

NORSK KABARET– OG REVYSANG

*Et studie i innstudering, fortolkning og fremføring
med forbilde i Lalla Carlsens repertoar og utøvelse.*



Åselill Sæthre Dale

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2015

Copyright Forfatter: Åselill Sæthre Dale

År: 2015

Tittel: Norsk kabaret- og revysang: Et studie i innstudering, fortolkning og fremføring, med forbilde i Lalla Carlsens repertoar og utøvelse.

Forfatter: Åselill Sæthre Dale

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Representralen, Universitetet i Oslo

Forord

Denne oppgaven er en del av et todelt masterprosjekt i norsk kabaret- og revysang, med én skriftelig del og én praktisk del. I den skriftelige delen presenteres bakgrunn og motivasjon for forskningen, forskningsmetode, et utvalg av relevant musikkhistorie og resultater fra forskningsintervjuene. Den skriftelige delen har hovedfokus på mine empiriske funn fra forskningsintervjuene, hvor formålet er å bruke de empiriske funn til å danne et teoretisk bakteppe for mine egne musikalske fortolkninger i den praktiske delen. I kategoriseringen av de empiriske funnene har jeg valgt å bruke relevant fag- og forskningslitteratur for å skape en større helhet i forskningen min. Den praktiske delen består av en plateinnspilling med et utvalg på åtte låter. Dette repertoaret er valgt på bakgrunn av informasjon som er fremkommet i intervjuer samt relevans for masterprosjektet. Plateinnspillingen foreligger som fysisk vedlegg til oppgaven.

Resultatene fra forskningsintervjuene har vist seg å være svært sammenfallende med tanke på holdninger og meninger innefor den norske kabaret- og revytradisjonen. Dette har gjort den praktiske delen svært spennende, da særlig med tanke hvordan jeg som forsker og utøver har valgt å fortolke materialet. Det har reist seg spørsmål omkring fremføringspraksis så vel som fortolkning, som forhåpentligvis ha stor overføringsverdi til lignende prosjekter samt bidra til mer oppmerksomhet og forskning på denne musikktradisjonen.

Arbeidet med dette masterprosjektet har vært en fantastisk reise, og jeg håper å kunne bidra til mer oppmerksomhet på en musikktradisjon som er en så stor del av vår felles kulturarv. Som et startskudd velger jeg meg dette utdraget fra Geir Gulliksens etterord i diktsamlingen *”Ung trost klokken fem om morgenen i brusende larm”*:

”Det vi skriver om ligner ikke på det som var grunnen til at vi begynte å skrive. Antagelig er det viktig at det som blir skrevet kan leve av seg selv, og at det river (skriver) seg løs fra grunnen til at vi begynte å skrive. Samtidig er det minst like avgjørende at det ligner, at det vi skriver opprettholder en forbindelse med grunnen til at vi begynte å skrive, slik at det å lese betyr å kjenne igjen eller ane eller komme i kontakt med det som var grunnen til at det blir skrevet. Forskjellige grunner hver gang. Og alt er bare utkast, skisser, forsøk på å komme videre.”¹

God fornøyelse!

¹ Gulliksen, Geir, *Ung trost klokken fem om morgenen i brusende larm*, Flamme forlag, 2015.

Takk

En stor takk til professor Ståle Wikshåland for veiledning og utfordringer underveis. Takk for trygghet og tydelighet i veiledningssamtaler, samt tilliten du har vist meg som masterstudent. Du har oppfordret meg til å gå min egne veier, og bruke meg selv i forskningen. Dette har gitt meg kunnskap og erfaring som jeg kommer til å ta med meg videre som undrende kunster.

Takk til alle mine syv informanter; Vibeke Sæther, Gunnar Sæther, Andreas Diesen, Tom Sterri, Kari Svendsen, Roy Hellvin og Bentine Holm. Takk for raushet, gjestfrihet og engasjement i samtalene vi har hatt. Deres entusiasme har gitt meg forskertrang og fortellerglede som jeg håper har smittet over på mine fortolkninger av Lalla Carlsens repertoar. Takk for oppmuntring, det har gitt meg mot til å fremføre musikken inn i en ny tid og ny kontekst. Dette mastergradsprosjektet hadde vært vanskelig å gjennomføre uten deres erfaringer, meninger og beskrivelser.

Takk til Bjørn Heiseldal, produsent på Chat Noir, for stor hjelp og tillit i utvelgelse og av informanter.

Takk til min gode venn og ektemann Eyolf Dale for et uvurderlig musikalsk samarbeid i fortolkningsarbeidet og innspillingen av repertoaret. Takk for engasjement og dedikasjon til prosjektet. Ikke minst, takk for kaffi og kjærleik på regnværsdager.

Takk til vokalist og sangpedagog Reidun Sæther for inspirerende og faglig utfordrende sangtimer. Dine timer har gitt meg verktøy som har vært helt nødvendig i forskningsprosessen.

Takk til sangerkollega og venninne Anette Bragvin- Andresen for samtaler og diskusjoner gjennom to studieår. Takk for dine gode råd og oppmuntring underveis.

Takk til venner og familie for at dere har holdt ut med mine utradisjonelle spillelister. Forhåpentligvis har dere fått noen egne kabaret- og revyfavoritter!

INNHALDSFORTEGNELSE

1 . INNLEDNING	1
1.1 Bakgrunn	1
1.2 Problemstilling	3
1.3 Faglig avgrensning.....	5
1.4 Roller: Forsker og utøver	6
1.5 Sanger eller skuespiller?	7
2 . METODE	9
2.1 Å forske på performativitet.....	9
2.2 Det kvalitative forskningsintervju.....	11
2.3 Semistrukturert intervjuform	12
2.4 Forberedelser.....	12
2.5 Utvelgelse av informanter.....	13
2.6 Biografier.....	14
2.6.1 Vibeke Sæther	14
2.6.2 Gunnar Sæther.....	15
2.6.3 Andreas Diesen.....	15
2.6.4 Tom Sterri.....	15
2.6.5 Kari Svendsen	16
2.6.6 Roy Hellvin	16
2.6.7 Bentine Holm.....	16
2.7 Gjennomføring.....	17
2.8 Opptak og transkribering	18
2.9 Innfalsvinkler i analysen.....	18
2.10 Analyse av intervjuene	20
2.11 Resultat.....	20
3 . NORSK KABARET- OG REVYHISTORIE	22
3.1 Historisk avgrensning.....	22
3.2 Definisjoner: Kabaret og revy.....	22
3.3 Bokken Lasson og den "svarte katta"	23
3.4 Bokken som læremester.....	24
3.5 Lalla Carlsens karriere.....	25
3.6 Fra kabaret til revyteater.....	26
3.7 Norges revydronning.....	27
3.8 Revyteatret Chat Noir	29
3.9 Lalla og musikken	29
4 . HOVEDDEL: <i>Innstudering, fortolkning og fremføring</i>	32
4.1 Repertoar.....	32
4.1.1 Kjennetegn på revyvisen.....	32
4.1.2 Utøverens intuisjon	35
4.1.3 Repertoar med forventninger.....	36
4.1.4 Å lete etter repertoar.....	37
4.1.5 Lallas repertoar.....	38

4.1.6	Oppsummering – repertoar	38
4.2	Sangstil og vokal estetikk.....	39
4.2.1	Utøverens rolle	39
4.2.2	Den vokale tilnærmingen.....	40
4.2.3	Parlering.....	41
4.2.4	Klang	42
4.2.5	Lallas vokal.....	43
4.2.6	Oppsummering – Sangstil og vokal estetikk.....	44
4.3	Fortolkning	45
4.3.1	Sangteksten som fortelling.....	45
4.3.2	Undertekst.....	45
4.3.3	Holdning.....	46
4.3.4	Grenser for tolkning.....	48
4.3.5	Oppsummering – fortolkning.....	49
4.4	Kontekst.....	50
4.4.1	Glohete nyheter.....	50
4.4.2	Opprinnelig kontekst.....	52
4.4.3	Oppsummering – kontekst.....	55
4.5	Akkompagnement og samspill	55
4.5.1	Hvordan akkompagnere en kabaret- og revyviser?.....	55
4.5.2	Akkompagnatørens rolle.....	57
4.5.3	Instrumenter	59
4.5.4	Oppsummering – akkompagnement og samspill	60
4.6	Fremføring	61
4.6.1	Utøveren i møte med publikum	61
4.6.2	Oppsummering – fremføring.....	63
4.7	Musikken i dag	63
4.7.1	Tilgjengelighet	64
4.7.2	Nye generasjoner.....	64
4.7.3	Veien videre	65
4.7.4	Oppsummering - musikken i dag.....	67
5	. Praktisk del.....	68
5.1	Rammer for fortolkningen.....	68
5.1.1	Valgt repertoar	68
5.1.2	Akkompagnatør og samarbeidspartner	68
5.1.3	Det innspilte resultatet	69
6	.Oppsummering og avslutning	70
6.1.1	Oppsummering av resultat.....	70
6.1.2	Tilgjengeligheten av materialet i dag.....	70
6.1.3	Aktuelle eller uaktuelle viser?	70
6.1.4	Overføringsverdi.....	71
6.1.5	Videre forskning	71
7	. Referanseliste	72
8	. Vedlegg: Plateinnspilling	

1 . INNLEDNING

1.1 Bakgrunn

Kjære publikum, jeg har en hemmelighet. Det finnes musikk du ikke vet eksisterer. Det finnes sanger du aldri har hørt og ikke umiddelbart forstår. Hvorfor, spør du kanskje? Fordi ingen synger dem lenger, sier jeg.

Hvorfor gjøre et masterprosjekt i norsk kabaret- og revysang? Hvorfor bruke tid og krefter på å lete frem gammel musikk? Er det slik at noe musikk kan karakteriseres som mer verdifull enn noe annet, hvem bestemmer i så fall det? Er det nødvendig å spille og fremføre musikk som tilhører fortiden? Hvordan skal man innstudere og fremføre denne musikken? Påvirker strømninger i samfunnet konsertscenen og publikums forventninger, slik at det er helt nødvendig å gjøre gammel musikk annerledes?

Store deler av livet av jeg arbeidet med å fremføre ferdigskrevet tekst, både på teaterscenen og på konsertscenen. Jeg har latt meg fascinere over hvordan teksten kan formes ut i fra utøverens kunstneriske intensjon og formidlingsevne. Dette har gjort at jeg nå som profesjonell sanger har hatt en økende interesse for å gjøre fortolkninger av eksisterende musikalsk materiale. Som sanger og skuespiller forholder man seg i innstuderingsfasen forskjellig til teksten som skal formidles og fremføres. Dette ble særlig tydelig for meg i musikkutdanningen, der teksten ofte ble sekundær i møte med musikken.

I mitt eget innstuderingsarbeid som sanger, komponist og tekstforfatter registrerte jeg at jeg ofte hadde opplevelsen av at underteksten i sangene kunne forandre seg over tid. Helt konkret kunne det være slik at jeg i innstuderingen av et repertoar fra en turné til en annen kunne oppleve ny undertekst i samme repertoar. Jeg begynte å bevisst ta i bruk mine erfaringer fra å fortolke en dramatisk tekst. I arbeidet med sangteksten skrev jeg små anekdoter til sangene, som jeg opplevde satte musikken inn i en bestemt kontekst og dermed skapte en større fortelling i konserten. Jeg oppdaget at jeg ved denne innfalsvinkelen var i stand til å flytte repertoaret fra en kontekst til en annen. Jeg hadde også mulighet til å lage en dramaturgisk rød tråd gjennom konsertene, hvor hver sang sto for seg selv, samtidig som de ble en del av

en større helhet. For å oppnå dette, brukte jeg tid til å stille meg disse spørsmålene i møte med sangtekstene: *Hvem, hva, hvor.*

I 2006 innlemmet jeg sanger fra Nora Brockstedt sitt repertoar på mine egne konserter, men da som en fortolkning gjennom mine egne musikalske preferanser fra jazz og visemusikken. Etter hvert som jeg utvidet repertoaret, ble jeg nysgjerrig på hvor alle disse låtene kom fra. Jeg tok ”spaden” fatt og begynte å grave meg tilbake i den norske musikkhistorien som etter hvert omfattet norske kabaret- og revyviser og annen musikk skrevet film og scene. I prosessen overrasket det meg hvordan jeg møtte mine egne fordommer mot det jeg til nå hadde definert som kabaret- og revyviser. Jeg oppdaget også et hav av beundringsverdige sangtekster og komposisjoner som jeg aldri hadde hørt fremført. Jeg hadde i all min uvitenhet, og kanskje også arroganse, definert musikken som: useriøs og amatørmessig. Hvorfor hadde jeg bestemt meg for å innta en slik holdning til en musikktradisjon som jeg helt åpenbart visste svært lite om? Svaret på dette spørsmålet meldte seg raskere enn jeg hadde trodd; jeg visste ikke hva slags musikk det var snakk om. Det var mine egne fordommer konstruert av uvitenhet og et musikkhistorisk ”sort hull” i min egen musikkutdannelse. Det *var* og *er* flaut å innrømme at jeg etter så mange år som musikkstudent ikke kjente til disse sangskattene fra Norges musikk- og teaterhistorie.

Jeg følte at jeg hadde oppdaget en skatt, og jo mer jeg fortalte andre musikerkolleger og bekjente om hva jeg hadde oppdaget, jo mer bekreftet det min generasjons uvitenhet i den norske musikk- og teaterhistorien. Jeg kunne ikke unngå å spørre meg selv om hvorfor jeg ikke hadde hørt sangene fremført fra utøvere i dag? Eller, hvorfor føyer ikke disse sangene seg inn i repertoaret av kjente kjære viser som alle så gjerne synger? Det kan selvfølgelig være mange grunner til at denne musikken ikke er et selvsagt sangrepertoar som for eksempel visene til Alf Prøysen eller Erik Bye. Et argument kan være at utøverne i denne musikktradisjonen har vært så kunstnerisk sterke i sine fremførelser slik at behovet for nye fortolkninger ikke har vært nødvendig. Det kan også være at i et lite land som Norge, så er det ingen som har våget å fortolke materialet. Likevel, så tenker jeg at dette umulig kan være et godt argument. Det ville jo stille alle tekstforfatterne og komponistene i en totalt uriktig og urealistisk resonnement. Det kan hende at visene er så fjernt fra vår egen samtid at det å holde sangene i live, kun for sin egen skyld, virker meningsløst? Og sist men ikke minst, *hvor* finner jeg tekster og noter til disse visene?

Det var slik det startet, valget for masterprosjektets tema. På mange måter et kunstnerisk søkende utgangspunkt gjennom behovet for å forstå mine egne innfalsvinkler og komposisjoner i en musikktradisjon og kontekst, som etter hvert ble til en slags misjon; Å dele skatten jeg fant med publikum gjennom min egen fortolkning. Ut i fra fremføringenes egenart var det helt åpenbart en annen innstuderingsmetodikk og fremføringsideal enn det jeg hadde arbeidet med hittil. Hvor skulle jeg starte? Jeg bestemte meg for at det var nødvendig å hente inn erfaringer fra utøvere som hadde hatt befatning med denne type fremføringspraksis. Når det gjaldt musikkrepertoar var valget lett, og valget falt på hele Norges revydrønning Lalla Carlsens innspilte repertoar.

Jeg begynte å lete frem gamle opptak gjort av Lalla Carlsen, hvor kom alle disse sangene fra? Hvordan og hvorfor oppstod disse sangene, og ikke minst hvordan gjøre disse i dag? Det slo meg, i mitt forsøk på å samle inn sangtekst og noter, hvor uoversiktlig dette er. Per dags dato finnes det ingen offentlig katalog eller sorterte samlinger med fullstendig oversikt over noter og sangtekster innenfor den norske kabaret –og revymusikken. Forskningsarbeidet på sangtekster og notematerialet har vært svært utfordrende og preget av undring.

En ting er sikkert, jeg er ingen revystjerne eller skuespiller og dette masterprosjektet er ikke ment å parodierte eller etterligne Lalla Carlsens fremførelser. Kan jeg fremføre sangene likevel, og står sangene sterkt nok til å overleve tidens tann? Kan denne musikkens innstuderingsmetodikk ha overføringsverdi for sangere i møte med andre sjangere?

1.2 Problemstilling

Denne oppgaven kartlegger empiriske funn og fortolker Lalla Carlsens innspilte repertoar. Gjennom dette ønsker jeg å formidle ulike aspekter av tema med problemstillinger i spørsmål rundt innstudering, fortolkning og fremføringspraksis. Jeg ønsker å løfte frem og belyse musikk, som jeg vil påstå kan karakteriseres skjult eller glemte. Jeg har derfor valgt å jobbe ut i fra én hovedproblemstilling som innehar tre underproblemstillinger.

Hovedproblemstilling:

- Hvordan innstudere, fortolke og fremføre og norsk kabaret- og revymusikk i en ny tid på bakgrunn av tidligere tolkninger, utøvelse og erfaringer?

Underproblemstillinger:

- Hva kan jeg kartlegge av kjennetegn og tendenser ved å bruke Lalla Carlsens innspillinger som forskningsobjekt?

- Hvordan kan jeg som utøver fremføre musikken for publikum samtidig som jeg bevarer men utfordrer musikken?

- Hva kan ha overføringsverdi for sangere i møte med andre musikalske sjangere?

I mitt forskningsarbeid har jeg en forventning om å finne frem til empiriske funn som kan hjelpe meg på vei i innstuderings- og fortolkningsarbeidet. Jeg håper å kunne danne kategorier som virker meningsfulle og som kan være veiledende i mitt eget fortolkningsarbeid. Jeg velger å tro at mye av denne kunnskapen omkring innstudering og fremføringspraksis ligger som en *taus kunnskap*. I kategoriseringen av min empiriske funn er jeg ute etter å danne de store linjene på bakgrunn av hva som fremkommer i intervjuene, snarere enn å legge frem detaljerte analyser.

På bakgrunn av problemstillingen har jeg valgt å gjøre masteroppgaven som et todelt masterprosjekt. På denne måten vil jeg få mulighet til å belyse problemstillingen gjennom å innta ulike roller, både som *forsker* og som *utøver*. Jeg vil derfor kunne presentere tema gjennom resultatene jeg finner som *forsker*, og gjennom erfaringene og valgene jeg gjør som *utøver*. Jeg opplever at oppgavens problemstilling har større mulighet til å presentere nyansene i forskningen ved å innta de ulike rollene som forsker og utøver.

Jeg starter den skriftelige oppgaven med en presentasjon av tema, og gjør deretter rede for mitt musikkvitenskapelig ståsted. Jeg ser det også nødvendig å plassere oppgavens tema inn i en musikkhistorisk kontekst for å skape mening i analysedelen der jeg kategoriserer de empiriske funnene, og ikke minst de musikkestetiske valgene som er tatt en i den praktiske delen. I oppgavens hoveddel vil jeg presentere og diskutere de empiriske funn fra mine kvalitative forskningsintervju, og forsøke å kategorisere dette. Disse kategoriene vil jeg ta med meg videre inn i den praktiske delen hvor jeg vil forsøke å bruke denne nye kunnskapen inn i mitt eget fortolkningsarbeid. Fortolkningsarbeidet vil fortone seg som en

plateinnspilling. Det blir interessant å se om min egen innstudering av musikken kan gi meg ny kunnskap, og om det gir meg ny kunnskap som jeg kan overføre til annen musikk. Jeg gleder meg til å arbeide praktisk med spørsmål som: Hva slags kunnskap bringer det gjennom å fortolke, undersøke og synge dette? Hvorfor vil jeg eventuelt gjøre forandringer som viker fra Lalla Carlsens egne tolkninger og fremføringer?

1.3 Faglig avgrensning

Dette masterprosjektet inviterer til flere mulige innfallsvinkler, og det er helt nødvendig å gjøre en avgrensning. Oppgaven kunne vært en fremføringsanalyse av Lalla Carlsens utøvelse, den kunne også vært en oppgave omkring kabaret- og revymusikkens rolle før, under og etter 2. verdenskrig, den kunne omhandlet flere utøvere og den kunne helt klart også vært gjennomført som masterprosjekt under teatervitenskapen. Hvorfor velger jeg slik jeg gjør? Hva er det i så fall jeg ønsker å belyse og undersøke? Hvilke områder ønsker jeg å trekke frem? Hvorfor gjøre masterprosjektet under musikkvitenskap?

Jeg har valgt å avgrense mitt masterprosjekt til å forsøke å gjøre en kartlegging av kjennetegn og tendenser innenfor innstuderingen, fortolkningen og fremføringen av norsk kabaret- og revymusikk gjennom kvalitative forskningsintervju. Jeg vil deretter bruke dette i et fortolkningsarbeid på utvalgt repertoar av Lalla Carlsen. Jeg vil i denne oppgaven *ikke* se på musikkens rolle som en del av en kabaret, revy eller teaterforestilling, dette fordi disse sangene også har vist seg å være fremført uten denne konteksten. Masterprosjektet vil i store deler kretse rundt norsk revysang, men presenteres i sammenheng med kabaretsangen. Dette fordi Lalla Carlsens utøvelse startet på Bokken Lasson sitt kabaretteater Chat Noir i Oslo, og fordi fremførelsene av hennes første viser hadde likhetstrekk med datidens kabaretradisjon. De empiriske funn vil likevel for det meste omhandle norsk revysang, da dette dominerte Lalla Carlsens utøvende karriere.

I denne oppgaven vil det kun være et lite utvalg av Lalla Carlsens *fremførte* repertoar, resultater fra forskningsintervjuer og min egen plateinnspilling som vil være objekter for selv forskningen. Det vil altså være den tilgjengelige og innspilte musikken som er gjenstand for forskningen, og vil bli behandlet ut i fra prinsipper innenfor performance studies hvor jeg ønsker å se på prosessene i innstuderingsfasen, fortolkning og fremføringspraksis for musikken i dag. Dette fordi musikkvitenskapens analysetradisjon i den strukturelle analysen

etterlater uavdekkede områder, og fordi svarene på mine problemstillinger ikke befinner seg i musikkens notematerialet. Professor Nicholas Cook skriver i *"Analysing Performance and Performing Analysis"* at det er selve fremføringen av musikken som gjør den til det den er, og at man derfor ikke kan lete i notematerialet etter svar. Cook mener at utøveren blir gjort til "undersætter" for det musikalske verket, og er en av dem som ønsker en reversering i musikkvitenskapen. Derfor vil han sette fremføringene *før* selve partiturene. Han mener også at musikken må settes inn i nåtiden, slik at publikum kan få en autentisk opplevelse.²

1.4 Roller: Forsker og utøver

For å kunne belyse problemstilling tilstrekkelig i dette masterprosjektet vil jeg innta to ulike forskerposisjoner i fremstillingen, *forskeren og utøveren*. I forskningsarbeidet ønsker jeg å bruke fordelen av min egen erfaring som sanger. Jeg håper det vil være med å bringe inn nye perspektiver i forskningen.

Formålet for et slik masterprosjekt vil være å bringe dette repertoaret frem i lyset til nye generasjoner, og samtidig forsøke å kartlegge noen kategorier som kan ha overføringsverdi til lignende studier. Dette krever at forskeren også inntar ulike posisjoner i forskningsarbeidet, og redegjør for sin posisjon i de ulike delene av forskningsarbeidet. I dette prosjektet vil forskeren ha flere roller, både som *observatør og deltager*. Ved å bruke performativitet som en inngangsport i forskningen vil man oppnå en dypere virkelighet i estetikk og kunst, og få en mer dynamisk fremstilling av tema. Disse rollene vil derfor bidra til å gi forskningsarbeidet ulike nivåer, og krever at forskeren bruker sine egne utøvende evner som musiker, samtidig som forskeren kan evne å se dette fra et metaperspektiv. Utøverens rolle vil gjennom å *tolke og undersøke* denne musikken komme frem til ny kunnskap som forhåpentligvis kan ha stor overføringsverdi til lignende prosjekter. Formålet vil derfor også være å innhente kunnskap som gjør at flere utøvere kan finne hjelp i resultatene fra forskningen, samtidig som musikktradisjonen kan få et teoretisk rammeverk. Richard Schechner skriver i *"Performance studies: an introduction"* at gjennom å forske på adferden i en performance, så gir det oss mulighet til å stille spørsmål som; hvordan, når, av hvem var

² Cook Nicholas: *Analysing Performance and Performing Analysis*, Nicholas Cook and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*, 1999. Oxford: Oxford University Press. s. 258

det laget av, hvordan forholder det seg til publikum og hvordan forandrer dette seg i tid? ³ Når man som forsker da inntreer i rollen som utøver vil forskningsprosjektet ha tilgang til et forskningsmateriale som hele tiden produseres på bakgrunn av erfaring og prosessene underveis. Forskeren vil ha mulighet til å aktivt uttype områder fra flere innfallsvinkler gjennom et utøverperspektiv.

1.5 Sanger eller skuespiller?

Er det slik at det bare er skuespillere som kan fremføre denne musikken og gjøre gode tolkninger? Når jeg har valgt å gjøre dette masterprosjektet under musikkvitenskapen, så er det på mange vis selvforklarende at jeg ønsker å fokusere på musikken. Likevel så er det interessant å stille seg spørsmålet omkring hva vi skal kalle utøveren, er det en *sanger* eller er det en *skuespiller*? Kan utøveren være begge deler, og i så fall hvordan forholder vi oss til det i det musikkvitenskapen?

Det fremkommer ulike karakteristikk av utøveren i faglitteraturen og forskningsintervjuene. Det virker på meg som at når vi snakker om kabaretsang, så bruker man betegnelsen *sangeren*, og når vi snakker om revysang så bruker man i de fleste tilfeller betegnelsen *skuespilleren*. Jeg velger derfor å bruke betegnelsen *utøveren* i mine analyser. Dette fordi det ikke nødvendigvis låses til én bestemt utøvertradisjon, men kan tillate leseren en mer dynamisk overgang mellom de ulike definisjonene.

I min fortolkning vil jeg som utøver ha forkunnskaper både som sanger og skuespiller ⁴. Jeg vil likevel konsentrere mine analyser rundt utøverperspektivene for sangere, siden det er dette problemstillingen sirkler rundt. Dette vil ikke nødvendigvis være en motsetning, da det virker for meg som forskningslitteratur innen performance studies både befatter forskning omkring musikk og teater.

Så kan man jo stille seg spørsmålet, hva er egentlig forskjellen, dypest sett, mellom en sanger og en skuespiller. Sven Nordin sier det så fint da han ble intervjuet sammen med artist Aurora Aksnes hos Lindmo: ”Når jeg går inn på en scene så tar jeg på meg et kostyme og så går jeg

³ Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction third edition*, Routledge, 2002/2013, s. 2

⁴ Amatørteater i Telemark, Dramalinja ved Skien vgs, samt flere profesjonelle oppsetninger i perioden 2000-2006.

inn i en annen karakter. Og det virker som du tar på deg musikken din”⁵. I bunn og grunn så hviler kanskje sangeren og skuespilleren på noe like bærebjelker? For handler det ikke nettopp å kunne *gi* noe videre? Sven Nordin avslutter: ”Jeg husker jeg hadde en sanglærer på teaterskolen som sa: ”Jeg hører hva du synger men jeg forstår ikke hva du mener. For altså sang kan jo bare låte pent og fint og sånn, men hvis det ikke ligger et ønske eller en trang til å formidle så blir det ikke kunst av det”.⁶

Så la oss starte nettopp der, og la dette få bli grunntonen gjennom hele masterprosjektet: Ønsket om å formidle og å gi noe videre.

⁵ *Lindmo* norsk talkshow på NRK. Anne Lindmo i intervju med skuespiller Sven Nordin og artist Aurora Aksnes, 07.02.2015.

⁶ *Ibid.*

2 . METODE

2.1 Å forske på performativitet

Når jeg har valgt å arbeide med dette masterprosjektet under fagtradisjonen *performance studies*, så er det fordi jeg ønsker å undersøke det performative aspektet av norsk kabaret- og revysang. Performance studies retter seg mot *handlingen* som forgår i *nåtid*, og er borte når fremførelsen er over. Dette gir oss en unik mulighet til å skape noe nytt på bakgrunn av tidligere oppføringspraksiser, samtidig som forskningen kan innbringe verdifull kunnskap om kunstneriske prosesser.⁷

I artikkelen "*Music as Performance*" leder Nicholas Cook musikkforskningen vekk fra verkbegrepet og fokuset på musikken som *objekt*. Han sier at musikk som performance må forstås som et *sosialt* fenomen, til og med når det bare er én utøver.⁸ Han skriver at musikkvitenskapen lenge har glemt at musikk en *utøvende* kunstform, og at fokuset alt for lenge har omhandlet "*the reproduction of a text*", og siterer Charles Bernstein på at performativitet må forstås som en *prosess* og ikke som et *produkt*.⁹ Cooks standpunkter peker i en *etnografisk retning* med feltarbeid som metode for å observere og samle erfaring til å forstå musikk. På denne måten blir forskeren en del av feltet, og kan forstå musikk gjennom levd erfaring. Denne erfaringen om prosessene blir derfor er en viktig del av å forstå musikkens innpakning¹⁰ Innefor disse prosessene er det den sosiale interaksjonen mellom utøverne som skaper en performance. Cook ser også sine egne standpunkter i sammenheng med Adornos tanker om musikk som en ressurs til å forstå samfunnet. Han sier: "To call music performing art, then is not just to say that we perform it; it is to say that through it we perform social meaning."¹¹ Hvis musikk som performance, slik Cook beskriver, oppstår i møtet med selve virkeligheten som et sosialt fenomen vil det jo være svært interessant å vende forskningen inn mot det performative. Denne metoden vil kunne anvendes til å si noe om det som hender når musikken klinger, og ikke bare musikkteoretiske parametre som for eksempel tonehøyde, form og rytme.

⁷ Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance*, Routledge, 2008, s. 75

⁸ Cook, Nicholas, *Music as Performance. The Cultural Study of Music* (eds. M Clayton et al.). New York: Routledge 2003, s. 206

⁹ Ibid., s. 205

¹⁰ Ibid., s. 211

¹¹ Ibid., s. 213

Konteksten for en performance er helt avgjørende for å kunne si noe om den. Cook skriver i sin artikkel ”*Music as performance*” at det finnes store sammenhenger mellom musikken og teateret, og at man må forstå all musikk som en del av en sosial kontekst. Han beskriver som sagt det hele som en etnografisk tilnærming hvor man selv som forsker er en del av feltet. Slik jeg forstår det tegner hans holdninger et bilde av den levende musikken utenfor den tradisjonelle partituranalysen, og vise oss vei inn på et forskningsfelt som ønsker å se musikken i et større perspektiv. Min fortolkning av materialet vil på mange måter fjerne musikken fra den historiske konteksten, og det vil være interessant å se hvordan repertoaret eventuelt har forandret seg gjennom en fortolkning.

Performance studies undersøker det performative aspektet gjennom å se på *objektets praksis*. Undersøkelsene i et prosjekt vender seg da mot *prosesser* og *interaktivitet*, slik at det er selve *handlingen* vi ønsker å si noe om. I rollen som forsker og utøver vil jeg derfor, gjennom å bevisstgjøre mine egne kunstneriske prosesser, vise til en *fremføringskunnskap*, som også kanskje kan ha overføringsverdi til lignende prosjekter. Gjennom å kartlegge de empiriske funnene og delta gjennom mine egne kunstneriske prosesser lar jeg leseren få ta del i prosessene og forskningsspørsmålene. Forskningen fremstår som en syklisk prosess ved at man plasserer det man erfarer inn i forskningen. Å strebe mot å dokumentere en performance gir oss mulighet til å si noe om den i ettertid, og kan gi oss en språklig kunnskap. Det å diskutere og reflektere over sin egen rolle i en slik prosjekt gir oss mulighet til å kunne prøve ut begreper som oppstår i møte med en performance.¹²

Historisk sett har performance studies som forskningsmetode bidratt til en refleksiv vending hvor det sidestiller den skriftlige og utøvende forskningen med et mål om å dokumentere sine kunstneriske prosesser og vise disse frem slik at leseren kan ta større del.

Forskningsspørsmålene besvares da gjennom å *gjøre*. Dette er en form for forskning, som Henk Borgdorff beskriver i ”*The debate on research in the Art*”, der man ønsker å anvende forskning *på kunst, for kunst, i kunst*. Performance studies fokuserer på de utøvende aspektene i musikken, og at det å bruke seg selv som fortolker er en viktig del av et performance studie. I et slik forskningsarbeid er det helt nødvendig å forkaste ideen om en objektiv forskning, som i utgangspunktet ikke lar seg gjøre. Richard Schechner beskriver performance studies egenart ved å dele inn i fire kategorier:

¹² Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance*, Routledge, 2008, s. 75

- ”1) Adferd/utøvelse
- 2) Kunstnerisk praksis
- 3) Feltarbeid
- 4) Sosial praksis ”¹³

Disse fire punktene har jeg valgt å gjennomføre i en performance studie gjennom å observere og lytte til Lalla Carlsens utøvelse. Deretter vil jeg konstruere det utøvende materialet på nytt gjennom egen kunstnerisk praksis og empiriske funn med en målsetting om å fremføre dette på en plateinnspilling.

2.2 Det kvalitative forskningsintervju

Valget av kvalitativ forskningsmetode tjener masterprosjektets formål og forskningsspørsmål. Et intervju kan si noe om *hvorfor* man handler slik man gjør, og dykker ned i informantens livsverden med holdninger, erfaringer og meninger. I en slik undersøkelse vil det være viktig å få frem informantens stemme slik at meningen i deres subjektive opplevelser og erfaringer kan bli gjenstand for forskningen. Denne metoden vil derfor være en stor bidragsyter til å kunne konstruere teori gjennom empiriske funn. Kunnskapen blir konstruert sammen med informanten, hvor det ikke er fokus på å avdekke en objektiv virkelighet, men å formidle informantens tolkning av virkeligheten. I denne form for undersøkelser vil forskerens subjektivitet og forforståelse være sentral, og forskerens rolle og bakgrunn vil være det viktigste fortolkningsverktøyet.¹⁴

For å styrke *reliabilitet* og *validitet*, så ønsket jeg at informantene skulle fremstå med navn, og har skaffet meg skriftlig samtykke for det. Dette fordi forskningsresultatenes reliabilitet i stor grad henger sammen med informantens posisjon og erfaring innenfor tema. Eksemplene som informantene bruker i intervjuet vil også være mulig å dokumentere historisk, og det vil derfor i liten grad oppstå store variabler om resultatet skulle reproduseres på andre tidspunkter av andre forskere. Kvale & Brinkmann skriver blant annet om hvordan man kan

¹³ Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction third edition*, Routledge, 2002/2013 s. 2. Norsk fri oversettelse av uttrykkene: 1) *Behavior*. 2) *Artistic practice*. 3) *Fieldwork*. 4) *Social practices and advocacies*.

¹⁴ Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal. 3. opplag, Oslo, 2012, s. 21-23

undersøke kildene til gyldighet: ”Jo sterkere forsøk på falsifikasjon en påstand har overlevd, desto større validitet og troverdighet har denne kunnskap”¹⁵

2.3 Semistrukturert intervjuform

Det falt seg ganske naturlig å bruke det kvalitative forskningsintervju til å samle empiri til masterprosjektet mitt. Intervjuene skulle være slik at jeg kunne få et innblikk i hver enkelt informant sine egne erfaringer, refleksjoner og meninger, og en semistrukturert intervjuform virket derfor hensiktsmessig. Kvale og Brinkmann skriver i det ”*Det kvalitative forskningsintervju*” at denne intervjuformen er vanlig å bruke i de tilfeller hvor temaer fra dagliglivet skal forstås ut i fra intervjupersonenes egne perspektiver. Noe av kjennetegnene til denne intervjuformen er å forsøke å innhente beskrivelser av intervjupersonenes livsverden, og da sa særlig med fokus på fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. Kvale og Brinkmann sammenligner situasjonen med en samtale fra dagliglivet, men hvor intervjuet har et bestemt formål. Denne intervjuformen fremstår da verken som en åpen eller lukket spørreskjemasamtale, og utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som legger til rette for bestemte temaer og spørsmål.¹⁶

2.4 Forberedelser

I forberedelsene forsøkte jeg å kartlegge tema med tilfølgende spørsmål som jeg hadde en forventning om kunne besvare hovedproblemstillingen og underproblemstillingene. Dette gjorde at jeg i møte med de ulike informantene hadde et klart formål med samtalen vår, og det var enklere å styre samtalen underveis. Selv om jeg hadde forberedt mange spørsmål under hvert tema, så forsøkte jeg å bruke intervjuguiden effektivt som en veiviser snarere enn å følge den slavisk. Dette var et bevisst valg i møte med informantene, for å oppnå en større flyt i samtalen. I tillegg hadde hver enkelt informant ulik tilnærming og befatning med tema, og det var nødvendig å tilpasse intervjuguiden til hver enkel underveis.¹⁷

I forberedelsene var det viktig å gjøre meg godt forberedt til møte med de ulike informantene. Jeg ønsket utforme spørsmål som var konstruert slik måte at jeg kunne få de gode beskrivelsene frem, og at jeg som intervjuer kunne innta en mer lyttende rolle. Det var også

¹⁵ Ibid., s. 252

¹⁶ Ibid., s. 47

¹⁷ Ibid., s. 143

viktig for meg at informantene mine forstod formålet med spørsmålene, og jeg valgte derfor å forsøke å kategorisere spørsmålene under ulike tema. I utarbeidelsen av intervju spørsmålene mine forsøkte jeg derfor å lage hovedspørsmålene mine i deskriptiv form.¹⁸

I intervjusituasjonen så kunne dette vise seg ved at de ulike tema ofte gled litt over i hverandre, noe som jeg syntes ga mange av svarene flotte nyanser. Fordi jeg som forsker ønsket å kategorisere de ulike svarene, var det også nødvendig å stille oppklarende spørsmål eller be om andre beskrivelser der det var nødvendig.

Da intervjuguiden var ferdig, sendte jeg inn en søknad og intervjuguiden til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste . I denne søknaden forklarte jeg formålet og prosjektets form. Intervjuguiden inneholdt tema med et forskningsspørsmål etterfulgt av intervju spørsmål. Intervjuguiden var utformet slik at den kunne gi et helhetlig bilde av hva jeg var ute etter i forskningen min.

2.5 Utvelgelse av informanter

Etter at jeg hadde bestemt meg for innfallsvinkel og problemstilling på oppgaven, søkte jeg opp ulik faglitteratur, forskningslitteratur, filmopptak, lydopptak, konserter og forestillinger. Det begynte å ane meg at dette var et område som det ikke eksisterte mye forskningsmateriale på, og at prosjektets gjennomførbarhet ville være avhengig av å komme i kontakt med nøkkelpersoner innenfor dette feltet. I utvelgelsen av informantene hadde jeg noen konkrete navn som jeg i starten ønsket å komme i kontakt med. Jeg kontaktet Bjørn Heiseldal, produsent på Chat Noir, og han hjalp meg med kontaktinformasjon til aktuelle informanter. Etter de første intervjuene fikk jeg også tips fra informantene min om andre personer som det kunne være hensiktsmessig å ha med i undersøkelsen. Min første kontakt med informantene var via e-post, og jeg fikk positivt svar fra alle jeg henvendte meg til..

I utvelgelsen av informanter, satte jeg opp *fem* kriterier som skulle gjøre utvelgelsen enklere:

1. Informanten må ha tilegnet seg kunnskap om kabaret- og revymusikk gjennom egen musikalsk utøvelse, skuespillerkunst eller regi.
2. Informanten må ha dyp kjennskap til kabaret- og revymusikk gjennom flere års erfaring.

¹⁸ Ibid., s.145

3. Informanten må kjenne til den norske revymusikkens utvikling og Chat Noirs betydning i formidlingen av musikken.
4. Informanten må kjenne til Lalla Carlsens utøvelse og betydning for norsk kabaret- og revyhistorie.
5. Informanten må ha et personlig engasjement og hjerte for norsk kabaret- og revymusikk.

Etter nøye vurdering gjorde jeg et utvalg som kunne representere ulike ”stemmer” i min forskning. Det endelige utvalget ble representert av personer med bakgrunn som musiker, skuespiller, regissør, akkompagnatør, familiær tilknytning og revyhistoriker. De syv utvalgte ble: Vibeke Sæther, Gunnar Sæther, Andreas Diesen, Tom Sterri, Kari Svendsen, Roy Hellvin og Bentine Holm. I en større undersøkelse ville jeg helt klar invitert flere personer til å delta, men på grunn av masteroppgavens omfang har jeg gjort et mindre utvalg.

2.6 Biografier

Biografiene er presentert i tilfeldig rekkefølge, og er ment som en kort presentasjon av informantene. Biografien vil ikke ha som hensikt å inneholde en fullstendig oversikt over informantens virke, men vil bli presentert med utvalgte eksempler som har relevans for masterprosjektet.

2.6.1 Vibeke Sæther

Vibeke Sæther, født i 1943. Hun er utdannet førskolelærer, og har også musikk- og teaterutdannelse. Hun har undervist i musikk og barneteater, og debuterte selv på scenen i en revy hos Leif Juster på Oslo Nye Teater. Sitt kunstneriske talent fikk hun anvendt som programsekretær i Fjernsynets Barne- og Ungdomsavdeling fra 1968 med formidling av musikk og kunst for barn og programmer som *“Lekestue og Labbetuss”*. Hele yrkeskarrieren var i NRK, og hun avsluttet som hovedverneombud der de siste 8 årene før hun gikk av med pensjon i 2007. Vibeke er Lalla Carlsens datterdatter, og bodde sammen med Lalla i “Villa Gro-Gro” deler av sin barndom og frem til hennes død i 1967. Vibeke og Lalla hadde et meget nært forhold, og Lalla var Vibekes forbilde på mange plan, både kunstnerisk og menneskelig. Hun opplevde sin besteforeldres kunstner- og musikermiljø på nært hold, og sin bestemors stjernestatus som Norges ubestridte revydronning i de to siste tiårene av Lallas

karriere. Vibeke lærte seg alle Lallas viser, opptrådte selv med dem, og kopierte Lallas måte å fremføre dem på.¹⁹

2.6.2 Gunnar Sæther

Gunnar Sæther, født i 1946. Han er cand.philol fra Universitetet i Oslo med musikk hovedfag, historie mellomfag og engelsk grunnfag. Han har sang som hovedinstrument, og var i noen år medlem av Det norske solistkor. Han har arbeidet som lektor i gymnas og videregående skole fra 1972, og har vært pensjonist siden 2006. Han underviste i musikk og historie på musikklinjen på Eikeli Gymnas i Bærum og Hartvig Nissens skole i Oslo. På Hartvig Nissen traff han sin nåværende kone, Vibeke Sæther, og de giftet seg i 1969. Sammen har de tre barn og fire barnebarn. De overtok i 1981 Lalla Carlsens hus med alle musikk- og teaterminnene, og bevarer dette som et kulturminne fra Lalla og Carsten Carlsens epoke i norsk revy – og teaterliv. Lalla og Carsten bodde selv i ”Villa Gro-Gro” fra 1930.²⁰

2.6.3 Andreas Diesen

Andreas Diesen, født i Oslo 20. november 1945. Han er sønn av revyskuespillerne Kari Diesen og Ernst Diesen. Han har hele sitt voksne liv jobbet i NRK som programleder og programskaper. Spesialiteten hans er biografiske portretter av både nålevende og historiske teater-, film- og TV-skuespillere. Han startet skuespillerkarrieren allerede som barn, men valgte å bevege seg bak kamera og jobbe med underholdning som tekstforfatter og regissør. Andreas Diesen er nåværende leder i Norsk revyforfatterforening og fikk Leif Juster prisen og Leonardstatuetten for sitt arbeid for å bevare Norges revyhistorie.²¹ Diesen ble i 2012 hedret med Kongens fortjenestemedalje i sølv for sin innsats i norsk underholdningsliv gjennom 35 år.²²

2.6.4 Tom Sterri

Tom Sterri, født i Gjøvik i 1960. Han har arbeidet som skuespiller, revyforfatter, instruktør og teatersjef. Han begynte å jobbe for Einar Schanke på ABC-teatret i 1981, og ble etter dette ”bitt” av revybasillen.²³ Han har satt opp rundt 50 amatørrevyer før han i 1989 presenterte den første profesjonelle, ”*Det våres for Norge*”. Sterri overtok ABC-teatret i 1993 og Chat

¹⁹ Biografi skrevet med utgangspunkt i tilsendt tekst fra Gunnar Sæther.

²⁰ Ibid.

²¹ Hjemmeside: *Bårdar danseinstitutt*, <http://baardar.no/team/andreas-diesen> (lest 26.02.2015)

²² Hjemmeside: *NRK*, <http://www.nrk.no/kultur/andreas-diesen-hedret-med-medalje-1.8028581> (lest 26.02.2015)

²³ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

Noir i 1996 og hadde stor suksess med revyene ”Festrevy for Norge” i 1994 og ”Typisk norsk” i 1995. Han var ansvarlig for åpningsrevyen på det gjenoppbygde Edderkoppen 2003, og er på nåværende tidspunkt teatersjef på Chat Noir.²⁴

2.6.5 Kari Svendsen

Kari Svendsen, født i Oslo i 1950 Hun har arbeidet som sanger og musiker med et repertoar som ivaretar den norske revy, film- og visemusikken. Hun ble kjent som medlem av gruppen Christiania Fusel & Blaagress i 1968-69, og har siden opptrådt som soloartist og medvirket i en rekke revyer. Svendsen medvirket på visealbumet ”På stengrunn” i 1973, som var basert på Rudolf Nilsens tekster. Hun har utgitt tre soloalbum: ”Kari Svendsen” i 1978, ”Solskinn & sang” i 1982 og ”Kari går til filmen” i 1991.²⁵

2.6.6 Roy Hellvin

Roy Hellvin, født i Oslo i 1944. Han har en lang karriere som jazzpianist og arrangør. Han studerte klaver ved Musikk-konservatoriet i Oslo med Reidar Ellef Hansen og Nicolai Dirdal, samt kontrapunktstudier med Maj Sønstevoold. I tillegg har han Musikk mellomfag fra Universitetet i Oslo.²⁶ Han begynte som profesjonell akkompagnatør ved Chat Noir i 1967 under ledelse av Einar Sckanke, og var også fast ansatt kapellmester og musikalsk leder ved Oslo Nye Teater. Hellvin var med i NRKs Radiostorband 1968–81, og har ellers medvirket i ulike jazzgrupper ledet av bl.a. Erik Andresen, Bernt Steen/Harald Bergersen, Laila Dalseth og Bjarne Nerem. Hellvin var i flere år akkompagnatør til hovedstadens revyer, og akkompagnatør til Kari Diesen²⁷ I 1975 utgav han eget album under eget navn ”Roy Hellvin”.²⁸

2.6.7 Bentine Holm

Bentine Holm, født i Oslo i 1947. Hun arbeider som skuespiller og sanger og har vært ansatt ved Oslo nye teater siden 1976. Hun debuterte som Solveig og Den grønklædte i ”Peer Gynt på turné” med Den Nationale Scene i 1970, og har også spilt Hedvig i ”Vildanden” og Viola i ”Helligtrekongersaften”. Hun har vist sitt talent som musikalsk scenekunstner som Eliza i ”My Fair Lady” og Hanne i Schuberts ”Jomfruburet”. Med årene har Bentine Holm

²⁴ Store norske leksikon, https://snl.no/Tom_Sterri (lest 28.02.2015)

²⁵ Store norske leksikon, https://snl.no/Kari_Svendsen (lest 28.02.2015)

²⁶ MIC, Norsk musikkinformasjon, <http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art20020409102241942993821> (lest 28.02.2015)

²⁷ Roy Hellvin, forskningsintervju 26.08.2014

²⁸ Store norske leksikon, https://snl.no/Roy_Hellvin

utviklet seg til en original karakterskuespiller med betydelig effekt selv i mindre, ofte tragikomiske roller.²⁹ Holm produserte og fremførte sin egen forestilling om Lalla Carlsen med og sang hennes repertoar på Teaterkjelleren sammen med pianist Roy Hellvin. I den forbindelse utgav hun og Roy Hellvin plata ”*Bentine synger Lalla Carlsen*” på plateselskapet Normann Records.

2.7 Gjennomføring

I gjennomføringen av intervjuene, så ønsket jeg å være fleksibel i henhold til hvor intervjuene skulle finne sted. Mine preferanser var at det skulle være et sted hvor informanten ønsket å være og at det var et sted som ikke hadde for mye støy, da det skulle gjøre opptak av intervjuet for senere transkripsjon. Jeg ønsket også at intervjuet ikke skulle være fremstå altfor formelt med tanke på den semistrukturerte formen. Selv om informantene kunne velge sted, var det også mulig å gjennomføre det her på universitet i Oslo, om de ønsket det. Intervjuene ble gjennomført på flere av Oslos koselige kafeer, hjemme hos informantene og hjemme i min leilighet. Det var fantastiske møter, som jeg kommer til huske resten av livet. Alle informantene skrev under på en samtykkeerklæring hvor de bekreftet at de ønsket å delta i undersøkelsen. I samtykkeerklæringen var masterprosjektets formål og deres deltagelse godt beskrevet.

Jeg startet alle intervjuene med å introdusere tema før jeg satt i gang med intervju spørsmålene. Alle intervjuene startet med spørsmål om hvem de var, og hva slags befatning de hadde eller hadde hatt med den norske kabaret- og revymusikken. I løpet av de første intervjuene forandret noen av intervju spørsmålene seg, og styrket intervjuguiden til neste intervju. Underveis i samtalen noterte jeg meg spørsmål som dukket opp, slik at jeg ikke avbrøt informantene i resonnementene sine og kunne stille spørsmålet der det passet best. I intervjusituasjonen ønsket jeg å innta en lyttende rolle, samtidig som jeg improviserte litt underveis på grunn av noe bakgrunnskunnskap. Jeg opplevde at intervjusituasjonene hadde en fri og hyggelig tone, hvor jeg fikk lov til å navigere rundt i informantenes utsagn, samtidig som jeg kunne avslutte avsporinger med relevante intervju spørsmål. Jeg gikk fra hver eneste intervjusituasjon med stor takknemlighet og en opplevelse av rausket og engasjement fra informantene.

²⁹ *Store norske leksikon*, https://snl.no/Bentine_Holm (lest 27.02.2015)

2.8 Opptak og transkribering

I gjennomføringen av intervjuene gjorde jeg opptak på min personlige datamaskin, hvor jeg kunne gjøre innstillinger for å oppnå best mulig lyd. Transkriberingen startet umiddelbart i etterkant av hvert intervju, slik at jeg fortsatt hadde mentale bilder fra intervjusituasjonen. Jeg var blitt fortalt av tidligere masterstudenter at dette kunne være lurt siden jeg da fortsatt hadde intervjusituasjonen frisk i minne. Jeg er glad for at jeg valgte denne strategien, og synes de ulike transkripsjonene var enkle å gjennomføre. I transkripsjonene har jeg fjernet ord som eksempelvis ”Eh” og ”lissom”, for å få en bedre flyt i teksten. Alle sitatene som blir brukt i oppgaven ble sendt til hver enkelt informant for godkjenning. I samarbeid med informantene er flere av sitatene omformulert for å oppnå et tydeligere språk. Sitatene vil derfor i flere tilfeller vike fra de opprinnelige transkripsjonene, men har samme innhold. De fullstendige transkripsjonene av intervjuene forligger hos meg, og det er kun sitatene som er tilgjengeliggjort for offentligheten.

2.9 Innfallsvinkler i analysen

Denne form for eksplorerende forskning vil kunne ha flere innfallsvinkler i å kartlegge et område som det ikke finnes mye forskning. Intervjuene fremstår relativt oversiktelig med tanke på avgrensning av tema, og innehar mange eksempler og fortellinger fra informantenes liv om kabaret- og revyhistoriens hendelser. På den måten har intervjuet både et historisk perspektiv og et personlig erfaringsbasert perspektiv. Analysen min vil legge en *diskursiv analyse* til grunn, hvor jeg ser på analysen som en midlertidig stabilisering av kategorier. Jeg vil være opptatt av diskursformingen i forhold til hvordan informanten snakker om musikk sjangeren og forståelsen av musikk sjangeren. I mitt studie har jeg valgt å analysere intervjuene gjennom *koding* og *meningsfortolkning*. Kvale og Brinkmann beskriver meningskoding på denne måten: ”Koding innebærer at det knytter ett eller flere nøkkelord til tekstavsnitt med henblikk på senere å kunne identifisere en uttalelse. Kategorisering innebærer en mer systematisk konseptualisering av et utsagn, som gir mulighet til kvantifisering”³⁰

Ved første gjennomlesning av intervjuene, så fremstår intervjutekstene allerede i en form for koding, fordi jeg la til rette for kategorier i intervjusituasjonen. Denne type begrepsstyrt

³⁰ Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal. 3. opplag, Oslo, 2012, s.208

koding, som Kvale & Brinkmann beskriver i sin bok, er koder som jeg har jeg brukt i kategoriseringen av spørsmål i arbeidet med intervjuguiden. Disse kategoriene var utarbeidet på bakgrunn av min egen erfaring som utøver innen musikk og teater, samt aktuell faglitteratur. De fleste av kategoriene ble justert og konkretisert i den endelige analysen av intervjuene.

Meningsfortolkningen av innholdet er basert på informantens erfaringer og meninger, satt opp mot det historiske perspektivet. Samtidig vil mitt ståsted, som forsker og utøver, inngå som en del av meningsfortolkningen, og samtalene i intervjuene er basert på at jeg trekker frem beskrivelser av tema. For å ikke fremstille en partisk subjektivitet av tema, vil jeg være nøye med å kunne presentere stoffet *perspektivistisk subjektivt*, hvor jeg stiller ulike spørsmål til den samme teksten for å komme til ulike konklusjoner eller fortolkninger.³¹

Kvale og Brinkmann beskriver konsekvensene av en *perspektivistisk fortolkning* på denne måten:

”Når forskernes ulike perspektiver på teksten formidles, skulle også de ulike fortolkningene bli forståelige. Når de forskjellige perspektivene på en intervjuetekst forklares og forskerens spørsmål til teksten spesifiseres, vil ikke flere fortolkninger av den samme teksten være en svakhet. Det vil tvert i mot berike og styrke intervjuforskningen.”³²

Fordi jeg besitter en del kunnskap om tema, vil jeg i analysearbeidet foreta en teoretisk kvalifisert lesning av intervjuet slik Kvale og Brinkmann beskriver det: ”Det er mindre viktig å søke tilflukt i spesifikke analytiske verktøy når man har teoretisk kunnskap om temaer for en undersøkelse og stiller teoretisk kvalifiserte spørsmål.”³³ Lathers postmoderne perspektiv passer også godt for lesningen av intervjuet, hvor han mener at man leser innefor rammen av konvensjoner. En *dekonstruktiv* lesning gjennomføres ved at teksten leses som en dokumentasjon for dens ubevisste tausheter og uuttalte antakelser. Fra Hargreaves undersøkelse: ”*Changing teachers, changing times- teachers work and culture in a postmodern age (1994)*”, sier Lather at han beskriver sin analytiske tilnærming ved at han lytter til lærerstemmene som forteller om arbeidet deres, og sammenligner beskrivelsene med påstander om deres arbeid.³⁴

³¹ Ibid., s.219

³² Ibid., s. 219-220

³³ Ibid., s. 242

³⁴ Ibid., s. 243

2.10 Analyse av intervjuene

I analysen av intervjuene mine har jeg valgt å kategorisere de empiriske funn i kategorier hvor jeg presenterer flere sitater av ulike informanter. Siden hver enkelt informant fremstår med navn, så opplever jeg ikke dette som forvirrende, men snarer som en form for bekreftelse av hverandre eller som en fiktiv meningsutveksling. Jeg hadde opprinnelig, i intervjuguiden, foretatt en kategorisering som ble utgangspunktet for analysen. Denne første kategoriseringen fremmet ikke de empiriske funnene tydelig nok, og jeg gjorde derfor en ny kategorisering på bakgrunn av hva som ble sagt i intervjuene. Jeg har valg følgende hovedkategorier:

Repertoar, Sangstil og vokal estetikk, Fortolkning, Kontekst, Akkompagnement og samspill, Fremføring og Musikken i dag. Jeg er fornøyd med hvordan jeg har valgt å presentere min empiriske funn, og synes det fremkommer systematisk og kronologisk med tanke på den praktiske delen.

Underveis i analysen har jeg gjort en *rekontekstualisering* hvor jeg har knyttet de ulike sitatene opp mot annen teori som jeg opplever underbygger eller utfordrer de ulike sitatene. På denne måten kan også mine funn fremstå med større overføringsverdi, og blir ikke kun knyttet opp mot mitt forskningsfelt.

2.11 Resultat

Jeg er fornøyd med resultatet, og opplever at jeg gjennom forskningsprosessens ulike faser har oppdagat flere sider ved av studien som det har vært verdt å undersøke nærmere. Jeg startet med intervjuene i god tid, og fikk derfor mulighet til å dele forskningsprosessen inn i ulike deler. Dette har gitt meg tid til å kunne fokusere på ett hovedområdet av gangen, og kunne følge min egen fremdriftsplan.

De foreliggende resultatene har blitt mer interessante enn det jeg i begynnelsen av prosjektet hadde våget å håpe på. Siden jeg som utøver hadde erfaring fra problemstillinger omkring innfallsvinkler i innstuderingen, fortolkning og fremføring, så opplever jeg at jeg i dette prosjektet kan presentere *to* perspektiver. Det *ene* er: Hvordan man synger norsk kabaret- og revymusikk? Det *andre* er: Hvordan resultatene fra mine undersøkelser har relevant overføringsverdi til sangeres arbeid med sangtekster. Mitt hovedfokus vil likevel ligge på *hvordan* man kan syng norsk kabaret- og revymusikk i dag.

3 . NORSK KABARET- OG REVYHISTORIE

3.1 Historisk avgrensning

Det finnes flere grunner til at jeg har valgt å presentere oppgaven som ”*Norsk kabaret- og revysang*”, og noen vil kanskje stille seg spørrende til bruken av både ordet kabaret og revy. Hadde vi, eller har vi en kabaretradisjon i Norge? Kan vi kalle alt revy, eller er det nødvendig å dele det inn i disse to kategoriene, hva er i så fall forskjellen? Selv om den norske kabaret- og revymusikkens historie inneholder flere viktige personer og perioder enn det jeg har anledning til å presentere i denne oppgaven, vil jeg likevel grovt skissere hvordan kabaret- og revymusikken utviklet seg her i Norge. Den vil helt klart fremstå noe forenklet, da mitt hovedfokus vil ligge på Chat Noir og Lallas Carlsen som utøver. Chat Noir var Lalla Carlsens arbeidsplass i store deler av hennes karriere, hvis man ser bort i fra de ulike norgesturneene. Lalla Carlsens karriere startet på Bokken Lassons kabaretteater, Chat Noir, og fortsatte deretter inn i Chat Noirs tid som revyteater under ledelse av den nye teatersjefen Victor Bernau.

3.2 Definisjoner: Kabaret og revy

Den norske kabaret- og revymusikkens historie har mange likhetstrekk når det kommer til musikken og fremførelsen. Det finnes flere underkategorier i begge leire, og dette er ment som en grov oppdeling for å skape en forståelig helhet i hensikt med oppgavens formål. Det store norske leksikon definerer kabaret slik: “Offentlig underholdning, særlig visesang, dans, opplesning, i et oftest lite, intimt lokale der det samtidig er servering; også om lokale for slik underholdning og om selve underholdningen som sjanger, yrke.”³⁵

Kabareten ble i Norge introdusert av Bokken Lasson, som vi senere i oppgaven skal stifte bekjentskap med. Denne formen utviklet seg til å ble mer samfunnsaktuell og en større grad av sammenblanding mellom musikk og teater, og det var slik revymusikken inntok scenen. Det store norske leksikon definerer revy slik: “Revy, gjennomsyn, oversikt over visse begivenheter; tidsskrift; teaterforestilling bestående av sang, dans og sketsjer i atskilte scener

³⁵ *Store norske leksikon*, <https://snl.no/kabaret%2Funderholdning>, (lest 13.01.2015)

eller i sammenblanding, der ofte aktuelle hendelser blir behandlet humoristisk eller satirisk”³⁶

3.3 Bokken Lasson og den ”svarte katta”

Det var Bokken Lasson, grunnleggeren av den litterære kabareten på Chat Noir, som på mange måter kan sies å være starten på historien som nå skal utspille seg. Det var nok ikke en tilfeldighet at Bokken Lasson valgte å kalle opp sitt Chat Noir, etter kabaretstykket med samme navn. Denne svarte katten skulle bli selve symbolet på kabareten, og dukket opp i mange franske viser. Lisa Appignansis beskriver kabaretens ”svarte katt” slik:

”The frist cabaretists gave birth to an eclectic cat. A cat who could sing, recitate, dance, show shadow plays, write music, lyrics, farce, and above all, perform. A cat at once a revolutionary and royalist, a mystic and a teller of broad tales, a lover of the gruesome macabre and the sentimental romantic- contradictions which could only be and were, indeed, resolved in the spirit of satirical laughter.”³⁷

Denne kabareten, ”Chat Noir”, skulle gjøre et så stort inntrykk på Bokken Lasson at hun valgte å oppkalle sitt kabaretteater med samme navn. Historien går slik:

”Men så var det altså da Bokken Lasson som da hadde vært i Paris og sett *revy de fin annee*, og også sett den kabareten som begynte på slutten av 1880-tallet begynnelsen av 1890-tallet, den kabareten som het ”Chat Noir”. Og det var jo en *kunstnerkabaret* der sangere og diktere kunne komme å fremføre sine ting. Til og begynne med var det bare privat, de kom og opptrådte for hverandre, men så gikk jo ryktet og så ble det en åpen kabaret. Det flyttet fire steder i løpet av noen år og den ble bare større og større. Og dette sa Bokken, at *dette* må vi gjøre i Norge.”³⁸

Chat Noir var et *avantgarde teater* etter mellomeuropeisk forbilde, som var en reaksjon på naturalismen i teatrene. Mens Bokken Lasson fungerte som teatersjef så var dette teatret et av de fremste i Europa. Bokken selv hadde sitt gjennombrudd som artist i 1902, hvor hun ble stor stjerne på tyske kabareter og varieteer og fikk etter hvert store skuespillerroller på hoffteatret i Stuttgart.³⁹ I en artikkel om Bunts Theater i avisa Bremen General-Anzeiger

³⁶ Store Norske leksikon, <https://snl.no/revy>, (lest 13.01.2015)

³⁷ Appignanesi, Lisa, *The cabaret*, Studio vista, 1975, New York. s. 15.

³⁸ Andreas Diesen, forskningsintervju 19.03.2014

³⁹ Helgesen, Anne, *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøyet*, Aschehoug, 2012, Oslo s. 185

kaller artikkelforfatteren henne situasjonens ”ubestridte herskerinne”, og beskriver hennes sceneopptreden slik: ” Hun sender bare salen sitt skjelmske hjertelig blikk- man hører da et rykk og et klask og dermed har alles hjerter havnet på scenen.”⁴⁰

Det som var typisk for den parisiske og den berlinske kabaret, var at den angrep den borgelige kunstinstitusjonenes stivnede, konvensjonelle og ekskluderende former. Både Paris og Berlin, ønsker å perfektionere folkelig underholdningsformer og fylte dem med kunstnerisk innhold. De litterære kabarettene brakte diskusjonen om kunstnerisk kvalitet inn i populærkulturen. Dette skapte ambisjoner om å skape en forestilling som kunne favne både middelklasse og arbeidere, og fikk mange varieteer til å heve sitt profesjonelle nivå.⁴¹

Bokkens erfaring og stjernestatus gjorde at det var stor forventning til hva Chat Noir hadde å tilby. 29. Februar i 1912 skrev avisen VG dette om Kristianias nye scene:

”Man kan sige hva man vil- Chat Noir er blit et sted iblandt os- et sted vi sørgelig trengte. Og jeg vil likeledes si, at uten Bokken Lasson vat dette sted aldrig blit til, hva det er. Hun erier den overlegenhet som skal til for at bygge den vanskelige bro mellem kunsten og borgeren, mellem det frie og bornerte.”⁴²

Chat Noir var et sted å regne med, og i årene som fulgte kom flere av Norges største sceneartister, tekstforfattere, komponister inn i Chat Noirs faste personalet. Teateret fikk posisjon i samfunnet til å kunne kommentere dagsaktuelle og politiske som publikum kunne kjenne seg igjen. Katten med den myke pelsen og kvasse klørne hadde fått et hjem midt i hjertet av gamle Kristiania.

3.4 Bokken som læremester

Bokken engasjerte etter hvert pianist Carsten Carlsen, som var daværende Lalla Christensens (senere Lalla Carlsen), sin forlovede. Etter en stund fikk også Lalla prøve seg på Chat Noir, hvor hun fikk én måneds prøveengasjement, som kom til å bli et livslangt engasjement.

Bokkens første møte med Lalla som sanger fortonet seg slik:

⁴⁰ Ibid., s. 191

⁴¹ Ibid., s. 187

⁴² Verdens Gang, Signaturen A.S. 27.04.1912

” Det var på en fest- en liten rangel med stabens faste og kabaretens gjest, den russiske fiolinist Michailof, at vi ble kjent med en liten sped pikeskikkelse, Lalla Christensen,. Jeg visste ikke annet om henne enn at hun var Carstens forlovede – og så gikk hun på Musikkonservatoriet og lærte å synge. Ut i de små timer ba jeg frøken Christensen om å synge litt for oss, hvis hun da ikke var for trett. –Nei da, hun var ikke trett. –Joda, hun skulle synge. Og uten kruseduller gikk hun med Carsten ved hånden bort til pianoet. Hva hun sang husker jeg ikke- det inntrykket som sitter igjen er bare en liten stemme som rislet lik en sølvklar bekk av rene toner og lyrisk stemning over oss i morgenstunden.”⁴³

Bokken ble Lallas læremester, og forlangte at Lalla arbeidet hardt og disiplinert. I de ulike numrene skulle alle bevegelser bevisstgjøres og koordineres med tekstens innhold og melodians rytme og egenart. Det var den minste ting som kunne understreke visens innhold, alt fra hvordan man beveget kroppen, ansiktet og hendene. Alt som skulle fremføres måtte terpes, slik at Lalla kunne det godt. Bokens faglige tilbakemeldinger som læremester la grunnlaget for Lallas karrierestart.⁴⁴ Per Kvist forteller i Chat Noirs jubileumstidsskrift ”*Når katten er ute*” om Bokken Lasson sin holdning og lederstil som læremester: ”De som var engagert hos henne kalt hun kamerater, hun skremte ikke de unge, redde, urprøvde, nei hun ledet deres første famlende kattefjed med forståelse, oppmuntring og vennskap, og har fulgt dem siden i livet trofast og glad for hver seier de har vunnet”⁴⁵

3.5 Lalla Carlsens karriere

Lalla Carlsen (født Haralda Petrea Christensen), født 17.08.1889, scenedebuterte på Chat Noir i 1914 under Bokken Lassons kunstneriske lederskap på daværende kabaretteater Chat Noir. Lalla var klassisk skolert, og hadde studert sang på musikk-konservatoriet fra 1909-1913. Her ble hun lagt merke til for sine opptredener med folkeviserepertoar formidlet gjennom hennes klokkeklare sopranstemme. Lalla Carlsens karriere på Chat Noir startet med en kvitrende og velklingende vokal med yndige og søte viser, eksempelvis: ”*Gro, gro lille stensopp*” (1916), ”*Sisiken på Nellys hatt*” (1916). Det var først i 1923 i revyen ”*À la carte*” at hun fikk tildelt visen, ”*Liberia hushjelp*” som krevde en råere tilnærming enn visene hun til nå hadde sunget, men det store gjennombruddet lot vente på seg til hennes tolkning av ”*Å blei det av deg*” i 1925 i revyen ”*Summetonen*”. Denne fremføringen var på mange måter et skille i Lallas fremførte viser, og fremførelsene bar sterkere preg av en mer folkelig og

⁴³ Eriksen, Solveig, *Hele Norges Lalla*, Ernst G Mortensen, 1945,Oslo. s. 40

⁴⁴ Helgesen, Anne, *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøyet*, Aschehoug, 2012, Oslo s. 281

⁴⁵ Kvist, Per, *Når katten er ute...Chat Noir 1912-1942*, Det Mallingske boktrykkeri, 1942,Oslo. s. 10

råere fremføring en visene hun var kjent for. Det var denne type fremføringer som skulle bli hele Norges revydronning Lalla Carlsens varemerke, og som de aller fleste husker henne fra.⁴⁶ Allerede i 1927 skrev Aftenposten: ”Hadde Lalla Carlsen vært født ved Seinen istedenfor ved Drammensvassdraget, vill hun vært en stjerne av europeisk lysstyrke. Vi betaler vår avsides beliggenhet dyrt her i gamle Norge.”⁴⁷

I løpet av sin karriere utviklet hun seg i takt med de sceniske utfordringene, fra sanger til skuespiller. Hun ble svært populær og gjorde stor karriere innenfor kabaret- og revysjangeren i Norge. Mange husker henne i dag med tilnavnet: ”Hele Norges Lalla”, og hennes mest kjente viser: ”*Marsjkonkurransen*” og ”*Norge i rødt hvitt og blått*”. Hun var den første blant revyutøvere som mottok Statens kunstnerlønn og i 1945 mottok Kongens fortjenestemedalje i gull. Det er flere som i ettertid har sammenlignet hennes legendariske tolkninger med franske Edit Piaf og danske Liva Weel. Lalla Carlsens *kleinekunst-form*, var både musikalske og parlerende i stil, og inspirerte samtidige men yngre utøvere som Kari Diesen, Inger Jacobsen og Elisabeth Granneman.⁴⁸

3.6 Fra kabaret til revyteater

Det var med overgangen fra Bokken Lasson til Victor Bernau at Chat Noir skulle utvikle seg fra et kabaretteater til et revyteater. På bakgrunn av personlige årsaker ble hennes avgang som kunstneriske leder tvunget frem. Denne overgangen skulle ikke gå smertefritt for Bokken Lasson. Hovedkonflikten lå i valg av sjanger. Bernau interesserte seg ikke for kabaretformen, mens Bokken insisterte på å skape kunst; for dette var nemlig Chat Noirs mening og oppgave. Hun var mildt sagt lite begeistret for endringen som var i ferd med å komme, og mange mente at Victor Bernau ”kuppet” Chat Noir fra Bokken. Hun sa selv: ”Han værte ikke den vesle katta”.⁴⁹

⁴⁶ *Store norske leksikon*, https://nbl.sn.no/Lalla_Carlsen (lest 20.01.2015)

⁴⁷ Sitert av Andreas Diesen i *Revy-portretter: Lalla Carlsen, Selvfølgelig!*, <http://tv.nrk.no/serie/revy-portretter/FKUN30000494/29-08-1994> (sett 25.02.15)

⁴⁸ *Store norske leksikon*, https://nbl.sn.no/Lalla_Carlsen (lest 20.01.2015)

⁴⁹ Helgesen, Anne, *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøyet*, Aschehoug, 2012, Oslo s. 284

3.7 Norges revydronning

Bernau ønsket å beholde stjerneensemblen som Chat Noir besatt. Han forteller selv om Lallas første møte med revyen:

”Lalla Christensen het hun da hun begynte hos Bokken Lasson på Chat Noir. En vever, lyslokket liten skikkelse med en fordringsløs men charmerende stemme var Lalla Christensen. Hun sang små sentimentale sanger. ”Sisikken på Nellys hatt og ”Gro gro”. Følsomt og enkelt sang hun dem. Dessuten sang hun gjerne opsangen, mens publikum inntok sine plasser. En lite misundelsesverdi oppgave. Det var gjerne støi og bråk i salen, men Lalla smilte og sang inntil hun fikk stillhet og forestillingen kunde begynne. Da jeg overtok Chat Noir etter Bokken Lasson, var det en selvfølge at Lalla ble engagert. Og mangen en arbeidsdag har vi holdt sammen. I sorg og i glede. Kanskje mest i glede. Men engang var Lalla Carlsen, som hun nå heter, sint på mig. Faretruende sint. En av teaterets forfattere hadde skrevet en komisk vise og jeg gav den til Lalla- hun skulde forsøke sig i den komiske genere. Men det skulde jeg nødig ha gjort. Jeg vil ikke her fortelle hvad som foregikk – men Lalla hadde temperament. Det vil jeg fortelle. Hun var rasende fordi hun skulle tvinges til å synge en vise som hun mente passet til en ganske annen. Hun kunde ikke forså hvorfor jeg vilde latterliggjøre henne i publikums øine ved å tvinge henne til å være komisk. For det mente hun at hun på ingen måte evnet. Jeg var ubønhørlig. Og Lalla Carlsen sang sin første komiske vise. Hun gjorde lykke. Jeg håper ikke fruen er sint på mig idag fordi jeg dengang tvang henne til å vise publikum at hun også var komiker. Jeg tror iallefall ikke publikum er det”⁵⁰

Utover 20-årene gjorde hun store tolkninger av revyviser og sketsjer, som også etter hvert i 1928-1931 ble spilt inn på plateselskapet Odeon. I denne tiden før krigen, var det visene “*Nå er'e vi som har makta*” (1928), en kommentar til dannelsen av den første arbeiderpartiregjeringen, “*Etter karnevalet*” (1930), “*Marsjkonkurransen*” (1932), “*Mrs. Simpson*” (1937) og “*Norge, våkn opp!*” (1934), en krass advarsel mot nazismen på melodien til “*Stars and Stripes Forever*”.⁵¹

Det ble krevet stor allsidighet hos utøverne, og det lå mye hardt arbeid å arbeide som revyskuespiller. Einar Sissner forteller:

”Revyen er noe for sig selv. Den er ulik andre dramatiske foretelser og har andre virkemidler, men kan i de korte øieblikk gi lysblimt av konsentrert talent og kunstneriske inntrykk av blivende verdi, Revyen forlanger mer av skuespillernes allsidighet, maskeringskunst og konsentrasjon, enn hva de måtte yde andre steder.

⁵⁰ Bernau, Victor, *Med vennlig hilsen*, Fabritius, 1937, Oslo. s. 89-90

⁵¹ *Store norske leksikon*, https://nbl.snl.no/Lalla_Carlsen (lest 02.02.2015)

Derfor blir det en krevende, men også interessant utvikling revyskuespillerne må igjennom ”for å nå frem”. Revyen er en god skole, men farlig- fordi den er så avslørende for den enkeltes talent. Man kan ikke dra samspillet til hjelp, men vil alltid være ”solisten” og må bestandig være ”på toppen” – og sikker på sig selv. Det er nemlig ikke instruktøren som spiller hovedrollen ved revyen, men forfatterne og den enkelte skuespillers evne og fantasi.”⁵²

Lalla Carlsens mann, Carsten Carlsen var en fremgangsrik komponist akkompagnatør og kapellmester, og skrev blant annet melodier til noen de tekstene som skulle utgjøre hennes standardrepertoar. Det var sanger som “*Han Jon*” (1941), “*Det sterke kjønn*” (1942), “*Ålreit*” (1943) og “*Madame Sans Gêne*” (1944). Opp gjennom årenes løp gjorde hun flere opptak av visene hun ble tildelt og valgte å gestalte. De mest sentrale tekstforfatterne på hennes tildelte viser var Arne Svendsen, Finn Bø, Vilhelm Dybwad, Per Kvist, Bias Bernhoft og Arild Feldborg. Hennes sønn Arne Carsten Carlsen forteller i et intervju med Andreas Diesen om hvordan hans mor arbeidet med visene hun fikk tildelt:

”Veldig ofte så hun for seg dette mennesket hun skulle fremstille i sin helhet. Det var viktig å få inntrykk av hvordan dette mennesket var. Hun hadde, fra hun var ganske ung, samlet på kostymer, på parykker, vesker, hatter, alt mulig, oppe på loftet. Og når hun fikk en vise og tenkte på det mennesket hun skulle fremstille, så så hun ofte for seg at her har jeg *akkurat* det plagget som mennesket bør gå i. Så bygget hun opp fra bunnen av, en skikkelse med skjeve sko, med strømper som var raknet, med kanskje en fillete kjole, eller hva det nå kunne være. For det skulle være ekte, det skulle være akkurat slik som det mennesket var.”⁵³

Etter 1947 ble Lalla Carlsen mer og mer aktiv på Edderkoppen Teater, og hennes mest kjente etterkrigsvisene er “*Ei hel ei, ei halv ei*” (1955) og “*Se Det!*” (1957). Hun gjorde også store roller i teatret som blant annet Mor Aase i “*Peer Gynt*” (1957) sammen med Espen Skjønberg. Det er sagt at hennes erfaring som revyskuespiller gjorde rollene hennes mer naturlig enn tolkninger fra datidens mer høystemte skuespillerstil.⁵⁴

⁵² Kvist, Per, *Når katten er ute... Chat Noir 1912-1942*, Det Mallingske boktrykkeri, 1942, Oslo. s. 52

⁵³ Revy-portretter: *Lalla Carlsen, Selvfølgelig!* <http://tv.nrk.no/serie/revy-portretter/FKUN30000494/29-08-1994> (sett 25.02.15)

⁵⁴ *Store norske leksikon*, https://nbl.snl.no/Lalla_Carlsen (lest 27.02.2015)

3.8 Revyteatret Chat Noir

Revyteateret Chat Noir i Oslo har rommet mange epoker i den norske musikk – og teaterhistorien. Roy Hellvin har så rett når han sier: ”Det ligger noe i veggene på Chat Noir, og det er verdifullt”⁵⁵ I løpet av Chat Noirs historie har det virket en rekke artister på Chat Noirs scene, og utallige kabareter og forestillinger har vært spilt for publikums forlystelse. Håkon B. Nilson forteller dette om revyteaterets rolle i gamle Kristiania:

”Den gang kunne man ikke som nå sitte hjemme foran fjernsynsskjermen når man trengte adspredelse; man måtte oppsøke revyteatre og kinoer for å bli oppmuntret. Særlig i revyteatrene fant man intimitet og en kontakt som skapte glede og begeistring, og 1920-årenes skuespillere ble i langt større grad enn nå dyrket og beundret av høy og lav blant publikum.”⁵⁶

Et fellestrekk for perioden frem til slutten av 1900-tallet var at de musikalske numrene og sketsjene ofte var preget av dagsaktuelle hendelser. Etter hvert fikk samfunnet en stadig raskere nyhetsstrøm, så på slutten av 1990-tallet forandret revyen seg til mer musikalske tidløse show. Norsk revy var for det meste privatfinansiert, og ble historisk sett ikke ansett som ”verdige scenekunst”. Historien forteller at i okkupasjonsårene måtte de private teatrene betale 30 prosent av inntektene, og i 1960 ble det redusert til 12,5 prosent. Dette gjorde at revyledere som Finn Bø (Centralteatret) og Leif Juster (Edderkoppen) konstruerte handlingstråder i forestillingene slik at de fremstod som skuespill, og dermed ble unntatt fra avgiften. I 1964, etter en lang kamp, ble denne skatten opphevet. Etter år 2000 har profesjonell revy blitt en sjelden vare i Oslo, og vi har fått former som stand-up revyen og et mangfold av amatørrevyer som skolerevyene i Oslo.⁵⁷

3.9 Lalla og musikken

Lalla hadde i løpet av sin karriere et stort spenn hva det angår repertoar. I intervjuet med Mette Janson sa hun: En god vise skapte revyen”⁵⁸ Sverre Christophersen forteller i samme program om hvordan Lalla formidlet stoffet hun fikk fra tekstforfatterne: ”Det er klart at viser, revyviser, er skrevet av revyforfattere. Men hun hadde en suveren evne til å gjøre stoffet til sitt eget, og filtrere der gjennom sin egen personlighet i så stor grad at du følte at

⁵⁵ Roy Hellvin, forskningsintervju 26.08.2014

⁵⁶ Nielson, Haakon B., *Revystjerner i 1920-årenes Kristiania*, J.W Cappelens forlag, 1970. s. 14

⁵⁷ *Store norske leksikon*, <https://snl.no/revy>

⁵⁸ *Revy-portretter: Lalla Carlsen, Selvfølger!* <http://tv.nrk.no/serie/revy-portretter/FKUN30000494/29-08-1994> (sett 25.02.15).

det kom fra henne selv, ikke fra revyforfatteren selv”⁵⁹ I et intervju, gjort av Mette Janson, på Lallas 75 årsdag svarer Lalla slik på hvordan musikken utviklet seg, og hvordan *ordet* beholdt sin posisjon i fremføringen: ” Det er stor forandring, det var som jeg alltid fremholder, *ordet*, skulle vi ha frem. Musikken var en følgesvenn til ordet. Det var ordet som skulle svi eller rose, ettersom det passet”.⁶⁰

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ *Revy-portretter: Lalla Carlsen, Selvfølgelig!*, <http://tv.nrk.no/serie/revy-portretter/FKUN30000494/29-08-1994> (sett 25.02.15)

4 . HOVEDDEL: *Innstudering, fortolkning og fremføring*

4.1 Repertoar

Når jeg velger å bruke begrepet *repertoar*, så er det ikke ment å omfatte revyens fullstendige repertoar. Slik jeg har beskrevet tidligere i oppgaven, er dette et ufullstendig felt og det finnes derfor per dags dato ingen offentlig katalog eller samling over alle Norges kabaret- og revyviser. Det vil derfor ikke være mulig å presentere en samlet repertoarliste av *alle* kabaret- og revyviser i Norge. Når det er sagt, så er dette helle ikke oppgavens hensikt.

Forhåpentligvis vil dette bli et prioritert felt, slik at flere generasjoner kan få gleden av disse visene. Noe av det mest dramatiske som kan skje ville jo være at dagens norm fortsetter, og at visene kun forblir en del av historien. La oss virkelig håpe at dette scenarioet ikke blir en realitet.

Under punktet, *repertoar*, vil jeg forsøke å kartlegge generelle kjennetegn samt se på hvilke problemstillinger som ligger til grunn for valg av repertoar. Jeg vil også forsøke å kartlegge om det finnes føringer for *hvordan* og *hvorfor* man som utøver velger sangene. Dette fordi jeg selv som utøver mener at valget av repertoar, i seg selv, legger føringer for de kunstneriske og musikalske valgene videre.

4.1.1 Kjennetegn på revyvisen

Da jeg møtte informantene til intervju, så hadde jeg en forventning om at de kunne gi meg noen gode karakteristikk av *hva* en revyviser er og *hvordan* en god revyviser er. Jeg hadde også en forventning om at de kunne fortelle meg om det fantes visse *likhetstrekk* av *musikalske former* eller *tematiske struktur i sangtekstene*. For meg som forsker og utøver er dette interessant fordi det kan gi meg utfyllende kunnskap i arbeidet med hvordan jeg velger repertoaret jeg skal fortolke. Det vil også forhåpentligvis også kunne si noen om innfallsvinkler i fortolkningsarbeidet om *hva* jeg bør se etter og *hvordan* jeg bør forholde meg til musikken.

Aller først vil jeg forsøke å kartlegge kjennetegn for revyvisen. Tom Sterri gir meg denne beskrivelse av en revyviser: ”Det er en intro: Hvor er vi? Hvor er jeg? Så er det historien, vendepunktet og sluttpoenget. Vendepunkt og sluttpoeng kan ofte være det samme. *Det* er vel

en generell oppbygging av en veldig vanlig revyviser.”⁶¹ Han forteller i denne sammenhengen om hvordan en revyviser er laget av komponisten og tekstforfatteren. Ut i fra hva han forteller, så forstår jeg det slik at tekstforfatteren ønsker å plassere visen innefor: *Tid, sted, og rom*. Dette gjør da at sangteksten og musikken virker i en bestemt kontekst som man forsøker å formidle gjennom sangteksten. Han viser også til det han kaller for *vendepunkt og sluttpoeng*. Jeg tolker det slik at visen skal ha en intensjon om å fortelle om *noe* eller *noen*. Han forklarer følgende om sluttpoenget i en vise:

”Det viktigste med sluttpoenget er ikke at det er det morsomste, men at det er veldig konkluderende. Klarer man å konkludere samtidig som man er morsom, da har du på en måte gjort det. Det er ikke nødvendigvis *da* vi skal le mest i en humoristisk tekst, enten om det er en sketsj, monolog eller en vise. Du har på en måte truffet hvis du ikke trenger å ta blackout, sånn at folk skal skjønne at det er slutt.”⁶²

I foregående sitat ligger en slags forventning om at visen skal ha en *dramaturgisk oppbygning*. Denne oppbygningen er ikke nødvendigvis av lineær karakter, men søker mot et vendepunktet, for deretter å overraske med et sluttpoeng hvor alt ”faller på plass”. Prinsipper for den dramaturgiske oppbygningen fremkommer også i samtalen med Andreas Diesen:

”Hvis man skal si det kort, så er ei god revyviser helst tre til fire vers, dramaturgisk oppbygget, uten at man noensinne på den tiden snakket om dramaturgi. Men det man visste hva var – det var å fortelle en historie. Jeg pleier å si at de som har gått på dramaturgikurs og lært seg akademiske tolkninger må huske på at Ibsen ikke gikk på noe dramaturgikurs.”⁶³

Det er jo en påminner om hvordan stor kunst i de aller fleste tilfeller er blitt til. Teksten blir fortalt på tekstens premisser og ikke på bakgrunn av rammer og regler i dramaturgiske teorier som vi har skapt i ettertid. Det er kun historien som legger føringer for hvordan den skal fortelles, og spørsmålet vil da blir: *Hvordan fortelle historien best mulig?* Dette tar oss videre inn i sangtekstene til visene, og Tom Sterri forteller:

”Når du ser på de gamle visene så er de finurlige og lette å skrive tekst på. De har en tendens til å være litt oppramsende, sånn at du kan få mye tekst inn på linjene. Låta er veldig beskrivende i forhold til innhold. Om man da lagde melodi før eller etter teksten var kommet til, det varierte sikkert. Det som man prøver å hige etter i dag, som ikke er så lett, det er refreng som ofte bare var en linje. Synger: ”Og vannet

⁶¹ Tom Sterri, forskningsintervju 17.03.2014

⁶² Tom Sterri, forskningsintervju 17.03.2014

⁶³ Andreas Diesen, forskningsintervju 19.03.2014

steg...” Vi gikk og gikk og...” . Det var typisk at refrengene hadde akkurat samme tekst, men fikk en helt ny betydning etter hvert vers.”⁶⁴

Tom Sterri plasserer teksten *før* melodien. Det er om å gjøre å få mest mulig tekst på melodien. Teksten kjennetegnes med gode beskrivelser, som da bygger opp under historien som skal fortelles. Tom Sterri forklarer også hvordan refrengene i visene kan ha en bestemt funksjon i å gi teksten ny undertekst, en ny betydning som åpner historien og bringer nye perspektiver inn i selve situasjonen. På denne måten vil refrengene i mange tilfeller være et slags *vendepunkt* og kanskje også i noen tilfeller et *sluttpoeng*. Vibeke og Gunnar Sæther illustrer dette ved å sammenligne med Alf Prøysen: ”Revyvisene skulle ha et refreng som alle kunne kjenne igjen. På samme måte som refrengene i ”Lillebrors vise” av Alf Prøysen.”⁶⁵ Så altså, i tillegg til at refrengene tjente en dramaturgisk funksjon, så skulle den også henvende seg til publikum for gjenkjennelse. Det var altså viktig at publikum kunne ta del i musikken gjennom *knagger* som i denne sammenhengen er representert i refrengene. Vi kan se tydelige sammenhenger mellom de to sitatene, og da særlig med tanke på hvordan refrengene eksemplifiseres som enkle, i både tekst og melodi. Vi går videre inn i sangtekstens *tematiske struktur*, og Gunnar Sæther forteller:

”Revytekstene var ofte sosialreportasjer. I tekstene hadde man medfølelse for de som hadde det vanskelig og sparket aldri nedover. Likevel kunne man le av det fordi alle kjente seg litt igjen, eller hadde vært bort i lignende. Hvis man skildret en uteligger ved Akerselva, så hadde alle sett det og visste hva det var.”⁶⁶

Visene handlet om vanlige folk og deres hverdagslige utfordringer og problemstillinger. Historiene hadde derfor stort *gjenkjennelsesaspekt* og ville kanskje også derfor spille på lytternes følelser fordi det var mulig å kjenne seg igjen i de ulike historiene. Det fremkommer også en slags norm om at tekstene ikke skulle være ondsinnet rettet mot vanskeligstilte i samfunnet. Historiene skulle ikke latterliggjøre deres situasjon, men man kunne likevel i flere tilfeller gå inn i situasjonen gjennom portretter. Dette vil jeg vil jeg gi eksempler på senere i oppgaven. Selv om tekstene skulle fortelle engasjerende historier, så var ikke følelseslivet eller det sentimentale som skulle utbroderes. Kari Svendsen gir en beskrivelse av hvilke *nivå* det emosjonelle i teksten skal fremstilles:

⁶⁴ Tom Sterri, forskningsintervju 17.03.2014

⁶⁵ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

⁶⁶ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

”Altså, de rare, snåle, morsomme tekstene som du ikke finner maken til i dag. Den eneste som kanskje er i nærheten av dette er Øystein Sunde, med fortellingene, det er det jeg mener. De små historiene som er litt mere allmenne, selv om de er rare, enn bare de visetekstene i dag som er så private og går veldig mye på følelser og om hvordan man "har det med seg selv...".⁶⁷

4.1.2 Utøverens intuisjon

I samtale med Kari Svendsen viser hun til en slags personlig og kunstnerisk intuisjon når hun velger repertoar. Jeg forstår det slik, at hun selv som utøver mener at det må ligge en klar kunstnerisk bevissthet i hva man opplever som det riktige valget. Hun sier følgende:

” Det går veldig på magefølelse, det kan være en rytme, en groove. Det må være noe som "tar meg med" inn i seg. Jeg har lært meg viser som jeg har glemt igjen dagen etterpå. Men, jeg har MÅTTET gjøre dem , for jeg har fått et oppdrag. "Den må du syngel!", for da skal vi dit og da skal vi der og "han har bestilt det sånn og sånn". Også er det ting jeg bare har gjort den ene gangen fordi det har vært et tv-program eller lignende, men det har ikke betatt meg. Det er som en symbiose - man må digge detta sjæl, ikke sant?! Du ska'kke bare gjøre det fordi det er eksentrisk og rart eller artig. Du skal gjøre det fordi det betyr noe for deg. Da syns jeg det er gøy, og da lærer jeg det fortere også, enn det jeg bare har tatt på meg som et oppdrag. Så det betyr nok mer og mer for meg etterhvert at jeg må gjøre noe som jeg virkelig digger og som jeg syns har noe ved seg. Som enten er drita morsomt eller veldig betagende, eller historien er fin, teksten er rå eller bra skrevet. Også må jeg jo kunne takle det sånn musikalsk og sangmessig, det må ligge innafor mine evner.”⁶⁸

Jeg tolker det slik at det ikke finnes en uskreven regel om hvilke viser man bør utøve, og at det er opp til utøveren selv å finne sitt personlige *tiggerpunkt* i disse valgene. Denne holdningen til valg av repertoar stiller krav om en forkunnskap av musikk sjangeren, og ikke minst at man har et personlig engasjement og en kunstnerisk intensjon. Dette er jo forskningsmessig vanskelig å måle, og det vil bli opp til utøveren å vurdere om dette er en musikk sjanger som engasjerer og ligger innenfor utøverens evner. Fra et utøverperspektiv vil jo dette generere mange spennende fremføringer, filtrert gjennom utøverens musikalske stil og egenart.

Helge Birkeland skriver i boken ”*Å tolke en lied*” at *viljen* kanskje er noe av det viktigste sangeren har, fordi den påvirker sangerens indre holdning til musikken. Han skisserer den strake motsetning til det han kaller *etisk vilje* og *kunstens premisser*:

⁶⁷ Kari Svendsen, forskningsintervju 21.03.2014

⁶⁸ Kari Svendsen, forskningsintervju 21.03.2014

”Sangeren som utelukkende forlyster med en vakker røst, som egentlig bare vil eksponere seg selv, eller han som avleverer konserten slik han har lært at den skal synges, men uten eget engasjement; han som fokuserer på sin manglende beherskelse av stoffet, eller han som fokuserer på seg selv fordi han ikke behersker stoffet. – Mot dette står den sangeren som har tatt sin oppgave alvorlig og møter sitt publikum med hjertelag og vilje til formidling og kontakt”⁶⁹

Sangerens *personlighet* finnes i det Birkeland beskriver som *det innerste rom*. Sangeren har en bevissthet om at man interpreterer stoff som unndrar seg erkjennelsesmessig analyse. Han skriver at det er sprunget frem fra en kunstnerisk inspirasjon, og at denne inspirasjonen i sitt innerste vesen verken kan måles eller vurderes. Dette som han kaller den ”hemmelige undertonen” i stoffet er med på å gjøre fortolkning til sangerens egen fortolkning. Følelsene, forstanden og vilje er selvsagt med i denne prosessen, men det er sangerens personlighet som bruker dem i sin tjeneste. Han forteller at det er nettopp dette som gjør at man får publikum til å gråte og le, hvor de glemmer teknikk og frasering fordi at dette er fullstendig integrert i sangerens personlighet og formidling. Publikum sitter igjen med en følelse av å ha møtt et inspirert menneske som kommuniserer med en dybde i seg selv og viktige sider i tilværelsen.⁷⁰ Det er nettopp dette som poengterer viktigheten av å bygge seg selv opp som utøver, og ikke bli kopi av nåværende eller tidligere utøvere. Det betyr ikke at man ikke kan lære av andre store utøvere, men at man må bevare og finne sin egen integritet i sitt arbeid.

4.1.3 Repertoar med forventninger

I samtale med skuespiller Bentine Holm, forteller hun at det virket som publikum hadde noen forventninger i forhold til valg av repertoar i ”*Bentine synger Lalla Carlsen*” i Teaterkjeller ’n på Centralteatret . Det kunne virke som det eksisterte sanger som publikum automastisk forbinder med Lalla Carlsen, og at publikum derfor i noen tilfeller virket som de savnet sine favorittviser. Likevel gjør hun det klart at dette hensynet måtte vike for en slags kunstnerisk overordnet mål og forestillingens helhet. Hun forteller :

”Da jeg laget kabareten ”*Bentine synger Lalla Carlsen*”, så ville jeg gjerne fortelle litt om livet hennes og også finne sanger som hadde forbindelse til det jeg fortalte om henne. Da jeg spilte i Teaterkjeller ’n (Centralteatret) var det mange som kom bort til meg og var begeistret, men noen sa: ”Åååå, vi savnet ”*Norge i rødt, hvitt og blått*”, og hvorfor har du ikke tatt med ”*Ei hel ei, ei halv ei?*”. ”*Norge i rødt hvitt og blått*”

⁶⁹ Birkeland, Helge, *Å tolke lieder*, Universitetsforlaget, Oslo, 1991, s. 16

⁷⁰ Ibid.

ble jo skrevet til Lalla og fremført på Chat Noir rett etter krigen. I kabaretens mellomtekster forteller jeg litt om Lallas liv under krigen, og kunne ha tatt med en link til *"Norge i rødt hvitt og blått"*, men jeg synes kanskje at sangen er litt for slitt. Når det gjelder *"Ei hel ei, ei halv ei"*, så hadde jeg allerede med *"Etter karnevalet"* som handler om fylla. Derfor har jeg valgt å bruke én sang om hvert tema. Når det gjelder sanger, så har jeg tenkt litt på hvilke jeg velger for å få kontraster i forestillingen.”⁷¹

4.1.4 Å lete etter repertoar

Bentine Holms innsamling av sang- og notematerialet til forestillingen fortonet seg i mange tilfeller likt som min egen forskningsprosess. Slik det er fremkommet tidligere i oppgaven, så er dette et området som et lite skattekammer, hvor du aldri vet hva du kommer til å finne.

”For å finne sangene til kabareten begynte jeg å lete på biblioteket, både på Nasjonalbiblioteket og Deichmanske bibliotek. De hadde rett og slett svært lite av noter og tekst. Jeg hadde en cd med Lallas innspillinger, men jeg hadde verken tekst eller noter. Jeg tok kontakt med Andreas Diesen og han ga meg et hint om at noen av sangene kunne være i NRK sitt arkiv. Han foreslo at jeg kunne ta kontaktet med Lallas sønn, Arne Carsten Carlsen, og hennes barnebarn, Vibeke Sæther. Det gjorde jeg og de var utrolig hjelpsomme. Jeg kom til *"Villa Gro-Gro"*, og hadde møte med de to jeg nevnte, pluss ektemaker. De var glad for at jeg dro Lalla Carlsen frem fra glemselens slør, og jeg fikk kopier av alt jeg manglet, både tekst og noter. De var bare enestående.”⁷²

Fra et utøverperspektiv ville det være interessant å ha tekster og noter tilgjengelig, fordi det kunne gitt meg mer informasjon om komposisjonene. Når det er sagt, så finnes det flere noter i familiens eie, men det finnes ingen komplett offentlig notesamling eller katalog for denne musikken. Som utøver selv, så vet jeg at det den klingende musikken i mange tilfeller viker fra den noterte teksten eller notene. Det ville være spennende å se om det var slik i denne musikken, eller om den var tro og fast til noten. På en annen side, så vil oppgavens formål, som er å tolke denne musikken og gjøre den tilgjengelig dagens publikum, ikke være avhengig av noter. Det kan også i mange tilfeller være befriende å bare forholde seg til det klingende materialet, fordi det henvender seg til andre sanser. Det kan også gjøre fortolkningen mindre farget av tidligere fremføringer.

⁷¹ Bentine Holm, forskningsintervju 14.03.2014

⁷² Ibid.

4.1.5 Lallas repertoar

Når jeg i dette masterprosjektet har valgt å ta for meg Lalla Carlsens fremførte repertoar, så er ikke dette valget tatt på bakgrunn av det ligger et fullstendig samling av hennes repertoar. Repertoaret er heller ikke skrevet *av* henne, men er i en del tilfeller er det skrevet *til* henne. Lalla Carlsens repertoar var mangfoldig og forandret seg gjennom et helt liv. Gunnar Sæther beskriver hennes første repertoar slik: ”I starten av sin karriere sang Lalla søte og små viser, barneviser og naive kjærlighetsviser. Stemmen hennes hadde en lys og klar klang.”⁷³ Når jeg spurte informantene om det fantes viser som var *typisk* Lalla, så kom det frem flere sangtitler som de forbandt med hennes utøvelse. Dette gir meg som forsker og utøver et utgangspunkt i valg av repertoar, samtidig som det vitner om en mangfoldig utøver som har virket i flere uttrykk innenfor samme sjanger. Bentine Holm forteller:

”Hun var jo så fasettert, så det er ikke mulig å egentlig gi et fasitsvar ved å velge én type sang. Lalla var en stor vifte av forskjellige sanger, alt fra de første uskyldige sangene til de saftige som ”*Å blei det av deg*”, ”*Ei hel hei, ei halv ei*” og ”*Kokain*”. Å finne en kategori vise som er representativ for henne tror jeg blir vanskelig.”⁷⁴

4.1.6 Oppsummering – repertoar

Den norske revyvisen, slik vi historisk sett kjenner den i Norge, er opptatt av å *fortelle* en historie. *Teksten* står i særstilling i denne musikktradisjonen, og utøveren bør mestre å tolke teksten slik at historien blir tydelig for publikum. De fleste viser har ett eller flere *vendepunkt*, og ett *sluttpoeng*. Sluttpoenget trenger ikke nødvendigvis å være det morsomste i hele fremføringen.

De finnes ingen komplett samling av Lalla Carlsens repertoar for offentligheten, og det vil derfor være opp til forskeren å samle dette. Lalla Carlsens utøvelse av sitt tildelte repertoar var mangfoldig, og strakk seg over en lang periode med mange forskjellige tekstforfattere og komponister. Når man skal velge repertoar er din egen kunstneriske intuisjon viktig å ta med i betraktning, fordi repertoaret stiller store krav til utøverens egenart.

⁷³ Gunnar Sæther, forskningsintervju 01.09.2014

⁷⁴ Bentine Holm, forskningsintervju 14.03.2014

4.2 Sangstil og vokal estetikk

I dette punktet skal jeg kartlegge sangerens *sangstil og vokale estetikk*, og er ute etter beskrivelser som kan si noe om *hvordan* utøveren synger visene. Dette vil være informasjon som er viktig i mitt eget interpretasjonsarbeidet og i selve fremføringen. Jeg ønsker å se om det finnes noen helt åpenbare sjangertrekk innenfor denne sangstilen som vil være definerende for utøverens fremføring. Det vil i dette punktet ikke ta hensyn til sangerens holdning og kunstneriske intensjon i fortolkningen, det vil jeg komme tilbake til under punktet *fortolkning*.

4.2.1 Utøverens rolle

Utøverens *rolle* i møte med denne musikk sjangeren vil ha mye å si i fremførelsen. Dette fordi musikken i flere tilfeller er fremført i scenisk oppsetning, som en revy eller kabaret. Likevel vil de fleste musikalske nummer kunne stå for seg selv. Som tidligere presentert, har vi empiriske funn som tilsier at utøverens inngangport til visene er å plassere visene innenfor: *Tid, sted og rom*. Det skaper dermed en forventning om at sangeren ikke formidler fortellingen gjennom sin egen person, men forsøker å skape en illusjon av en situasjon og gestalte en rolle. Bentine Holm beskriver det slik: ”Sangerens rolle som formidler i kabaret er å prøve å gi en valør av det man synger som passer til teksten. Å fremføre sangene ut fra situasjonen i teksten.”⁷⁵ Jeg forstår det slik at man som sanger skal forsøke å gjengi det emosjonelle i teksten, og at dette blir publikums møte med historien. Bentine forteller videre: ”Når det gjelder kabaret har jeg alltid prøvd å finne karakteren ut fra teksten i hver sang, og fargelegge klangen i stemmen ut fra det.”⁷⁶

Publikums holdepunkt i fremføringen blir å se det gjennom utøverens rolletolkning. Denne måten å fremføre sanger på kan sammenlignes med musikaltradisjonen og operatradisjonen, og fremstår ganske ulikt fremføringspraksis innenfor pop- og jazzmusikken. Sangerens rolle er nok mer lik den norske visetradisjonen, særlig da i fremføringspraksis som retter seg så direkte mot publikum, og som ofte handler om en bestemt situasjon eller fortelling.

Fischer Lichte skriver i sin bok ”*The transformative power of performance*”, at skuespilleren alltid har med seg sine egne erfaringer og personlige egenskaper og kaller dette for

⁷⁵ Bentine Holm, forskningsintervju 14.03.2014

⁷⁶ Ibid.

corporeality. På lik linje med hva som fremkommer i mine forskningsintervjuer så beskriver hun også hvordan utøverens *embodiment* søker mot å være i *rolle* slik teatervitenskapen presenterer det på slutten 1800-tallet. Utøveren skulle ikke lenger bare gestalte rollen, men søke etter å kunne kommunisere meningen i teksten til publikum. Kroppen skulle bli en del av meningen og konteksten. Samtidig viser også Fischer-Lichte til en holdning om at rollen alltid vil fremstå forskjellig når ulike utøvere spiller samme rolle.⁷⁷

4.2.2 Den vokale tilnærmingen

Så langt er det kommet frem at sangeren i de aller fleste tilfeller ikke fremfører sangene i sin egen person, men gjennom å gestalte en rolle. Hvordan innstuderer man en revyviser? Tom Sterri beskriver det slik:

”Jeg tror en god revyviser øves inn som en monolog. Rim og rytme ligger der, du må først og fremst tenke: *Hvordan* vil jeg fortelle dette som en monolog? Men om det er noe sånn teknikk... (tenker). Overskriften på det svaret er *verbalt*, hvordan ville du snakket dette, og så gjøre det noen ganger. Hvordan vil du angripe teksten med *ordet i fokus*, så slenger vi på en melodi etter hvert liksom.”⁷⁸

Tom Sterri bekrefter det vi tidligere har vært inne på, at når man skal fremføre en revyviser så er man ute etter det naturlige og umiddelbare i stemmen. Visene har ikke nødvendigvis en fremføring hvor det tilstrebes en bestemt klang eller ornamentikk. Dette er en tilnærming som bruker *ordet* som rettesnor, snarer enn å briljere musikalsk. Likevel, vil jeg påstå at denne tilnærmingen ikke på noen måte er ment å karakterisere utøverne som middelmådige sangere. Det vokale og klanglige er bare underforstått utøverens fortellerteknikk gjennom sangen, hvor det emosjonelle skal være utgangspunkt for hvordan man velger å synge visen. Man ønsker altså ikke at sangerens fokus skal ligge på å synge polert og pent, men snarer mot å synge fritt og oppriktig. Slik jeg forstår det, så er *ordet* nøkkelen inn i tilnærmingen, noe som jeg vil utdype under punktet *fortolkning*. Andreas Disen forklarer det slik:

”Lalla Carlsen sa det selv i et intervju på sin 60-årsdag: ”Du vet, revyen, det er ordet først og fremst. Det er musikk også, men det er *ordet* som er revyen.” Det vil si at en god revysanger var jo den som bar det fram, og selv med en dårlig melodi kunne jo de levere... jeg sier ikke at det har vært dårlige melodier, for det har vært veldig mye bra melodier i norsk revy... Ikke minst var jo Lalla så heldig at hun hadde sin egen mann Carsten Carlsen som skrev mange av melodiene hennes. Men, det er ordet, det er

⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance*, Routledge, 2008, s. 76-77

⁷⁸ Tom Sterri, forskningsintervju 17.03.2014

kunstneren, det er revysangeren. Det er tre sjangre i revy; det er monologen, det er sketsjen og det er sangen. Og sangen er jo en musikalsk enetale og kan derfor være veldig sterk. Monologen ble sterkere og sterkere etter hvert, men var til å begynne med ikke så sterk. Så sterk ble den at den har utviklet seg til en egen humorform, det vi i dag kjenner som stand-up.”⁷⁹

4.2.3 Parlering

Begrepet *parlering* ble nevnt flere ganger i de ulike intervjuene. Parlering viser seg å bli brukt som en teknikk i den vokale tilnærmingen og fremføringen for å skape variasjon og dermed formidle teksten på andre måter enn bare gjennom sang. Tom Sterri forklarer:

”Når du skal synge en revyvisе, så synger du som du *sier* det. Det er derfor det så mye parlering. Altså man ”snakkesynger”. Det er ikke en form med de lange flotte toner. Det er en form som er 100% formidlende, altså hvor du egentlig kan snakke hele låta, mens musikken ligger rundt låta. I moderne uttrykk så kan man jo si at rapen er jo litt sånn, det er liksom den tidens svar på rap, hvor det hele tiden forteller teksten i en rytme, og deretter kommer refrenget. Du trenger overhodet ikke være en god sanger for å fremføre en god revyvisе.”⁸⁰

Dette er en oppdagelse hvor jeg umiddelbart tenker at det setter store krav til sangeren, og ikke minst akkompagnementet. Kari Svendsen forteller også hvordan parleringen som metode kan opptre i en revyvisе:

”Det er jo et sjangertrekk som hører revy- og kabaretvisen til, at du kan parlere oppå en melodi som ligger under, eller kanskje bare akkorder. Det er litt jazz over det der egentlig. Men, så har du den derre: ”men, neste dag sto hun like fornøyet og vannet blomster...”, ikke sant? Der er melodien like viktig. Så jeg tenker det er *to* varianter, den fortellende revyvisa som er veldig verbal, hvor du virkelig bare kan snakke det igjennom, også er det revyvisa hvor sangstemmen er viktig og hvor melodien er like viktig som teksten. Så det er ihvertfall to sjangre som jeg tror er grunnleggende. Og, jeg tror at hvis man skal drive på med denne formen her, så må man på en måte kunne og skjønne dette!”⁸¹

Så hvor *skal* man, eller *bør* man parlere? Vibeke Sæther forteller meg hvordan Lalla gjorde det, og igjen ser vi at det er *teksten* og *ordet* som er kompasset for de musikalske valgene:

”Lalla fant steder i teksten hvor det passet å synge eller parlere. Poengene i teksten måtte sitte, slik at publikum oppfattet hva det dreide seg om. Får å oppnå dette jobbet

⁷⁹ Andreas Diesen, forskningsintervju 19.03.2014

⁸⁰ Tom Sterri, forskningsintervju 17.03.2014

⁸¹ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

hun med underteksten, slik at hun i fremføringen kunne synge teksten gjennom sine egne følelser.⁸²

Tom Sterri forklarer også bakgrunnen for hvor i teksten man snakker. Valgene bør bli tatt på ut i fra hva som skal frem i teksten, og det er derfor viktig å reflektere over hvor man velger å gjøre det:

”Visene er jo ofte veldig snakkeende, altså snakkeende. Fordi det er først og fremst ordet som er viktig. Jeg kaller Ole Paus for en av våre beste sangere. For meg er han en sanger en som formidler innhold. Jeg tror på hvert ord som Ole Paus synger, om han mener det, det vet ikke jeg. Han får meg til å tro at dette står han for, dette mener han. Når han synger ”Deilig er jorden” på den plata si med alle gutta fra ”plata”, alle uteliggere som kor, da griner jeg. Hører jeg ”Sølvguttene” synge, så synes jeg det er vakkert, men jeg er ikke i nærheten av å grine.”⁸³

4.2.4 Klang

Klang interesserer meg spesielt, fordi det på Lallas innspillinger spenner seg fra en *høy kvitrende sopranstemme* til en etter hvert mer *burlesk og frodig altstemme*. Hvilken klang bør man tilstrebe, og finnes det en idealklang i musikken? Tom Sterri forteller:

”Ikke annet en den klangen som vil være av sårhet, av glede, av innholdsmessig klang hos skuespilleren. Man er i alle fall ikke på jakt etter den tradisjonelle sangklangen, man er på jakt etter den sårheten som ligger i det. Derfor hadde Ole Paus vært en god revyvisesanger. Han synger som han snakker, like hes og jævlig, men han er så bra på det. Det er litt den der *verbale klangen*, hvis jeg kan bruke det uttrykket”⁸⁴

Slik jeg forstår det, så finnes det ikke én bestemt klang man søker etter, men snarere en stilistisk klang som formes ut i fra utøverens egenart. Teorier om sangerens ”kjernestemme” bekrefte hvordan det klangmessige idealet høres ut for hver enkelt sanger. *Kjernestemmen* er den frie talestemmen som man lager til musikk, og bør klinge fritt og naturlig.⁸⁵ Det motsatte av dette vil være å forsøke å forandre klangen fra den naturlige fysiske lyden, noe som vil gjøre at stemmen låter anstrengt. Kari Svendsen bruker eksempler fra en kjent revysanger, Kari Diesen til å illustrere dette:

⁸² Vibeke Sæther, 01.09.2014

⁸³ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

⁸⁴ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

⁸⁵ Herskedal, Sigrun Ebbesvik, *Sangelevens vokale identitet*. s. 29

”Hvis man ser på de som har vært, Kari Diesen hadde jo en litt sånn vår, litt sprø stemme, og litt skjelven kanskje, og ikke alltid helt reint. Men, det gjorde liksom ikke noe, for det er feelinga som er viktig! Man må glemme at man skal synge pent eller fint, man må tenke at her er det teksten som skal leveres. Det er teksten som skal berøre!”⁸⁶

Kari Svendsen beskriver også lyden av *klangen* med eksempel i utviklingen av Lalla Carlsens egen *kjernestemme*:

”Etterhvert som åra la seg på og stemmen gikk ned, så fikk hu jo den stemmen som folk ble glad i og som var hennes varemerke og som da ble mer folkelig, mer oss, enn den vakre fine sopranen. Hvis du tenker på Lotte Lenya og Marlene Dietrich - det er veldig sjeldent du finner revysangere som kvittrer, altså, som er sopraner. De er ofte litt nedpå skalaen og jeg også kjenner at etterhvert som jeg ble eldre at jeg fikk mere tyngde og kunne gjøre sånt som "*Ei hel ei, ei halv ei*", "*Jacobsen*" og "*CD*" - nå når jeg har fått en voksen damestemme.”⁸⁷

4.2.5 Lallas vokal

Slik Kari Svendsen har skissert, så hadde Lalla et stort vokalt spenn. Når man hører opptakene fra Lallas karriere, som spenner seg over et helt liv, så hører vi hvordan klangen utvikler og forandrer seg. Gunnar Sæther bekrefter at hun startet med en sangstil som var mer skolert, og forteller meg at: ”Lalla var inspirert av den tyske romansesangen.”⁸⁸ Det er nok derfor ikke så underlig at hennes tidligste innspillinger hadde store likehetstrekk til romansesang og tyske lieder. Roy Hellvin beskriver det slik:

Åselill: Finnes det en bestemt måte å synge norsk kabaret- og revymusikk på?

Roy: De første, altså Bokken Lasson og Lalla Carlsen, de var jo skolerte. De kom ut fra romansesang, og sang jo veldig høyt register. Har du hørt de gamle platene til Lalla Carlsen?

Åselill: Ja.

Roy: Hun ligger jo oppe i sopranleie, og vel så det.

Åselill: Ja, det veldig stor forskjell på de tidlige innspillingene og de som kom senere...

Roy: Ja, og det var jo den store forskjellen, at hun gikk mer vekk fra det klassiske.

Åselill: Har du noen tanker om hvorfor hun gjorde det?

Roy: Hun ble eldre (ler). Det finnes jo også noen som har drukket seg ned i tonearter også. Men det er jo også det at stilen forandret seg, fra den ungprikeaktige sopranen og over til det røffere. Man fulgte jo med der, og i dag ville vel neppe noen gått inn og sunget en sopranarie som revyviser.”⁸⁹

⁸⁶ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Gunnar Sæther, forskningsintervju 01.09.2014

⁸⁹ Roy Hellvin, forskningsintervju, 26.08.2014

Man kan si at Lallas klang hadde to perioder, først den *romanse- og liedinspirerte* klangen som er fremtredene på de første yndige visene hun fremførte tidlig i karrieren. Den andre delen av karrieren hadde en burlesk fremtoning med en mer *bred og folkelig* klang som kanskje publikum i stor grad kunne relatere til seg. Jeg vil ikke si at det er selvmotsigende ut i fra de kjennetegnene jeg har kartlagt. Vi må huske på at revymusikken startet med Bokken Lassons Chat Noir- repertoar, som var nettopp dette; kabaretviser med stort forbilde i det tyske og franske. På samme måte som musikken utviklet seg, så utviklet også Lalla seg i takt med den. Bentine Holm forteller meg om Lallas utvikling:

”Lalla startet jo som skolert sopran og det bærer de første uskyldige visene preg av. Gradvis forandret stemmen seg og på slutten av livet *parlerte* hun nærmest sangtekstene. Et stort spenn hele veien. Jeg synes hun tok veldig godt vare på teksten. Jeg er også opptatt av at publikum helst skal høre hvert ord.”⁹⁰

Lallas evne til å formidle tydelig tekst kom også frem i flere intervjuer, Gunnar Sæther sier : ”Det var viktig for Lalla å få frem tekstens innhold. Hun hadde svært god diksjon, som du selv kan høre i hvordan hun uttaler ”r’ene” og ”t’ene”.⁹¹ Dette underbygger det vi allerede vet, teksten *skal* frem.

4.2.6 Oppsummering – Sangstil og vokal estetikk

I norsk revy- og kabaretmusikk forsøker utøveren å gestalte en rolle i fremføringen av teksten. Utøverens største oppgave er å fremføre sangteksten gjennom et emosjonelt uttrykk, som kan søke mot publikums gjenkjennelse. Utøveren bør tilstrebe en *fri og oppriktig vokal*. Det vil si at inngangsporten er det *intuitive og naturlige* i teksten snarere enn en bestemt stilistisk klang. Nøkkelen til sangstilen ligger i hvordan man ville snakket teksten. I flere tilfeller ser vi at det er vanlig å bruke parlaring som et virkemiddel, for å skape variasjon i fremføringen. Det er mulig å fremføre hele visen ved å parlere, så lenge det fremmer teksten på best mulig måte.

Lallas vokal utviklet seg fra en høy kvitrende sopran med forbilder i romansesangen, til en mer bred, burlesk og folkelig vokal. Vi kan på mange måter se denne utviklingen i sammenheng med hvordan kabaret- og revymusikken utviklet seg i Norge.

⁹⁰ Bentine Holm, forskningsintervju 14.03.2014

⁹¹ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

4.3 Fortolkning

I kategorien fortolkning er jeg ute etter *innfallsvinkler og rammer* for hvordan man skal innstudere en kabaret- og revyviser. Vi har sett at sangerens sangstil og vokale estetikk også henger sammen med fortolkningsens innfallsvinkler. I samtlige av mine intervjuer kom *tekst* frem som en egen kategori. Informanten snakket om tekst som inngang for fortolkningen og ikke minst som en stor del av sjangerens kjennetegn. Det kan virke som at det er sangteksten som legger premissene for hvordan musikken fremføres. Det er sangteksten som skal frem, og akkompagnementet skal støtte opp under sangteksten.

4.3.1 Sangteksten som fortelling

”Teksten er absolutt prioritet nummer én.”⁹² I løpet av de ulike intervjuene, så virker det for meg som om dette opptrer som et slags ”refreng” hos alle informantene. Tom Sterri fortalte meg: ”Jeg mener jo at sangteksten nærmest er helhetsopplevelsen. Det er jo den som er viktig.”⁹³ Teksten fremkommer som *så* viktig at den *er* selve helhetsopplevelsen. Tom Sterri fortsetter:

”I de store musikalene passer ofte teksten så godt til melodien. En komponist uttalte en gang at han komponerte ut i fra hvordan folk ville sagt teksten. Og da, har du skjønt veldig mye.”⁹⁴

Til forskjell fra andre musikalske sjangere, som har andre stilistiske mål i tekstopbyggingen enn kabaret- og revyvisen, så har visene i denne sjangeren noe til felles; de ønsker å *fortelle en fortelling*. Roy Hellvin beskriver det slik:

”Det er å *formidle tekst*, og gjerne med litt musikk ved siden av, men først og fremst er det teksten som skal ut, en historie, det er *det* det går ut på. Man har tre minutter på seg på scenen til å fortelle en historie, og da må man gå rett på sak.”⁹⁵

4.3.2 Undertekst

Hva er det teksten ønsker å fortelle, og *hvordan* formidler utøveren dette. I innstuderingen og arbeidet med å avdekke underteksten, så kan det oppstå nye interessante fortolkninger. Tom Sterri forteller:

⁹² Bentine Holm, forskningsintervju 14.03.2014

⁹³ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Roy Hellvin, forskningsintervju, 26.08.2014

”De gangene man sitter i registolen, som jeg har gjort for det meste, så går du jo inn og *knar* den teksten som du ville gjort med et teaterstykke. Du prøver å finne alle lagene, og leter etter *treffpunkter* på skuespill og tekst. Det som har vært veldig morsomt, er hvis jeg har vært med på å skrive et nummer selv og da presenterer det for en skuespiller, og så begynner skuespilleren å se andre ting. Da må du ikke sitte der å tro at du har fasiten. Det er vel som en kunstner som lager et bilde, plutselig er det så kult når publikum ser noe annet enn det han hadde tenkt. Noen ganger så blir det faktisk et bedre nummer enn det jeg hadde tenkt.”⁹⁶

Vibeke Sæther forteller også hvordan hun observerte Lalla i hennes arbeid med å finne underteksten i visene hun skulle fremføre:

”Lalla gikk inn i teksten, og forsøkte å finne ut hva slags person dette her var. Hun var opptatt av å få frem underteksten. Dette synes jeg kommer godt frem i hennes fremførelse av ”*Marsjkonkurransen*” . Jeg har flere ganger registrert at andre utøvere har fremført denne visene med fokus på humor og tøys. Det er selvfølgelig ikke feil, teksten er jo morsom, men Lalla fremførte visen med aggresjon og konkurranseinstinkt. Dette gjorde at hun fikk frem et spekter av hele mennesket i løpet av de fire minuttene hun hadde til rådighet.”⁹⁷

Vibeke Sæther beskriver også hvordan Lalla brukte *personlige erfaringer* for å få et emosjonelt forhold til underteksten:

”Når Lalla skulle gjøre en rolle, så forsøkte hun å innhente erfaring om mennesket: Har jeg *møtt* dette mennesket? Hvordan var dette mennesket? Hvilken historie vil mennesket fortelle? Deretter fant hun klær som hun syntes passet til rollen hun skulle fremstille. Det kunne være detaljer som; en liten nål, et skjerf, sko, håret. Hun jobbet mye med forberedelsene, fordi fremføringene hennes var mer enn å bare ”synges en sang” . ”⁹⁸

4.3.3 Holdning

Når jeg her snakker om *holdning*, så mener jeg sangerens holdning i møte med musikken i formidlingen. Hvordan fremstår sangeren i formidlingen av sangteksten? Må utøveren fremstå på én bestemt måte, finnes det normer og regler for dette? Tom Sterri forteller:

”Den gode revyteksten er egentlig at sangeren egentlig ikke har noe holdning selv. Sangeren er ikke *for* eller *imot*. Sangeren synes ikke Jens Stoltenberg er dum, selv om man synger om det. Man skal formidle sangen slik at publikum kan si seg enig eller

⁹⁶ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

⁹⁷ Vibeke Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

⁹⁸ Ibid.

gjærne bli provosert. Sangerens rolle er egentlig å *fortelle*, så er det opp til publikum å tolke. Fortellingen den må være tydelig, ellers blir det parodi.⁹⁹

Slik Tom Sterri beskriver det, så har ikke utøveren en personlig mening. Utøverens rolle er å være *i* fortellingen som en formidler. Utøverens personlige mening til fortellingen er uinteressant i møte med publikum. Denne holdningen til materialet stiller store krav til sangteksten og fortellingen som skal fortelles. Kanskje er dette noe av kjernen i denne sjangeren, å kunne stole på sangteksten og fortellingen slik at man lar publikum leve i historien *gjennom* og *sammen* med deg. Andreas Diesen forteller hvordan Lalla gjorde dette:

”Lalla var aldri noen primadonna på den måten, hun kunne stå der i et forkle. Hun var *folkets røst*. Og, den formen var rett frem, ikke gjemt bak noen slør av underfundig satire. Det var liksom: (knipser) ”Hei, jeg snakker til deg!” Knyttneveslag i mellomgulvet av og til, for noen av tekstene var jo veldig sterke.”¹⁰⁰

I møte med publikum skulle utøveren fremstå som et likeverdi medmenneske. Fremføringen var avhengig av at publikum ble engasjerte, og at de ble nysgjerrige på hva utøveren skulle fortelle. Denne holdningen til fremføringen fremstår som en ”ujålte” tilnærming, og har som mål å lage en felles *møterom* mellom publikum og utøver. Men hvordan kan man gå inn i en slik holdning til fremføringen, uten å overspille og miste kontakten med publikum? Andreas Diesen forteller:

”Min far har brukt et uttrykk, og det har jeg lært meg veldig. Det finnes *to typer* revyskuespillere, de som *spiller med hodet*, og de som *spiller med hjertet*. Spiller du med hjertet kan du gjøre hva som helst. Spiller du med hodet vil du slite, for da skal du analysere og si ”Hvordan tolker jeg, hva gjør jeg, osv”. For da ligger det her (peker på hodet). Mens de som får en vise og sier ”Å ja, denne dama liker jeg, hun skal jeg være snill og god mot. Men vi trenger dem begge to, hodet og hjertet.”¹⁰¹

Denne holdningen er noe av det samme som Kari Svendsen forteller om i valg av repertoar. Hvis du skal formidle en sangtekst så må du ha *hjerter* for det som befinner seg i teksten. Jeg tolker det slik at det må ”pirre” noe i utøveren. Vibeke Sæther forteller om hvordan Lalla brukte sine egenskaper og personlige erfaringer i fortolkningen:

⁹⁹ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

¹⁰⁰ Andreas Diesen, forskningsintervju 19.03.2014

¹⁰¹ Ibid.

”Lalla formidlet hele menneskespekteret av livserfaring, og det var kanskje derfor mange kjente seg igjen. Alle har vel fått noen sår i sjelen sin, og kan kjenne at det dirrer litt, både godt og vondt. Hun forstod hva det ville si å være menneske, og dette ville hun få frem. Hun hadde mye medfølelse for andre, og særlig de som ikke klarte seg så bra.”¹⁰²

Det er spennende å se hvordan man kan bruke egne erfaringer i fortolkningsarbeidet. Likevel tenker jeg at det kan by på utfordringer om du får en sangtekst hvor du *ikke* kan legge inn dine egen personlige erfaringer. Vibeke Sæther forteller hvordan Lalla skaffet seg erfaringer og refleksjoner gjennom observasjon med skjebner som var ulike hennes egen:

”Lalla vokste opp i Svelvik, og i Vika. Derfor snakket hun ”vikamålet”. Hun sa ikke ”dem”, hun sa ”dom”. I arbeidet med de ulike rollene observerte hun menneskeskjebner, og så på hvordan de gikk og reagerte.”¹⁰³

4.3.4 Grenser for tolkning

Hvor langt kan man gå i å fortolke musikken? Hvis det finnes grenser for hva man kan gjøre? Hvor fri er man egentlig? Kari Svendsen forteller meg:

”Uendelige muligheter! Absolutt, det ser vi jo etterhvert. Nå for eksempel er det jo Prøysen-år (2014), altså han hadde vært 100 år i år. Og det kommer jo, og har kommet tidligere også, tolkninger av visene hans av mange forskjellige slags jazz, pop og -visefolk. Det er uendelige muligheter, man har anledning til å sette sitt eget særpreg på stoffet. Det som ikke er bra nok, det blir bare borte, det er jeg ikke redd for. Bruk det som er bra! Altså, noe funker bra på scenen og i en sammenheng, i en scenisk sammenheng, kanskje. Noe funker kanskje bare på plate, jeg har sett utøvere som jeg synes låter så fint på plate, som er håpløse på scenen, og omvendt. Men, man skal ikke gå rundt å være redd for ”å gjøre no' gæernt!”¹⁰⁴

For meg som utøver er jo dette en befriende påstand. Det finnes ikke noen direkte regler eller normer for hvordan denne musikken skal fremføres. Hvis jeg ser det i sammenheng hva jeg allerede har kartlagt så ligger det muligens en forventning til selve fremføringen. Disse grensene må man i så fall kjenne, og så er det kanskje respekten for materialet eller sin samvittighet som setter grenser. Kari Svendsen forklarer:

¹⁰² Vibeke Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

”Altså, man skal aldri tolke i hjel ei vise. Man skal ikke forklare for mye, man skal alltid overlate noe til publikum. Det er veldig lett å bli overivrig. Jeg har tatt meg sjøl i det mange ganger, og tenker at "nå må du kule'n, Svendsen, nå er du ”over the top”. Nå må du la dem få ta inn tekst og tenke og få med seg sitt. Men likevel så er det nok sånn at kabaret og kabarevisestilen og revyvisestilen også kan "tas helt ned". Og den kan tas ut i det rabiante. Så det har litt med settinga, sammensetninga, rekkefølgen, hva du gjør, hva du trenger akkurat da. Da skal du bruke magesfølelsen din, som når du trenger å få folk til å våkne litt, ikke sant. Få dem til å le eller tulle litt med dem, eller "nå trenger jeg å få det litt ned og roe det." Det har med erfaring å gjøre og det er ikke noe som kommer på ei fjøl. Du må jo se an publikummet. Jeg har jo vært på forestillinger hvor jeg syns aktørene har vært altfor grove for eksempel. Og innimellom rota til konserten med å fortelle dumme vitser. Det er jo i desperasjon, for å få liv i salen (ler). Men stort sett går det jo greit, hvis det er bra stoff og du mener det du gjør og du har et godt forhold til det du vil fortelle. Så stort sett går det bra....”
105

Ut i fra informantens holdninger omkring fortolkning vil det være meningsfylt å se dette gjennom Fischer-Lichtes teorier om *presence*. Dette fordi musikkstilen i stor grad inkluderer publikum til å ta del i fremføringen gjennom direkte kontakt og formidling fra utøveren. Fischer- Lichte bruker teorier fra teaterfornyeren Eugenio Barba til å beskrive det uforklarlige av *magic of prescence*, og betegner det som en energi som videreformidles fra skuespiller til publikum. Hun skriver: ”The promise of happiness implied in the cicilizing process.”¹⁰⁶

4.3.5 Oppsummering – fortolkning

Når man gjør en fortolkning av en norsk kabaret- og revyviser går man først veien gjennom *ordet*, deretter forsøker man å forstå hvilken *fortelling* disse ordene ønsker å fortelle. Som utøver er du fri til å gjøre det hjertet tillater, så lenge du kan begrunne det i teksten.

Utøveren bør ikke ha en synlig personlig mening i fortolkningen av stoffet, men skal forsøke å gå inn i en menneskeskjebne gjennom en situasjon. I fortolkningsarbeidet bruker du dine egne erfaringer, og dette vil derfor gjøre hver enkelt fortolkning unik. I situasjoner der du skal tolke menneskeskjebner og situasjoner som er svært ulik fra ditt eget liv, så kan observasjon av andre være en god innfallsvinkel.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance*, Routledge, 2008, s.101

4.4 Kontekst

Revyvisene var i mange tilfeller en kommentar på hva som skjedde i samtiden, både konkrete hendelser i nyhetsbildet og strømninger i tiden. Dette er nok en kompliserende faktor når man skal aktualisere visene for fremføring i *vår* tid. Samtidig så tenker jeg at det kan være et morsomt arbeid, da særlig med tanke på hvordan undertekst og intensjonen i sangteksten kan forandre seg ved å sette visene inn i en ny kontekst. Aller først vil jeg gjøre en generell kartlegging av *hvordan* visene opptrådte i tiden de ble skrevet og fremført.

4.4.1 Glohete nyheter

De ulike visene var ofte en kommentar på samfunnsaktuelle hendelser i nyhetsbildet som publikum kunne kjenne igjen. Jeg vil tro at dette var nøkkelen inn til å nå publikum på deres premisser. Bentine Holm forteller:

”Du kan si, glanstiden på Chat Noir, i Lalla Carlsens tid, da fungerte visene som en blandning av aviser og dagsrevy. Det skulle være glohete nyheter, og de ble ofte skrevet på en kveld eller to. Det var kanskje et par prøver, og så var det ”schmakk” inn. Det var ofte en kommentar til det som skjedde i tiden, og gjerne med et skjevt blick eller humor. Sangene under krigen var underlagt den tyske sensuren, som ikke alltid oppfattet ”understatements”, men publikum lo seg fordervet.”¹⁰⁷

Tom Sterri forteller meg at utfordringene ligger i nyhetsbildets hastighet. I årenes løp så har dette gjennomgått en stor forandring:

”Den politiske satiren er vel en gjenganger, men i dag er det jo det blitt vanskeligere og vanskeligere å lage politisk satire. Hvis ordføreren sa noe rart, så kunne du ha det på revy scenen seks uker senere, og det holdt det halve året den revyen gikk. Nå er jo medieflommen sånn at den er glemt dagen etter. Når man begynner å skrive i november på noe som skal premiere i september, så må du se litt frem i tid. Du ser på hva som er *trenden*, for det å bruke en konkret hendelse kan være vanskelig. ”Morna Jens”, kunne du lage noe på over en lang periode, den kan du fremdeles bruke. Men det er så få av de, som står så ut, for det er så veldig mye informasjon. Den der dagsaktuelle er mye vanskeligere i dag av de grunnene. Rolf Wesenlund hadde et poeng da han sa: ”Jo lenger fra hendelsen, jo bedre må poenget være.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bentine Holm, forskningsintervju, 14.03.2014

¹⁰⁸ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

Revyvisenes rolle med å kommentere brennaktuelle nyhetssaker, kan by på utfordringer i dagens samfunn. Jeg forstår at dette kan være en utfordring når jeg skal fortolke disse visene inn i vår tid. Gunnar Sæther forteller meg hvordan visene virket i sin samtid: ”Visene hadde referanser til aktuelle politiske hendelser. Du må kunne historien for å forstå hva tekstene handler om. Derfor er det ikke alle viser som egner seg like godt i dag, eller fremstår som universelle.”¹⁰⁹ Forskjellen fra å fremføre visene i tiden de var tilskrevet, kontra det å fremføre visene i dag gjør at publikum ikke nødvendigvis har noen forutsetning til å forstå hva sangen egentlig handler om. Som utøveren mener *jeg* du har tre valg i arbeidet når du fortolker musikken:

1. Du kartlegger referansene i teksten, og bruker dette som bakgrunnsinformasjon når du selv skal tolke teksten. I fremføringen informerer du publikum om hvilken samfunnsaktuell sak visen henspilte på. På denne måten tar du publikum med tilbake i en tid, som de delvis har mulighet til å leve seg inn. Denne innfallsvinkelen henvender seg i stor grad til nostalgien og kan sammenlignes med å gå på museum.

2. Du kartlegger referansene i teksten, og bruker dette til å forstå hvorfor sangen er skrevet. I motsetning til forrige punkt, bruker du denne informasjonen til å lage en ny kontekst og kanskje til og med kunne bruke fortolkningen som en kommentar på en situasjon eller fenomen i dagens samfunn. På denne måten forsøker du å lage en ny plattform som publikum kan kjenne igjen.

3. Du ser bort i fra tekstens opprinnelig kontekst, og fortolker kun ut i fra hva du selv oppfatter i teksten. Denne innfallsvinkelen setter da et stort press på utøveren som fortolker, og vil kanskje også være vanskelig å gjennomføre ut i fra prinsippene om utøverens holdninger i møte med musikken.

Jeg tenker at punkt 3 på mange måter er problematisk fordi man i dette punktet ikke får med det historiske aspektet. Jeg vil anta at det å bruke en salgs kombinasjonene mellom punkt 1 og punkt 2 kan være spennende. I intervjuet med Bentine Holm forteller hun meg sine refleksjoner omkring denne problemstillingen:

”Jeg tror ikke det er noe ”must” at man må vite historikken rundt Lalla. Det fungerte jo også da jeg spilte for yngre mennesker. Jeg synes de tekstene som ble skrevet i gullalderen på Chat Noir er så gode, de er små gullgruver, og de fungerer i høyeste grad også i dag.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

¹¹⁰ Bentine Holm, forskningsintervju, 14.03.2014

Jeg tenker også at dette kan gi gamle viser nytt liv, slik at ikke alle visene blir glemt til tross for det Andreas Diesen kaller for ”revyens vesen”: ”Revyens vesen er jo at den skal avspille den tiden man er i, så det er veldig få viser som lever videre siden de var aktuelle der og da.”¹¹¹ Diesen beskriver også et annet aspekt om *hvordan* sangteksten er skrevet. Disse gamle sangtekstene kan ha et gammelt språk, som innehar ord og uttrykk som ikke brukes lenger, Andreas Diesen forteller:

”Du vet, Lallas viser er jo gammelmodige i formen. De er skrevet i et gammelt språk. Jeg driver å leser på en gammel bok som heter ”*Forsvinnende ord*”, og det er veldig mange ord som er blitt borte fra det norske språk. Veldig mange av de gamle tekstene er skrevet på det gamle språket, så når man hører på tekstene... ”hva var det han sa nå?” Så, du kan lage en kabaret med Lallas viser, og du kan fremføre den, men jeg tror ikke du har noen garanti for at unge mennesker vil synes alt er like spennende. Igjen, hver tid skriver jo i sin form. Jeg sier jo at Lene Kongsvik, hun har gammeldags revy i ånden og sjelen, men i uttrykket er hun moderne. Så hennes viser er jo skrevet av i dag, men det er reinspikka revyviser.”¹¹²

Jeg vil tro at konteksten for fortolkningen og fremføringen har mye å si for hvordan disse tekstene oppfattes, gammelt språk eller ei. Kari Svendsen forteller litt om hvordan hun har valgt å gjøre dette:

”Ja, introduksjonen er viktig for meg. Den har jeg lagt mer og mer vekt på. Den trenger ikke være så lang, men prøve å skape en setting. Som når jeg gjør ”*Jacobsen*” (Arne Svendsen), så sier jeg at ”nå skal vi inn på trikken ved Gunerius og det er en kvinneskjebne”. Når jeg begynner på den så er det veldig få som kjenner igjen verset, men de kjenner refrenget! Samme med ”*Ei hel ei, ei halv ei*” (Arne Svendsen) -(traller melodien fram til refrenget) DA er de der!”¹¹³

4.4.2 Opprinnelig kontekst

I løpet av intervjuene fikk jeg innblikk og bakgrunnsinformasjon om flere av de norske kabaret- og revyvisene. Dette kan være til god hjelp når jeg skal forsøke å forstå det repertoaret jeg selv som utøver skal befatte meg med. Bentine Holm brukte selv tid på å finne ut av bakgrunnshistoriene til ulike visene som hun hadde med i sin forestilling. Om visen ”*Etter kunstnerkarnevalet*” skrevet av Finn Bø og Kolbjørn Svendsen sier hun:

¹¹¹ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

¹¹² Ibid.

¹¹³ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

”Èn av de sangene, ”*Etter karnevalet*”, som jeg valgte i min kabaret har jeg spesielt sansen for. Det er en herlig tekst om vaskekona som drikker opp alle slantene, og forteller om alle de som er gått ”bananas” om natten. Der er det referert til mennesker som levde på den tiden, og det sier jo ikke mye til dem som lever i dag, men det var jo brennaktuelt den gangen det ble fremført. Visen er jo morsom i seg selv.”¹¹⁴

Vi ser her at teksten retter seg direkte mot kjente og prominente personer i samtiden. Sangen ble morsom fordi vaskekona observerer personene i uheldige øyeblikk, og kan hende også på bekostning av egne standpunkt og holdninger. Denne teksten forutsetter at publikum kjenner til de ulike personene som er omtalt og deres stilling i samfunnet.

Videre forteller Tom Sterri om hvorfor ”*Svigermor, kjerringa og Evensens og jeg*” var humoristisk og en kommentar til samtiden. Det er interessant hvordan en slik vise forandrer seg ved å forstå tiden den er skrevet inn i:

” ”*Svigermor, kjerringa og Evensens og jeg*”, det er en morsom låt, men vi skjønner den egentlig ikke helt. Den gangen kom jo bilen *før* sertifikatet. Hvem som helst kunne jo kjøpe bil, det var ingenting som het lappen, det var bare å sette seg bak et ratt. Det er klart at når bilen kom til Norge og ingen hadde lappen, så var jo dette en usedvanlig gjenkjennelsessituasjon, for folk kjørte inn i hverandre, i lyktestolper og alt mulig rart. I dag har vi ikke det referansepunktet. Man tenker: ”Altså de som har lappen...de som har bil har vel... var han blind eller?” Den visa har overlevd for den er så morsomt skrevet. ”¹¹⁵

Kari Svendsen forteller om hvordan Lalla Carlsens egen fremførelse av

”*Marsjkonkurransen*” spilte hen på hvordan konkurranseinstinktet fikk det til å delta i de utroligste konkurranser:

”Men, iallefall, ”*Marsjkonkurransen*” (Finn Bø) er jo bygd på at i begynnelsen av 30-tallet så var det jo veldig fattigslig her i Norge, folk hadde veldig dårlig råd, 30-åra var veldig skrall. Og da tok de til seg det fenomenet som de hadde drevet med i statene, det med utholdenhetskonkurranser, ”dans til du stuper”, ”gå til du stuper”. Da fikk du mat og premier og penger og sånt. Og det er grunnlaget for ”*Marsjkonkurransen*”, for sånne marsjkonkurranser ble arrangert her inne i Oslo. Også kom det kritikk, fordi damene fikk ikke lov til å gå. Da snappa Finn Bø opp dette, så fikk vi beskrivelsen av alle disse typene og sånn, det er jo helt fantastisk.”¹¹⁶

Revyvisen ”*På Enerhaugen*”, skrevet av Alfred Næss, gikk igjen i flere av intervjuene.

Denne visen var ikke en del av Lallas repertoar men visens opprinnelig kontekst gjør

¹¹⁴ Bentine Holm, forskningsintervju, 14.03.2014

¹¹⁵ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

¹¹⁶ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

inntrykk i dag, flere tiår etter Arvid Nilsens første fremføring på Chat Noir i revyen ”*Folk skal trives*”. Tom Sterri forteller om fremførelsen:

”Et godt eksempel er Arvid Nilsen som satt på en stubbe og sang om Enerhaugen. Han gjorde ingenting, han bare satt der med ansiktet sitt, som var *helt* genialt i forhold til det såre, nære og melankolske. Han som skrev denne låta, fortalte på premieren at når nummeret var ferdig, så var det helt stille i salen. Det er premiere, verdens største flopp, det er liksom ikke noen som tar den en gang. Alfred Næss titter ut i salen, og ser at hele salen har reist seg, de hyller et nummer og en artist med stående stillhet, og så braker det løs med en applaus. Du hører til og med sårheten til Arvid Nilsen på plate. Det traff så vanvittig med at Enerhaugen skulle rives og at det skulle bygges stygge blokker. Det ble et problem over hele landet. Det ble ikke et lokalt nummer det ble et riksnummer. Alle skjønnte hva dette handlet om, og det ble en kjempe protest. Der kan du snakke om den ”lille mann”, som med et smil om munnen, ser tilbake på mange hyggelige år der, og nå skal det rives her. Det var ikke: ”Ååååå, nå skal det rives og det er så synd”. Han tar ikke den. Det er hele tiden optimisme, selv om det er så sårt. Han spiller jo *mot* teksten der. Skal du få til det så må du ikke drive på å putte på mye annet. Jo bedre nummer, jo enklere må det settes, hvis det ikke er skrevet for å være et svært nummer.”¹¹⁷

”*På Enerhaugen*” skapte stort engasjement i befolkningen. Gjennom utøverens tolkning av livet på Enerhaugen, så forsto publikum hva som var i ferd med å skje, Andreas Diesen forteller:

”Det interessante var at før den sangen ble sunget var det ingen i Oslo som hadde tenkt på at utbyggingen av T-banen førte til riving av Enerhaugen siden trehusene der ville falle pga. sprening. Det interessante var at det var ikke ett trehus som datt, men de hadde fått et påskudd til å rive det – også rev en av de flotteste trehusbebyggelsene i Oslo nede ved Grønlands torg. Det var først når han sang den visen at byen Oslo skammet seg over at man ødela nok et miljø, slik som man hadde gjort når man rev hele Vika under byggingen av Oslo rådhus. Sånne viser, eller stolper, har det vært gjennom hele revyhistorien, og Lalla hadde mange av dem.”¹¹⁸

Denne formen er ikke unik for ”*På Enerhaugen*”. Vi har hørt flere av informantene fortelle om hvordan utøveren går inn i en situasjonen og formidler denne til publikum gjennom å gestalte en rolle. Visen gir oss mulighet til å se inn i én menneskeskjebnes liv, og denne type viser fremførte Lalla også i løpet av sin karriere. Andreas Diesen forteller:

¹¹⁷ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

¹¹⁸ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

”Enerhaugen ble jo grepet på den måten at du forteller med det som kalles Isbergseffekten. Du forteller om det store gjennom en liten historie. Da har du fortalt hele rivingen gjennom denne familien som har slitt og møblene som kom gjennom pokerlag, og hun som stod ved vannpumpa... Hele Enerhaugen er beskrevet gjennom de to sitt kjærlighetsliv. Akkurat som Lallas ”*Ei hel ei og ei halv ei*”, som beskrives om disse her som har hosta og harka og vært dårlige og alt mulig, og levd stusselig i en husbåt i Akerselva, men så har han alltid hatt på lur ei hel ei og ei halv ei for to. Når det vært som tristest har de alltid hatt denne lille flaska og kose seg med.”¹¹⁹

Kanskje er det nettopp slik, at gjennom å fortelle den ”lille historien”, så forteller man den ”store historien”. Kanskje dette kan hjelpe visene til å overleve i dag? Selv om visen ”*På Enerhaugen*”, ikke er aktuell i vår tid, så vil tema om å føle seg oversett av byråkratiets harde hånd være aktuelt for flere samfunnsgrupper i dag.

4.4.3 Oppsummering – kontekst

De norske kabaret- og revyvisene henspilte ofte på aktuelle nyhetssaker. Visene var en *kommentar* på aktuelle hendelser som folk kunne kjenne igjen, og ble fremført gjennom å fortelle den ”store fortellingen” gjennom den ”lille fortellingen”.

Ved å kjenne til visenes opprinnelige kontekst er det mulig å trekke linjer nyhetssaker eller fenomener av lignende karakter. På denne måten vil visene aktualisere seg selv ved å trekke linjer mellom fortid og nåtid.

4.5 Akkompagnement og samspill

I dette masterprosjektet er halvparten av prosjektet å gjøre en fortolkning og dokumentere dette i en plateinnspilling. Denne delen reiser flere spørsmål omkring akkompagnementets rolle, og hva som kreves av en musiker. Jeg vil under dette punktet forsøke å finne ut av hvordan samspillet fungerer mellom utøveren og akkompagnementet.

4.5.1 Hvordan akkompagnere en kabaret- og revyviser?

Hittil i undersøkelsene har *teksten* i sangene stått frem som et overordnet prinsipp for fremføringen. Likevel vil en fremføring av visene være avhengig av et akkompagnement. Bentine Holm sier: ”Jeg synes ikke det hadde vært mulig å fremføre sangene uten

¹¹⁹ Ibid.

pianoakkompagnement. Derfor har det vært uvurderlig å ha en så god pianist som Roy Hellvin”.¹²⁰ Hvordan arbeider man som utøver for å beholde teksten som høyeste prioritet i samspillet med andre instrumenter? Bentine Holm beskriver sitt samarbeid med Roy Hellvin slik:

”Han er utrolig flink til å følge alle mine krumspring. Plutselig lager jeg en *cesur*, hvor han er helt med og jeg begynner igjen og setter opp tempo og han følger med, jeg *ritarderer* og han er med. Vi er veldig samkjørte, og det er jo viktig for resultatet.”¹²¹

Et annet betimelig spørsmål vil være : Hvordan forholder en musiker seg til denne rollen i akkompagnementet? Pianist Roy Hellvin beskriver sitt arbeid slik:

Åselill: Hva var det du bet deg merke i, i den måten å spille piano på?

Roy: Det var nok mye av de småtingene innimellom, som kanskje ikke alle legger så mye merke til. Det som ikke forstyrrer teksten, men som er med på å fargelegge og gjøre det mer spennende musikalsk, men uten å dominere. Teksten skal fram, det er det viktigste.

Åselill: Vil du si at det finnes noen kjennetegn når man skal akkompagnere denne musikken?

Roy: Det er jo å følge solisten. Jeg husker da jeg spilte med Leif Juster for første gang, da fikk jeg råd av Egil Monn-Iversen hvor han sa: ”Alle taktstreker er opphevet”(ler). Så det var bare å følge han, og det var et godt råd det.

Åselill: Er det noe med utøvelsen som du opplever som veldig definerende for sjangeren?

R: Det er vel det som jeg sa, at det er teksten, at du forteller en historie, mye mer enn å synge en sang.”¹²²

Akkompagnementet skal *fargelegge* musikken, og gjennom dette forsøke å gjøre teksten enda mer interessant. Valgene som akkompagnementet gjør skal fremheve teksten, og kan ved å bruke de små mellomrommene tilføre teksten flere dimensjoner. Akkompagnementet må også ”oppheve alle taktstreker” som Roy Hellvin forteller om. Jeg tolker det slik at akkompagnementet har en stor rolle i å *understreke* og *forsterke* teksten, men at det noterte er mer ”flytende” i møte med fremføringen. Det sier meg også at for å oppnå et slikt samspill, så kreves det mye av en akkompagnatør. Gunnar Sæther bekrefter dette: ”Musikerne kunne spille fritt i alle tonearter, slik at de kunne justere seg til det som passet sangeren best. Det var teksten som skulle frem, og musikken var ledsageren til teksten.”¹²³

¹²⁰ Bentine Holm, forskningsintervju, 14.03.2014

¹²¹ Ibid.

¹²² Roy Hellvin, forskningsintervju, 26.08.2014

¹²³ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

Lallas ektemann, Carsten Carlsen akkompagnerte henne store deler av karrieren. Vibeke Sæther forteller hvordan han forholdt seg til musikken: ”Carsten fungerte som en støtte i akkompagnementet fordi han musikalsk understreket ting i teksten. Hvis sangeren tok seg friheter i fremføringen, så måtte han følge sangeren.”¹²⁴ Gunnar Sæther fortsetter: ” Carstens rolle var å være akkompagnatør. Akkompagnementet skulle antyde ting i teksten, men uten at det tok for mye fokus. Det er på mange måter litt improvisasjon i dette.”¹²⁵

Denne type akkompagnement stiller krav om en pianist som har evnen til å frigjøre og omstille seg på kort tid. Roy Hellvin, som selv har erfaring med å akkompagnere flere utøvere innenfor sjangeren, forteller meg:

Åselill: Når du spiller, hvordan forholder du deg til det som skjer på scenen?

Roy: Jeg bør kunne det utenat, det kan jeg som regel. Det er ikke alltid så veldig vanskelig musikalsk, men man bør ha musikken i hodet og følge med.

Åselill: Bør man være en dyktig pianist?

Roy: Ja, de fleste som har gjort jobbene har vært det. Det må gå av seg selv, og at man må følge.

Åselill: Når jeg var publikum på deg og Bentine Holm sin forestilling, så la jeg merke til at du sjelden så på tangentene, du så på henne.

Roy: Ja, det gjorde jeg. Vi hadde jo mange prøver, så da lærte jeg det utenat. Det var viktig for meg, å ikke se på noter, men følge med på henne. Nå har jeg begynt å spille med Kari Diesen, altså ”Vesle Kari”, så nå har jeg akkurat sluppet notene der også.

Åselill: Tenker du at det er nødvendig for å ha overskudd på sjangeren?

Roy: Jeg synes det er mye lettere. Det er jo folk som alltid må ha noter, men jeg liker det best uten. Da føler jeg meg friere.

Åselill: Har du noen bestemte arbeidsmetoder i innlæringen av repertoaret, før det kommer på scenen?

Roy: Jeg prøver å lære det utenat.

Åselill: Hvis du skulle gitt noen råd til pianisten som skal spille med meg. Hva ville det vært?

Roy: Bruk øra! Det er det viktigste.”¹²⁶

4.5.2 Akkompagnatørens rolle

Hva er det egentlig som skiller akkompagnementet i revymusikk fra andre musikktradisjoner? Stiller det andre krav til en akkompagnatør? Tom Sterri forklarer meg: ”Akkompagnementet skal hjelpe det nummeret frem, og ikke forstyrre med musikalske

¹²⁴ Vibeke Sæther, forskningsintervju 01.09.2014

¹²⁵ Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

¹²⁶ Roy Hellvin, forskningsintervju, 26.08.2014

finurligheter.”¹²⁷ Det krever med andre ord at man går ydmykt inn i rollen som akkompagnatør, med et mål om å *forstå* musikken, snarer enn å ha intensjoner om å briljere på bekostning av teksten. Tom Sterri fortsetter:

”Det er jo en kunst å være en pianist på den type melodier. Det er sangeren, eller skuespilleren som jeg kaller det, som driver historien. Du skal være vanvittig god når du sitter og henger med og fullfører melodien til en som har en helt annet rytme enn det musikalsk korrekte.”¹²⁸

Det slår meg at denne type akkompagnatører kan være vanskelig å oppdrive i dag. Ikke nødvendigvis fordi det ikke finnes akkompagnatører som har egenskapene som trengs, men fordi musikken ikke spilles lenger. Det krever at akkompagnatøren setter seg inn i musikkens tradisjoner og kjennetegn. Tom Sterri forteller:

”Gamlegutta som holdt på med dette, de kunne jo dette faget. I dag er det veldig få som kan det faget. Når du spiller så må du hele tiden fatte det tempo som skuespilleren er i. Han eller hun må ha feedback på det, for det er som en monolog. Publikum reagerer forskjellig fra gang til gang. Noen ganger er det masse applaus, andre ganger ikke. Han eller hun må styre det og de som sitter i graven eller pianisten må følge. Fordi *ordet* er og blir det aller viktigste. Er det ikke det, så er det ikke noe bra revynummer.”¹²⁹

Slik jeg tolker det, så krever det et nært og tett samspill mellom akkompagnatøren og sangeren. Selv om det teksten som skal frem, så krever det at begge er oppmerksomme, og en slags gjensidig respekt med mål om å fortelle én historie. Denne type form for akkompagnement krever en uløselig kommunikasjon og samspill mellom sangeren og akkompagnatøren. I en fremføring er de prisgitt det gode samspillet for å oppleve den naturlige flyten. Andreas Diesen sier:

”Jeg velger å si at det heter ikke akkompagnement, det heter medskyldighet. Fordi, en god revyrepetitør... det er ikke bare et fag, det er noe du nesten er unnfanget til. Fordi en god repetitør, han ser når blikket til kunstneren begynner å virre littegrann, og vet at her må jeg legge meg litt på ventetoner”¹³⁰

¹²⁷ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

4.5.3 Instrumenter

Så langt har jeg snakket om akkompagnatøren uten å spesifisere ett bestemt instrument eller instrumentsammensetning. Finnes det akkompagnementinstrumenter eller sammensetninger som historisk sett har vært mer vanlig enn andre, og er det noe som er mer foretrukket enn andre? Tom Sterri forteller:

”Det er meste vanlig å bruke piano, men du kan også bruke gitar. Den gode revyvisen krever jo virkelig en god musiker som kan følge artisten. I popsang så må jo artisten følge musikken for det skal jo være i rytme hele tiden. Her er det helt omvendt.”¹³¹

Det vil si at man ønsker å bruke et akkordinstrument fordi sangeren i de fleste tilfeller tar hånd om melodien. Det er ikke overraskende, men jeg har også registrert bruk av flere instrumentsammensetninger på noen av opptakene jeg har fordypet meg i. Roy Hellvin forteller:

”Piano er et veldig typisk revyinstrument. I de gamle stilen så var det vanlig med piano og én fiolin, og så kom blåserne etter hvert. Chat Noir hadde ofte fire blåsere, bass og trommer. Etersom tidene forandret seg og popmusikken kom til så ble gitaren mer viktig. Revyen har jo fulgt musikklivet ellers.”¹³²

Revyens instrumenter startet med akkordinstrumentene, og etter hvert som tidene forandret seg så ble det vanlig å utvide med større besetninger. Hvordan har dette blitt praktisert i med tanke på sangtekstens posisjon i musikktradisjonen? Andreas Diesen forteller:

”Altså, i en musikal ligger musikken under hele tiden. I en revy ligger den veldig mye på mellomslagene. De som arrangerte godt for revy, som Einar og etter hvert andre, de visste at det var sånn som var best. Det er den forskjellen mellom de store og de små visene. På de små visene var det bass, trommer, piano, kanskje en saksofon. Min søster reiser nå rundt med mors materiale, hun har bare med seg pianist selvfølgelig. Det er det du trenger, en som legger feite harmonier, og som bare ligger der og gir deg et varmt ullteppe rundt når du synger.”¹³³

I løpet av Lalla Carlsens karriere forandret også instrumentsammensetningene seg. Roy Hellvin forteller:

¹³¹ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

¹³² Roy Hellvin, forskningsintervju, 28.08.2014

¹³³ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

”Det var litt mer *salongorkester*, alltid piano og så kunne det være en fiolin eller cello. Det var det også på de gamle platene hennes, ettersom jeg kan huske. Sånn var det den gangen, men så ble det jo større med Carsten Carlsen som hadde attenmanns orkester på Chat Noir.”¹³⁴

Det sier seg jo selv at med et spenn fra en besetning som omfattet piano og én eller to andre instrumenter til et attenmanns orkester, så forandrer også innpakningen seg. Det virker som om begge deler har vært like vanlig i norsk kabaret- og revytradisjon, Andreas Diesen forteller:

”Ja, altså, det som er veldig viktig å si er at det er veldig stor forskjell på orkestervisen og den lille visen. Med den lille visen kan du være mye mye tryggere, orkestervisen – de bare kjører på. Det er en dampveivals. Når de store musikalske nummerne kommer, mister du noe av sjansen til å tolke. Det var det som var typisk på 60-tallet når Sølvi Wang kom, hun var jo egentlig jazzsangerinne. Så den formen ble jo litt mer showbizz enn revy, men hun hadde flere viser som bare var med piano og littegrann, som jeg pleier å si, (synger) ”bada dam dam” underveis. Hvis du hører på en plate med Einar Schancke som heter ”*Nå går det rett på dunken*” merker du at Frode Thingnæs arrangerte riktig. For da synger Einar (synger) ”Nå går det rett på dunken, BA-DAM...” Der ligger de under, for der går det rett på dunken. ”bada dam dam...”¹³⁵

Kari Svendsen sier også noe om forventningene til kvaliteten på musikken. Til tross for at det skulle være folkelig, så var det en forventning om at det skulle være profesjonelle musikerne som måtte beherske instrumentet sitt godt. Kari Svendsen forteller: ” Det var veldig mye jazzfolk som hadde det som ”streitjobb”, og fast jobb i grava på Chat Noir. Så det var jo jævla gode musikere. Det va'kke no' korpsfolk - nei, det mente jeg ikke! (ler).”¹³⁶

4.5.4 Oppsummering – akkompagnement og samspill

Akkompagnementet skal hjelpe nummeret frem. Det stiller krav til at akkompagnatøren skal løfte sangteksten frem, og i mindre grad fokusere på akkordprogresjoner og taktstreker. Samspillet mellom sangeren og akkompagnatøren må henge tett og uløselig sammen, slik at nummeret drar i samme retning. Det stiller store krav til at akkompagnementet skal følge sangeren gjennom en improvisatorisk ideal.

¹³⁴ Roy Hellvin, forskningsintervju, 26.08.2014

¹³⁵ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

¹³⁶ Ibid.

De vanligste akkompagnementinstrumentene er piano og gitar, men det har historisk sett også vært i kombinasjon med andre melodiinstrumenter som strykere og blåsere. Valget blir tatt på bakgrunn av hva teksten trenger for å oppnå en optimal formidling.

4.6 Fremføring

Ut i fra kabaret- og revymusikkens tradisjon, så ligger det helt klart en forventning om at man inkluderer publikum i fremførelsen. Det kan være seg av *direkte henvendelser*, eller *tankerekker* i historiefortellingen. Det blir feil å si at en fremføring gjøres på publikums premisser, men i forarbeidet er det viktig å sikte mot en fremføring som åpner for en kontakt med publikum. Det første minuttet i en fremførelse vil være avgjørende for publikumskontakten. Utøveren gjør det man kaller ”å skriver kontrakt med publikum”. Dette utsagnet brukes for å illustrere at du har publikum på din side, og at du i denne situasjonen kan få publikum med på det meste. Men det er én forutsetning, teksten må være god, og utøveren må ha god *timing*. Jeg spurte de ulike informantene spørsmål omkring deres erfaringer og refleksjoner i møte med publikum.

4.6.1 Utøveren i møte med publikum

Andreas Diesen sier: ”Det er som Carsten Byhring sier ”publikum er som et løvepakk, og du løvetemmeren”. Det er ditt ansvar å roe ned salen så du kan få levert.”¹³⁷

Så hvordan temmer man sitt publikum? Tom Sterri forteller:

”Det første du må gjøre med et publikum er å gjøre dem *trygge*. Du har så kort tid ”å skrive kontrakt med publikum”, og *det* er hele nummeret eller forestillingen avhengig av. Publikum er så forskjellige, samtidig som de er så like. Min erfaring er at publikum er responsmessig veldig like. Forskjellen er i *uttrykk*, hvor mye lyd de lager. Et fredagspublikum, som har vært ute og kost seg før forestilling, med mye brøl og latter har det ikke nødvendigvis morsommere enn et onsdagspublikum som lager mindre lyd. Det skal man være veldig obs på. Det publikummet som lager veldig mye lyd, det kan være veldig forstyrrende, men er du ”heldig”, for å bruke det uttrykket, og har en venninnegjeng på fire damer som bare ler, altså latter er massesuggesjon, da vil det funke for resten av salen og spre seg. Jeg sier damer jeg, for dere er liksom så mye mer åpne. Så fire eller to mennesker kan bety masse i forhold til respons. Begynner du med et publikum som ligger litt ”lavt”, så hender det fort at skuespilleren begynner å overspille. Det er én regel, du skal alltid bare gjøre det har øvd inn.”¹³⁸

¹³⁷ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

¹³⁸ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

Det vil si at ditt beste triks er å lage et ”rom” hvor publikum føle seg trygge. Selv om hvert publikum er unikt, så finnes det likevel noen små ”knagger” man kan bruke i kommunikasjonen med sitt publikum. Det første man legger merket til er hvor mye lyd publikum lager som respons. I en fremføring er det viktig å huske på at publikum er svært forskjellige, og derfor vil lyden av publikum også være forskjellig. Et publikum kan ha en god kveld selv om de ikke skriker av latter. Din viktigste oppgave som utøver på scenen er å være tro mot det nummeret du har øvd inn. I møte med et ”lydløst” publikum vil den største faren være å overspille, da ødelegger du ikke bare nummeret, men du viker bort fra revyens vesen, det folkelige, umiddelbare og jordnære. Det *umiddelbare* oppstår ved at utøveren har god oversikt over hva som skal formidles. Det er likevel viktig at det ikke mister nerven fordi man har gjort nummeret mange ganger før. Utøverens beste hjelp til å bevare det umiddelbare er å forholde seg aktivt til publikum. Tom Sterri forteller:

”Publikums reaksjoner har mye å si. Hvis det er noen i salen som reagerer høyløst eller har en latter, så er det deilig å kunne ta det inn. Det du gjør ved å ta inn mennesker, det er egentlig å la publikum få leve i det du har sagt.”¹³⁹

Publikum skal få lov til ”å leve med” i nummeret, men hvor stor del skal de ha av utøveres fokus? Kari Svendsen forteller:

”Altså, det er jo tekster som må framføres av noen som kan, det skal ikke bare synges, det skal framføres av en som er skuespiller eller har en evne til å formidle en god tekst. Det kreves ganske mye av en revy-sanger og -sangerinne. Du skal faktisk også ha en så god kontakt med publikumet ditt at skal gi dem rom og luft til å reagere på poengene! Det er ofte den største feilen man gjør. Jeg orker ikke høre på meg selv fra yngre dager for jeg hadde jo så jæskla dårlig tid! Alt gikk så fort, så du slapp jo ikke til muligheten for reaksjoner.”¹⁴⁰

Kari Svendsen forteller at det er viktig å la publikum få tid til å reagere på det du fremfører. Dette krever en form for *erfart kunnskap*, som man kun oppnår ved å fremføre disse visene for et publikum. Det betyr at i arbeidet med en slik repertoar kan en metode være å gjøre fremføringer som en del av innstuderingsprosessen. Deretter kan man innhente erfart kunnskap fra de ulike fremføringene. Ved å gjøre utallige fremføringer av materialet møter utøveren på nye problemstillinger. Kari Svendsen forteller:

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Kari Svendsen, forskningsintervju, 21.03.2014

”Du skal aldri tenke at du har gjort dette 140 dager på rad. De har gleda seg, fått barnevakt, de har pynta seg, de har vært ute og spist eller skal ut å spiste etterpå, de har tatt seg en knert. Du skal tenne gnisten hos dem, sånn at de syns det er gøy å sitte i den salen. Det er din oppgave som revyartist, eller det er jo en oppgave uansett når vi står på scenen.”¹⁴¹

4.6.2 Oppsummering – fremføring

Som utøver må du kunne ”temme ditt publikum”, for da har du mulighet til å få dem med på hva som helst. Fremgangsmåten er å skape en kommunikasjon mellom sal og scene samtidig som du har full oversikt over ditt eget nummer. Som utøver kan man velge å bruke publikums reaksjoner i fremføringen, og dette kan bidra til å oppnå den kontakten man ønsker. Denne metoden krever overskudd og god forberedelse fra utøveren. Vi kan kjenne igjen lignende holdninger i Per Kvist sin tekst om utøverens møte med publikum i Chat Noirs jubileumsbok *”Katten er ute”*:

” Og intet er så velsignet for en gjøgler når hun eller han kommer ned på teatret trist i hu – av private grunner – av sorger, bekymringer – og synes det er utenkelig å skulle gå inn og more - tenk moro folk – i den sinnstilstand - intet påstår jeg er da så velsignet som å jekker op av publikum – få smilet der nedenfra – kjenne at noe smelter og blir borte – og gir plassen til gjøglerfryd og inderlig samfølelse med de gode mennesker i salen, som lissom er gått av huse enkom for å trøste og husvale én. Og i den følelse og med den innstilling overfor publikum tegner dets mest ærbødige tjener”¹⁴²

4.7 Musikken i dag

I de ulike intervjuene tok jeg for meg spørsmål omkring musikkens plass, eller manglende plass i dagens samfunn. Flere av informantene hadde tanker om hvorfor denne musikken ikke spilles i dag, samt refleksjoner om hvilke musikk- og teaterformer man kan ane inspirasjon fra den norske kabaret- og revymusikken. Denne kunnskapen kan være nyttig i arbeidet med å aktualisere musikken.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Kvist, Per, *Når katten er ute...Chat Noir 1912-1942*, Det Mallingske boktrykkeri, 1942, Oslo, s. 47

4.7.1 Tilgjengelighet

I forberedelsene til forskningsarbeidet og intervjuene undret jeg meg over hvor lite dokumentasjon som finnes tilgjengelig for allmennheten. Gunnar Sæther ga meg en liten pekepinn på hvorfor:

”Mange av Carstens arrangementer til revyene ligger hjemme hos oss. Nasjonalbiblioteket har dessverre ikke kapasitet til å ta seg av originalmanuskriptene. Den norske musikken som ikke spilles lenger blir dessverre glemt. Vi har to generasjoner musikk som ikke spilles lenger, for eksempel Klaus Egge, David Monrad Johannsen. ”Villa Gro-Gro” er det som er igjen fra Lallas tid. Vibeke og meg er de eneste som har bevart noe fra hennes tid. Det er ingen som er interessert i revyhistorie i den forstand, så Lalla er ikke *aktuell*. ”¹⁴³

Nå er det ikke min intensjon å henge ut de ulike institusjonene, men snarer å stille spørsmålstegn ved hva vi som samfunn anser som verdifullt å bevare. Jeg vil tro at dette også henger sammen med etterspørsel og interesse hos brukergruppene til de ulike institusjonene og ikke minst det økonomiske aspektet. Kari Svendsen forteller meg sin bekymring omkring den manglende fremføringspraksisen:

”Det er jo veldig mange gamle viser, og jeg tror at de beste av de gamle visene - hvis jeg greier å formidle det jeg gjør videre til dem som kommer i hæla på meg - kan bli brukt fremdeles framover. Se på Sverige, da, de synger jo Belman og tar vare på ting som er 200, 300 år gamle. Så det burde jo ikke være noe i veien for det. Synd hvis de beste tekstene blir borte, de burde jo ha en overlevelsesmulighet. Men, det er mye surr som ikke trenger å bli huska, men det er mange store, fine tekster som ikke bør gå rett i arkivene, de bør brukes!”¹⁴⁴

4.7.2 Nye generasjoner

Er denne musikken viktig og betydningsfull for kommende generasjoner? Er det mulig å sammenligne med sjangere som ungdom i større grad kjenner til? Kari Svendsen sier at hun har oppdaget en større åpenhet de siste årene:

”Altså, nå føler jeg at den er mer "oppe og står" enn for 20 år sida. Det er mer toleranse ute og går. Sjangeren er mere tatt inn i varmen igjen enn for 20-30 år sida når revyviser liksom var gammaldags og sært og konservativt på en måte. Det spilles

¹⁴³ Vibeke & Gunnar Sæther, forskningsintervju, 01.09.2014

¹⁴⁴ Kari Svendsen, forskningsintervju 21.03.2014

jo revy over hele landet og det settes opp forestillinger med revy som form, ikke sant? Så jeg tror faktisk det er på vei inn igjen og mer hipt nå enn det har vært på lenge. For det er en morsom sjanger. Hip-hop er ikke så langt unna...”¹⁴⁵

Kari Svendsen forteller også om sin erfaring med å formidle denne musikktradisjonen til ungdom i dag:

”Jeg tror ikke ungdom skjønner noe av de eldste revyvisene. De synes bare det er rart og de kan le av det for de synes det er ”johan” eller komisk. Jeg har jo vært på noen skoler og sånn og fortalt om Oslo. Der har jeg jo brukt vært litt revyviser, og fortalt om betydningen av viser i gamledager og sånn. Men det som har vært morsomt er at de som er mest interesserte, det er innvandrerejentene, som har spurt mest. Men de der norske (ler), sitter der med høretelefoner og driver med sitt.”¹⁴⁶

Det kan virke som yngre generasjoner ikke interesserer seg fordi de opplever at det ikke angår dem. Det reiser også spørsmål om hva og hvordan vi tilgjengeliggjør vår felles kulturarv. Bli denne musikktradisjonen helt umulig å forstå, så er det et poeng å gjøre kunnskapen om den tilgjengelig ved å løfte den frem. Tom Sterri fortsetter:

”Melodien kunne ha overlevd om man skrev en tekst som inneholdt noe vi er opptatt av i dag. Da er det noe som er preferansepunkt i det gamle nummeret, mens det holdes som nytt for de som ikke har det. De fleste har jo ikke de preferansene, de har nok med sin egen tid om de ikke skal grave i fortiden. Da skal man være spesielt interessert. Du har jo da Ravi med ”*Cherio*” som plutselig gir den en helt ny oppsving, i en kortere periode. Men jeg tror nok at hvis en begynner med de gamle, så ligger det på en måte en parodi på gammel revy i det med en gang du velger det, tror jeg. Det er så mange bra låter som er viktig, men tar du klassikerne så vil det gamle publikumet si at originalen er jo best. Så det er farlig også vet du, å gjøre det.”¹⁴⁷

4.7.3 Veien videre

Hvor går veien videre? Mitt bidrag i masterprosjektet vil nok ikke være tilstrekkelig i å løfte frem den norske kabaret- og revymusikken. Samtidig skal jeg ikke undervurdere hvordan små grep kan skape stor forskjell. Det ville jo være underlig om ikke noe av kabareten og revyens vesen befinner seg i andre kunstformer eller utøvere. Vi kan ane inspirasjon i flere utøvere i dag, men hvordan skal vi løfte frem den gamle revyen? Tom Sterri sier: ”Hvem tar seg av den gamle revyen i dag? *Du* gjør det med dette i aller høyeste grad, men hva kan vi som

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Tom Sterri, forskningsintervju, 17.03.2014

driver med det gjøre. Vi burde også gjøre noe med det, ikke bare sutre over at det snart er en glemt form.¹⁴⁸

I intervjuet med Tom Sterri fremkommer det at også økonomien har en stor del av skylda for hvorfor denne musikktradisjonen ikke er tilgjengelig på de store scenen i hovedstaden, Tom Sterri forteller:

”Dessverre er det litt for tøft. Min gamle sjef Einar Schanke sa: ”For noen år tilbake kostet en musiker i grava det samme som en billett”. Det betyr i dag at én billett i dag skulle koste 2500 kroner. Mens Einar Rosa sa: ”en billett vil koste det samme som en flaske oddevin, for begge deler gir cirka to timers moro”. Sånn sett skulle én billett kosta kanskje 250 kroner, og det er tingen til 2500 ut i fra de to regnestykkene. Jeg skulle gjerne hatt revybillett til 250 kroner stykke og fått inn masse mennesker. Det er en lang historie om hvorfor jeg tror Oslo ikke er så flinke. Det er ikke fordi vi ikke vil, men det er ikke mulig å lage den gamle revyen. Vi skal nok lage noen igjen. Hadde det ikke vært for at det koster så mye, så hadde det vært revy på Chat Noir i tjuetis av år, det skal jeg garantere deg.”¹⁴⁹

Tom Sterri forteller meg også hvordan Chat Noir bidro til å løfte frem den norske revyhistorien på deres 100-årsjubileum. Dette var nok et godt grep i å aktualisere det, men jeg samtidig vil dette programmet kanskje engasjere publikum som kjenner til tradisjonene og utøverne. Selv om revyen ikke er like synlig på de store profesjonelle arenaene, så lever den likevel videre i amatørvirksomhetene, særlig som skolerevy og lokalrevy. Andreas Diesen forteller:

”Så er det en annen ting, selv om det ikke spilles revy i Oslo annet enn på skolene, så er det jo 50 skolerevyer hvert år i Oslo. Så er det mellom 200 og 300 revyag over hele landet, så har du skolerevyer, studentrevyer og russerevyer over hele landet. Revyen som form er ikke borte, men vi har ikke den Chat Noir- og Edderkoppen-revyen. Men da er ikke så dumt å huske på at Chat Noir-revyen var en lokalrevy, det bare det at den var en lokalrevy for Oslo. Det var ikke sånn at ”vi er mye finere enn dere for vi spiller på Chat Noir”, Chat Noir var lokalrevy for vestkanten. Dovrehallen var det for østkanten.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Andreas Diesen, forskningsintervju, 19.03.2014

Er vi for opptatt av å huske de store stjernene utenfor vårt eget land? Hvorfor er ikke store utøvere fra vårt eget land verdt å minnes om? Andreas Diesen deler sine tanker med meg:

”Å: Tror du Lalla er glemt?

A: Det er vanskelig, sier du Lalla til en godt voksen person vil han huske henne bare på fornavnet, men snakker jeg med en 25-åring har han ikke noe peiling på hvem Lalla er, Kari Diesen er og slik er det med de fleste. Arve Opsahl huskes ikke for å være revyskuespiller, han huskes som Egon Olsen eller som Henry i ”Mot i Brøstet”. Det er det ungdommen i dag har fått med seg om Arve Opsahl, at han var en stor revyskuespiller i 30 år har de ikke fått med seg. Min far er glemt, Einar Sissener er glemt, Einar Rose var en stor, tykk og rar mann... Så de som huskes for å være med i revy er nok Juster og Rose. Lalla er glemt til man minnes henne med et klipp. ”¹⁵¹

4.7.4 Oppsummering - musikken i dag

Den norske kabaret- og revymusikken er tilgjengelig i dag i form plateinnspillinger, men det finnes ingen komplett note og tekstsamling som er tilgjengelig for publikum. Portretter av store norske utøvere finnes tilgjengelig på tv-programmer i NRKs nettarkiv.

Det kan være vanskelig å aktualisere musikken for yngre mennesker fordi tekstene ikke angår dem. De har heller ikke kunnskap om musikken og tiden den ble skrevet inn i. Derfor vil det i mange tilfeller oppleves som rart og gammeldags. Ved at nye utøvere velger å trekke musikken frem igjen, så vil det være mulig for publikum å oppleve musikken på nytt, uten at nostalgien er en forutsetning.

¹⁵¹ Ibid.

5 . Praktisk del

5.1 Rammer for fortolkningen

Den praktiske delen ligger vedlagt som en fysisk plateinnspilling i denne oppgaven. Innspillingen er gjort på bakgrunn av de empiriske funn og teori som er presentert i denne skriftlige delen av masterprosjektet. I innstuderingsarbeidet av de ulike visene har jeg valgt å ta utgangspunkt i de versjonene som er presentert på: ”Lalla Carlsen- *Norges revydronning*”¹⁵² ”Lalla Carlsen – *Livets eventyr*”¹⁵³ og ”Lalla Carlsen- *Ei hel ei*”¹⁵⁴ Disse utgivelsene omfatter repertoar fra store deler av Lallas karriere, men er av varierende lyd kvalitet. Mine fortolkninger vil forhåpentligvis ha korrekte sangtekster, men fordi jeg har hatt begrenset tilgang på skriftlige sangtekster, så ber jeg om forståelse om noe skulle vike fra de opprinnelige sangtekstene.

5.1.1 Valgt repertoar

Plateinnspillingen inneholder følgende repertoar:

- ”*Marsjkonkurransen*” (Finn Bø/Arne Svendsen-1943)
- ”*Å blei det av deg*” (Irving Berlin/ Per Kvist-1929)
- ”*Sisiken på Nellys hatt*” (Vilhelm Dybwad-1929)
- ”*Der skrek en fugl*” (Finn Bø-1930)
- ”*Livet og lykken*” (Vilhelm Dybwad-1930)
- ”*Til Holmenkollen*” (K.N. Andersen-Folke- B & A Müller-1932)
- ”*Norge i rødt hvitt og blått*” (Finn Bø/ Arild Feldborg/L.E. Larsson-1942)
- ”*Ei hel ei, ei halv ei*” (Arne Svendsen/ Bronisław Kaper- 1955)

5.1.2 Akkompagnatør og samarbeidspartner

Jazzpianist Eyolf Dale er med som akkompagnatør på den praktiske delen. Dale er komponist og utøvende jazzpianist og har utgitt og medvirket på flere plateutgivelser. Han har gitt ut to pianosoloalbum, ”*Hotel interludes*” (2011) og ”*Hometown interludes*” (2013) . Han ble i 2014 nominert til Spellemannsprisen i kategorien ”jazz” for sitt andre soloalbum,

¹⁵² Lalla Carlsen- *Norges revydronning*, Normann Records, NOMCD 3022, 2007

¹⁵³ Lalla Carlsen- *Livets eventyr*, Talent AS, 2008

¹⁵⁴ Lalla Carlsen- *Ei hel ei*, Talent AS, 2008

”*Hometown interludes*”. Dale er mest kjent for å sitt solopianoprojekt og duosamarbeidet med saksofonist André Roligheten i Albatrosh. Albatrosh har fått flere utmerkelser både nasjonalt og internasjonalt.¹⁵⁵

5.1.3 Det innspilte resultatet

Den praktiske delen foreligger som en plateinnpilling. Innspillingen ble gjort 30.03.2015-31.03.2015 i Teglverksgata på Grünerløkka i Oslo, og er mikset og ferdigstilt av Eyolf Dale. Alle opptakene er produsert i samarbeid, og vi har på noen av visene valgt å utvide besetningen ved at vi i etterkant spilte inn perkusjon og klokkespill. Alle de musikalske valgene er tatt med bakgrunn i at vi ønsker å fremme teksten best mulig.

¹⁵⁵ Hjemmeside, *Eyolf Dale*, www.eyolfdale.no (lest 02.03.2015)

6 .Oppsummering og avslutning

6.1.1 Oppsummering av resultat

I alle intervjuer sammenfaller *teksten* som en styrende faktor for den musikalske fortolkningen. Veien fram til endelig fremføring innehar også flere aspekter, som jeg har forsøkt å skissere i oppsummeringen av hver kategori i hoveddelen av den skriftlige oppgaven. I arbeidet med den praktiske delen har jeg hatt fokus på *ordet* og *fortellingen*, samtidig som jeg har anvendt mine empiriske funn som rettesnor i fortolkningen. Reisen gjennom den norske kabaret- og revymusikkens historien har gitt meg viktig kunnskap om sjangeren, men den har kanskje først og fremst gitt meg kunnskap og erkjennelse om kunstneriske prosesser som jeg kan bruke i mitt arbeid som musiker.

6.1.2 Tilgjengeligheten av materialet i dag

Musikken er tilgjengelig i dag gjennom plateinnspillinger som er overført til cd-format. Flere av disse innspillingene er digitalisert og tilgjengeliggjort på streamingtjenester som iTunes, Wimp og Spotify. Når det gjelder notematerialet og sangtekstene, så fremstår dette mer sporadisk. Det finnes bøker som har samlet noter og tekster til de mest kjente revyvisene, som for eksempel: *"Toner fra Tigerstaden"* av August Mauritzen som blant annet inneholder *"Ei hel ei, ei halv ei"* (Arne Svendsen), *"Det hender så mangt på Hovedøen"* (Vilhelm Dybwad) og *"På Enerhaugen"* (Alfred Næss). Det finnes ingen komplett samling med noter og tekster til alle av Lallas innspilte viser.

6.1.3 Aktuelle eller uaktuelle viser?

Det kan være vanskelig å si noe om hvorfor det er noen viser som går igjen når man snakker om norsk kabaret- og revymusikk. Det er mest nærliggende å tro at det er visene som ble mest populære i sin tid som "står seg". Det virker ikke som at det er visenes overføringsverdi til dagens samfunn som er avgjørende. Det virker snarere som det er den *gode fortellingen* og *menneskeskjebnene*, eller som Lalla ville sagt: *ordet*. Nye generasjoner vil måtte forstå visenes kontekst, og da kan man som utøver utfordre dette og forsøke å legge til rette gjennom musikalsk fortolkning og introduksjoner. Ingenting er umulig.

6.1.4 Overføringsverdi

De empiriske funn og den erfarne kunnskapen har hatt stor overføringsverdi til mitt arbeid som sanger. Jeg opplever særlig funn i retningen av *innstuderingen og fortolkningen* som interessante da dette er med på å påvirke den musikalske fremføringen. Dette gir sangere mulighet til forstå sin egen kunstneriske praksis i større grad. Denne forskningen vil ha stor overføringsverdi til utøvende sangeres arbeid med fremføring av tekst og fortolkning. Fordi denne kunnskapen har utøveren og formidlingen i fokus, vil denne studien presentere et fagområde som jeg tror kan være av interesse for praktiske musikkfag. I tillegg til å kartlegge kjennetegn for den norske kabaret- og revymusikken, så presenterer studien viktige funn for sangere på tvers av sjangre.

6.1.5 Videre forskning

Jeg har hovedsakelig valgt å konsentrere meg om et lite utvalg Lalla Carlsens utøvende repertoar. Dette er på mange måter bare en begynnelse i å kartlegge et stort område i den norske musikk- og teaterhistorien. Det finnes et stjernelag med utøvere, tekstforfatter og komponister som glitrer der på stjernehimlen, og i deres fremføringer finnes det skjult kunnskap som kanskje kan si nettopp noe om: *Hvem* vi er, *hva* vi er og *hvor* vi er.

Kjære publikum, katten er ute. Måtte den leve lenge og vel!

Takk for oppmerksomheten.

7 . Referanseliste

Litteratur:

- Appignanesi, Lisa, *The cabaret*, Studio vista,1975, New York
- Bernau, Victor, *Med vennlig hilsen*, Fabritius,1937,Oslo
- Birkeland, Helge, *Å tolke lieder*,Universitetsforlaget,Oslo,1991.
- Borgdorff,Henk The Debate on Research in the Arts, Sensuous Knowledge series No. 2 (Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2006).
- Bø, Finn, *I tigerstadens jungel : eller tredve år blant de ville : viser 1930-1960* ,Aschehoug,Oslo , 1961
- Cook, Nicholas: "Music as Performance". *The Cultural Study of Music* (eds. M Clayton et al.). New York: Routledge 2003, pp. 204-214.
- Cook, Nicholas: "Analysing Performance and Performing Analysis" i Nicholas Cook and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*, 1999. Oxford: Oxford University Press. s. 239–261.
- Eriksen, Solveig, *Hele Norges Lalla*, Ernst G Mortensen, 1945,Oslo
- Fischer-Lichte, Erika,*The transformative power of perfomance*, Routledge,2008.
- Gulliksen, Geir, *Ung trost klokken fem om morgenen i brusende larm*, Flamme forlag, 2015.
- Helgesen, Anne, *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornøyet*, Aschehoug, 2012, Oslo
- Herskedal, Sigrun Ebbesvik, *Sangelevens vokale identitet*, Masteroppgave, Universitetet i Oslo, Høsten 2014
- Kvalbein, Astrid, *Musikalsk modernisering : Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar*,Norges musikkhøgskole, 2013.
- Kvale,Steinar & Brinkmann, Svend. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal. 3.opplag, Oslo, 2012.
- Kvist, Per, *Når katten er ute...Chat Noir 1912-1942*, Det Mallingske boktrykkeri, 1942,Oslo.
- Nielson, Haakon B.,*Revystjerner i 1920-årenes Kristiania*,J.W Cappelens forlag, 1970
- Schechner,Richard,*Perfomance studies:an introduction third edition*,Routledge,2002/2013

Internettkilder:

- *Store norske leksikon*, https://nbl.snl.no/Lalla_Carlsen (lest 13.10.14)
- *Store norske leksikon*, https://snl.no/Roy_Hellvin (lest 13.01.14)
- *Store norske leksikon*, <https://snl.no/revy> (lest 13.01.15)
- *Store norske leksikon*, <https://snl.no/kabaret%2Funderholdning> (lest 13.01.15)
- *MIC, Norsk musikkinformasjon*,
<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2002040910224194299382I> (lest 28.02.2015)
- Hjemmeside: *Bårdar danseinstitutt*, <http://baardar.no/team/andreas-diesen> (lest 26.02.2015)
- Hjemmeside: *NRK*, <http://www.nrk.no/kultur/andreas-diesen-hedret-med-medalje-1.8028581> (lest 26.02.2015)
- *Lindmo*, NRK, <http://tv.nrk.no/serie/lindmo/MUHU25000315/07-02-2015> (sett 07.02.15)
- *Revy-portretter: Lalla Carlsen, Selvfølgelig!* <http://tv.nrk.no/serie/revy-portretter/FKUN30000494/29-08-1994> (sett 25.02.15)

Diskografi:

- *Lalla Carlsen- Norges revydronning*, NOMCD 3022, Normann Records, 2007
- *Lalla Carlsen- Livets eventyr*, Talent AS, 2008
- *Lalla Carlsen- Ei hel ei*, Talent AS, 2008
- *Bentine synger Lalla Carlsen*, NOMCD3056, Normann Records, 2010