

***Violeta Violeta* - Ein romantisk tragedie?**

Ein studie av albumtrilogien til Kaizers Orchestra

HELENE STULIEN LAUEN

RETTLEIAR

Bjarne Kristian Markussen

Universitetet i Agder, 2022

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag



SAMANDRAG

Denne oppgåva utforskar spørsmålet om kva slags verk *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra* er. Albumtrilogien har ein stor musikalsk og litterær rikdom, på kryss og tvers av historiske epokar. Det balanserer mellom heilskap og fragmentering, samtidig som det bryt konvensjonar. Samla sett gjer dette verket fascinerande, men også komplekst. Sidan albumtrilogien har eit særst tett samspel mellom musikk og tekst, tek oppgåva føre seg det *framførte* verket. Dermed plasserer masteroppgåva seg i det tverrfaglege forskingsfeltet mellom tekst og musikk.

Oppgåva er tredelt. For å kunne svare på forskingsspørsmålet, følgjer fyrst ei kartlegging av musikalske og litterære sjangrar. Deretter gir oppgåva ei nærlesing av tre songar. Desse er «Markedet bestemmer», «Begravelsespolka» og «Den romantiske tragedien». Etterpå følgjer ei narratologisk analyse av albumtrilogien i sin heilskap som songlyrisk forteljning. Avsluttande reiser det seg ein diskusjon om kva slags estetikk sjangerblandinga er uttrykk for.

ABSTRACT

This master thesis explores what the album trilogy *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra* is. The trilogy has great musical and literary richness across historical eras. It balances between wholeness and fragmentation, while breaking conventions. The albums are fascinating, but also complex. Since it has a particularly close interplay between music and text, the thesis will explore the *performed* album trilogy. As a result of this, the thesis is in an interdisciplinary field between literature and music.

The assignment is divided into three parts. To answer the research question, a mapping of musical and literary genres first follows. Then the assignment provides close reading of three songs. These are “Markedet bestemmer”, “Begravelsespolka” and “Den romantiske tragedien”. This is followed by a narratological analysis of the album trilogy in its wholeness as a lyrical narrative. Finally, there will be a discussion about what kind of aesthetics the genre mix is an expression of.

FORORD

«Livet er et show. Rocken er et show. Rocken er ei maske. Livets teatermaske. Intethetens grimase, over tingenes tomhet.» Arild Linneberg, 1994, s. 160.

Arbeidet med denne oppgåva har vore alt frå spennande, frustrerande, givande og utviklande. Det har utan tvil vore ei modningsoppgåve som har teke tid. Samtidig som det har vore ei umåteleg glede å kunne gå så djupt inn i eit spennande, rikt og uforska felt.

Det er mange å takke for at oppgåva har blitt til. Største takka går til rettleiar Bjarne Kristian Markussen. Hjelpa di har vore uvurderleg i dette arbeidet. All ære til deg – du er den beste rettleiaren eg kunne fått!

Ein stor takk til min livs kjærleik som oppmuntra meg sterkt til dette temaet. Utan deg og dine gode spørsmål, idéar, tankar og refleksjonar i arbeidet mitt med oppgåva, og forsåvidt livet generelt, ville eg stått på ein heilt annan plass enn det eg gjer i dag.

Tusen takk til tvilling Enny for alle gode råd når ting har vore hardt å meistre. For ikkje å gløyme klassiske referansar og skråblikk på formuleringar. Takk til resterande familie i Golevik og Mandal som har backa meg opp når ting har sett tungt ut, men også når det har gått bra. Takk til Ken Roger Halvorsen Sund for faglege og musikalske delingar og diskusjonar, for ikkje å gløyme oppmuntring, galskap og latter i fyrste del av denne æraen. Takk til Edda Dagsdottir og Ida Maria Volden for boklån, rettingar, faglig og moralsk støtte. Tomas Nyquist for gratis lån av samleboksen *Violeta Violeta*. Ein ekstra stor takk til Linn, Stine og Reidar for gode blikk på oppgåva.

Ein siste takk går til Kaizers Orchestra for å ha laga eit så vakkert og komplekst verk. I ekte rock'n'roll-stil, avslutter eg forordet med Young og Scott sine nøye, velvalde ord:

Hell ain't a bad place to be.

Helene Stulien Lauen,
Mandal, mai 2022

Til Torvald



INNHALD

1	INNLEIING	2
1.1	TEMA FOR OPPGÅVA	2
1.2	FORSKINGSSPØRSMÅL	3
1.3	NÆRMARE OM KAIZERS ORCHESTRA	3
1.4	SONGLYRIKK – EIT TVERRFAGLEG FORSKINGSFELT.....	5
1.5	FRAMGANGSMÅTEN I OPPGÅVA	7
2	TEORETISKE OG METODISKE AVKLARINGAR	9
2.1	SJANGERMESSIG AVKLARING: MUSIKK	9
2.1.1	<i>Konseptalbum</i>	9
2.1.2	<i>Musikaltrekk</i>	9
2.1.3	<i>Rockopera</i>	10
2.1.4	<i>Rock, progrock og symfonisk rock</i>	11
2.1.5	<i>Element frå andre sjangrar</i>	14
2.1.6	<i>Det vokale uttrykket</i>	17
2.1.7	<i>Konklusjon: musikalske sjangrar</i>	20
2.2	SJANGERMESSIG AVKLARING: LITTERATUR	20
2.2.1	<i>Generelle trekk ved songtekstene og følgjetekstene</i>	21
2.2.2	<i>Den greske tragedien og komedien</i>	24
2.2.3	<i>Den romantiske tragedien</i>	26
2.2.4	<i>Karakteriserer «romantisk» ein kjærleiksrelasjon?</i>	28
2.2.5	<i>Djevelfiguren</i>	29
2.2.6	<i>Violeta Violeta som fantastisk litteratur</i>	31
2.2.7	<i>Konklusjon: litterære sjangrar</i>	35
2.3	METODISKE UTFORDRINGAR	36
3	SAMPELET MELLOM TEKST, MUSIKK OG FRAMFØRING: TRE SONGANALYSAR.....	37
3.1	TRILOGIEN SIN STRUKTUR, DELAR OG FORHOLD KNYTT TIL PLATESLEPPA	37
3.2	SONGANALYSE 1: «MARKEDET BESTEMMER»	39
3.3	SONGANALYSE 2: «BEGRAVELSESPOLKA»	55
3.4	SONGANALYSE 3: «DEN ROMANTISKE TRAGEDIEN».....	71
4	VIOLETA VIOLETA SOM SONGLYRISK FORTELJING.....	86
4.1	VERKETS OVERORDNA STRUKTUR	87
4.1.1	<i>Kronologi og synsvinkel</i>	87
4.1.2	<i>Det fiktive universet</i>	92
4.1.3	<i>Tverrforbindelsar i verket</i>	95
4.2	INTERTEKSTUELLE OG INTERMUSIKALSKE REFERANSAR	99
4.3	KARAKTERANE OG KONFLIKTANE	101
4.3.1	<i>Hovudkonflikten: Kenneth mot Beatrice – Beatrice mot Kenneth</i>	101
4.3.2	<i>Djevelen mot mennesket</i>	101
4.3.3	<i>Dei indre konfliktane</i>	102
4.3.4	<i>Sluttscena: drap eller forsoning?</i>	103
4.4	TEMATIKK	104
4.4.1	<i>Familietematikk</i>	104
4.4.2	<i>Identitet og anerkjenning</i>	105
4.4.3	<i>Skjebnen</i>	106
4.5	KVA SLAGS VERK ER <i>VIOLETA VIOLETA</i> ?.....	108
5	AVSLUTNING	111
	LITTERATURLISTE.....	114

1 Innleiing

1.1 Tema for oppgåva

Kaizers Orchestra er eit norsk rockeband som debuterte i 2001 med albumet *Ompa til du dør*. Sidan den gongen har bandet gjort stor suksess i inn- og utland. Den musikalske stilblendinga av blant anna rock, polka og bulgarsk folkemusikk er noko av det særleine ved musikken. Songtekstene er på norsk, nærmare bestemt jærdialekt. Platetrilogien *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra* var det siste plateprosjektet deira som band, då dei tok pause på ubestemt tid hausten 2013.

Bandet er ikkje unike i norsk musikkssamanheng når det gjeld røtene i bulgarsk folkemusikk. Stian Carstensen og Farmers Market står truleg fram som dei fremste representantane for denne musikktradisjonen i Noreg. Der ein kan høyre at Kaizers har eit slektskap til det bulgarske, sentrerer Farmers Market-sunden seg rundt den bulgarske folkemusikktradisjonen i kombinasjon med jazz. Spesielt fyrstealbumet *Speed/Balkan/Boogie* (1995). Det er også verdt å nemne at Carstensen var medprodusent for Kaizers Orchestra på deira fyrste album. Bandet har innført nye toner i norsk populærmusikk: polka i kombinasjon med rock, disharmoni i kombinasjon med det harmoniske, i tillegg til å gjere pumpeorgel, kontrabass, oljefat og bilfelg til ein del av rockesjangeren.

I denne oppgåva er det platetrilogien som er forskingsobjektet. Trilogien skildrar eit familiedrama, men det er ingen normal familie vi møter. I verket støytar det realistiske og det magiske, det vestlege og det austlege, det antikke og det moderne saman. Sjølv Djevelen har ein finger med i foreldra sitt spel om dottera. Ifølgje vokalist Janove Ottesen er trilogien oppkalla etter eit barn han såg på TV: «Ottesen så et sigøynerbarn kalt Violeta på et nyhetsinnslag, og da var tittelen satt» (Haga, 2010). Ottesen meiner verket minner om ein Tim Burton-film der handlinga er lagd til eit univers mellom verkelegheita og draumeland (Frimand-Anda, 2010). Eit særtrekk ved trilogien er den fragmenterte forteljinga, som ikkje blir presentert frå a til å, men hoppar frå situasjon til situasjon, og fram og tilbake i tid. Forteljinga står fram som eit puslespel ein må pusle saman for å finne mening. Skal vi tru Ottesen, har dette vore meininga frå starten av:

Sangene på trilogien har ingen bestemt rekkefølge i utgangspunktet. Men når du sitter med hele trilogien foran deg, kan du pusle dem sammen selv og få en helt spesiell handling. Janove og Kaizers kommer ikke til å avsløre verken rekkefølgen eller historien. -Det må hver enkelt finne ut av selv, sier han lurt. (Frimand-Anda, 2010).

Bandet er hylla som musikarar, men kanskje undervurderte som lyrikarar. Trilogien sin fragmenterte struktur og det fiktive universet er med på å gjere bandet interessant på eit litterært plan.

1.2 Forskingsspørsmål

Den fragmentariske forma, intertekstualiteten og sjangerblandinga gjer *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra* til eit fascinerande, men også vanskeleg verk. Ein kan stadig vende tilbake til det med utbytte. Verket har ein sjeldan musikalsk rikdom, vekslende synsvinklar, tekstlege krysskoplingar og referansar til både Bibelen, antikkens litteratur, mellomalderens mysteriespel og moderne populærkultur. Det blir kalla ein romantisk tragedie, men kva inneber eigentleg det? Er det ein tragedie, og i så fall i kva forstand? Har det nokon aktualitet som familiedrama på 2000-talet? Mange spørsmål reiser seg, og det overordna forskningsspørsmålet er: Kva slags verk er *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra*?

For å kunne svare på forskningsspørsmålet må ein bryte det ned i meir handgripelege underspørsmål:

- Kva musikalske og litterære sjangrar er tekne i bruk, og kva slags estetikk er sjangerblandinga uttrykk for?
- Korleis fungerer tekst, musikk og framføring saman?
- Korleis er verket bygd opp som songlyrisk forteljing?
- Kva for personar og konflikhtar står sentralt?
- Kva for tematikk utfaldar seg?

Eg svarer på spørsmåla dels gjennom teorikapittelet, dels gjennom nærlesingar og nærlyttingar av tre songar, og dels gjennom ein analyse av verket som heilskap.

1.3 Nærmare om Kaizers Orchestra

I 1997 starta Janove Ottesen og Geir Zahl bandet Gnom, seinare kjend som Kaizers Orchestra. Pianist Helge Risa og trommis Rune Solheim blei fort med. Plata *Mys* (1998) var Gnom sitt fyrste og einaste album. Her skilde låten «Bastard» seg ut av dei elles så viseprega låtane. Risa spelte pumpeorgel til ei godt etablert polkatakt, Ottesen hadde oljefatsolo på songen, og ‘Mr Kaizer’ blei nemnt i songteksta. Denne songen peikar bandet fram i den retninga vi kjenner Kaizers Orchestra i dag. I 1999 blei bandet utvida med kontrabassist Jon Sjøen og

ekstragitarist Terje Vinterstø, og Gnom endra namn til Kaizers Orchestra. Øyvind Storesund tok over kontrabassistrolla frå 2003 (Bergan, 2021a).

Fyrstealbumet *Ompa til du dør* (2001) selde over 100 000 album i Noreg, og bandet fekk to Spelemannsprisar og Alarmprisar same år (Frimand-Anda, 2010). Trass si relativt korte karriere, har bandet ei rekkje utgivnader bak seg: Åtte studioalbum, fire konsertalbum, fire utjevne live-filmminnspelningar, fleire EP-ar og singlar, og ein musikal i samarbeid med Tore Renberg, *Sonny* (2012). Musikalen blei sett saman på bakgrunn av tekstuniverset til dei tre fyrste albuma *Ompa til du dør* (2001), *Evig Pint* (2003) og *Maestro* (2005). Songtekstene på desse tre albuma omhandlar den same mafiafamilien, men albuma blei ikkje marknadsført som eit konsept på lik linje som platetrigonien frå 2011-2012. Ifølgje Jon Vidar Bergan er Kaizers Orchestra einaste norske band som har selt over hundre tusen norskspråklege plater utanfor Noregs grenser. Bandet har ein stor fanskare i både Danmark, Sverige og Tyskland (Bergan, 2021a).

Musikken er forankra i rockesjangeren, men vi høyrer ei rik blanding av ulike stilartar. Tom Waits har vore ei stor inspirasjonskjelde for bandet, eit musikalsk slektskap som lett kan høyrast. Av andre inspirasjonskjelder har Ottesen tidlegare nemnt Nick Cave, Einstürzende Neubauten, 16 Horsepower, Dr. John, Beck og Radiohead. Etter ein konsert med det norske studentbandet Tom Tveits, vidareførte Kaizers ideen om å bruke oljefat som perkussivt instrument. Dette har blitt deira musikalske særpreg. I høve songtekstene, høyrer vi ofte ein klisjéframstilt austuropeisk kultur, der festtematikk, rulett og brennevin er tematisert. Av inspirasjonskjelder til tekst, nemner Ottesen mafiafilmar (Aamundsen, 2013).

Kaizers Orchestra var også kjend for sitt attkjennelege, dresskledde sceneimage. På livekonsertane kom alltid tangentist Helge Risa fyrst inn på scena – ikledd gassmaske og stresskoffert. Dernest kom bandet, og konserten var i gong. Av andre sceneeffektar kan gamaldagse lampar i velur og eit bilete av Martin Luther kvilande på pumpeorgelet nemnast. Bandet skapte også den finurlege og ukjende karakteren 'Mr Kaizer' som ingen andre enn bandet kjenner til, eller veit kven er. Ifølgje Kaizers, har karakteren ei stor brikke med i Kaizers-spelet å gjere (Zahl & Audestad, 2006). Bandmedlemmane hadde også kallenamn dei blei introdusert med på konsertar. Kaizers Orchestra spelar dermed ikkje berre på det musikalske, men også det teatraliske, som totalt sett er med på å danne eit eige Kaizers-univers.

1.4 Songlyrikk – eit tverrfagleg forskingsfelt

Songlyrikk som forskingsfelt har utvikla seg i ulike retningar dei siste tiåra. Det er gjort teoretiske orienterte studiar, sjangermessige studiar og artist-orienterte studiar. Erling Aadland sin artikkel «Sangen, stemmen og teksten – om sanglyrikk» (2013) plasserer seg i det teoretiske feltet. Her blir songlyrikken sin eigenart studert og samanlikna med boklyrikken. Ifølgje Aadland er hovudforskjellen at boklyrikken *har* ein tekst, mens songlyrikken ikkje alltid har det. Som eksempel trekker han fram Bob Dylan sine songtekster: «Dylans sanglyrikk er muntlig lyrikk som primært eksisterer i innspillingar og framføringer. Skrifteksten er sekundær, nærmest et biprodukt, og sangens forhold til det trykte ordet er høyst ustabil.» Aadland, 2013, s. 251). Aadland legg spesielt vekt på dei ulike framføringsverkemidla i studien sin: «[I]kke alle sanglyriske virkemidler opptre i skrift. Diksjon og frasering er ikke-skriftlige fenomener. Teksten sier oss intet om måten det synges på, og teksten er i mange tilfeller også høyst ustabil i forhold til den aktualiserte sanglyrikk.» (Aadland, 2013, s. 242). Lea Wierød Borčak & Jakob Schweppenhäuser si avhandling «Sangen mellem litteratur og musik» i *Litteratur mellem medier* (2018) plasserer seg òg i det teoretiske feltet som belyser songens eigenart. Å forstå musikken og teksta som ein heilskap, ikkje som ein reduksjon til anten tekst eller musikk, er noko av essensen i artikkelen.

Av sjangermessige studiar er det verdt å nemne korleis Arild Linneberg, Ulf Lindberg og Morten Moi stiller seg til rockesjangeren. Arild Linneberg hevdar i artikkelen «Problemer i rockens poetikk; Masselyrikk fra renessansen til Ray Davis» i *Bastardforsøk* (1994) at rocken er den dominerande poesiforma i det postmoderne samfunnet (Linneberg, 1994, s. 139). Her drøftar han sjangerens posisjon samanlikna med den så såkalla seriøse kunsten, og han støttar seg på Pierre Bourdieu sine definisjonar av massekulturens kodar: «det er snakk om å beherske spesifikke kunstkoder, som – i likhet med den høye kunstens koder – er resultatet av sosial læring og dannelse i et sosialt miljø» (Linneberg, 1994, s. 141). Ifølgje Linneberg skal ikkje poesien i rocken vere *original*, kunsten i rocken er å lage originale *kopiar* (Linneberg, 1994, s. 143). Ulf Lindberg si bok *Rockens text: ord musik och mening* (1995), plasserer seg òg i det sjangerorienterte feltet, og Lindberg tek for seg generelle trekk ved rocketeksta. Det gjer også Morten Moi. Han kritiserer Robert Pattison si avhandling *The Triumph of Vulgarity: Rock Musik in the Mirror of Romanticism* (1987) for sjå rocken som eit einsidig fenomen i lys av det vulgære og den romantiske epoken. I «Rockens uekte tippoldebarn / Romantikkens frekke fetter» (1990), peiker Moi på rocken si plassering i høve til karnevalet, maskespelet, det subtilt ironiske og karnevalistiske (Moi, 1990, s. 228).

Eit anna eksempel er Siv Gøril Brandtzægs «Skillingsvisene i Norge 1550-1950. Historien om et forsømt forskningsfelt» (2018), som tek for seg skillingsvisenes sjangertrekk og posisjon i norsk litteratur- og mediehistorie (Brandtzæg, 2018, s. 93). Marita Rhedins musikkvitskaplege doktoravhandling *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900–1970* (2011) er òg ein sjangerorientert studie; han set den svenske visesongen frå 1900 til 1970 under lupa. Avhandlinga studerer karakteristiske trekk ved ei rekkje songar gjennom desse sytti åra og diskuterer årsakene til endringane ved å setje dei inn i ein sosial- og kulturhistorisk kontekst (Rhedin, 2011, s. 14–15).

Av artistorienterte studiar finn vi Ole Karlsen sin antologi «*vakkervisa hu skulle søngi*». *Om Alf Prøysens lyrikk* (2015). Bortsett frå enkelte teoretiske artiklar er antologien ein artistorientert studie der redaktøren tek føre seg Prøysens lyrikk. *Fattigmannsblommer. Om Vidar Sandbecks forfatterskap* (2019) er òg artistorientert. Her tek Karlsen føre seg Vidar Sandbeck sine viser og belyser både prosaisten og songlyrikaren Sandbeck. Erling Aadland utforskar Bob Dylan sitt forhold til bluesjangeren i «He Got the Skills and He Got the Guts. Bob Dylans omskiftelige forhold til blues» (2013). Det same gjer Gisle Selnes i «‘Bob Dylan’s blues’. Et forsøk på å beskrive Dylans tidligste sangverk i lys av sekstallets *blues revival*» (2013).

Eit sentralt spørsmål i songlyrikkfeltet er forholdet mellom musikk og tekst. Populærmusikkforskarar legg typisk hovudvekta på musikk, mens litteraturforskarar legg vekt på tekst, sjølv om dei aller fleste er einige i at ein ikkje kan isolere teksta frå musikken og framføringa. Borčak og Schweppenhäuser tek opp denne problematikken: «Som analytiker er det nemt at overse, at fortolkingen af en sang ikke kan reduceres til ét af sangens medier, eksempelvis teksten. Der er ganske enkelt forskjellige grundvilkår for at analysere en tekst som ren tekst på den ene side og som del af en sang på den anden» (Borčak & Schweppenhäuser, 2018, s. 159).

Ein studie av *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra* krev eit tverrfagleg fokus. Å berre studere tekst *eller* musikk vil vere ein sterk reduksjon av verket som heilskap. Derfor må ein ta musikkanalysen og det tverrfaglege på alvor. Eg sluttar meg til Gisle Selnes, som i si bok om Bob Dylan hevdar at delane er vovne så pass tett saman at å studere dei isolert frå kvarandre ikkje vil føre fram: «[S]elv er jeg redd for at sanglyrikkens ulike deler i utgangspunktet er så uløselig tvinnnet sammen at det analytiske inngrepet vil være fatalt, og at resultatet – lyrikken minus sangen og musikken – blir en bloddryppende torso» (Selnes, 2016, s. 17). På bakgrunn av dette standpunktet vil eg derfor prøve å investere like delar musikkanalyse og tekstanalyse i arbeidet med Kaizers’ verk. Forskingsobjektet i denne

oppgåva er dermed det *framførte* verket – som omfattar tekst, musikk og framføring. Det songlyriske utgangspunktet er altså ein artistorientert studie, men prinsipielt er dette eit tverrfagleg prosjekt mellom tekst og musikk.

1.5 Framgangsmåten i oppgåva

Oppbygging

Oppgåva består av fem kapittel, som kvar har to til tre (nummererte) tekstnivå. Denne oppdelinga har vore nødvendig på grunn av kompleksiteten i verket, ikkje minst når det gjeld mangfaldet av litterære og musikalske sjangrar.

Kapittel 1 er innleiingskapittelet, som presenterer tema og forskingsspørsmål.

Kapittel 2 består av teoretiske og metodiske avklaringar. Sidan sjangerblandinga er eit av dei fremste kjenneteikna med verket, står avklaringar av dei musikalske (2.1) og dei litterære (2.2) sjangrane sentralt. 2.3 drøftar dei metodiske utfordringane i dei kommande analysekapitla.

Kapittel 3 og 4 er analysekapitla. Kapittel 3 er ei nærlesing/nærlytting av tre songar. Her kartlegg eg særleg samspelet mellom tekst, musikk og framføring. Fyrst gir eg ei kort innføring i kva verket handlar om for å plassere dei tre songane i ein kontekst. Så gjer eg greie for verkets struktur og forhold knytte til platesleppa. Deretter kjem tre djuptgåande analysar av songane «Markedet bestemmer», «Begravelsespolka» og «Den romantiske tragedien».

Kapittel 4 gir ein narratologisk og tematisk analyse av verket som songlyrisk forteljing. Her tek eg føre meg kronologi, synsvinklar, det fiktive universet, tverrforbindelsar i verket, intertekstualitet, karakterar, konflikhtar og tematikk. Mot slutten av kapittelet (4.5) reiser eg igjen sjangerspørsmålet og drøftar kva estetikk sjangerblandinga er eit uttrykk for.

Det avsluttande kapittel 5 grip tilbake til forskingsspørsmåla og gir ei kort samanfating av funna.

Formalitetar

Transkripsjonsspørsmålet melder seg alltid når ein skal analysere songar. Vi står framfor nokre problem og val. Som Aadland seier om Dylan, stemmer ikkje alltid den skrivne teksta overeins med den framførte.¹ I denne oppgåva bruker eg både den skrivne teksta i *bookletane*² og den framførte teksta. Eg tek utgangspunkt i bookleten og følgjer som regel – men ikkje

¹ Sjå 1.4.

² Booklet er papirblokkane i albuma. Det er her vi finn dei nedskrivne songtekstene, coverarten og informasjon om innspelninga.

alltid – linjedelinga her. Enkelte gonger avvik ord i songteksta frå den framførte teksta. I desse tilfella har eg transkribert den framførte versjonen, som jo er forskingsobjekt for denne oppgåva. Eg har også lagt til ein del lydmålande ord frå vokalist, kor og enkelte instrumentgrupper som den skrivne teksta ikkje nemner.

Kvar song har to tekster: ei songtekst og ei beskrivande tekst. Den beskrivande teksta gir hovudsakleg ein kontekst for songteksta. Denne teksta kallar eg for følgjetekst. Når det gjeld referansar til songtekster og følgjetekster i oppgåva, har eg utvikla eit eige system. Dersom eg refererer til ei songtekst, refererer eg slik: («[Songtittelen]», [forkorting av albumnamnet]), eksempelvis: («Den romantiske tragedien», V2). Når det er ein referanse til følgjeteksta, er referansen slik: («[Songtittelen]», [forkorting av albumnamnet], [F for følgjetekst]), eksempelvis: («Den romantiske tragedien», V2, F).

Eg nyttar meg òg av enkelte forkortingar. Sjølve bandet kallar eg som oftast Kaizers. Den lange tittelen på verket blir korta ned til *Violeta Violeta*, og dei tre albuma blir kalla *Volume I*, *Volume II* og *Volume III*, nokre gonger berre *V1*, *V2* og *V3*, særleg når eg refererer til songtekstane. Utanom dei tre albuma, inngår også singelen *Stjerner i posisjon* (2013) som ein del av materialet for denne oppgåva. Trass dette vel eg å referere til verket som ein trilogi. Verket består også av fleire musikkvideoar, plakatar, DVD-ar, merchandise og ein mobilapp – *The Kaizervirus*. På grunn av oppgåveomfanget har eg valt å ikkje kommentere desse. Oppsummert er analysane mine forankra i singelen og dei tre albuma.³

³ I arbeidet med oppgåva har eg forsøkt å komme i kontakt med Kaizers Orchestra. Dette førte ikkje fram, då eg ikkje fekk svar. Ei sak det hadde vore interessant å få vite meir om, er kor vidt dei mange referansane til gresk tragedie og komedie, Bibelen, mysteriespel frå mellomalderen og tragediedrama frå romantikken har vore bevisst eller ikkje. Var historia skriven ned før songane blei komponerte, eller blei begge delar til etter kvart? Svar på desse spørsmåla meiner eg kunne ha løfta både oppgåva og det heilskaplege inntrykket av verket. Ved ei seinare anledning, eksempelvis i samband med vidare forskning på feltet, kan dette vere interessant å kartlegge.

2 Teoretiske og metodiske avklaringar

Dette kapitlet har to siktemål: Det fyrste er å avklare spørsmålet om kva slags musikalske og litterære sjangrar som inngår i *Violeta Violeta*. Det andre er å diskutere dei metodiske utfordringane i analysane av verket. Det vil imidlertid føre for langt å skrive generelle omtalar av kvar sjanger. Eg går derfor meir induktivt til verks og tek utgangspunkt i ulike element vi møter i verket, og knyter dei til teori for å klargjere deira betydning og funksjon.

Spørsmålet om sjangrar og intertekstuelle referansar er nært vovne saman. Dersom ein eksempelvis snakkar om den romantiske tragedien som sjanger, er det nærliggande å trekke inn Goethes verk *Faust*. Nokre intertekstuelle referansar blir derfor nemnt allereie i teorikapitlet, men utdjupa i analysekapitla.

2.1 Sjangermessig avklaring: Musikk

Her vil eg argumentere for at *Violeta Violeta* er eit konseptalbum med trekk av både musikal og rockopera. Kaizers Orchestra nyttar ulike variantar av rock, men også andre sjangrar. Instrumentering og vokalteknikkar blir også diskutert.

2.1.1 Konseptalbum

Samla sett spelar *Violeta Violeta* seg ut på tre album og ein singel. Vi har å gjere med ei samanhengande forteljing, både musikalsk og litterært, riktig nok med ein oppstykk kronologi. Fleire av dei musikalske temaa vi høyrer på *Volume I*, blir tekne opp att i *Volume III*. Ifølgje Roy Shuker er konseptalbumet eit album som spelar rundt eit tema, der det har eit mål om at alle songane på albumet skal vere delar av-, og saman danne ein større heilskap (Shuker, 2002, s. 5). Temaet kan vere av instrumental, lyrisk, forteljande, narrativ eller kompositorisk karakter. Dermed er *Violeta Violeta* fyrst og fremst eit konseptalbum.

2.1.2 Musikaltrekk

Platetrilogien har vore planlagt som musikal. Seinast i 2017 sa Janove Ottesen i eit intervju at han saman med Geir Zahl, jobbar på det langsiktige prosjektet å setje opp trilogien som scenemusikal (Rakvaag, 2017). Dette kastar lys over musikal-elementa vi kan observere.

At alle songane i verket omhandlar *ei* felles historie, er ifølgje Elef Nesheim eit viktig kjenneteikn ved musikalen. Musikalsjangeren har sitt opphav i Broadway-teatra i USA ved starten av 1900-talet, då med namn som musical comedy, variété eller revy (Nesheim, 2004, s. 89). Melodien i musikkstykk ligg også nær talestemma, som ifølgje Svend Erik Løken

Larsen er eit viktig kjenneteikn, og ikkje minst det avgjerande elementet som skil musikalen frå den europeiske klassiske operetten og operaen (Larsen, 2020). I musikalen blir ofte dialogen bytta ut med syngjande, dansande eller andre musikalske parti, noko vi ser i «Begravelsespolka». I musikkvideoen og liveframføring av songen, stepper vokalisten og pianisten ved den instrumentale soloen.

Songteksta til «Faen i båten» har berre ei setning: «har du tatt faen i båten må du ro han i land» («Faen i båten», V2). Setninga sirklar rundt ei kjensle, nemleg Kenneth sin aggresjon. Her underbygger musikken sinnet med eit disharmonisk klangbilete og gitarar med hissig vren glyd.⁴ Dette er eit eksempel på kva Michael Eigtved seier om musikken som ein viktig formidlar av kjensler og intensjonar i musikalen. Han er ein effektiv og underholdande funksjon som også formidlar karakterane sine handlingar (Eigtved, 2003, s. 120). I kapittel 3 vil songanalysane vise korleis musikken underbyggjer songteksta, der han enkelte gonger også tek over som den forteljande instans.

I *Violeta Violeta* blir vi også eksponert for samfunnsaktuell tematikk som barnefordeling, rus og psykiatri. Tematisk og musikalsk sett står dette i tradisjon til rockemusikalen og rockoperaen. Ifølgje Nesheim er musikalen *Hair* (1967) rekna for å vere den fyrste samtidsaktuelle rockemusikalen. Her er det hippierørsla som er gjenstand for plottet (Nesheim, 2004, s. 200).

2.1.3 Rockopera

Der konseptalbumet som oftast berre består av eitt album eller dobbeltalbum, er rockoperaen kjenneteikna ved at det ofte har fleire delar. Ifølgje Fiona Sturges er rockoperaen ein underkategori av konseptalbumet og musikalen (Sturges, 2009). *Tommy* (1969) av The Who blir ofte rekna for å vere det fyrste rockoperatiske verket. Sjangeren er kjenneteikna ved å ha ei forteljing, ei reise, ein hovudperson, fleire motiv og karakterar (Fleming, 2011). I *Violeta Violeta* er det nettopp desse kjenneteikna vi ser: Violeta si ytre reise frå far Kenneth til mor Beatrice, og så til hennar dødfødde tvillingsyster Violeta. I løpet av den ytre reisa blir vi til dels godt kjend med dei andre karakterane – onkel Corvino, tante Cecilia I. Velur og Djevelen. Her går også Violeta gjennom ei indre reise. Ho går frå å tru på far sin, til å oppdage at han har manipulert henne. Den indre reisa blir dermed bakgrunnen for den ytre.

⁴ På folkemunne blir vren glyd omtala som den essensielle «rockegitarlyden». For å skape lyden må ein ha ein forsterkar. Reint teknisk belastar ein forsterkaren til å jobbe utanfor det området han er designa til. Resultatet blir ein unøyaktig reproduksjon, eller ei såkalla forvrengt forsterking. Det motsette av vren glyd kallar ein ofte for clean-lyd. Direkte oversett er dette ein rein (gitar)lyd. Her reproduserer forsterkaren gitarlyden utan særleg forvrenging – eller sagt på ein annan måte: clean-lyd på gitar er gitarlyd utan vren glyd.

Lytтарыne blir også kjend med det indre kjenslelivet til familien på tre. I songen «Philemon Arthur and the Dung» hallusinerer Beatrice og høyrer stemmer inni hovudet: «Ding dong / Kem er det som banker på nå? Er det du? / Kom inn og få deg litt / kaffi» («Philemon Arthur & The Dung», V1). Utdraget viser ei tydeleg skildring av den indre psykologiske kampen Beatrice har etter kidnappinga av dottera. Her trur Beatrice at Violeta banker på døra. Dermed inviterer ho dottera inn på kaffi. Men Violeta er aldri ved døra – ho er med far sin. Mellom linjene forstår mottakaren at det er sorga og ønsket om Violeta som talar til Beatrice, og gjer seg gjeldande som hallusinasjonar.

I songen «Det polaroide liv» har også Kenneth ei indre konflikt med seg sjølv:

Kenneth har hatt et syn. Midt på lyse dagen har han sett det han bestemt mener er Violetas spøkelse, altså Violeta som død. Et skremmende og forstyrrende syn. Han har ingenting annet enn forakt og skepsis til overs for overtro og overnaturlige fenomener. Han tror ikke på noe av det der, men samtidig har han sett umulige og forklarlige ting, både hos Beatrice og Violeta. Han blir frustrert og stresst og lurer på om han er i ferd med å bli gal, eller om det bare er Beatrice som koder med hodet hans. («Det polaroide liv», V3, F).

Som vi ser, er indre tankar og frustrasjonar tema for fleire songtekster. Dersom ein ser dette i lys av rockoperaen, ser ein tydelege likskapstrekk. Rockoperaen har fokus på den indre monologen og reisa, gjerne for å vise det psykiske aspektet i musikken (Fleming, 2011). Ein annan rockopera av The Who, nemleg *Quadrophenia* (1973), er eit godt eksempel på dette. Her er karakteren Jimmy på leit etter seg sjølv og «The real me», men også orden i samfunnet rundt seg. Eller som Bjarne Markussen seier om verket: «[Det er] En refleksjon omkring forholdet mellom jegfølelse og samfunnsorden» (Markussen, 1993, s. 40). Dermed er *Violeta Violeta* også ei vidareføring av den rockoperatiske sjangeren.

Samtidig må vi ikkje gløyme at *Violeta Violeta* er ei fragmentert forteljing og har ein open slutt. Rockoperaane *Tommy* og *Jesus Christ Superstar* (1970) har derimot ei tydeleg kronologisk utvikling der forteljinga blir presentert frå a til å på albuma. Her fungerer spor nummer ein som opningsnummeret, og siste spor lukkar verket. Begge kallar eksempelvis spor ein for «Overture». Vi ser at kronologisk utvikling i den rockoperatiske historia høyrer til norma.

2.1.4 Rock, progrock og symfonisk rock

Rock

Ifølgje musikkprofessor Even Ruud, består rockebandet av tre til fem musikarar. Dei obligatoriske bandinstrumenta er trommer, bass, vokal og elektrisk gitar (Ruud, 2021).

Kaizers Orchestra er eit seks-manns band med alle dei nemnte instrumenta. I tillegg er pianoet

ein del av det musikalske uttrykket. Som nemnt tidlegare har bandet eit tydeleg sceneimage. Det visuelle uttrykket i rockegenren er viktig, der sceneshow, image og klede er ein stor del av det å vere rockeartist (Ruud, 2021).

Rockemusikk kjem i mange ulike formar. Med og utan refreng, bru, prechorus og postchorus. Desse delane er med på å danne ein overordna struktur på rockesongen. Ifølgje Appen og Frei-Hauenchild (2015), er det tre formtypar som dominerer i populærmusikken. Desse er 1) Vers/refreng-forma, 2) AAA-forma, også kalla strofisk, gjennomkomponert eller «simple-verse form» og 3) AABA-forma, eller såkalla «American popular song form».⁵ I platetriggen finn vi eksempel på alle tre formtypane. «Diamant til kull» og «Far til datter» har ei vers/refreng-form, «Markedet bestemmer» har ein AAA-strofisk form, og «Den romantiske tragedien» har ei utvida AABA-form. Det er likevel AABA-forma som dominerer mest i verket. Nokre av songane i verket avvik frå Appen og Frei-Hauenchild si forminndeling. Songen «Tvilling» har hovudsakleg ei strofisk form, men her skaper det avsluttande verset noko heilt nytt. Verset har ein annan melodi, tekst og verslengde enn dei føregåande versa. Brytinga med strukturformatet peikar songen i retning progressiv rock.

Progressiv rock

Volume III har samla sett ein gjennomsnittslengde på seks minutt per song. Dette bryt med den vanlege singelsongen. Progressiv rock eller såkalla progrock blir fyrst og fremst kjenneteikna som ein genre med lengre musikkstykke som bryt med det vanlege songformatet (Bergan, 2021b). Brytinga omhandlar songlengde, men også struktur og form. Forutan om «Tvilling» i verket, bryt også songen «Perfekt i en drøm» med det vanlege songformatet. Her blir vers to repetert ved slutten av låta. Songen har ein musikalsk outro der Ottesen nynnar på vokalen *o* i eitt minutt. Outroen i «Markedet bestemmer» varer i to minutt der vi blir eksponert for nye musikalske tema som aldri før har blitt presentert i songen.

I «En for orgelet, en for meg» høyrer vi ei såkalla øfløyte, ein lyd av nokon som blåser på ei øflaske. Lyden har blitt eksperimentert fram der han er sampla og tilsett fleire toner av studioteknikar Jørgen Træen (*Volume I*). Øflaska fører det melodiske temaet i songen. Av annan eksperimentell instrumentering i verket, må den særeigne Kaizers-sounden med bilfelgane og oljefata nemnast. Bruken av desse er kanskje aller tydelegast i den rolege

⁵ For vidare lesing, sjå Ralf von Appen og Markus Frei-Hauenschilds «AABA, Refrain, Chorus, Bridge Prechorus – Song forms and their Historical Development» i *Samples (2015), Årgang 13*.

«Den romantiske tragedien» der songen opnar med ein groove⁶ basert på oljefat, basstromme og bilfelgslag. Eit anna eksperimentelt og meir uvanleg instrument er sitaren som finst i songen «Markedet bestemmer». Bortsett frå desse, høyrer vi også fleire treblåseinstrument og symfoniorkester i verket. Totalt sett er instrumenta med på å gi referansar til andre musikalske sjangrar. Eksperimentering i instrument og instrumentsamansetningar, er dermed ein viktig del av verket sitt lydlandskap. I progrock blir sjangrar og stilartar blanda, og grensene mellom folkrock, moderne klassisk musikk, rock og jazz blir uklare (Bergan, 2021b). *Volume III* er derimot ei symfonisk plate, noko som får oss til å sjå til den symfoniske rocken – ein underkategori av progrocken med opphav på 1960- og 70-talet.

Symfonisk progrock

I låten «Sekskløver» frå *Volume III* blir musikalske og litterære tema repeterte. Refrenget har eksempelvis noko av same melodien til songen «Forloveren». I refreng to på «Sekskløver», lyder teksta følgjande: «[Janove:] Eg er din forlover [kor:] Sju bøtter tårer er nok, Beatrice [Janove:] / Eg love meir enn eg holder» («Sekskløver», V3). Desse linjene er ein direkte kopi av dei to fyrste refrenglinjene i «Forloveren», berre at «Forloveren» nyttar seg av pronomenet *du*. Orda «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice» er ein repetisjon av den fyrste refrenglinja i «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice» frå *Volume I*. Vers tre i «Sekskløver» er slik: «Me delte på ein hemmelighet / Drømmene dine som eg grov ned / De vokste opp av bakken når det regner». Desse linjene er ein kopi av vers to i «Drøm videre, Violeta» frå *Volume II*. I denne songen står teksta i presens, mens i «Sekskløver» står teksta i preteritum. Repetisjonane av musikalske og litterære motiv gjer «Sekskløver» til ein oppsummeringslåt, samtidig som ein kan setje albumet i lys av den symfoniske rocken. Ifølgje Cris Atton er repetisjon av musikalske eller litterære motiv eit særpreg ved det progressive symfoniske albumet (Atton, 2001, s. 30).

Orkesterpartia i *Volume III*, samt nokre få songar på *Volume I* og *II*, står i stil til den klassiske orkestermusikken. Dei store outroane og mellomspela inneheld også avanserte parti som viser virtuositet. I «Markedet bestemmer» har vi eit strykeparti ved (5:00-5:43) der muskarane viser framifrå teknisk avanserte ferdigheiter. For ikkje å gløyme dei resterande stryke- og blåsearrangementa i *Volume III*, arrangert av Erlend Skomsvoll. «Sekskløver» er

⁶ Even Ruud omtalar groove slik: «Musikforskere beskriver groove som en innlevelse i rytmisk mønsterdannelse hvor samtidige rytmiske mønstre skaper spenning i forhold til hverandre. Opplevelsen av groove er et kjent trekk ved mye populærmusikk og fra mange sjangere, som salsa, rock, soul, funk og fusion.» (Ruud, 2022).

kanskje den mest pompøse av dei alle. Der songen tilsynelatande avsluttar i dominantakkorden G og blir brote av til lydane av eit torevêr, regnskur og pianospel, blir det så forløyst av ein trommevirvel på paukar, etterfølgt av heile orkesteret som plasserer tonikaakkorden C-dur. «Tvilling» har også ei pompøs avslutning der temaet roar seg ned ved (6:47), for så å bli avslutta med eit pang i (7:17). Ifølgje Bill Martin strekk den symfoniske progrocken seg ut i to retningar: den eine som ei blanding mellom rock og avant-garde jazz, den andre i eit brotningspunkt mellom rock og klassisk musikk. Dette gjeld instrumentering, struktur, virtuositet og pompøse arrangement. Bandet Yes er eit godt eksempel på sistnemnte retninga (Martin, 1998, s. 74). På bakgrunn av dei føregåande eksempla, er det nettopp den klassisk-inspirerte retninga *Violeta Violeta* kan plasserast i. Verket inneheld også fleire store og virtuose keyboardparti, slik som songane «Begravelsespolka» og «Forloveren». Dette er også eit viktig kjenneteikn ved symfonisk rock, ifølgje Atton (Atton, 2001, s. 29).

2.1.5 Element frå andre sjangrar

Bulgarsk folkemusikk

Violeta Violeta har ein rik harmonikk og melodiføring som peiker i retning bulgarsk musikk. La meg demonstrere med to eksempel før eg går inn i terminologien: I «Begravelsespolka» høyrer vi ei blanding av harmonisk og rein mollskala i melodiføringa. Dette gjeld både i instrumental og vokal prestasjon. Vi har å gjere med ei rik ornamentering som peiker i retning det virtuose, spesielt i stryke- og blåseinstrumenta. Så også i det musikalske temaet i «Forloveren» ved (2:19-2:49): Tonebruken er i særklasse der melodien inneheld totalt ti av tolv toner frå den vestlege tempererte skalaen. Dei einaste tonene vi *ikkje* høyrer, er Db og E. Songen er likevel ikkje basert på tolvtoneskalaen, då partiet ikkje bruker reglane for teknikken, men vekslar mellom G-moll og parallelltonearten Bb-dur. Melodien liknar sigøynarmoll-skalaen på grunn av intervalla liten sekst og stor septim. Songen er heller ikkje basert på denne skalaen, då han ikkje har eit forstørta kvarttrinn som leder til dominanten.⁷ Den rike og særeigne melodiføringa, formidlar kontinuerleg ein ambivalens av kjensler i form av det lykkelege (dur), og det alvorlege (moll).

I vid forstand er bulgarsk folkemusikk ein sjanger med opphav i folkegrupper på tvers av landegrensar. Musikken har røter frå forskjellige land som Russland, Tyrkia og Hellas

⁷ Den vanlegaste sigøynarmoll-skalaen har til kjenneteikn at han er ein harmonisk moll-skala, men har i tillegg eit heva fjerdetrinn. Dette gir oss skalaen: (G-moll): G-A-Bb-C#-D-Eb-Gb. (Utheva = det heva fjerdetrinnet) I «Forloveren» møter vi desse tonane, med utgangspunkt frå G: G-**Ab**-A-Bb-H-C-D-Eb-F-Gb (Utheva = toner vi ikkje møter i ein vanleg sigøynarmoll-skala i G-moll).

(Ledang, Haug & Knudsen, 2021). Ifølgje Timothy Rice er musikken ein stor genre som vanskeleg let seg definere på grunn av dei mange forskjellige stilretningane og tradisjonane innanfor sjangeren, for ikkje å gløyme det historiske aspektet. I den tradisjonelle folkemusikken frå Bulgaria blir musikken mykje brukt i høve ulike ritual som gravlegging, bryllaup, andre høgtider og årstider (Rice, 1994, s. 127). I dei nemnte songeksempla frå trilogien høyrer ein tydelege bulgarske trekk. Begge har også namn etter to ritual, nemleg gravlegging og forloving. Kjenneteikna som rik ornamentikk og hurtig rytmikk er ifølgje Rice to av dei viktigaste sjangertrekka til bulgarsk folkemusikk (Rice, 1994, s. 76).

Instrumentalisten viser sin virtuositet med ornamenteringar som ligg i eit skjeringspunkt mellom dur- og mollskalaar. Dette skaper ei sterk formidling av kjensler (Michelsen, 1978, s. 525). Denne blandinga høyrer vi i «Forloveren». I songen «Markedet bestemmer» har vi ein melismatisk songstil på fyrste verset i orda «Singapore» og «Lahore», ein songstil som også er eit særpreg ved bulgarsk folkemusikk (Michelsen, 1978, s. 525). Ein melismatisk songstil vil seie hurtig og rik toneornamentering på ei staving.

Verket inneheld fleire fløyteparti. Songen «Markedet bestemmer» har ei tydeleg virtuos fløyterolle der fløytisten spelar hurtige triolar mellom (4:08-4:22). Fløyter, strengeinstrumenta *tambura* og *gadura*, og trommene *tupan* er nokon av dei mest kjende instrumenta i den tradisjonelle bulgarske musikken (Rice, 1994, s. 44-47). Tamburaen har ein lyd som liknar den indiske sitaren, mens *gadura* ser ut som ein lutt og høyrest meir ut som eit strykeinstrument i familie med fiolinen og bratsjen. Trilogien har også fleire markante parti med treblåseinstrument. I «Begravelsespolka» høyrer vi blant anna tydelege saksofon- og klarinettparti. Treblåseinstrument blei også innlemma i bulgarsk bryllapsmusikk ved starten av 1980-talet. I dag er instrumenta eit sentralt kjenneteikn ved sjangeren (Rice, 1994, s. 242).

Ompa, polka og janitsjar-røter

«Begravelsespolka» inneheld parti med 2/4-dels taktart, som på folkemunne blir kalla polka- eller ompatakt. Store norske leksikon definerer polkaen som «en pardans i livleg to-takt som antagelig oppstod i Praha ca. 1830. «Bytt-om-fot»-trinnene og den feiende runddansen er karakteristiske trekk» (Arent, 2021). Polkaen blir også rekna som ein av gamaldansane vi har i Noreg. Det er den lette 2/4-dels ompa-takta vi blir kjend med i mykje av Kaizer sin tidlegare musikk. Songen «Det polaroide liv» frå trilogien har også denne ompatakta. Taktarta er med på å gi songen ein lett og livleg karakter, i tråd med den livlege pardansen.

I «Det polaroide liv» er det messinginstrumenta som formidlar dei musikalske temaa. Dette gir assosiasjonar til marsjen og janitsjarkorpset. Omgrepet janitsjar var eigentleg

namnet på ein ny soldat i det osmanske riket ved 1300-talet. Janitsjarane var utrusta med våpen og spelte musikk, noko som inspirerte Europa til å danne janitsjarkorps (Ims, 2021). Vi finn janitsjarkorps i dei fleste land i dag. Instrumenteringa består hovudsakleg av slagverk- og blåseinstrument: treblåseinstrument som obo, klarinett, fagott og saksofon, og messinginstrument som trompet, kornett, horn, trombone, tuba og baryton (Eriksen, 2019). Trompeten er eit av dei blåseinstrumenta som er mest brukt i verket. Instrumentet har i tillegg til ein humoristisk innfallsvinkel i songen «Femtakt filosofi» der teksta i vers to seier: «like simpelt som en tone på trompet». Rett etterpå høyrer ein ei tone som blir spelt på ein trompet. Songen «Tvilling» har eit harpepari mellom (6:26-6:36). Ifølgje Jan Eriksen, dukkar harpa opp i enkelte janitsjarkorps (Eriksen, 2019).

Indisk musikk og sitaren

«Markedet bestemmer» inneheld melismatiske trekk. Melismane og skalaføring i enkelte instrumentgrupper, gir assosiasjonar til dei indiske skalaane; dei såkalla *ragaane*. Raga er eit melodisk rammeverk for improvisasjon i den indiske klassiske musikken (Knudsen, 2022). Det finst fleire hundre typar raga som dannar ulike musikalske skalaar. Ragaen inneheld reglar for korleis ein skal ornamentere og vektleggje tonene i skalaane. Desse indiske skalaene byggjer på grunnskalaen med sju trinn, som igjen deler oktaven inn i 22 *shruti*, eller såkalla toner (Ledang, Haug & Knudsen, 2022). Ragaane er dermed endå meir komplekse med sine 22 toner enn den tempererte vestlege skalaen som berre har tolv. Resultatet blir eit større spenn innanfor tonalitet. I det musikalske hovudtemaet frå introen på «Markedet bestemmer», høyrer ein eit avvik frå tolvtoneskalaen. Dette er basert på erfaringane eg har gjort meg i møtet med å spele melodien på piano. Skalaavviket kjem truleg nok på grunn av det indiske instrumentet *sitar* som spelar på desse partia.

Sitaren høyrer til luttfamilien og stammar heilt tilbake til mellomalderen (Aksdal, 2020). I dag blir instrumentet forbundne med indisk musikk, men det blei eigentleg importert til India av persarar og arabarar (Ledang et al, 2022). Instrumentet har fire til sju strenger og cirka 15 resonansstrenger i tillegg. Sitaren blei populær i den vestlege verda då ei rekkje av popmusikarar tok instrumentet inn i sine låtar. Beatles nyttar eksempelvis instrumentet på låten «Norwegian Wood» (Aksdal, 2020).

Balladen

Violeta Violeta inneheld også nokre mindre typiske rockelåtar. Desse er «Perfekt i en drøm» og «Den romantiske tragedien». Begge har eit roleg tempo utan den karakteristiske, vrenge

rockegitaren. I staden høyrer vi elektrisk gitar med clean-lyd, som vil seie ein 'rein' lyd utan vring. Grunna det rolege tempoet, er det naturleg å sjå songane i lys av balladen. Ballade tyder eigentleg dansevise og kjem frå det provencalske *balada*, av *balar*, som tyder å danse (Michelsen, 1978, s. 226). På 1800-talet var den romantiske balladen ein gjennomkomponert eller strofisk vokalkomposisjon med episk innhald. Gjerne akkompagnert av piano (Haug, 2020). I populærmusikken er han kjenneteikna for å vere ein song eller ei vise med langsamt tempo. I nokre tilfelle også med eit forteljande tekstinnhald. I dag talar ein ikkje lengre om balladen som nokon heilskapleg genre. Dermed finst han i fleire sjangrar (Michelsen, 1978, s. 230). På grunn av det rolege tempoet og forteljande tekstinnhaldet, kan dei to nemnte songane plasserast i høve balladen.

2.1.6 Det vokale uttrykket

Stemma er også eit instrument. I «Begravelsespolka» viser Janove Ottesen ei enorm formidlingskunst der han både ler, snakkar med innleving og nærmast skrik ut orda sine. Ifølgje Arild Linneberg er intonasjonen og stemmeleiet til vokalisten viktig. Den poetiske intonasjonen songaren vel å bruke gjennom stemmefraseringar som falsett, djupe og grove toner, syngje falske toner bevisst, syngje med smiger, verke bydande, bønnfallande eller forbausande, er eit av dei viktigaste kunstgrepa i rocken (Linneberg, 1994, s. 146).

I vers 2 på «Satan i halsen» syng Ottesen gjennom ein ropert: «Det ville vært totalt uansvarlig, og den reinskårne galskap / å våge å fukte leppa med de blanke dråper fra flaska / som mi mor har gjømt, mor har gjømt.» («Satan i halsen», V3). Stemma har kvass, hard og vringande lyd, noko som gjer budskapet aggressiv. Vers 3 står i sterk kontrast til vers 2 der Ottesen trekk seg unna roperten og syng tett opp i mikrofonen med ein kviskrande stemme: «Det skinner så blankt / Svelg og sjå alt» («Satan i halsen», V3). Stemme- og mikrofonteknikkane der han vekslar mellom aggressiv og mjuk stemme, er i tillegg med på å vise eit synsvinkelskifte: Ottesen syng gjennom roperten når han formidlar Violeta sine ord, men tek den bort når han syng Djevelen sine. Isolert sett klarer ikkje teksta å gi nokon tydeleg indikasjon på at ho vekslar mellom Violeta og Djevelen før siste verselinje i songen: «Du har Satan i halsen nå er du hans barn» («Satan i halsen», V3). Det er hovudsakleg formidlareren som fortel mottakaren kven som har ordet. Ottesen si vokalutforming er dermed eit godt eksempel på det Linneberg seier om stemma som ein betre formidlar av tematikken enn sjølve songteksta.

Når Ottesen fører Djevelen sine ord i «Begravelsespolka», snakkar og syng han aggressivt. Det vokaliske uttrykket formidlar ein overlegen karakter. Som songanalysen i

kapittel 3 vil påpeike, er ikkje Djevelen så overlegen som han skal ha det til. Ifølgje Linneberg kan også fraseringsane gjere teksta ironisk eller satirisk dersom dei blir brukt på «feil» tid (Linneberg, 1994, s. 146). Det er «Begravelsespolka» eit godt eksempel på.

I dei rolege versepartia på «Aldri vodka Violeta», syng Ottesen med mykje luft på stemma. Dette formidlar ei kjensle av at alt er fint mellom Kenneth og Violeta. Når då det aggressive partiet kjem inn i instrumenta ved (2:15), repeterer Ottesen verset med ein vrent stemme. Dette høyrer vi ved (2:36-2:50). Då blir teksta plutselig aggressiv, sjølv om vi har å gjere med den same teksta. Når strykeorkesteret tek over frå (2:51), skiftar Ottesen tilbake til stemma med luft, slik som tidlegare. Den varierende stemmebruken er eit godt eksempel på vokalisten som legg sitt eige kjensleregister til som ein sentimental meiningsberar av teksta. Ifølgje Ulf Lindberg i *Rockens text: ord musik och mening* (1995) går denne meiningsberaren forbi den syntaktiske betydinga av orda. Teksta kan aleine servere førestillingar om sentimentalitet eller alvor, men det er vokaldesignet rockeartisten vel å presentere teksta med som gjer orda til vokalisten sine egne, og føyer til teksta endå meir (Lindberg, 1995, s. 63). Ifølgje Lindberg er dette ein av to måtar musikken og stemma kan underbyggje teksta. I «Din kjole lukter bensin, mor» høyrer vi ein vokal som ligg mellom bokstavane *o* og *å* på refrenget, som i bookleten er transkribert med ordet *eh*: «Eh, ok. Eh, ok. Koss kan eg sei det uten å fornærma» («Din kjole lukter bensin, mor», V1). Seinare i låten høyrer vi ei nynning frå (2:15) på konsonanten *m*. I tillegg syng Ottesen på vokalen *a* før kvar strofestart av «Det lukter bensin av den vakre kjolen min». Dette er eksempel på den andre måten stemma underbyggjer teksta, nemleg med improviserande element som grynt, skrik, stønn og publikumshendvingar utover den skrivne tekst. Ifølgje Lindberg kan ei tekst nytte seg av ein av metodane, men oftast ein kombinasjon (Lindberg, 1995, s. 63).

Vokalteknikkar

Forutan å leve seg teatralisk inn i ei tekst med sterke kjensler, bruker vokalisten eit spekter av forskjellige vokal- og studioteknikkar. Så også i *Violeta Violeta*. Nokre av desse har eg presentert i førre avsnitt, slik som luft og vring. I dei neste vil eg gå djupare inn i vokalterminologien. Det er gjennom teknikkar at vokalisten klarer å utdjupe kjensleregisteret betre. Dermed er vokalteknikkar også eit viktig ledd i formidlinga av ei songtekst.

Ornamenteringar er korte eller lange kontrollerte toner som blir sungne etter kvarandre. Dei fungerer som kunstnariske utsmykkingar i songane (Halvorsen, 2014). «Satan i halsen» inneheld ei rik ornamentering der vi høyrer ei kort trille på orda «har gjømt» ved (1:27). *Vibrato* er også ei ornamentering som skaper ein skjelvande lyd i stemma. Lyden blir

til gjennom manipulering av lufttrykket. Det kan også oppstå naturleg ved at skjoldbrusken blir vippt framover (Halvorsen, 2014). I songen «Domino» høyrer vi vibratoteknikk på dei utheva orda i refrenglinja: «Brikkene **faller** en etter en etter **en**» («Domino», V2). Ei anna form for teknikk, er å leggje mykje *luft* på stemma. Det skaper eit mjukt uttrykk, og gir stemma nærmast ein yndig karakter. «Den romantiske tragedien» har ein stemme med mykje luft på versa. Teknikken blir ofte brukt i balladen, og oppstår når ein pustar ut og slepp luft forbi stemmebånda samtidig som ein syng (Halvorsen, 2014). *Falsett* skaper også eit yndig og sart preg på stemma. Det er sjeldan ein høyrer ein heil song med denne teknikken. I likskap med førre teknikk, består falsett av luft og blir sunge i eit høgt toneregister (Dahl, 2013). Outrolinja til «Det lukter bensin, mor» inneheld falsett på ordet «bensin».

Overdrive er mykje brukt i rockemusikken. Denne songteknikken blir laga med ein spesiell kjeveposisjon kalla bitt (Complete Vocal Institute, 2022). Vokalteknikken skaper ein tydeleg, høglytt og ropande lyd i det høge toneregisteret, men eit meir medium til svakt volum i eit lågt register. Ved overdrive-teknikk syng ikkje vokalisten med luft på stemma. Ottesen nyttar teknikken mykje i verket. Han finst eksempelvis gjennomgåande i «Diamant til kull». *Distortion* eller *forvrenging* er også ein vokalteknikk han bruker. Ved det repeterande verset mellom (2:36-2:50) i «Aldri vodka, Violeta» og brua til «Drøm vidare, Violeta», kan vi høyre dette. Forvrenging oppstår når ein syng med høgt lufttrykk og høg tunge, mens ein smalnar inn ressonansromma i munnhola (Halvorsen, 2014). Vrengeteknikken liknar growling, eit fenomen som er hakke meir intenst. På folkemunne blir *growling* kalla brøling. Teknikken oppstår når ein har eit høgt lufttrykk og mykje aktivitet i dei falske stemmebånda (Halvorsen, 2014). «Satan i halsen» inneheld growling på det såkalla utnemnte ‘satanpartiet’ mellom (3:02- 3:17). Teknikken er mykje nytta i metallsjangeren, noko låten tydeleg er ein intermusikalsk referanse til.

Dubbingsteknikk

Dubbingsteknikk, eller såkalla *overdub*, er ein studioteknikk der ein legg til eller endrar på lyd. Studioteknikken skjer ved at ein speler inn ein kopi eller tilnærma likt spor over det same sporet. Dersom ein vokalist dubbar seg sjølv, vil det i praksis seie at han syng inn same tekst og melodi ein gong til, same plass. Dette skaper ein ekkoeffekt (Online Etymologi Dictionary, 2021). *Violeta Violeta* har dubbing fleire plassar: I «Domino» blir vokalsporet dubba på «Brikkene faller en etter en etter en / Snart faller alle / Du er min domino / Eg elsker din effekt». Her er det gitarist Geir Zahl som dubbar sin eigen stemme. I tillegg dubbar Ottesen

Zahls stemme på dei to fyrste refrenmlinjene. Men då ein oktav høgare. I «Den romantiske tragedien» dubbar Ottesen seg sjølv på versa med ein kviskrestemme.

2.1.7 Konklusjon: musikalske sjangrar

Summert opp er verket fyrst og fremst eit konseptalbum forankra i rocketradisjonen. Men verket viser også sjangertrekk til både musikalen og rockoperaen. Den rike ornamenteringa, harmonikken, rytmikken og virtuositeten, plasserer verket i ein polka- og janitsjartradisjon. Samtidig som vi høyrer trekk til både bulgarsk folkemusikk og indisk musikk. Eit par av låtane har også balladetrekk. Det vokale uttrykket viser ein rockevokalist med rik innleving som bruker kjensleregisteret i formidlinga, men også ein vokalist med avansert stemmeteknikk. Vi har altså å gjere med eit musikalsk «polyfont» verk som peikar i retning ein postmodernistisk estetikk. Meir om dette i kapittel 4.

2.2 Sjangermessig avklaring: Litteratur

Det finst to typar tekster i verket: følgjetekster og songtekster. Følgjetekstene har ein støttefunksjon for lyttaren. Dei er korte prosatekster som presenterer handlinga. Forteljaren er som regel autorial, men det finst også avvik. Songtekstene har ulike forteljarar eller song-eg. Dei står ofte fram som dramatiske monologar, nesten som rockoperatiske ariar.

Eit spørsmål som melder seg, er om *Violeta Violeta* er eit *drama* eller ei songlyrisk *forteljing*. Musikaltrekka og dei dramatiske monologane i songtekstene peiker verket i retning dramaet. Men verket vi har føre oss er ikkje nokon ferdigstilt musikal klar for scena. Dermed vil det føre upresist fram å kalle det eit drama. Følgjetekstene og verket i sin heilskap trekk derimot trilogien i retning forteljinga.

Den fragmentariske forma kan minne om strukturen til punktromanen. Songane er punktnedslag i historia, men kan også stå som sjølvstendige delar. Kvar song og følgjetekst er samtidig ein del av ein større heilskap. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg definerer punktromanen slik: «Punktromanen er strukturert på en tvetydig måte. Delvis fungerer de enkelte tekstbrokkene som selvstendige tekster (evt. dikt), delvis utgjør disse «punktnedslagene» etapper i en mer omfattende og fragmentarisk fortalt historie.» (Lothe et al, 2015, s. 182). På bakgrunn av dette, kan *Violeta Violeta* vere ein slags musikalsk punktroman. Når eg vel å sjå på verket som ei songlyrisk forteljing, legitimerer det samtidig ein narratologisk analyse.

Samla sett inneheld trilogien stor grad av litterær sjangerblanding. Epoke- og sjangeromgrep som «romantisk», «tragedie» og «gresk komedie» blir nemnt eksplisitt i både verktittelen og songtitlar. Det leiar oss til antikken og romantikken. Djevelfiguren gir assosiasjonar til både Bibelen, mellomalderen sine mysteriespel og Goethe sitt drama *Faust* – den mest berømte tragedien frå romantikken. Men verket har også trekk frå den moderne fantasy litteraturen. Dette skal eg drøfte i det følgande. Før vi går inn på desse sjangeraspekta, vil eg gjere greie for nokre generelle trekk ved songtekstene og følgjetekstene i trilogien.

2.2.1 Generelle trekk ved songtekstene og følgjetekstene

Ifølgje Robert Pattisons *The Triumph of Vulgarity* (1987) står rockesongen som ei vidareføring av romantikken: I sentrum står eg-et og hans kjensleliv. Eg-et sine kjensler er forankra i det panteistiske og vulgære, ikkje det logiske. Morten Moi kritiserer Pattison for å sjå rocken einssidig som eit romantisk fenomen. Ifølgje Moi fangar ikkje Pattison sin definisjon den delen av rocken som er parodisk og subtilt ironisk. Her kan dei opphøgde kjenslene på ein lattervekkande måte bli degradert til galskap og mani (Moi, 1990, s. 225-226) Eit eksempel er Screamin' Jay Hawkins' «I put a spell on you» (1956). Her kastar eg-et ei forbanning over sin tapte kjærleik, og songen liknar meir på skrekkromantikk av typen *Frankenstein* og *Dracula* enn den inderlege romantiske poesien. Dermed har rocken element som i tillegg liknar den Bakhtinske latterkulturen (ibid).

Rock er også modernisme. Ifølgje Bjarne Markussen i «*Quadrophenia* – Tyveårsminne for en rockeklassiker» (1993) framkallar The Who sin musikk ei kjensle av noko framandgjort. Rockoperaen *Quadrophenia* skildrar ein splitta person på jakt etter seg sjølv og si tid, noko Markussen plasserer i ein modernistisk rockeestetikk. Plateomslaget viser dette godt:

På det grå plateomslaget står Jimmy med bortvendt ansikt og med WHO malt på ryggen. I scooterspeilene nær bilde av de fire bandmedlemmene, som hver avspeiler en side ved heltens karakter. Tittelen spiller dermed på både kvadronisk lyd og indre splittelse. Ironien er åpenbar: The Whos antihelt har The Who som forbilde eller speilbilde. Forholdet snues på hodet. Det er bandet som speiler seg i Jimmy. Det er *My generation* i ny forkledning, en analyse av splittelser i Townsend og hans tid. (Markussen, 1993, s. 41).

Det er nettopp denne framandgjeringa og splitta subjektet som plasserer rocken i høve det modernistiske.

I *Violeta Violeta* finn vi trekk av både romantisk, karnevalesk og modernistisk rocklyrikk. Det er likevel den kjensleladde og inderlege romantikken som blir mest skildra i trilogien. Mesteparten av songtekstene har eit songlyrisk-eg i sentrum, og eg-et skildrar sine

kjensler for mottakaren. Tematisk sett er det omsorga for barnet Violeta som skaper plottet, og det er morskjærleiken som driv Beatrice ut i verda på jakt etter dottera.

Men verket viser seg også fram som noko ikkje-romantisk: I kjærleikssorga over den forsvunne dottera, forsøker Beatrice å ta sjølv-mord: «Hun ser ingen annen utvei enn å ta sitt eget liv. Hun legger en dynamittkubbe under stolen og tenner på lunta.» («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F). Her blir kjærleiksførestillinga mektig degradert. Ho går over til å bli ein mani, der livsvilkåra til Beatrice kviler på Violeta sitt nærvær. Samtidig er det kjærleiken som reddar livet: «På tiden det tar for lunta å brenne, får Beatrice kontakt med Violeta i en drøm. Hun bestemmer seg der og da for å dra ut i verden, og hente datteren tilbake – og ta hevn over faren» («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F). Utdraget gir også eit splitta utfall: den kjærlege handlinga der mor og dotter finn kvarandre, og det motsette – å ta hemn over barnefaren. Hemnen blir at mor og dotter hoppar i døden når dei treffer kvarandre. Men kva er då meininga med å treffast att dersom det fører til død uansett? Samtidig plasserer djevelfiguren verket i ein karnevalesk tradisjon, i høve *Moi sine definisjonar*. Galskapen følgjer dermed gjennom heile forteljinga.

Beatrice viser seg også fram som eit splitta subjekt: «Hun [Beatrice] blir på den ene siden oppmuntret til å ture på og kjøre over alt på sin vei, mens hun på den andre blir advart om å passe seg og ta hensyn. [...] Hun er en diamant som fortsatt ønsker å være kull.» («Diamant til kull», V1, F). *Volume I* held fram med å skildre henne slik:

Om nettene sitter Beatrice på loftet, iført sin gamle brudekjole, og drikker vodka mens hun spiller pumpeorgel og røyker sigaretter. Hun går inn i en slags oppspilt transe. Orgelet og vodkaen fyller loftet med noe hun opplever som en religiøs kraft. Hun får en rusinfisert fantasi, eller fremsynthet, der hun blant annet hører sin datters stemme. Hun drikker til demonene kommer ut, og skyter et større og større hull i taket med sin hagel. Til slutt står hun brud med sine egne demoner, under hullet i taket, og ser opp på sin egenskutte stjernehimme av hagel. Hun er i ett med det guddommelige og står selv midt i sitt eget kosmos. Hun er sin egen skaper. Hun er ikke syk, men hun er ikke frisk heller. («En for orgelet, en for meg» V1, F).

Utdraget viser eit tydeleg splitta subjekt, noko som nærmast munnar ut i det absurde: Er Beatrice galen, eller har ho berre god fantasi? Kan ho kommunisere med demonar, eller er det berre kjenslene som talar? Ikkje er ho sjuk, men ikkje er ho frisk heller – kva er ho då? Kenneth og Violeta har også splitta karaktertrekk, noko eg vil gå djupare inn på i kapittel 4. Framstillinga av dei splitta familiemedlemmane plasserer dermed trilogien i ein modernistisk rocketradisjon. Den fragmenterte plott-strukturen er også eit modernistisk trekk.

Forutan om følgjetekster og songtekster inneheld bookletane ein del coverart som illustrerer det fiktive universet. Alle illustrasjonane er laga av Martin Kvamme (*Volume I-III*). Framsida til *Volume I* illustrerer Beatrice, *Volume II* Kenneth, medan *Volume III* Violeta.

Dersom ein ser illustrasjonane opp i mot songane på albuma, ser vi tydeleg at *Volume I* inneheld flest songar som tek føre seg Beatrice sitt liv, i *Volume II* høyrer vi flest songar der Kenneth er song-eg-et, mens Violeta dominerer i *Volume III*. Dermed er illustrasjonane også med på å skape ein heilskap i verket.

Volume I inneheld coverart med bilete av ei barnevogn, ramnar, Beatrice omkransa av fuglar som sit og spelar orgel og drikk vodka; ein ramn med greiner til føter; og ein illustrasjon av Violeta med flosshatt som vatnar eit tre – også omkransa ramnar. Treet og fuglane er eldgamle symbol. Treet symboliserer det guddommelege, oppstoda av livet og evig liv (Kværne og Groth, 2019). Ramnesymbolikken går igjen og er noko eg går nærmare inn på i kapittel 4. I *Volume II* er motiva gråare og dystrare, der insekt-motivet går igjen i illustrasjonane. Motivet kan på mange måtar underbyggje Kenneth sine lugubre planer, men også Kenneth sitt syn på Beatrice og Violeta som plagar han – likeins skadedyr okkuperer hus og er noko ein ønsker å få fekk. Forutan om dette inneheld illustrasjonane flaggermus, kyrkjegard med gravstøtter og kors; dominobrikker og ei løkke til å hengje seg i⁸; ei ørn og igjen – ramnane. Motiva i *Volume III* ber preg av raude rosar og sommarfuglar. Der dei raude rosene blant anna symboliserer evig kjærleik, symboliserer sommarfuglen livet etter oppstandelsen i kristen tru.⁹ Forutan om desse, ber dei resterande illustrasjonane i *Volume III* preg av nonsens: ei bombe som blir halde av ei hand – illustrert som ein flygande ballong; ein elefant som spelar tuba omkrinsa av ein raud drake og ein soldat på ein hest¹⁰; og ein grammofon som «speler» ut ein påfugl. I tillegg ser ein biletlege referansar Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865). Framsida illustrerer kaninar og eit tidsur, og baksida av bookleten viser soppar og ei openbering av ein ny sivilisasjon. På grunn av oppgåvas omfang, vil eg ikkje gå nærmare inn på illustrasjonane. Det er likevel viktig å poengtere at dei har ein funksjon i verket; nemleg å visualisere det fiktive universet som songtekstene og følgjetekstene skaper. I løpet av oppgåva vil eg vise fram nokre av desse illustrasjonane.

⁸ Løkka blir ein illustrasjon av songteksta til «I ett med verden»: «Du har to valg. Enten å henga deg i mønå / eller fosvinne» («I ett med verden», V2).

⁹ I *Volume III* finn vi songane «Perfekt i en drøm» og «Sekskløver» der Violeta og Beatrice er på *den andre sida*. Dermed underbyggjer sommarfugl-motivet tanken om at Violeta og Beatrice har stige opp til noko betre, til noko heilag. Eg vil gå nærmare inn på *den andre sida* i kapittel 4.

¹⁰ Soldaten i kamp med draken skaper assosiasjonar til fantasy litteratur. I tillegg kan draken symbolisere djevelfiguren i verket. Dermed blir også illustrasjonen eit bilete på Djevelen i kamp med mennesket. Dette er ein av konfliktane verket skildrar, sjå kapittel 4.3.2.

2.2.2 Den greske tragedien og komedien

I kraft av å vere eit grufullt familiedrama, gir *Violeta Violeta* assosiasjonar til den greske tragedien, som Aiskhylos' trilogi *Orestien* (458 f.Kr) og Sofokles' *Kong Oidipus* (429 f.Kr). Titlane «En romantisk komedie» og «Gresk komedie» alluderer til den greske tragedien og komedien, men også til den populære filmsjangeren romantisk komedie. I det følgjande vil eg sjå på sjangertrekk ved tragedien og komedien.

Ifølgje Aristoteles handlar tragedien om karakterar som er edlare enn dei fleste (Aristoteles, 2008, s. 65). Hjå helten skjer det eit omslag frå lykke til ulykke, og omslaget kjem på grunn av ein tragisk feil. Dramaet framstiller ei uløseleg konflikt der helten er underlagd den tragiske handlinga (Aristoteles, 2008, s. 58).

Vidare følgjer attkjenningselementet, kor helten går gjennom eit omslag frå uvisse til å vite. Den mest vellukka attkjenninga er den som kjem samtidig med skjebneomslaget. Ifølgje Aristoteles fører attkjenninga med seg skrekk eller medynk, sidan attkjenningane bestemmer om kor vidt folk blir lykkelege eller ulykkelege (Aristoteles, 2008, s. 53-54). Skrekken eller medynken som tragedien framkallar, skal føre fram til ei reinsing av desse sinnstilstandane, såkalla *katharsis* (Aristoteles, 2008, s. 39). Om desse reinsingane skjer hjå publikum eller aktørane, seier ikkje Aristoteles, men det er vanleg å tru at han meiner publikum.

Ein annan viktig bestanddel i handlingsforløpet er liding. Liding er når handlinga fører med seg noko smertefullt og destruktivt. Det kan vere sjeleleg smerte eller dødsfall på open scene. (Aristoteles, 2008, s. 54). Liding mellom nærståande partar som familierelasjonar, er ifølgje Aristoteles, den mest vellykka og iaugefallande intrigen (Aristoteles, 2008, s. 62).

Violeta Violeta handlar ikkje om edle karakterar. Her er dei heller slettare enn gjennomsnittet, eit kjenneteikn ved den greske komedien (Aristoteles, 2008, s. 37). Violeta er eit unntak og trer fram som den uskyldige helten i historia. I siste spor på *Volume III* blir skjebnemotivet tydeleggjort: «Skjebnens sang. [...] Alle var brikker i et spill. Alle erkjenner sin plass på begge sider av livet og oppsummerer sin skjebne. Ingenting kunne endre tidens gang. Det endte som det alltid var ment å ende.» («Sekskløver», V3, F). I denne songen viser skjebnemotivet at karakterane er underlagd handlinga, eit viktig trekk ved tragedien etter Aristoteles. Om dei verkeleg er underlagt skjebnen, er noko vi må komme tilbake til i analysen av verket.

I det forteljinga tek form, har vi allereie å gjere med ei ulykke: «Han [Kenneth] har kidnappet sin egen datter og er på flukt i den store verden, nettopp for å unngå at Violeta skal bli som moren. Beatrice svinger mellom å være mentalt frisk og syk.» («Philemon Arthur and the Dung», V1, F). Lykka høyrer dermed fortida til: «Det var kyss kyss mellom meg / og min

Beatrice / Som et glansbilde gikk me og sang / alle tre» («I ett med verden», V2). Men historia går også gjennom eit nytt omslag: frå ulykke til lykke i det Beatrice og Violeta opprettar kontakt på draumeplan. Det er dette omslaget som reddar Beatrice frå sjølv mordet. Dermed har vi å gjere med to omslag i trilogien: eitt før historia utspeler seg, og eitt etter ho er i gong.

Attkjenningselementet der Violeta forstår ho skal møte mor si igjen kjem i songen «Drøm vidare Violeta»: «Da forstår hun [Violeta] at hun skal treffe moren igjen på sju år. [...] Moren lover henne et liv helt utenom det vanlige. [...] Violeta gjør som moren i drømmene fortalte henne og drar rett til den høyeste skyskraperen i Tokyo» («Drøm vidare Violeta», V2, F). I det dei treffer kvarandre i Tokyo, tek dei heisen til tusande etasje og hoppar ut i fritt fall. Hoppet kjem som eit sjokk på mottakakaren. Verket fortel heller ikkje om Violeta er klar over kvifor ho må hoppe. Det fortel berre at mor og dotter *skal* hoppe: «Beatrice lover et bedre liv etter døden, men man må ville det selv. Det blir kun eventyrlig flott om Violeta selv velger å hoppe utfor skyskraperen fra 1000. etasje og ned mot bakken.» («Den romantiske tragedien», V2, F). Kanskje dødsomslaget kjem like overraskande på Violeta som for mottakaren? Situasjonen har ikkje eit tydeleg attkjenningselement, noko som skil verket frå den greske tragedien.

Igjen er det naturleg å anta at lykken har snudd om til ulykke. Hoppet kan dermed tolkast som den tragiske feilen i trilogien. Likevel er det uklart om historia sluttar med lykke eller ulykke: På ein måte har vi å gjere med ei tragisk avslutning sidan døden inntreffer. Skyskraparhoppet til mor og dotter framkallar også skrekk og medynk hjå mottakaren. Men det fører det ikkje med seg nokon reinsing av desse sinnstilstandane for publikum. Mor og dotter går derimot gjennom katharsis: «Nå er det en heilt spesiell og vakker dag / Reisen kan begynne nå som me er i lag» («Sekskløver», V3). Utdraget viser at Violeta og Beatrice har forsona seg med livet på den andre sida. Samtidig er døden òg byrjinga på noko nytt: Kanskje historia då heller har ein lykkeleg slutt, der mor og dotter har det betre enn nokon gong? Den opne slutten gir fleire tolkingmoglegheiter, noko eg vil utdjupe meir i kapittel 4. I kraft av Aristoteles, ser vi fleire likskapstrekk mellom *Violeta Violeta* og den greske tragedien. Men nokon særleg utprega gresk tragedie, er det ikkje.

I refrenget til «Gresk komedie» heiter det: «Før var det trist, nå kan me le / som i en gresk komedie» («Gresk komedie», V2). Ifølgje Aristoteles er latteren i den greske komedien uttrykk for det pinlege: «Latter vekker feilskær som ikke fører til undergang og pinligheter som ikke medfører smerte» (Aristoteles, 2008, s. 37). I *Violeta Violeta* derimot, omhandlar ikkje latteren det pinlege, men heller ein grotesk glede: I det Kenneth og Corvino har klargjort

sin lugubre plan om å selje Violeta på den illegale marknaden i Lahore, kjem latteren: «Nå er brødrene altså gjenforent, med en knallplan på gang. Alt det vonde er glemt og tilbakelagt. Før var det trist, nå kan me le !» («Gresk komedie», V2, F).

Kenneth er ein slett karakter. Han har ei kriminell fortid, men har slept straffa fordi han anga bror sin. Han har kidnappa dottera si, er på parti med Djevelen, og planlegg menneskehandel saman med Corvino: «Kenneth går med på forslaget, fordi han skylder broren en tjeneste, men også fordi datteren er i ferd med å bli mer og mer lik som sin mor» («Gresk komedie», V2, F). Kenneth sin personlegdom minner om den attiske komedien frå 400-talet f.Kr.. Her er det den vanlege borgaren med sin feige personlegdom og dårskap som dreg seg unna problem, og er objekt for historia (Lothe et al, 2015, s. 79). Sjølv om den greske komedien framstiller slette karakterar, meiner ikkje Aristoteles at dei er vonde eller dårlege i ein kvar forstand (Aristoteles, 2008, s. 37). Trass Kenneth sine feilgrep i livet har han forsøkt å gi Violeta det han sjølv meinte var ei betre framtid:

Beatrice har egenskaper og evner som overgår de vanlige mennesker har, og hun er sikker på at datteren har arvet disse spesielle egenskapene. Hun ønsker dermed å hjelpe henne å bruke evnene, i stedet for å frykte dem og undertrykke dem, slik faren Kenneth vil. Han har kidnappet sin egen datter og er på flukt i den store verden, nettopp for å unngå at Violeta skal bli som moren. («Philemon Arthur and the Dung», V1, F).

Utdraget viser at avgjersla om å kidnappe Violeta, er tufta på omsorgskjærleik. Han har meint han kan gi henne ei betre framtid enn Beatrice. Dette trekket fell dermed inn under den greske komedien slik Aristoteles definerer han. Samtidig må vi ikkje gløyme at kjærleiken til Violeta forsvinn meir og meir med åra som går. I det Corvino kjem i historia, går Kenneth gjennom eit omslag frå sjølvstendig til underlegen: «Kenneth er nå totalt overgitt sin dominante bror» («Domino», V2, F). Dei sympatiske og kjærlege sidene er vekke, og den vondskapsfulle, veks tydelegare fram.

2.2.3 Den romantiske tragedien

Violeta Violeta er eit fantasifullt verk som stadig bikkar over i det overnaturlige. Her står det i ein tradisjon frå 1800-talets romantiske epoke. Romantikken var ein motreaksjon på opplysningstida og fornufta, der fantasien og det sanslege stod i høgsetet for diktinga (Lothe et al, 2015, s. 198). Epoken hadde si stordomstid ca. 1790-1830. Her setter individet seg sjølv i sentrum, og søkjer å uttrykke sitt særeigne (Hagen, 2022).

Dersom vi samanliknar verket med romantikkens mest kjende tragedie, *Faust* av Johann Wolfgang von Goethe, ser vi fleire likskapstrekk. Eit av desse er formeksperimenteringa. Ifølgje John Haarberg, Tone Selboe og Hans Erik Aarset bryt

dramaet til Goethe så og seie med alle reglane i klassisismens tragedie: «Teksten er inndelt i episodiske, frittstående enkeltscener samtidig som den veksler mellom versdramaets og prosateaterets form» (Haarberg, Selboe & Aarset, 2007, s. 325). *Faust* er delt opp i separate og enkeltstående hendingar der struktureringsprinsippet frå tragedien er lagt bort. Så også i *Violeta Violeta*.

I fyrste del av *Faust* sirklar handlinga rundt tre karakterar som beveger seg over eit større geografisk område: professor Faust, Mefistofeles og Gretchen. I likskap med *Faust*, er det hovudsakleg tre karakterar på kryss og tvers rundt i verda vi blir kjend med i Kaizers trilogi. Trilogien har eit stort fokus på det sjelelege. Psykologi, kjensleliv og indre konflikt er gjenstand for plottet. I løpet av historia forstår Violeta at ho har blitt utsett for løgner av sin far. Dermed reiser ho frå han, og søker mot mor og den rette sanninga om hennar liv. Den evige søken mot eit betre liv, er noko som kan samanliknast med professor Faust sin søken etter sanning og høgare mål. At Faust sel sjela si for å vinne sikker kunnskap, er eit symbol på mennesket som evig søker den høgaste sanninga (Wessel, 2022). Men det er fyrst og fremst djevelfiguren i *Faust*, Mefistofeles, som er interessant å samanlikne med Djevelen i *Violeta Violeta*.

Når mor og dotter landar på den andre sida, forsvinn den pågåande Djevelen frå verket. I Goethe sitt verk fordufter også Djevelen etter at professor Faust døyr. Men dette er derimot ei overraskande vending. I *Faust* er det nemleg innforstått hjå både lesaren og Faust at Faust skal tene Mefistofeles i all æve. Men slik går det ikkje. Trass kontrakten mellom dei, får ikkje Mefistofeles nokon makt over professoren. Faust blir henta opp til himmelen av eit englekor sendt frå Gud. Dette viser ein forsoningsestetikk. Denne type estetikk ser vi også i *Violeta Violeta*, kor mor og dotter blir forsona med kvarandre og den dødfødde tvillingsøstera på *den andre sida*. Djevelen, Kenneth og Corvino «er etterlatt på trygg avstand» («Den romantiske tragedien», V2, F), i likskap med Mefistofeles i *Faust*.

Vi kan også plassere trilogien i ein større samanheng som omfattar samfunnet, Gud og naturen – eit viktig kjenneteikn ved den romantiske diktinga (Lothe et al, 2015, s. 198). I trilogien blir Gud nemnt to gonger: «Hun [Beatrice] er i ett med det guddommelige og står selv midt i sitt eget kosmos. Hun er sin egen skaper.» («En for orgelet, en for meg», V1, F). Her blir «det guddommelige» og «sin egen skaper» brukt om Beatrice sine eigenskapar, ikkje nødvendigvis om skaparen Gud. Men i «Markedet bestemmer», nemner Violeta Gud med namn når ho drøymmer om å treffe Beatrice: «For det kan de [Kenneth og Corvino] aldri ta fra meg / Gud vett at de har prøvd / Men ditt nærvær er fortsatt sterkt» («Markedet bestemmer», V3). Ved fyrste augekast er det naturleg å tenkje at Violeta vender seg til ein allvitande og

allmechtig Gud. Det som derimot er usikkert, er om Gud i det heile tatt *er* til stades i verket: Det guddommelege blir nemnt, og at ho referer til ein allvitande synsvinkel i utdraget, er i alle fall sikkert. Men nokon gudeleg innverknad som vi ser i *Faust*, finst ikkje i trilogien. Dette vil eg komme tilbake til i songanalysen av «Markedet bestemmer» i kapittel 3.

Sjangertrekk som formeksperimentering, fantasien i høgsetet, forsoningsestetikken, fokuset på sjølvet og sjelelivet, plasserer dermed verket i ein tradisjon til den romantiske tragedien.

2.2.4 Karakteriserer «romantisk» ein kjærleiksrelasjon?

I staden for å tolke «romantisk» litteraturhistorisk, kan det tolkast i moderne, daglegspråkleg forstand, som ein kjærleiksrelasjon. I verket høyrer den romantiske relasjonen mellom Kenneth og Beatrice fortida til. I historia sitt notidsplan, er relasjonen erstatta av sterk konflikt. Er det dette som er *tragedien*?

I moderne forstand blir omgrepet «romantisk komedie» særleg nytta om ein filmgenre. Ifølgje David L. Simpson, endar som regel den romantiske komedien med at dei som vil ha kvarandre, vinn kvarandre (Simpson, 2022). At mot og dotter får kvarandre til slutt, kan dermed tolkast som eit romantisk trekk. Samtidig poengterer Simpson at kjærleiksplottet speler seg rundt to forelska partar som tilsynelatande er meint for kvarandre (Simpson, 2022). Verket skildrar aldri denne kjærleiken. Trilogien er tydeleg på at Beatrice vil ta hemn over Kenneth. Ho vil ikkje ha han tilbake. Kenneth derimot, sit igjen med anger etter at Violeta og Beatrice har reist frå han: «Om eg fekk gjort noe om igjen / Fått ønsket mitt oppfylt av Kongen / Sko eg aldri gitt slepp på ballongen / Heller svevt over skyene sammen» («Sekskløver», V3). Dersom vi ser slutten av verket frå Kenneths perspektiv, har vi ein tragisk slutt: Han får verken Beatrice eller Violeta tilbake. Likevel er det ikkje den erotiske kjærleiken som blir skildra i plottet. Det er den såkalla *agapè*¹¹; kjærleiken mellom foreldre og barn. Dermed kan vi ikkje konkludere med at verket står i tradisjon til den romantiske kjærleikskomedien.

¹¹ Det greske ordet *agapè* blir definert på denne måten i det autorative *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*: «the quality of warm regard for and interest in another, *esteem*, *affection*, *regard*, *love* (without limitation to very intimate relationships, and very seldom in general Greek of sexual attraction)» (*A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, 2000).

2.2.5 Djevelfiguren

Violeta Violeta har ein manipulerande, løgnaktig og freistande djevelfigur. I litteraturhistoria er Djevelen eit gjennomgåande element: Bibelen karakteriserer Djevelen som ein freistar, satan og fallen engel. Mysteriespela frå mellomalderen skildrar djevelfiguren som ein manipulerande psykolog. Frå romantikken og *Faust* kjenner vi han att som Mefistofeles som forsøker å inngå veddemål med både Gud og menneske. Litteraturhistoria viser at djevelfiguren har endra seg, og spørsmålet er kva slags figur vi finn i *Violeta Violeta*.

Bibelen

I trilogien proklamerer Djevelen at han har all makt: «Eg bestemmer tid og sted og lukt og fargespel på alle som eg har sverga at det kunne bli folk av» («Begravelsespolka», V3). Han trer nærmast fram som ein Gud. Men som songanalysen av «Begravelsespolka» vil utdjupe, sit ikkje Djevelen med denne makta. Han lyg til Violeta. Djevelen som ein løgner finn vi heilt tilbake til det gamle testamentet og syndefallet. I syndefallet lyg slangen for å få Eva og Adam til og smake på den forbodne frukt: «Men Gud veit at den dagen de et av frukta, skal augo dykkar opnast; de skal verta som Gud» (1 Mos 3, 5, Bibel, 2006). Når då Eva og Adam smakar på frukta og blir konfrontert av Gud, svarar Eva: «Ormen lokka meg, og eg åt.» (1 Mos 3, 13, Bibel, 2006). Etter syndefallet kastar Gud Eva og Adam ut av Edens Hage. Det går dermed ikkje som Djevelen har lova.

Mellomalderdramaet: *Spillet om Adam*

Djevelen bryt ofte inn i verket, stjel showet og forlangar merksemd. Han trugar også Violeta med døden: «Bare tenk så mange gonger eg har sett det for meg visualisert og regissert din siste time» (Begravelsespolka, V3). Tematiseringa om døden og forsøket på å skremme Violeta med han, er noko som setter trilogien i tradisjon til mellomalderdramaet. Dramaet er dramatisert bibelhistorie som ofte speglar menneske med store bekymringar. Vi møter menneske forankra i religion med sterk frykt for døden og livet etter (Sletsjøe, 1961, s. 35).

Følgjeteksta til «Siste dans» avslører at Djevelen har avgrensa makt:

Han trodde han hadde Beatrice under kontroll. Siden det var han som ga henne et forsiktig dytt i livet for at hun skulle ta opp jakten på sin mann og datter. Han føler at de har et tillitsforhold der han er den overordnede. Men hun viser seg vanskelig å holde styr på, dermed endrer han taktikk og begynner å danse seg innpå Violeta, for å nå inn til Beatrice. Overfor henne fremstår han som en livsbejænde sjarmør, som oppfordrer Violeta til å leve livet og gripe mulighetene det byr på. Han smiser og frister med kjæresten i Paradis om hun pynter seg med fletter som jentene i Paris... («Siste dans», V3, F).

Den mislykka kontrollen over Beatrice, liknar djevelfiguren i *Spillet om Adam*: «DJEVELEN [...] Jeg skal si deg [Adam] ganske kort: Hvis du eter av eplet [...], kommer du til å regjere som hersker og kunne dele makten med Gud selv. ADAM: Vekk herfra! [...] Du er Satan, og dine råd er skrøpelige. [...] *Djevelen går bedrøvet og nedslått bort fra Adam*» (Sletsjøe, 1961, s. 99-100). Begge utdrag viser Djevelen som må trekke seg vekk frå mennesket.

Samtidig viser verka at Djevelen vel ein ny innfallsvinkel for å få det som han vil: I trilogien forsøker han å gå vegen om Violeta, i *Spillet om Adam* går han vegen om Eva: «Jeg [Djevelen] innestår for at dere vil eie samme godhet og makt som Gud selv. Smak på den! [...] *Da skal Eva spise litt av eplet og si til Adam*: Jeg har smakt på det – Gud hvilken smak! Aldri har jeg kjent slik en sødme.» (Sletsjøe, 1961, s. 101-102). Her overtalar han Eva. I likskap med *Spillet om Adam*, skildrar *Violeta Violeta* ein djevelfigur som ikkje gir opp sine lumske planar. Han forsøker gong etter gong å leie Violeta inn i freisting, men om han når målet sitt med å luske seg inn på Beatrice, er heller uklart.

Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*

Det finst likskapstrekk mellom *Faust* og trilogien. I begge verk openberrar Djevelen seg markant. I *Violeta Violeta* bryt han overbevisande og taletrengt inn: «All rise! Ja, det er meg. Thank you, thank you... Jo, det er meg» («Begravelsespolka», V3). I *Faust* bryt også Djevelen (Mefistofeles) markant inn: «Idet tåken forsvinner, trer Mefistofeles ut av ovnskroken, kledd som en vandrende skolast. MEFISTOFELES: Men hvorfor slik alarm? Til tjeneste, min herre! [...] Vær hilset, lærde mann! Du lot meg svette litt mer enn jeg har godt av, ærlig talt.» (Goethe, 2021, s. 79-80). I likskap med *Violeta Violeta*, tek Mefistofeles usjenert til ordet med ein sjølvsiikker retorisk tale overfor Faust.

I begge verk er djevelfiguren ein tilbakevendande karakter. Tabellen i kapittel (4.1.1) viser at Djevelen returnerer tre gonger før Beatrice og Violeta hoppar frå skyskraparen. I Goethes verk bryt Mefistofeles så mykje inn at han til slutt blir ei plage: «MARGARETE: I samme stund mitt blick er falt på deg, da må jeg villig la meg føre. Nu har jeg gjort så meget for deg alt at det er ikke stort igjen å gjøre. (Går.) (Mefistofeles kommer.) MEFISTOFELES: Gikk tullemor? FAUST: Du er igjen spion?» (Goethe, 2021, s. 187). Faust reagerer som regel på Mefistofeles sine innvendingar. I trilogien derimot fortel ikkje historia korleis Violeta reagerer på den stadige tilbakevendinga.

Eit viktig handlingselement i *Faust*, er veddemålet mellom Mefistofeles og professoren. Faust må signere det med sitt eige blod: «Hver liten lapp er like god. Du [Faust]

underskriver med en dråpe blod» (Goethe, 2021, s. 95). I *Violeta Violeta* har vi også eit dråpemotiv:

Edle dråper kan trygt nytes av den vanlige mann [...] Det finnes ikkje maken, eller tilsvarende forførende vann / Prøv å stå imot om du kan, / men eg lover deg det går ikkje an [...] Det skinner så blankt / Svelg og sjå alt [...] Du har satan i halsen / Nå er du hans barn («Sekskløver», V3).

Dråpemotivet gjer seg gjeldande i form av alkoholdråper. I kapittel 3 vil eg komme meir detaljert inn på korleis djevelfiguren opptrer i songen «Begravelsespolka».

2.2.6 *Violeta Violeta* som fantastisk litteratur

Karakterar som Djevelen og ei dødfødd tvillingsyster, bryt med den realistiske forteljinga. Så også livet på *den andre sida*, der alle ønsker blir oppfylt og flosshattar fungerer som transportmiddel: «Hun [den dødfødde Violeta] hentes gjennom et vindu og stiger ut på en lang gren og setter seg i en enorm flosshatt sammen med moren og Violeta. Her viser hun den andre siden» («Perfekt i en drøm», V3, F). Desse elementa får oss til å setje verket inn i ein fantastisk litteraturtradisjon. Ifølgje Åsfrid Svensen, startar dei fantastiske forteljingane ofte i ei normalverd lesaren kjenner seg att i. Plutseleg bryt det overnaturlige inn og forandrar normalverda. Dei fantastiske elementa er ladde med intense kjensler som hat og gru, samtidig som dei har ei tiltrekkingskraft som vekker fascinasjon (Svensen, 2003, s. 38). Den fantastiske litteraturen gir oss spenning og undring, utfordrar vanetenkinga vår på forskjellige måtar, samtidig som han er gjenstand for symbolske førestillingar «som taler til djupe lag i det medvitne og umedvitne kjenslelivet vårt» (Svensen, 2003, s. 47). Farah Mendlesohn har gjort ei omfattande kategorisering av den fantastiske litteraturen der ho har delt genren inn i fire underkategoriar: portal-quest fantasy, immersive fantasy, intrusion fantasy og liminal fantasy (Mendlesohn, 2008). I dei kommande avsnitta vil eg peike på kva og korleis det fantastiske i *Violeta Violeta* kjem til syne, forankra i Mendlesohns kategoriar.

Portal-quest fantasy

Etter skyskraparhoppet, trer *den andre sida* fram:

Mor og datter har svevet hånd i hånd ned fra en tusen etasjers bygning i Tokyo. De treffer aldri bakken, men forsvinner i et blink og gjenforenes endelig med tvillingen, den andre Violeta, som har hatt et parallelt liv på den andre siden. Hun hentes gjennom et vindu og stiger ut på en lang gren og setter seg i en enorm flosshatt sammen med moren og Violeta. Her viser hun den andre siden. («Perfekt i en drøm, V3, F).

I portal-quest fantasien reiser protagonisten frå sine kjende omgivnader i den primære verda gjennom ein portal, og inn i den magiske, ukjende verda (Mendlesohn, 2008, s. 1). Så i

trilogien der skyskraparhoppet blir ein portal til den andre sida. Den dødfødde Violeta har hatt eit parallelt liv her, noko som fortel at ei sekundær verd eksisterer. På same måte har den sekundære verda i portal-quest fantasien alltid eksistert, men blir fyrst openberra for protagonisten saman med lesaren (Menslesohn, 2008, s. Xix). I denne fantasien er protagonisten utvald, og det er berre han eller henne som kan utføre oppgåva for å oppnå målet (ibid). Skjebnen kviler tilsynelatande på Violeta, noko som plasserer verket endå nærmare portal-quest fantasien. Eit element som skil trilogien frå portal-quest er dei magiske eigenskapane som telepati og draumeoverføring. I denne fantasien har vi eit tydeleg skilje mellom den primære og sekundære verda. Den sekundære er magisk, men ikkje den primære. I trilogien møter vi telepati og draumeoverføring allereie i primærverda, noko som heller peiker i retning *immersive fantasy*.

Immersive fantasy

Violeta set aldri spørsmålsteikn ved sine telepatiske- eller såkalla draumeoverføringsevner. Dei er ein del av henne og normalisert. Mottakaren veit derimot at telepati ikkje høyrer til normalen. I immersive fantasy opptre det fantastiske som noko normalt og innforstått hjå protagonisten (Mendlesohn, 2008, s. 86). Violeta set likevel spørsmålsteikn ved den andre sida, der verda openberrar seg som noko uvanleg og nytt: «Er verden blitt gal eller er det bare meg? / Den er vakrere nå enn han noen gong var før eg traff deg» («Perfekt i en drøm», V3). Når det opptre noko magisk eller uvanleg overfor protagonisten i immersive fantasy, tek det ofte plass i ei parallell verd (Mendlesohn, 2008, s. Xxi). Dersom den andre sida er ei parallell verd, tenderer verket til immersive fantasy. Men samtidig; slutten er open. Vi veit ikkje heilt sikkert om dette er ei parallell verd eller ikkje.

Trilogien portretterer familierelasjonar som blir brote. For det fyrste blir han amputert når far og Violeta stikk av stad. Når så Violeta reiser frå far, blir farsbandet brote og ein ny relasjon veks fram beståande av mor og dotter. Men mor og dotter bryt også med verda dei høyrer til når dei søker den andre sida. I immersive fantasy er handlinga oppteken av at system går i oppløyse (Mendlesohn, 2008, s. 60). Det er ikkje interessant å sjå korleis verda har blitt til i immersive fantasy, men korleis ho blir brote ned. Nedbrytinga kan vere fall av byar eller sivilisasjonar, familiar eller politiske system (Mendlesohn, 2008, s. 61). Så også i *Violeta Violeta*: Familien på tre er allereie splitta i det historia veks fram. Samtidig blir kontakten med Kenneth totalt brote når Violeta og Beatrice reiser frå verda.

Intrusion fantasy

Trass telepatien og draumeoverføringa, liknar den «fyrste» verda ei normalverd. Kenneth ser blant anna ikkje på Beatrice sine evner som ein naturleg del av det å vere menneske. Han trur evnene hennar er oppdikta galskap, sjølv om han samtidig er skeptisk: «Han har ingenting annet enn forakt og skepsis til overs for overtro og overnaturlige fenomen. Han tror ikke på noe av det der, men samtidig har han sett umulige og uforklarlige ting, både hos Beatrice og Violeta.» («Det polaroide liv», V3, F). Han vil ikkje tru, men tvilar samtidig. På denne måten viser verket viser seg fram som ei normalverd der det fantastiske lekk inn i ho. Dette er eit trekk ved intrusion fantasy. I denne kategorien bryt det fantastiske inn i normalverda, og trugar og lurar henne. Det magiske trer ofte inn som noko frå «the sub-surface»; altså frå undergrunnen (Mendlesohn, 2008, s. 116). At Djevelen bryt inn gjentekne gonger i historia og forsøker å påverke handlingsgongen, samsvarar dermed med intrusion-kategorien. Det magiske vender ofte tilbake i intrusive fantasy. Det fantastiske liker å puste lesaren og protagonisten i nakken; han er tett på og må til slutt hanskast med. (Mendlesohn, 2008, s. 116). Som nemnt tidlegare, kommenterer ikkje Violeta Djevelen sine formaningar. Dette kan tyde på at ho forsøker å unngå Djevelen, slik som i intrusive fantasy. Når vi heller ikkje møter Djevelen på den andre sida, kan det tolkast i retning at han har blitt beseira. I intrusive fantasy må det fantastiske kontrollerast, forhandlast med, sendast tilbake der det kom ifrå, eller bli beseira (Mendlesohn, 2008, s. 115). At det fantastiske ikkje vinn, er ifølgje Åsfrid Svensen vanleg i fantastisk litteratur. Identiteten til det inntrengande er for uekte til å tole eit press av tap, og dermed vinn det ikkje heller (Svensen, 2003, s. 40).

Liminal fantasy

Trass mange likskapstrekk mellom verket og dei tre nemnte fantasy-kategoriane, er det fantastiske i verket ofte utydeleg og basert på tolkingar. I tradisjon til Tzvetan Todorov si forståing av fantasy som noko nølande, seier Mendlesohn at nøling er eit viktig omgrep i liminal fantasy (Mendlesohn, 2008, s. Xxiii). Grensene mellom det fantastiske eller ikkje-fantastiske er utydelege, i motsetning til intrusion fantasy der vi veit kva som er fantastisk og ikkje. Telepatien mellom Violeta og Beatrice er eit godt eksempel på dette: Tidlegare har eigenskapen blitt tolka som eit fantastisk element. Ifølgje Geir Winje finst det ikkje nokon vitskapelege undersøkingar som dokumenterer at telepati er eit faktisk fenomen, sjølv om enkelte menneske hevdar det motsette (Winje, 2021). Om han er ekte eller fantastisk, er dermed eit nølande element ved trilogien. Ein må også setje spørsmålsteikn ved eigenskapane til Beatrice: Sit ho eigentleg på magi, og gjeng ho inn i ein transe?: «Hun får en rusinfisert

fantasi [...] der hun blant annet hører sin datters stemme [...]. Til slutt står hun brud med sine egne demoner [...] [og] er i ett med det guddommelige og står selv midt i eget kosmos» («En for orgelet, en for meg», V1, F). I staden for at dette er magiske eigenskapar; kan det vere alkoholrusen som talar? Eller at ho lid av personlegdomsforstyrningar eller schizofreni? Dette gir heller ikkje trilogien godt nok svar på.

Djevelen trer også fram som ein nølande karakter. Når han fyrst openberrar seg, er det fyrst ingen tvil: «Djevelen bryter inn og tar ordet i historien. [...] Ja, han eksisterer, så det er ikke noe poeng i verken tro eller tvil rundt dette lenger.» («Begravelsespolka», V3, F).

Samtidig openberrar han seg berre for Violeta, med det eine unntaket i «Forloveren» der han snakkar til Beatrice i vers 2. Samtidig svarar ho aldri Djevelen, eller ser ut til å la seg røre av orda. Dermed er det ikkje sikkert at han openberrar seg for henne likevel. I tillegg smakar Violeta på Beatrice sin vodka på oppfordring av Djevelen. Ottesen skildrar det heile som om at Djevelen overtalar henne. Samtidig må vi ikkje gløyme at Violeta er opprørt på far sin. Dermed er det like sannsynleg at drikkinga er forankra i opprør og ikkje freisting. Mykje kan tyde på at Djevelen berre er ein del av Violeta sin imaginasjon.

Trilogien fortel også at Djevelen er på parti med Kenneth: «Det andre verset synges av faren og Djevelen. Det var alltid de to» («Sekskløver», V3, F):

Eg skal gje deg mitt ærlige svar / Eg trudde faktisk at me to var bra / men du var for stor for meg det var ting som du sa / Nå må eg angra for alltid for at eg stakk av / Om eg fekk gjort noe om igjen / Fått ønsket mitt oppfylt av Kongen / Sko eg aldri gitt slepp på ballongen / Heller svevt over skyene sammen («Sekskløver», V3).

Samtidig problematiserer pronomenet *eg* fleirtalssynsvinkelen: Dersom det var begge karakterane som snakka, ville det vore naturleg å omtale dei med eit *vi*. I tillegg har verset ei tydeleg angrande undertone. Slik vi kjenner djevelkarakteren frå blant anna Bibelen, *Spillet om Adam* og *Faust*, er ikkje anger ei kjensle Djevelen har. Trilogien viser heller ingen andre teikn til ein angrande Djevel. Angermotivet sår dermed tvil rundt Djevelens eksistens i verket. Oppsummert er dermed Djevelen ein nølande karakter, i tråd med det fantastiske i liminal fantasy.

Eksempla nemnt overfor, viser korleis vi som mottakarar blir desorienterte i møtet med trilogien. Likevel forstår vi til tider meir enn karakterane: mottakaren veit eksempelvis at Violeta finst ute i verda før Beatrice er klar over det. I tillegg forstår vi marknadsplanane til Kenneth før Violeta gjer det. Men mottakaren forstår ikkje kvifor mor og dotter må hoppe, noko Beatrice tilsynelatane veit. Ifølgje Mendlesohn oppfattar lesaren i liminal fantasy det fantastiske på ein annan måte enn protagonisten. Av og til veit mottakaren meir, andre gonger

er han desorientert (Mendlesohn, 2008, s. xxiii). Der telepatien er normalisert og Djevelen ein faktisk karakter i Violetas auge, så ikkje i lesaren sine. I våre er både telepatien og Djevelen nølande. Liminal fantasy framandgjer det fantastiske der det lurar på kanten av oppfatninga til lesaren og protagonisten, utan at begge heilt aksepterer det fantastiske som noko naturleg eller overnaturleg (Mendlesohn, 2008, s. 182).

2.2.7 Konklusjon: litterære sjangrar

Kaizers' «romantiske tragedie» har trekk av mange litterære sjangrar. Vi ser tydelege trekk av gresk tragedie og komedie, men også den romantiske epoken og tragedien *Faust*. Trilogien skildrar ein djevelfigur som liknar den vi finn i både Bibelen, *Spillet om Adam* og *Faust*. Samtidig er Djevelen og andre overnaturlege element med på å setje verket inn i ein fantastisk litteraturtradisjon. Summert opp resulterer verket sin kompleksitet i eit leikent konsept, som kontinuerleg bryt sjangerkonvensjonar på tvers av litteraturhistoria. Tru om ikkje denne sjangerblandinga også peiker mot ein postmodernistisk estetikk?



Illustrasjon frå *Volume II*: Martin Kvamme

2.3 Metodiske utfordringar

Forskningsobjektet i oppgåva er det *framførte* verket, det vil seie tekst, musikk og framføring i samspel. Dermed nyttar eg ein kombinasjon av nærlytting og nærlesing i analysen. Her treng eg både litteraturvitskaplege og musikkvitskaplege omgrep for å beskrive og tolke verket.

Teksta må transkriberast. I enkelte songar kan eg bruke linjedeling og den føreliggande transkripsjonen. Andre gonger må eg transkribere sjølv fordi den framførte songen avvik frå den føreliggjande teksta. Der eg gjer dette, vil det komme tydeleg fram i analysane.

Utfordringa i all songanalyse er korleis ein skal gripe tak i samspelet mellom tekst og musikk. Det er lettare sagt enn gjort, for som analytikar blir ein «tvinga» til å analysere musikken og teksta kvar for seg. Det let seg likevel gjere å peike på forbindelsar, og her er det viktigare å stille dei riktige spørsmåla enn og hente inn generelle omgrep frå for eksempelvis multimodalitetsteori: Skjer det noko nytt i teksta når det skjer noko nytt i musikken? Underbyggjer musikken tekstinnhaldet, eller skaper det ein distanse? Kan musikken fungere som ein *forteljande* instans? Finst det intertekstuelle og intermusikalske referansar?

Eg vil gi ein todelt analyse:

- 1) Fyrst ein analyse av tre utvalde songar, primært for å undersøke samspelet mellom tekst, musikk og framføring. Her analyserer eg hovudsakleg teksta og samspelet mellom tekst og framføring fyrst. Etterpå følgjer ein djupare analyse av musikk, for så å prøve og vurdere samspelet mellom dei tre delane. I «Markedet bestemmer» har det derimot falle naturleg å starte med musikken på grunn av musikken sin berande funksjon i songen.
- 2) Dernest ein litteraturvitskapleg analyse av *Violeta Violeta* som songlyrisk forteljing. Her går eg fyrst inn på verket sin overordna struktur, så intertekstuelle og intermusikalske referansar, karakterane, konflikter og tematikk. Mot slutten gir eg ein diskusjon om kva slags estetikk sjangerblandinga er eit uttrykk for, for så å gi eit svar på kva slags verk *Violeta Violeta* er.

3 Samspelet mellom tekst, musikk og framføring: Tre songanalysar

Kapittelet har to formål: Det fyrste er å gi ei kort innføring i verket sine delar, det andre er å analysere tre songar: «Markedet bestemmer», «Begravelsespolka» og «Den romantiske tragedien». Bakgrunnen for songvalet er fordi tekst, musikk og framføring supplerer og kontrasterer kvarandre her. I tillegg vekslar dei på å vere den forteljande instansen.

For å skape ein kontekst rundt songanalysane, treng vi ei kort innføring i historia: Far Kenneth har kidnappa dottera Violeta og rømt frå mor Beatrice. No har far og dotter vore på rømmen i sju år. Violeta har begynt å sakne mor si, og drøymmer om og treffe henne att. I «Markedet bestemmer» blir reisefølgjet utvida med bror til Kenneth, nemleg Corvino. Dei er på veg til ein marknad i Lahore der brørne planlegg å kvitte seg med Violeta. Violeta klarer å rømme frå brørne, og setter kurs mot Beatrice og barndomsheimen. På vegen dit bryt Djevelen inn i historia, og forlangar med monologen sin i «Begravelsespolka» at Violeta skal høyre på han. Mot slutten av historia finn Violeta og Beatrice kvarandre i Tokyo. «Den romantiske tragedien» skildrar dette møtet mellom mor og dotter.

3.1 Trilogien sin struktur, delar og forhold knytt til platesleppa

Verket inneheld totalt 32 songar fordelt på dei fire bestanddelane *Violeta Violeta Volume I*, *Violeta Violeta Volume II*, *Violeta Violeta Volume III* og *Stjerner i posisjon*. Singelen har to spor mens dei tre albuma har ti kvar. Platene er spelt inn i Duper Studio i Bergen mellom 2010-2012. Hovudkomponist på trilogien er Janove Ottesen, men gitarist Geir Zahl er også komponist på nokre songar. Albuma er ikkje strukturert etter den litterære historia. Dei har derimot kvar sin musikalske stil. Den fragmenterte forteljingsstrukturen kan skyldast eit ønske om *musikalsk* heilskap på albuma.

Violeta Violeta Volume I

Volume I blei innspelt vinter og vår 2010, og gitt ut 31. januar 2011. Albumet nådde toppen på VG-lista og gav Kaizers Orchestra deira største radiohit nokon sinne med «Hjerteknuser» (Håhjem, 2011). Musikalsk sett liknar *Volume I* tidlegare utgitte Kaizers-album. Vi høyrer pumpeorgelet, disharmoniske gitarar og ompatakt. To låtar skil seg ut, nemleg «Svarte katter og flosshatter» og «Tumor i ditt hjerte». Her deltek Stavanger Symfoniorkester.

Eit særpreg ved albumet er dei fire outroane som glir over i nye melodiar. Desse er på songane «Diamant til kull», «Tumor i ditt hjerte», «Svarte katter og flosshatter» og «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice». Melodiane har ikkje noko med den presenterte songen å gjere,

heller ikkje neste song på albumet. I staden fungerer dei som musikalske frampeik til *Volume III*: I «Svarte katter og flosshatter» sin outro, høyrer vi melodien i vers 1 til «Aldri vodka Violeta». «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice» spelar også melodien til «Aldri vodka, Violeta», men då melodien på siste verset, ein annan melodi enn vers 1. I «Tumor i ditt hjerte» høyrer vi det musikalske motivet til «Begravelsespolka». Dei musikalske frampeika er med på å gi eit inntrykk av ein musikalsk gjennomkomponert trilogi. «Diamant til kull» er derimot ein samansett melodi der to melodiar glir over i kvarandre. Desse blir aldri tekne opp att i trilogien. Dei fungerer som ei musikalsk bru mellom «Diamant til kull» og neste song «Femtakt filosofi». Kaizers Orchestra er ikkje dei einaste som nyttar slike overgangar. Canadiske Daniel Romano sin song «The one that got away (came back today)» frå albumet *If I've only one time askin'* (2015), har eksempelvis ein outro (3:43-4:13) der vokalisten repeterer albumtittelen på albumet som blei realisert året etter, nemleg *Mosey* (2016).

Violeta Violeta Volume II

Volume II blei spelt inn i studio vinter og haust 2010. Bandet urframførte albumet på Øya-festivalen sommaren 2011 lenge før release-datoen 11.11.2011 (Kaizers Orchestra, 2021). Likeins med forløparen klatra også *Volume II* til topps på VG-lista (Kaizers Orchestra, 2021). Musikalsk sett er albumet nærmare den klassiske rock-genren: røffare gitarriff, blues-skala og ein overvekt av songar basert på moll-toneartar. Ottesen har også ein meir aggressiv stemmebruk på dette albumet der stemmeteknikken overdrive er mykje nytta. Albumet har eit musikalsk uttrykk som liknar Kaizer Orchestra-albumet *Evig Pint* frå 2003. Gitarane og perkusjonen i «Støv og sand» skaper i tillegg intermusikalske referansar til Rolling Stones-låten «(I can't get no) Satisfaction» (1965).

Violeta Violeta Volume III

Også *Volume III* toppa VG-lista. Albumet blei spelt inn våren og sommaren 2012, og utgitt 2. november 2012. Ifølgje Kaizers Orchestra lukka *Volume III* trilogien (Kaizers Orchestra, 2021). Albumet er ei symfonisk openberring som kan plasserast i genren symfonisk rock. Stavanger Symfoniorkester deltek på alle låtane med unntak av songen «Siste dans». Siste låten på albumet, «Sekskløver», fungerer som oppsummeringslåten på verket.

Singelen: Stjerner i posisjon

Singelen *Stjerner i posisjon* er også viktig for verket si historie. Her blir vi betre kjend med karakterane Cecilia I. Velur, den dødfødde Violeta og *den andre sida*. Ifølgje Sebina

Steganvik var desse låtane til overs etter innspelinga av *Volume III* (Steganvik, 2013). Dermed har eg valt å ta med singelen som ein av verket sine bestanddelar. Musikalsk sett liknar singelen *Volume III*, og er på mange måtar ei forlenging av albumet. Singelen blei gitt ut på strøymetenester 24. desember 2013 etter at bandet tok ein pause. Singelen finst også i fysisk format i samleboksen *Violeta Violeta* (2013).

3.2 Songanalyse 1: «Markedet bestemmer»

«Markedet bestemmer» er spor nummer sju på *Volume III*. Songen er skriven av Janove Ottesen og Geir Zahl. Spesielt for songteksta er at ho inneheld to dramatiske monologar, framført av same vokalist. I fyrste vers og refreng er Kenneth song-eg-et, mens Violeta overtar frå vers to. Kenneth sin monolog ber preg av orientalske klisjéar og kynisk business, mens Violeta sin er ei emosjonell erkjening av eit sagn og ein lengsel etter ei fråverande mor. Synsvinkelskiftet kjem tydeleg fram gjennom endring av rytme, song- og formidlingsteknikk, samt harmonikk. Musikalsk sett har vi å gjere med ein eksperimentell song som speler på fleire sjangrar. «Markedet bestemmer» har aspekt som peiker i retning av prog- og symfonisk rock, men også indisk og bulgarsk folkemusikk. Musikken underbyggjer teksta; vi høyrer til dømes indiske musikk-referansar når teksta gir austlege konnotasjonar. Men det viktigaste særpreget ved låta, er at den i overkant to minutt lange solo-outroen tek over som forteljande instans. Særleg på grunn av samspelet mellom tekst, musikk og framføring, er «Markedet bestemmer» ei interessant låt å analysere.

Songen si plassering i verket og følgjeteksta sin funksjon

«Markedet bestemmer» skildrar Kenneth, Corvino og Violeta som er på veg til marknaden i Lahore, via Singapore. Vi har dermed å gjere med situasjonen rett før Violeta stikk frå Kenneth og Corvino. Som tabellen i neste kapittel (4.1.1) viser, trer songen fram som nummer 19 av dei totalt 32. Vi er litt over halvvegs i historia, rett før akt 3 startar.

Følgjeteksta gir ein kontekst for songen. Ho fortel kva situasjon karakterane er i, kva som skal skje og grunnane for at det skjer:

Brødrene Kenneth og Corvino, samt Violeta, er på vei mot Lahore, Pakistan, og markedet der, som er kjent for å omsette alt fra trøfler til evig ungdom og gul og grønn smaragd. En sverger på at han så trehodete hunder der. Corvino har kontakter i markedet som vil betale ekstremt gode penger for en ung jente med den type egenskaper som Violeta besitter. Kenneth har vært veldig i tvil. Han føler han står i så stor gjeld til broren, etter å ha tystet på han og generelt latt han grundig i stikken den gangen for mange år siden, at han ikke har noe valg. Violeta har uansett begynt å ta mer og mer etter sin mor, og når hun smiler er det hennes mor han ser. Kenneth har begynt å miste kontrollen over henne. Violeta har på sin side fått morens ring av Corvino. Med den på fingeren blir drømmene hennes klarere og visjonene tydeligere. Hun merker at hun først og fremst er blitt utsatt for manipulasjon av sin far, ikke kjærlighet. Det går opp for henne at tomheten hun har kjent på egentlig er savnet etter sin mor...

Her får vi eit inntrykk av kva som er vanleg på marknaden, nemleg alt frå smaragdar og trøflar til evig ungdom, uvanlege dyr og menneske. I fyrste setning møter vi tilsynelatande ein allvitande forteljar som står utanfor historia. Men neste setning problematiserer graden av innsikt: «En sverger på at han så trehodete hunder der.» Her baserer forteljaren seg på rykte, ikkje sikker vitenskap. Forteljarinnstansen er dermed ikkje allvitande sidan han har redusert innsikt. Vidare avslører følgjeteksta kva planen til brørne er, nemleg å selje Violeta på marknaden. Det er her mottakaren forstår kva dei skal gjere i Lahore. Songteksta derimot, vel berre å fortelje at brørne skal gjere «furore på markedet i Lahore». Dermed har også følgjeteksta ei informativ rolle. Planen er Corvino sin, men Kenneth blir med på han av to grunnar: 1) Kenneth skylder Corvino ein teneste, 2) Violeta blir meir lik Beatrice. Den fyrste grunnen er knytt til forhold i fortida. Følgjeteksta til «Gresk komedie» utdjupar kvifor han skyldar bror sin ein teneste: «Etterforskerne [...] tilbydde derfor Kenneth full immunitet mot at han 1. tystet på sin bror» («Gresk komedie», V2, F). I følgjeteksta til «Markedet bestemmer» får vi også innsyn i Kenneth sine tankar: «Kenneth har vært veldig i tvil. Han føler han står i stor gjeld til broren».

I likskap med songteksta, skiftar også følgjeteksta fokus frå Kenneth til Violeta: «Violeta har på sin side fått morens ring av Corvino. Med den på fingeren blir drømmene hennes klarere og visjonene tydeligere.» Ringen er ein rekvisitt vi kjenner igjen frå fantasysjangeren. Den magiske ringen gir Violeta tydelegare draumar og visjonar. Ringmotiviet er ein mogleg intertekstuell referanse til J.R.R. Tolkiens romantrilogi *Ringenes Herre* (1954-1955). Trass i at songtekstene i verket ikkje fokuserer på ringen sin kraft, kjem det tydeleg fram i følgjeteksta at han er magisk og avgjerande for historia: Det er på grunn av ringen at Violeta forstår ho har blitt manipulert av Kenneth. Ringen fungerer dermed som eit atkjennings- eller avsløringselement. Men samtidig er det noko som skurrar: Ringen har ein opplysende effekt og drar Violeta vekk frå brørne – så kvifor får Violeta ringen av Corvino, han som eigentleg vil henne vondt? Verket gir ikkje noko tydeleg svar på dette. Følgjeteksta avsluttar med atkjenninga som ein cliffhanger: «Det går opp for henne at tomheten hun har kjent på egentlig er savnet etter sin mor...». Noko er i ferd med å skje, men *kva* det er, blir ikkje nemnt.

Musikalsk struktur

Med sine seks minutt og 28 sekund, har vi å gjere med ein song som avvik frå det vanlege singelformatet. Introen er på heile eitt minutt og femten sekund. Songen utviklar seg kontinuerleg. Vi har ingen repetitive strofer, berre singulative. Dermed har «Markedet

bestemmer» ei såkalla gjennomkomponert form. Songen har sju delar, som skjematisk kan framstillast slik:

TEKST	STRUKTUR	FUNKSJON
	I (instrumental)	Intro
Lang natts seilas te Singapore...	A	Vers 1
Mmm, markedet bestemmer...	B	Refreng
For når eg drømmer er livet som det kunne vært...	C	Vers 2
Du har lovt at én dag skal me dra her ifra... [...] Løfta meg opp, ut av min kropp..	D	Vers 3 med omkved
Oh, når eg våkner eg står opp kver morgon... [...] Løfta meg opp, ut av min kropp...	E	Vers 4 med omkved
	I' (instrumental)	Solo-outro

Eg kallar B eit refreng, sjølv om strofa ikkje blir gjenteke. Ho har nemleg fleire av refrenget sine typiske kjenneteikn: Ottesen repeterer ei av verselinjene tre gonger, noko som gir strofa ein konkluderande karakter. Også det musikalske hovudtemaet blir gjenteken fleire gonger. Slik får B-delen ein refreng-funksjon. Grunnen til at strofa ikkje blir repetert, er truleg at det ville forstyrre monologen til Violeta i delane C-E. Det er berre A og B som er knytt til brørne. Avslutningsakkorden i refrenget markerer synsvinkelskiftet: I A og B skiftar songen mellom tonearten E-moll og ein såkalla kjønnslaus harmonikk med akkorden E(no3)¹², mens avslutningsakkorden i refrenget er E-dur. Denne akkorden har aldri blitt spelt før i songen, men dannar tonearten for dei resterande versa. Dermed fungerer avslutningsakkorden som eit musikalsk frampeik mot Violeta sin monolog.

Trass i den gjennomkomponerte forma, har D og E ein omkvedfunksjon i dei tre siste verselinjene: «Orda som du sa til meg i drømmene du planta for meg / Løfta meg opp, ut av min kropp / til deg». Songteksta sine tilbakeblikk, slik som dette utdraget, blir formidla i preteritum. Elles er teksta hovudsakleg i presens, noko som skaper eit midt-i-situasjonen-preg.

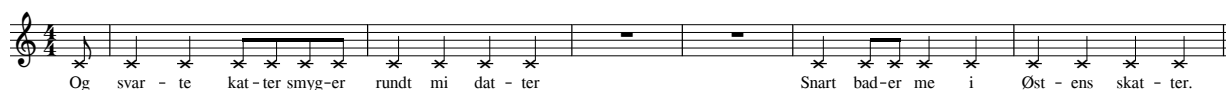
Rytmikk: Ei 4/4-dels taktart dannar grooven i låta. Eit musikalsk særpreg er bruken av ritardando (rit.) og rubato, som tyder at ein sakkar i tempo. Rubato er mykje brukt i den

¹² Kjønnslaus harmonikk tyder at vi ikkje har noko føring på dur eller moll; det er udefinert. Ofte kan det høyrast ut som om songen går i moll, men i teorien gjer han ikkje det. Noteringa (no3) viser at akkorden ikkje inneheld tersen. Det er tersen som skaper dur eller moll-harmonikk i ein akkord. Når då songen går over til ein utprega E-dur-akkord etter B-delen, skaper det derfor eit tydeleg musikalsk skifte.

klassiske musikken, men mindre i den rytmiske. Det er vanleg å nytte ritardando ved slutten av ein song, noko «Markedet bestemmer» har. I tillegg har songen dette særpreget ved takt 45, sjå figur 1.3. Når ritarderinga skjer midt i songen, får vi ein rubato. Rubatoen framhevar både teksta og melodien i takt 45 (sjå figur 1.3). Desse særprega er gimmickar¹³ som utfordrar groove-strukturen og gir oss eit varierende tempo i songen.

Teksta sin rytme i A og B er tydeleg underlagd den musikalske rytmen. Som figur 1.1 viser, dannar metrumet i teksta ein perkussiv rytme som underbyggjer fire- og åttedelane i musikken. Kryssnotane er rytmenotasjon og ikkje melodinotasjon:

Figur 1.1



Når Ottesen formidlar teksta på denne perkussive måten, blir budskapet tydelegare og gir inntrykk av at han er sikker i si sak. Også i C-E er teksta underlagd den musikalske rytmen, men her er Ottesen på langt nær så perkussiv som i figur 1.1. Forutan harmoniskiftet, markerer også rytmefraseringa synsvinkelskiftet frå Kenneth til Violeta. Her er rytmane meir frie i forma. Dette underbyggjer draumemotivet i desse versa: draumen som noko fritt, utan grenser.

Instrumentering: Det er mange instrument i spel. For det fyrste har vi å gjere med musikarane i Kaizers Orchestra; vokalist, pianist, to gitaristar, ein trommis og kontrabassist. I tillegg deltek Stavanger symfoniorkester, samt ein fløytesolist og ein sitarspelar. Kjenneteikn som lengre musikkstykke, eksperimentelle instrumentsamansetningar, form- og strukturbrot, peiker mot den progressive rocken. Det klassiske symfoniorkesteret har fleire avanserte og virtuose parti, eit kjenneteikn ved symfonisk rock. Også gjentakande musikalske motiv plasserer songen i høve sjangeren. «Markedet bestemmer» er dermed ei utprega symfonisk rockelåt.

Harmonikk og dynamikk: Sitaren og elgitarane fører det musikalske hovudtemaet:

¹³ Ein musikalsk gimmick er noko som skil seg ut – noko som er malplassert eller det såkalla særpreget ved låten (Aare, Grønager & Rønnenfelt, 2000, s. 24).

Figur 1.3

Markedet bestemmer

Akkordpartitur

Janove Ottesen / Geir Zahl
 Transkripsjon: Helene Stulien Lauen

♩ = 134

Em Gm C A# D x6

p

1. rep: piano (noter) + gitar
2. rep: stryk inn
3. rep: ooo-kor inn
5. rep: meir o-kor + markert stryk.
6. rep: Intensiteten aukar

E(no3) D C x4

mf

Hovudtema: sitar + gitarar. Fullt trommesett inn takt 5

VERS 1

9 E(no3) D C E(no3) D C

T: Lang natts seilas...

REFRENG

17 E(no3) D C E(no3) D C

T: Mmm, markedet bestemmer...
M: Hovudtema speles i sitar + gitarar

25 D C D C E

p

VERS 2

33 E A/E Emaj7 Bsus4 B

T: For når eg drømmer...
M: Trommer ut, berre gitarar + vokal

41 2. Cdim C#m C+5 E/B A#m-5 A B

M: stryk inn *mp* *rit.* *opp til normaltempo, trommer inn*

VERS 3

50 E Aadd9 E/G# **1.** B **2.** B Cdim C#m E/B A#m-5 A

T: Du har lovt...

mf

59 E/G# A E/G# A C#m C+5 E/B A#m-5 A B

f

VERS 4

71 E Aadd9 E/G# **1.** B **2.** B Cdim C#m E/B A#m-5 A

T: Oh, og når eg våkner...

80 E/G# A E/G# A C#m C+5 E/B A#m-5 A B Em

ff

p

SOLOOUTRO

93 Em G C# A B x6

pp

8

1+2.rep: berre gitar (Dick Dale-gitarstil)

3+4.rep: messingblås inn + nytt gitar tema (takt 97-100) på toppen av det som er der frå før av

5.rep: stryk inn

6. rep: stryk meir aggressivt + virtuost

97 C G C# A B x4

mf

1+2 rep: Alle instrument fører denne melodien + strykeorkesteret ligg som teppe

3. rep: strykarane nytt virtuost tema + dominant fløyterolle, meir energi

4. rep: trommene kjem inn på C#-dur

GITARSOLO

101 C G C# A B x4

fff

NB: melodiføringa varierer alle 4 gonger i denne takta

HOVUDTEMA REPETISJON

105 E(no3) D C Eadd9

ff

Takt 105-6: Berre sitar + gitarar

Takt 107: Band + orkester inn

fff

Takt 1-8 viser tydeleg at vi har å gjere med fleire noter som avvik ifrå skalaen. Det same gjeld gitarsoloen i takt 101-104. Dette viser seg som b-ar, kryss og opphørselsteikn framføre notane. Sidan songen startar i E-moll, er det naturleg å tenke at songen går i denne tonearten. Men likevel; verken G-moll eller A#-dur høyrer til tonearten. C-dur og D-dur høyrer derimot til parallelltonearten G-dur som ligg tett opp til E-moll. Dermed er desse to akkordane nærliggande E-mollen. Vi ser at songen generelt sett, med unntak av vers to til fire, inneheld nokre spennande akkordprogresjonar utanom det vanlege. Eg har likevel valt å transkribere songen i E-dur, sidan songen avsluttar med denne akkorden.

I takt 92 har vi ein E-moll akkord med ein prikk og bue over. Dette teiknet er ein *fermata*. Fermata tyder at det som skjer innanfor takta, blir holda lengre enn det takta indikerer. I praksis blir E-moll-akkorden spelt lengre enn ei takt, som vi kan høyre ved 4:21-4:27 i songen. Dette skaper eit spenningsmoment. Songen lukkar det som har vore, og startar opp med ein ny del. Noko nytt blir presentert i musikken, dermed er også noko nytt i ferd med å skje. Vi ser igjen denne typen fermata ved slutten av songen, siste takt. Denne fermataen 'lukkar' songen, slik som ein kapitteislutt i ein roman.

Intermusikalske og intertekstuelle referansar

Det musikalske hovudtemaet har ein intermusikalsk referanse til surfrockaren Dick Dales hit «Misirlou» (1962). Tonene ved 0:48-1:16 i «Markedet bestemmer» har likskapstrekk til det andre temaet i Dales låt (0:37-0:45). I tillegg inneheld gitarlyden på dei to fyrste notelinjene i solo-outroen mykje reverb¹⁴, som skaper ei kjensle av at gitaren er langt vekk (sjå figur 1.3). Denne sounden liknar også hiten til Dale. Dale var ein stilskapar innanfor surfrock-sjangeren på 1960-talet, og var blant anna ei inspirasjonskjelde for Jimi Hendrix. Fingerferdigheitene (rask plukketeknikk av enkelttoner på gitaren) danna i kombinasjon med ein Fender-forsterkar, fjørreverb og ekkomaskin grunnlaget for den særneige surfeteknikken og sounden (Blokkehus & Molde, 2007, s. 175). Trilogien sitt soloparti og gitarlyden i songen «Faen i båten», liknar også Dales «Misirlou», men då det fyrste gitarmotivet mellom 0:00-0:37. Ut over dette finn vi musikalske referansar til Thorbjørn Egner og David Bowie.

Bortsett frå følgjeteksta sitt ringmotiv som ein intertekstuell referanse til *Ringenes Herre*, inneheld songteksta ein intertekstuell referanse til Tom Waits låt «Singapore» frå *Rain Dogs* (1985). Fyrste verselinje i «Markedet bestemmer» - «Lang natts seilas te Singapore» -

¹⁴ Her er reverb ein definisjon på kunstig romklang.

er ei nærmast direkte oversetning frå Waits sin song: «We sail tonight for Singapore». Dei to songtekstene har elles ikkje noko med kvarandre å gjere.

Tittel, tekst og framføring¹⁵

Kva ligg i tittelen «Markedet bestemmer»? For det fyrste omhandlar orda marknaden i Lahore. Samtidig er det eit kapitalistisk mantra. Her erkjenner Kenneth at utfallet på marknaden ligg utanfor brørne si makt: «det er ikkje opp til oss for markedet bestemmer». Det er *marknaden* som bestemmer og kjem til å vippe planen deira frå ein idé til suksess, eller det motsette. Makta sit i kva samfunnet etterspør. I dette tilfelle den illegale og kriminelle marknaden. Det usikre utfallet skaper eit spenningsselement i songen der verken brørne eller mottakaren veit med sikkerheit kva som kjem til å skje. Refrenget konsentrerer seg også rundt ein m-lyd: «Mmm, markedet bestemmer, Mmm, markedet bestemmer, Mmm, markedet bestemmer, [...] kommer, [...] slangetemmer [...], markedet bestemmer». Lyden gir assosiasjonar til det å vere i ein transe, som om brørne er besette av idéen. M-lyden blir ofte brukt i munnlege situasjonar i staden for ordet «ja». Lyden er dermed ei bekreftande undertone av tittelen. Musikalsk sett skaper han også orientalske konnotasjonar til indiske melismar.

Teksta inneheld ingen faste rimmønster. Ho har fleire enderim og innrim, men kvar strofe dannar sine eigne mønster. Vers 1 har ei AABB-rimstilling på enderima, nemleg *Singapore-Lahore*, og *datter-skatter*. Verset har også eit innrim på verselinje tre: *katter-datter*. For utanom repetisjonen i refrenget, dannar verselinje tre til sju rimmønsteret A-o-A-o-A, der o-en indikerer null rim. A-en gir kryssrimet *bestemmer-slangetemmer-bestemmer*. Sidan *bestemmer* blir repetert, har vi eigentleg berre med eitt rim i refrenget. Vers 2 inneheld også berre eitt rim, innrimet *forbi-tid* på verselinje sju. Enderima i vers 3 dannar eit parrim og eit kryssrim, nemleg *ifra-bedrag*, og *meg-deg*, i tillegg til innrima på verselinje to: *speil-feil*, og verselinje fire: *opp-kropp*. Forutan dei tre repeterte omkvedlinjene, har vi kryssrimet *savn-ravn* i vers 4.

Songen startar med ein intro der instrumenta kjem gradvis inn. Intensiteten er svak, men blir berre sterkare og sterkare dess fleire instrument som blir lagt på. Dette skaper eit spenningsselement: Vi kan nesten sjå føre oss korleis reisefølgje nærmar seg marknaden. Når

¹⁵ Når det gjeld transkripsjon av songteksta, har eg valt å ta utgangspunktet til linjedelinga i bookleten. I tillegg har eg slått saman dei to fyrste verselinjene frå refrenget til *ei*: «Mmm, markedet bestemmer», samt repetert linja tre gonger fordi Ottesen syng slik. Eg har også endra verselinje ein i vers 2 til ordet «for» i staden for «men», samt «eg står opp» i staden for «eg blir vekkt» i vers 4, verselinje to. Grunnen til dette er fordi Ottesen syng desse orda i den framførte tekst. Dette avvik også frå bookleten. Eg har ført på lydordet «oh» ved linjestart i vers 4, også fordi Ottesen syng dette.

hovudtemaet kjem inn, blir denne spenninga forløyst med ein harmonikk og melodiføring som gir orientalske konnotasjonar. Det orientalske inntoget tolkar eg som at brørne og Violeta er på marknaden. Temaet blir spelt i introen, samt i vers ein og refreng. På grunn av musikken er det dermed nærliggande å tru at versa og refrenget blir sagt *på* marknaden, og ikkje på veg til han, sjølv om vers 1 fortel noko anna. I introen høyrer vi i tillegg ein skjerande disharmonisk klang. Denne gimmicken skaper assosiasjonar til eit katteskrick. Vi kan nesten sjå føre oss ein katt som smyg seg rundt i gatene på marknaden i Lahore. Verselinje tre i vers 1 nemner også ein katt, noko som gjer katteskricket til eit musikalsk frampeik.

Vers 1 startar med Kenneth sin monolog. Han vender seg dels til broren, dels til lyttaren:

[Vers 1]
Lang natts seilas til Singapore
Me skal gjer furore på markedet i Lahore
Og svarte katter smyger rundt mi datter
Snart bader me i Østens skatter

[Refreng]
Mmm, markedet bestemmer
Mmm, markedet bestemmer
Mmm, markedet bestemmer
Følg ditt instinkt og ta det som det kommer
Hør lyden av fløyta til en slangetemmer
Det er ikkje opp til oss
For markedet bestemmer

Verset startar med Tom Waits-referansen som fortel at dei er på veg til Lahore: «Lang natts seilas te Singapore / Me skal gjer furore på markedet i Lahore». Desse *me* refererer til brørne. Men her er det igjen noko som skurrar: Kvifor går reiseruta om Singapore for å komme til Lahore i Pakistan? Det kjem sjølv sagt an på kor i verda Violeta og brørne har vore *før* dei reiser til Singapore, noko verken tekstene eller verket gir eit tydeleg svar på. Samtidig verkar det nesten som om Waits-referansen har vega tyngre enn ei fornuftig reiserute. Eller at Lahore blir destinasjonsmål fordi det rimar på Singapore. På stadnamna syng Ottesen med ein sær melismatisk ornamentikk. Desse melismane underbyggjer den orientalske marknaden dei er på veg mot.

Verselinje tre bekreftar kven som har synsvinkelen, nemleg Kenneth: «Og svarte katter smyger rundt mi datter». Omgrepet *svarte katter* gir assosiasjonar til hekseri. Her blir assosiasjonen ein metonymisk forbindelse mellom Violeta og kattane. Teiknet indikerer at Kenneth ser på dottera si som ei heks. Eller at han degraderer kunnskapane hennar til heksekunster. «Snart bader me i østens skatter» er symbolsk for Kenneth og Corvino sin kommande suksess. *Østens skatter* er ein metafor på pengesummen dei skal ha få for Violetas

såkalla heksekunster. Men verselinja er også ein klisjé der Kenneth avslører at han orientaliserer Orienten, jamfør Edward Saids teori om vesten sitt syn på austen (Fosshagen, 2021). På desse partia syng Ottesen med overdrive-teknikk. Han gir stemma eit sjølvikkert og engasjert uttrykk, nærmast aggressivt. Framføringa er dermed med på å underbyggje Kenneth og Corvino sin sjølvikkerheit.

I refrenget er overdrive-teknikken erstatta med meir luft på stemma, særleg på m-lyden. Dette gjer budskapen mindre intens og sjølvikker enn verset. Fraseringa underbyggjer dermed den utrygge situasjonen brørne er i som songteksta fortel: «Det er ikkje opp til oss / for markedet bestemmer». Samtidig avslørar teksta at brørne er kyniske lykkejegerar: «Følg ditt instinkt og ta det som det kommer / Hør lyden av fløyta til en slangetemmer/ Det er ikkje opp til oss / for markedet bestemmer». Igjen ser vi ei orientalisering av Orienten med orda «lyden av fløyta til en slangetemmer».

Harmonisk minner verset og refrenget om hovudmotivet. Som vi ser i figur 1.3, inneheld introen, verset og refrenget dei same akkordane. E(no3) og hovudmotivet skaper ei underliggende mollkjensle, sjølv om C og D-akkordane er durakkordar. Mollkjensla er med på å underbyggje den fæle handlinga brørne er i ferd med å utsette Violeta for. På den måten tek musikken standpunkt til brørne sine gjerningar. Når då refrenget avsluttar i dur, opnar det seg eit nytt og harmonisk landskap. Vi høyrer eit musikalsk skifte der det triste tilsynelatande er tilbakelagt.

Idet vers 2 startar, er song-eg-et Violeta. Her vender ho seg til eit *du*:

[Vers 2]
For når eg drømmer er livet som det kunne vært
Om me to var sammen
For det kan de aldri ta fra meg
Gud vett at de har prøvd
Men ditt nærvær er fortsatt sterkt
For når eg drømmer...
Alt svever fint forbi, eg glemmer sted eg glemmer tid
For når eg drømmer
Ingen kan ta fra meg det eg ser i drømme

Violeta drøymer og lengtar etter dette du-et, som må vere Beatrice: «For når eg drømmer er livet som det kunne vært / Om me to var sammen». I dei tre neste setningane ser vi at lengselen er truga av eit *de*: «For det kan de aldri ta fra meg / Gud vett at de har prøvd / men ditt nærvær er fortsatt sterkt». Desse *de* må vere brørne. I tillegg blir Gud nemnt her. Dette reiser igjen spørsmålet om han er ein faktisk karakter i verket: I denne songteksta *kan* han vere det. Samtidig inneheld ikkje verket fleire songar eller følgjetekster som fortel at Gud eksisterer. Dermed vel eg heller å tolke verselinje fire som ei vending til mottakaren: Han

eller ho som lyttar på verket, veit også korleis Kenneth og Corvino har forsøkt å røve frå Violeta minnet om Beatrice. Den femte verselinja vender seg til eit *ditt*. Vendinga kan tolkast i retning Gud, men igjen må det vere Beatrice. Dermed skaper verselinje fem ei spenning: Nærværet til Beatrice er sterkt.

Verselinje seks repeterer dei fire fyrste orda i verselinje ein. Igjen retter Violeta fokuset mot draumane og lengselen etter mor. Lengselen kjem fram som noko vakkert: «Alt svever fint forbi eg glømmar stad eg glømmar tid». Verselinje åtte repeterer også «For når eg drømmer». Her har vi samtidig å gjere med eit musikalsk høgdepunkt. Her kjem ritardandoen der songen sakk i tempo. Ritardandoen framhevar draumemotivet, og samtidig det neste budskapet: «Ingen kan ta fra meg det eg ser i drømme». Her formidlar Ottesen teksta med ein overdriveteknikk som nesten bikkar over i skrik. Det gir eit inntrykk av ei bestemt og irritert Violeta: Ingen skal ta frå henne noko som helst.

Ottesen fraserer vers 2 med mykje luft på stemma. Det mest karakteristiske for framføringa, er likevel seglinga frå den eine tona til den andre. Dette binder orda meir saman og gjer dei flytande, i likskap med korleis ein draum artar seg som ei samansett historie. Seglinga frå dei høge tonene til ei lågare, skaper også ein sytande assosiasjon som underbyggjer frustrasjonen til Violeta. Dette høyrer vi på ordet «livet» i verselinje ein, samt «Gud vett at de har prøvd». Siste utdrag avvik også frå den musikalske rytmen. Ottesen set det fyrste ordet i setninga rett før det fyrste slaget i takta. Denne gimmicken gir setninga eit munnleg preg, som om vi har å gjere med ein teaterreplikk der skodespelaren vender seg til publikum.

[Vers 3]
Du har lovt at én dag skal me dra her ifra
Og om et speil kan ta så feil, då må alt vær et bedrag
Orda som du sa til meg i drømmene du planta for meg
Løfta meg opp, ut av min kropp
til deg

Vers 3 startar med å vende seg til Beatrice på nytt: «Du har lovt at én dag skal me dra herifra». Vidare høyrer vi «Og om et speil kan ta så feil, då må alt være et bedrag». Verket gir ingen peikepinnar på at Violeta ser eller kommuniserer med Beatrice i ein spegel. Kan dette du-et då heller vere Violeta som snakkar til seg sjølv i spegelen? Då blir i så fall fyrste verselinje endra til at det er Violeta som har lova seg *sjølv* å reise vekk frå Kenneth.

I dei resterande verselinjene har vi omkvedet. Her er du-et på nytt ei vending til mor: «Orda som du sa til meg i drømmene du planta for meg». Som songen «Tumor i ditt hjerte»

tek opp, er det Beatrice som plantar desse draumane: «Gå midt ut på jordet, der som ingenting gror / Grav opp mine drømmer, den som finner får» («Tumor i ditt hjerte», V1). Dei resterande verselinjene fortel at desse draumane gjer noko med Violeta: «Løfta meg opp, ut av min kropp til deg». Orda er truleg nok avgjerande for hennar perspektiv over livet og vala ho tek. Kva slags ord, blir derimot ikkje sagt. Men *éin* ting veit mottakaren: det er på grunn av Beatrice sine ord at Violeta vaknar opp. Dei løftar henne ut av situasjonen ho har vore i, bring ho nærmare Beatrice, og skaper ei form for frigjering i Violeta sitt sinn.

I det vers 3 startar, syng Ottesen med mykje luft på stemma. Han går dermed gjennom eit drastisk skifte: frå ein intens stemme med overdrive-teknikk på slutten av vers 2, til luft i vers 3. Dette skiftet får oss til å lytte ekstra godt etter teksta; stemmevariasjonen held mottakaren kontinuerleg interessert. I omkvedet høyrer vi også ein andrestemme der Ottesen korar seg sjølv. Koringa er harmonisk og bytter hovudsakleg på å liggje ein ters eller eit kvartforhold over fyrstestemma. Dette kan tolkast som om Beatrice bryt inn og syng saman med Violeta på omkvedet. Samtidig må vi ikkje gløyme at ifølgje historia, har ikkje mor og dotter treft kvarandre endå. Men at dei syng til kvarandre gjennom draumane, eller på kvar sin stad i verda, er derimot mogleg. Ottesen framhevar ordet «deg» med ein vibratoornamentikk. Vibratoen gir assosiasjonar til gråt, noko som gjer lengselen til mor hjarteskjerande. Vi kan nesten høyre og sjå føre oss korleis Violeta gret når Ottesen fraserer teksta slik.

[Vers 4]
Oh, og når eg våkner
Eg står opp kver morgen, til et svart savn
Og når du mangler
det er som å bli hogd i hjerta av en svart ravn
Orda som du sa til meg i drømmene du planta for meg
Løfta meg opp, ut av min kropp
til deg

Det fjerde verset held fram med å skildre lengselen etter mor: «Oh, og når eg våkner / eg står opp kver morgen, til et svart savn». Saknet når eit toppunkt idet Violeta fortel ho saknar mor kvar dag. Ho samanliknar saknet med ein vond, fysisk smerte: «Og når du mangler / det er som å bli hogd i hjerta av en svart ravn». Ramnen blir ofte sett på som ein plagande fugl, noko som forklarar kor plagande dette saknet er. Dei tre siste verselinjene repeterer omkvedet. Repetisjonen framhevar det som blir sagt, nemleg desse orda som løftar Violeta opp og til Beatrice. Kan vi dermed ha å gjere med ei form for attkjenning, eit kjenneteikn ved tragedien ifølgje Aristoteles? At Violeta snakkar om då ho innsåg at Kenneth manipulerte henne, slik følgjeteksta fortel oss? Samtidig peikar songen mot at dette skiftet ikkje skjer før i solo-outroen.

I versa der Violeta har synsvinkelen, har musikken ein vanleg 1-4-5-akkordprogresjon. Det vil seie grunntoneakkorden E-dur (1), subdominanten A-dur (4) og dominanten B-dur (5). Dette er kanskje den mest brukte akkordprogresjonen i populærmusikken. Nedgangane vi ser i takt 41-49/59-70/80-91 i figur 1.3, er også ein tradisjonell akkordprogresjon. I tillegg skaper nedgangane ein allusjon til David Bowies song «Life on Mars?» (1971) ved (1:19-1:26). I «Markedet bestemmer» kan vi høyre allusjonen ved (3:24-3:32) og (4:07-4:14). Når då vers 4 avsluttar i E-moll, går vi tilbake til det ambivalente vi kjenner frå intro, vers ein og refrenget. Musikken hintar dermed fram til eit nytt synsvinkelskifte frå Violeta til brørne.

Solo-outroen: Musikken som forteljande instans

Solo-outroen er spesiell. Han har ei speletid på over to minutt og skaper samtidig assosiasjonar til filmmusikk med sine mange musikalske motiv. Her har vi nokre av dei mest virtuose instrumentalpartia i heile verket. I tillegg varierer melodien og harmonikken mellom dur og moll, slik vi kjenner att frå den ambivalente introen. Eg vel å dele outroen inn i fire delar. Fyrste notelinje er del ein, den andre del to og så vidare. Sidan vi går nærmare inn på solo-outroen i dei neste avsnitta, plasserer eg notepartituret over outroen her på nytt:

Figur 1.4

SOLOOUTRO

93 *pp* Em G C# A B x6
 8
 1+2.rep: berre gitar (Dick Dale-gitarstil)
 3+4.rep: messingblås inn + nytt gitartema (takt 97-100) på toppen av det som er der frå før av
 5.rep: stryk inn
 6. rep: stryk meir aggressivt + virtuost

97 *mf* C G C# A B x4
 1+2 rep: Alle instrument fører denne melodien + strykeorkesteret ligg som teppe
 3. rep: strykarane nytt virtuost tema + dominant fløyterolle, meir energi
 4. rep: trommene kjem inn på C#-dur

GITARSOLO

101 *fff* C G C# A B x4
 NB: melodiføringa varierer alle 4 gonger i denne takta

HOVUDTEMA REPETISJON

105 *ff* E(no3) D C Eadd9
 Takt 105-6: Berre sitar + gitarar rit. Takt 107: Band + orkester inn *fff*

Melodiføringa i fyrste del, nemleg takt 93-96, gir assosiasjonar til Torbjørn Egners «Røvervise». Spesielt dei musikalske moll-partia mellom versa i «Røvervise», men samtidig også enkelte melodiar i versa. Dette skaper eit «vi lister oss så stilt på tå»-motiv i fyrste delen. Med denne assosiasjonen etablert, ser vi tydeleg føre oss korleis Corvino og Kenneth nærmast lister seg fram på marknaden, med Violeta på slep. I likskap med Kasper, Jesper og Jonatan i Kardemomme By, vil dei sikre si eiga økonomiske framtid. Sjølv om det får fatale konsekvensar for Violeta.

Når outroen kjem til sin andre del i takt 97-100, er E-mollen tilbaketilsett, og vi høyrer fire dur-akkordar. I takt 96-97 går songen frå tona F til G. Der repetisjonen i fyrste delen fører med seg ein nedgang frå F-tona til E, møter vi i del to ein såkalla «bakketopp» der mollspiralen blir brote. Dette tolkar eg som at dei tre endeleg kjem til Lahore og ser utover marknaden: Brørne letta over at reisa er over, og at det berre er salet som står igjen. Violeta like spent og svolten på kva marknad dette er, men samtidig ikkje klar over kva som skal skje.

I takt 101 del tre, skyt ein aggressiv gitarsolo inn som blir underbygd av dei same akkordane i del to. Dette tolkar eg som vendepunktet for Violeta: Ved inntoget av gitaren, innser Violeta planen: Ho skal seljast. Som dei tre f-ane indikerer, har songen sin intensitet aldri vore større enn no. Alle instrument er aggressive, likeins vi ser føre oss at Violeta må vere når ho har avslørt brørne. I likskap med den hissige gitarvrenge, er Violeta i fyr og flamme.

Etter at gitarsoloen har blitt repetert fire gonger, returnerer hovudtemaet og opnar den siste delen av outroen. Hovudtemaet skaper ein musikalsk sirkelkomposisjon: Songen startar med temaet, og sluttar med det. Men temaet går også gjennom ei endring der han avsluttar i dur-akkorden Eadd9 og ikkje E(no3), slik vi kjenner temaet. Repetisjonen tolkar eg som at Violeta ser utover marknaden med nye auge. Ho innser at ho må stikke av. Den siste akkorden viser oss at hovudmotivet blir oppløyst til noko nytt. Så også familien: Violeta vrir seg unna den destruktive faren og onkelen til det lykkelege dur. Ho slepp akkurat unna Kenneth og Corvino i siste liten. Det fjerde solopartiet går gjennom ei forløyning, og er på sitt mest intense ved siste takt.

Oppsummert: Vi ser korleis musikken underbyggjer songteksta fram til solo-outroen. Det same gjeld vokalistens sine fraseringar som gjer teksta meir intens, dramatisk og hjarteskjerande. Det framste særpreget ved låten er likevel at solo-outroen tek over som forteljande instans. Dei hissige instrumenta i outroen indikerer eksempelvis Violeta sitt sinne over salsplanen til brørne. Der omkvedet varslar ei forløyning, tek solo-outroen handlinga til nye høgder idet dur-avslutninga sår ein tanke om håp – at Violeta slepp unna. I likskap med

følgjeteksta, skaper musikken ein cliffhanger: Vi veit noko nytt skjer, men kva det er, blir opp til lyttaren å tolke. I «Markedet bestemmer» supplerer tekst, framføring og musikk kvarandre, og vekslar på å vere forteljande instans.



Illustrasjon frå *Volume III*: Martin Kvamme

3.3 Songanalyse 2: «Begravelsespolka»

«Begravelsespolka» opnar det symfoniske *Volume III*. Songen er skriven av Janove Ottesen. Ottesen har sjølv kalla han signatursongen til Kaizers Orchestra: «dette er låten vi har prøvd å lage hele karrieren. Endelig fikk vi det til.» (Bjørnstad, 2012). «Begravelsespolka» er innspelt som musikkvideo. Filmseansen fann stad på eit gammalt slott i Budapest (Bjørnstad, 2012). I videoen er Ottesen ein steppande djewel. Vi får også eit tilbakeblikk til Violetas fødsel, samt Beatrice og Violeta som følgjer ei gravlegging. På grunn av omfanget til oppgåva, vil eg ikkje gå nærmare inn på musikkvideoen.

I songteksta er det primært Djevelen som fører ein monolog til Violeta. Han forsøker å overtale henne på ulike måtar; med retoriske spørsmål, antitesar og skremselsretorikk. Songen har ein musikalsk retorikk som underbyggjer den litterære retorikken. Dette høyrer vi spesielt gjennom vokalframføring, men også instrumentale parti og intermusikalske referansar. Isolert sett er songteksta brautande, men saman med framføringa blir ho skremmande. Teksta sitt metrum avvik frå den musikalske rytmen, eit særpreg som underbyggjer den trugande teksta. Særleg på grunn av samspelet mellom tekst, musikk og framføring, er «Begravelsespolka» interessant å gå i djupna på.

Songen si plassering i verket og følgjeteksta sin funksjon

Songen startar opp akt tre i trilogien. Som tabellen i kapittel (4.1.1) viser, plasserer «Begravelsespolka» seg som nummer 22 i rekka. Vi har dermed å gjere med tida rett etter vendepunktet der Violeta stikk frå brørne. No er både mor og dotter på leit etter kvarandre. Violeta er aleine på reis i retning barndomsheimen. Her bryt Djevelen inn og gjer krav på hennar merksemd.

I likskap med «Markedet bestemmer» gir følgjeteksta ein kontekst for songen:

Djevelen bryter inn og tar ordet i historien. Han trer frem fra kulissene og åpenbarer seg for Violeta fordi han anser det som nødvendig. Ja, han eksisterer, så det er altså ikke et poeng i verken tro eller tvil rundt dette lenger. Man må heller begynne å innse et par ting, først som sist. Djevelen er fornærmet på Beatrice som går sine egne veier, velger sin egen skjebne, og dermed trosser hans regi. Han har prøvd å nå gjennom til henne, men får ingen respons, så dermed prøver han heller å gå via Violeta, som en siste mulighet. Han ber henne fortelle moren at hun må begynne å føye seg. Dette er hans show. Om du ikke lystre Djevelen, kan det fort bli aktuelt å fremskynde din siste time...

Her er det Djevelen som står i fokus. Violeta derimot er ikkje eit tema i følgjeteksta.

Forteljaren vekslar mellom å vere aural: «Djevelen bryter inn og tar ordet i historien.», og partisk: «Ja, han eksisterer, så det er altså ikke et poeng i verken tro eller tvil rundt dette lenger.» Sistnemnte setning har også eit munnleg preg og trekker seg i retning Djevelen sine meiningar. Det er også her Djevelen sin eksistens for fyrste gongen blir bekrefte i trilogien.

Dermed får denne følgjeteksta stor betydning for tolkinga av verket i sin heilskap. Fjerde setninga har ein fri indirekte stil, der vi nærmast er inni hovudet til Djevelen: «Man må heller begynne å innse et par ting, først som sist.», så også nest siste setning: «Dette er hans show.» Djevelen trer fram som ein kjepphøg karakter, ein måte songteksta held fram å skildre han på. At forteljaren blir partisk og nyttar ein fri indirekte stil, viser at vi ikkje har ein aural forteljar likevel. Heller ein dramatisert forteljar innanfor historia. Kanskje det er Djevelen som fører følgjeteksta? Teksta gir ikkje noko svar på dette, men det er nærliggande å tolke ho slik. At vi heller ikkje får innsyn i Violeta sine tankar eller møte med Djevelen, underbyggjer også djevlesynsvinkelen.

Teksta tek brått ei vending når makta til Djevelen blir degradert: «Han er fornærmet på Beatrice som går sine egne veier, velger sin egen skjebne, og dermed trosser hans regi». Makta er dermed ikkje så stor likevel. Ho er berre stor i ord: «Om du ikke lystre Djevelen, kan det fort bli aktuelt å fremskynde din siste time». Her startar skremselsretorikken. Samtidig opplyser følgjeteksta at han ønsker seg noko av Violeta – nemleg eit samarbeid for å vinne Beatrice tilbake: «Han har prøvd å nå gjennom til henne [Beatrice], men får ingen respons, så dermed prøver han heller å gå via Violeta, som en siste mulighet. Han ber henne fortelle moren at hun må begynne å føye seg». Dermed blir monologen i songteksta samtidig ei *bøn* til Violeta. Paradokset mellom påstått allmakt og reell avmakt, er allereie til stade i følgjeteksta: Djevelen som på den eine sida proklamerer makt over liv og død, og på den andre må kripe til korset og be ei tenåringsjente om å få mor hennar på sitt parti.

Struktur

Songen avvik frå det vanlege singelformatet med sine sju minutt og ti sekund. Trass dette, har låten ei utvida AABA-form som kan framstillast slik:

TEKST	STRUKTUR	FUNKSJON
	I (instrumental)	Intro
All rise! Ja det er meg....	A	Vers 1
Så, koffor tru du at eg er her...	A	Vers 2
Denne polka / Det er denne du blei folk av...	B	Refreng
Nei, nok om meg. La oss snakke litt om deg...	A	Vers 3
Denne polka / Det er denne du blei folk av...	B	Refreng
	I'(instrumental)	Mellomspel

Både du og meg har sett kor veien din går...	C	Bru
	I'' (instrumental)	Solo
Denne polka / Det er denne du blei folk av...	B	Refreng
Av denne sangen er du kommet...	D	Post-chorus
	I'''(instrumental)	Outro

Her er B-delen refrenget, C er brua, mens D er post-choruset. Post-choruset fungerer som ein repetisjon av dei to siste refrenklinjene. Strukturen på låten er dermed:

I AABA BA I' C I'' BD I'''.

Som vi ser, startar grunnforma AABA med ein intro. Dernest blir refrenget og verset repetert, for så å bli avløyst av eit mellomspel og bru. Etter brua kjem ein lengre instrumentalsolo. Songen returnerer til refrenget, så eit etterfølgjande post-chorus. Avslutningsvis kjem ein outro som tek opp att det musikalske hovudmotivet i introen. Dermed har vi igjen ein musikalsk sirkelkomposisjon, slik som i «Markedet bestemmer».

Intermusikalske og intertekstuelle referansar

Strykeorkesteret og blåseinstrumenta spelar eit gjennomgåande hook¹⁶ i soloen. Hooket er ein intermusikalsk referanse til John Williams sin temasong i filmen *Jaws* (1975). I likskap med «Begravelsespolka», baserer *Jaws*-motivet seg på eit lite sekundintervall. I musikkteoretisk tradisjon er det vesle sekundintervallet den kraftigaste dissonansen vi har. Dissonans tyder toner som kling dårleg saman (Benestad, 1985, s. 70-71). I *Jaws* er intervallet forbundne med den trugande haien. I «Begravelsespolka» er dissonansen med på å underbygge trugseltematikken i songen: «Om du ikke lystre Djevelen, kan det fort bli aktuelt å fremskynde din siste time». Forutan om dette, skaper det gjentakande primintervallet i introen (0:00-0:07) ein musikalsk allusjon til starten av Felix Mendelssohns *Overture op. 61, nr. 9* (1842), også kjend som bruremarsj i C-dur.

Songen har fleire bibelske allusjonar. I refrenget syng koret: «Av denne sangen er du kommet, til denne sangen skal du bli». Dette er ein pastisj til jordpåkastinga i fyrste Mosebok: «Med sveitte i andletet skal du eta ditt brød, til dess du fer i jorda att; for av henne er du teken. Jord er du, og til jord skal du atter verta.» (1 Mos, 3,19). Avmakta Djevelen har i «Begravelsespolka», kan samanliknast med Djevelen i Bibelen. I følgjeteksta påstår Djevelen

¹⁶ Eit hook er ein musikalsk krok. Det vil seie noko ved musikken som lyttaren umiddelbart fangar opp og hugsar (Aare et al, 2000, s. 23).

at han bestemmer over døden, men i realiteten har han lite makt. I brevet til hebrearane, seier Bibelen at Djevelen *har* makt over døden: «han som har dødens makt, det er Djevelen» (Hebr, 2, 14-15). Men ved Jesu korsfesting, *mistar* han makta: «No fell det dom over denne verda, no skal han som herskar i denne verda, kastast ut. Og når eg blir lyft opp frå jorda, skal eg dra alle til meg.» (Joh, 13, 30-32).

Det er ikkje nytt at Djevelen blir dramatisert. Tvert i mot er han snarare ein gjengangar i litteraturen. Det som derimot er overraskande, er at Djevelen er ein karakter i ei tid der trua på han er vekke. Mot slutten av 1980- og starten av 2000-talet, blei englar igjen eit populært tema i litteraturen. Jon Fosse sin *Engler med vatn i augene* (1986) er eit eksempel på det. Som songlyrisk fenomen, er djevilmotivet noko vi blant anna finn i Tom Waits sin songlyrikk. Han trår ikkje fram som ein figur ein metafysisk trur på, men fungerer som eit ikon for det vonde i mennesket: «I admit that I ain't no angel, I admit that i ain't no saint – I'm selfish and I'm cruel and I'm blind. If I exorcise my devils, well my angels may leave too. When they leave they're so hard to find» («Please call me, baby», Tom Waits). Sjølv om Djevelen i Waits sine tekstar opptreir meir som ein indre stemme, har han potensielt makt over individet, og må undertrykkast: «If you walk with Jesus, he's gonna save your soul. You gotta keep the devil way down in the hole. He's got the fire and the fury at his command.» («Way Down In The Hole», Tom Waits). Englane og Jesus er heller ikkje langt unna i Waits sine tekstar, i motsetning til «Begravelsespolka».

Som nemnt i kapittel 2, ser vi likskapstrekk til Djevelen i mellomalderdramaet *Spillet om Adam*. Når Djevelen ikkje klarer å overtale Adam, vender han seg til Eva. Som det går fram i følgjeteksta til «Begravelsespolka», klarer ikkje Djevelen å overtale Beatrice og luskar seg inn på Violeta i staden. Det som derimot skil dramaet frå Kaizers sin song, er at Djevelen faktisk overtalar Eva i *Spillet om Adam*. Om han klarer å overtale Violeta i «Begravelsespolka», er usikkert fordi mottakaren aldri får innsyn i Violeta sitt møte med Djevelen.

I *Faust* er Mefistofeles ein aktiv og betydeleg djevelfigur. I likskap med «Begravelsespolka», bryt Mefistofeles markant inn i historia der han stig eplekjekt og taletrengt ut av omnskroken. Mefistofeles er ein tilbakevendande- og inntrengande karakter, slik som Djevelen i «Begravelsespolka» og trilogien i sin heilskap. I *Faust* sel professoren sjela si til Mefistofeles, mot det bytte at Faust blir tenaren hans i det neste livet. Trass kontrakten, blir professoren henta opp til himmelriket av Gud. Som kapittel 2 har belyst, er forsoningsetetikken til stades i Goethes verk; det er alltid nokon som er sterkare enn Djevelen, nemleg Gud og representantane hans. I trilogien landar mor og dotter på *den andre*

sida, ein plass som kan tenkast er eit sekularisert himmelrike. Dette er noko eg vil komme tilbake til i kapittel (4.1.2). Likevel: Djevelen er til stades i verket og forsøker konstant å få Violeta til og lystre han, i likskap med djevelfiguren i dei nemnte referansane.

Generelle trekk ved songteksta

Tittelen «Begravelsespolka» gir assosiasjonar til gravleggingsritualet. Men låten er verken ein gravferdssong eller eit requiem. Han fungerer snarare som ein trugsel eller ei utpressing. Teksta er hovudsakleg på jærdialekt, med tre engelske unntak i vers ein: interjeksjonen «All rise!», «Thank you, Thank you» og «yes, Sir». Tempusen er av varierende karakter. I all hovudsak presens, men innslag av preteritum og presens futurum på refrenget med verba «blei», «gav» og «skal bli». Sistnemte gir eit framtidsretta perspektiv og kan tolkast som eit frampeik på kva som kjem til å skje vidare i verket. Songen trer fram som ein dramatisk monolog ført av Djevelen på versa, mens koret på refrenga fungerer som ein eigen instans.

Eit viktig særpreg ved songen, er at teksta sin rytme avvik frå den musikalske rytmen. Starten på kvart vers har ein tydeleg fråvikande musikalsk rytme der Ottesen snakkar meir enn han syng. Dette fangar lyttaren si merksemd. Avvika gjer songen meir dramatisk og får songteksta til å verke munnleg, improvisert og direkte.¹⁷

I likskap med rytmen, inneheld ikkje songteksta noko fast rimstilling. Songen har flest ureine rim med vokalisk assonans på dei gode syngjevokalane *o, e* og *a*. Heile fyrste verset er utan rim. Vers 2 har vokalisk assonans på vokalen *o*: *ord-bror-imot-mor-oooh*, mens vers 3 på vokalen *e*: *deg-meg-meg-det-meg-visualisert-regissert*. Felles for begge versa, er at Ottesen syng trykktungt og framhevar desse vokalane. Framhevinga skaper ein effekt som bind dei ureine, lydlike rima tettare saman. Effekten formidlar ei ertande undertone, som om Djevelen gjer narr av Violeta mens han snakkar til henne. Teksta har også fleire innrim i vers 2, verselinje åtte: *Ditt mareritt- ditt- sitt*, samt vers 3, verselinje to: *visualisert-regissert*. Forutan om innrima, har songen enderim i vers 2, verselinje ni og ti: *kjensel-pensel*, i refrenget – men då med nokre repetisjonar: *polka-folk av-polka-nok av*, samt *folk av-begravelsespolka* i brua. Oppsummert ser vi at enderima anten er særst like, eller repetisjonar av tidlegare ord.

Korrolla: refrenget og post-choruset

Songen har ei markant korrolle som gir assosiasjonar til det antikke dramaet. Koret er ein aktør som kommenterer handlinga gjennom rettleiing og irettesetting. I versa svarar dei på

¹⁷ På grunn av dette, har eg dermed valt å transkribere linjedelinga på songteksta slik ho står i bookleten. I tillegg har eg ført på andre lydar vi høyrer utanom teksta: mannskoret, penselstrøket og enkelte vokalar som blir sunge.

Djevelen sine spørsmål: «[Djevelen:] Så koffor tru du eg er her? / For å bli underholdt? [kor:] Nei [Djevelen:] / For å bli forstått? [kor:] Ja». Orda blir formidla som kjenslelada interjeksjonar med mykje luft på stemma. Formidlinga skaper eit inntrykk av at koret er Djevelen sine undersattar. I tillegg nynnar dei på vokalen *a* i versa, mellom Djevelen sine verselinjer. Nynninga fungerer som ei stadfesting av orda til Djevelen. Koret har dermed ei tydeleg dramatisk rolle, og trer openbart fram som Djevelen sine supporterar i versa.

Koret fører også refrenget og post-choruset:

[Refreng]
Denne polka
Det er denne du blei folk av
Hu du blei født av, gav deg gleden og smerten i ditt liv
Denne polka
Denne får du aldri nok av
Av denne sangen er du kommet
Til denne sangen skal du bli

[Post-chorus]
Av denne sangen er du kommet
Til denne sangen skal du bli
Av denne sangen er du kommet
Til denne sangen skal du bli
Bli bli bli bli

Her vender dei seg til eit *du* som må vere Violeta. Vidare syng dei overtalande: «Denne polka det er denne du blei folk av». Sidan koret er svakare i lydbiletet enn vokalisten på versa, er det vanskeleg kunne analysere stemmeteknikken detaljert. Trass dette, kan ein høyre at koret legg trykk på og framhevar orda *polka*, *folk av*, *hu*, *får du aldri nok av* og *sangen*. I tillegg syng dei med ei kraftig røyst, noko som formidlar eit overbevisande budskap.

Men kva ligg egentleg i ordet *polka*? Ordet er for det fyrste ein peikepinn på kva musikalsk sjanger vi har å gjere med. Men det kan også vere eit bilete på ei samankopling mellom musikk og begjær. Polka som sjanger er ein pardans, ein dans som opp gjennom tidene har vore forbunde med erotikk. I tillegg er ordet ein metalitterær og -musikalsk kommentar; det er ein song som handlar om songen.

Det neste spørsmålet er kva polka *står* for. Her har vi fleire tolkingsmoglegheiter: For det fyrste peikar ordet i retning det erotiske. Refrenget handlar om Violeta som blir til, noko som er Kenneth og Beatrice si forteneste. Vidare har vi «Hu du blei født av, gav deg gleden og smerten i ditt liv». Fokuset på dette *hu*, reiser spørsmålet om *polka* då er ein metonymi¹⁸

¹⁸ Her reiser det seg eit spørsmål om ein skal kalle *polka* for metonymi eller metafor. I Lothe et al. (2015) står det: «De fleste hevder at mens metaforen kombinerer ord som henspiller på ulike livsområder, henviser metonymien til en foreliggende sammenheng.» (Lothe et al. 2015, s. 138). Sidan eg forsøker å kople ordet *polka* til ein samanheng i verket, anten ein karakter eller heilskapen, fell det dermed naturleg å omtale polka som metonymi. Trass dette valet, ser ein likevel at metafor ikkje vil føre feil fram, og kan brukast.

for Beatrice. Dersom dette er tilfelle, artar refrenget seg slik: På grunn av Beatrice har Violeta blitt til, og det er ho som gir Violeta både glede og smerte i livet. På mange måtar er dette sant. Vi veit at Violeta gler seg til å treffe mor si att. Og det er på grunn av Beatrice at ho stikk frå brørne i Lahore. Førre songanalyse har også vist at lengselen etter Beatrice artar seg som ein vond og fysisk smerte – som eit ramnehogg i hjartet. Dermed kan *smerten* i refrenget referere til lengselen i «Markedet bestemmer». Vidare kan «Av denne sangen er du kommet / Til denne sangen skal du bli» også omhandle Beatrice. Igjen repeterer teksta dette opphavet. I siste verselinje skjer det noko spennande: «til denne sangen skal du bli». Dersom *polka* og *sangen* omhandlar Beatrice, betyr siste refrenglinje at mor og dotter skal bli eitt: Dei skal treffast og gjennomgå same skjebne. Som songanalysen av «Den romantiske tragedien» vil vise (3.4), er dette tilfelle. Dermed blir også siste verselinje eit frampeik på skyskraparseansen i «Den romantiske tragedien».

Samtidig er det verdt å minne om at koret er Djevelen sine supporterar i versa. Er *polka* då heller ein metonymi for Djevelen? Vi må til vers 1 for å følgje opp denne teorien: «Ta for eksempel for 14 år si, då du blei født / Kem trur du var der? Eg seier ikkje meir». Det retoriske spørsmålet fortel mellom linjene at Djevelen var til stades då Violeta blei født. Han proklamerer også makt over livet: «Eg bestemmer tid og sted og lukt og fargespel / På alle som eg har sverga at det kunne bli folk av». Og meiner han regisserer døden: «Bare tenk så mange gonger eg har sett det for meg / Visualisert og regissert din siste time». Dersom vi skal tru på Djevelen sine påstandar, er det høgst sannsynleg at *polka* då er ein metonymi på han: Av Djevelen blei Violeta folk av, av han får ho aldri nok av, og ho skal følgje han til evig tid.

Ein annan moglegheit, er *polka* som synekdoke på verket i sin heilskap. Dette er kanskje den mest sannsynlege tolkinga: Det er fyrst og fremst verket i sin heilskap, både musikk og lyrikk, som skaper Violeta-figuren, ikkje Djevelen. Det er også på grunn av verket at Violeta har blitt til, og det er verket som lukkar dørene for karakteren. Då fungerer i tillegg tittelen «Begravelsespolka» som ein metafor på verket. Men kven er det *då* som fører ordet dersom koret syng *om verket*? Så lenge det ikkje er Djevelen som har skapt trilogien, må koret i så fall vere ein utanforståande representant for verket. Ordet *polka* har dermed fleire tolkingsmoglegheiter.

Post-choruset repeterer dei to siste refrenglinjene: «Av denne sangen er du kommet / Til denne sangen skal du bli». Repetisjonen rettar eit fokus mot både oppstoda av livet og framtida til Violeta. Dei gjentakande «Bli bli bli bli» avsluttar songteksta. Her ritarderar musikken, noko som framhevar orda endå meir. Musikken tek ei overraskande vending i det songen sluttar i ein dur-akkord på siste «bli» i staden for moll, slik songen elles gjer ved

refrengslutt. Dette skaper eit spenningselement: Er skiftet eit musikalsk bilete på Violeta som klarer å vri seg unna Djevelen, slik vi ser i «Markedet bestemmer»? Eller det motsette: Er dur-akkorden heller eit bilete på den listige djevelfiguren som vrir seg unna? Det musikalske spenningselementet held dermed songslutten open.

Vers og bru: Djevelmonologen

I versa og brua har vi eit *meg* som må vere Djevelen. Han vendar seg til eit *du*, som er Violeta. Djevelen sin monolog er sterkt retorisk og har den hensikta å truge og overtale Violeta:

[Vers 1]
All rise!
Ja, det er meg. Thank you, thank you...
Jo, det er meg (Kor: aaa)
Det er ikkje lenger snakk om å tru
Det er nok heller tid for å innsjå et par ting (Kor: aaa)
Ta for eksempel for 14 år si, då du blei født
Kem trur du var der? Eg seier ikkje meir (Kor: aaa)
(aa)Det er i begynnelsen og slutten av ditt liv
At eg glimrer med mitt nærvær, yes Sir (Kor: aaa)

I verselinje ein til tre vender han seg til eit fleirtal, og takkar for oppmøtet: «All rise! / Ja, det er meg. Thank you, thank you... / Jo det er meg». Dette fleirtalet kan vere Violeta og mannskoret, eller berre Violeta. Ottesen fangar merksemda til lyttaren frå fyrste tona med overdriveteknikken i «All rise!». Vokalsporet vrenger, noko som skaper ein aggressiv og myndig effekt. Når Ottesen i tillegg avviker frå den musikalske rytmen, får teksta ein *in medias res*-effekt: det er akkurat *no* Djevelen fortel både lyttarane og Violeta kva han meiner. Her er Ottesen lengre unna mikrofonen i dei to fyrste verselinjene. Dette underbyggjer standpunktet om at han held ein tale til ei forsamling. Når han då plutselig kviskrar tredje verselinje, er stemma nærgående. Ambivalensen mellom vokalen langt unna og plutselig nærme, skaper ein skremmande effekt.

Etter den overrumplande velkomsten, startar overtalingsstrategien: «Det er ikkje lenger snakk om å tru / Det er nok heller tid for å innsjå eit par ting». Som utdraget viser, er strategien prega av ein antagonistisk struktur. Violeta må ikkje *tru*, ho må *innsjå* noko. Djevelen held fram med å ty til retorikkens *logos* og reiser eit retorisk spørsmål: «Ta for eksempel for 14 år si, då du blei født / Kem trur du var der? Eg seier ikkje meir». Frå orda «då du blei født» og resterande utdrag, syng Ottesen med dubbing og vibrato. Dubbinga framhevar fyrst og fremst orda som blir sagt, men det tilfører også ein nærleik. I tillegg til at

dubbinga skaper ein effekt der det høyrst ut som om orda kjem frå fleire hald, nemleg frå *to* stemmar. Vibratoen i stemma gir assosiasjonar til spøkelsesuling på vokalen *u*. Igjen ser vi at framføringa gjer teksta endå meir skremmande.

Skremselsretorikken blir tydelegare når Djevelen utnemner seg sjølv som medspelar i byrjinga og slutten av menneskelivet: «Det er i begynnelsen og slutten av ditt liv / At eg glimrer med mitt nærvær, yes Sir». At Djevelen bekreftar sine egne påstandar i slutten av verset, er ikkje skremmande, men heller det motsette; ein humoristisk innfallsvinkel.

Vers 2 opnar med heile tre retoriske spørsmål:

[Vers 2]
Så, koffor trur du at eg er her?
For å bli underholdt? Nei.
For å bli forstått? Ja. (Kor: aaa)
Du må ta meg på mitt ord
Det er ikkje din fars bror du skal vær redd
Tvert imot det er di mor. Oooh (Kor: aaa)
For det er ikkje din drøm du lever
Ditt mareritt, det er ikkje ditt, det er di mor sitt (Kor: aaa)
Det er på meg du skal dra kjensel
Når eg stryker deg ut med min pensel (Kor: aaa) (hører penselstrøk)

Igjen er retorikken basert på *logos* og antitesar: «Så, koffor trur du at eg er her? / For å bli underholdt? Nei. / For å bli forstått? Ja.» Verselinjene blir framført like deklamatorisk som starten på vers 1. I motsetning til Ottesen sin stemme er korsvara nærgående med luft på stemma. Det skaper ein tydeleg kontrast mellom vokalist og kor. Djevelen påstår vidare at han sit på sanninga: «Du må ta meg på mitt ord / Det er ikkje din fars bror du skal vær redd / Tvert i mot det er di mor. Ooo.». Igjen ser vi motsetningspar i Djevelens retorikk: det er ikkje Kenneth ho må frykte, det er Beatrice. I framføringa dubbar Ottesen o-lyden med ein andrestemme, noko som framhevar bokstaven og den ertande undertona endå meir enn orda aleine. Den same dubbinga høyrer vi på i-lyden i verselinje åtte, som skaper same effekten.

Motsetningspara kjem på rad og rekke: «For det er ikkje din drøm du lever / Ditt mareritt, det er ikkje ditt, det er di mor sitt». Djevelen påstår at han sit på sanninga og framstiller Violeta som uvitande: Dette er ikkje Violeta sin draum – men *marerittet* hennar, regissert av Beatrice. Her har Ottesen ein stemme som fyrst verkar rettleiande overfor Violeta, for så å snu heilt om og le av henne etter at verselinje åtte er ferdig. Latteren framstiller Djevelen som kunnskapsrik, og Violeta som dum og uvitande. Verset sluttar på same måte som vers 1, nemleg med skremselsretorikken: «Det er på meg du skal dra kjensel / Når eg stryker deg ut med min pensel». Her blir penselen ein metafor på makta han meiner han har. Etterfølgjande høyrer vi ein skjerande lyd ved (2:49) av ein pensel eller penn som trykk på ei

hard overflate. Dette blir ein musikalsk gimmick – eit lydåmålande ord ført av eit instrument – som underbyggjer teksta. Når gimmicken kjem rett etter monologen, blir orda endå meir truverdige: Djevelen *kjem* faktisk til å gjere det han fortel, så vi har berre med å tru på han fyrst som sist.

Vers 3 verselinje ein og to, startar med ein gamal, sjølvoppteke vits:

[Vers 3]

Nei, nok om meg. La oss snakke litt om deg
Kva syns du om meg? (Kor: aaa)
Det er ikkje sikkert du har tenkt på meg
Like ofte som eg har tenkt på deg
Har du tenkt på det? (Kor: aaa)
Bare tenk så mange gonger eg har sett det for meg
Visualisert og regissert din siste time (Kor: aaa)
Nei, eg kan ikkje noe for det
Det er min natur
Eg legger mi sjel i det (Kor: aaa)

Trass vitsen, er han ikkje ferdig med å framheve seg sjølv: «Det er ikkje sikkert du har tenkt på meg / Like ofte som eg har tenkt på deg / Har du tenkt på det?». Her møter vi ein annan overtalingsstrategi enn tidlegare, nemleg ei vending til det empatiske: Har *ho* tenkt like mykje på Djevelen som han har tenkt på Violeta? Igjen ler Ottesen etter han har stilt spørsmålet. Latteren trekk spørsmåla vekk frå det empatiske: dei er heller stilt med *overlegg* der han eigentleg ikkje bryr seg om kva svaret hennar er. Vidare held han fram med å skremme Violeta med den påståtte allmakta si: «Bare tenk så mange gonger eg har sett det for meg / Visualisert og regissert din siste time». Igjen dubbar Ottesen stemma si på orda «eg har sett det for meg / visualisert og regissert», noko som på nytt gjer budskapet meir skremmande enn teksta aleine. Teksta tek ei ny vending når Djevelen nærmast unnskylder seg i dei tre siste verselinjene: «Nei, eg kan ikkje noe for det / Det er min natur / Eg legger mi sjel i det». Samtidig fortel han mellom linjene at han ikkje kjem til å endre seg. Planen han har for livet deira skal følgjast uansett, sidan det ligg i naturen hans. Igjen ei form for skremselspropaganda.

Til no har djevelmonologen hovudsakleg handla *om* Djevelen. Brua skil seg derimot ut frå det vi tidlegare har høyr. Det er fyrst her Djevelen røper kva han er ute etter. Dermed fungerer versa meir som ei oppvarming for det som kjem:

[Bru]

Både du og meg har sett kor veien din går
Kva har mor di sin fing med det her å gjer?
Sei til 'na, det her er mitt show
Eg bestemmer tid og sted og lukt og fargespel

På alle som eg har sverga at det kunne bli folk av
Sei til di mor at ikkje rør min begravelsespolka

Fyrst startar han å samanlikne Violeta med seg sjølv. Der han fordummar Violeta i versa, er ho no tydelegvis fornuftig nok til å vite kor vegen hennar fører hen. I verselinje tre og seks røper han kva han er ute etter: «Se te na', det her er mitt show» og «sei te di mor at ikkje rør min begravelsespolka». Han befaler Violeta til å kommunisere med Beatrice for og få henne til og halde seg unna. Men sjølv om det er ei befaling, er det samtidig også ei *bøn*: dersom han har all makt som han påstår i verselinje fire og fem: «Eg bestemmer tid og sted og lukt og fargespel / På alle som eg har sverga at det kunne bli folk av»; kvifor går han vegen om Violeta? Kvifor kontantar han ikkje Beatrice sjølv? Ein allmektig karakter treng trass alt ikkje sendebod. Her avslører han seg sjølv som ikkje-tyrann, i likskap med følgjeteksta. Dermed *har* Djevelen ei reell avmakt. Her blir makta hans degradert frå det høge til det låge, eit karnevalistisk trekk jamfør Mikhail Bakhtin sine teoriar (Børtnes & Lunde, 2021).

Når det gjeld framføringa i brua, syng Ottesen på ein melodi som avvik frå den tilhøyrande musikalske skalaen. Dette kan vi høyre ved (4:43-4:53). Øyret oppfattar melodien som ein tale med eit ekstremt variert og svevande tonelag. Tonelaget skaper assosiasjonar til transe, som om Djevelen har ført Violeta inn i transe og forsøker å overtale henne slik. I verselinje to og tre høyrer vi igjen ein overdriveteknikk som skaper ein enorm intensitet, nesten ein irritert Ottesen. Her er stemma på sitt mest intense, så også bodskapet. Djevelen er irritert på Beatrice, og dette får både lyttar og Violeta høyre i tekst og intens framføring. Stemma går så over til eit mindre intenst tonelag på dei resterande verselinjene. Han roar seg heilt ned frå overdrive til luft på stemma ved brua sin slutt. Melodien har også ei fallande kurve der han avsluttar i eit djupt tonelag. Musikken underbyggjer framføringa med å roe seg ned til ein generalpause: Det er stille før stormen. Når då soloen smell i gong med cymbalar, generalbass og høgt volum, hoppar nesten lyttaren opp av stolen. Her ser vi at musikken overtar som 'skremmaren' når vokalisten ikkje er til stades.

Oppsummert bør ein repetere at den deklamatoriske monologen på langt nær skaper så mykje inntrykk som den framførte tekst: Vokal- og studioteknikkar tilfører bodskapen ein heilt ny dimensjon. Men også dei rytmiske vala som ber preg av å etterlikne den naturlege tale. Dei auditive gimmickane som penselstrøket og latteren, underbyggjer også skremselsretorikken. Djevelmonologen forsøker å framstille ei allmakt gjennom retoriske og musikalske ferdigheiter, men ironisk nok, avslører han seg sjølv som ikkje-tyrann.

Musikalsk struktur

Instrumentering og sjanger: Fleire instrument trekk songen i retning janitsjarmusikken: messinginstrumenta trompet, horn, trombone og tuba, treblåseinstrument som saksofon, obo, klarinett og fagott, samt den markante perkusjonsrolla med slagverk, paukar og fleire skarptrommer. Låten er ein progressiv rockelåt på grunn av brotet med singelsongen, men også på grunn av instrumentgrupper som symfoniorkester og mannskor. Dei virtuose trompetane, skarptrommene, stryke- og pianopartia vi høyrer, står i tradisjonen til den klassiske musikken, eit kjenneteikn ved symfonisk rock. Rik ornamentikk, hurtig rytmikk og skalavariasjonar plasserer songen i høve bulgarsk folkemusikk. Summert opp er dermed «Begravelsespolka» ein hybrid mellom fleire musikalske sjangrar, med trekk frå progressiv og symfonisk rock, til polka, janitsjar- og bulgarsk folkemusikk.

Rytmikk: Songen vekslar mellom ei 2/4-dels polkataktt og 4/4-dels taktart. Eit særpreg ved songen, er den perkussive marsjgrooven på versa. Grooven er ført av fleire skarptrommer, og fungerer som eit hook. Hooket gir tydelege musikalske assosiasjonar til korps og janitsjarmusikk. Nedanfor (figur 2.1) har eg transkribert rytmen. Vi høyrer hooket i versa som eit mellomspel mellom kvar verselinje:

Figur 2.1

Begravelsespolka

Perkussiv marsjgroove vers

T/M: Janove Ottesen
Transkripsjon: Helene Stulien Lauen



Pianohooket: «Begravelsespolka» inneheld eit virtuost pianoparti som blir det musikalske hooket, eller såkalla musikalske hovudtemaet, i låta. I figur 2.2 har eg transkribert hooket på noter. Songen startar med det der det blir repetert totalt tre gonger før verset startar. Fyrste gong berre aleine på piano, andre gong med band og fullt symfoniorkester. Tredje gongen kjem mannskoret inn og dubbar temaet. Nedste notelinje, nemleg F-nøkkelen, viser ei venstre hand som held eit orgelpunkt på tona E. Orgelpunktet blir ikkje oppløyst før nest siste takta, noko som skaper ei spenning mot slutten av hooket:

Figur 2.2

Begravelsespolka

Pianohook

T/M: Janove Ottesen
Transkripsjon: Helene Stulien Lauen

Figur 2.2: Partituret er transkribert i tonearten A-moll. Forteikna (kryssa) for nota G, indikerer at pianohooket går i harmonisk A-moll. Koret nynnar melodien på vokalen *a* i verset. I takt seks står det *tr* over siste note. Dette tyder at tonane blir spelt av pianisten som ei trille gjentakande gonger. Effekten framhevar tonane og skaper ein tremolo-effekt. Den gjennomgåande stipla linja med 8-talet, indikerer at hooket blir spelt ein oktav høgare.

Pianohooket skaper ei kontinuerleg dragning mellom dur og moll. Grunnen til dette er den harmoniske mollskalaen i staden for den ‘vanlege’, reine mollskalaen. Reint teknisk sett er det sjuande trinnet i den harmoniske mollskalaen forstørta gjennom ein kromatisk alterasjon (ei halvtone opp). Sidan tonearten er A-moll, går dermed songen hovudsakleg i *harmonisk A-moll*. Det gir tonane A-H-C-D-E-F-G#-A. Den reine A-mollskalaen er lik den harmoniske, med unntak av sjuande trinn (G#) – som blir til ein G i rein mollskala. Songen vekslar mellom både harmonisk og rein mollskala. I intro, vers, mellomspela, soloen og outroen, går songen i harmonisk A-moll. På refrenga går songen i rein A-mollskala. Brua nyttar seg av begge. Den harmoniske skalaen, og ikkje minst blandinga av både rein og harmonisk moll, skaper ei rik ornamentering som liknar bulgarsk folkemusikk. I tillegg skaper blandinga ei disharmonisk spenning i songen: Vi blir aldri heilt vand med det altererte sjuande trinnet så lenge det vekslar. Øyret fangar det altererte trinnet opp som noko uvanleg, skjerande og inntrengande. Skalavariasjonane er dermed med på å underbyggje Djevelens inntrengande rolle.

Struktur: Eg har transkribert eit notepartitur (figur 2.3) som viser ein musikalsk struktur over delane i songen. Figuren skaper eit heilskapleg inntrykk over toneart, taktartar, takter, dynamikk (*p-fff*) og instrumentale parti, samt kor i songen desse er:

Figur 2.3

Begravelsespolka

Akkordpartitur

T/M: Janove Ottesen
 Transkripsjon: Helene Stulien Lauen

♩ = 87

INTRO

8

E Am

Berre piano:
p pianohooket (høgre hånd notert)

12

E Am

f Fullt orkester inn: repeterer pianohook.
 bassnedgong

30

Am

ff Mannskor inn: syng melodien til pianohooket
 bassnedgong

VERS 1 + 2

48

E-vamp Am

mf - 32 takter -
 bassnedgong

REFRENG

51

Dm C B♭ Dm C B♭ Dm

f

VERS 3

68

E-vamp Am

mf - 32 takter -
 bassnedgong

REPETERER REFRENGET

MELLOMSPEL

71

E

p Orkestermelodi

BRU

75

E E/F Cmaj7 Dm E7 F /E Dm E7 Am

Orkestermelodi

bassnedgong

SOLO

89

E F

mp Ny groove: Bassblås + mørk stryk
mf

95

E F E

bassnedgong
f

REPETERER REFRENGET

POST-CHORUS

105

B♭ /C Dm B♭ /C Dm B♭ /C Dm B♭ /C Dm

ff *fff* rit.

OUTRO

114

E

Piano + felemelodi
p rit.

Taktkjensla forsvinn (dermed stipla taktlinje),
 E-dur fortsetter ut songen.

Introen og dei to fyrste versa held seg i det same musikalske landskapet: Dei skiftar berre mellom to akkordar, nemleg E-dur/E-vamp¹⁹ (dominant) og A-moll (tonika). Gjennomgåande i låten er ein tydeleg bassnedgang. Nedgangen har prikkar på notane, noko som indikerer at han blir spelt *staccatto* – nemleg med korte toner. Dei indikerer at noko nytt startar: anten vers, refreng, mellomspel, og så vidare. Dermed blir nedgangane også eit musikalsk spenningsselement som framhevar at noko nytt er i anmarsj.

Refrengget skaper ei musikalsk utvikling frå det kjende. Her har vi ein overraskande akkordprogresjon med akkordar som avvik frå tonearten. Så også i brua. Harmonikken i soloen returnerer til den kjende introen, men då med ein gjentakande vamp, eller såkalla akkordprogresjon mellom akkordane E- og F-dur. Notane mellom takt 89-104 viser eit lite sekundintervall. Det er her vi høyrer den intermusikalske referansen til *Jaws*-motivet. På grunn av *Jaws*-referansen, kan vi nesten sjå føre oss korleis den inntrengande Djevelen utspekulert observerer Violeta. Etter soloen kjem refrengget på nytt, etterfølgjande av eit post-chorus. I post-choruset ser vi tre f-ar (*fff*), noko som indikerer ein intens og sterk dynamikk. I same takta (102-103), ser vi også ei rytmenotering med teiknet «>». Dette teiknet indikerer at alle instrumenta markerer slaget. Generalmarkeringa og ritardandoen er ein musikalsk gimmick som framhevar orda *bli* endå tydelegare enn tekstrepetisjonen i seg sjølv.

I det outroen avløyser post-choruset, høyrer vi ein fermata (prikk med boge over, takt 114), og deretter blir taktarta oppløyst. Den stipla taktlinja indikerer oppløysinga (takt 114-120). Oppløysinga skaper ein effekt som framhevar det musikalske motivet som kjem. Motivet baserer seg på det musikalske hooket i introen, men her har vi ei musikalsk utvikling: Songen sluttar i dominantakkorden E-dur, og ikkje A-moll. Dette skaper to tolkingmoglegheiter: Den eine eit uttrykk for Violeta som vrir seg unna Djevelen, den andre eit uttrykk Djevelen som smetter unna Violeta.

Oppsummert: I «Begravelsespolka» supplerer musikk, tekst og framføring kvarandre. Songen artar seg som ein dramatisk, men også teatralisk djevelmonolog. Den retoriske monologen er fullspekka av overtalingsstrategiar: Alt frå påstandar, antitesar, skremselsretorikk og retoriske spørsmål. Samtidig skaper framføringa og musikken ein

¹⁹ Eg har notert meg *E-vamp* sidan vi har å gjere med eit karakteristisk musikalsk motiv. I klassisk musikk seier ein ofte eit *ostinat* når ein omtalar eit motiv. I jazzen nyttar ein ordet *vamp*, i rocken ordet *riff* – då helst om gitarmotiv. Eg har heller ikkje definert om akkorden er dur-eller moll. Vi kan tenkje oss at det kanskje burde stått E(no3) slik som i «Markedet bestemmer», men i motsetning til «Begravelsespolka», var det ingen utprega dur-eller moll-kjensle på akkorden E(no3) i «Markedet bestemmer». På grunn av skalaen og melodiføring i vokal på denne songen, har vi faktisk å gjere med *begge* – både dur- og moll-ters – noko som problematiserer å kalle akkorden det eine eller det andre. Dermed syns eg at vamp passar betre; eit omgrep som omtalar det karakteristiske musikalske motivet i staden.

musikalsk retorikk som underbyggjer teksta, samt gjer ho meir skremmande enn teksta i seg sjølv. Pianohooket og den intermusikalske referansen til Jaws-motivet framhevar Djevelen si inntrengande rolle. I likskap med «Markedet bestemmer», skildrar også «Begravelsespolka» eit sinne som toppar seg i brua. Her er det Djevelen som er sinna på Beatrice, men Violeta som får høyre det. Trass skremselsretorikken, blir Djevelen avslørt, noko som totalt sett plasserer «Begravelsespolka» i ein karnevalistisk tradisjon jamfør Bakhtin.



Illustrasjon frå *Volume I*: Martin Kvamme

3.4 Songanalyse 3: «Den romantiske tragedien»

«Den romantiske tragedien» er skriven av Janove Ottesen og er det siste sporet på *Volume II*. I likskap med «Begravelsespolka» er også dette ein retorisk monolog som vender seg til Violeta. Her er det ikkje Djevelen som fører ordet, men Beatrice. Der Djevelen forsøker med skremselsretorikk og påteke allmakt for å påverke Violeta, bruker Beatrice ein annan retorisk innfallsvinkel: ho *misbruker* Violeta sin lengsel og ønske om å bli anerkjend, for å få det slik ho vil – ein retorikk meir djevlesk enn Djevelen sjølv. Eit særpreg ved songen er at bookleten inneheld to avsluttande verselinjer som ikkje blir framført. Dette er noko vi må gå nærmare inn på i løpet av analysen. I låten underbyggjer musikken teksta, samtidig som delane kontrasterer kvarandre. Der ein isolert sett kan tolke teksta som Beatrice sin monolog, utfordrar Ottesen forteljarposisjonen med dubbingane og korrolla si. Det sakte tempoet framhevar det litterære lene-motivet i refrenget. I tillegg dannar pianoet eit musikalsk skjebnemotiv, som samtidig er ein intermusikalsk referanse til Beethovens femte symfoni. I likskap med «Markedet bestemmer», overtar outroen som den forteljande instansen. Dermed er også «Den romantiske tragedien» interessant å analysere, særleg på grunn av samspelet mellom tekst, musikk og framføring.

Songen sin plassering i verket og følgjeteksta sin funksjon

Om ein ser verket i sin heilskap, er dette ein av dei siste songane i historia. Han trer fram som song nummer 29 i tabellen (kapittel 4.1.1). Tabellen viser også at dette er toppunktet i historia: Her hoppar Violeta og Beatrice ut frå skyskraperen i Tokyo. Trass den nervepirrande handlinga, er dette ein av dei rolegaste låtane i verket (med unntak av «Perfekt i en drøm»). Musikken står dermed i sterk kontrast til handlinga.

Der den førre analysen, nemleg «Begravelsespolka», viser korleis Djevelen forsøker å påverke Violeta, er han tilsynelatande eit tilbakelagt tema i «Den romantiske tragedien». Her er endeleg mor og dotter saman. Følgjeteksta set ein kontekst for songen:

Violeta er gjenforent med moren. Faren og broren er etterlatt på trygg avstand. Beatrice lover et bedre liv etter døden, men man må ville det selv. Det blir kun eventyrlig flott om Violeta selv velger å hoppe utfor skyskraperen fra 1000. etasje og ned mot bakken. Violeta har alltid hatt lyst til å bli som sin mor når hun blir stor. Hun lener seg ut og blir med moren, hånd i hånd i svevet, mot evigheten og spør: Syns du at eg har blitt stor nå mor...?

Vi ser ein tydeleg aural forteljar i dei fem fyrste setningane. Forteljaren fortel kva som har skjedd, nemleg at brørne er vekke og at mor og dotter er saman. I tredje setninga startar overtalinga der Beatrice gir lovnad om eit betre liv etter døden. Ho lokkar dottera med å fortelje at det blir «eventyrlig flott». Men det har ei hake; ein må *ville* hoppe for at livet etter

skal bli vakkert. Og Violeta «må ville det selv», noko som indikerer at det ikkje er godt nok at Beatrice vil. Utdraget viser kor sleipt Beatrice manipulerer Violeta til å tru at det er hennar val og ikkje Beatrice si avgjersle. Mora fråskriv seg ansvaret: alt kviler på kva Violeta tilsynelatande *vil*. Vi ser også at Beatrice gjer Violeta til den utvalde. At vi har å gjere med ein utvald person, er samtidig eit portal-quest fantasy-trekk.

I neste setning er forteljarposisjonen ein dramatisert forteljar med innsyn i Violeta sine tankar: «Violeta har alltid hatt lyst til å bli som sin mor når hun blir stor». Derneft går forteljaren tilbake til det autorale, og skildrar kva han ser: Violeta tek mor si i handa, lener seg utfor stupet og blir med «i svevet». *Svevet* bekreftar at dei hoppar frå skyskraparen. Songteksta derimot, utelèt å skildre hoppet. Dermed er følgjeteksta særst viktig for den vidare tolkinga av songen. Dei tre siste setningane fokuserer på Violeta sitt behov og ønske om å bli anerkjend av mor si. Det er dette behovet Beatrice utnyttar i songteksta. Det avsluttande spørsmålet «Syns du at eg har blitt stor nå mor...?», viser kor sterkt ønsket er, og kva fatale konsekvensar det får for Violeta: Ho hoppar for å *bevise* for Beatrice at ho har blitt stor.

Men det er likevel noko som skurrar her: Fram til no har målet i trilogien vore at Violeta og Beatrice skal treffe kvarandre igjen. No har dei tilsynelatande nådd målet. Kvifor må dei då hoppe i *døden*? Sjølv om mor lovar eit betre liv, er det ingenting i dei føregåande songanalysane og den kommande verkanalysen i kapittel 4, som fortel at dei *ikkje* kan leve i denne verda. Personleg meiner eg argumentet om at det finst eit betre liv etter døden, er for tynt. Det verkar heller meir truverdig at døden er ein konsekvens av hemnlysten til Beatrice.

Struktur

Songen avvik frå singelformatet med dei fem minutta og 11 sekunda sine. Låten består av ni delar som saman dannar ei utvida AABA-form:

TEKST	STRUKTUR	FUNKSJON
	I (instrumental)	Intro
Dørene glir opp stig på...	A	Vers 1
Hold mi hånd fast, stå med di tå...	A	Vers 2
Lener du deg fram / Enda littegrann	B	Pre-chorus
Du lener deg fram (Kor: 1000)...	C	Refreng 1
(Kor: 600) Kjenner du det går bedre nå?...	A	Vers 3
Lener du deg fram / Enda littegrann	B	Pre-chorus

Du lener deg fram (Kor: 500)...	C'	Refreng 2 med omkved
	I'(instrumental)	Outro

Her er A versa, B pre-chorusa, mens C er refreng. Songen startar med ein intro, så to vers. Etterfølgjande kjem eit pre-chorus som blir avløyst av eit refreng. Songen returnerer til same forma, men då berre med eitt vers før pre-chorus og refreng. Siste refreng har nokre tekstendringar. Her fortset koret med å telje ned frå der dei slapp, nemleg 500. I det refreng to sluttar, har koret komme til talet 100 og stoppar der. I tillegg repeterer Ottesen siste refrenglinje i siste refreng. I skjemaet har eg kalla repetisjonen for omkved. Songen avsluttar med ein lengre instrumental outro (3:43-5:11). Strukturen på låten blir dermed:
I AABC ABC' I'.

Intertekstuelle og intermusikalske referansar

Det vekkjer avsky hjå lyttaren at mor leiar si eiga dotter i døden. Men Beatrice er ikkje den fyrste mora i litteraturen som drep sitt eige barn. I Evripides sin tragedie *Medeia* (341 f.Kr.), drep mor Medeia borna sine på grunn av sjalusi. I fortvilinga si over barnefaren Jason som har reist frå henne til fordel for ei ny kone, bestemmer Medeia seg for å ta hemn. Gjennom ein lang monolog der vi som lesarar får innblikk i tankane og det psykiske livet hennar, bestemmer Medeia seg til slutt for å drepe dei felles borna deira, Jasons nye kone og nye familie. Verket skildrar ein kamp mellom kjærleiken til borna og hatet til eksmannen, der hatet til slutt vinn (Beyer, Jansen, Stangerum & Traustedt, 1971, s. 335). I både *Medeia* og «Den romantiske tragedien» blir konsekvensen barnedød.

Svika fører med seg ei stor sorg. Medeia ropar om å få døy: «Usalige jeg, forpint av min sorg. Å å ve meg! Å kunne jeg dø!» (Kraggerud, 1997, s. 70). Beatrice sit sjølv i psykose på loftet og drikk seg frå forstanden, og prøver i «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice» å setje fyr på seg sjølv. Det som derimot skil mødrene frå kvarandre, er at Beatrice tilsynelatande legg all sin kjærleik og vilje til for å finne dottera når dei opprettar kontakt på draumeplan. Medeia derimot, forsøker aldri å redde dei. Grotesk nok bruker ho borna som sendebod til den nye familien. Ho send med giftige gåver som tek livet av den nye familien til Jason. Med Jason som tilskodar, drep ho borna med sverd i det ho grunnar drapet i deia «faders lidenskap» (Kraggerud, 1997, s. 110). Men samtidig er ikkje den makabre døden Medeia påfører borna sine, mindre brutal enn i «Den romantiske tragedien». Skilnadene er at Beatrice endar livet

sitt saman med Violeta. Medeia derimot rømmer frå gjerningane sine, og flyktar til Athen der ho startar eit nytt liv (Kraggerud, 1997, s. 63).

Nedteljinga frå 1000 til 100 på refrenga er ei dramatisk tematisering av skyskraparfallet. Mottakaren kan nesten sjå føre seg hoppet til Beatrice og Violeta. Samtidig skaper dei ein intertekstuell referanse til inngangsvignetten i TV-serien *Mad Men*. Her hoppar ein forretningsmann ut gjennom eit vindauge i ein skyskrapar. Han ser berre ut til å dale i det uendelege, men endar plutsleg opp i ein sofa. Eller som Mark Sandberg seier:

He finds himself falling through a cityscape of advertising images, his image spiraling down a canyon of scyscrapers. He falls and falls, but the hard landing that surely awaits him is endlessly deferred: each time, the falling figure is saved in the end by a sudden swoop - a crucial elision, really - that interrupts the trajectory and redirects him comfortably to a resting position on a sofa. (Sandberg, 2017, s. 4).

Landinga er tilsynelatande det einaste som skil hoppa frå kvarandre. I «Den romantiske tragedien» blir det aldri sagt kor dei landar. Likskapane er derimot at begge held tilbake informasjon: trilogien med landinga, og *Mad Men* med *korleis* forretningsmannen kjem seg frå fallet til sofaen.

Skyskraparhoppet i «Den romantiske tragedien» gir også assosiasjonar til terrorangrepet i New York 11. september 2001. Fotograf Richard Drew fanga eit av dei mest makabre fotoa frå angrepet som viser eit menneske i fritt fall. I staden for å bli oppslukt av flammene, hoppa fleire menneske ut frå dei brennande tårna (Cauchon & Moore, 2021). Sandberg nemner også denne parallellen i *Mad Men*-vignetten, men fortel at fallet i TV-serien kan ha ei symbolsk vinkling utanom det destruktive angrepet: Det kan vere eit symbol på tida rett før eit vendepunkt, den openberre augneblinken før ei dramatisk endring, eller berre eit bilete på kunnskap og redsle for framtida (Sandberg, 2017, s. 4). I trilogien endar ikkje historia i fallet. Violeta og Beatrice kjem til ei ny verd; *den andre sida*. Hoppet i verket er dermed eit godt eksempel på det Sandberg seier, nemleg eit symbol på ei dramatisk endring.

Vi møter talet tusen fleire gonger i songen. Både i følgjetekst, vers og refreng. Kaizers Orchestra er ikkje aleine om å nytte seg av denne overdrivinga: Christina Perri syng blant anna i songen «A thousand years» (2011) at ho vil vente i tusen år på sin kjære: «I have loved you for a thousand years / I'll love you for a thousand more». Vanessa Carlton fortel i «1000 Miles» (2001) at kjærleiken hennar er så stor, at ho ønsker å gå tusen mil for å treffe han: «Cause you know I'd walk a thousand miles / If I'd could just see you tonight». Overdrivinga må dermed vere eit resultat av populærkulturen – det eksisterer trass alt ikkje 1000-etasje høge skyskraparar. Bortsett frå desse referansane, har songen eit pianohook som skaper ein intermusikalsk referanse til Beethovens femte symfoni.

Generelle trekk ved songteksta

Songteksta startar *in medias res*, der Violeta og Beatrice går inn i ein skyskrapar og tek heisen til tusande etasje. Handlinga er lagt til Tokyo. Songteksta dveler hovudsakleg med situasjonen på toppen av skyskraparen. Tittelen «Den romantiske tragedien» og *Medeia*-motivet gir assosiasjonar til den greske tragedien. Så også handlinga dersom døden er ein realitet: Der mor og dotter først er lykkeleg foreina, går dei tilsynelatande gjennom eit omslag frå lykke til ulykke når dei hoppar frå skyskraparen. Ifølgje Aristoteles, er dødsfall på open scene eit viktig lidingsmoment i tragedien (Aristoteles, 2008, s. 54).

I «Den romantiske tragedien» er teksta si rytme tydeleg underlagd den musikalske, med nokre frå avvik i versa. Eit særpreg ved versa er tekstcesuren på fyrste slaget i takta, verselinje ein til fire.²⁰ Her høyrer vi berre instrumentalmusikk mens vokalisten har ein åttedels pause. På grunn av den varierende rimstillinga og blanda takta, ber teksta preg av at ho er skriven før melodien. Songen har både reine og ureine rim med vokalisk assonans. Felles for dei tre versa, er den gjennomgåande vokaliske assonansen på vokalen *å*: Vers 1 med *på-blå-nå-få*, vers 2 med *tå-lov-nå-nå-så*, og vers 3 med *nå-og-nå-sjå-og*. Vers 1 har også ein vokalisk assonans på *e*, nemleg enderimet *etasje-ekstase*. Pre-chorusa og refrenga ber også preg av rim med vokalisk assonans, men då på vokalen *a*: *fram-littegrann*, og *fram-kan*. I refrenget blir begge verselinjene repetert, noko som gir figuren *fram-fram-kan-kan*. Repetisjonen skaper ein struktur som er lett å hugse, eit typisk trekk ved refrenget i populærmusikken. I tillegg har vers 2 eit midtrim på verselinje seks og sju, nemleg *tapper-vakker*. Når Ottesen syng teksta, framhevar han desse assonansane og syng dei *legato*. Det vil seie at han held tona (og vokalen) lenge før han slepp ho. Legatoen framhevar det sakte tempoet og blir ein kontrast til det frie fallet. Oppsummert senterer rima i songen seg rundt vokaliske assonansar, men har ingen faste rimmønster.

Pre-chorus og refreng: Lenemotivet

I pre-chorusa og refrenga vender forteljaren seg til eit *du*. Sidan følgjeteksta fortel at det er mor og dotter som er ved skyskraparen, må song-eg-et i songteksta vere Beatrice, og *du*-et Violeta. Teksta skaper eit lenemotiv. Motivet dveler rundt hendinga der Violeta lener seg fram mot bakken og ut frå skyskraparen:

²⁰ For å kunne kartlegge rima og andre kjenneteikn ved metrikken, har eg vore avhengig av korleis eg transkriberer linjedelinga i songteksta. Gjennomgåande for teksta er at ho er underlagd den musikalske rytmen. På grunn av dette har det vore naturleg å setje linjedeling ved endinga av kvar takt. Det vil seie at ei og ei verselinje ikkje er lengre enn seks åttedelsnotar før verslinjeslutt. Denne linjedelinga strider derimot med linjedelinga i bookleten.

[Pre-Chorus]
Du lene deg fram
Enda littegrann

[Refreng]
Du lener deg fram (Kor: 1000)
Du lener deg fram (Kor: 900)
Eg vett at du kan (Kor: 800)
Du vett at du kan (Kor: 700)

Songen sitt metrum er med på å underbyggje denne lene-kjensla. Vi høyrer ei betoning per åtte-dels slag som framhevar teksta, eit rytmisk mønster som tydeleg er underlagd musikken. Dei trykkunge stavingane, det seine tempoet og vokalane, framkallar og forsterkar den sakte lene-bevegelsen. Ifølgje Schweppenhäuser og Borčak, er som regel den språklege rytmen i songen underlagd den musikalske (Schweppenhäuser & Borčak, 2018, s. 169). Det er dette vi høyrer i refreng: Utan rytmen i musikken, er verseføtene i «du lene deg fram» sett saman av ein jambe på stavingane «du le», og ein anapest på «ne deg fram». Saman med musikk, endrar framføringa seg til ein rytme beståande av ein jambe pluss tre trykkunge stavingar på «-ne deg fram». Utan musikk er tredje verselinje sett saman av ein troké «eg vett», pluss ein anapest «at du kan». Saman med musikk blir setninga til ein troké og tre trykkunge stavingar. Det er også sannsynleg at endringa er forankra i at vokalar er lettare å syngje enn konsonantar. Som vi høyrer, framhevar vokalisten vokalane *u-e-a*. Dei trykkunge stavingane og vokalane blir dermed ein rytmisk effekt som underbyggjer lene-motivet.

I refreng oppmuntrar song-eg-et sterkt til å hoppe: «Eg vett at du kan [...] / Du vett at du kan». Men i det tredje verset startar, er både eg-et og du-et *i* fallet: «Kjenner du det går bedre nå? / Det er som om ingenting er bak deg / Alt går i akte kino og». Songteksta utelét dermed å skildre hoppet – ho går frå å oppmuntre, til at dei *er* i fallet. Samtidig høyrer vi eit kor som tel ned frå 1000 til 100 i refreng: «Du lener deg fram (Kor: 1000) [...] (Kor 900) [...] (Kor 800)». Koret blir dermed ein indikasjon på at dei har hoppa.

Nedteljinga kan tolkast som ein utanforståande instans, som fortel kor i fallet dei er i høve skyskraparen sine etasjar. Nedteljinga skaper eit sær i-augeblinken-perspektiv. Det blir ei brutal spenning og biletleg framstilling av situasjonen. Samtidig er det rolege tempoet og nedteljinga ein sterk kontrast til det raske fallet mot bakken. Det formidlar ikkje ein fæl og dramatisk situasjon, men ufarleggjer han: Tempoet, stemma og den harmoniske musikken med dur-akkordar, formidlar eit harmonisk bilde av situasjonen – at hoppet er *vakkert*, og at mor og dotter gjer eit *riktig* val.

Beatrice sin monolog

Versa er fyrst og fremst ein dramatisk monolog med vekt på scenisk framstilling og replikkar. Det er her *eg*-et oppmuntrar og befaler *du*-et til å hoppe. I likskap med pre-choruset og refrenget, må *eg*-et vere Beatrice, og *du*-et Violeta. Teksta vekslar mellom å skildre kva som skjer sett utanfrå og *eg*-et sine tankar, replikkar og befalingar:

[Vers 1]
Dørene glir opp stig på
Du kan få lov å trykke på knappen
Heile veien opp i det blå
Velkommen til den tusende etasjen
Me har all verdens tid på oss nå
Du har så mange spørsmål og svar skal du få
Når du passere kver etasje
mot bakken i ekstase

Dei fire fyrste verselinjene vekslar mellom scenisk framstilling og replikkveksling. Verselinje ein og tre er tydelege sceniske framstillingar: «Dørene glir opp stig på [...] Heile veien opp i det blå», mens verselinje to og fire må vere Beatrice sine replikkar til Violeta: «Du kan få lov å trykke på knappen [...] Velkommen til den tusende etasjen». Her ser vi korleis Beatrice får Violeta til å styre showet: Ho kan få *lov* til å trykke på knappen. Det er altså Violeta som må utføre handlingane deira, ikkje mor. Vidare fortset Beatrice sin monolog: «Me har all verdens tid på oss nå / Du har så mange spørsmål og svar skal du få / Når du passerer kver etasje / Mot bakken i ekstase». Her lovar Beatrice å svare Violeta på alle spørsmål ho har. Men det har ei hake: Violeta må hoppe frå skyskraparen for å få svar. Utdraget viser tydeleg korleis Beatrice utnyttar Violeta sin lengsel. Ordet *ekstase verkar* også malplassert her, då det refererer til ei sterk oppgløding eller begeistring. Men det blir også eit viktig lokkemiddel i Beatrice sin djevlelske retorikk: Ho ufarleggjer hoppet med å fortelje at det vil føre til ei enorm lykkekjensle.

I vers 2 fortset Beatrice sin monolog. Men her går lokkinga over til å bli befalande:

[Vers 2]
Hold mi hånd fast, stå med di tå
Sånn som di mor, heilt ut på kanten.
Og ikkje vær du redd du har jo lov
Det svir alltid litt med klump i halsen
Åh, om din far kunne sett oss to nå
Du er så tapper og du har heller
aldri vært så vakker som nå
Tørk dine tårer og så

Fyrste verselinje er ikkje eit spørsmål – det er ei tydeleg befaling: «Hold mi hånd fast, stå med di tå». Samtidig forsøker Beatrice å forsvare befalinga på ein truverdig måte: «Og ikkje vær

du redd, du har jo lov». På éin måte er det truverdig å stole på mor si. Men lovnadene Beatrice gir, er groteske og ulogiske: Å få lov til å falle i døden av mor si, avvik ifrå alt som heiter sunn fornuft, logikk og mors kjærleik. I verselinje fem trekk Beatrice inn Kenneth som lokkemiddel: «Å om din far kunne sett oss to nå». Som vi veit frå songanalysen av «Markedet bestemmer», innser Violeta at Kenneth har manipulert ho. Det er dette sviket Beatrice forsøker å lokke med no: Å få Violeta til å bli så arg at ho hoppar. Samtidig avslører verselinja at dette er Beatrice sitt motiv for å hoppe – for å ta hemn på Kenneth.

Når monologen til Beatrice fortset i vers 3, har mor og dotter gått gjennom eit skifte – frå toppen av skyskraparen til fallet:

[Vers 3]
(Kor: 600) Kjenner du det går bedre nå?
Det er som om ingenting er bak deg
Alt går i sakte kino og
Alt du har er rett framfor deg
Det er bare snakk om sekunder igjen nå
Hold fast mi hånd ut livet og sjå
At du og meg fortsatt holder hender
i neste liv og

Beatrice opnar verset med eit spørsmål til Violeta: «Kjenner du det går bedre nå?» Men svaret vi får, er ikkje frå Violeta. Her er det Beatrice som både stiller spørsmålet, og svarar på det: «Det er som om ingenting er bak deg». Spørsmålet blir dermed retorisk, i likskap med Djevelen sin retorikk i «Begravelsespolka». Monologen går over til scenisk framstilling i det vi høyrer verselinje tre og fem: «Alt går i sakte kino og [...] Det er bare snakk om sekunder igjen nå». Men samtidig kan synsvinkelen ligge hjå Beatrice, der ho forklarar Violeta kva ho ser. I dei resterande verselinjene snakkar Beatrice til Violeta: «Alt du har er rett framfor deg [...] Hold fast mi hånd ut livet og sjå / At du og meg fortsatt holder hender / i neste liv og». Verselinje seks og sju viser Beatrice fram frå ei kjærleg side der ho vil halde hender med dottera. Samtidig er kjærleiken ambivalent: det er ikkje eit spørsmål om å halde hender, det er ei befaling. Siste verselinje skaper ein cliffhanger: Dersom dei held hender, kan dei begge komme til eit *neste liv*. Men mottakaren får aldri noko svar på om dei held hender *eller* kjem til eit neste liv i denne songen – vi høyrer berre Beatrice si befaling. Sidan låten returnerer til refrenget, lukkar denne verselinja songteksta, noko som fører til ein open slutt.

Ottesen syng songen med mykje luft på stemma. I motsetning til dei to førre songanalysane, finst det ingen overdrive-parti i låta. Den luftige stemma underbyggjer det rolege tempoet og gir låten eit avslappa preg. Stemma står dermed i sterk kontrast til handlinga.

I tillegg kviskrar og dubbar han seg sjølv på verselinje to, fire og åtte i alle vers. Kviskringa er ein gimmick som skil seg tydeleg ut. Ho kjem luskande inn i lydbiletet med ein crescendo²¹, og ein etterfølgjande diminuendo²². I tillegg ligg vokalsporet litt i bakgrunnen av lydbiletet på desse setningane. Det skaper ei kjensle av at det er ein annan person enn Beatrice som formidlar budskapet. I refrenga høyrer vi også eit kviskrekor på nedteljingssekvensen. Som analysen tidlegare har fastslått, har vi å gjere med ein utanforståande synsvinkel på nedteljinga. Kviskringa gir assosiasjonar til smiger og hemmelegheiter, eit trekk vi har sett ved djevelfiguren. Dette skaper tvil rundt synsvinkelen: kanskje det heller er Djevelen som talar på dei kviskrande partia? Dersom Djevelen har synsvinkelen, har vi å gjere med ein vekslende forteljar der både Beatrice og Djevelen bytter på og lokke Violeta i døden.

Ottesen legg ein andrestemme på siste verselinje i alle vers. I vers 1 er koringa harmonisk, mens i vers 2 og 3 er koringa disharmonisk på orda «tørk dine tårer» og «i neste liv». Gimmicken skaper eit ubehag som endeleg underbyggjer den disharmoniske handlinga. Samtidig underbyggjer disharmonien djeveldsynsvinkelen endå meir. Dersom Djevelen opptre i både vers og refreng – kan det då heller vere djevelen som regisserer alt? Skal vi ta han på hans ord, som han ber om i «Begravelsespolka», er det trass alt *han* som regisserer «din siste time», ikkje Beatrice. Dersom dette er tilfelle, er det ikkje Beatrice som lokkar Violeta inn i døden, men Djevelen. Samtidig må vi ikkje gløyme følgjeteksta som trass alt ikkje nemner noko om han. I følgjeteksta deltek berre Violeta og Beatrice i skyskraparsekvensen. Men som tolkinga av korrolla viser, talar formidlinga mot noko anna.

Violetas monolog

I bookleten har vi å gjere med to verselinjer som ikkje blir sunge. Setningane repeterer så og sei dei tre siste setningane i følgjeteksta:

Eg har alltid hatt lyst til å bli som deg når eg blir stor mor.
Syns du nå at eg er blitt stor mor?

Eg-et er tydeleg Violeta. Dermed har vi å gjere med *to* monologar i songteksta, og ikkje berre ei. Setningane tek opp att anerkjenningsmotivet. I tillegg framhevar repetisjonen anerkjenningsbehovet til Violeta endå meir, som i sin tur gjer utfallet endå meir tragisk. Setningane bekreftar dermed det vi antar i følgjeteksta; at Violeta hoppar for å bli anerkjend av Beatrice. Samtidig er det overraskande at Ottesen ikkje syng desse linjene. Kanskje fordi

²¹ Crescendo er ei gradvis aukande lydstyrke (Hansen, 2020).

²² Diminuendo er det motsette av crescendo som inneber ei avtakande lydstyrke (Hansen, 2020).

det hadde gjort songen endå tristare? Kanskje teksta blei skriven fyrst, og så blei det ikkje plass til verselinjene i songen likevel? Det er berre å spekulere i. Men at desse verselinjene ikkje blir sunge i låten, får lyttaren til å fantasere vidare: Kva svarar Beatrice? Og når treffer dei bakken? Eller: *treffer* dei bakken?

Den forteljande outroen og oljefatet som portal til ei ny verd

Outroen har ein særeigen karakter der han tek over som den forteljande instansen. Songen går hovudsakleg i moll-akkordar fram til outroen, men idet outroen startar, bytter songen over til dur. Her ligg instrumenta og vampar på Bb-dur-akkorden resten av songen, som igjen er ein kontrast til det fæle skyskraparhoppet. Mot slutten av outroen høyrer vi ein søkkande pitch. Pitchen gir assosiasjonar til ein dopplereffekt, det vil seie at lydkjelda beveger seg bort frå lyttaren. Vi assosierer lyden med noko som fell nedover. Dermed er den søkkande pitchen ein musikalsk illusjon på fallet. Samtidig framkallar han også assosiasjonar til ein ambulanse med sirener. Songen avsluttar med eit markant oljefatslag. Dette slaget kan indikere at Violeta og Beatrice knasar i bakken. Då er det sannsynleg at den søkkande pitchen er ein musikalsk illusjon til kva som skjer *etter* hoppet, nemleg eit hjelpemannskap med sirener som kjem til åstaden.

Likevel; songen avsluttar i dur og ikkje moll. Sidan musikken no fungerer som den forteljande instansen, skaper durakkorden eit håp om at det ikkje endar med død, men eit *lykkeleg* utfall. I så fall indikerer oljefatslaget noko anna; nemleg augneblinken mor og dotter blir teleportert til *den andre sida*. Etter «Den romantiske tragedien», kjem songen «Perfekt i en drøm» som indikerer at fallet ikkje er det siste som skjer i historia: «De [Beatrice og Violeta] treffer aldri bakken, men forsvinner i et blink og gjenforenes endelig med tvillingen, den andre Violeta, som har hatt et parallelt liv på den andre siden» («Perfekt i en drøm», V3, F). I dette utdraget ser vi samtidig at forsoningsestetikken er til stades, eit trekk ved *den romantiske tragedien* frå 1800-talet – som *også* er identisk med songen sin tittel. Då er ikkje oljefatslaget knaset i bakken, men starten på eit nytt liv, noko som harmonerer med Bb-duren. I tråd med portal-quest-fantasien, blir oljefatslaget ein portal frå den verda dei høyrer til og til den nye. Fallet kan dermed tolkast som eit vendepunkt mot noko positivt.

Avslutningsvis må vi ikkje gløyme at begge utfalla er like sannsynlege – både døden og eit nytt liv. Den andre sida *kan* også vere ein illusjon, og knaset i bakken ein realitet. «Den romantiske tragedien» gir ikkje noko einsidig svar på utfallet – vi treng ei meir djuptgåande analyse av verket for å forstå kva som skjer.

Musikalsk struktur

Sjanger: Songen skil seg ut som den einaste rolege songen på det elles så rocka *Volume II*. Den vregte el-gitarlyden er bytta ut med ein clean-lyd. Tempoet og den fråverande rockegitaren peikar dermed songen i retning balladen. Monologen i songen og den sceniske framstillinga viser at vi har eit forteljande tekstinnhald, endå eit balladetrekk i høve til Michelsens definisjon i kapittel 2. Bruken av symfoniorkester gir eit seriøst og storslagent, men også pompøst uttrykk til låta, noko som er eit trekk ved symfonisk progrock. At bandet kombinerer ein oljefat-groove med eit symfoniorkester, viser ei eksperimenterande instrumentrolle; endå eit kjenneteikn ved symfonisk progrock.

Rytmiikk: Eit musikalsk særtrekk i låten er bruken av oljefat og bilfelg. Desse perkussive instrumenta dannar grunnlaget for grooven i songen. «Den romantiske tragedien» har ein gjennomgåande 6/8-dels-taktfigur som markerer slag ein og fire i kvar takt. Slag ein blir akkompagnert av eit stortrommeslag og perkussivt mute-slag²³ på el-gitar, og eit oljefat- og sporadisk bilfelgslag på slag fire. Songen har ingen fleire perkussive instrument, med unntak av nokon strykarar på refreng 2 som markerer åttedels-slaga og tilfører grooven ein variasjon. Låten er også den einaste på *Volume II* som ikkje inneheld ein rytmefigur med fullt trommesett. Grooven blir spelt gjennom heile songen med nokre unntak rett før refrenga. I takt 78 (sjå figur 3.1) blir rytmen oppløyst. Oppløysinga skaper ein ny musikalsk horisont utan rytmisk forankring, noko som framhevar harmonikken i staden. I tillegg kan oppløysinga symbolisere at Beatrice og Violeta har komme til ein ny plass, anten bakken eller den andre sida.

Instrumentering og harmonikk: Introen og versa blir akkompagnert av oljefat-grooven, eit piano, ein pedalbass²⁴ og ein el-gitar med mykje tremolo²⁵ og clean-lyd. Rett før inntoget av pre-choruset kjem eit strykeorkester inn. Symfoniorkesteret får stor plass i songen, særleg i refreng og outroen. Orkesteret kjem inn rett før fyrste pre-chorus. Her ligg orkesteret som eit bakteppe før det tek ei større rolle i refreng. Orkesteret markerer bassnedgangen frå F til Cm i refrenga (sjå figur 3.1, takt 32). Nedgangen er også unison med vokalen til Ottesen. Pianoet, elgitaren og symfoniorkesteret er med på å tone ned den aggressive teksta. Likeins det rolege tempoet. Blandinga av moll og dur-akkordar skaper ei ambivalent kjensle mellom glede og lyst, men også sårheit og alvor. Harmonikken underbyggjer dermed det tematiske.

²³ Eit mute-slag på gitaren vil seie at gitaristen slår over strengene mens han held over dei så ein ikkje høyrer tonane. Ein høyrer berre eit perkussivt slag på strengene i staden.

²⁴ Pedal-bass er eit elektronisk instrument med pianotangentar, men som fungerer som ein synth-bass.

²⁵ Tremolo er ein såkalla skjelvande effekt.

Det musikalske vendepunktet er den harmoniske outroen der vi høyrer eit ostinat²⁶ eller såkalla gitarriff over Bb-dur-akkorden. I figur 3.1 på neste side har eg transkribert eit utfyllande akkordpartitur som gir ein musikalsk struktur, informasjon om instrumentering og kva som skjer i kvar takt:



Illustrasjon frå *Volume II*: Martin Kvamme

²⁶ Eit ostinat er ein karakteristisk melodi eller eit motiv som blir gjenteken kontinuerleg i same tonehøgde og stemme (Ledang, 2019).

Figur 3.1

Den romantiske tragedien

Akkordpartitur

T/M: Janove Ottesen
Transkripsjon: Helene Stulien Lauen

INTRO

♩ = 50

F Cm F Cm F E_b F E_b F

Oljefatslag
Kryssnoter=rytmenotasjon
Piano inn
bilfelg på slag 4 i takta
bilfelg på slag 4 i takta
Gitar inn

VERS 1

11 Cm F Cm F E_b F E_b F

"Dørene glir opp stig på..."
Pedal-bass inn

VERS 2

19 Cm F Cm F E_b F E_b F Cm

Strykeorkester inn

PRE-CHORUS

29 B_b Dm /F /E_b /D

"Lene du deg fram..."
pauseslag
le - ne deg

REFRENG

33 Cm /F /E_b /D Cm /F /E_b /D E_b /F /E_b /D E_b F

fram.."
Strykeorkesteret inn

VERS 3

41 Cm F Cm F E_b F E_b F Cm

"Kjenne du det går bedre nå.."
Strykeorkesteret legg av

PRE-CHORUS

51 B_b Dm /F /E_b /D

"Du lene deg fram.."
pauseslag
le - ne deg

REFRENG

55 Cm /F /E_b /D Cm /F /E_b /D E_b /F /E_b /D E_b MODULASJON F

fram.."
"vett at du"
Strykeorkesteret legg av

OUTRO

63 B_b Solo: Felemelodi (gjentakende kvart-sprang)

Gitarmelodi

kan."
Strykeorkesteret ligg som ein generalbass på Bb-dur akkorden frå takt 63.
Felemelodien ligg frå takt 64-67. Gitarmelodi tek over i takt 68.

Takt 75-77: Fade-out på oljefat-groove og gitar.
Strykeorkesteret aukar i volum.
Takt 78: Her forsvinn taktkjensla, derfor stipla taktstrek.
Strykeorkesteret held Bb-duren ei stund.
Etter ca. 20 sekund synk orkester og pedal-bass i pitch (ved 4:53).
Heile låta avsluttar med eit oljefat-slag

Allereie i introen viser partituret ei ambivalent draging mellom moll og dur-akkordar. Dette følgjer songen heilt fram til outroen. Pauseteikna i takt 32 og 52 indikerer generalpausane i grooven. Pausane framhevar at pre-choruset er ved veggens ende, og refrenget i anmarsj. I outroen ser vi ein gjentakande *glissando* i takt (63-67). Glissando tyder ei segling frå den eine tona til den neste. Denne melodien blir spelt av fiolinane. I praksis tyder dette at fiolinistane ikkje lyfter fingrane, men beveger dei sakte opp eller ned på felehalsen, samtidig som dei dreg felebogen over strengene. Glissandoen skaper ein langsam bevegelse, igjen ein kontrast til skyskraparhoppet. Ved takt 78 ser vi ei stipla taktlinje. Dette indikerer at taktkjensla forsvinn. Heile songen avsluttar med eit oljefatslag, noko kryssnota i siste takt indikerer.

Pianohooket og skjebnemotivet

Pianoet er eit av dei mest dominerande instrumenta i songen. Det er akustisk og skaper eit musikalsk hook som blir repetert i både vers og refreng. Nedanfor har eg transkribert hooket:

Figur 3.2

Den romantiske tragedien

Pianohook

T/M: Janove Ottesen

Transkripsjon: Helene Stulien Lauen

♩ = 50

INTRO

Figur 3.2: Hooket startar med ein treklang i F-dur. Treklangen blir spelt som eit åttedels-slag tre gonger før han landar i ein ny akkord. Den nye akkorden er anten C-moll eller Eb-dur. Før F-dur-akkorden blir repetert, bryt hooket med ein høg C-moll-firklang spelt med *arpeggio*. Det tyder at akkorden blir brote på piano, der ei og ei tone blir slått hurtig ned på tangentane og dannar firklangen. Fyrste, tredje og fjerde gongen vi høyrer arpeggioen, blir han spelt oppover, mens andre gongen blir han spelt nedover. Dette markerer pilane. Åttetalet viser til at notane skal oktaverast: dei skal spelast ein oktav under slik det er transkribert.

Når pianoet går frå F til Cm, skaper hooket ein nedover-bevegelse i melodien. Det gir ei kjensle av noko trist og sorgfylt sidan moll-akkordar ofte blir assosiert med dette. Dur-akkordar skaper derimot ein positiv assosiasjon. Når pianomotivet går til Eb-akkorden, går melodien oppover og skaper ei positiv kjensle. Hooket har dermed ein ambivalent figur der det fyrst er sorgfullt, for så å bli opplyftande. Dette står igjen i stil med dei tidlegare nemnte kontrastane og den ambivalente tematikken – gleda over å hoppe, samt det tragiske utfallet. I tillegg gir hooket ein assosiasjon til heismusikk. Vanleg heismusikk spelar ofte ein brote firklang slik figuren (3.2) tydeleg viser. Dermed er pianomotivet i tillegg eit musikalsk frampeik på heisen i vers 1.

Hooket gir også assosiasjonar til hovudmotivet i fyrste satsen «Allegro con brio» i Beethoven sin femte symfoni, også kalla *Skjebnesymfonien* (1808). Dette ser vi tydeleg når vi samanliknar notane i figur 3.2 og 3.3:²⁷

Figur 3.3

I begge figurane blir tre åttedels-slag repetert, for så å bli avløyst av eit lengre slag (dei kvite notehovuda indikerer eit lengre slag). Dermed dannar pianomotivet i «Den romantiske tragedien» eit tilnærma likt skjebnemotiv som Beethovens femte symfoni. Vi har dermed å gjere med eit musikalsk skjebnemotiv i «Den romantiske tragedien». Bortsett frå det musikalske skjebnemotivet, har vi også eit litterært skjebnemotiv: Violeta er utvald til å utføre hoppet, og det er berre ho som kan gjere det vakkert. I *Volume III* blir skjebnemotivet bekrefta i «Sekskløver»: «Skjebnens sang. [...] Alle erkjenner sin plass [...] og oppsummerer sin skjebne.» («Sekskløver», V3, F).

Oppsummert: Beatrice sin monolog er særskilt lokkande og grotesk, og inneheld minimal morskjærleik i det ho leiar barnet sitt i døden. Sjølv om monologen ber preg av befaling, skildrar han ikkje dette sinnet som dei to førre songanalysane har. Dette er mykje på grunn av at stemma til vokalisten står i kontrast til budskapet han formidlar. Samtidig ber framføringa preg av at Djevelen er til stades, noko som reiser spørsmålet om han regisserer døden likevel. Både lyrikken og musikken etablerer eit skjebnemotiv. Musikken underbyggjer teksta, men står også i sterk kontrast til ho. I tillegg tek musikken over som den forteljande instansen i outroen. Teksta, musikken og framføringa – spesielt nedteljinga i koret – peiker mot at Violeta og Beatrice fell i døden. Men samtidig kan oljefat-slaget fungere som ein portal til ei ny verd. Lyttaren sit igjen med ein open slutt som har fleire tolkingmoglegheiter. I «Den romantiske tragedien» supplerer musikk, framføring og tekst kvarandre, bytter på å vere forteljande instans, samtidig som delane står i kontrast til kvarandre.

²⁷ Figur 3.3: Ein riktig transkripsjon av hovudmotivet i skjebnessymfonien. Henta 06.09.2021 frå: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/FuenfteDeckblatt.png>

4 *Violeta Violeta* som songlyrisk forteljing

I førre kapittel gjorde eg analytiske punktnedslag i verket for å vise kor tett samspelet mellom songtekst, følgjetekst, framføring og musikk er i songane. Vi blei også kjende med hovudpersonane i nokre av konfliktane.

No står det igjen å undersøke verket som heilskap: Korleis er delane sette saman, kva slags konfliktar spelar seg ut, kva er dei sentrale temaa – og kva slags verk *er* eigentleg Kaizers Orchestra sin «romantiske tragedie»?

I kapittel 2 identifiserte eg lån frå den greske tragedien og komedien, og dessutan frå den romantiske tragedien, jamfør *Faust* av Goethe. Like tydelege er spora etter fantasy-litteraturen, ikkje minst dei to variantane portal-quest og liminal fantasy. Eit meir overordna spørsmål som blei drøfta, var om *Violeta Violeta* er eit drama eller ei forteljing. Dei dramatiske monologane i songane peiker mot det fyrste, mens følgjetekstene peiker mot det andre. Sidan følgjetekstene i prosa dannar ei slags ramme for songane, valde eg å kalle det ei songlyrisk forteljing. Det er denne forteljinga som er temaet for dette kapitlet. Drama- og musikalelementa er likevel så tydelege at eg vel å bruke omgrep som ‘akt’ og ‘scene’ for å beskrive delane av forteljinga.



Illustrasjon frå *Volume III*: Martin Kvamme

4.1 Verkets overordna struktur

4.1.1 Kronologi og synsvinkel

Det «øvste» strukturprinsippet i verket er musikalsk, ikkje narrativ samanheng: Dei tre albuma har alle ein heilskapleg karakter, mens kronologien i forteljinga er oppstykkka. For eksempel kjem det dramatiske høgdepunktet (hoppet frå skyskraparen) på slutten av det andre albumet. Den musikalske utviklinga på dei tre albuma kan karakteriserast som ei rørsle frå utprega Kaizers-rock (*Volume I*) til klassisk rock (*Volume II*) og symfonisk rock (*Volume III*). Innafor denne ramma kjem dei 32 songane hulter til bulter (med tanke på innhaldet), og det er opp til lesaren å finne ein samanheng. Her yter følgjetekstene støtte. Det er altså stor forskjell på *historia*, hendingane slik dei utviklar seg kronologisk, og *plottet*, hendingane slik dei blir framstilte i verket (Aaslestad, 2017, s. 25–27). Dei ulike songane har også ulike song-eg, ergo endrar synsvinkelen eller fokaliseringspunktet seg gjennom verket (Aaslestad, 2017, s. 83). Men ikkje alt «går opp» i historia: Djevelen kjem kraftfullt inn, men forsvinn plutseleg. Den dødfødde tvillingsystema i den nye verda blir nemnt, men kjem aldri til orde. I tillegg har vi å gjere med nokre parallelle handlingsforløp, noko som gjer det problematisk å finne ei *rett* rekkjefølgje. Verket har altså fleire lause trådar. Kronologien lèt seg rekonstruere langt på veg, sjølv om det er tvil om rekkjefølgja til nokre av songane. I figur 4.1 har eg skissert eit skjema som eit forslag til rekonstruksjon av kronologien:²⁸

²⁸ Eg har også laga ei spotify-liste med namn «Kronologi - Violeta Violeta Helenes masteroppgåve 2022». Lista har same rekkjefølgje som figur 4.1.

Link til spotify-lista: <https://open.spotify.com/playlist/2ZCbv1ucBdE8hyaVrR3wXr?si=129acf226a7248db>

Figur 4.1

Akt	Scene	Nr.	HISTORIA OG DEI KRONOLOGISKE MILEPELANE	Songtitlane KRONOLOGISK FORTALT	ALBUM			SYNSVINKEL						
					V1	V2	V3	Singelen	Beatrice	Kenneth	Violeta	Andre		
1	1	1	Kenneth kidnappar Violeta og stikk heimanfrå	I ett med verden		1								
2	2	2	Beatrice heime i psykose og sorg	Philemon Arthur and the Dung	1					x				
	3	3		En for orgjelet, en for meg	5					x				
	4	4	VENDEPUNKT: Sjølvmoordsforsøket, men kontakt med Violeta blir etablert = sjølv mord avblåst	Sju bøtter tårer er nok, Beatrice	10					x				Intern og ekstern fokalisering (uf)
	3	5	Far og dotter ute i verda	Aldri vooka, Violeta		3				x	x			
	6	6	Violeta drøymmer om å treffe Beatrice, og dei får kontakt i draumane	Hjerteknuser	7						x			
	7	7	Kenneth innser Violeta liknar Beatrice, og reagerer med harme	Far til datter	5						x			
	8	8		Det polaroide liv		5					x			
	4	9	Cecilia i. Velur skriv brev til Beatrice	Cecilia i. Velur			2							Cecilia i. Velur
	10	10	Beatrice oppsøker Cecilia	Forloveren			2			x				Djevelen til Beatrice
	5	11	Beatrice ute i verda på leit etter Violeta og Kenneth	Støv og sand	2					x				Intern og ekstern fokalisering (uf)
	12	12		Diamant til kull	3									Ekstern fokalisering (uf)
	13	13	Beatrice forbanner seg over Kenneth	Femtakt filosofi	3					x				
	14	14		Psycho under min hatt	8					x				
	15	15	Beatrice gir Violeta instruks om å grave opp draumar i barndomsheimen	Tumor i ditt hjerte	6					x				
	6	16	Kenneth treffer Corvino	Domino	9						x			
	17	17	Salsplanen blir lagd	Gresk komedie	7						x			Corvino
	18	18		Silver	8						x			
	19	19	Salsplanen blir sett ut i livet	Markedet bestemmer			7				x	x		
	20	20	Kenneth er forbanna på det han har stelt i stand	Faen i båten			6				x			
	21	21	VENDEPUNKT: Violeta stikk frå Kenneth og Corvino	Svarte katter og flosshattar	9						x	x		
3	7	22	Djevelen bryt inn og openbernar seg for Violeta	Begravesespolka			1							Djevelen til Violeta
	23	23	Violeta på tømmen	Tusen dråper regn	3							x		
	24	24	Djevelen bryt inn att og freistar Violeta	Siste dans			6							Djevelen til Violeta
	25	25	Violeta kjem til barndomsheimen	Din kjole lukter bensin, mor	4					x		x		
	26	26	Violeta tenker på barndomsheimen, les Beatrice sine draumar og forstår korleis ho kan treffe Beatrice	Drøm vidare, Violeta			4					x		
	27	27	Djevelen bryt inn i barndomsheimen	Satan i halsen			8							Djevelen til Violeta
	8	28	Violeta og Beatrice finn kvarandre: Violeta spør Beatrice om ho har ei tvillingsyster	Tvilling			4			x		x		
	29	29	TOPPUNKT: Violeta og Beatrice i Tokyo, hoppet ut frå skyskraperen og vekk frå verda	Den romantiske tragedien			10			x				Djevelen til Violeta?
4	9	30	Etter hoppet: Mor og dotter foreinte med tvillingsystera på "den andre sida"	Perfekt i en drøm			9					x		Intern og ekstern fokalisering (uf)
	31	31	Mor og dotter ser livet passere i revy og innser alt hadde ei mening	Stjerner i posisjon			1			x	x	x		Intern og ekstern synsvinkel (uf)
5	10	32	Skjebnesongen: Alle karakterane summerer opp historia	Sekskløver			10			x	x	x		Alle deltakande karakterar

Eg har valt å rekonstruere kronologien i akter og scener. Kvar akt markerer starten på noko nytt, så også scenene. Nokre av aktene består av fleire scener. Der scenene som regel markerer ei endring i fokaliseringspunktet, markerer aktene dei større skifta der det blir innført noko nytt, slik som opnings- og sluttscena, toppunkt og vendepunkt.

Eg har delt forteljinga opp i 5 akter. Akt 1 inneheld scene 1, akt 2 scene 2–6, akt 3 har scene 7–8, akt 4 scene 9 og akt 5 har scene 10. Dei ulike scenene har eit ulikt antal songar. Scene 1 inneheld eksempelvis berre songen «I ett med verden», mens scene 6 inneheld songane «Domino», «Gresk komedie», «Silver», «Markedet bestemmer», «Faen i båten» og «Svarte katter og flosshatter». Slik eg tolkar verket, er akt 1 og 2 parallelle forløp. Dermed er det mykje mogleg at rekkjefølgja kan vere annleis enn slik ho står no. Haken no er at ein hoppar litt fram og tilbake i tid. Trass dette meiner eg at sceneinndelinga skaper framdrift i handlingsforløpet, og at det blir ei betre historie dersom dei parallelle forløpa er skilde frå kvarandre, delt inn etter forskjellige fokaliseringspunkt.

På historienivå famnar akt 1 om opningsscena. Opningssongen «I ett med verden» er verdt å gå litt nærmare inn på: Songen er eit tilbakeblikk der mottakaren får greie på kvifor Kenneth vel å dra frå Beatrice. Narratologisk sett er scene 1 ein *ekstern analepse* som har ei tidsutstrekning, eller ein såkalla *amplityde*, som ligg utanfor historia si tidsrekning (Aaslestad, 2017, s. 38).

Akt 2 startar opp hovudhistoria, sju år etter at Kenneth har rømt. Akta vekslar hovudsakleg mellom å skildre liva til Beatrice og Kenneth kvar for seg. Scene 2 skildrer Beatrice som sit heime i psykose og sorg. Mot slutten av scena forsøker Beatrice å gjere sjølv mord i «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice». Her kjem det fyrste vendepunktet i historia: Mor og dotter oppnår kontakt på draumeplan, og dermed blir det ikkje noko av sjølv morderet. Vendepunktet lukkar scena. Scene 3 tek føre seg Kenneth og Violeta på flukt før Beatrice og Violeta opprettar kontakt. I «Hjerteknuser» sit Violeta og funderer over om Beatrice finst, og drøymmer om å treffe henne att. Scena sluttar med «Det polaroide liv», der Kenneth tenkjer på Beatrice og omtalar henne slik: «Men eg har aldri. Eg har aldri / sett deg felle ei tåre for meg / etter alt eg har gjort for deg, eller for oss / Kva har du gjort for oss?» («Det polaroide liv», V3). Scene 4 tek føre seg handlinga mellom dei tidlegare venninnene Beatrice og Cecilia I. Velur. Scena opnar med eit brev frå Cecilia til Beatrice, der Cecilia beklagar at forholdet deira blei kaldt. I staden for å slutte fred, sluttar scena med at Beatrice oppsøker Cecilia i fullt sinne og klandrar henne for at ho førte Beatrice og Kenneth saman. I scene 5 er Beatrice på leit etter Violeta ute i verda. Trass dette skildrar scena aller mest ei Beatrice i harnisk over Kenneth:

«Sjøl om du er naturlig født / Betyr det ikkje at du får en naturlig død» («Femtakt filosofi», V1). Scena sluttar med songen «Tumor i ditt hjerte». Her instruerer Beatrice Violeta til å oppsøke barndomsheimen og grave opp draumane dei planta saman då Violeta var lita. Scene 6 vender tilbake til Kenneth og Violeta. No er reisefølgjet utvida med endå ein karakter, nemleg Corvino. Her blir salsplanen i Lahore lagd og sett ut i livet. Vendepunktet «Svarte katter og flosshatter», der Violeta avslører planen og stikk frå brørne i Lahore, lukkar scene 6.

I akt 3 (som startar med scene 7) bryt Djevelen inn. Her smeltar dei parallelle forløpa saman til eitt handlingsforløp. Her går også Violeta frå å vere ein bikarakter i historia til å bli den viktigaste. Ho er no på veg til barndomsheimen for å grave opp draumane, slik mor instruerte henne til. Men Djevelen avbryt henne stadig, både på veg *til* og *i* heimen. Scena vekslar raskt mellom Violeta og Djevelen, noko som skaper eit spenningselement. «Satan i halsen» rundar av scene 7 med at Djevelen overtaler Violeta til å smake på vodka. I scene 8 har Beatrice og Violeta endeleg treft kvarandre. Scena opnar med Violeta som spør Beatrice om ho har ei tvillingsyster: «Når Violeta så konfronterer moren med spørsmålet om tvillingsøsteren virkelig finnes, får hun svar i form av motspørsmål. [...] Spørsmål og svar endrer seg, og gir ulikt utfall, alt etter når spørsmålet stilles» («Tvilling», V3, F). Scena og akta avsluttar med det dramatiske toppunktet i historia, nemleg skyskraparseansen i «Den romantiske tragedien».

Akt 4 startar med songen «Perfekt i en drøm» (scene 9). Her er mor og dei to tvillingsøstrene foreina på *den andre sida*. Violeta har mange spørsmål om verda dei er i: «Er verden blitt gal eller er det bare meg?» («Perfekt i en drøm», V3). Scena og akta sluttar med «Stjerner i posisjon», der Violeta og Beatrice ser livet passere i revy: «Du [...] skjønner at alt du har måttet gå gjennom hadde en mening. [...] Du er nå selv en stjerne i posisjon» («Stjerner i posisjon», Singel, F).²⁹

Akt 5, scene 10, er songen «Sekskløver». Her tek alle karakterane del i songen og summerer opp historia: «Skjebnens sang. Mor og datter, bror og forlover, far og Djevelen oppsummerer. Alle var brikker i et spill. Alle erkjenner sin plass på begge sider av livet og oppsummerer sin skjebne» (Sekskløver», V3, F).

For å skape betre oversikt og skilje scenene visuelt frå kvarandre, har eg gitt scenene kvar sin farge i tabellen. Akt 1 og 2 har hovudsakleg forskjellige nyansar av fargane blå og gul. Blå indikerer at fokaliseringspunktet hovudsakleg ligg hjå Kenneth, mens gul indikerer

²⁹ Sidan singelen aldri har blitt gitt ut med fysiske følgjetekster og songtekster, har eg fått bekrefta følgjetekster og songtekster på mail frå Janove Ottesen og Geir Zahl. Eg har ikkje lukkast i å komme noko meir i kontakt med bandet enn dette.

Beatrice. I akt 3, scene 7 har vi derimot å gjere med to forskjellige nyansar av raud. Dette er for å visualisere betre korleis Djevelen bryt inn og tek ordet i løpet av scena. Scene 8 har ein mørk grønfarge. Dette indikerer at mor Beatrice og Violeta har treft kvarandre att. Akt 4, scene 9 har ein lysare grønfarge for å indikere sceneskifte. Sidan vi endå er saman med Violeta og Beatrice, er fargen grøn. Akt 5, scene 10 har fått ein heilt annan farge, nemleg brun. Fargen indikerer sceneskifte, samtidig som han indikerer at vi har å gjere med eit anna fokaliseringssentrum enn før, nemleg *alle* deltakande karakterar.

Mens nummereringa av songane i kolonnane til venstre viser den rekonstruerte kronologiske rekkjefølgja, indikerer kolonnen «ALBUM» kva slags rekkjefølgje dei kjem på i dei ulike albuma. Det er spesielt her vi ser kor oppstykket plottet er i forhold til historia. Siste kolonne «SYNSVINKEL» viser kven som er song-eg-et (og dermed har synsvinkelen) i dei forskjellige songane. For å illustrere dette med eit eksempel: Songen «Aldri vodka, Violeta» er på *Volume III* som spor nummer 3. Låten er i akt 2 og opnar scene 3 der far og dottera er ute i verda. I den kronologiske rekkjefølgja kjem songen som nummer 5. Her er det både Kenneth og Violeta som har synsvinkelen.

Når det gjeld synsvinklane i dei forskjellige songane, har Kenneth og Violeta 11 songar kvar, mens Beatrice har heile 13 songar der ho er song-eg-et. Dei andre karakterane er samla under kategorien *Andre*. Denne kolonnen viser blant anna at det er fire songar i verket som både har *intern* og *ekstern* fokalisering. Intern fokalisering tyder at sansesenteret fell saman med ein av personane i historia, mens den eksterne fokaliseringa er utanfor personane (Aaslestad, 2017, s. 85–86). Forkortinga *uf* indikerer den utanforståande synsvinkelen. Denne finn vi i «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», «Støv og sand», «Perfekt i en drøm» og «Stjerner i posisjon». I dei to fyrstnemnte er det Beatrice som er det interne song-eg-et, mens Violeta er det interne i «Perfekt i en drøm». I «Stjerner i posisjon» er både Beatrice og Violeta dei interne fokaliseringssentrum, i tillegg til ein utanforståande synsvinkel. I «Diamant til kull» er det berre ekstern fokalisering.

Tittelen på verket *Violeta Violeta*, indikerer at Violeta er protagonisten i historia. Paradoksalt nok viser figur 4.1 at Beatrice har fleire songar enn Violeta der ho er song-eg-et. Det er likevel Violeta som bind karakterane saman: Den største konflikten mellom mor og far handlar om korleis dei skal oppdra dottera. Violeta er òg målet for både mor og far. Der mor vil treffe henne att, vil far tene pengar på henne. I tillegg er det berre Violeta som kan avgjere skjebnen mot slutten av historia. Det er derfor rimeleg å seie at Violeta er hovudpersonen. Men eit særpreg ved verket er at det ikkje finst eit tydeleg autoritativt song-eg. Det opnar dermed opp for fleire tolkingmoglegheiter.

Tabell 4.1 avdekkjer også korleis Djevelen plutseleg forsvinn etter «Satan i halsen» – med mindre han regisserer skyskraparhoppet i Tokyo. Dette kan bety at han har utspelt si rolle, og dermed er det heller ikkje meir bruk for han i verket. Samtidig skurrar det at ein så brautande karakter trekker seg så fullstendig tilbake.

4.1.2 Det fiktive universet

Det fiktive universet finst ein stad mellom draumeland og verkelegheita. Totalt sett veit mottakaren³⁰ lite om tid og miljø. Kenneth og Violeta er på flukt, men *kor* blir aldri avslørt: «Han har kidnappet sin egen datter og er på flukt i den store verden» («Philemon Arthur and the Dung», V1, F); «Han klarer ikke mer av den krevende og eksentriske livsstilen til Beatrice, og gjemmer seg i verden med å være i konstant bevegelse» («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F). Mottakaren veit heller ikkje kor barndomsheimen til Violeta er: «Violeta har flyktet fra brødrene, og har funnet frem til huset de den gang bodde.» («Satan i halsen», V3, F). Det same gjeld *den andre sida*. Trass dette nemner verket tre stader i Asia: Singapore, marknaden i Lahore i Pakistan, og Tokyo, hovudstaden i Japan. Det er dermed naturleg å anta at handlinga berre finn stad på dette kontinentet, men det treng ikkje vere slik.

Verket seier heller ikkje presist kva *tid* vi har å gjere med. Vi har likevel nokre element i historia som peiker mot vår eiga samtid, nemleg skyskraparen i Tokyo og whiskeyen Jack Daniels. Vi får òg nokre indikasjonar på tidsrommet historia dekker frå start til slutt: «Etter 14 år sammen rømmer Kenneth fra sin fru med datteren Violeta. Hun er sju år når de rømmer [...] Hun [Beatrice] sørger, og fyller opp en bøtte med tårer i året, men etter sju år er hun tom» («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F). Tala 7 og 14 går igjen i historia og dannar ein talsymbolikk: Når Violeta er 7 år, skil Kenneth og Beatrice lag etter 14 år saman. Når Violeta opprettar kontakt med Beatrice, har far og dotter vore på flukt i 7 år – dermed er Violeta 14. Samtidig veit vi ikkje om det tek dagar, veker, månader eller år frå Violeta stikk frå Kenneth, til ho finn Beatrice. Ho har ei lang reise: frå Lahore til barndomsheimen og så til Tokyo.

Kor held Djevelen til? Som songanalysen «Begravelsespolka» indikerer, møter Violeta på Djevelen og hans undersåttar. Om dei treffer kvarandre på jorda eller i ei underverd, er uvisst.

³⁰ I dette tilfelle er det meir presist å nytte ordet *mottakaren* fordi eg refererer til følgjetekstene som er beskrivande tekster, ikkje songtekster. Når ein omtalar songtekstene fell det derimot naturleg å omtale mottakaren som *lyttaren*. I dette tilfelle kunne ein vald å kalle mottakaren for *lesaren* så lenge det er ein referanse til ei følgjetekst. Men sjølv om eg nyttar ein følgjetekstreferanse her, snakkar eg samtidig om mottakaren av *heile* verket – både lyttaren og lesaren. Dermed er det meir naturleg å bruke omgrepet *mottakar*.

Idet Violeta og Beatrice hoppar frå skyskraparen, reiser dei frå verda dei har vore ein del av til ei ny verd, nemleg *den andre sida*. I denne verda stiller Violeta spørsmål ved døden: «Er død som å være i et liv? / Eller som å være i en drøm?» («Perfekt i en drøm, V3.) Dette indikerer at dei har døydd. Samtidig verkar den andre sida for å vere ei *parallel* verd: «Er verden blitt gal eller er det bare meg [Violeta]? / Den er vakrere nå enn han noen gong var før eg traff deg [den dødfødde Violeta]» («Perfekt i en drøm», V3). Er dei komne til eit dødsrike eller ei ny magisk verd? Vi må gå djupare inn i kva den andre sida *er*.

For det fyrste bekreftar «Stjerner i posisjon» at døden er eit faktum: «Dødsøyeblikket. [...] Du ser livet i revy og skjønner at alt du har måttet gå gjennom hadde en mening. [...] Du er nå selv en stjerne i posisjon.» («Stjerner i posisjon», Singel, F). Songteksta fortel òg at dette er det *siste* som skjer i historia: «Ved siste instans finnes det ingenting annet enn her og nå [...] Og alle tanker du har tenkt og alle drømmer du har drømt tar slutt [...] Tenk om vi kunne levd igjen i år» («Stjerner i posisjon», Singel). Vi har dermed følgd Violeta og Beatrice til siste stad i livet.

Dersom døden er eit faktum og historia om Violeta og Beatrice er ved vegs ende, kva då med den andre sida og den dødfødde Violeta? Elementa *kan* berre vere ein illusjon i hoppet: Songteksta «Stjerner i posisjon» tek trass alt opp klisjeen der livet passerer i revy: «[A]lle du har kjent og alle som du vil bli kjent med kommer ut [...] Og du har ett minne for hvert navn du ser når rulleteksten går» («Stjerner i posisjon»). Dermed er det mogleg at den andre sida og den dødfødde tvillingsystema er ein del av same illusjon og ikkje realiteten. Då gir det også meir meining at den dødfødde Violeta aldri har ei stemme i verket.

Ei anna moglegheit er at det *finst* ei parallel verd med namnet *den andre sida*. Som songanalysen av «Den romantiske tragedien» har påpeikt, kan oljefatslaget indikere at mor og dotter kjem til ei ny, parallel verd. Då fungerer skyskraparhoppet som ein portal til den nye, fantastiske verda, i tråd med portal-quest fantasien. Samtidig tek songanalysen opp at det kanskje er Djevelen som regisserer alt på toppen av skyskraparen. Sidan djevelmiljøet finst i verket – og sidan det er mogleg at han regisserer Violeta og Beatrice sin siste time – kan mor og dotter ha hamna i Djevelens verd i staden?

Før vi tek ei avgjerd, må vi finne ut meir om den andre sida og korleis ho ser ut. I motsetning til det ein assosierer med eit djevelmiljø, er den nye verda omtala som ein *betre* stad:

De treffer aldri bakken, men forsvinner i et blink og gjenforenes endelig med tvillingen, den andre Violeta, som har hatt et parallelt liv på den andre siden. Hun hentes gjennom et vindu og stiger ut på en lang gren og setter seg i en enorm flosshatt sammen med moren og Violeta. Her viser hun den andre

siden. De får tusen ønsker oppfylt og alt faller på plass. Alle stjernene er i posisjon, for alt er perfekt i en drøm ... («Perfekt i en drøm», V3, F).

Utdraget viser at den nye verda er vakker: Draumane blir oppfylte, stjernene er i posisjon, og alt er perfekt som i *ein draum*. Kanskje den andre sida berre er ein draum då? Samtidig ber verda preg av magiske element der flosshattar fungerer som køyretøy, og kan alt skje i denne verda. Dette liknar den parallelle verda i portal-quest fantasy. Men sidan alt er så *perfekt*: Kan vi ha å gjere med eit *himmelrike* i staden? Dersom dette er tilfelle, står verket endå meir i tradisjonen til tragediedramaet *Faust*. Som i verket etter Goethe har vi å gjere med ein forsoningsetetikk, nemleg mor og døtrer som treffer kvarandre igjen. Likevel: I motsetning til *Faust* finst ikkje Gud på den andre sida. Her eksisterer berre den dødfødde Violeta. Dermed har vi eventuelt å gjere med eit *gudlaust* himmelrike.

Sjølv om døden er eit faktum, kjem vi ikkje unna at den andre sida har fleire tolkingmoglegheiter. Anten endar hoppet med døden, der den andre sida og den dødfødde Violeta berre er ein illusjon. Eller så *kjem* mor og dotter til ei parallell verd der dei får eit nytt liv. Om dette livet er ei magisk verd, eit gudlaust himmelrike, eller berre ein draum, er uvisst. Verda er eit *nølande* element i verket. Dette plasserer den andre sida i høve til liminal fantasy. Her er det viktig å poengtere at sluttscena er open: verket avslører aldri eit anten eller.



Illustrasjon frå *Volume III*: Martin Kvamme

4.1.3 Tverrforbindelsar i verket

Det er ikkje berre historia som bind verket saman. Tilbakevendande motiv skaper tverrforbindelsar som også bidreg. Derfor er desse ein del av storstrukturen til verket. I staden for å kommentere alle har eg valt meg ut fire eg vil gå meir i djupna på. Desse motiva er draumane, alkoholen, ramnen og dei magiske rekvisittane.

Draumane

Draumemotivet er utan tvil det mest nemnte motivet i trilogien. Totalt 17 av 32 songar nemner eller tematiserer ordet draum, og ordet blir nemnt totalt 60 gonger i løpet av verket. Songanalysen av «Markedet bestemmer» har også komme inn på dette motivet tidlegare.

I verket har draumane fleire funksjonar: 1) Dei formidlar eit *ønske* og *håp* om noko betre: «Det var magiske timer de hadde sammen den gang, og de ser begge frem til å møtes igjen i fremtiden. Men inntil det skjer, så oppfordres Violeta til å drømme videre» («Tumor i ditt hjerte», V1, F). 2) I tillegg sår det ein tanke om at alt kan skje: «Du vett alt du kan drømme, alt det kan henda» («Philemon Arthur and the Dung»). 3) Draumane tematiserer også sagn: «For når eg drømmer er livet som det kunne vært / om me to var samen» («Markedet bestemmer», V3). 4) Draumane er noko *fysisk* som mor og dotter har planta i bakken, i tillegg til at dei blir eit viktig ledd i å møte kvarandre: «Hun instruerer Violeta til å finne det stedet hvor de sammen lekte og plantet drømmer da Violeta var liten. I disse drømmene ligger nemlig innsikten til hvem hun er, og nøkkelen til hvordan de to kan gjenforenes» («Tumor i ditt hjerte», V1). 5) Samtidig fungerer draumane som ei *kommunikasjonsform*, nærmast telepati mellom mor og dotter: «Mor og datter møtes ikke fysisk, men holder kontakt på drømmeplan» («Tumor i ditt hjerte», V1, F). 6) Draumane har også ein *fasit* på kva som er rett: «Beatrice ønsker at Violeta skal gå inn i morens drømmer, og gjennom dem få se hva hun har gått gjennom» («Tumor i ditt hjerte», V1). 7) I tillegg indikerer dei at livet til mor og dotter er over: «Og alle tanker du har tenkt og alle drømmer du har drømt tar slutt» («Stjerner i posisjon», V3, F).

At draumemotivet er så pass sterkt til stades, reiser spørsmålet om verket i sin heilskap spelar seg ut i ein draum. Spørsmålet blir endå meir aktuelt når informasjonen om tid og miljø også er halden tilbake. I tillegg har songen «Perfekt i en drøm» ei verselinje i bookleten som aldri blir sunge: «Du håper du aldri våkner» («Perfekt i en drøm», V3). Verselinja er med på å etablere ideen endå sterkare. Sett i eit draumeperspektiv liknar den fragmenterte historia og dei uløyste spørsmåla nokså mykje på draumen. I søvne er han noko underleg og fragmentert der alt er mogleg. Dette plasserer verket i tradisjonen til det ekspresjonistiske teateret, som

søker det indre kjenslelivet og det irrasjonelle presentert i ei ikkje-realistisk form (Falck, 2017). At tid og rom ikkje er definert, minner om August Strindbergs draumeteknikk i *Ett drömspel* (1902):

Tid och rum existerar icke; på en obetydlig verklighetsbakgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. – Personerna klyvas, fördubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen konsekvens, inga skrupler, ingen lag. (Strindberg, 1920, s. 215).

Det er nettopp den frie fantasien vi ser i verket: absurde fenomen som draumesåing og draumekommunikasjon. Her er draumar noko ein kan pakke opp for å avsløre hemmelegheiter, minne og opplevingar frå barndommen, frie og uforklarlege påfunn som skyting i taket med gevær («En for orgelet, en for meg», V1); tårer som sløkker brann («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1); Violeta som sender ei regnsky etter onkel Corvino så han ikkje skal finne henne («Drøm videre, Violeta», V2); familieband som blir brotne, men også samla; Violeta-karakteren som blir dobla, fyrst i form av å vere eit syn: «Violeta har aldri blitt fortalt at hun har en tvilling, men likevel har hun alltid forholdt seg til et speilbilde av seg selv» («Tvilling», V3, F), for så å bli ein faktisk karakter på den andre sida, nemleg «den andre Violeta» («Perfekt i en drøm», V3, F).

Både Beatrice, Kenneth og Violeta er til tider desorienterte. Personen som verkar mest orientert, er Beatrice. Etter at ho har levd i sorg og uvisse om kor dottera er i verda, går ho gjennom eit skifte når kontakten med Violeta blir oppretta. Frå og med dette tidspunktet veit ho tilsynelatande alt som skal skje, og korleis. Det er berre ho som veit at dei «må» over på den andre sida, noko som er uklart for både Violeta og mottakaren. Dette reiser igjen spørsmålet om historia eigentleg høyrer meir til Beatrice enn til Violeta. Oppsummert kan vi seie at verket *tenderer* mot å likne ein draum.

Alkohol

Alkohol er eit motiv som går igjen i fleire songar og pregar heile familien på tre. I songen «Aldri vodka, Violeta» ber Kenneth: «Ikkje drikk vodka då V / bare lov meg [Kenneth], lov meg / Ikkje drikk vodka når det bobler i deg / Violeta» («Aldri vodka, Violeta», V3). Han har ein grunn til å varsle henne sidan «hennes mor drakk og ble ødelagt av [vodkaen].» («Aldri vodka, Violeta», V3, F). «En for orgelet, en for meg» viser alkoholproblemet tydelegare: «Orgelet og vodkaen fyller loftet med noe hun opplever som en religiøs kraft. Hun får en rusinfisert fantasi, eller en fremsynthet, der hun blant annet hører sin datters stemme. Hun drikker til demonene kommer ut og skyter et større hull i taket med sin hagle» (En for orgelet,

en for meg», V1, F). Verket nemner gjentekne gonger Beatrice som drikk, blant anna i songane «Femtakt filosofi», «Din kjole lukter bensin, mor» og «Sju bøtter tårer er nok, Beatrice». Kenneth derimot, er forbydd å drikke alkohol: «Etterforskerne hadde ellers ingen konkrete spor å gå etter og tilbydde derfor Kenneth full immunitet mot at han 1. tystet på sin bror a. Lovet å slutte å drikke vodka» («Gresk komedie», V2, F). På bakgrunn av dette kan grunnen til at til Kenneth uttalar seg som han gjer, vere at han sjølv har dette forbodet, samtidig som han ønsker eit betre liv for henne.

I «Satan i halsen» overtalar Djevelen Violeta til å smake på vodkaen til Beatrice. Alkoholmotivet leiar dermed opp til denne songen og gjer drikkemotivet viktig for historia. Men samtidig treng det ikkje vere overtaling. Det kan vere eit bevisst val i staden: Ho tek trass alt eit val ho *veit* er gale. Ho gjer opprør mot far og markerer med dette at ho kan stå på egne bein. Violeta er ikkje lenger i skuggen av foreldra sine – ho handlar *bevisst*. Til liks med Djevelen forsvinn alkoholmotivet etter at ho blir overtala. At Violeta drikk, men ikkje blir møtt med sanksjonar i etterkant, blir samtidig eit antiklimaks.



Illustrasjon frå *Volume I*: Martin Kvamme

Rammen og dei magiske elementa

Ramnemotivet kjem fram i tre songar. I «Silver» er rammen omtala som ein tjuv: «Og hvorfor har ikke Violeta den dyrebare ringen hun har fått av foreldrene på seg lenger? Ble den virkelig tatt av en ravn, som hun påstår?» («Silver», V2, F). Så også i «Satan i halsen»: «En ring, minner meg om / Som nå tilhører en ravn» («Satan i halsen», V3). I tillegg blir ramnemotivet brukt når Violeta snakkar om saknet etter mor si: «Og når du mangler; det er som å bli hogd i hjerta av en svart ravn» («Markedet bestemmer», V3). Dei fleste design i *Volume I* inneheld også ramnar. Biletet i bookleten ved songen «Hjerteknuser» er ein stor, svart ramn.

Rammen, eller *corvus corax* som han heiter på latin, er den største kråkefuglen. Han er heilsvart med ein metallglans og har ei lengde på 65–70 cm, som ofte gjer at ein forvekslar han med ein rovfugl (Hogstad & Husby, 2021). Namnet Corvino stammar frå den italienske forma *corvo*. Til liks med måten verket omtalar ramnen på i «Silver» og «Satan i halsen», er også Corvino kriminell. Vi kan kanskje sjå ein samanheng her, der ramnen er eit bilete på onkel Corvino?

Rammen i verket varslar samtidig at noko er i gjære. Det er fyrst med ramnemotivet at far tek til å tvile på om Violeta snakkar sant. Mytologisk har ramnen varsla ulykke. Slik ulykke kunne vere menneskedød eller ulykker for heile byar, som kamphandlingar, naturkatastrofar eller brann (Hogstad & Husby, 2021). Idet ramnen blir nemnt i verket, går planen til Kenneth og Corvino i vasken. Ramnemotivet blir dermed eit frampeik på at ei endring kjem til å skje. I tillegg kan vi sjå ramnemotivet som eit frampeik om at Beatrice og Violeta skal døy.

*Ring*en blir ofte nemnt saman med ramnen. Han er arvegods frå mor: «Violeta har på sin side fått morens ring av Corvino. Med den på fingeren blir drømmene hennes klarere og visjonene tydeligere.» («Markedet bestemmer», V3, F). Samtidig fortel utdraget at ringen har magiske eigenskapar. Han framkallar draumar og visjonar. Han er dermed eit viktig ledd i korleis mor og dotter finn fram til kvarandre.

Svarte kattar blir nemnte i både «Markedet bestemmer» og «Svarte katter og flosshatter». I begge songane smyg dei seg inn på Violeta: «rundt deg smyger kun svarte katter» («Svarte katter og flosshatter», V1), og «Og svarte katter smyger rundt mi datter» («Markedet bestemmer», V3), begge ifølgje Kenneth. Svarte kattar er ofte forbundne med trolldom, spesielt hekseri. Dette har songanalysen av «Markedet bestemmer» vist oss. Dermed er det naturleg å tenkje at desse svarte kattane bekreftar at Violeta har magiske eigenskapar som overgår naturlege evner.

Flosshattar blir også assosiert med trolldom. Historisk har hovudplagget vore forbunde med aristokratiet på 1800-talet og tryllekunstnarar. Men også galskap: Uttrykket «Mad as hatters» eller «gal som ein hattemaker» omtalar menneske som har gått frå forstanden. Det har sitt opphav i at hattemakarane på 1800-talet brukte kvikksølv då dei laga hattar. Kvikksølvet var giftig, påverka psyken til hattemakarane og kunne føre til ein tidleg død (Dolven, 2021). I verket blir flosshatten nemnt i samband med Beatrice: «Det er tomt for kaniner i din mors flosshatter» («Svarte katter og flosshatter», V1). Her er det igjen Kenneth som har synsvinkelen. Vi ser korleis Kenneth nedgraderer eigenskapane til Beatrice og Violeta med desse metaforane. Med uttrykket «Mad as hatters» etablert, fortel Kenneth indirekte at han ser på Beatrices kunnskapar som eit resultat av galskap. Samtidig finst flosshatt-motivet på den andre sida, då som eit køyretøy. Motivet er med på å vise kor absurd og magisk den andre sida er, noko som minner om den fantastiske nonsenslitteraturen. Utan å gå vidare inn på dette, skaper også flosshatt-motivet ein assosiasjon til Lewis Carrolls roman *Alice in Wonderland*.

Oppsummert har dei tilbakevendande motiva viktige funksjonar i verket. For det fyrste bind dei verket betre saman. Draumemotivet reiser spørsmålet om verket berre er ein draum, samtidig som draumane har viktige funksjonar i verket. Alkoholmotivet viser kor øydeleggjande rusen har vore for Beatrice, samtidig som det blir eit viktig element i Violeta si identitetsreise. Ramnen, ringen, dei svarte kattane og flosshattane med sine magiske funksjonar er med på å plassere verket nærmare den fantastiske litteratursjangeren.

4.2 Intertekstuelle og intermusikalske referansar

Nokre av referansane har blitt nemnte i kapittel 2 og 3, men for å lette oversikta skal eg nemne dei samla her. Fyrst og fremst har vi meir generelle sjangermessige referansar. Vi ser intermusikalske trekk frå sjangrane progrock, symfonisk rock, bulgarsk folkemusikk, polka, janitsjarmusikk og balladar. Når det gjeld litterære referansar, ser vi sjangermessige trekk frå den greske tragedien og komedien, samt den romantiske tragedien. Djevelfiguren skaper allusjonar til djevelfiguren i Bibelen, *Spillet om Adam* og til Mefistofeles i *Faust*. I tillegg har verket magiske element som liknar fantasy-litteraturen.

I kapittel 3 nemnte eg meir konkrete referansar til bestemte verk og songar. «Markedet bestemmer» hadde intermusikalske referansar til «Misirlou» av Dick Dale, «Røvervise» av Torbjørn Egner og «Life on Mars?» av David Bowie. Songteksta «Singapore» av Tom Waits og ringmotivet i *Ringenes Herre* var intertekstuelle referansar.

«Begravelsespolka» hadde intermusikalske referansar til temasongen i filmen *Jaws* komponert av John Williams, og til bruremarsj i C-dur av Felix Mendelssohn. «Den romantiske tragedien» hadde fleire intertekstuelle referansar. Her fann ein likskapstrekk med barnedrapet i tragedien *Medeia* av Evripides og med talet 1000 som eit populærkulturelt fenomen. Skyskraparhoppet skapte assosiasjonar til 11. september 2001, og inngangsvignetten til TV-serien *Mad Men*. Pianomotivet i låten etablerte eit skjebnemotiv som også var ein intermusikalsk referanse til Beethovens skjebnesymfoni.

Men verket har fleire intertekstuelle og intermusikalske referansar. Songtittelen «Philemon Arthur and the Dung» har isolert sett ingenting med songteksta eller verket å gjere. Han gir lite meining. Men dersom vi ser *ut* av verket, er Philemon Arthur and the Dung ei anonym svensk visegruppe frå 1970-talet (Wermelin, 2022). Ifølgje Ottesen er songen ein dedikasjon til dette ukjende svenske bandet – bandet dei ønskte aldri tok slutt (Frimand-Anda, 2010). Utanom dette er også Philémon ein karakter i *Faust Del 2*. Karakteren er igjen lånt frå Ovids *Metamorfoser* (Goethe, 2021, s. 594).

Karakterane Corvino, Kenneth og Cecilia gir assosiasjonar til mafiaverda. For det fyrste har namna Corvino og Cecilia italienske konnotasjonar: Corvino er eit etablert italiensk etternamn (Ancestry, 2022), og namnet Cecilia gir assosiasjonar til den italienske øya Sicilia, som historisk sett har vore rekna som fødestaden til den italienske mafiaen (Aukrust, 2020). Mafiakjenneteikn som organisert kriminalitet og tette familieband (Lima, 2020) er også noko vi ser i Kaizers' verk:

Da Kenneth var 17 år utførte han og hans tre år gamle bror et ran sammen. [...] Unge Kenneth bukket til slutt under for presset og anga sin bror, som i sin tur åkte inn og ble idømt 14 års fengselsstraff. Kenneth var naturlig nok full av anger etter dette, og holdt i hemmelighet kontakten med sin bror gjennom brorens kjæreste Cecilia, som også etter hvert introduserte Kenneth for sin venninne, Beatrice. – Når broren mange år senere hører om Kenneths forsvinningsnummer og Violetas tiltagende evner, begynner han å legge en plan om et neste kupp sammen med sin bror; å selge Violeta på markedet i Lahore, Pakistan, der han vet de vil få en fantastisk pris for et menneske med slike evner. Kenneth går med på forslaget, fordi han skylder broren en tjeneste [...] Nå er brødrene altså gjenforent, med en knallplan på gang. Alt det vonde er glemt og tilbakelagt. Før var det trist nå kan me le! («Gresk komedie», V2, F).

Som utdraget fortel, har Kenneth og Corvino ei kriminell fortid, og framtida er ikkje mindre kriminell. At dei ikkje klarer å halde seg unna kvarandre sjølv om den eine er i fengsel, viser kor sterkt familiebandet er. Corvino har ei dominant rolle overfor Kenneth, eit trekk vi ser att i det innfløkte hierarkiet mafiaen er bygd opp av. I tillegg liknar Cecilia I. Velur den aktive kona Karen Hill i mafiafilmen *Goodfellas* (1990). Begge konene hjelper mennene sine å drive kriminalitet, men held seg i bakgrunnen. Mafiatrekk er dermed tydeleg til stades i verket i form av personlegdommar, kriminalitet, namn og familieband.

4.3 Karakterane og konfliktane

I dette delkapittelet vil eg gå næmare inn på eit utval av konfliktane i verket, nemleg konflikten mellom Kenneth og Beatrice, Djevelen mot mennesket, dei indre konfliktane og sluttscena.

4.3.1 Hovudkonflikten: Kenneth mot Beatrice – Beatrice mot Kenneth

Hovudkonflikten i verket er mellom Kenneth og Beatrice. Konflikten startar med ei stor usemje om korleis dei skal oppdra Violeta: «Beatrice har egenskaper og evner som overgår de vanlige mennesker har, og hun er sikker på at datteren har arvet disse spesielle egenskapene. Hun ønsker dermed å hjelpe henne å bruke evnene, i stedet for å frykte dem og undertrykke dem, slik faren Kenneth vil.» («Philemon Arthur and the Dung», V1, F). Der Beatrice vil fokusere på dei uvanlege evnene, ønsker Kenneth å gi ho ei oppfostring utan dei. Konflikten eskalerer når Kenneth reiser frå Beatrice og kidnappar Violeta: «Han har kidnappet sin egen datter og er på flukt i den store verden, nettopp for å unngå at Violeta skal bli som moren.» («Philemon Arthur and the Dung», V1, F). I staden for å finne ei løysing på konflikten, tek Kenneth minste motstands veg, nemleg å gå *utanom* og stikke av (som Peer Gynt hjå Ibsen).

Etter at Beatrice opprettar kontakt med Violeta i draumane, stikk ho frå heimen og ut i verda på leit etter henne: «Hun [Beatrice] bestemmer seg der og da for å dra ut i verden, og hente datteren tilbake – og ta hevn over faren. [...] Det er hevnstemming.» («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F). Beatrice har dermed to oppgåver i verket: 1) finne Violeta og 2) ta hemn over Kenneth.

I løpet av historia endrar Violeta-prosjektet til Kenneth seg. Det går frå å vere eit omsorgsprosjekt til å bli eit rikdomsprosjekt: «med sin kriminelle og begavede bror, planlegger han regelrett menneskehandel i Lahore» («Faen i båten», V2, F). Dermed handlar det ikkje lenger omsorg, men korleis han kan gjere forteneeste på dottera. Samtidig gøymer både Beatrice og Kenneth ekteskapskrangelen sin bak Violeta: Beatrice som ønsker hemn på ektemannen, og Kenneth som forsøker å unngå kona si, som han kallar både jævel og «demon» («I ett med verden», V2).

4.3.2 Djevelen mot mennesket

Djevelen har ei viktig og inntrengande rolle når han fyrst er til stades i verket. Hans oppgåve er å regissere skjebnane til karakterane. Som songanalysen av «Begravelsespolka» har vist, påstår han at han er allmektig, men i realiteten er han heller avmektig. Djevelen sitt største

problem er at Beatrice nektar å lystre han. Dermed går han vegen om Violeta for å snike seg inn på Beatrice. I «Begravelsespolka» driv han skremselsretorikk mot Violeta, mens han i «Siste dans» byr på dans og «frister og smisker med kjæresten i Paris» («Siste dans», V3, F). I «Satan i halsen» overtalar han Violeta til å smake på Beatrice sin vodka. Som nemnt tidlegare forsvinn han frå verket her, med mindre han regisserer skyskraparhoppet.

«Sekskløver» indikerer samtidig at han har overtalt Kenneth: «Det andre verset synges av faren og Djevelen. Det var alltid de to.» («Sekskløver», V3, F). Dermed ser vi at Djevelen klarer å lokke to av tre i verket. Kanskje han har overtalt Beatrice utan at mottakaren veit det? Han overtalar Violeta, så kanskje det er innforstått at han har overtala mor også? Verket gir ikkje noko openbert svar på spørsmåla. Djevelen har kanskje meir makt enn vi trur. Trass den reelle avmakta som kapittel 3 peikar på, er det også sannsynleg at han har trekt seg tilbake nettopp fordi han har *nådd* målet sitt: å lokke heile familien ut i freisting.

4.3.3 Dei indre konfliktane

I akt 1-2 blir Violeta framstilt som ein desorientert karakter: «Hun er forvirret, får blandede signaler og føler stadig en sterkere tilknytning til sin mor. Samtidig holder Kenneth på sin versjon av Beatrice som forrykt» («Aldri vodka, Violeta», V3, F). Dette skaper ein indre konflikt hjå Violeta: Skal ho tru på mor eller far? Når ho så får ringen, går ho gjennom eit skifte og ser kva som er rett og gale, og at ho må reise frå Kenneth. Prosessen frå uvisse til innsikt viser at Violeta går gjennom ei indre reise i verket. At ho vel å drikke alkohol, tyder på det same. Prosjektet hennar i historia er å oppsøke mor. Ho når målet i «Den romantiske tragedien». Elles har Violeta paradoksalt nok lite å fortelje i verket.

Samtidig som Kenneth og Beatrice er forbanna på kvarandre, er også Kenneth forbanna på *seg sjølv*: «Det koker inne i hodet på Kenneth. Han giftet seg med feil dame, fikk barn med feil dame, kidnappet det barnet og lever på rømmen med en jævel hakk i hel. [...] Han er rimelig stresset, men fortsatt i høyeste grad skjerpet.» («Faen i båten», V2, F). I tillegg *tvilar* han på Beatrice sine evner: «Han tror ikke på noe av det der, men samtidig har han sett umulige og uforklarlige ting, både hos Beatrice og Violeta» («Det polaroide liv», V3, F). Utdraga viser tydeleg at Kenneth også er i tvil om kva han skal tru på. Samt at han har indre konfliktar å jobbe med.

Beatrice viser teikn til ein splitta personlegdom: «Beatrice er et fantastisk vakkert og spesielt menneske, som lett kunne svevd av gårde inn i en annen dimensjon, men samtidig ønsker hun å holde igjen og balansere det ordinære med det ekstraordinære. Hun er en diamant som fortsatt ønsker å være kull ...» («Diamant til kull», V1, F). Ho har overnaturlege

evner gjennom telepatien og draumanes kunst. Men trass si frie sjel er Beatrice dyster og lir under eit alkoholproblem. Verket klarer heller aldri å bestemme om ho er tilrekneleg eller ikkje: «Hun er ikke syk, men hun er ikke frisk heller» («En for orgelet, en for meg», V1, F). Ho blir også suicidal:

Hun ser ingen annen utvei enn å ta sitt eget liv. Hun legger en dynamittkubbe under stolen og tenner på lunta. På tiden det tar for lunta å brenne, får Beatrice kontakt med Violeta i en drøm. [...] I siste sekund kaster hun dynamittkubben ut av vinduet, mens hun selv løpet mot døren. Syv år med smerte blir hennes redning når brudekjolen tar fyr i eksplosjonen. Hun slukker flammene ved å tømme bøttene med tårer over seg. («Sju bøtter tårer er nok, Beatrice», V1, F).

På den eine sida verkar ho galen, på den andre styrt av kjenslelivet der dei uforklarlege gestane er ein reaksjon på sorga ho sit med. Men kva med eigenskapane hennar? Er dei *magiske*, er dei vrangførestillingar i form av schizofreni eller berre fantasi grunna i rus? Verket gir aldri nokon tydelege svar på dette. Men det er tydeleg at også Beatrice har noko å stri med i sitt indre.

4.3.4 Sluttscena: drap eller forsoning?

I kapittel 4.1.2 fastslo eg at døden var eit faktum etter skyskraparhoppet, og at *den andre sida* hadde fleire tolkingmoglegheiter: Anten var verda ein illusjon, ei parallell magisk verd, eit gudlaust himmelrike eller berre ein draum. Eit anna spørsmål som melder seg, er om skyskraparhoppet er eit *drap* eller ei *forsoning*. Fram til no har vi avklart at mor og dotter hoppar i døden, men om dei knasar i bakken eller kjem til eit nytt liv, er usikkert. Ja, det er eit drap i etymologisk forstand. Dersom vi igjen ser vekk frå den moglegheita at det er Djevelen som regisserer det heile, er det tydeleg at mora leiar dottera i døden. Vi veit at Beatrice ønsker å ta hemn på Kenneth, og kva er vel ein verre hemn enn døden? På den måten «vinn» Beatrice: Kenneth får aldri moglegheita til å kidnappe Violeta igjen når ho er død. Kanskje drapet då er ei form for æresdrap?

Men den tragiske døden kan også vere ei *forsoning*. Mor og dotter er trass alt *glade* etter skyskraparhoppet: «Nå er det en heilt spesiell og vakker dag / Reisen kan begynne nå som me er i lag» («Sekskløver», V3). Her er dei forsona med den dødfødde tvillingsystera der reisa skal til å starte. Då er ikkje utfallet av skyskraparhoppet så tragisk likevel – det fører med seg noko *betre*. Utfallet liknar også forsoningsestetikken i den romantiske tragedien. Men igjen: Dette skjer berre om den andre sida *finst* og ikkje er ein illusjon.

I tillegg har vi eit skjebnemotiv i «Sekskløver». Vi får vite at det var slik det *skulle* ende: «Skjebnens sang. [...] Ingenting kunne endre tidens gang. Det endte som det alltid var ment å ende.» («Sekskløver», V3, F). Dette fortel oss at vi ikkje har med eit drap å gjere, men

at døden berre er ei brikke i *spelet*. Dette indikerer at skjebnen har bestemt over verket heile tida. Karakterane har eigentleg ikkje hatt noko å seie for historia. Då er ikkje døden eit drap, men bestemt på førehand. Sluttscena opnar for fleire tolkingar: drap, forsoning eller «slik skulle historia vere» – verket er for opent til at vi kan fastslå noko med sikkerheit.

I dette virvaret av konflikhtar og uløyste spørsmål er sinne og aggresjon ein gjengangar. Spesielt mellom Kenneth og Beatrice. I tillegg ligg det ei konstant kjensle av uro og tvil i verket: Dei uløyste spørsmåla skaper ei konstant kjensle av nøling der vi ikkje kan tru på noko heilt sikkert. Kenneth tvilar også på eigenskapane til Beatrice, samtidig som han er irritert på seg sjølv og si eiga dømmekraft. Verket skildrar Beatrice som ein splitta person, og Violeta er usikker på kva som er rett og gale. Usikkerheita, tvilen og uroa ligg som ei forbanning over verket.

4.4 Tematikk

Violeta Violeta tek opp fleire tema, men eg vil spesielt trekke fram tre: familietematikk; identitet og anerkjenning; og skjebnen.

4.4.1 Familietematikk

Verket fokuserer fyrst og fremst på ein familie som gradvis blir meir dysfunksjonell. Langt på veg demoniserast farsfiguren: han er kriminell, kidnappar dottera og vil til slutt selje henne. (Det er paradoksalt at dette skjer i eit verk av eit *mannleg band*.) Men samtidig: Er eigentleg Beatrice mindre demonisert når ho leiar dottera i døden?

Konflikten mellom Kenneth og Beatrice handlar tilsynelatande om omsorgsfordeling, men dette er meir som eit skalkeskjul for ein ekteskapskonflikt fylt av svik og hemnlyst. Kenneth svik fyrst Beatrice idet han stikk frå heimen og tek med seg Violeta. Når mor og dotter hoppar i døden, tek Beatrice hemn over Kenneth. Violeta og omsorgsbehovet fell bort i sinnet mellom mor og far. Og når far fyrst *har* Violeta hjå seg, gjer han alt i si makt for å svartmåle Beatrice: «Kenneth frykter hva Beatrice kan komme til å gjøre med han om hun finner dem, og satser på at han klarer å knytte Violeta så sterkt til seg at hun vil stille opp mot moren på hans vegner om hun plutselig skulle stå foran dem» («Støv og sand», V2, F). Utdraget viser tydeleg at det *ikkje* handlar om omsorg for barnet. Verket skildrar ein egoistisk forelder som planlegg å bruke barnet som skjold dersom sinnet til ekskona renn over. Likeins bruker Beatrice Violeta som eit middel for å nå hemnmålet sitt: Ho lovar å svare på alle spørsmål Violeta har, men *berre* dersom dei hoppar ut frå skyskraparen.

Ekteskapskonfliktar med barn inne i biletet er ein dagsaktuell familietematikk. I verket blir barnet sine interesser sette i andre rekkje, og konfliktane mellom foreldra dominerer. Dessverre er ikkje dette så uvanleg i vår samtid. Verket set også fokus på foreldreretten til barn, der Kenneth og Beatrice konstant kjempar om å ha Violeta for seg sjølv. Det er aldri eit spørsmål om å *dele* foreldreretten – her er det *enten* Kenneth *eller* Beatrice. Delt omsorg eller eineomsorg for barn er eit like dagsaktuelt tema.

Alkoholmotivet og Beatrice sin splitta personlegdom, set samtidig fokus på rus og psykiatri. Tidlegare har det komme fram at Kenneth reiser frå heimen fordi han ikkje klarer meir av Beatrice sin livsstil – særleg vodkaen og dei såkalla evnene hennar. Evnene kan betraktast som magiske, men kan også vere vrangførestillingar. Igjen set verket fokus på familien og barnet som veks opp i omsorgssvikt rundt rus og psykiatri. Men trass alt det dystre skildrar også verket *håpet* om forsoning mellom mor og døtrer. Og håpet finst i draumane.

4.4.2 Identitet og anerkjenning

Violeta er ein relativt identitetslaus karakter i store delar av verket; hennar prosjekt blir å finne seg sjølv og sin identitet. I starten på historia er ho det usynlege barnet som ønsker å bli anerkjent. På vegen mot å finne seg sjølv er det store krefter i sving som pressar henne i ulike retningar. Djevelfiguren utfordrar Violeta sine indre kjensler. Han freistar henne med kjærastar i Paradis, lyg på seg ei allmakt, skremmer henne med døden om ho ikkje lystre, og lokkar med vodka. Det kan diskuterast om Violeta eigentleg fullfører prosjektet sitt idet ho blir overtala av Djevelen. Men samtidig kan det vere eit bevisst val å drikke alkohol – eit ledd i lausrivingsprosessen frå far.

Samtidig dreg foreldra henne i kvar si retning. Begge meiner den andre ektefellen er den vonde, mens dei sjølve er den gode. Dragninga mellom mor og far fører med seg ein uendeleg kamp om kven som har rett, eller sagt med songteksta til «Forloveren»: «Så kva skal du tru på? / Og kem kan du spør?» («Forloveren», V3). Til slutt tek Violeta eit val. Ho vel Beatrice, men endar opp i døden. Samtidig er det ikkje sikkert det andre valet hadde vore så mykje betre. Verket gir ikkje Violeta eit val mellom det vonde og det gode, men heller eit val mellom *to vonde*: døden eller å bli seld på marknaden.

Songanalysen av «Den romantiske tragedien» i kapittel 3 tok opp behovet Violeta hadde for å bli anerkjend av Beatrice. Analysen konkluderte med at Violeta hoppa for å oppnå dette ønsket. Det mest tragiske i historia er korleis Beatrice ser behovet og utnyttar det til sin fordel. Dermed fullfører eigentleg ikkje Violeta prosjektet sitt i historia: Vi ser at ho startar på

identitetsreisa si og klarer å bryte med far sin. Men samtidig blir ho manipulert av mor. Ho tek eit val ho trur er eit ledd i å lukkast med identitetsprosjektet, mens det egentleg gagnar mor sine ønske.

4.4.3 Skjebnen

Følgjeteksta til «Sekskløver» introduserer eit skjebnemotiv: «Alle var brikker i et spill. Alle erkjenner sin plass på begge sider av livet og oppsummerer sin skjebne. Ingenting kunne endre tidens gang. Det endte som det alltid var ment å ende.» («Sekskløver», V3, F). Samtidig såg vi i kapittel 3 korleis pianomotivet gav intermusikalske referansar til Skjebnesymfonien, i tillegg følgjeteksta som gjorde Violeta til *den utvalde*. Som nemnt i kapittel 2, er skjebnemotivet eit kjennetrekke ved den greske tragedien, der protagonisten er *underlagt* sin skjebne. Det er nødvendigvis ein motsetning på skjebnetru og fri vilje. Dess sterkare skjebnen er, dess mindre fri vilje har ein. Vi må gå nærmare inn på om karakterane verkeleg er underlagt skjebnen i *Violeta Violeta*.

Verket har ein tydeleg miljø-versus-arv-tematikk. I Kenneth sitt perspektiv reiser han frå Beatrice for at ho ikkje skal ha negativ innverknad på Violeta. Han formanar Violeta om at ho liknar han, ikkje mor:

Men du er jo meir sånn som meg enn som mor / det er ingen bobler i ditt blod / Hu er én, me er to / Det er sant du har fått di mors smil / Det er fint, men ditt hjerta er mitt / Hu har sitt, og me har ett («Aldri drikk vodka, Violeta», V3).

Sjølv om Violeta veks opp utan mor, innhentar arven henne likevel: Ho får både mor sitt smil og dei telepatiske evnene hennar. Uansett kor mykje Kenneth forsøker gjennom manipulering, formaningar og med å bytte miljø, er han makteslaus. Så også Violeta: Arven ho får frå mor, er med på å opprette kontakt mellom henne og Beatrice. Og desse evnene er delaktige i at livet på den «fyrste» sida får fatale konsekvensar.

Violeta slepp altså ikkje unna arven. Men kva då med draumemotivet i verket og «alt du kan drømme, alt det kan henda» («Philemon Arthur and the Dung», V1)? Beatrice formidlar ein livsfilosofi til Violeta som er tydeleg prega av håp og moglegheiter, noko som står i sterk kontrast til skjebnemotivet. Men vidare i «Philemon Arthur and the Dung» blir draumen omtala slik: «Akkurat som alt som er vakkert kan brenna / Og mens ingenting hender, kan du ingenting gjera / Du må bare la det vara» («Philemon Arthur and the Dung», V1). Det ligg tydelegvis ei viss form for føringar i draumen: Alt ein drøymmer om, kan skje. Men samtidig betyr det ikkje at alt blir *vakkert* – det kan også bli *øydelt*. Dermed sår

draumemotivet ein tanke om at alt ikkje nødvendigvis skjer slik ein ønsker. Noko som vidare peiker mot at ein er underlagd noko, nemleg skjebnen.

Likevel er det ei moglegheit at mor og døtrer blir forsona og lever vidare i ei sekundær verd. «Skjebnens sang» («Sekskløver», V3, F) har trass alt ein positiv undertone der mor og dotter er glade og lykkeleg foreina med den dødfødde Violeta. Alt er fantastisk sjølv om døden er eit faktum. Der alt har sett umogleg ut for Violeta, klarer ho kanskje å trasse skjebnen når ho bryt med far sin. Den lange reisa der Djevelen gjentekne gonger forsøker å leie henne ut i freisting, fullfører ho òg. Ho finn mor si og blir lykkeleg til slutt.

Avslutningsvis ser vi at verket tek opp spørsmålet om mennesket er underlagt skjebnen. Violeta er tydeleg underlagd arven ho har fått av mor, når det gjeld smilet og eigenskapane. Om heile *historia* er underlagd skjebnen, er derimot uklart: Sluttscena har fleire tolkingar. Det same gjeld draumen som noko fritt, men samtidig uregjerleg. Vi veit heller ikkje kor stor innverknad Djevelen *eigentleg* har i verket. Kaizers Orchestra forsøker å reetablere skjebnemotivet i «Sekskløver» med å fortelje at alle var brikker i eit spel, påstår at karakterane summerer opp sin skjebne, og at historia ender slik ho alltid var meint å ende. Men skjebnemotivet blir samtidig litt for tynt når det berre blir nemnt i avslutningssongen og mottakaren ikkje veit med sikkerheit om historia endar tragisk eller lykkeleg. Det reiser spørsmålet om skjebnemotivet er seriøst eller berre ein gimmick i verket.



Illustrasjon frå *Volume I*: Martin Kvamme

4.5 Kva slags verk er *Violeta Violeta*?

Eg vil no forsøke å samle trådane og gi eit svar på spørsmålet som har følgd heile arbeidet med oppgåva: Kva slags verk er eigentleg Kaizers' «romantiske tragedie»? Det er eit verk som balanserer mellom heilskap (musikkalbuma) og fragmentering (forteljinga). Det kan kallast eit konseptalbum, men det bryt med konseptalbumet sine konvensjonar om kronologisk framstilling. I kvar enkelt song er det eit nært samspel mellom tekst, musikk og framføring, kor delane vekslar på å vere forteljande instans. Verket viser også ein variasjon i songformer. «Markedet bestemmer» har ei gjennomkomponert form, «Begravelsespolka» og «Den romantiske tragedien» har ei utvida AABA-form, mens «Far til datter» og «Diamant til kull» er songar med vers-refreng-form. Vidare ser vi ei enorm sjangerblanding i både tekst og musikk: Det finst referansar til – og lån frå – både populærkultur og klassisk litteratur.

Tematisk sett er verket eit familiedrama med referansar til gresk tragedie. Men det tenderer også mot det eksistensielle i identitets- og frigjeringskampen til Violeta og i kampen mellom dei gode og dei vonde kreftene. Det er dessutan eit «skjebnedrama» i den forstand at det reiser spørsmålet om ein kan vike unna sin skjebne. I tillegg har verket eit metalitterært og metamusikalsk nivå: Ifølgje Djevelen er Violeta så å seie født ut av musikken: «Denne polka / det er denne du blei folk av» («Begravelsespolka», V3). Alt dette peiker i retning av ein *postmodernistisk estetikk*.

Postmodernistisk kunst blir ofte knytt til *det postmoderne* som nemning på kulturtilstanden i det seinmoderne, vestlege samfunnet (Lothe et al., 2015, s. 175). Jean-François Lyotard forsøker med omgrepet 'den postmoderne tilstand' å vise vår mistillit til samfunnet gjennom presentasjon av fragmenterte, samansette og uferdige tekster (Haarberg, et al., 2007, s. 506). Tekstene har ikkje til mål at enkeltdelane til saman skal utgjere ei heilskapleg historie. Det er nettopp denne fråverande heilskapen vi ser i *Violeta Violeta*: den fragmenterte forteljinga som viser eit brot med den heilskapelege historia. Ifølgje Ian Gregson pregar også *tvilen* det postmoderne: «The dominant attitude in postmodernism is disbelief. The dominant strategy of both postmodernist philosophy and postmodernist aesthetics is deconstruction, which is disbelief put into practice» (Gregson, 2004, s. 1). Tvilen er etablert i verket: Finst Djevelen? Kjem Violeta og Beatrice til ei lykkeleg verd? Kven skal Violeta tru på – mor eller far? Har mor og dotter overnaturlege eigenskapar, eller er det berre vrangførestillingar alt saman?

Verket er også prega av ein «alt-er-mogleg»-tankegang. Ifølgje Arnfinn Bø-Rygg er dette også eit karakteristisk trekk ved postmodernismen:

Det som m.a.o. karakteriserer «tidsånden», er, paradoksalt nok, at prinsippet om at alt ikke er mulig til alle tider, synes å være satt ut av kraft. Alt er mulig. Det forholder seg på samme måte som i samtidens mote: Mens vi før visste at når konjunktorene gikk opp, gikk skjørtelengden også opp og omvendt, kan den i dag være hvor som helst. (Bø-Rygg, 1995, s. 123).

I *Violeta Violeta* kjem dette til syne på ulike vis: kommunikasjon mellom draumar, å plante draumar i bakken, ein ring som får Violeta til å forstå kva som er rett og gale, og glede over å ende livet. Verket skildrar fleire brot med det logiske og hyllar det absurde der alt er mogleg.

Samtidig er *Violeta Violeta* eit eksperimenterande verk når det gjeld blandingar av musikalske og litterære sjangrar. Det eksperimenterer dessutan med fantasi og verkelegheit når det fiktive universet blir plassert ein stad *mellom* desse. Ifølgje Linda Hutcheon er den eksperimenterande leiken eit kjenneteikn ved postmodernismen. Element som parodi, illusjonsbrot og ironi er verkemiddel den postmodernistiske litteraturen nyttar seg av. Elementa søkjer leik gjennom forskjellige skrivesett, verkelegheitsmodellar og litterære konvensjonar (Lothe et al., 2015, s. 176). Vi ser fleire av desse trekka ved Kaizers sitt verk: Ironi og parodi gjer seg gjeldande i møtet med djevelfiguren og i språkleik og intertekstuelle referansar. Kombinasjonen av følgjetekst og songtekst som saman dannar den heilskaplege forteljinga, viser ein leik mellom forskjellige skrivesett. Verket eksperimenterer også med ulike song-eg, noko som medfører at verket ikkje har nokon autoritativ synsvinkel. Vi er i ein situasjon der ingen er objektive; alle er subjektive og i sine kjenslers vald. Ifølgje Hutcheon er dette typisk for den postmodernistiske litteraturen: Teksta er ofte bygd opp av fleire forteljarar, og ingen peikar seg ut som den fyrste eller mest autoritative (Lothe et al., 2015, s. 176).

Hutcheon trekker fram metafiksjon som eit av dei viktigaste trekka ved den postmodernistiske litteraturen (Lothe et al., 2015, s. 176). Omgrepet blir nytta om litteratur som kommenterer seg sjølv og/eller korleis han har blitt til, og som dramatiserer lesarrolla og monterer inn andre tekster (Skei, 2021). Når det gjeld innmontering av andre tekster, ser vi fleire intertekstuelle og intermusikalske referansar: Tom Waits sin «Singapore» i «Markedet bestemmer» og pastisjen over jordpåkastinga i Bibelen i «Begravelsespolka». I tillegg har verket innmontert den kristne treeininga på latin: «In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti» («En for orgelet, en for meg», V1).

Kaizers Orchestras «romantiske tragedie» kan dermed kallast eit postmodernistisk konseptalbum sentrert om ein familie- og identitetsproblematikk. Det er ei songlyrisk forteljing med sjangertrekk frå ulike historiske epokar – både musikalsk og litterært. I forteljinga finn vi element av rus og psykiatri, svik og hemn, leiting etter identitet og ønske

om anerkjenning. Ikkje minst finn vi eit sinne som reflekterer mykje av aggresjonen i vår eiga samtid. Men som motvekt til sinnet og aggresjonen er *Violeta Violeta* også eit forsvar for draumen. Draumane blir ein artikulasjon om noko betre. For håpet. For moglegheitene. Og paradoksalt nok – kanskje livet?



Illustrasjon frå *Volume I*: Martin Kvamme

5 Avslutning

Denne oppgåva er eit bidrag til studiet av norsk songlyrikk. Innleiingsvis stilte eg forskingsspørsmålet: Kva slags verk er *Violeta Violeta – en romantisk tragedie av Kaizers Orchestra*? Dette måtte eg bryte ned i fem underspørsmål for å kunne gi eit heilskapleg svar. Gjennom sjangeravklaringa i kapittel 2 og analysane i kapittel 3 og 4 har eg svart på spørsmåla.

Kapittel 2 tok føre seg underspørsmålet om *kva slags musikalske og litterære sjangrar som er tekne i bruk* i verket. Her fann eg ut at *Violeta Violeta* fyrst og fremst er eit konseptalbum med musikal og rockoperatiske trekk, forankra i rocketradisjonen. Det er også eit musikalsk «polyfont» verk med rik musikalsk sjangerblanding. Forutan progressiv og symfonisk rock høyrer ein trekk av polka, janitsjarmusikk, bulgarsk folkemusikk, indisk musikk og ballade. Verket er også eit leikent konsept som bryt sjangerkonvensjonar på tvers av litteraturhistoria. I kraft av tittelen, men også handlinga, har *Violeta Violeta* tydelege fellestrekk med gresk tragedie og komedie og med den romantiske epoken. Djevelfiguren har trekk frå Bibelen, mellomalderdramaet *Spillet om Adam* og Mefistofeles i *Faust*. Saman med andre overnaturlige element plasserer han også verket i ein fantastisk litteraturtradisjon.

Kapittel 3 tok føre seg spørsmålet om *korleis tekst, musikk og framføring fungerer saman*. Gjennom ei nærlesing av «Markedet bestemmer», «Begravelsespolka» og «Den romantiske tragedien» såg vi korleis tekst, musikk og framføring supplerer, men også står i kontrast til kvarandre. Hovudsakleg er det musikken som underbyggjer teksta, men i «Markedet bestemmer» og «Den romantiske tragedien» vekslar dei på å vere den forteljande instansen. Framføringa skaper ein musikalsk retorikk som underbyggjer den skriftlege og til tider skaper ein ironisk distanse. Der den dramatiske monologen i seg sjølv er brautande på «Begravelsespolka», gjer vokalisten teksta skremmande med si framføring. Dei intermusikalske referansane er også viktige element som underbyggjer teksta, samtidig som referansane kan etablere motiv, slik skjebnesymfoni-referansen gjer i «Den romantiske tragedien».

Kapittel 4 tok føre seg dei resterande underspørsmåla. Fyrst gav eg ei innføring i *korleis verket er bygd opp som songlyrisk forteljning*. Her fastslo eg at det øvste strukturprinsippet var musikken, ikkje teksta. Mens kronologien i forteljninga er oppstykkja, har musikkalbuma ein heilskapleg karakter. Særpreget ved verket er at mottakaren må pakke opp historia sjølv for å skape ein samanheng. Eg valde å rekonstruere historia med å plassere henne inn i ein tabell. Dette utløyste ein diskusjon om kven som var hovudpersonen i historia,

og eg konkluderte med at verket *ikkje* hadde nokon utprega autoritativ karakter. Den songlyriske forteljinga har også fleire lause trådar som ho ikkje klarer å gi noko eintydig svar på: Kva er eigentleg den andre sida? Finst den dødfødde Violeta, eller er ho ein illusjon? Er hoppet frå skyskraparen eit drap eller ei forsoning? Og styrer faktisk skjebnen over heile verket?

Vidare såg eg på *kva for personar og konflikhtar som stod sentralt*. Verket senterer seg rundt familien på tre, nemleg mora Beatrice, faren Kenneth og dottera Violeta. Forutan desse deltek Djevelen, ei dødfødd Violeta, Cecilia I. Velur og Corvino. Den største konflikten er mellom mor og far. Tilsynelatande er det ei usemje om korleis dei skal oppdra dottera, men i realiteten er det ein ekteskapskonflikt. I tillegg skildrar verket ein konflikt mellom Djevelen og mennesket. Mens kapittel 3 konkluderer med at han ikkje har noka reell makt, diskuterer kapittel 4 om han kanskje regisserer heile historia likevel: Han utfordrar Violeta og identitetsprosjektet hennar, og han lukkast i å overtale henne til å drikke alkohol. Om han har allmakt eller avmakt, er opent – det er opp til mottakaren å tolke.

I tillegg tok kapittel 4 føre seg *kva for tematikk som utfaldar seg* i verket. Tematisk sett er *Violeta Violeta* fyrst og fremst eit familiedrama om ein dysfunksjonell familie. Familien er i oppløysing, og i kringelen mellom mor og far kjem barnet sine behov i andre rekke. I tillegg har Beatrice eigenskapar som reiser ein rus- og psykiatritematikk. Samtidig tenderer verket mot det eksistensielle ved at Violeta går gjennom ein identitets- og frigjeringskamp. Sterke krefter forsøker å dra henne i forskjellige retningar: både mor, far og Djevelen som står på kvar sine sanningar. Dermed skildrar verket samtidig ein tematikk der det gode står mot det vonde. Draumane, det magiske og det absurde viser ein «alt-er-mogleg»-tankegang, mens skjebnemotivet står som motpol til dette og trekker verket i ei motsett retning. Mot slutten av kapittel 4 tok eg opp siste del av fyrste underspørsmål, nemleg *kva slags estetikk sjangerblandinga er uttrykk for*. Her konkluderte eg med at sjangerblandinga og verket i sin heilskap var eit uttrykk for ein postmodernistisk estetikk.

Så kva slags verk er eigentleg *Violeta Violeta – En romantisk tragedie av Kaizers Orchestra*? Eg har kalla det eit postmodernistisk konseptalbum sentrert om ein familie- og identitetsproblematikk. Stikkorda mangfald og antitesar er med på å summere opp verket: Ein ser ei rik litterær og musikalsk sjangerblanding, og ei fragmentert forteljing som er open for fleire tolkingar. Men også motpolar som blir sette opp mot kvarandre: far mot mor, Djevel mot menneske. Den andre sida som ei ny og fantastisk verd eller ein illusjon i døden. Draumen som noko fritt, kontra skjebnen der alt er bestemt på førehand. Samtidig er *Violeta*

Violeta eit dagsaktuelt verk på grunn av familietematikken og sinnet. Men som ein antitese til dette *sinnet* finst *håpet* i draumane.

Avslutningsvis vil eg seie at det tverrfaglege arbeidet har lært meg mykje om å sjå tekst og musikk saman. Sjølv om ein ofte er tvinga til å analysere delane kvar for seg, er det særst viktig å analysere *samspelet*. Songen er tverrfagleg – så lenge vi snakkar om musikk og tekst i kombinasjon med kvarandre: Når teksta formidlar ein bodskap, er musikken og framføringa med på å underbyggje og supplere henne – og omvendt. Musikken og framføringa kan også skape ironisk distanse og stå i kontrast til teksta. Samtidig kan musikken fungere som ein *forteljande* instans, noko songanalysane i denne oppgåva har bevist. Då er ein plent *nøydd* til å sjå delane saman, ikkje separat frå kvarandre.

Som det har komme fram i oppgåva, hadde resultatet blitt for upresist om ein hadde redusert verksanalysen til anten ein musikalsk eller ein litterær analyse. Det heilskaplege, framførte verket har mykje meir å fortelje enn tekst eller musikk kvar for seg. Songen sine bestanddelar og kombinasjonane mellom dei krev dermed ei tverrfagleg utforsking.

Litteraturliste

- A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature.*
(2000). 3rd Edition. Chicago: Chicago University Press.
- Aadland, E. (2013). He Got the Skills and He Got the Guts. Bob Dylans omskiftelige forhold til blues. *Agora* 1-2, 70-100.
- Aadland, E. (2013). Sangen, stemmen og teksten - om sanglyrikk. I Karlsen, O.(Red) *Nordisk samtidspoesi: Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 241-255.
- Aamundsen, E. A. (2013, 17. september). Siste waltz med gjengen? *Popklikk*. Henta frå <http://www.popklikk.no/musikk/siste-waltz-med-gjengen/>
- Aare, A., Grønager, J., Rønnenfelt P. (2000). *Rockmusikk i tid og rum*. Århus: Systime.
- Aaslestad, P. (2017). *Narratologi – En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Aksdal, B. (2020, 24. november). Sitar. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/sitar>
- Ancestry (2022, 27. januar). Corvino Family History. Henta frå <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=corvino>
- Appen. R.V, Frei-Hauenschild, M. (2015). AABA, Refrain, Chorus, Bridge Prechorus – Song forms and their Historical Development, *Samples*, 13(10), 1-83.
- Arent, H.C. (2021, 3. September). Polka. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/polka>
- Aristoteles. (2008). *Poetik*. Oslo: Vidarforlaget.
- Atton, C. (2001). "Living in the Past"?: value discourses in progressive rock fanzines. *Popular Music*. 20(1), 29-46. Henta frå <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/living-in-the-past-value-discourses-in-progressive-rock-fanzines/AA9C32688BE18CB10F60A3125D4B7839>
- Aukrust, M. (2020, 18. mai). Mafia. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/mafia>
- Benestad, F. (1985). *Musikklære – Ny, omarbeidet utgave*. Oslo: Tano.
- Bergan, J.V. (2021a, 19. oktober). Kaizers Orchestra. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Kaizers_Orchestra
- Bergan, J.V. (2021b, 14. desember). Progrock. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/progrock>
- Beyer, E., Jansen, F. J. B., Stangerum, H., Traustedt, P. H. (1971). *Verdens litteraturhistorie*.

- Bind 1 OLDTIDEN (Inntil år 500)*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Bjørnstad, G. H. (2012, 30. november). Janove Ottesen i Kaizers Orchestra: -Jeg skal bli farlig god til å steppe. *VG*. Henta frå <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/1BgQM/janove-ottesen-i-kaizers-orchestra-jeg-skal-bli-farlig-god-til-aa-steppe>
- Blokkhus, Y., Molde, A. (2007). *WOW! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Borčák, L. W., Schweppenhäuser, J. (2018). Sangen mellom litteratur og musikk. I T.A. Andersen m.fl. (red.) *Litteratur mellom medier*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 159-175.
- Brandtzæg, S. G. (2018). Skillingsvisene i Norge 1550-1950. Historien om et forsømt forskningsfelt. *Edda 2*, 93-109.
- Bø-Rygg, A. (1995). Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori. I *Tidvise skrifter 14, Kultur og kommunikasjon*. Stavanger: Høgskolen i Stavanger, avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag.
- Børtnes, J., Lunde, I. (2021, 15. mai). Mikhail Bakhtin. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Mikhail_Bakhtin
- Carroll, L. (2012). *Alice i Eventyrland*. Oslo: Aschehoug.
- Cauchon, D., Moore, M. (2021). Desperation forced a horrific decision. *USA Today*. Henta frå https://usatoday30.usatoday.com/news/sept11/2002-09-02-jumper_x.htm
- Complete Vocal Institute. (2022, 14. januar). Complete Vocal Technique. Henta frå <https://completevocal.institute/complete-vocal-technique/>
- Dolven, A. S. (2021, 15. juni). Hattemaker. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/hattemaker>
- Eigtved, M. (2003). *Det populære musikteater. Fra rockritual til popmelodrama 1968-93*. København: Multivers.
- Eriksen, J. (2019, 8. februar). Janitsjarorkester. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/janitsjarorkester>
- Falck, E. (2017, 4. oktober). Ekspresjonisme – teater. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/ekspresjonisme_-_teater
- Fleming, C. (2011, 15. november). The Who made the Best Rock Opera Ever, but It's Not the One You Think. *The Atlantic*. Henta frå <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431/>

- Fosshagen, J. (2021, 15. september). Orientalisme. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/orientalisme>
- Frimand-Anda, M. (2010, veke 35). Passe sjuk og passe frisk. *Lokalavisen*. Henta frå <https://www.yumpu.com/no/document/read/18268922/60-60-lokalavisen>
- Goethe, J. W. (2021). *Faust. Et hovedverk i Europas litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Gregson, I. (2004). *Postmodern Litterature*. New York: Oxford University Press.
- Haarberg, J., Selboe, T., Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haga, L.L (2010, 15. februar). Triologi og kanskje film. Kaizers Orchestra frykter ikke cdens død. *Jærbladet*. Henta frå https://web.archive.org/web/20101125034817/http://jbl.no/modules/module_123/proxy.asp?C=64&I=37997&D=2&mid=173
- Hagen, E.B. (2022, 7. mars). Romantikken (litteratur). *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/romantikken_-_litteratur
- Halvorsen, S. E. (2014, 7. februar). Terminologijungelen: Del 3. *Vokalt*. Henta frå <https://vokalt.no/terminologijungelen-del-3/>
- Hansen, K. A. (2020, 19. november). Crescendo. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/crescendo>
- Haug, U. (2020, 18. august). Ballade (musikk). *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/ballade_-_musikk
- Hogstad, O., Husby, M. (2021, 16. desember). Ravn. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/ravn>
- Håhjem, L-O. (2011, 2. februar). Kaizers Orchestra - Violeta Violeta Volume 1. *Musikknyheter*. Henta frå <https://www.musikknyheter.no/record/7705>
- Ims, G.A. (2021, 1. juni). Janitsjar. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/janitsjar>
- Kaizers Orchestra. (2021). Kaizers Orchestra 2001-2014. Henta frå <https://kaizers.no>
- Karlsen, O., Syvertsen, E. M. (Red.) (2019). *Fattigmannsblommer. Om Vidar Sandbecks forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Karlsen, O. (Red.). (2015). «vakkervisa hu skulle søngi». *Om Alf Prøysens lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Knudsen, J. S. (2022, 10. januar). Raga. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/raga>
- Kraggerud, E. (1997). Medeia. I *Euripides - Seks tragedier*. Oslo: Gyldendal, 61-119.
- Kværne, P., Groth, B. (2019, 15. mai). Trær (religion). *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/trær_-_religion

- Larsen, S. E. L. (2020, 29. august). Musikal. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/musikal>
- Ledang, O.K. (2019, 10. desember). Ostinat. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/ostinat>
- Ledang, O.K., Haug, U., Knudsen, J.S. (2021, 19. november). Musikk i Bulgaria. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Musikk_i_Bulgaria
- Ledang, O.K., Haug, U., Knudsen, J.S. (2022, 2. januar). Musikk i India. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Musikk_i_India
- Lima, G. (2020, 5. desember). Sicilia. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/Sicilia>
- Lindberg, U. (1995). *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Linneberg, A. (1994). Problemer i rockens poetikk; Masselyrikk fra renessansen til Ray Davis. I *Bastardforsøk* (s. 139-164). Oslo: Gyldendal, 139-164.
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. (2015). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (2.utg). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Markussen, B. (1993). «*Quadrophenia*. Tyveårsminne for en rockeklassiker.» *Vinduet*, Hefte 4, 38-47.
- Martin, B. (1998). *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court. Henta frå https://books.google.no/books?id=APmUFlgm0R4C&printsec=frontcover&hl=no&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Michelsen, K. (Red). (1978). *Cappelens musikkleksikon. 1: A-Cambert*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Moi, M. (1990). Romantikkens uekte tippoldebarn/Romantikerens frekke fetter. *Edda*, 90(3), 219-228.
- Nesheim, E. (2004). *Operette og musikalguiden – grisetter og baroner, trofasthet og utroskap, skurker og helter*. Orion Forlag: Oslo.
- Online Etymology Dictionary. (2021, 15. juli). Dub. Henta frå https://www.etymonline.com/word/dub#etymonline_v_15946
- Pattison, R. (1987). *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Rakvaag, G. (2017). Går aldri mer fra konseptene. *Dagsavisen*. Henta frå

- <https://www.dagsavisen.no/kultur/2017/02/10/gar-aldri-mer-fra-konseptene/>
- Rhedin, M. (2011). *Sjungande berättare: vissång som estradkonst 1900-1970*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Rice, T. (1994). *May It Fill Your Soul – Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruud, E. (2021, 18. januar). Rock. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/rock>
- Ruud, E. (2022, 23. mars). Groove. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/groove>
- Sandberg, M. (2017). Mad Men´s Serially Falling Man: *The Velvet Light Trap* (79), 4-20.
- Selnes, G. (2013) 'Bob Dylan's blues'. Et forsøk på å beskrive Dylans tidligste sangverk i lys av sekstitallets *blues revival*. *Agora* 1-2, 35-69.
- Selnes, G. (2016). «Sanglyrikk og skriftmusikk». I *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 13-22.
- Shuker, R. (2002). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. London: Routledge. Henta frå <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203010327/popular-music-culture-key-concepts-roy-shuker>
- Simpson, D. L. (2022, 19. januar). Comedy and Tragedy. *The school for New Learning, DePaul University*. Henta frå <https://condor.depaul.edu/dsimpson/tlove/comic-tragic.html>
- Skei, H. H. (2021, 7. november). Metafiksjon. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/metafiksjon>
- Sletsjøe, L. (1961). *Tre middelalderspill*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Steganvik, S. (2013, 2. desember). Kaizers Orchestra slipper trilogiboks og operakonsert. *Adressa*. Henta frå <https://www.adressa.no/kultur/article8725879.ece>
- Strindberg, A. (1920). *Samlade skrifter av August Strindberg: Kronbruden, Svanevit, Ett drömspel*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Sturges, F. (2009, 2. oktober). The return of concept album. *Independent*. Henta frå <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>
- Svensen, Å. (2003). Fantastisk litteratur for barn og unge: livsbilete og kjensleappell. I Kaldestad, P. O., Vold, K. B. *Årboka Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det Norske Samlaget, 38-47.
- Vinje, E. (2012). *Tekst og tolking- Innføring i litterær analyse*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Wermelin, S. (2022, 16. mars). Philemon Arthur and the Dung CD häfte. *Silence*. Henta frå <https://silence.se/artister/philemon-arthur-and-the-dung-cd-booklet/>

- Wessel, E. (2022, 7. mars). Johann Wolfgang von Goethe. *Store norske leksikon*. Henta frå https://snl.no/Johann_Wolfgang_von_Goethe
- Winje, G. (2021, 3. januar). Telepati. *Store norske leksikon*. Henta frå <https://snl.no/telepati>
- Zahl, J., Audestad P. (2006). *Kontroll på kontinentet*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

DISKOGRAFI KAIZERS ORCHESTRA

- Kaizers Orchestra (2000). *Kaizers Orchestra EP (Den gule EP-en)* [EP]. Bergen: Tom Rasmussen Produksjoner
- Kaizers Orchestra (2001). *Ompa til du dør* [CD]. Oslo: Broiler Farm
- Kaizers Orchestra (2002). *Død manns tango* [EP]. Oslo: Broiler Farm
- Kaizers Orchestra (2002). *Mann mot mann* [EP]. Oslo: Broiler Farm
- Kaizers Orchestra (2003). *Evig Pint* [CD]. Oslo: Broiler Farm
- Kaizers Orchestra (2004). *The Gypsy Finale* [EP]. Oslo: Broiler Farm
- Kaizers Orchestra (2005). *Maestro* [CD]. Tyskland: Universal Music Group
- Kaizers Orchestra (2005). *Maestro EP* [EP]. Tyskland/Stavanger: Universal Music Group/Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2006). *Live at Vega/ Viva la Vega* [CD/DVD]. Stavanger: Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2008). *250 Prosent* [CD]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2008). *Apokalyps meg* [Singel]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2008). *Maskineri* [CD]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2009). *Våre Demoner* [CD]. Oslo: Petroleum Records / Sony Music
- Kaizers Orchestra (2011). *En for orgelet, en for meg EP* [EP]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2011). *Live I Oslo Spektrum* [DVD]. Stavanger: Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2011). *Violeta Violeta Volume I* [CD]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2011). *Violeta Violeta Volume II* [CD]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2012). *Violeta Violeta Volume III* [CD]. Oslo: Petroleum Records
- Kaizers Orchestra (2013). *En aften I Operaen* [DVD]. Stavanger: Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2013). *Stjerner i posisjon* [Singel]. Stavanger: Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2013). *Violeta Violeta* [Samleboks LP]. Stavanger: Kaizerecords
- Kaizers Orchestra (2014). *Siste Dans* [DVD]. Stavanger: Kaizerecords

ANNAN DISKOGRAFI

- Christina Perri (2011). A Thousand Years. *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part I (soundtrack)* [CD]. New York: Atlantic Records

Daniel Romano (2015). *If I've only one time askin'* [CD]. Athens: New West Records

Daniel Romano (2016). *Mosey* [CD]. Athens: New West Records

David Bowie (1971). Life on Mars? *Hunky Dory* [CD]. New York: RCA Victor

Dick Dale and his Del-Tones (1962). Misirlou. *Surfers' Choice* [CD]. California: Deltone

Farmers Market (1995). *Speed/Balkan/Boogie* [CD]. Oslo: Kirkelige Kulturverksted

Gnom (1998). *Mys* [(CD)]. Lillehammer: Creative Camel Club

John Williams (1975). Main Title (Theme From 'Jaws). *Jaws: Original Motion Picture Soundtrack*. Los Angeles: MCA Records

Richards, K, Jagger, M. (1965). (I can't get no) Satisfaction [The Rolling Stones] (*I can't get no) Satisfaction* [LP]. United Kingdom: Decca Records

Scorsese, M. (Regissør). (1990). *Goodfellas* [Spillefilm]. USA: Warner Bros. Entertainment Inc.

Tom Waits (1985). Singapore. *Rain Dogs* [LP]. New York: Island

Tom Waits (2009). Please Call Me, Baby. *The Heart of Saturday Night* [CD]. United States: Asylum Records

Tom Waits (2009). Way Down In The Hole. *The Heart of Saturday Night* [CD]. United States: Asylum Records

Torbjørn Egner (1955). Røverise. *Folk og røvere I Kardemomme By* [CD]. Oslo: Egmont Kids Media Nordic

Vanessa Carlton (2001). 1000 Miles. *Legally Blonde – Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. California: A&M Records

NOTEPARTITUR

Felix Mendelssohn (1842). *Overture Op. 61, nr 9* [Musikktrykk]. Henta frå <https://www.virtualsheetmusic.com/score/SC-2210700019808.html>

Ludwig van Beethoven (1808). "Skjebnesymfonien" *Op. 57. Symfoni nr. 5 i c-moll* [Musikktrykk]. Henta frå [https://no.wikipedia.org/wiki/Symfoni_nr._5_\(Beethoven\)](https://no.wikipedia.org/wiki/Symfoni_nr._5_(Beethoven))