

# **Affektive fellesskap**

## **Om politiske tilskrivninger i musikalsk tekst**

**Masteroppgave i musikkvitenskap, Institutt for musikkvitenskap**

**Universitetet i Oslo**

**Bendik Bjørnstad Foss**

**Vår 2016**

### ***Takk til...***

- Min veileder Hans Weisethaunet, for sindig og kyndig veiledning.
- Mine foreldre, Ellen Bjørnstad og Gunnar Foss, for uvurderlig teoretisk sparring og skarpsynt korrektur.
- John L. Paulsen, for stilistisk oppstramming og språkvask. Ikke alltid tatt i følge, men ikke mindre verdsatt av den grunn.
- Tanja Orning og Eirik Askerøi, for verdifulle tips og oppmuntring.
- Mine venner og kolleger, for inspirerende samtaler.
- Min familie: min alltid like tålmodige kone Harpreet Bansal, min sønn Arvind – og min datter Mina, som med vekslende hell deltok på forelesninger studieåret 2014/2015.

# Innhold

<b>Forord</b> .....	<b>iv</b>
<b>1. Kapittel. Introduksjon: Mr. Trump og Neil</b> .....	<b>1</b>
1.1. En presidentkandidat.....	1
1.2. Tematikk og metodologi .....	3
1.2.1. Om semiotikk.....	5
1.2.2. Om intensjon .....	8
1.2.3. Om perseptuell økologi .....	10
1.3. Noen sentrale begreper .....	12
1.3.1. Om kommunikasjon.....	13
1.3.2. Om appropriasjon.....	16
1.3.3. Om ideologi.....	21
1.4. Disposisjon.....	23
<b>2. Kapittel. Reagan og Springsteen</b> .....	<b>25</b>
2.1. Kort historikk.....	25
2.2. Analyse .....	27
2.2.1. Anthem .....	28
2.2.2. «Born in the USA» <i>an sich</i> .....	30
2.2.3. Analyse II: Will dekode Springsteen .....	38
2.3. Framing: foreløpige konklusjoner .....	42
<b>3. Kapittel. Blair og Gallagher</b> .....	<b>49</b>
3.1. <i>Cool Britannia</i> .....	49
3.2. Oasis og britpopens omkodinger .....	53
3.2.1. 1994 .....	56
3.2.2. 1995-1997 .....	60
3.2.4. Oasis og Blur: autentisitet, kjønn og laddism .....	66
3.3. Britpopens tilbydelser .....	69
<b>4. Kapittel. Oppsummeringer og implikasjoner</b> .....	<b>74</b>
4.1. Mening, intensjon og forskyvning.....	75
4.2. Følelsenes politikk.....	82
<b>Kilder</b> .....	<b>89</b>

## Forord

Da jeg fullførte kandidatstudiet ved Norges Musikkhøgskole i 2001, så jeg for meg et par år i arbeidslivet før videre utøverstudier sørover i Europa. Men det ville seg slik, at jeg snart så flere grunner til å bli værende enn til å reise, og derfor prøvespilte jeg for og vant fast ansettelse i Oslo-Filharmonien i 2002. I kombinasjon med orkesterjobben drev jeg utstrakt frilansvirksomhet, med et hovedfokus på kammermusikk og ensemblespill. Etter hvert som denne virksomheten økte i omfang, gjorde også familien det. Derfor ble det nødvendig med enkelte prioriteringer, og i 2011 sa jeg opp min stilling i orkesteret for å få tiden til å strekke til. Nå veksler jeg mellom ulike prosjekter, med hovedbase i Cikada Ensemble og Oslo Sinfonietta. Samtidig har jeg beholdt en tett forbindelse med min tidligere arbeidsgiver.

Studiepausen viste seg altså å bli langvarig. Men i løpet av de siste 15-20 årene har jeg akkumulert et vell av opplevelser knyttet til mennesker, steder, musikk og andre inntrykkskilder som jeg er svært takknemlig for. Det har vært et liv som ofte har blitt levd i koffert mellom ulike flyplasser, og en virksomhet som har beveget seg mellom klassisk musikk, samtidsmusikk, progressiv pop, frijazz, scenemusikk, countrymusikk, punkrock og svært mye annet. Jeg har spilt på Kiel-ferga og i jungelen utenfor Rio de Janeiro, i Musikverein i Wien og på låvefester i Duved. Alt dette har vært givende og lærerikt, og ikke minst, forferdelig morsomt.

Dessuten har det også blitt mange ensformige timer i studio for å produsere stryke-velklang for ulike popartister og film-soundtracks, og mange event-jobber og private oppdrag av ulik karakter. Her blir yrket et annet: musikk inngår i sammenhengen som en ingrediens blant flere, og innordner seg en større helhet som skal formidle et overordnet budskap. Dette arter seg på ulikt vis: det kan være sjangermerker som brukes for å angi en stemning, som en nykomponert, «klassisk-aktig» fanfare i en prisutdeling, eller framføringen av Puccinis «Chrysantemi» i en venns bryllup. Det kan være morsomt, hyggelig, likegyldig, kjedelig og, til tider, forbløffende. For en del år siden spilte jeg for eksempel i et mye medieomtalt bryllup i norsk finanselite, der den lille byen det hele skulle foregå i var blitt pyntet som til en nasjonaldag. Bybefolkningen viftet med norske flagg, og politiet stilte mannsterkt (og gratis) opp, blant annet med sikring av luftrommet. Inntrykket var nærmest føydalt. Under vielsen framførte et 30-manns orkester og et 50-manns kor nøye utvalgte

klassiske verker, som for eksempel Hubert Parrys «I Was Glad» (tradisjonelt spilt i britiske kroninger og kongelige bryllup), «Lacrimosa» fra Mozarts *Requiem* og det berømte «Hallelujah» fra Händels oratorium *Messias*. At «Lacrimosa» («full av tårer») skiller seg noe fra de andre i sin grunnstemning, er kanskje mest relevant dersom man er klar over det fra før. Denne er bare én av mange opplevelser der jeg har undret meg over hvordan musikk og kontekst virker sammen: hvordan musikk kan inneholde koder og symboler, hvordan de kan bevege seg fra én kontekst til en annen, hva som forandres i denne bevegelsen, og hva som forblir uforandret. Og, ikke minst, hvordan noe som oppleves som absurd for meg, kan være tingenes naturlige orden for noen andre. Det trenger ikke nødvendigvis, eller i hvert fall ikke utelukkende, å bunne i et grandios selvilde, hensikten oppsummeres kanskje best på nettsiden til eventbyrået som regisserte vielsen: *...the entertainment shall open your heart and emotions.*<sup>1</sup>

Jeg må skynde meg å poengtere at dette ikke er noen bannbulle mot «overgrep mot den klassiske musikkens renhet», «smakløshet» eller lignende – slett ikke. Som klassisk musiker er jeg tvert imot glad for at estetikken stadig har relevans, at den kan berøre og skape assosiasjoner uavhengig av hvilken bakgrunnskunnskap man måtte ha om den. Hverdagen er full av slike musikalske koder, og da spesielt TV-reklamen: fra den vregte *power chord*'en, som har blitt et så innarbeidet opprørssymbol at den nå på ironisk vis kan reklamere for lange underbukser, til EA Sports videospill FIFA 2015, der Figaros arie fra Rossinis *Barbereren i Sevilla* synges til teksten *...futebol, futebol! Beautiful football!* Det er hverdagslig, nokså uskyldig (om enn manipulerende) og uunngåelig. Og det åpner selvfølgelig for en mengde interessante analytiske innfallsvinkler.

Denne oppgaven skal imidlertid fokusere på hvordan slike symboler og koder arter seg i en politisk sfære. I denne konteksten blir innsatsen høyere, og det misforholdet en musiker kan oppleve mellom det som spilles og det som sies, kan oppleves som sterkere. Jeg har for eksempel spilt George Harrisons «Here Comes the Sun» på fester der oljebransjen framhever sin beskjedne solcellesatsing, med statsminister, olje- og energiminister og utenriksminister til stede. Dette opplevdes som mer problematisk enn å spille Hallelujakoret i et bryllup, selv om den daværende statsministeren var til stede, der også.

Til sammen har disse opplevelsene ført til at jeg over tid har akkumulert et behov for å sette dem i system og perspektiv. Da jeg endelig avbrøt min studiepause, riktig nok

---

<sup>1</sup> Av hensyn til de involverte skal denne kilden skal få stå som anonym.

uten å forlate yrkeslivet, fikk jeg en mulighet til å tilegne meg noen redskaper som kan være til nytte i en slik prosess. Jeg håper leseren vil bære over med min «musikalske selvbiografi» etter Even Ruuds mønster (i *Musikk og identitet*, 2013), da jeg tror den er nødvendig for å forklare hvorfor jeg seinere kommer til å trekke inn Dvořak i en diskusjon om Oasis, og barokkens affektlære i en analyse av «Born in the USA». Om min praksis som musiker har lært meg noe, er det at en bredere forståelse er en bedre forståelse, og at dikotomien «kunstmusikk – all annen musikk», med alt det den impliserer av høy/lav-relasjoner og ideologi, er grunnleggende falsk.

# 1. Kapittel

## Introduksjon: Mr. Trump og Neil

### 1.1. En presidentkandidat

Eiendomsmagnaten Donald Trump annonserte sitt kandidatur til presidentembetet i USA 16. juni 2015. En slik anledning fordrer en effektiv regi, slik at kandidaten gjør et mest mulig minneverdig inntrykk på de tilstedeværende, og da spesielt mediehusenes utsendte. De frammøtte veivet med hjemmelagede plakater,<sup>2</sup> og Trumps tale inneholdt de nødvendige konsentrerte symbolfrasene («*bigger, better, stronger*») politikere benytter seg av når budskapet skal feste seg hos tilhørerne. Men for umiddelbart å definere kandidaten, eller idéen om kandidaten før et ord blir sagt, fordrer en slik anledning musikk – musikk som sosialt assosiativt verktøy; musikk som en emosjonell bereder og tilrettelegger, en medrivende kombinasjon av ord, toner, harmonikk og volum. En presidentkandidat kan ikke benytte seg av en hvilken som helst musikalsk obskuritet i en slik stund, og Donald Trump entret scenen til refrenget av Neil Youngs «Rockin' in the free world» (heretter: «Rockin'..») (*Freedom*, 1989).<sup>3</sup>

Dette ble raskt noe av en internasjonal mediehendelse: Youngs manager meddelte umiddelbart via pressemelding at Trump ikke hadde nødvendig tillatelse til dette, og at Young forøvrig støtter kandidaturet til den venstreorienterte demokraten Bernie Sanders. Samme dag kom Trumps valgkampsorganisasjon med en meddelelse om at kampanjen ikke lenger ville benytte seg av stykket,<sup>4</sup> men at de antok alt var i orden da de hadde inngått en lisensavtale med ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers). Det var imidlertid, som det het i pressemeldingen, *...plenty of*

---

<sup>2</sup> Det har siden blitt stilt spørsmål om hvorvidt skiltene virkelig var medbrakt, eller ble utdelt av kampanjemedarbeidere. Videre har en eksponert epost utsendt av castingbyrået Extra Mile Casting til deres skuespillerpool pekt i retning av at de frammøtte mottok et honorar på 50USD (*Hollywood Reporter*, 17.06.2015).

<sup>3</sup> Det er her snakk om en såkalt *walk out song*, en innarbeidet term som viser at slike hendelser har fått et ganske fast regissert forløp. Trump benyttet seg av den elektriske versjonen av «Rockin'..», som på albumet også figurerer i en akustisk versjon.

<sup>4</sup> Moore foreslår en taksonomi innledningsvis i sin bok *Song Means* (2012), i form av tredelingen *song* (objektivt påviselige musikalske forhold, felles for ulike versjoner), *performance* (utøversubjektive forhold), og *track* (kombinasjonen av de to foregående). Denne er overførbar til norsk (sang–framføring–spor), men når jeg velger den sjangernøytrale, etablerte termen «stykke», er det både på grunn av en rent personlig språkestetisk fornemmelse, og fordi jeg ikke har noe metodologisk behov for en slik tredeling i denne oppgaven.

other songs to choose from (*The Guardian*, 17.06.2015).<sup>5</sup> Et forsøksvis forsonende budskap fant man imidlertid plass til, men dette formulerte samtidig høy/lav-distinksjonen på suverent, om enn uforvarende vis: *(d)espite Neil's differing political views, Mr. Trump likes Neil very much* (Op.Cit.).<sup>6</sup> Det er ikke alle som skal tiltales ved etternavn.

To spørsmål som umiddelbart melder seg, er: hva slags stykke er Neil Youngs klassiske hit egentlig? Og: hva er det ved det som appellerer til Donald Trump og hans kampanjeapparat? Første spørsmål virker enkelt besvart: «Rockin'...» tilhører sjangeren *rock*, og går i fire fjerdedels takt. Det åpner med en firedobbel gjentakelse av et enkelt totakters akkordmotiv – eller *riff* – i e-moll: T/Dm-Ts.



Fig. 1. «Rockin' in the Free World», riff.

Riffet spilles av to gitarer med vrent lyd over et vertikalt rytmisk mønster der andre og fjerde taktslag riktignok er aksentuert (såkalt *backbeat*), men samtlige taktslag markeres med flere cymbaler. Dette gjentas videre åtte ganger som underlag for et repetetivt melodisk motiv med et sparsomt toneomfang, hovedsakelig sentrert rundt e<sup>1</sup>, d<sup>1</sup> og g<sup>1</sup>. Deretter følger refrenget, som er en firedobbel gjentakelse av skjemaet Tv/Dm/Ts/Ts-T (eventuelt, omtolket til varianttonearten: T/D/S/S-Tv) under en fire ganger gjentatt fallende bevegelse over en liten ters: g<sup>1</sup> – f<sup>1</sup> – g<sup>1</sup> – e<sup>1</sup>. Deretter følger et kort stikk i Sv (A-dur), før den overordnede innledning-vers-refrengstrukturen gjentas. Det musikalske inntrykket er dystert og messende i verset, men i refrenget brukes varianttonearten til å gi den repetitive oppbygningen nytt innhold: G-durakkorden klinger overraskende etter 12 gjentakelser (over 24 takter) av et fallende mollmotiv. En gjennomlesing av Youngs tekst tilkjenner en pessimistisk, skeptisk holdning til et samtidig USA preget av sosiale problemer, militarisme, individualisme, høyt privat forbruk, forurensing, hjemløshet *et cetera*. Dette er altså *the free world*, men alternativet

<sup>5</sup> I september samme år ble Trumps kampanjeapparat anmodet om å slutte å bruke REMs «It's the end of the world as we know it (and I feel fine)» (*Document*, 1987) av tilsvarende grunner.

<sup>6</sup> Det skulle imidlertid ikke vare. En drøy uke senere anklaget Trump Young for hykleri, siden han ved en tidligere anledning hadde henvendt seg til Trump for å skaffe kapital til sin nye strømmetjeneste PONO.



er verre: tekstpartier som *...some people think we're better off dead/don't feel like Satan/ but I am to them...* og lignende henspiller på USAs spente forhold til Iran i stykkets tilblivelsesperiode. Den samlede effekten blir en slags resignert bekjennelse av at valget står mellom to onder, men at det tross alt er en viss forskjell i størrelse dem imellom. Derfor omkvedets oppfordring, *keep on rocking in the free world* – i Iran er det faktisk umulig.

Når dette første spørsmålet er besvart (i hvert fall foreløpig) åpner det neste, spørsmålet om sangens relevans for Trump, for flere svaralternativer. Det er mulig at Trumps stab har «lyttet seg blind» på refrengteksten (verset ble ikke spilt), og ønsker å skape et inntrykk av Trump som en forkjemper for den idealiserte *Friheten*. Denne friheten kan forstås som individuell eller nasjonal, og den er optimistisk: man skal «*keep on rockin'*», og Trump har gjennomføringskraft nok til å sørge for at dette kommer i stand. Men tolkningen kan utdypes videre, eller erstattes: kanskje den utelatte verseteksten er underforstått, og sangen videreformidles som et varsko, en dyster tilstandsrapport om en situasjon som krever tydelig handling. Skal den frie verden rocke videre, må Trump få sjansen til å redde den. Det er også mulig at bruken er motivert av stykkets tilfeldige samtidighet, og dermed forbindelse med, Berlin-murens fall i 1989. Tolkningene, eller lesningene, utelukker ikke hverandre, og representerer ulike nivåer av mulige intenderte kodings foretatt av Trumps kampanjeapparat. Sannsynligvis (sikker kan man aldri være) er dette apparatet fullt innforstått med at ulike mottakere vil tillegge kombinasjonen av musikk og person ulike betydninger, og like klar over at mange mottakere til dels sterkt vil *motsette* seg en slik kombinasjon, deriblant Neil Young selv.

## **1.2. Tematikk og metodologi**

Denne oppgaven skal undersøke ulike artikulasjoner av forholdet mellom musikk og politikk. Den vil forsøke å identifisere tolkningspotensialer i den musikalske teksten som muliggjør ulike former for politisk anvendelse, og hvordan denne anvendelsen eventuelt påvirker tekstens interne forhold. Anvendelsesformene er ulike både i foranledning og karakter – Donald Trumps bruk av Neil Young er for eksempel vesentlig mer konkret enn Tony Blairs assosiering med britpop, beskrevet i kapittel 3 – men oppgaven har

likevel som mål å konstruere et teoretisk rammeverk som kan romme disse variasjonene. Dens hovedmål, eller «hovedproblemstilling», kan slik sett sies å være egen læring gjennom befatningen med teoretiske begreper – «*learning by doing*» i deweysk forstand.<sup>7</sup> Derfor vil den ta utgangspunkt i et knippe sentrale begreper: *kommunikasjon, appropriasjon og ideologi*. Min bruk av disse begrepene vil bli gjennomgått nedenfor, men først vil det være hensiktsmessig med en orientering om min metodologiske innfallsvinkel til dem. Dette oppnås best gjennom innledningsvis å formulere noen veiledende spørsmål, eller delproblemstillinger:

- Hvordan kan musikalske tekster ha politisk potensial?
- Har intendert mening noen relevans for resepsjon og anvendelse?
- Medfører politisk bruk en varig meningsforskyvning i den musikalske teksten?

For å diskutere disse spørsmålene vil det være nødvendig med både interne og eksterne perspektiver. Dette er fordi krysningspunkter mellom musikk og politikk, som tilfellet Trump/Young, eksemplifiserer hvordan musikalske tekster<sup>8</sup> påvirker og blir påvirket av det «sosiale rom» – i denne sammenheng forstått som diskurser innen samfunn, medier, resepsjon, politikk *et cetera*. Disse vinklingene påvirker hverandre gjensidig, og det er derfor ikke hensiktsmessig med separerte framstillinger – verken i intern/ekstern forstand, eller gjennom å ta for seg disse problemstillingene «i rekkefølge». Jeg vil derfor veksle mellom perspektiver og spille tematikken opp mellom dem, og integrere dem etter beste evne der jeg mener at det er mulig og ønskelig.

En nyttig innfallsvinkel i denne prosessen har vært kulturstudier, siden faget er tverrdisiplinært av vesen. Det er kanskje bedre beskrevet som en diskursiv formasjon enn som et fag som sådan, da det involverer metodologier hentet fra sosiologi, antropologi, tekstteori, diskursanalyse med mere, men faget kjennetegnes av en interesse for politiske og ideologiske spørsmål, og et ønske om å prøve ut teoretiske

---

<sup>7</sup> John Dewey (1869-1952): amerikansk filosof, pedagog og psykolog. Kjent for sin instrumentalisme-filosofi, og sitt fokus på praktisk pedagogisk aktivitet med utgangspunkt i barnets (eller studentens) forutsetninger. (SNL, Aschehoug og Gyldendal)

<sup>8</sup> Jeg bruker ordet «tekst» om musikk i forståelsen av at musikk kan «leses» som en meningsbærende kombinasjon av tegn, og at alt som passer til denne beskrivelsen kan karakteriseres som tekst. Dette må ikke forveksles med notasjonssystemer, selv om de også passer til denne beskrivelsen. Det norske ordet «tekst» for det engelske «*lyrics*» kan være en kilde til forvirring, men forhåpentligvis vil det framgå av sammenhengen hva slags tekst det til enhver tid dreier seg om.

konsepter fra ulike fagtradisjoner på kulturelle forhold.<sup>9</sup> En kort definisjon av «kultur» slik begrepet brukes i kulturstudie-sammenheng er, som formulert av et av fagfeltets grunnleggere, kulturteoretikeren Raymond Williams: *...the relationship between elements in a whole way of life* (1961:63). Mer spesifikt kan kultur beskrives den dynamiske, prosessuelle artikuleringen av mening gjennom representasjon innen en gitt kontekst:

...a particular way of life which expresses certain meanings and values not only in art and learning, but also in institutions and ordinary behaviour. The analysis of culture, from such a definition, is the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture. (Ibid.:57)

Oppgaven kan beskrives som en drøfting av kommunikasjon med musikk gjennom en kulturstudie-optikk, idet den nærmer seg slik kommunikasjon ved hjelp av noen av metodologiene kulturstudier benytter seg av.

Oppgaven formulerer ingen «tese», i den forstand at den søker å bevise en ferdig formulert teori. Den er heller ikke ment å «besvare» sine problemstillinger med to streker under. Den er skrevet med et interrogativt formål, noe som også har vært min motivasjon i valget av tematikk. Dette valget har gjennom studieløpet ledet til en del teoretiske prioriteringer, som i hovedsak ble foretatt for å tilegne meg en viss kjennskap til noen begreper og forskningstradisjoner som hadde befattet seg med slike spørsmål tidligere. Derfor er denne oppgaven på sett og vis en journal over min egen interesse for disse begrepene og metodene, og mine forsøk på å anvende dem er nettopp forsøk: utprøvinger som skal diskuteres og evalueres underveis, tas med videre, tilpasses eller forkastes. Problemstillingene er underliggende spørsmål og mistanker som angir en retning heller enn et mål.

### 1.2.1. Om semiotikk

Som det framgår av Williams-sitatet over, er «mening» et kjernebegrep i kulturteorien, og det står også sentralt i mine spørsmålstillinger. Brukt i musikkvitenskapelig sammenheng er ordet ukomfortabelt, både på grunn av dets iboende kompleksitet og musikkens ikke-representative karakter. Oppgavens innslagspunkt er imidlertid øyeblikket musikken blir *tilskrevet* mening, slik Trump gjør med «Rockin'..». Min bruk av

---

<sup>9</sup> Som formulert i Barker: *...cultural studies is a body of theory generated by thinkers who regard the production of theoretical knowledge as a political practice* (2012:5).

dette ordet, «tilskrive», tilsvarer Holm og Skorgens i deres forord til boka *Dialogens tenker. Nordiske perspektiver på Bakhtin* (2006), der det opptrer som et synonym til «tillegge», men samtidig understreker en tekstlig innfallsvinkel. En tilskrivning betyr altså at man skriver mening inn i en tekst, og slik konstruerer den til å bety, eller representere. Denne passasjen fra introduksjonskapitlet i Chris Barkers bok *Cultural Studies. Theory and Practice* er en innledende orientering om slike tilskrivninger («representations») hvor de er å finne og hvordan de kan undersøkes. Den kan derfor fungere som et slags program for det herværende arbeidet:

A good deal of cultural studies is centred on questions of representation; that is, on how the world is socially constructed and represented to and by us in meaningful ways. Indeed, the central strand of cultural studies can be understood as the study of culture as the signifying practices of representation. This requires us to explore the textual generation of meaning. It also demands investigations of the modes by which meaning is produced in a variety of contexts. Further, cultural representations and meanings have a certain materiality. That is, they are embedded in sounds, inscriptions, objects, images, books, magazines and television programmes. They are produced, enacted, used and understood in specific social contexts. (2012:8)

Ordboken Merriam-Webster definerer «representation» slik: *...something (such as a picture or a symbol) which stands for something else.*<sup>10</sup> Teoretisk gransking av slik representasjon er utgangspunktet for den semiotiske forskningstradisjonen, som Beard og Gloag beskriver slik i orienteringsverket *Musicology. The Key Concepts*:

Semiotics is a concept that holds that all human communication is effected by means of systems of signs articulated in contexts, such as literature, television, film, music, and art, that may be considered forms of language and text. (2005:164)

Den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) utviklet på slutten av 1800-tallet en modell som deler et tegn i det binære paret *betegner* og *betegnet*, for eksempel ordet «tre» og det mentale bildet av treet som framkalles av ordet.<sup>11</sup> Til sammen utgjør disse et tegn, som refererer til begrepet «tre». Dette begrepet refererer videre til det fysiske objektet «tre», referenten, som hos Saussure eksisterer så å si «på utsiden» av tegnet. Et hovedpoeng hos Saussure er at forholdet mellom *betegner* og *betegnet* er *arbitrært*, altså vilkårlig, og at det derfor ikke er noen nødvendig, logisk

---

<sup>10</sup> Fra Merriam-Webster.com

<sup>11</sup> En samlet framstilling av teorien ble utgitt posthumt i 1915, basert på Saussures studenters forelesningsnotater fra perioden 1907-1911.

sammenheng mellom dem. På tysk heter tre «*Baum*», og betegner er dermed ulik selv om betegnet er det samme mentale bildet. Den amerikanske matematikeren og filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914) utviklet omtrent samtidig en egen semiotisk modell som nedtonte det arbitrære elementet gjennom en tredeling i ikoniske, indeksikalske og symbolske tegn – henholdsvis tegn som deler sentrale egenskaper med betegnet, tegn som er faktisk forbundet med betegnet, og tegn som ...*står for eller peker mot noe annet enn seg selv...* (Ruud, 2013:69), eller, i Peirces egne ord:

...(such a) sign is related to its object only in consequence of a mental association, and depends upon a habit. Such signs are always abstract and general, because habits are general rules to which the organism has become subjected. They are, for the most part, conventional or arbitrary. They include all general words, the main body of speech, and any mode of conveying a judgement. (1885:180)

Denne siste kategorien sammenfaller i noen grad med Saussures tegnmodell, men med det sentrale forbeholdet at det som hos Saussure er binært, arbitrært og i all hovedsak konseptuelt, hos Peirce er triadisk, kondisjonert og gjerne forankret i den fysiske tilværelsen: i stedet for betegner/betegnet, deler Peirce tegnet inn i *sign vehicle* – tegnets fysiske tilsynekomst; *sign object* – hva tegnet refererer til; og *interpretant* – hvilken mening tegnet uttrykker for en tolkende aktør. Denne tolkende aktøren og referenten involveres altså i tegnstrukturen, ulikt Saussures modell, og opererer ut fra det som best kan forstås som prekondisjon i kantiansk forstand, siden erfaringen av tegnet organiseres i aktørens etablerte, *a priori* verdensoppfatning. (Involvingen av etablerte oppfatninger er også implisitt i Saussures modell, men siden hans innfallsvinkel er rent lingvistisk er det da snakk om språklige, arbitrære konvensjoner.) Lingvisten Robbins Burling foreslår en deling av Peirces overordnede tegnkategorier i kategoriene *arbitrær* (symboler) og *motivert* (indekser og ikoner) (2000:37). Han argumenterer videre for tilstedeværelsen av motiverte tegn i språkssystemer, og at de kan spores tilbake til forhistoriske språkstadier. Uten å gå inn på noen generell diskusjon om dette her, gir hans argumentasjon, basert i stor grad på gestikk og intonasjon, interessante implikasjoner for musikalsk semiologi. For denne oppgaven er relevansen først og fremst den behendige sammenflettingen av Saussures og Pierces modeller.

Jeg har interessert meg for semiotikken da den virker håndgripelig og systematiserende, men samtidig fleksibel og åpen, siden den tillater bruken av det

samme begrepsapparatet på tvers av fenomener. Det kan hevdes at en slik åpenhet ikke foreligger, for eksempel skriver Moore:

...the arbitrariness of the signifier/signified relationship and the system of differences have come to be assumed normative in the construction of meaning. I disagree and thus claim greater, more encompassing, significance for principles not of arbitrariness and unanchored difference. (2012:9)

Jeg er både enig og uenig i dette – det virker for meg ikke nødvendig å la seg låse av det som blir «ansett som normativt», spesielt siden en kombinasjon av saussuranske og peircianske modeller åpner for en mer nyansert omgang med tegnet. Oppgaven vil uansett ikke være noen øvelse i den uinnskrenkede applikasjonen av semiotisk teori, det er riktigere å si at den bruker semiotiske elementer som en del av sin tilnærming til emnematerialet. Konseptets appell for tematikken er, til å begynne med, at det er godt egnet til å undersøke hendelser som den beskrevet innledningsvis: Trumps bruk av «Rockin'...» kan leses som en (selv)representasjon, på enkleste nivå gjennom at Trump gjør sangen til en betegner for seg selv – altså at han tilskriver den mening.

### **1.2.2. Om intensjon**

Konflikten mellom denne tilskrivningen og de meningene «Rockin'...» allerede bærer på, danner utgangspunktet for problemstillingens andre og tredje spørsmål: har intendert mening noen relevans for resepsjon og anvendelse? og: medfører politisk anvendelse en varig meningsforskyvning? Formuleringen «intendert mening» setter i spill sporene av en lengre debatt om intensjonens påviselighet og relevans. Det vil føre for langt å referere denne her, men et kort sammendrag kan begynne med litteraturteoretikerne William Wimsatt og Monroe Beardsleys begrep «intensjonell feilslutning» (lansert i artikkelen «The Intentional Fallacy», 1946), altså forvekslingen av forfatterens utsagn om sitt verk med verket selv. Barthes fratar forfatteren, eller opphavspersonen, relevans for resepsjonen av sitt eget verk i artikkelen «La mort de l'auteur» («Forfatterens død», 1967). Han argumenterer for en resepsjon ubundet av de ulike føringene «forfatteren» måtte kunne pålegge leseren – forfatteren opererer uansett i et intertekstuelte landskap, og en framheving av hennes eller hans rolle fungerer bare begrensende for leseren:

..the writer can only imitate a gesture forever anterior, never original; his only power is to combine the different kinds of writing, to oppose some by others, so as never to sustain himself by just one of them; if he wants to express himself, at least he should know that the internal «thing» he claims to «translate» is itself only a readymade dictionary whose words can be explained (defined) only by other words, and so on ad infinitum...(t)o give an Author to a text is to impose upon that text a stop clause, to furnish it with a final signification, to close the writing. (1977:146-147)

Foucault beskriver i «Qu'est-ce qu'un auteur?» («Hva er en forfatter?», 1969) forfatteren som den organiserende, begrensende faktoren i en potensielt ubegrenset spredning av mening: *...the author is the principle of thrift in the proliferation of meaning* (1998:221). «Forfatteren» er en diskursiv funksjon, som gjennom stabiliseringen av mening nødvendigvis ekskluderer alternative meninger. Siden den sosiale konstruksjonen av forfatterrollen – forfatteren som skapende, visjonær – er det motsatte av den begrensningen og prioriteringen av fiksjonen Foucault mener rollen består i, konkluderer han med at forfatteren er en – eller rettere sagt inngår i en – ideologisk konstruksjon. Foucault går lenger enn Barthes, da han spår forfatterens (eller forfatterrollens) framtidige død i langt mer konkret forstand: *(d)iscourses, whatever their status, form or value, and regardless of our manner of handling them, would unfold in a pervasive anonymity...(W)hat matter who's speaking?* (Ibid.:222).<sup>12</sup> Felles for Barthes' og Foucaults posisjoner er at det tradisjonelle forholdet mellom opphavsperson og tekst snus på hodet: forfatteren blir et produkt av teksten og språket, ikke en produsent.<sup>13</sup>

Tilfellet Trump/Young er et tydelig eksempel på en slik organiserende funksjon: det er nettopp på grunn av Youngs *persona*, og dens (og dermed «Rockin'...») immanente mening som oppfattet i sosial forstand (altså blant publikum), at Trumps bruk av stykket – og dermed symbolet «Neil Young» – skaper reaksjoner. «Rockin'...» er, selv om den som all annen musikk nødvendigvis er intertekstuell, meningsmessig forankret i Neil Young. Trumps manøver søker å tilskrive stykket (og Neil Young) ny mening, og dermed sette seg selv i en forfatterrolle. På dette tidspunktet er det kanskje nødvendig med en påstand: selv om jeg slutter meg til de ovenstående perspektivene på et rent analytisk grunnlag, vil jeg hevde at utførelsen av en slik organiserende (eller begrensende, om man vil) funksjon forutsetter nærværet av intensjon – om ikke i form

---

<sup>12</sup> Spørsmålet er et Beckett-sitat, fra *Texts for Nothing*, tekst 4 (1950)

<sup>13</sup> En av de mer flerrende reaksjonene på denne posisjonen kommer fra Camille Paglia: *Most pernicious of French imports* (i amerikansk akademia) *is the notion that there is no person behind a text. Is there anything more affected, aggressive, and relentlessly concrete than a Parisian intellectual behind his/her turgid text? The Parisian is a provincial when he pretends to speak for the universe.* (1990:34)

av et «budskap», så i det minste intensjonen om å organisere og begrense det intertekstuelle feltet. Dette betyr ikke at noen «original intensjon» er fullt ut tilgjengelig for oss, men intensjonen bak en slik organiserende praksis kan være styrende for resepsjonen. Det oppfattede misforholdet i Trumps bruk av «Rockin'...» er en indikator for oppfattede intensjoner. Det er altså verdt å studere teksten *før* den ble tilskrevet den aktuelle meningen, men noen uberørt tekstlig tilstand er selvfølgelig uoppnåelig: min egen lesning vil også uunngåelig være en tilskrivning, og en opphavspersons motiver trenger ikke å være entydige. Dette er ikke ment å si at denne intensjonen er en oppskrift på «korrekt resepsjon» – langt derifra – men er heller en anerkjennelse av at intensjon eksisterer, og at den kan spille en rolle. Nedenfor finner jeg i kulturteoretikeren Stuart Halls *encoding/decoding*-modell et teoretisk konsept som tillater tilstedeværelsen av intendert mening hos både Young og Trump.

Jeg skal vende tilbake til denne tematikken i sluttkapittelet, der det øvrige arbeidet også muliggjør drøftingen av problemstillingens tredje spørsmål: hvorvidt politisk bruk av musikk medfører en varig meningsforskyvning.

### 1.2.3. Om perseptuell økologi

Et annet grep jeg har ønsket å gjøre, er å se om det semiotiske sporet kan følges «innover» fra hendelsen – i dette tilfellet til den aktuelle musikken via dens omkringliggende forhold. Igjen er det ikke snakk om en streng metodisk bruk, heller en nysgjerrighet om hva som lar og ikke lar seg forklare på denne måten. Konseptet *perseptuell økologi* virker lovende i letingen etter mulige tegnsystemer i musikken. Det ble utviklet av psykologen James J. Gibson på 70-tallet (publisert i artikkelen «The Theory of Affordances», 1977) og er bokstavelig forklart hvilke muligheter subjektet oppfatter (persepsjon) i samspillet med sine omgivelser (økologi). Sentralt hos Gibson står begrepet *affordance*, en substantivering av verbet *afford* (oversatt «tilby», den norske ekvivalenten blir da «tilbydelse»). Ruud forklarer begrepet slik: *...enhver omgivelse tilbyr et visst antall og ulike handlinger og persepsjoner* (2013:69). En stol tilbyr altså både sitting, å rekke opp til noe i et høyt skap, snubling med mere. Ruud refererer hvordan DeNoras bruk av begrepet i musikkforskning demonstrerer *...hvordan musikk er en ressurs og et utgangspunkt for semiotisk aktivitet i arbeidet med å begrepsfeste den sosiale virkeligheten og bearbeide subjektive tilstander, ved at vi*



«approprierer» noen av de mulighetene musikken tilbyr (2013:70). Jeg skal vende tilbake til DeNoras arbeid seinere, men kort forklart fungerer sammenhengen mellom tilbydelse og tegn – slik hun forklarer det – på den måten at subjektet gjør et musikalsk objekt til referent for noe i subjektet selv.<sup>14</sup> Det kan være et stykke som helhet, eller det kan være isolerte elementer av det – oppbyggingen til et refreng, en rytmefigur, en dynamisk stigning, som subjektet oppfatter som symbolsk for sin egen livsopplevelse. For DeNora betyr dette samtidig at en musikalsk teksts semiotiske potensial ikke kan utledes fra teksten alene: å «bearbeide subjektive tilstander» involverer individuelle konnotasjoner og implikasjoner, og de mange ulike subjektive tolkningene en musikalsk tekst kan utlede gjør den semiotiske aktiviteten personlig og lokal. En tolkning som søker å identifisere påviselige tegn i teksten, for deretter å forutsi disse tegnenes virkning for resepsjonen i den sosiale sfæren, avviser hun som en epistemologisk snarvei. «Musikalsk affekt i praksis» – altså hvordan den musikalske teksten virker inn på subjektets livsopplevelse, betyr for DeNora at den musikalske teksten interagerer med de ulike lyttersubjektene, og dermed realiserer en sosial identitet: *(t)he social identity of the work – like all social identities – emerges from its interaction and juxtaposition to others, people and things* (2000:31).

I tilfellet Trump/Young er de mulige lesningene og vinklingene selvsagt mange, men både Trump og tilhørerne blir tilbudt muligheter: for Trump inneholder «Rockin'...» tilbydelser om politisk bruk, for tilhørerne betyr sammenstillingen nye muligheter i lyttingen til «Rockin'...». Moore gjør også bruk av Gibsons teorier, og vektlegger det viktige poenget at *...the environment limits our room for interpretation, but doesn't prescribe it* (2012:12). På bakgrunn av dette argumenterer han for at populærmusikalske stykker ikke bærer noe budskap. Jeg vil i tråd med hva jeg har skrevet over stille meg tvilende til den absolutte riktigheten av dette, og jeg finner Reed-sitatet han refererer – *(l)anguage is not a means of transmitting ideas or representations, it is a means of making information available to others...* – nokså kraftløst: man tilføyer for eksempel «*...thus transmitting ideas and representations*».<sup>15</sup> Det jeg derimot slutter meg helt til er at tolkning er subjektivt, sosialt og kulturelt betinget. Om «Rockin'...» har

---

<sup>14</sup> Barthes på sin side setter subjektets *kropp* som referent (om enn med et nokså «utvidet kroppsbegrep»), og musikken som betegner (1994:114). I denne sammenhengen er dette nokså sirkulært: begge posisjonene gir mening, og om det er subjektet som representerer musikken eller *vice versa* er det i begge tilfelle «begrepsfesting».

<sup>15</sup> Hentet fra vitenskapfilosofen Edward S. Reeds bok *Encountering the world: toward an ecological psychology* (1996, New York). Sirkelargumentet er min egen tilføyelse.

et budskap eller ei blir likevel et delikat spørsmål sett i lys av reaksjonene på Trumps bruk av stykket.

Det kan være på sin plass med et illustrerende eksempel, selv om jeg da henvises til det Barthes har kalt «den svakeste av alle ordklasser» – adjektivet (1977:181). Men det er vanskelig å forklare musikalske tilbydelser helt uten adjektiver om man baserer seg på kvalitative metoder, og jeg vil her gjøre Felds ord til mine: *...the ways people talk about music can be a significant datum of musical concepts, theory and experience.* (1994:92) – altså vil jeg formulere noen tilbydelser i «Rockin'...» slik jeg selv leser dem. I dette ligger innrømmelsen av min egen posisjons subjektivitet, og det uunngåelige hermeneutiske elementet som inngår i Peirces triadiske semiose. Hvis jeg tar for meg forflytningen til varianttonearten i refrenget, kan den oppleves som en viljesakt, et musikalsk uttrykk for viljestyrke, trass, livskraft, opprør og andre beslektede tilstander. Etter 24 takter i et repeterende moll-mønster, en etablert *stasis*, blir durtonaliteten virkningsfull som brudd. Forankringen i tonika på slutten av hver av refrengets firetakters fraser er likevel en påminnelse om versets dysterhet, og lar hver frase begynne med det samme elementet av trassighet. Effekten av dette er dobbel: selv om bruddet gjentas, leder det til samme resultat; selv om det leder til samme resultat, gjentas det. Den samlede virkningen er at vers og refreng framstår som integrerte deler av et enhetlig hele.

### **1.3. Noen sentrale begreper**

Etter denne gjennomgangen av metodologiske innfallsvinkler, kan det være nyttig med en utredning av noen av oppgavens sentrale begreper, eller mer presist: å forklare hvilken forståelse av disse begrepene jeg legger til grunn når jeg bruker dem. Dette er nødvendig ikke bare gjøre denne bruken forståelig, men også for å formulere noen begrepsmessige utkikkspunkt, og dermed gi et pekepinn på det teoretiske landskapet oppgaven beveger seg i. Totalen av disse vil utgjøre en form for teorigrunnlag, men et nokså løst sådan – det teoretiske landskapet problemstillingene åpner for er stort, og utkikkspunktene har mer karakter av hauger man kan betrakte det fra, enn av voller man kan dele det opp i. Det er fare for at presentasjonen bærer preg av en viss redundans, men dette er vanskelig å unngå når det som presenteres er ulike vinklinger på nært beslektede mekanismer, eller ganske enkelt andre formuleringer for den samme

mekanismen: for eksempel er en appropriasjon en dekoding, men det er nødvendig å bruke begge ordene siden de hver for seg knytter an til separate begrepssystemer. Etter hvert som nye teoretiske momenter introduseres, må også en del tidligere presenterte momenter «ajourføres», for at disse sammenhengene skal komme tydelig fram. En viss overlapping virker derfor (igjen) ikke bare nødvendig, men å foretrekke. Men som Moore skriver: *...in a linear medium (language), unlike the multilinear medium that is music, one cannot talk about everything at once, and some discursive order must be imposed* (2012:7). Så her kommer de, i ikke-prioritert rekkefølge: *kommunikasjon, appropriasjon og ideologi*.

### 1.3.1. Om kommunikasjon

Som det framgår av det ovenstående: en kulturell tekst er multivalent eller polysemisk, det vil si at tolkningen av den kan utlede flere betydninger. Denne egenskapen springer ut fra tekstens grunnleggende relasjonelle natur. For at en lesning skal finne sted må det være en leser, og lesningen – konstruksjonen av mening – er «samtalet» mellom leseobjekt og leser, slik det er beskrevet litteraturteoretisk hos Barthes (1970) Bakhtin (1984), Kristeva (1986), eller i et mer generelt kulturperspektiv hos Hall (1973), Geertz (1973), Hebdige (1979), Feld (1984) med flere.<sup>16</sup> Tekstens mening er altså ikke iboende, men heller avhengig av sine ulike mottakeres disposisjon og respektive grad av «lesekyndighet». Som formulert av musikksemiotikeren Esti Sheinberg: *...a text is never a text...* (2012:3) – den tilbyr ulike lesere ulike meninger (selv om avsender kan foretrekke noen meninger framfor andre). Videre kan verken objekt eller lesende subjekt betraktes isolert, de er omgitt av ulike betydningsinngivende faktorer. Enhver befattning med kulturelle tekster forutsetter en serie mer eller mindre bevisste valg og prioriteringer og spekulasjoner innen flere felt av kryssende referanser og forbindelser. Også i Sheinbergs entusiastiske ord: *(a) message is a promise for an ever-expanding web of possible significations: of perpetual, eternal semiosis, connecting between periods, places and people* (Op.Cit.). Her kan det være nyttig å ha Foucaults argument i minne, når han skriver at konstruksjonen av forfatterrollen uttrykker vår frykt for en slik uendelighet.

---

<sup>16</sup> Barthes, 1970: *S/Z*; Bakhtin, 1984: *Rabelais and his World*; Kristeva, 1986: «Word, dialogue, and the novel»; Hall, 1973: «Encoding and Decoding in the Television Discourse»; Geertz, 1973: *The Interpretation of Cultures*; Hebdige, 1979: *Subculture*; Feld, 1984: *Communication, Music and Speech About Music*»

I møte med uendeligheten kan det uansett være praktisk med noen begrepsmessige «knagger», slik at man kan navigere med et minimum av oversiktighet. Hall tilbyr to nyttige teoretiske verktøy i en sentral artikkel fra 1973, «Encoding and Decoding in the Television Discourse». Det første er reduksjonen av kommunikasjonsprosessen, eller leseprosessen, til et i utgangspunktet enkelt konsept, den såkalte *encoding/decoding*-modellen (jeg vil heretter bruke ordparet koding/dekoding).<sup>17</sup> Den forutsetter en semiotisk forståelse av leseobjektet: det er en «kode», sammensatt av tegn som kan tolkes – altså «dekodes». Det som skiller den fra tidligere kommunikasjonsmodeller, vanligvis basert på en sender → budskap → mottaker-modell (en lang tradisjon, fra Aristoteles til Shannon og Weaver), er at de ulike mottakerne, og deres individuelle utførelse av dekodningen, spiller en sentral rolle. Derfor er det for Hall et viktig poeng at disse praksisene ikke nødvendigvis fører til et symmetrisk, «1:1» forhold mellom intendert budskap og lesning, da ulike aktører koder og dekker på ulike måter. I utførelsen av disse handlingene (omtalt som *signifying practices* – «betegnende praksiser») involverer de sine respektive diskursive praksiser, personlige historier, politiske og moralske inklinasjoner *et cetera*. Teorien avviser altså tekstlig determinisme, og advarer mot behavioristiske forklaringsmodeller for resepsjon (1993:93).<sup>18</sup> Presentasjonen av teorien er preget av en del selvmotsigelser og utelatelser, blant annet henfaller Hall tidvis selv til noe nær behaviorisme (Ibid:103), og det vies liten plass til hvilken innvirkning misforståelser kan ha på de ulike mottakerposisjonene. Jeg deler heller ikke hans strengt strukturelle, althusserianske orientering.<sup>19</sup> Men begrepsparet er i utstrakt bruk i dag innen kulturstudier og medievitenskapene, noe som reflekterer nytten av en enkel, fleksibel konseptualisering.

Trumps kandidatansøring er et eksempel på hvordan et kulturell tekst *approprieres* – både dekodes og kodes – ideologisk-strategisk med et kommuniserende formål, nemlig formidlingen av hans personlighet til mottakeren(e). Halls andre bidrag er å formulere tre mulige posisjoner en mottaker kan innta i møte med slik

---

<sup>17</sup> Denne oppgaven henviser til opptrykket i *The Cultural studies Reader*, Routledge 1993.

<sup>18</sup> En advarsel som forøvrig later til å ha unngått John Shepherd, som skriver: *...although sound in music can be polysemic in theory, it never appears to be in practice. That is, people in specific social and historical circumstances appear to be affected only by certain orders of structures, processes, and textures in the sound of music* (2015:89).

<sup>19</sup> Louis Althusser: fransk strukturalistisk filosof, hvis teoretiske posisjon er at enhver samfunnspraksis er «relativt autonom», men «i siste instans» blir determinert av økonomien, som da står øverst i en såkalt «dominansstruktur». Althusseres «siste instans» oppleves som noe av et teoretisk trumfkort, men har interessante applikasjoner i realpolitikken – ikke minst kulturpolitisk.

kommunikasjon: en *dominant-hegemonisk*,<sup>20</sup> hvor avsenders budskap aksepteres uforandret og i sin helhet; en *forhandlet*, der budskapet aksepteres delvis; og en *opposisjonell*, der avsenders budskap blir forkastet. Hall innrømmer altså tilstedeværelsen av det han kaller en «foretrukket kode» – den hegemoniske koden – som uttrykker avsenders intenderte mening (eller så nær den enkelte mottaker kan komme ut fra sine forutsetninger). Men det er ingen garanti for at en slik kode dekodes «riktig» (og det er heller ikke sikkert at den hegemoniske koden er «riktig» i Halls øyne – han lar sin marxistiske posisjon skinne igjennom ganske hyppig).

Oppsummert inneholder artikkelen altså 1) et rammeverk – en enkel konseptualisering av et ubegrenset ekspanderende tredimensjonalt felt av avsender/mottaker-forhold – og 2) et kategoriseringssystem, de tre mottakerposisjonene. I spillet mellom rammeverk og kategorisering trer det fram en lang rekke kodingsvarianter, som hver legger grunnlag for flere nye – en «hviskelek» der mening kan hevdes eller motsies, belyses eller tilsløres, holdes i hevd eller gå tapt, alt i tråd med den kodende aktørens historiske plassering, sosiale bakgrunn, agenda, moral, humor eller øvrige relevante faktorer – og den mottakende, tolkende aktørens ditto. Denne hviskeleken utspiller seg langs syntagmatiske/diakroniske og paradigmatisk/synkroniske akser i form av separate og overlappende diskurser i stadig bevegelse. Og det originale budskapet kan, som alle som har deltatt i en hviskelek vil være på det rene med, anta en ganske annen form på den andre siden av kjeden.

Det kan innvendes at Halls mottakerposisjoner ikke blir tilfredsstillende diskutert; som et ikke helt ferdig utviklet *a propos* mot slutten av artikkelen tar de ikke innover seg tekstens øvrige implikasjoner. Potensialet for en misforståelse hos mottakeren, et asymmetrisk forhold mellom mening som kodet og mening som dekodet, som ellers i teksten er framtrædende, blir erstattet med nokså rigide definisjoner. Som for eksempel her, i denne (den eneste) beskrivelsen av opposisjonell posisjon:

Finally, it is possible for a viewer perfectly to understand both the literal and the connotative

---

<sup>20</sup> Hall henter hegemonibegrepet fra den marxistiske filosofen Antonio Gramsci (1891-1937), som forklarer *hegemoni* som en serie samtidig virkende mekanismer som framhever den dominante klassens ideologiske systemer i det sivile samfunn, også gjennom den dominerte befolkningssegmentets (bevisst eller ubevisst) villige samarbeid. Dette formuleres godt gjennom uttrykket *the rule of consent* – «den lave» innordner seg etter «den høye». Hegemoniske mekanismer kan virke i individet i form av sosial ambisjon, forbrukspress og lignende, men de kan også være rent instrumentelle, i form av for eksempel økonomiske insentiver og lønnsreguleringer.

inflection given by a discourse but to decode the message in a globally contrary way. He/she detotalizes the message in the preferred code in order to retotalize the message within some alternative framework of reference. This is the case of the viewer who listens to a debate on the need to limit wages but «reads» every mention of the «national interest» as «class interest» (Op.Cit.:103)

Det skulle være fullt mulig å være opposisjonell til den dominante koden på grunnlag av en misforståelse. Ikke desto mindre er kategoriene en hendig oppsummering, om man sørger for å ha Scotts advarsel i minne, og unngår:

...the idea in homological interpretations that the lives people lead explain their cultural preferences in a deterministic manner, or, at best, that people are driven to seek a symbolic cultural parallel to their social existence. Of course, this may happen; but it is only one possibility of what may happen. (2009:9)

### 1.3.2. Om appropriasjon

«Appropriasjon» er senlatin for «å gjøre til sitt eget», av roten *proprius* – «sitt eget» (som i engelsk *property* – eiendom), og det skulle jo være enkelt nok? I en slik generell betydning preger appropriasjon store deler av det private og offentlige liv: å flytte inn i en ny leilighet, å bevisst eller ubevisst tillegge seg en annens vaner, å assosiere seg med religion for å sanke velgere – alt dette innebærer appropriering. Begrepet er altså vidtfavnende, og opptrer med ulike forklaringer, som poengtert av kulturviterne Kathleen Ashley og Veronique Plesch: *...the term appropriation has become ubiquitous in the discourse of many disciplines, but – despite its manifest usefulness in academic argument – it remains conceptually unstable* (2002:1). Etter min oppfatning er denne ustabiliteten en nødvendig følge av begrepets mangetydighet, fundert i dets språklige opphav: å fiksere én mening for «appropriasjon» blir en unødvendig begrensning av begrepets anvendelighet, og ville også medføre behovet for et antall nye kategorier. I denne oppgaven opptrer «appropriasjon» i flere valører, som hver for seg kan ha karakter av tilsnikelser, tilegninger, allianser og så videre. Muligheten for en verdibasert taksonomi kommer dermed ubehagelig nær, med hva det måtte medføre av mer eller mindre velfunderte subjektposisjoner. Man trenger altså ikke å nære noen «frykt» for denne mangetydigheten, men være klar over at man må begrense den for eget bruk. En slik begrensning er temporær, situasjonsbetinget og subjektiv.

Det er likevel mulig å formulere noen absolutter om appropriasjon. Merk at ordet «selv» i denne sammenhengen ikke nødvendigvis refererer til et handlende subjekt – det kan også betegne en størrelse av definert utstrekning (som en tekst):

- appropriasjon innebærer en forandring av det approprierte objektet, da det å «gjøre noe til sitt eget» betyr tilskrivningen av et selv.<sup>21</sup>
- appropriasjon innebærer en forandring av approprianden, som tilføyer det approprierte objektet til sitt selv.
- appropriasjon er essensielt anti-essensiell: den innebærer en forandring av både appropriert og appropriand.

Når begrepet nå skal avgrenses for mitt bruk, kan jeg i første omgang å spesifisere at det her er snakk om kulturell appropriasjon, eller musikalsk. Deretter vil jeg drøfte hvordan begrepet opptrer langs to akser: *resepsjon/produksjon* og *privat/kommuniserende*.

I *resepsjonssammenheng* brukes begrepet gjerne synonymt med «tilegnelse», og Trump kan gjerne ha appropriert «Rockin'...» som individuell lytter. Som nevnt beskriver Ruud og DeNora dette som subjektets konstruksjon av mening gjennom mulighetene musikken tilbyr det, og den videre inkorporeringen av musikken i subjektets identitetsforståelse og -konstruksjon (2013:70).<sup>22</sup> Formulert på en annen måte er dette anvendt hermeneutikk, og det harmonerer med Ricœurs teori om at den refleksive omgangen med det kulturelle objektet som en «den andre» virker konstituerende på subjektets selvforståelse: *(e)very hermeneutics is thus, explicitly or implicitly, self-understanding by means of understanding others* (1978:106). Vi forsøker altså ikke primært å forstå teksten, vi forsøker å forstå oss selv gjennom teksten. Denne aktiviteten forutsetter hos Ricœur en «språkliggjøring», eller «tekstualisering», idet tolkning involverer kulturens språk, tegn og symboler – dens tekster: *...there is no self-understanding that is not mediated by signs, symbols, and texts; in the final analysis self-understanding coincides with the interpretation given to these mediating terms* (1996:15). Dette er «omveien» subjektet må følge på vei mot selvforståelse; den er ikke tilgjengelig

---

<sup>21</sup> I sluttkapittelet skal jeg komme tilbake til om appropriasjonen forandrer det approprierte objektet også essensielt, det vil si i sin originale form – og om noen slik original form er mulig å identifisere.

<sup>22</sup> Vel å merke om man ønsker å gjøre akkurat denne musikken til sin: Middleton opererer med en fem-punkts reaksjonsakse i møtet med musikk, der appropriasjon og avvisning er ytterpunkter. (i Moore 2001:90)

i kartesisk forstand, ved refleksjon alene. Men denne selvforståelsen gir leseren et større handlingsrom i møtet med teksten, nettopp gjennom distansen den skaper:

What has to be appropriated is the meaning of the text itself, conceived in a dynamic way as the direction of thought opened up by the text. In other words, what has to be appropriated is nothing other than the power of disclosing a world that constitutes the reference of the text (1979:92).

Merk at det er evnen til å tolke teksten som approprieres, ikke tekstens «mening» som en fiksert og påviselig størrelse.

Formulert på nok en annen måte er dette (subjektets konstruksjon av mening) en dekodning, om man ser den hermeneutiske appropriasjonen fra et semiotisk perspektiv. Bruken av semiotikk er som nevnt over ikke ukomplisert i musikk sammenheng, og det har blitt stilt spørsmål ved dens relevans overhodet.<sup>23</sup> Moore skriver: *(a) normative reading of semiotics would assert that the meaning of an artistic expression has become encoded within it, such that the role of a culturally competent spectator, or listener, is to decode that meaning* (2012:220). Dette er representativt for Moores skepsis til disiplinen, og det er god grunn til skepsis: arbeider av for eksempel Tagg (1982), Kramer (1995) og McClary (1995)<sup>24</sup> tar utgangspunkt i en slik normativ forståelse, noe som resulterer i svært personlige eksegeser. Så lenge slike hermeneutiske øvelser innrømmer sin personlige motivasjon, trenger ikke dette å være problematisk – det eksemplifiserer heller at individet har funnet tilbydelser i musikken, og konstruerer mening ut i fra sin egen personlige disposisjon. Men den personlige dekodningen/appropriasjonen av musikk er nettopp dét: personlig. DeNora kommenterer almenngyldigheten av slike lesninger i *Music in Everyday Life*:

(t)his reading is attenuated because it is not anchored in anything beyond the analyst's identification of connotations. Identifying abstractions such as «the feminine» or «the masculine», «violence» or sadistic «pleasure» (or for that matter any type of non-musical content) and perceiving these things «in» the music has no ground outside of what the analyst says. It is therefore indistinguishable from simple assertion, from an «I'm telling you, it's there» form of analysis. Such a strategy is impossible to validate and impossible to refine. (2002:29)

---

<sup>23</sup> Et representativt eksempel er Jeremy Gilberts artikkel «Signifying Nothing» (2004), som argumenterer mot lingvistisk fundert analyse til fordel for affektteori. Treitler advarer mot å «reduere det musikalske objektet til et tegn» (1999:358).

<sup>24</sup> Tagg, 1982/2000: «Analysing Popular Music»; Kramer, 1995: «Carnaval. Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror»; McClary, 1995: «Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony»



DeNora er ellers tydelig på at musikk innehar en *semiotic force* som opptrer i og for det approprierende subjektet:

Music is a medium, par excellence, of showing us how happening may occur; its forms and gestures stand, in Eyerman and Jamieson's (1998) sense, as exemplars. One against many, all together, fugal, homophonic, softly, loudly, gentle or abrupt, legato, staccato, relaxed, tense, juxtapositions, variations, monotony. (Ibid.:158)

Slik sett blir musikken ...*mythic, a resource against which other relationships can be mapped in Levi Strauss's sense* (Ibid.:45). Hun utdyper sitt poeng videre ved å sitere Middleton: *(m)usical patterns are saying: as this note is to that note, as tonic is to dominant, as ascent is to descent, as accent is to weak beat (and so on), so X is to Y* (Middleton 1990, i Ibid.). Subjektiviteten står altså ikke i veien for semiotikken – oppramsingen er en rekke saussuranske binære motsetningspar. Begrensningen ligger i den semiotiske handlingens (betegnende praksisens) nødvendigvis individuelle forankring – enhver lesning er forskjellig. Stilt opp mot dette blir Moores forståelse av semiotikkbegrepet ganske stivbeint.

På *produksjonssiden* brukes uttrykket ofte i forbindelse med overføringen av sjangerforankrede stilelementer til en annen sjanger,<sup>25</sup> eller imitasjonen av kunstneriske særtrekk – «autentisitetsmarkører» – innen en sjanger. Det kan være inkorporeringen av aboriginerkunst-elementer i såkalt «hvit» australsk kunst (Schneider, 2006:28), cymbalene i den tyrkiske marsjen i Beethovens 9. symfoni, den tilnærmede cockney-dialekten hos et trøndersk punkband og så videre.<sup>26</sup> Slike appropriasjoner blir gjerne forbundet med *eksotisme*, romantikkens svermeriske forgjenger til den moderne, mer ladede termen *orientalisme*, beskrevet av begrepets opphavsmann, litteraturhistorikeren Edward Said som: *...a certain will or intention to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world* (1978:12). Som definert av Said er orientalismen en dialektisk prosess der vi selv konstruerer «det fremmede» som et fotonegativ av vår egen tilværelse – forsøket på å forstå blir en bekreftelse av forskjell,

---

<sup>25</sup> Eller «stilforankrede elementer til en annen stil»? Omstokkinger og sammenslåinger av begrepsparet sjanger/stil kan være en kilde til forvirring – for eksempel opererer klassisk musikk og populærmusikk med inverterte forståelser av sjangerbegrepet (i klassisk musikk forstås sjanger hovedsakelig som funksjon, i populærmusikk som stilistisk tilhørighet). Denne semantiske floken er likevel – og heldigvis – ikke relevant for oppgaven, og jeg kommer til å bidra til forvirringen gjennom å bruke begrepene om hverandre.

<sup>26</sup> *A whole lot of sugar* (Sugar Louise, 2012: Naked Hollywood Records)

og innebærer nærmest uunngåelig en verdivurdering der «det kjente» får forrang og «det fremmede» blir nedvurdert. Dette berører spørsmål om ideologi, og vil bli diskutert grundigere nedenfor. Jeg bør likevel presisere at slike appropriasjoner, også de av eksotisk karakter, ikke *nødvendigvis* uttrykker noen nedvurdering. Cockney-aksenten opptrer i den nevnte sammenhengen et sjangermerke, og utføres med en utpreget ironisk distanse. Og David Bowies bruk av soulelementer i arrangementene og låtskrivingen på *Young Americans* (1975) framstår, i likhet med Paul Simons bruk av sørafrikanske studiomusikere på *Graceland* (1986), for meg heller som et ønske om å delta (på sitt vis) i tradisjonen, enn et forsøk på å tilsette eksotisk krydder.

Utover resepsjon/produksjon-momentet, vil jeg også identifisere og skille mellom *private* og *kommuniserende* appropriasjoner. Med dette mener jeg henholdsvis den individuelle tilegnelsen nevnt over, og det vesentlig større området som er appropriasjon som kommunikasjon. Disse utelukker ikke hverandre, og opptrer ofte nært forbundet hos subjektet – for eksempel *Metallica-fan*'en som opplever at bandet definerer ham, og ønsker at det skal synes – men det kreves ikke noe sterkt personlig forhold til *Metallicas* musikk for å gå med en *Metallica*-T-skjorte. Dermed forutsetter ikke det kommuniserende elementet det private. Om man så likevel foretar et bevisst valg om å gå i akkurat en slik skjorte, er det appropriasjon utelukkende som kommunikasjon – det være seg ironisk, strategisk, som et «*fashion statement*», eller en kombinasjon av disse. Slike appropriasjoner kan være mer eller mindre bevisste, og mer eller mindre «frekke».<sup>27</sup> Når de entrer den offentlige sfæren, og spesielt i politisk kontekst, kan konsekvensene bli vidtrekkende: det er langt mer enn bare et stykke og sitt eget subjekt Trump setter i spill når han bruker «Rockin'...» som valgkampsang, og slik forsøker å innlemme Neil Young i sin kulturelle kapital. En ting er den personlige konflikten om «eierskap» til det kulturelle objektet: *(t)he late latin appropriare...surfaces in debates on the return of «cultural property», in which the political implications of cultural appropriation, both of tangibles...and of intangibles (i.e. «intellectual» and «spiritual» property) have been discussed at some length* (Schneider 2006:21). Riktignok er «Rockin'...» et stykke intellektuell eiendom, men appropriasjonen av den involverer også en uensartet diskursiv formasjon som involverer artisten Young, hans fans, og

---

<sup>27</sup> På begynnelsen av 2000-tallet ble det gjort tenåringsmote av 80-tallets bandskjorter av WASP, Mötley Crüe, Iron Maiden med flere. Dette ble imidlertid ikke reflektert av noen merkbar oppsving i interessen for musikken.

protestbevegelsen og dens kultur.<sup>28</sup> Denne formasjonen inneholder, eller er omgitt av, konvensjoner og verdisystemer som ikke umiddelbart virker forenlige med konvensjonene og verdisystemene Trump representerer.

Som sagt tidligere: det er ikke nødvendigvis slik at Trump ikke er klar over dette. Det er som nevnt også godt mulig at han har appropriert «Rockin'...» i privat forstand. Når han foretar en kommuniserende appropriasjon, kan det være ut fra et ønske om å nå fram til de innenfor den nevnte diskursive formasjonen som tross alt måtte være mottagelige. Det kan være et bevisst forsøk på å skape debatt, oppstyr og dermed politisk reklame. Kanskje mest av alt kan det være en strategisk vurdering som veier gevinsten ved konnotasjonene stykket tilbyr opp mot den uunngåelige reaksjonen. Bevisst eller ubevisst: hendelsen utmerker Trump som uforutsigbar, en som opererer utenfor vante kategoriseringer. Dette harmonerer med appropriasjonens grunnleggende anti-essensialistiske karakter – den forutsetter inkorporeringen av «den andre», eller «noe annet». Hendelsen kan altså foreløpig beskrives som en *kommuniserende kulturell appropriasjon*. Alle slike appropriasjoner innebærer en grad av offentlighet, men kombinasjonen av kontekst og Trumps posisjon gjør denne hendelsen eksplisitt offentlig.

### 1.3.3. Om ideologi

«Ideologi» blir gjerne beskrevet i rent mekanistisk forstand som fikseringen av mening inn i et sosialt verdisystem, som her hos filosofen Slavoj Žižek:

What creates and sustains the *identity* of a given ideological field...(er at)...the multitude of floating signifiers of proto-ideological elements, is structured into a unified field through the intervention of a «nodal point» (the Lacanian *point de capiton*) which «quilts» them, stops their sliding and fixes their meaning. (1989:87)<sup>29</sup>

Et av den marxistiske ideologikritikkens anliggende har vært å definere etableringen av slike «knutepunkt» som manøvrer innen en klassekamp. Marx og Engels fastslo at den herskende klassens idéer til enhver tid var de herskende idéene i samfunnet, altså at intellektuell makt fulgte kapitalmakt. Når arbeiderklassen indoktrineres til å akseptere disse idéene som samfunnsbærende, artikuleres det som i marxistisk terminologi kalles

---

<sup>28</sup> En nokså vag beskrivelse av en svært mangefasettert del av amerikansk politisk samfunnsliv.

<sup>29</sup> Man legger merke til hvordan dette samsvarer med Foucaults definisjon av forfatterrollen (se side 9).

«falsk bevissthet»: arbeiderklassen forveksler sine interesser med herskerklassens interesser. Gramsci videreutviklet og nyanserte dette i sin hegemoni-teori, som forklarer opprettholdelsen av den rådende orden som et *samarbeid* på tvers av samfunnsklasser – det såkalte *rule of consent* (min forslagsvise oversettelse til norsk, «samtykkevelde», vil bli brukt heretter). Et sentralt poeng hos Gramsci er at ideologi opererer i det hverdagslige, og i det nærmest ubevisste. Ideologiske verdisystemer antar dimensjonen «sunn fornuft», «normal atferd», den «naturlige orden» vi refererer til når vi organiserer våre erfaringer. Denne tilstanden er alt annet enn stabil:

Every philosophical current leaves behind it a sediment of «common sense»; this is the document of its historical effectiveness. Common sense is not rigid and immobile but is constantly transforming itself, enriching itself with scientific ideas and with philosophical opinions which have entered ordinary life. Common sense creates the folklore of the future. (1971:362)

Sunn fornuft er altså gjenstand for konstant debatt og er stadig i bevegelse, og hegemoni kan bare opprettholdes gjennom stadige justeringer, tilpasninger og forhandlinger – et såkalt «ustabilt ekvilibrium», et oksymoron som uttrykker flyktigheten i en fiksert mening. Den marxistiske lingvisten Valentin Volosinov setter dette i et semiotisk perspektiv: *(w)herever a sign is present, ideology is present too. Everything ideological possesses a semiotic value...the sign become the arena of the class struggle* (1929, engelsk oversettelse 1973).

Det er herfra Hall henter sine mottakerposisjoner, som eksisterer i et ideologisk spekter. I en gramsciansk forståelse vil en dominant-hegemonisk dekodning være i tråd med (det den hegemonisk kodende parten anser som) «sunn fornuft», en forhandlet dekodning kan som oftest forstås som et samtykke, og en opposisjonell dekodning er kontra-hegemonisk. For ordens skyld er det greit å poengtere at også denne kontra-hegemoniske posisjonen innebærer en grad av ideologi, om det så bare er vanemessig negering. Tradisjonell ideologikritikk har hatt slagside mot analysen av ideologi som maktmiddel for eliten. Uten å avfeie denne retningens gyldighet og relevans, slutter jeg meg til en mer generell forståelse av «ideologi» som interaksjonell kontekst. En enkel, oppdatert definisjon av «ideologi» kan for eksempel stå som *...the «binding and justifying ideas» of any social group* (Barker, 2012:73). Men slike idéer kan anta ulike funksjoner: *(o)ne must therefore distinguish between historically organic ideologies, those, that is, which are necessary to a given structure, and ideologies that are arbitrary, rationalistic,*

«willed» (Gramsci, 1971:199). Ideologi kan altså opptre både som kontekst og motivasjon.

Hvordan er så Trumps appropriasjon av «Rockin'..» ideologisk? For det første er hendelsen en koding av ham selv som offentlig, politisk person, en aktør som fremmer en egen form for «sunn fornuft». Men dermed er den også en *omkoding*<sup>30</sup> av sangen – og ikke minst Neil Young. Om appropriasjonen lykkes, er egentlig av mindre interesse enn at noen (Trump selv, en rådgiver, et flertall i valgkampapparatet?) har ment at den *kan* lykkes, og at man har gått inn for den. Jeg vil beskrive dette som en *semiotisk spekulasjon i kondisjonelt avgrenset hegemoni*: forutsatt at man er klar over at mange som kjenner sangens tekst vil innta en opposisjonell posisjon, antas det likevel at et stort antall mottakere vil befinne seg i en forhandlet eller hegemonisk posisjon. I så fall har manøveren lyktes: for en stund er Trump forbundet med Young, og «Rockin'..» er inngitt en ny ideologisk mening. Mottakeren blir forøvrig, om vedkommende hegemonisk aksepterer Trumps koding, også opposisjonell til Youngs originale koding. Det er også mulig at mottakeren ikke legger større brett på det han/hun måtte kjenne til av tekstlig foranledning, og synes at refrengets tekst-og-melodikombinasjon «passer bra» til Trumps øvrige budskap: *(s)everal studies indicate clearly that many listeners do not notice or care about lyrics, even when hearing «protest» songs, whose impact would appear to depend on the words..* refererer Elizabeth Bird(1994:45),<sup>31</sup> og spørsmålet man sitter igjen med i dette tilfellet, er hvorvidt dette gjelder både avsender og mottaker – om det foreligger en misforståelse, og om den kommer først, sist, eller både óg.

#### 1.4. Disposisjon

Om jeg skal oppsummere introduksjonen så langt i én setning, vil den se slik ut: Trumps appropriasjon av «Rockin'..» er en ideologisk motivert, kommuniserende, kulturell

---

<sup>30</sup> Om man skal være presis, er enhver koding en omkoding, eller nykoding (jamfør fotnote 4). Se ellers Hall referanse til Barthes: *(t)here is no degree zero in language* (1993:95). Alle appropriasjoner (og lesninger forøvrig) forutsetter en slik omkoding, da subjektet i leseprosessen tilfører objektet et element av sitt selv.

<sup>31</sup> For ordens skyld siterer jeg her Birds referanser i sin helhet: *(s)ee, for example, J. P. Robinson and P. M. Hirsch, «Teenage Responses to Rock and Roll Protest Songs», and R. Serge Denisoff and M. Levine, «Brainwashing or Background Noise? The Popular Protest Song», both in R. Serge Denisoff and R. A. Peterson, eds., The Sounds of Social Change (Chicago, 1972); Simon Frith, The Sociology of Pop (London, 1978). (Ibid: 56)*

appropriasjon, og dermed en semiotisk omkoding som uttrykker de tilbydelsene Trump finner i stykket. Oppgaven skal nå ta for seg to ytterligere tilfeller av slike appropriasjoner, som likevel artikulere begrepet på ulike måter. I det neste kapitlet, «Reagan og Springsteen», vil jeg foreta en dybdelesning av stykket «Born in the USA» for å forslagsvis identifisere tilbydelsene som motiverte Reagan til å assosiere seg med Bruce Springsteen i 1984 (uten sistnevntes viten og samtykke). Denne identifikasjonen vil foregå i skjæringspunktet mellom min egen utlegning og en samtidig dokumentasjon av resepsjonen av Springsteen (både i første- og annen person): George Wills avisartikkel «Nothing like being born in U.S.A.» (1984). Kapitlet er til en viss grad tenkt som en forlengelse av introduksjonen, og vil derfor avsluttes med noen foreløpige oppsummeringer. Disse vil danne den teoretiske plattformen for tredje kapittel, som er en mer bredt anlagt gjennomgang av britpopsjangeren (i det minste dens mest framtrædende elementer) og dens samtidighet med *New Labour* rundt midten av 90-tallet. Kapitlet beskriver en appropriasjon som foregår innen en ganske annen ramme enn de to foregående, og som bærer et større preg av gjensidighet. Det er blant annet motivert av et annet samtidig dokument: et berømt bilde av Noel Gallagher og Tony Blair i samtale under en cocktailmottagelse i Downing Street nr. 10, 30.07.1997. Kapitlene vil fortsette å følge interne og eksterne spor, og vil foruten de teoretiske momentene som allerede er nevnt inneholde elementer av historisk orientering, musikkanalyse og hermeneutikk: introduksjonskapitlet har på sett og vis vært en eksponering av formen de to neste kapitlene vil følge, selv om hovedvekten vil disponeres annerledes.

Det er mitt håp at kapitlene tilsammen vil kunne utdype noen av forbindelsene mellom musikk, kommunikasjon og ideologi, og slik danne en plattform hvorfra perspektivet igjen kan rettes innover. Avslutningskapitlet er i sin hovedsak viet til dette formålet.

## 2. Kapittel

### Reagan og Springsteen

#### 2.1. Kort historikk

Bruce Springsteens hit «Born in the USA» (1984) har med tiden blitt omgitt av en omfattende diskurs, konstant supplert av en stadig voksende mengde vitenskapelig, journalistisk og fan-generert materiale på flere språk. Dette er ikke utelukkende til hjelp om man etterstreber en helhetlig oversikt, men kort oppsummert går «Born..»-diskursen ut på at både den musikalske og litterære tekstens konstruksjon gjør den polyvalent: versets betraktninger om samfunnets svik mot hjemvendte vietnamveteraner og det patriotiske potensialet i refrenget (*..born in the USA*) virker ikke nødvendigvis som en ironisk sammenstilling og/eller en problematisering av nasjonale og patriotiske verdier, men som to separate ytringer. Verselinjene drukner i refrengets allsangvennlighet, dets såkalte *anthemic quality*,<sup>32</sup> men også i omslagets amerikanske flagg (og Springsteens atletiske kropp), og stykket antar ny mening: (*i*)n a sense, «Born in the USA» was two different songs: the one Bruce Springsteen wrote and the one Bruce Springsteen's fans wanted to hear.<sup>33</sup> Denne tvetydigheten har gitt opphav til en serie politiske appropriasjoner – og historier om appropriasjoner – og det mest omtalte eksempelet på begge deler er den republikanske valgkampanjen i 1984.

Kildene strides i spørsmålet om Ronald Reagans gjenvalgkampanje gjorde direkte bruk av «Born..», men et overveiende flertall fastslår at dette ikke skjedde. Imidlertid har idéen om at det skjedde bitt seg tilstrekkelig fast til at artikler på seriøse nettsteder presenterer den som en sannhet,<sup>34</sup> og til at mennesker som av forskjellige, men gjerne beslektede årsaker tror (eller ønsker å tro) på den, bringer den videre.<sup>35</sup> Idéen har entret den internasjonale folkloren, og blitt noe av en moderne myte. Men som tilfellet gjerne er med myter har den en bunn i virkeligheten, i dette tilfellet en sammenstilling

---

<sup>32</sup> Karakteristikken brukes av George Will, ellers er den en gjenganger i omtaler på nettsteder som rockhall.com, allmusic.com, soundonsound.com med flere.

<sup>33</sup> Sitatet er hentet fra nettsiden [www.shmoop.com](http://www.shmoop.com), en amerikansk læringsdatabase for high school- og collestudenter. Alle artikler på siden er anonymisert.

<sup>34</sup> Se for eksempel: [www.politico.com](http://www.politico.com), [www.neatorama.com](http://www.neatorama.com), [www.roadsideamerica.com](http://www.roadsideamerica.com) *et.al*.

<sup>35</sup> Og til at studenter – før de får gransket kildematerialet grundig nok – gjør den til utgangspunkt for hele masteroppgaver.

av hendelser, skrivelser og utsagn høsten 1984 som tilsammen utgjør en musikalsk-ideologisk appropriasjon, om enn i form av assosiasjon heller enn avspilling.

«Born in the USA»-albumet markerte Springsteens overgang fra en respektert artist i det salgsmessige mellomsjiktet, til et nasjonalt og globalt fenomen. Enorme salgstall og høy radiorotasjon resulterte i en sterk interesse fra mediehold, blant annet fra den konservative spaltisten George Will. Etter å ha besøkt en konsert ved Capital Centre, Washington D.C. skrev han 13. september 1984 en spalte for (blant andre) *Washington Post*. (se side 40). Her kombinerte han Springsteen, E Street Band, det musikalske og det tekstlige materialet til en samlet metafor for amerikansk arbeidsetikk og utholdenhet i motgang:

Springsteen, a product of industrial New Jersey, is called «the blue-collar troubadour». But if this is the class struggle, it's anthem – it's «Internationale» – is the song that provides the title for his 18-month, worldwide tour: «Born in the USA». I have not got a clue about Springsteen's politics, if any, but flags get waved at his concerts while he sings songs about hard times. He is no whiner, and the recitation of closed factories and other problems always seems punctuated by a grand, cheerful affirmation: «Born in the USA!» (*Washington Post*, 13.09.84:15).

Den overveldende mengden av kildemateriale – ofte av usikker, anekdotisk karakter – gjør det nødvendig å utvise forsiktighet i beskrivelsen av det videre hendelsesforløpet. En formulering som stadig går igjen<sup>36</sup> er at Will spilte en «uoffisiell rolle» som rådgiver for Reagans valgkampanje, og at han i denne egenskap anbefalte Reagan å nærme seg Springsteen, som ble oppfattet som en formidler av positive kulturelle verdier som optimisme og idealisme. Det er hevet over tvil at Will under 1980-valgkampen åpent støttet Reagans kandidatur i media, og at han hadde en rådgivende funksjon under forberedelsene til valgkampsdebatten mot Jimmy Carter. Det er også på det rene at valgkampsapparatet kontaktet Springsteens management (det er mer problematisk å få tak i noen eksakt dato), med en forespørsel om Springsteen ville opptre offentlig sammen med Reagan (Cullen, 2005:7). Dette ble avslått, men under et valg møte i Hammonton, New Jersey 19. september uttalte Reagan likevel følgende:

America's future rests in a thousand dreams inside your hearts; it rests in the message of hope in the songs of a man so many young Americans admire: New Jersey's own Bruce Springsteen. And helping you make these dreams come true is what this job of mine is all about. (R. Reagan, kampanjemøte i Hammonton, New Jersey 19.09.1984)

---

<sup>36</sup> [www.politico.com](http://www.politico.com), [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), [www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com) *et cetera*.



Springsteen forsøkte å distansere seg fra dette på flere måter: uttalelser under konserter, produksjonen av en musikkvideo som framhevet «Born..»s tekstlige innhold, og utgivelsen av en *remix* av Arthur Baker der refrenget ble fjernet. Han erklærte imidlertid ikke noen åpen støtte til Reagans motkandidat Walter Mondale, og dennes kampanjeapparat måtte trekke tilbake sin påstand om at så var tilfelle. Reagans valgkamptale og debatten den avstedkom bidro til politiseringen av Springsteen som artist, men for valgkampens del spilte det ingen rolle. Reagan ledet med svært klar margin, og vant til slutt med 58,77 prosent av stemmene mot Mondales 40,56.<sup>37</sup>

## 2.2. Analyse

Dette kapittelet er et forsøk på å forstå motivasjonen for Wills tolkning av «Born..». Men i stedet for å foreta noen historisk-sosiologisk studie, bedre overlatt til en historiker, sosiolog eller amerikaviter, vil jeg lete etter mulige svar i de interne forholdene til to objekter: «Born..» selv, og Wills spalte i *Washington Post* 13.09.1984. Til sammen utgjør dette en slags «hermeneutisk knipetangsmanøver»: først gjør jeg en lesning av stykket, med utgangspunkt i Wills beskrivelse av det, for å oppnå en bedre innsikt i dens interne forhold og formulere noen mulige betydninger. Deretter gjør jeg en tilsvarende analyse av Wills spalte. Jeg vil følge disse to sporene for å se om det i rommet mellom dem oppstår noen tangeringspunkter, som gjør det mulig å formulere noe (tilnærmet) konkret om stykkets intersubjektive meningsinnhold.

Gitt mengden av relatert materiale nevnt i innledningen, tar ikke kapittelet mål av seg til å tilføre noen ny kunnskap eller dypere forståelse om fysisk-historiske forhold som innspillingshistorikk, studiotekniske disposisjoner, instrumentarium eller, for den saks skyld, Springsteens biografi. Det inneholder heller ingen resepsjonsanalyse understøttet av intervjuer eller undersøkelser. Avstanden i tid og rom, mitt kulturelle utenforskap til USA (og spesielt USA 1984) og «Born..»s status som ikon vanskeliggjør også enhver form for «*shared reality*», eller fornuftig bruk av informanter fra min egen samtid – det vil for eksempel by på problemer å gjenskape et «første møte» med den musikalske teksten. Jeg vil likevel gjøre bruk av en «informant» – George Wills spalte i

---

<sup>37</sup> Tall fra [www.global.britannica.com](http://www.global.britannica.com).

*Washington Post* – da den gir en verdifull inngang til stykket som sosial identitet i sin samtid.

### 2.2.1. *Anthem*

Reagan nevnte ikke «Born..» i sin tale, som i likhet med Wills spalte representerer en appropriasjon (eller et appropriasjonsforsøk) av artisten Springsteen som helhet. Som det vil vise seg, var Will vel så interessert i artisten som menneskelig og kulturelt fenomen som han var i musikalske aspekter. Men stykke og artist var på dette tidspunktet likevel synonyme på en global skala, og det kreves en del fantasi for å tvile på at samtidens politiske aktører – fra alle leire – anerkjente den symbolske appellen i formuleringen «*born in the USA*». Will lar da også tittelen stå i overskriften på spalten, og nevner stykket ytterligere to ganger i teksten.

Interessant er hans karakterisering av sangen som et *anthem*, et musikalsk begrep med sammensatt betydning, kanskje best oversatt som «hymne». Encyclopaedia Britannicas nettutgave tilbyr to definisjoner, hvorav den første beskriver begrepet slik man oftest møter det i dagligtalen: *...national anthem, hymn or song expressing patriotic sentiment and either governmentally authorized as an official national hymn or holding that position in popular feeling* (2015). Å beskrive «Born..» som et *anthem* er en anerkjennelse av sangens ideologiske potensial, noe som også kommer tydelig til uttrykk gjennom parallellen til «Internasjonalen»: «Born..» er tilstrekkelig medrivende til å engasjere *popular feeling*. Statsviteren John Street formulerer det slik: *(o)ne of the sources of music's perceived power – the power that states seek to repress and to harness – lies in its ability to convey ideas and embody communities* (2012:41). Dette er ikke bare gyldig for nasjonalstater, men også politiske aktører i en bredere forstand. Anerkjennelsen av et slikt oppfattet potensial kan lede til et ønske om å kontrollere det, om så ikke på annen måte enn gjennom å forsøke å assosiere seg med det.

Den andre definisjonen orienterer seg mer mot ordets etymologiske opphav, og en annen gren av historisk og moderne bruk: *anthem, (Greek antiphōna: «against voice»;* *vOld English antefn: «antiphon»)*, *choral composition with English words, used in Anglican*

*and other English-speaking church services* (Ibid.).<sup>38</sup> Adapsjonen av ordet *anthem* fra den religiøse sfæren til den verdslige, indikerer et behov for å konnotere musikalsk høystemthet som (i hvert fall på overflaten) ikke kan plasseres i en religiøs kontekst. Det er altså ikke dermed sagt at Will ønsket å tilskrive Springsteen religiøse forelegg og motiver. Men ordvalget peker mot at «Born..» oppfattes å inneholde noe som bevirker fellesskap, noe som transcenderer det subjektive. Og selv om ordet er verdsliggjort, betyr det ikke at dets opprinnelige valør er helt uvirksom. Om ikke annet, forteller «transmutasjonen» av et slikt ord en interessant historie om hvordan et spekter av moderne kulturelle praksiser (avsyngingen av nasjonalsanger, supporterhymner, *Allsang på Grensen*) har språklige merkelapper som fortsatt refererer bakover i kulturell bevissthet.<sup>39</sup>

Analysen vil for en stor del ta utgangspunkt i denne begrepsbruken, og forsøke å identifisere noen musikalske forhold som foranlediget den – «antemiske kvaliteter» som også vil eksponere begrepets flertydighet. Den vil også relatere seg tett til Wills øvrige lesning. Om det var hans tolkning som foranlediget Reagans uttalelse må kanskje forbli et hypotetisk spørsmål, men som eksempel på en ideologisk motivert dekodning er den interessant nok til å spille rollen som analytisk «sparringspartner»: å forstå dekodningens subjektivitet forutsetter en viss forståelse av subjektet selv, og Wills resepsjon kan fungere som et spekulativt kart over noen deler av hans personlighet.

Analysen vil ikke befatte seg i særlig grad med «Born..»s versetekst. Dette er hovedsakelig på grunn av at den sekundære rollen denne teksten har spilt i stykkets resepsjonshistorie (se også Bird om ord og mening, side 23) – noe Wills tekst er et tydelig eksempel på. Cowie og Boehm vier litterære forhold større oppmerksomhet i sin analyse, men beskriver også stykkets narrativ som *...buried beneath the pounding music and the hollering chorus* (2012:30). Selv om vers-refreng-dikotomien kan forstås som et budskap i seg selv – det lokale, opplevde som underlegen part i konflikten med det offisielle og ideologiske (Ibid.:32) – tyder dokumenter som Wills spalte på at dette ikke kommuniseres effektivt nok.

---

<sup>38</sup> Den praktiske betydningen av «*against voice*» er ikke utdypet. Store Norske Leksikon definerer «antifoni» som *...vekselsang mellom to kor, til forskjell fra responsorialsang (for forsanger og kor)*. Den bokstavelige norske betydningen er «mot-lyd», eller «mot-stemme»

<sup>39</sup> Dette berører hva Williams beskriver som *cultural residue: ...experiences, meanings and values which cannot be expressed in terms of the dominant culture...(men)...are nevertheless lived and practiced on the basis of residue—cultural as well as social—of some previous social formation.* (1973:41)

### 2.2.2. «Born in the USA» *an sich*

Will baserer seg på en konsertversjon som ikke lenger er tilgjengelig. Dette er av mindre viktighet, da flere samtidige konsertopptak er å finne på YouTube (New Jersey, Kansas City, Paris med flere), og de alle legger seg svært tett opp til studioversjonen. Det er altså rimelig grunn til å anta at versjonen Will hørte, også gjør det. Enkelte avvik forekommer mellom studioversjon og konserter, og konsertene imellom, men disse er uten vesentlig strukturell eller arrangementsmessig betydning.<sup>40</sup> Før jeg gjør mitt forsøk på å identifisere de «antemiske kvalitetene» (og andre tilstedeværende kvaliteter) stykket inneholder, kan det være nyttig med en gjennomgang av objektive forhold, i betydningen påviselige kompositoriske trekk som forklart av vestlig musikkteori – hva Moore ville beskrevet som *song* (se fotnote 4, side 1).

En slik beskrivelse kan se noenlunde slik ut: i løpet av de 4 minutter og 39 sekundene komposisjonen varer ligger det harmoniske grunnlaget konstant på en H kvintakkord (uten ters), med H (grunntonen) og den akkordfremmede E (kvarten) som basstoner vekslende hver fjerde takt; tempoet er konstant på ca. 122 slag i minuttet; det rytmiske grunnmønsteret med vektlegging av andre og fjerde taktslag utvikles, men brytes ikke opp før ved 3 minutter og 30 sekunder; grunnperioden er på åtte takter, disse er gruppert i to fraser á fire takter (vekslende over H og E) og disse frasene er igjen oppdelt i to totakters «celler»: varigheten på et sekstonsers synthesizer-motiv, som fungerer som et konstant *ostinat* hele stykkets varighet. Dette beveger seg diatonisk i store sekunder, med unntak av en fallende, stor ters mellom fjerde og femte tone. Ostinatet danner også grunnlaget for det melodiske materialet i vokalpartiet: her utvides ostinatets store ters til en kvart i første celle, og en sekst i annen. Denne store seksten, fra lille H til enstrøken *fiss*, er vokalpartiets totale omfang fram til 03.40. Stykket veksler mellom to grunnarrangementer, jeg vil for tilfellets skyld kalle dem henholdsvis *tynn* (T) – redusert besetning, og *bred* (B) – fullt ensemble. Redusert til 8-taktsperioder blir «Born..»s form som følger:

3T – 6B – 2T – 4B – 1T – 2B<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Det klare unntaket er avslutningen: umuligheten i å la konsertversjonen ende i en *fade out* fører til et instrumentaletterspill av varierende lengde mellom versjonene.

<sup>41</sup> Den siste perioden er kun seks takter på grunn av fadeout.



Dette påvirker lytterens oppfatning av dynamikk: selv om det aller meste utføres i *forte/fortissimo* oppfattes fronten som sterkere enn midten. Hva angår vertikal, tonal plassering er bass og basstromme nederst, gitarer, vokal og øvrig slagverk i mellomregister, synthesizer i mellom- og øvre mellomregister, og pianoet i diskantregister.

Som det framgår av skjemaet er det en begrenset instrumentering, og produksjonen er «nær membranen», det vil si at det er en konsentrasjon om forgrunn. Gitarene på hver sin side og pianoet til høyre skaper, sammen med romklangen, bredde og dybde stilt opp mot trioens sentralt i front. Ytterligere bredde besørger av klanglige og rytmiske differensieringer: gitar 1 er overstyrt og spiller jevne åttendeler, gitar 2 spiller brutte akkorder ved taktstart med en såkalt *chorus*-effekt.<sup>44</sup> Gitararrangementet utgjør tilsammen en jevn bakgrunnstekstur. Synthesizerklngen er preget av diskant og romklang; bassen er avrundet og fyldig, med utpreget *sustain* (engelsk for italiensk: *sostenuto*, utholdt tone fra anslag); slagverkslyden er skarp, og spesielt skarptrommen er sterkt produsert med lang, raskt diminuerende etterklang. Vokalen er utført med en hes «halsklang», der trykket skapes i strupen.

Til sammen skaper utgjør disse differensieringene i klang og avstand, sammen med disponeringen av rytmisk aktivitet som beskrevet i formskjemaet nedenfor, et «åpent» lydbilde: det er rom i bredden og dybden, men likevel tilstrekkelig med klanglig og rytmisk informasjon til at lydbildet oppfattes som «fyldig». Utelatelsen av tersen (diss) i alle instrumenter bevirker et harmonisk tomrom, likeledes alterneringen av basstonen til store E, som resulterer i to kvinter E - H - f<sup>iss</sup><sup>1</sup> og dermed en mulig harmonisk omtolkning til E9 uten ters.

Produksjonen i «Born..» skaper altså *romfølelse* på flere måter: mellom forgrunn/bakgrunn, og i bredden. Dette er ikke nødvendigvis synonymt med tomrom, heller utstrekning. I de tynne partiene er det riktignok store tomrom mellom elementene, som i de brede blir fylt av blant annet gitarene. Et element av harmonisk rom oppstår også i fraværet av ters, og den mulige omtolkningen av H/E til E9. Fremmedartetheten i synthesizerklngen, og romklngen i skarptrommen, bevirker nye

---

<sup>44</sup> *The chorus effect (or «choralizer») is any signal processor which makes one sound source (such as a voice) sound like many such sources singing (or playing) in unison. Since performance in unison is never exact, chorus effects simulate this by making independently modified copies of the input signal. Modifications may include (1) delay, (2) frequency shift, and (3) amplitude modulation. (fra www.stanford.edu.com)*

nivåer i den klanglige teksturen og dermed avstand. Ulike hastigheter på de ulike aksjonene, *polarisation of speeds* bidrar likeledes til å konnotere hva Moore kaller ...*a sense of open space and grandeur* (2001:96). Dette beskriver han, gjennom flere referanser til musikk av for eksempel U2 og Big Country, som en mulig medvirkende årsak til at lytteren lettere approprierer musikken.<sup>45</sup>

### Ostinat

Sentralt i «Born...»s musikalske forløp er et ostinat, eller *riff*, i synthesizer:



Fig. 2: «Born...», ostinat.

Dette gjentas uforandret (med unntak av et «glipptak» ved 4.13) 71 ganger, og fyller slik alle stykkets 142 takter. Som nevnt er det også «stamcellen» for alt annet melodisk materiale i vokalpartiet, så beskrivelsen av «Born...» som et *anthem* refererer nødvendigvis til dette motivet, og spesielt dets 14 ganger gjentatte sammenstilling med tekstlinjen «*born in the USA*».<sup>46</sup> Tonesekvensen er umiddelbart gjenkjennelig, men er det bare som et minne fra forrige gjennomhøring? Siden stykket er så universelt kjent, er dette problematisk å avfeie på generelt grunnlag. Philip Tagg utviklet på 80-tallet et semiotisk rammeverk for analyse av populærmusikk, der han blant annet legger barokkens affektlære til grunn for meningsinnholdet i (populær-)musikalske vendinger – såkalte «musemer». Andre metoder Tagg benytter seg av i jakten på påviselig mening er bruken av såkalt IOCM (*interobjective comparison material*), enkelt forklart en måte å beskrive musikk ved hjelp av annen musikk, idet musikken er såkalt «alogogenisk»,<sup>47</sup> og *hypothetic substitution*, der elementer av den musikalske teksten blir forandret (tonekjønn, melodisk profil, tempo *et cetera*). Han gjør også utstrakt bruk av intervjuer med forsøksgrupper for å ordfeste meningsinnholdet. Gjennom kombinasjonen av disse metodene kommer han fram til overraskende spesifikke tolkninger, som denne (i en drøfting av ABBA's «Fernando the Flute»): *(t)his means*

<sup>45</sup> Uten å motsi denne påstanden på generelt grunnlag (det er en nokså generell påstand, formulert som en antakelse), må det imidlertid påpekes at monoformatet i innspillinger som «Long Way to Tipperary» og «Lili Marlen» ikke har hindret dem i å ha blitt gjort til gjenstand for bred appropriasjon.

<sup>46</sup> Ordet «USA» figurerer imidlertid 16 ganger.

<sup>47</sup> *alogogenic* (engelsk over den greske roten *a logos*) – «motsetter seg verbal forklaring».

*that, whereas the words say «If I had to go back and fight for freedom in Latin America, I would», the music expresses the affective attitude «I may be longing for something here at home but I'm really quite content with things as they are» (2000:96).* En helhetlig adaptasjon av Taggs metode innebærer en del føringer og en grad av positivistisk forventning jeg ikke har til hensikt å adoptere. Men grunnidéen er nyttig for å påvise hvor multivalent en enkel tonesekvens kan være: «Born...»s ostinat er melodisk beslektet med trompetpartiet i Johnny Cash' «Ring of Fire» (1963), finalen i Dvoraks 8. symfoni (1889: Opus 88), generiske fanfarer i Hollywoodske middelalderfilmer og koralkadenseringer i barokk kirkemusikk, for å nevne noe. Tagg vil riktignok kanskje anse flere av disse sammenhengene som irrelevante på grunn av historisk avstand og kontekstuell inkompatibilitet (Ibid.:85), men slår da også de analytiske beina vekk under sin egen sammenstilling av «Fernando the Flute» og Bachs «Ich will bei meinem Jesu warten» (1729:BWV 244).

At ostinatet spilles på synthesizer, et instrument beslektet med orgelet i sin evne til utholdt toneproduksjon, og ikke på for eksempel en gitar med overstyrt lyd, er også et arrangementsmessig valg som utgjør en tvetydig såkalt *sonic marker* etter Askerøis definisjon (med høyde for at kontekster i dette tilfellet ikke nødvendigvis er spesifikke, eller mer presist: at flere spesifikke kontekster kan eksistere for den musikalske koden):

...musical codes that have been historically grounded *through a specific context*, and that, through their appropriation, serve a range of narrative purposes in recorded music. (2013:17, min utheving)

In pop production even the subtlest signifiers – the sound of an acoustic guitar, or the virtual space created by digital reverb – connote principal narratives of authenticity and authorship as well as gender, sexuality, space and place. Together, these perspectives comprise a discursive analytical model based on a textual focus on the audible details of pop production and the contextual implications of the meanings of these details. (2013:2-3)

Synthesizerklngen, med markert diskant, har blitt beskrevet som lignende en «clarion»<sup>48</sup> – altså en konnotasjon til fanfarer (og reveljer), om enn syntetisert. Med fare for å henfalle til *exegetic guesswork* (Tagg, Op.Cit.:77), er det likevel betimelig å nevne at et kirkeorgel som oftest har «trompet» som et av flere klangregistre. Fraværet av ters

---

<sup>48</sup> På norsk oversatt til signalhorn. Det engelske ordet er mangetydig, det kan bety flere typer historiske «prototrompeter» (italiensk *clarini*), blant annet signalhorn, eller toppregisteret på en moderne trompet. Sammenligningen finnes for eksempel på Wikipedia og Shmoop.



bevirker også et visst modalt preg, spesielt i innledningen. Ostinatet kan oppleves som en syntetisering av orgel og trompet (eller hornrekke), av salme og fanfare, og ikke minst historisk og moderne teknologi og tid.

### Backbeat

Samtidig med den første eksposisjonen av ostinatet begynner et *backbeat* i skarptromme:



Fig. 3: «Born...», *backbeat*.

Disse markeringene av 2. og 4. taktslag er i forgrunn gjennom hele stykket, og tydeligst i åpningen og de to partiene med redusert arrangement (2.23–2.55 og 3.57–4.13), der aktiviteten i trommesettet ellers er begrenset (de første åtte taktene er skarptrommeslagene den eneste hendelsen utenom ostinatet). Skarptrommen er produsert med en såkalt *gated* reverb, en effekt som oppnås ved å sende lyden gjennom en *noise gate*, definert slik av Brøvig-Hanssen og Danielsen: *...a processing effect that reduces or eliminates any sound signal that appears beyond a threshold limit set by the producer* (2016:31). De siterer Albin Zak, som vektlegger effektens iboende fremmedartethet: *(w)e are immediately taken from the acoustic world as we know it into a strange soundscape of unknown dimensions where sounds behave in unfamiliar ways and the air itself is controlled by machines* (Zak 2001, i Ibid.).

De alenestående partiene, den klanglige fremhevingen og den fremskutte posisjonen i lydrommet virker, tross effektens potensial for fremmedgjøring, som en stilisering (og dermed en aksentuering) av et tradisjonelt grunnelement i rockens rytmikk. Sjangerforankringen blir altså tydelig, på tross av hvilke konnotasjoner ostinatet måtte sette i sving – og i hvilken grad det representerer «den andre» – historisk, ideologisk eller teknologisk: *(i)f the synthesizer affords alienation of the listener from the immediate production of the sound, the guitar represents the opposite. as no mediatory forces appear to intervene between the finger and the string...* skriver Moore

(2001:157), og dette gjelder ikke i mindre grad for et akustisk trommesett. *Gated reverb*-effekten oppleves som en tydeliggjøring av handlingen «spille skarptromme» heller enn en problematisering av klangen.<sup>49</sup> Kraften i *backbeat*'et, de to gitarene som spiller fra vers 2 (0.50) og Springsteens pressede halsregister er *sonic markers* for «Born...»s autentisitet som *rock*, og Springsteen og E Street Bands autentisitet som rockemusikere.

Kombinasjonen av stilisert rytme og monofonisk melodiføring er ellers et kjennetegn for fanfaresjangeren, et (kanskje for) fristende eksempel er Aaron Coplands «Fanfare for the Common Man» (1942), en tidlig representant for den nærmest elegiske varianten som gjerne forbindes med amerikansk militært seremoniell. De gjentatte slagenes vertikalitet gir «Born...» en viss oppreist rytmisk positur. Siden «*born*» blir uttalt på andre taktslag i refrenget, fungerer skarptrommen også som en forsterker av Springsteens – og publikums – stemme. Plasseringen av ordet på etterslag bidrar til å understreke dets betydningsfullhet: *(t)he sudden shift of weight to an unexpected place continually brought the listener's attention to language itself, engendering a startled awareness to flat phrases...* (James 1972, i Frith 1987:205).

### Repetisjon og ritual

Den tonale vestlige musikktradisjonen beveger seg mellom 12 tilgjengelige toner, og intertekstualitet, intendert eller ubevisst, er uunngåelig. Eksemplene over (Cash, Dvorak *et cetera*) beviser altså ikke på noen måte at forelegget for «Born...» er henholdsvis en countrylåt, en symfoni, en fanfare eller et stykke kirkemusikk. De er heller en illustrasjon av Derridas «alltid allerede»-prinsipp: *(t)here is no fixed transcendental signified, since the meaning of concepts is constantly referred, via the network of traces, to their articulation in other discourses: fixed meaning is constantly deferred.* (Weedon *et al.* 1980, i Barker 2012:86). Men sammenstilt med strukturelle elementer i forløpet, og da spesielt repetisjon, kan det assosiative feltet muligens reduseres noe. Repetisjon er et av de mest markante trekkene i stykket: som nevnt gjentas ostinatet 71 ganger, skarptrommen spiller med få unntak andre og fjerde taktslag gjennom hele forløpet, vekslingen H - H/E forekommer 36 ganger. Middleton refererer lingvisten Paul Kiparskis akse utviklet for repetisjon i muntlig poesi: fiksert → fleksibel → fri, samsvarende til funksjoner fra det rituelle til det underholdende (1983:239). Slik sett

---

<sup>49</sup> Dette er min opplevelse i 2016. I hukommelsen husker jeg imidlertid ikke klangen av «Born...» som utpreget fremmedgjørende eller mystisk, men jeg hadde riktig nok heller ikke utviklet noe begrepsapparat for slike fornemmelser i 1984.

skulle «Born..» være en strengt rituell komposisjon, men det foregår kanskje for mye variasjon i de øvrige stemmene til at Kiparskis definisjon lar seg applisere i streng forstand. Det er likevel mulig å påpeke et rituelt *element* i stykket etter Kiparskis teori.<sup>50</sup>

Dette gjør ikke «Born..» til en religiøs (eller militær) ytring. Den litterære teksten er denotativ og befatter seg med verdslige temaer, og synthesizeren *er* ikke et orgel. Men den rituelle repetisjonen og den nærmest soulinspirerte intensivering er musikalske koder som ofte opptrer i forbindelse med seremonielle og religiøse funksjoner. «Born..»s status i rock-diskursen som et *anthem* er først og fremst forbundet med det karakteristiske refrenget. Skarptrommen på andre taktslag i refrenget – og ostinatet forøvrig – forsterker Springsteens stemme på ordet «*born*», og fungerer nærmest som et signal for lytteren. Det er mulig at det stykket gjør, mer enn noe annet, er å tilby publikum en mulighet til å *synge med* – «kor mot kor», for å ha *anthem*-begrepets etymologiske opphav *in mente*. Den konstante bekreftelsen av melodilinje, det brede lydbildet, den stadige, nærmest soullignende opptrappingen, ordenes gjenkjennelighet og sangbarhet, den forelagte ærligheten i uttrykket (som kan være ekte nok) *et cetera* gir det lyttende individet et rom å agere i, der det «løftes» opp og støttes slik at det lettere kan bidra. Dette allsangpotensialet, samt den suggererende repetisjonen og stigningen, plasserer «Born..» i en sfære som er om ikke religiøs, så pseudoreligiøs, i tillegg til å være demokratisk gjennom deltakelse: tilskueren blir en deltakende aktør som beskrevet av teaterviteren Erika Fischer-Lichte (2008:50).<sup>51</sup> Studioversjonen kan høres som en lydfesting av dette livepotensialet. Som en slags *music minus one*, blir den en invitasjon til en såkalt *feedback loop* (Ibid.) der det intenderte målet er (euforisk?) fellesskap. Når Springsteen så nærmer seg tungetalen i sine interjeksjoner fra 3.26, samtidig som bandet, og da spesielt trommeslageren, i tiltagende grad «mister kontrollen», «tar av» eller andre passende beskrivelser, blir assosiasjonene til James Browns predikantscene i *Blues Brothers* påtrengende – men dette er i så fall *white man's soul*.

---

<sup>50</sup> Også variasjonen finner hovedsakelig sted innen repetitive mønstre, som vers/refreng og 4/4-takt, og utgjør nye repetisjonsmatriser: frasen «*born in the USA*» blir gjentatt 14 ganger, ordet «*USA*» opptrer til sammen 16 ganger (32 takter), piano og trommer gjør enkle *fills* og *breaks* i hver fjerde takt. Som overbyggende form gjentar også «Born..» et 1:2-forhold mellom henholdsvis redusert og *tutti* arrangement tre ganger, med stadig redusert varighet i forholdet 1 – 2/3 – 1/3. Sammenstillingen av matrisene utgjør en samtidig konstant repetisjon og (repetert) variasjon.

<sup>51</sup> Det religiøse perspektivet ved fankulturen rundt Springsteen blir ellers grundig behandlet i Linda K. Randalls *Finding Grace in the Concert Hall* (2011)

Spørsmålet er i så fall om Springsteen gjør bevisst bruk av en musikalsk kode for å fri til en kulturell strømning, eller om det er den kulturelle strømmingen som virker gjennom ham.<sup>52</sup> Det er altså ikke sikkert at det foreligger noen *...recognition of difference yet attempted aesthetic incorporation or subsumption...*, som Born og Hesmondhaigh formulerer det (2000:16). Men selvfølgelig kan også begge deler være tilfelle. I sin beleilig titulerte bok *Born in the USA* skriver medievitaren Timothy E. Scheurer: *...popular culture – popular song in particular – feeds into the religious perspective, because it engages the listener on a level more compelling than a merely intellectual one* (1991:9). Som utsagn er dette generelt på grensen til det forvirrende – er alle kulturelle aktiviteter og artefakter, eller rett og slett alt, som stimulerer noe utover intellektet forbundet med religion? Og om det begrenser seg til kultur, gjelder dette kun populærkultur, eller åpnes det for videre definisjoner? Det etterfølgende Geertz-sitatet gir derimot mer mening, både til religionen og kulturen forøvrig (og «Born..»s religiøse-rituelle aspekt, dersom man anerkjenner det som eksisterende): *(r)ather than detachment, (religion's) watchword is commitment, rather than analysis, encounter* (Ibid.). Noen av kodene som er virksomme i «Born..» finnes også i religiøse funksjoner, og selv om de for ulike lyttere kan henspille på ulike innen- og utenforliggende faktorer – Vietnam, krig, frihet, religion, USA eller Bruce Springsteen selv – er forutsetningen for engasjert lytting *commitment* og *encounter*.

### 2.2.3. Analyse II: Will dekoder Springsteen

Det er mulig å gå langt dypere i materien, men på dette tidspunktet kan det være interessant å involvere en annen subjektivitet, i form av George Wills avisspalte. Denne må nødvendigvis utlegges av meg, og jeg setter både hans og mitt eget lesersubjekt i et visst spenn gjennom å «tolke tolkningen» – teksten er en tolkning av (blant annet) «Born..» og Springsteen, og når jeg så forsøker å lese meg utover fra den etter Ricoeurs postulat (se side 18) oppstår en hermeneutikk-ved-stedfortreder-situasjon. Denne innebærer, som nevnt over, en grad av psykologisk spekulasjon som vanskelig kan etterprøves eller motsies av andre enn Will selv. Men med disse forbeholdene håper jeg

---

<sup>52</sup> Nordamerikansk religiøs flora er rikholdig og gjennomgripende. Troens rolle i amerikansk offentlighet og samfunnsliv kan illustreres med at samtlige 18 presidenter i løpet av 1900-tallet har tilhørt et kirkesamfunn: fire baptister, tre presbytere, tre episkopalkirkelige, to kvekere, en unitarianer, en metodist, en katolikk, en Kristi disippel, en reformist og en kongregasjonalist (fra [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)).

at det i skjæringspunktene mellom ulike tolkningsperspektiver kan frambringes noen gangbare svarforslag på hvorfor Will tolker «Born..» som han gjør.

For den som kjenner «Born..»s litterære tekst, virker Wills spalte ved første øyekast nærmest absurd. Stykket blir beskrevet som et *anthem*, en *grand and cheerful affirmation*, og sammenlignet med «Internasjonalen» (en marsj!). Ellers siterer han fra «Working on the highway» (*Born in the USA*, 1984), men later til å ha forstått også denne selektivt: straffangen langs landeveien, stykkets komiske antihelt, presenteres som en håpets stemme. Fra «Used Car» (*Nebraska*, 1982), en beretning om ydmykelser forbundet med økonomiske vansker, framheves ambisjonen om å aldri kjøre bruktbil igjen. Det er ikke helt uten sympati man leser Will: hans beskrivelser av seg selv som *out of the swim*, *uninitiated* og *exotic fauna* kan late til å stemme bedre enn han aner. Men det er ikke så enkelt: hans beskrivelse av seg selv som uinnvidd, hans nonchalante innrømmelse av å ha *...no clue about Springsteen's politics, if any...* og undringen han legger for dagen – *believe it or not* – over at den litterære teksten spiller en sentral rolle, gir gradvis et inntrykk av en aktør som i sitt engasjement også er distansert og vurderende (og kanskje noe nedlatende). Han er åpenbart utenfor sitt vante element, og han ser kanskje det han vil se – men han vet hva han ser etter.

Will gir noen interessante pekepinn på hvilke verdier Springsteen kunne menes å representere – og dermed hvilke verdier politiske aktører ønsket å «ta eierskap i» (appropriere) ved å assosiere seg med ham. Noen slike verdier blir identifisert i spalten:

#### Arbeidsetikk og standhaftighet

Det er vel vanskelig å komme på noen bedre musikalsk metafor for disse egenskapene enn et *ostinat*<sup>53</sup> – det er nærmest en deklarativ talehandling, et utsagn som skaper virkelighet (Searle, 1976:13). Gjentakelsen av en begrenset bevegelse er belastende for muskulaturen og konsentrasjonen, noe pianoets feilslag i innspillingen bærer vitne om. Det legges altså for dagen et betydelig fysisk arbeid, noe Will påpeker i sin beundrende omtale av trommeslagerens hyppige senebetennelser. At Springsteen og E Street Band spiller og synger med høyt energinivå i fire timer er et bevis på at *...the American work ethic is alive and well*.

---

<sup>53</sup> Av italiensk: «sta» (som i engelsk, *obstinate*)

# Nothing like being born in U.S.A.

WASHINGTON — What I did on my summer vacation:

My friend Bruce Springsteen . . .

Okay, he's only my acquaintance, but my children now think I am a serious person. I met him because his colleague Max Weinberg and Max's wife Rebecca invited me to enjoy Max's work, which I did. He plays drums for Springsteen, who plays rock and roll for purists, of whom there are lots. For 10 shows in New Jersey, he recently sold 16,000 \$16 tickets in the first hour, all 202,000 in a day. His albums can sell one million copies on the first day of release.

There is not a smidgen of androgyny in Springsteen who, rocketing around the stage in a T-shirt and headband, resembles Robert DeNiro in the combat scenes of "The Deerhunter." This is rock for the United Steelworkers, accompanied by the opening barrage of the battle of the Somme. The saintly Rebecca met me with a small pouch of cotton — for my ears, she explained. She thinks I am a poor specimen, I thought. I made it three beats into the first number before packing my ears.

I may be the only 43-year-old American so out of the swim that I do not even know what marijuana smoke smells like. Perhaps at the concert I was surrounded by controlled substances. Certainly I was surrounded by orderly young adults earnestly — and correctly — insisting that Springsteen is a wholesome cultural portent.

For the uninitiated, the sensory blitzkrieg of a Springsteen concert is stunning. For the initiated, which included most of the 20,000 the night I experienced him, the lyrics, believe it or not, are most important.

Today, "values" are all the rage, with political candidates claiming to have backpacks stuffed full of them. Springsteen's fans say his message affirms the right values. Certainly his manner does.

Many of his fans regarded me as



exotic fauna at the concert (a bow tie and double-breasted blazer is not the dress code) and undertook to instruct me. A typical tutorial went like this:

Me: "What do you like about him?"

Male fan: "He sings about faith and traditional values."

Male fan's female friend, dryly: "And cars and girls."

Male fan: "No, no, it's about community and roots and perseverance and family."

She: "And cars and girls."

Let's not quibble. Cars and girls are American values, and this lyric surely expresses some elemental American sentiment: "Now, mister, the day my number comes in, I ain't never gonna ride in no used car again."

Springsteen, a product of industrial New Jersey, is called the "blue-collar troubadour." But if this is the class struggle, its anthem — its "Internationale" — is the song that provides the title for his 18-month, worldwide tour: "Born in the U.S.A."

I have not got a clue about Springsteen's politics, if any, but flags get waved at his concerts while he sings songs about hard times. He is no whiner, and the recitation of closed factories and other problems always seems punctuated by a grand, cheerful affirmation: "Born in the U.S.A.!"

His songs, and the engaging homilies with which he introduces them, tell listeners to "downsize" their expectations — his phrase, borrowed from the auto industry, naturally. It is music for saying good-bye to Peter Pan: Life is real, life is earnest, life is a lot of work, but...

"Friday night's pay night, guys fresh out of work Talking about the weekend, scrubbing off the dirt... In my head I keep a picture of a pretty little miss Someday mister I'm gonna lead a better life than this."

An evening with Springsteen — an evening tends to wash over into the a.m., the concerts lasting four hours — is vivid proof that the work ethic is alive and well. Backstage there hovers the odor of Ben-Gay: Springsteen is an athlete draining himself for every audience.

But, then, consider Max Weinberg's bandaged fingers. The rigors of drumming have led to five tendonitis operations. He soaks his hands in hot water before a concert, in ice afterward, and sleeps with tight gloves on. Yes, of course, the whole E Street Band is making enough money to ease the pain. But they are not charging as much as they could, and the customers are happy. How many American businesses can say that?

If all Americans — in labor and management, who make steel or cars or shoes or textiles — made their products with as much energy and confidence as Springsteen and his merry band make music, there would be no need for Congress to be thinking about protectionism. No "domestic content" legislation is needed in the music industry. The British and other invasions have been met and matched.

In an age of lackadaisical effort and slipshod products, anyone who does anything — anything legal — conspicuously well and with zest is a national asset. Springsteen's tour is hard, honest work and evidence of the astonishing vitality of America's regions and generations. They produce distinctive tones of voice that other regions and generations embrace. There still is nothing quite like being born in the U.S.A.

George Will is a Washington Post Writers Group columnist.

Fig. 4: George Wills spalte i *Washington Post* 13.09.1984.

## Tydelig kjønnsidentitet

*There is not a smidgen of androgyny in Springsteen...*

Springsteens maskulinitet blir tydeliggjort gjennom sammenligningen med Robert de Niros rolle som sersjant Vronsky i *Hjortejegeren* (regi: Michael Cimino, 1978), ironisk nok en film som skildrer Vietnamkrigens virkning på amerikanske soldater. Parallellen blir muligens trukket i sammenheng med referansen til *...rock for the United*

*Steelworkers...*, da de Niros karakter i filmen er stålverksarbeider. Utsagnet kan tolkes som at tydelig kjønnsidentitet er et uttrykk for autentisitet, kontra flere av samtidens popstjerners lek med kjønnsstereotyper (Prince, David Bowie og Boy George er noen eksempler) – såkalt *Authentic Inauthenticity* (Weisethaunet og Lindberg, 2010:473)

### Realisme, handlekraft

*His songs...tell listeners to «downsize» their expectations...*

Will påpeker at livet er (og skal være) hardt arbeid, men at individet gjennom sin ambisjon og handlekraft kan skape en bedre tilværelse for seg selv: ...«*In my head I keep a picture of a pretty little miss. Someday mister I'm gonna lead a better life than this.*»...

Springsteen og E Street Band personifiserer for Will denne puritansk-protestantiske maksimen som ligger til grunn for amerikansk liberalistisk ideologi: Herren hjelper den som hjelper seg selv.

### Ambisjon, forbruk

*Now Mister, the day my number comes in, I'm never gonna ride no used car again.*

Dette beskrives av Will som *elemental American sentiment* – men vinklingen er forbrukerens: den (nye) bilen, og ønsket om å eie den, er «*American values*».

Flere verdier blir nevnt, men ikke nødvendigvis av Will. Det følgende utdraget er illustrerende for en mulig dobbeltkommunikasjon i teksten:

Me: «What do you like about him?» Male fan: «He sings about faith and traditional values.» Male fan's female friend, dryly: «And cars and girls.» Male fan: «No, no, it's about community and roots and perseverance and family.» She: «And cars and girls.»

Tro, tradisjoner, fellesskap, røtter og familie som sentrale verdier hos Springsteen blir ikke formulert av Will, men av en tilfeldig konsertgjenger. Hans «idealisme» får et komisk skjær når den settes opp mot venninnens «realisme». Sammenstilt med hans andre vurderinger, får vi et inntrykk av at hva Springsteen måtte ha å si, og hva publikum leser inn i ham, er av sekundær betydning. Springsteen er interessant fordi han lykkes, ikke fordi han representerer dem som ikke gjør det: *Springsteen's fans say his message affirms the right values. Certainly his manner does.* Det er som eksempel Springsteen har politisk verdi, og er en *wholesome cultural portent*. Lesningen av Will er

utfordrende, da han kommuniserer på flere nivåer og fra en virkelighet som nå er forsvunnet. Men uansett hvilke vurderinger han foretar av Springsteen og hans fans som politiske vesener, virker begeistringen hans for *...the astonishing vitality in America's regions and generations...*, og konserten i sin alminnelighet, ektefølt.

### **2.3. Framing: foreløpige konklusjoner**

Etter denne gjennomgangen av Will og hans tekst, er det på tide å stille spørsmålet om hvorvidt de to korte analysene har lyktes i å omringe noe essensielt i «Born..», noe som kan forklare stykkets opplevde antemiske karakter. Will og jeg har nærmet oss stykket fra ulike innfallsvinkler, med ulike formål – det eneste vi begge identifiserer, er det harde arbeidet som legges for dagen i framføringen. Likevel vil jeg ikke si at øvelsen har vært forgjeves: mange av Wills vurderinger kan belegges med musikalske forhold i «Born..», uten at dette på noen måte gjør dem allmenngyldige. Musikksosiologen Peter J. Martin påpeker at *...what people say about music and the claims they make for it must be treated...not as objective descriptions of it but as data which are an indication of their beliefs about it* (1996:12) – et utsagn som er like sannferdig som Feld-sitatet på side 12.

Dette gjelder også for mine analyser, som i likhet med Wills tekst er eklatante eksempler på hva sosiologen Irving Goffmann kaller *framing* (innramming).<sup>54</sup> *Framing* kan i seg selv forstås som en innramming av begrepene beskrevet i introduksjonen: appropriasjon, koding/dekoding/omkoding og ideologi er alle tolkningsmessige grep og kontekster enhver aktør benytter seg av for å skape betydning i en hendelse. Dette innebærer prioriteringen av enkelte faktorer over andre, basert på egen kondisjonering. Feld beskriver dette som en dynamisk forbindelse mellom dialektisk spenning i lytterens møte med det musikalske objektet, og de såkalte *interpretive moves* lytteren foretar for å prosessere denne spenningen (1994:90). Felds fokus er her på innramming fra et mottakerperspektiv, altså dekoding. En annen form for innramming er den som finner sted når en aktør benytter seg av retoriske grep for å presentere et budskap på en bestemt måte, altså en innramming, eller koding, fra avsender. Will eksemplifiserer begge disse variantene, da han først innrammer Springsteens konsert som mottaker, og deretter innrammer den som avsender. Frith hevder at autentisitetens idéen i populærmusikk var gangbar på 60-tallet, for nedadgående under 70-tallet, og fullstendig

---

<sup>54</sup> Irving Goffmann, 1974: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*.



og ferdig kommodifisert på 80-tallet. *Born in the USA*-turnéen, ifølge Frith, ...*celebrates (and mourns) the dead, in this case the idea of authenticity itself* (1988:101). I Wills tilfelle later dette til å stemme godt: Springsteens autenticitet er for ham, en ideologisk motivert skribent, en ideologisk kommoditet.

Springsteens musikk kategoriseres ofte som såkalt *heartland rock*, en undersjanger av rock der bl.a. spørsmål om autenticitet står sentralt både i musikalsk struktur, tekstlig materiale og lydbilde. En samtidig artikkel av populærmusikk-kritikeren John Pareles definerer sjangeren slik:

The music is basic - three chords and a back beat. The tone is earnest, plain-spoken, just folks. The verses are short stories, terse sketches of characters trying to get by. And the choruses, ready-made for sing-alongs, are about hard times. (*New York Times*, 30.08.1987)

«Born..» eksemplifiserer flere av *heartland rock*-sjangerens kjennemerker: strukturen er enkel, refrenget er allsangvennlig, den litterære teksten er skrevet fra perspektivet til «den lille mann», i dette tilfellet en såkalt *blue-collar worker*. Den typiske eksponenten for sjangeren er en mannlig hvit *baby boomer*, gjerne fra arbeiderklassebakgrunn. Andre artister forbundet med sjangeren som i varierende grad innehar disse kvalifikasjonene er for eksempel Tom Petty, John Mellencamp, og Bob Seger. *Heartland rock* skriver seg inn i diskurser om klasse, generasjoner, kjønn og rase: sentralt står den hvite amerikanske arbeiderklassens reduserte posisjon i løpet av etterkrigsårene etter hvert som innenriks industriproduksjon ble utkonkurrert av globale aktører, og (blant annet siden det er en sjanger dominert av mannlige artister) unge og arbeiderklasse menn og deres fedres problemer med å finne en produktiv plass i det postindustrielle samfunnet. *The Rust Belt* – betegnelsen for de mange nedlagte fabrikkene i Midtvesten og de nordvestlige statene, motsatt den tidligere *Steel Belt* – blir en metafor for impotens og forfall. Litterært tekstlig er også «Born..», Vietnam-tematikken til tross, ingen direkte formulert protest. Den er heller en bekjennelse av resignasjon, og refrengets ord blir et uttrykk for bitterhet og skuffelse, uten å foreta noen konkret kritikk.

Resignasjon og impotens er tilstander det er vanskelig å spore metaforer for i «Born..»s musikalske materiale, i det minste har ikke min analyse vært i stand til det. Skarptrommen er nærmest erigert i sin vertikalitet, gitarer, piano og bass er framoverlent, Springsteen, muskuløs og ...*rocketing around the stage...*, synger så sterkt som han er i stand til. Hva han synger, er kanskje mindre viktig for hans i stor grad nyvunne publikum, enn for ham selv: Frith minner oss om at ...*it is the sound of the voice*,

*not the words sung, which suggests what a singer really means* (1989:90). Til dette kan man kanskje tilføye: det er ikke hva en sanger virkelig mener som har betydning, men hva lytteren virkelig vil at sangeren skal mene. Springsteens fortvilte ansiktsuttrykk og stadige utbrudd av *...no, no, oh no...* er ikke i stand til å gjennomtrenge Wills opplevelse av at han er vitne til noe som er *grand and cheerful*, noe som er en *affirmation* av hva han selv leser inn i det: sin egen entusiasme. Om min lesning av spalten har resultert i noen innsikt i Wills personlighet skal være usagt, men han virker som en mann som er mer engasjert enn han er vant til. Krigsmetaforene (*Blitzkrieg*, slaget ved Somme) er valgt fra det øvre registeret av sanse-assosiasjoner, og hans vurderinger av Springsteens mandighet, energinivå og andre gode egenskaper (*...he's no whiner...*) er nesten opprømte. Det er nærliggende å tro at Will er grepet av konserten, og at han har funnet en bekreftelse på en del hjertesaker.

\*\*\*

I sin bok *Music in Everyday Life* plasserer DeNora musikalsk affekt i den personlige sfæren, som en konstituerende faktor for mottakerens *agency* – evnen til å handle og å ta selvstendige valg, ikke bare i møte med teksten, men også i livet forøvrig.<sup>55</sup> Hun beskriver den individuelle appropriasjonens rolle i konstruksjonen av musikkens semiotiske potensial, et potensial som ikke bare er individuelt foranlediget, men også situasjonsbetinget. Dette gjenspeiler seg i forskjellen mellom de to lesningene over: Will mener noe annet enn meg, han *føler* noe annet enn meg. Dette kommer av at vi er ulikt disponert, kondisjonert og plassert; geografisk, historisk og politisk. DeNora setter musikken som referent – *...with varying degrees of conventional connotations, varying strengths of pre-established relations with non-musical matters...* – for lytterens (musikkbrukerens) polyvalente virkelighet (2002:44), et grep som snur på den mer vante framstillingen (som kjent fra for eksempel programmusikk og affektlære) av musikk som betegner for forhold i den sosiale virkeligheten/fysiske verden:

I have tried to show that music is not about life but is rather implicated in the formulation of life; it is something that gets into action, something that is a formative, albeit often unrecognized, resource of social agency. (Ibid.:152–153)

---

<sup>55</sup> DeNoras *agency* i *Music in Everyday Life* minner om Ricœurs selvforståelses-prinsipp (se side 17). Ricœur figurerer imidlertid ikke i bokas bibliografi.

Hennes poeng er at det er den enkelte lytter som foretar disse semiotiske manøvrene – som innrammer sin egen opplevelse, og gjør den meningsfylt.

Hun avviser imidlertid ikke muligheten for at musikalsk mening kan bli stabilisert intersubjektivt gjennom diskurs og praksis. Dette er hva Geertz kaller *webs of cultural significance*, Hall kaller *maps of meaning* og Lacan kaller *den symbolske orden* – kulturelt betingede koder som kan bevirke et forutsigbart felt av tilstander innen en kultur, altså koder som er belagt med et sterkt element av hegemonisk tolkning, og dermed antar ideologisk karakter.<sup>56</sup> Bruken av klassiske standardverker i film er et pekepinn på dette: Wagners «Valkyrieritt» og Mahlers «Adaghietto» kan vanskelig bytte plass seg i mellom, uten at meningsinnholdet i *Apokalypse nå!* og *Døden i Venedig* ville bli vesentlig forandret. I Jimi Hendrix' framføring av «Star Spangled Banner» på Woodstock-festivalen 1969 uttrykker denne ordenen seg gjennom å bli negert – Hendrix' tolkning er umiddelbart gjenkjennelig som opposisjonell.

At slike tolkninger er forankret i ideologi betyr likevel ikke at de opptreer likt for ulike individer, jamfør mottagerposisjonene nevnt i kapittel 1. Både Will og jeg benytter oss av forhandlede koder motivert av ulike ideologiske ståsteder, og vi kommer fram til ulike resultater i våre lesninger. Det er likevel fellestrekk mellom dem som peker mot en mer dyptliggende ideologi, et fundamentalt kulturelt fellesskap i møte med stykket. Det kommer for eksempel fram i Wills metaforbruk: slaget ved Somme, Blitzkrieg og «Internasjonalen» er alle hentet fra europeisk historie. Som Will erkjenner jeg «Born...»s medrivende karakter og dens konnotasjoner av høytid og fellesskap – dens antemiske kvaliteter – fordi den minner meg om andre stykker som konnoterer dette. Og jeg forstår hvordan han kan omtale den politisk liberale Springsteen som en fanebærer for klassiske «amerikanske verdier», verdier som han – i egenskap av å være konservativ og republikaner – identifiserer som eksplisitt konservative, republikanske verdier: Will har opplevd noe som virker oppløftende på ham, og konnoterer det med hva han ellers opplever som oppløftende. «Born...» inneholder enkelte kulturelt forankrede musikalske koder som muliggjør, eller tilbyr, enkelte reaksjoner hos lytteren. Disse reaksjonene, eller i ærlighetens navn: *følelsene* som vekkes, kan være beslektet selv om de kommer fra ulike livssyn og politiske opplevelsverdener. De stadige referansene til, og bruken av, «Born...» som et *anthem* peker på en kombinasjon av ord og toner som bevirker

---

<sup>56</sup> Geertz, 1973: Op.Cit.; Hall, 1993: Op.Cit.; Lacan, 1997: *Ecrits: A Selection*

stolthet og høytid. Geertz' *webs of cultural significance* er altså elastiske, men opphører ikke å eksistere av den grunn.

Likeledes er ikke Trumps omkodning av «Rockin'..» så arbitrær som det kan se ut til ved første øyekast. Det eksisterer flere mulige parallelle konnotasjoner mellom ham og stykket. Mange oppfatter ham som en fanebærer for amerikanske verdier og tradisjoner, en garantist for fornyelse, en mann som har integritet i egenskap av sin suksess og sin evne til å bestemme over egen tilværelse. Dette kommer til uttrykk gjennom sjanger: «Rockin'..» er umiddelbart gjenkjennbar som rock av det mer rufsete slaget (vrenget gitar, skramlende, *live* utførelse), og sjangeren konnoterer blant annet «amerikansk-het», amerikansk tradisjon, ungdommelighet, integritet/autentisitet, fornyelse, frihet, frihetstrang, selvbestemmelsesrett og opprør. Stykket er dessuten uløselig forbundet med *personen Neil Young*, som ironisk nok må finne seg i å stå som betegner – eller referent, om man skal følge DeNoras tankegang – for Trump, alt ettersom. Young deler mange konnotasjoner med rock, men kanskje med større vekt på tradisjon enn ungdommelighet.

Som Neil Young er Trump et amerikansk ikon, en som mange kjenner stolthet ved å dele statsborgerskap med.<sup>57</sup> Forsøket på å opprette et kondisjonelt avgrenset hegemoni – å konnotere Trump med «Rockin'..» for tilstrekkelig mange (et utydelig idiom!) mottakere som en hegemonisk/dominant eller forhandlet kode – bunner i den oppfattede forbindelsen mellom ham og sjangeren. Det er kanskje møden verdt: Trump besitter egenskaper som egenrådighet og uforutsigbarhet, og hva han enn vil finne på, så vil det i noens øyne være *rock'n'roll*. Og om en annen marxistisk lingvist, Mikhail Bakhtins dialogiske språkteori holder stikk, er stykket ugjenkallelig forandret – kanskje ikke mye, men forandret.<sup>58</sup>

\*\*\*

I sine grunntrekk er de to hendelsene ganske like: Reagan og Trump omkoder kulturelle objekter i politisk øyemed, uten å forhøre seg med disse objektenes opphavspersoner. Men kontekstene de to opererer i, er svært forskjellige. Hendelsene utspiller seg innen

---

<sup>57</sup> Neil Young er riktig nok kanadier, men han har hatt tilhold i USA siden 1966.

<sup>58</sup> Bakhtin, Mikhail (1895–1975): russisk kulturfilosof, semiotiker og litteraturteoretiker. Den dialogiske teorien vil jeg komme tilbake til i kapittel 4. Det har forøvrig blitt spekulert i om Volosinov fungerte som et pseudonym for deler av Bakhtins produksjon (Barker, 2012:82)

dramatisk forskjellige resepsjons- og medievirkeligheter, noe som eksempelvis kommer fram i hvordan Reagans allusjoner til «Born...» nærmest utviklet seg til et folklørefenomen man til stadighet støter på også i dag, mens Trumps bruk av «Rockin'...» førte til en umiddelbar, kortvarig og internasjonal mediehappening som hentet sitt drivstoff fra kommentarfeltene i sosiale medier – inntil den brant ut. Det er mulig at resepsjonens normer har vært i like stor utvikling som dens teknologiske forutsetninger. Hendelser eksponeres raskere, men glemmes også tilsvarende raskt. Internett har også utfordret tradisjonelle informasjonshegemonier (presse, forlag, politikk, academia), og tilbyr opposisjonelle standpunkter eksponeringsmuligheter av en helt annen størrelsesorden enn tidligere. I en slik kontekst er mulighetene for å opprette kondisjonelt avgrensede hegemonier mange, noe som kommer til uttrykk i for eksempel vaksinedebatten, ulike konspirasjonsteorier *et cetera*. Derfor er det mulig at Trump lykkes bedre med sin musikalske kobling enn hva Reagan gjør.

Det som kan virke som et paradoks, er i realiteten en konsekvens: rocken har påtatt seg en globalpolitisk rolle i løpet av tidsrommet de to hendelsene innrammer, men ser ut til å være mer utsatt for slike omkodinger enn før. Tidlige prosjekter, som George Harrisons *Concert for Bangladesh* (1971) og John Lennons forskjellige aktivistiske initiativer, ble videreført i enorme arrangementer som Bob Geldofs *Live Aid* (1985), og U2-vokalisten Bonos oppringing av ulike statsoverhoder fra scenekanten under *Zooropa*-turnéen (1993). Slike hendelser demonstrerte sjangerens kommuniserende potensial ikke bare for publikum, men også for politiske aktører; i det øyeblikket rocken avslørte sitt maktpotensial, ble den også attraktiv som maktmiddel. Dette har gjort sjangeren til gjenstand for mer og mindre vellykkede tilskrivninger: når John Lennons «Imagine» (*Imagine*, 1971) blir spilt under det britiske konservative partiets landsmøte i 1987, eksemplifiserer det i hvor stor grad konteksten er bestemmende for musikkens mening.<sup>59</sup> Slik kan man også høre «Rockin'...» som et argument for reduksjonen av statlige inngrep, lavere skatter og liberale våpenlover. Om dette opphever relevansen av «intendert mening» er derimot ikke så sikkert – den opprinnelig foretrukne koden kan også uttrykkes og aktualiseres gjennom sin negasjon.

---

<sup>59</sup> Noen nyere eksempler: Francois Hollande brukte Jay Z/Kanye Wests «N\*ggas in Paris» i samforståelse med artistene, for å reklamere for sin arbeids-, utdannings- og pensjonspolitik i 2012. Angela Merkel spilte Rolling Stones' «Angie» under valgkampen i 2005 uten bandets samtykke. ([www.spookmagazine.com](http://www.spookmagazine.com), *The Guardian* 21.08.2005)

Det neste kapittelet vil ta utgangspunkt i denne *post-Geldof* virkeligheten (eller for den saks skyld: *Status Bonum*). Tony Blair var den første britiske statslederen som markedsførte seg selv som nært forbundet med rocksjangeren for å vinne velgerkredibilitet. Hans valgkamp foregikk i et klima av stadig større tilnærming mellom dominante musikkbransjeaktører og den politiske sfæren, dystert framstilt i tittelen på en bok av rockjournalisten John Harris fra 2003: *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*.

## 3. Kapittel

### Blair og Gallagher

I've taken a lot of flak for going to No. 10 Downing Street but the thing about that is, I never considered myself a rebel anyway. I wasn't going there representing the «Indie community». I wasn't representing anyone. I was going there for me. You have to understand that from when I went to school and from when I was born all we ever knew was conservative, Tory, right-wing government. What people don't mention is, they say «He went to meet Tony Blair». No. I went to meet the Labour prime minister. Our parents always drummed into us that the Labour Party was for the people and the Tory Party was not. I went to meet the Labour prime minister. (Noel Gallagher, intervju i britisk Radio1, 23.10.1997)

#### 3.1. *Cool Britannia*

Det britiske arbeiderpartiet (*Labour Party*) vant parlamentsvalget i 1997 med en velgerandel på 43,2%.<sup>60</sup> Det konservative partiet (*Tory-ene*) hadde sittet ved makten siden Margaret Thatchers valgseier i 1979, men fikk kun 30,7% av stemmene. Årsakene til at de oppnådde sitt dårligste valgresultat siden 1832 var sammensatte – interne skandaler, uro over EU-spørsmålet, regjeringsslitasje, devalueringen av pundet i 1992 (*Black Wednesday*) – men det som gjerne trekkes fram som hovedgrunnen til at *Labour* endte opp med rent flertall i underhuset (415 seter av 659) er partilederen Tony Blairs karismatiske fronting av en «oppdatert», mer sentrumsorientert versjon av partiet, det såkalte *New Labour*.<sup>61</sup> Denne nye tapningen løsrev seg fra en del tradisjonelle partitradisjoner, blant annet opphevet man klausul 4 i generalprogrammet, som foreskrev fullstendig nasjonalisering av industrien. I partiets valgmanifest for 1997 heter det: *New Labour is a party of ideas and ideals but not of outdated ideology. What counts is what works. The objectives are radical. The means will be modern.*<sup>62</sup> Disse moderniseringene, såkalt *Third Way Politics*, skulle representere en middelvei mellom tradisjonelt kapitalistisk og tradisjonelt sosialistisk politisk tankegods, som foreslått i den konservative tidligere statsministeren Harold MacMillans bok *The Middle Way* (1938) og videreutviklet særskilt av sosiologen Anthony Giddens i flere bokutgivelser, der tittelen *Beyond Left and Right – the Future of Radical Politics* (1994) er representativ. *New Labour* omformulerte «likhet» til «like muligheter», og gikk til valg på en streng

---

<sup>60</sup> Statistisk materiale er hentet fra [www.parliament.uk](http://www.parliament.uk) der ikke annet er oppgitt.

<sup>61</sup> *Aschehougs Verdenshistorie* bind 16, 2000

<sup>62</sup> Fra [www.Labour-Party.org.uk](http://www.Labour-Party.org.uk)

linje mot kriminalitet, partiets løsrivelse fra fagforeningene, og frysing av inntektsskatten.

Dette appellerte til tradisjonelt konservative velgere mot sentrum av det politiske spekteret, og Toryene opplevde en stor velgerflukt fra tradisjonelt lojale velgerbaser. Men det kan sies at valgets samtidige og historiske avtrykk, slik det framsto i datidens medier og lever videre i den kulturelle hukommelsen, oppsummeres best som den politiske gestaltningen av perioden som i mediene fikk navnet *Cool Britannia*. Samfunnsviteren Charlotte Werther beskriver hvordan Labour Party, i samarbeid med tenketanken Demos, gikk inn for å skape et nytt bilde av Storbritannia utad og innad:

The first attempt at (re)presenting and (re)branding Britain – and London – as modern, young and diverse by the incoming Labour government was dubbed Cool Britannia by the media. The intention was to represent Britain as new, young and creative, just as the Labour Party had been remodelled as New Labour. It was based on a 1997 report by the think tank Demos, which argued that, internally, «Britain's identity is in flux», while «(a)round the world (...) Britain's image remains stuck in the past». As can be seen, the report was concerned both with Britain's international brand and with the ongoing discussion of British national identity or «Britishness», the audience of the branding effort evidently being both external and internal. (2011:3)

Blairs karismatiske stil og fornyelsen av Labour Party sammenfalt med en allerede eksisterende kulturell strømning i England, der det som har blitt omtalt som et amerikanisert populærkulturelt hegemoni ble utfordret av kulturuttrykk med en ny, umiskjennelig «britisk» bevissthet. Dette manifesterte seg musikalsk i framveksten av *britpop*, et konglomerat av band som refererte tydelig til tidligere engelske rock-uttrykk. Hawkins skriver: *(i)n its yearning for the era of the British Invasion in the mid-1960s, Britpop was a rebuke of US grunge bands dominating mainstream pop in the UK* (2010:158). Britiske band som Suede, Pulp, Blur og Oasis refererte alle bakover i tid, hadde alle album- og singellisteplasseringer innen topp 10 i 1994, og hadde alle inntil da fristet en tilværelse som *indie*-band med relativt beskjedne nedslagsfelt. Den nasjonale vendingen begrenset seg ikke til rock: mange britiske artister innen pop- og klubbjangre opplevde også en markant oppsving i hjemlige og internasjonale markedsandeler på 90-tallet. Britisk populærmusikk opplevde en popularitetsoppsving etterhvert som *britpop* og *Cool Britannia* førte til en økt interesse for britisk musikk i sin alminnelighet, eksemplifisert gjennom *comeback*'et til et band som Sex Pistols, som la ut på en mye omtalt gjenforeningsturné i 1996. I en artikkel skrevet kort tid etter valget poengterte Blair at *...the overseas earnings of British rock music exceeded those generated*



*by the steel industry*.<sup>63</sup> Denne setningen er talende for det britiske samfunnets omlegging fra industri til servicenæringer under Thatcher og Major, en omlegging som New Labour heller ønsket å spille videre på enn å reversere.

Britisk rock og pop forstått som en kulturnæring med et synergipotensial innen turisme og nasjonal «branding», og spesielt britpopen som en kommunikasjonsform med det unge velgersegmentet, var interessant for politikere fra begge leire. Musikkindustrien var på sin side interessert i hvordan politiske makthavere kunne hjelpe dem med en bedre tilrettelagt kulturpolitikk, ny opphavsrettlovgivning i møte med det framvoksende internettet, tiltak mot pirattrykking av CD'er med mere.<sup>64</sup> Både Blair og Major hadde møter med sentrale aktører innen musikkindustrien (Cloonan 2007:39) før valget. Simon Frith uttrykte sin forundring i en artikkel i *The Scotsman*: *...this sort of wooing is unprecedented: Tories and Labour alike are trying to seduce not the stars but the suits* (1997). Band som hadde oppstått fra *indie*-miljøer i Manchester (Oasis), Colchester (Blur) og London (Suede) hadde nå entret *mainstream*-kulturen ikke bare i musikalsk forstand, men også som økonomiske ressurser i servicesamfunnet. Atmosfæren av nasjonal optimisme og nye allianser kommer tydelig til uttrykk i Blairs erklæring under Brit Awards 1996: *Britpop has put british music back where it should be – on top*.

\*\*\*

Sjangerens største band målt i antall solgte plater var utvilsomt Oasis fra Manchester. Ledet av brødrene Noel og Liam Gallagher på henholdsvis gitar og vokal hadde gruppen sju topp ti-plasseringer i England i perioden mellom singeldebuten i 1994 og New Labours valgseier, hvorav to førsteplasser. Deres to album fra perioden, *Definitely Maybe* (1994) og *What's the story, morning glory* (1995) hadde begge toppet albumlistene i England, og solgt millioner av eksemplarer internasjonalt.<sup>65</sup> Oasis' hadde et stort salgsmessig overtak på andre britpopband, også den medieutpekte «erkerivalen» Blur.

Til forskjell fra band som Blur og Suede signaliserte Oasis en tydelig arbeiderklassetilhørighet – bandmedlemmenes bakgrunn i bygningsbransjen fikk da

---

<sup>63</sup> Blair, 22.07.1997: «Britain can remake it», *The Guardian*

<sup>64</sup> Se også Cloonan, 2007: *Popular Music and the State in the UK*, Ashgate

<sup>65</sup> Det er problematisk å framskaffe relevant statistikk fra 1997, men de to albumenes respektive salgstall er nå (2016) 15 millioner ([www.mojomusic.com](http://www.mojomusic.com)) og 22,4 millioner ([tsort.info](http://tsort.info)).

også Suedes vokalist Brett Anderson til å omtale dem som *the singing plumbers* (Simpson, i Huq, 2010:92).<sup>66</sup> Scott skriver: *(p)art of the excitement about the Blur and Oasis battle was that it dovetailed neatly into the British fascination with class – art school trendies against working class heroes* (Ibid.:111). Blurs frontfigur Damon Albarn erklærte sin støtte til New Labour, men la for dagen en viss skepsis til politisk innblanding i musikklivet og vice versa (Harris, 2003:i; Cloonan, 2007:18).<sup>67</sup> Noel Gallagher lot seg på sin side avbilde foran *Union Jack* i Labours magasin *New Labour: New England* i 1996, og eksemplifiserte med dette populærkulturen og Cool Britannias gjenerobring av flagget fra ytre høyre (Huq, Op.Cit.:95) samtidig som han forlente New Labour-bevegelsen med både arbeider- og populærkulturell kredibilitet. Harris har foreslått at bildet kanskje aller mest signaliserte at britpop på dette tidspunktet var synonymt med Oasis (Ibid.:xvii). Noen måneder etter valget, 30.07.1997, deltok han på en mottakelse i den offisielle statsministerboligen Downing Street nr. 10. Her ble han også fotografert, nå i samtale med Blair. I bakgrunnen på flere av bildene står Alan McGee, Oasis' manager og sjefen for deres plateselskap Creation.

Blairs gjentatte opptredener på «ungdomskulturelle» begivenheter (*Q Magazine Awards, Brit Awards*) var representative for en appropriasjon av en hel kulturell strømning snarere enn ett enkelt band. Men Gallagher og McGee var i kommersiell forstand de fremste premissleverandørene for samtidas mestselgende sjanger, og den fotografiske sammenstillingen med Blair representerte et møte mellom topper fra tradisjonelt separate samfunn, som nå så ut til å inkorporere hverandre på en annen måte enn tidligere. Der tildelingen av MBE-ordener til The Beatles over 30 år tidligere kanskje helst var et uttrykk for velvillig hegemonisk toleranse, med det nesten uunngåelige snevet av nedlatenhet som slik toleranse innebærer (noe skal tolereres), ser Blair/Gallagher/McGee-sammenstillingen mer ut som en allianse. Nedlatenheten kan likevel stadig være til stede:

TB (Tony Blair) was worried that Noel Gallagher was coming to the reception tomorrow. He said he had no idea he had been invited...TB felt he was bound to do something crazy. I spoke to Alan

---

<sup>66</sup> Gallagher-brødrene arbeidet begge i farens byggefirma.

<sup>67</sup> Albarn var spesielt skeptisk til en gjentakelse av Labours *Red Wedge*-prosjekt fra 1987, der flere prominente britiske band og artister (the Smiths, Paul Weller, Madness med flere) opptrådte under Labour-plakaten. Cloonan grunngir prosjektets manglende suksess slik: *(f)or the Labour Party it appeared to be a chance to change its image, whereas the musicians active within Red Wedge wanted policy changes. How the latter was to be achieved was never clear* (2007:18).

McGee and said can we be assured he would behave. (Labours pressesekretær Alistair Campbell, dagbok. I Huq, 2010:97)

Den dresskleddede Gallagher lagde imidlertid ingen skandale, og fortsatte å erklære sin støtte til Blair og Labour Party offentlig i flere år. Også under administrasjonens mest omdiskuterte utenrikspolitiske avgjørelse, deltakelsen i invasjonen av Irak i 2003, forble Gallagher lojal samtidig som en bred bevegelse av engelske kulturpersonligheter markerte sin motstand – blant annet Blurs frontfigur Damon Albarn.



Fig. 5: «The Cool of Consent»: Tony Blair og Noel Gallagher i Downing Street nr. 10, 30.07.1997. McGee er her delvis skjult, men kan skimtes bak til høyre.

### 3.2. Oasis og britpopens omkodinger

Som allerede nevnt kan ikke forholdet mellom Blair og Oasis forstås som en appropriasjon i samme forstand som for eksempel Trump/Young, da det ikke foreligger noen konkret bruk av musikalsk tekst. Det kan heller ikke sammenlignes med Reagan/Springsteen, da assosiasjonen i dette tilfelle er samtykkende, faktisk oppsøkende i en slik grad at det ikke er uten videre klart hvem som approprierer hvem. Det er hele sjangeren Blair henviser til i sine uttalelser, og han begrenser seg ikke til denne sjangeren heller: valgkampsangen, nordirske D:Reams «It can only get better», er et dancepop-stykke, og han lot seg også avbilde med etablerte pop-størrelser som Elvis Costello og Elton John. Han pretenderte også til en viss kredibilitet, om enn langt unna Gallagherbrødrenes tilknytning til Manchesterforstaden Burnage – som Oxford-student

hadde han spilt gitar i partybandet Ugly Rumours, om enn kortvarig. Innflyttingen av Blairs gitar til Downing Street nr. 10 ble behørig dokumentert: den nye statsministeren var å forstå som en mann for og av populærkulturen.

Det er likevel god grunn til å foreta en første avgrensing til britpop. Rent bortsett fra Blairs uttalte prioritering under Brit Awards, inneholder sjangeren eksplisitt britiske stilelementer i en helt annen grad enn andre sjangrere samtidige engelske artister opererte i (som for eksempel *trip hop*, *acid house*, *teen pop*). Med «britiske stilelementer» menes tonale, strukturelle, klanglige og visuelle koder som referer intertekstuell tilbake til kodinger foretatt av en tidligere generasjon britiske band og artister, hovedsakelig fra 60-tallet, men også seinere: The Beatles, Rolling Stones, The Kinks, The Who, Small Faces, Led Zeppelin, Slade, David Bowie, T:Rex, The Clash, Sex Pistols, The Smiths og mange flere. Scott påpeker denne heterogeniteten av innflytelser, og argumenterer mot definisjoner av britpop som en stort sett ikke-problematiserende referanse til et (presumptivt) *groovy* 60-tall (2010:122). Dessuten gjorde det som i dag gjerne defineres som generisk «engelsk 60-tallsrock»<sup>68</sup> selv utstrakt bruk av koder appropriert fra både tradisjonelle hjemlige og importerte amerikanske populærmusikalske uttrykk – The Beatles' «Maxwell's Silver Hammer» og The Kinks' «Dedicated Follower of Fashion» er eksempler på at britiske artister lot seg inspirere av *Music Hall*-numre fra generasjoner tilbake, og *merseybeat*-bandene hentet inspirasjon og musikalsk materiale fra tidlige amerikanske rockeartister som Buddy Holly og Eddie Cochran. Selv om den kanskje mest transatlantiske sjangeren – bluesrock – ikke skulle bli den mest approprierte innen britpop, hadde band som the Jimi Hendrix Experience, Cream, Yardbirds og Led Zeppelin innflytelse på tvers av stilartene i sitt samtidige England, spesielt innen sound og spillestil.<sup>69</sup>

Det var altså en sammensatt musikalsk og kulturell arv britpopbandene kunne forsyne seg av, og omkode for sin egen tid. I musikalsk praksis kommer dette til uttrykk for eksempel i Oasis' appropriasjon av deler av The Beatles' stiluttrykk i tiden rundt *Revolver* (1966), men med en hardere rytmeseksjon, større gitarforsterkere (og langt flere gitarspor) og den tidvis snerrende, Johnny Rotten-lignende arrogansen i Liam Gallaghers vokal. Blurs album *Parklife* (1994) inneholder elementer av *disco*

---

<sup>68</sup> Et utilstrekkelig og ufullstendig uttrykk, omtrent tilsvarende *beat*.

<sup>69</sup> The Jimi Hendrix Experience ble dannet i London i 1966, og Hendrix bodde i byen fra 1966 til 1967. Foruten Hendrix bestod bandet av de to britiske musikerne Mitch Mitchell og Noel Redding.

(«Girls&Boys») og The Smiths-lignende melodiføring («Tracy Jacks»), mens blåsere og vertikale akkorder på hver fjerdedel over fallende basslinje får «End of a Century» til å låte umiskjennelig «beatlesk». Og Suedes hit «Here They Come (The Beautiful Ones)» (*Coming Up*, 1996) er ingen pastisj, men assosiasjonen til Bowies androgyne glamuttrykk i for eksempel «Queen Bitch» (*Hunky Dory*, 1971) eller *Diamond Dogs* (1974) er aldri langt unna. Referanser til sted og tid er en sjangerdefinerende faktor i britpop; selve sjangernavnet denoterer stamme og stedstilhørighet. Riktignok framstilte New Labour partiets nyorientering som spesielt innrettet for et moderne, multikulturelt Storbritannia, men britpopens resirkulering av kanoniske koder bevirket og formidlet en britisk kulturell stolthet som, selv om den konnoterte verken revejakt, The Proms eller subkulturer på ytre høyre fløy, heller ikke inkorporerte «den andre» i noen stor grad.<sup>70</sup> Sjangerens tilbakeskuende element gjorde den imidlertid inkluderende på tvers av generasjonene, og dermed ufarlig: *Britpop, with tunes that were hummable by the milkman, was also inoffensive and consensual* (Huq, 2010:97). Eller, som Albarn selv formulerte det: *(w)e want to make music that our grandmothers like* (Harris, 2003:xvi).

\*\*\*

Bildet av Gallagher og Blair viser som nevnt en allianse på tvers av en del tradisjonelle skillelinjer (etablissement/subkultur og Oxbridge-utdanning/arbeiderklasseoppvekst, for å nevne et par av dem). Likevel foregår dette under paraplyen Labour Party, og demonstrerer dermed om ikke annet bredden i moderne europeiske sosialdemokratiske partidannelser. At denne alliansen kom nokså overraskende på én av partene (Blair), er for så vidt sekundært: bildet av de to springer ut fra en bevisste tilnærmelser mellom den politiske sfæren og populærkulturen, og ble ikonisk for en periode i britisk kulturell og politisk historie. Derfor vil det følgende ta utgangspunkt i, men ikke begrense seg til, Oasis' musikk. Dette er ikke en avgrensing, men snarere en inngang: Gallagher står avbildet ikke bare som artist, men også som en ambassadør for en kulturell formasjon.

Intertekstualitet er en av britpopens definerende karakteristikk, og det følgende er en sporing og diskusjon av intertekstuelle elementer i et utvalg av Oasis' produksjon mellom bandets første større hit i 1994, og mottagelsen i Downing Street

---

<sup>70</sup> Spørsmålet om i hvilken grad britpopen i det hele tatt var «britisk», blir behandlet i Mark Percivals artikkel «Britpop or Eng-pop?» (i Bennett og Stratton [red.], 2010:123-144).

1997. Her står jeg i gjeld til Derek Scott, som har gjort mye av dette arbeidet for meg i sitt kapittel «The Britpop Sound» i Bennett og Strattons *Britpop and the English Music Tradition* (2010). Her presenterer han en genealogi over britisk popmusikk «DNA» fra *music hall* og variete-sjangrene, via *skiffle* og rock'n roll, til britpopen. Kapittelets andre del er nettopp en kritikk av Oasis' musikk, med utgangspunkt i de ofte gjentatte anklagene om plagiering av Beatles.<sup>71</sup> Scott oppsummerer en generell diskusjon – den om hvorvidt britpopen har noe krav på originalitet – gjennom en spesifikk *case study*. Selv om dette nok ikke er mulig for meg i samme grad, gitt de ulike kontekstene våre respektive tekster opererer i, gjør jeg likevel bruk av det samme studieobjektet. Noen av mine eksempler er de samme som de han gjør bruk av, og jeg kommer til å si meg enig i flere av hans konklusjoner (dette vil jeg gjøre oppmerksom på der det inntreffer). Mine «analyser» – snarere diskusjoner som tar utgangspunkt i materialet, enn grundige lesninger – kan kanskje best beskrives som personlige utdypinger av Scotts posisjoner: Oasis opptrer heller som et utgangspunkt enn som en oppsummering.

Jeg vil ta for meg bandets produksjon fra 1994, året da det for alvor entret mainstream-scenen, fram til sommeren 1997, da Noel Gallagher traff Tony Blair. Gjennomgangen begrenser seg til topp 10-hits (med unntak av «Shakermaker» – nr. 11). En slik avgrensing forklares best med at det er den mest «synlige» delen av produksjonen som er interessant i denne sammenhengen: det er ikke bandets helhetlige produksjon som først og fremst er gjenstand for drøfting, det er heller hva de bredest approprierte elementene av den kan representere (og konstrueres til å representere). Stykkenes toplassering på de britiske hitlistene er angitt i parentes.

### 3.2.1. 1994

I «Shakermaker» (11), Oasis' første større hit, kommer Beatles-bindingen tydelig til uttrykk i klanglige og arrangementsmessige koder: gitarfigurasjonene av septimakkorder (stykket følger et variert blues-skjema med dominantens mediant i 9. takt) er klanglig og motivisk beslektet med åpningen på The Beatles' «Lucy in the Sky with Diamonds» (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967), og som for å

---

<sup>71</sup> Som et eksempel på denne utbredte oppfatningen siterer han journalisten Simon Hattenstone: *...plenty of people can't stand the band, regarding them as crass copycats...when they're not ripping off the Beatles, they're ripping of themselves* (i Scott, 2010:112).

tydeliggjøre inspirasjonen siteres også The Beatles' koring ved bevegelsen Dm–S. Disse parallellene har likevel ikke fått like mye oppmerksomhet som melodilinjen tydelige likhet med The New Seekers' «I'd Like to Teach the World to Sing» (1971), et stykke som først opptrådte i en Coca-Cola-reklame (faktisk tar The Beatles over nøyaktig der The New Seekers slutter, fra 9. takt). Scott beskriver denne likheten som *..uncomfortably close..*, og det er vanskelig å si seg uenig. Men atmosfæren er markant forskjellig: at melodien åtte takter hos Oasis beveger seg over et bluesmønster i et sakte, nonchalant tempo, der den tonale ledefunksjonen blir utvisket av en gjennomgående bruk av septimakkorder, gir den en viss stillestående fornemmelse som, sammen med elementene fra «Lucy..», vekker assosiasjoner til psykedelisk rock. Hos The New Seekers er tempoet høyere (130 slag i minuttet kontra «Shakermaker»s 96), og den tilsvarende harmoniseringen er T/T/Dd/Dd/D/D/S/T. Sistnevnte er skrevet og innspilt som en *sing-along* – tamburiner, strykere og kor synger et budskap om harmoni og vennskap (og Coca-Cola). Når Oasis omkoder denne melodien, klinger det arrogant og (selv-) bevisst. Royalty-inntektene for «Shakermaker» måtte uansett deles med rettighetshaverne for «I'd like to Teach the World to Sing».

Melodilinjen i verset på Oasis' første topp 10-plassering, «*Live Forever*» (10), er hentet fra refrenget på The Rolling Stones' «*Shine a Light*» (*Exile on Main Street*, 1972). Utformingen er imidlertid annerledes: tempoet er tatt en del opp, og Liam Gallaghers vokal er rytmisk tydelig, med frasestarter ved første taktslag og jevnt trykk. Mick Jagger agerer langt friere rytmisk, og starter ofte frasene rundt andre taktslag. Innrammingen er også forskjellig: hos Oasis går melodien over akkordprogresjonen (G-dur:) T/D/Sp–S/D repetert, i motsetning til Stones (C-dur:) T/D/S/T–D. Det lavere toneleiet legger andre føringer på vokalen, som er mindre ekspressiv enn Juggers, mere «flat». *Britpop songs are appealing through their «ordinariness»...* skriver Hawkins (2010:151), og i verset klinger Liam hverdagslig (og litt irritabel) – videoen forankrer stykket i et «hjemme-hos-mor»-miljø. Oasis' instrumentering er preget av flere gitarer, der Stones konsentrerer seg om piano, supplert av gitar og orgel. «*Live Forever*» har ikke soul/gospelementene som preger «*Shine a Light*» (fleksibelt tempo, korister, D–S-bevegelsen med mere), og framstår som ganske ukomplisert rock.

«Cigarettes & Alcohol» (7) er et seigt *boogie-rock*-stykke med assosiasjoner til 70-tallsband som Status Quo og Slade. Åpningen er hentet omtrent 1:1 fra T.Rex' «Get it On» (*Electric Warrior*, 1971) men med et mer *live*-preget lydbilde og et mer framoverlent tempo. Dette er imidlertid ikke helt ukomplisert *good time rock*: teksten inneholder for eksempel Morrissey-påkallelser som *...is it worth the aggravation/to find yourself a job when nothing's worth working for...*, sunget med en tydelig Johnny Rotten-bøyning (en konnotasjon for punken og dens ideologi: nihilisme, anti-normativitet og anti-autoritarisme). Det oppstår altså en kontrast mellom et tradisjonelt positivt konnotert musikalsk idiom – boogie-rock spilles på puben på lørdagskvelden – og kommentaren i teksten (og stemmen). Stilpastisjen er kanskje nødvendig for at dette grepet, omkodingen av idiomet via tekst, skal fungere. Om jeg skal innlate meg på tolking, er kanskje sammenstillingen entusiastisk partyrock/desillusjonert tekst en avsløring av lørdagskveldens eskapisme.

Å si at introen er et plagiat, blir å tilkjenne T.Rex eierskapet til et grunnleggende *topos* i rock'n'roll; det glamrockbandet gjør i sin tur, er å spille et standardisert bluesriff betraktelig saktere enn slik for eksempel Chuck Berry gjør det på «Johnny B. Goode» (1958) (se også Scott 2010:113). Oasis' økning av tempoet og tungt gitarbaserte lydbilde bringer materialet nærmere mer konvensjonelle rockeidiomer: der T.Rex klinger distansert og kjølig, er Oasis involvert og konfronterende.

Rod Stewart ga ut en egen versjon av «Cigarettes & Alcohol» i 1998, og viste slik at i hvert fall én allerede kanonisert britisk artist ikke hadde noe problem med å forankre Oasis-stykket i tradisjonen.

«Whatever» (3) ble utgitt som frittstående singel mot slutten av 1994. De første to taktene er en direkte melodisk gjengivelse av den Monthly Python-assosierte låtskriveren Neil Innes' «How Sweet to be an Idiot» (*How Sweet to be an Idiot*, 1973), noe som førte til at Innes ble kreditert som medkomponist etter en rettsak. Ellers er harmonikken og strykerarrangementene tydelig Beatles-inspirerte, med en klar likhet til «All You Need is Love» (1967). Strykernes tilstedeværelse gjennom størsteparten av stykket gjør at «Whatever» nærmer seg kategorien *symfonisk rock*, noe som videre poengteres gjennom deres synlighet i videoen – og da spesielt den tidligere Electric Light Orchestra-fiolinisten Wilfred Gibson, som også bidrar med en solo.



Denne innblandingen av klassiske, «høykulturelle» ingredienser er ikke noe nytt, jamfør Beatles bruk av George Martins strykerarrangementer med klassisk tilsnitt i stykker som «Yesterday» (*Help!*, 1965) og «Elanor Rigby» (*Revolver*, 1966).<sup>72</sup> Martins arrangementer kan tolkes i flere retninger som ikke nødvendigvis ekskluderer hverandre: de kan for eksempel uttrykke et ønske om at materialet skal bli «tatt på alvor» (at det kan forholde seg til den klassiske kanonen, og sameksistere med hegemonisk elitekultur), de kan være representative for entusiasmen The Beatles' medlemmer hadde for et variert musikalsk og klanglig register, de kan være representative for Martins håndverk som arrangør, og de kan uttrykke Scotts argument om en kontinuerlig tradisjon av britisk populærmusikk-komposisjon. Alt dette, og sikkert mye annet, kan være mer eller mindre tilstedeværende. Men det arrangementene uten tvil «gjør», er å bidra til å forankre The Beatles' musikk i en forutgående musikalsk praksis og historie.

Dermed blir Oasis' appropriasjon en dobbel intertekstuell artikulering: gjennom å referere til The Beatles involverer de også The Beatles' referansegrunnlag. Om denne dobbeltbetydningen er bevisst, er et åpent spørsmål. Videoen gir inntrykk av et ønske om å formidle tilnærming og samspill på tvers av sjangrer, men effekten er at det ser vel så mye ut som om dette foregår på tvers av aldersgrupper: en gjeng (stort sett) middelaldrende strykere vugger velvillig i takt med musikken mens bandmedlemmene står plassert nokså keitet ved hver sin forsterker. Det ser hyggelig ut, men også en smule beklemmt – bandet og strykerne er tydelig av to musikalske verdener, og om de ikke nødvendigvis representerer ulike sosiale lag, har de ulike kulturelle konnotasjoner.<sup>73</sup> Ved 4.58 blir dette påtrengende når Noels overstyrte gitar innlater seg på samspill med strykerne: det klinger gjensidig begrensende snarere enn kammermusikalsk kommuniserende.

For sammenligningens skyld: i «To the End» (*Parklife*, 1994) viser Blur at de er mer komfortable med bruken av orkestrale virkemidler. Stykket er gjennomorkestret,

---

<sup>72</sup> George Martin (1926–2016): engelsk plateprodusent, arrangør, komponist og dirigent, sterkt involvert i The Beatles' produksjon fra 1962.

<sup>73</sup> Engelske profesjonelle klassiske musikere rekrutteres hovedsakelig fra middelklassen, men det eksisterer flere stipendordninger som muliggjør at talentfull ungdom fra ubemidlede familier kan delta i en forholdsvis dyr utdanning. (Det har ikke lyktes meg å finne noen kilder på dette, så jeg kan bare innestå for det med min private erfaring som mangeårig samarbeidspartner med engelske musikere. Det finnes imidlertid en del forskning på klassisk amatørmusikk på tvers av klasseskiller i engelske lokalsamfunn, for eksempel Finnegan's *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* [1989, Cambridge University Press])

og bandet inntar en rytmegruppefunksjon ikke ulikt gitar/trommebruken i 40-/50-tallets *crooner*-klassikere med Frank Sinatra, Bing Crosby, Sammy Davies jr. med flere, om enn med en mer «samtidig» rytmisk signatur. Melodiføringen er beslektet med Elvis Costello og David Bowies utlegninger av sjangeren. Albarns vokal er variert i utførelsen; den minner innledningsvis om Robert Wyatts «usikre» stemme på «Shipbuilding» (1982), og forsterker dermed Costello-assosiasjonen på ytterligere et nivå (Costello skrev teksten til «Shipbuilding»), før den går over i en mer Bowie-beslektet strupeklang, som i i stil kan likne på for eksempel refrenget i «Life on Mars» (*Hunky Dory*, 1971). Stykket er spekket med koder som betegner sofistikasjon: det snakkes lavmælt på fransk i bakgrunnen, videoen er en pastisj av *Nouvelle Vogue*-filmen *I fjor i Marienbad* (regi: Alain Resnais, 1961). Stykket ble også spilt inn med fransk vokal, utført av Albarn selv. Det er vanskelig å forestille seg at Oasis skulle ha laget noe slikt, eller skulle ha ønsket å lage noe slikt.

### 3.2.2. 1995-1997

Oasis utga sitt andre studioalbum, (*What's the Story*) *Morning Glory?* i 1995. Det skiller seg fra forgjengeren *Definitely Maybe* ved en mer variert produksjon og en større vektlegging av antemiske refrenger (se side 28). Det har derfor blitt beskrevet som et stilskifte,<sup>74</sup> men ved gjennomlytting er jeg ikke i stand til å identifisere noe slikt.<sup>75</sup> Riktignok er nærværet av en produsent og en produksjonsprosess mer merkbart enn tidligere, i bruken av instrumentering, klangfarger og dynamikk til å konstruere nøyte disponerte og arrangerte forløp. Albumet klinger «større», i den forstand at lydrommet er utvidet og at det gis plass til flere åpninger både temporalt og auralt. Enkelt sagt klinger albumet mindre umiddelbart, mer kalkulert, og jevnt over *dyrere* enn forgjengeren.

Uttrykket er likevel tydelig sentrert i Oasis som et gitarband med hard rytmeseksjon (det inkluderes til og med to korte sekvenser med sørstats-bluesrock i 12/8-takt *a la* ZZ Top, passende titulert «Swamp Song»), og stykkene er gjennomgående ukompliserte i formen. Forskjellen ligger som nevnt i framhevingen av refrengene, der

---

<sup>74</sup> *Rolling Stone*, 19.10.1995; *NME*, 30.09.1995

<sup>75</sup> Det var heller ikke Noel Gallagher, som uttalte: *It's not more poppy or more rocky. They're just rock'n'roll tunes.* (St. Michael 1996).

Noel Gallagher gjennom flere vellykkede kombinasjoner av tekst og melodiføring oppnår en stor grad av sangbarhet. Dette bidrar naturligvis til at stykkene fester seg i hukommelsen: muligheten for kroppslig involvering, gjennom for eksempel sang, befester musikalsk materiale i hukommelsen på et nivå utover det rent cerebrale.

Denne sangbarheten oppnås ofte gjennom velprøvde metoder: to takter av refrenget på «Don't Look Back in Anger» (1) er, som Scott påpeker, identiske med Manfred Manns «Pretty Flamingo» (1966). Ellers inneholder stykket flere referanser til John Lennon både tekstlig og musikalsk, i linjer som *...so I'll start a revolution from my bed...* og åpningsakkorder hentet fra «Imagine» (*Imagine*, 1971).<sup>76</sup> Scott blir imidlertid noe utydelig når han forveksler denne pianofiguren (T/S/T/S) med det etterfølgende harmoniske forløpet:

«Don't Look Back in Anger» can serve as a useful warning against making too facile a link to the Beatles: the opening piano figure may remind us of «Golden Slumbers» or John Lennons «Imagine», but this sequence of chords has been around for centuries. It's heard in Pachelbel's *Canon*, Handel's *Arrival of the Queen of Sheba*, and Ralph McTell's «Streets of London». (2010:114)

Akkordprogresjonen (T/D/Ts/Tmv/S/D/T) har ganske riktig en lang forhistorie før den figurerer på «Don't Look..», men den brukes verken i «Imagine» eller «Golden Slumbers» – og heller ikke i «Pretty Flamingo», der melodien spilles over T-S/T-S. Mer presis er da Middletons påpekning av *passamezzo moderno*-formen i The Beatles «I Saw Her Standing There» (1963) (1990:117).

I refrenget på «Some Might Say» (1) blir en firetakts melodilinje gjentatt fire ganger, over en åtte ganger gjentatt akkordsekvens (T-S/Ss-S), og det brytes med stykkets øvrige rytmiske karakter gjennom bruken av et akkompagnementsmønster lignende Nirvanas «Smells Like Teen Spirit» (*Nevermind*, 1991). Her blir effekten mindre heldig: repetisjonen virker insisterende og etter hvert monoton, og lengden av partiet (som på grunn av repetisjonene oppleves enda lengre enn det allerede er) forrykker balansen i formen. Men i framføringskontekst er refrenget sikkert effektivt nok nettopp på grunn

---

<sup>76</sup> Tittelen kan referere til Bowie/Enos «Look Back in Anger» (*Lodger*, 1979), og/eller dramatikerens John Osbornes skuespill av samme tittel (1956).

av disse forholdene, og appropriasjonen av et grunge-sjangermerke kan være en av årsakene til at «Some Might Say» nådde toppen av hitlistene.

«Wonderwall» (2) er kanskje det Oasis-stykket som spilles oftest i dag, og det var også bandets eneste virkelig store hit i USA (10 uker på toppen av hitlistene i kategorien *modern rock*). Den er en enkelt strukturert, men effektiv ballade, med et lydbilde preget av cello, sparsom skarptromme og akustisk gitar. Mye av uttrykket formidles gjennom en intim produksjon av Liam Gallaghers stemme, beskrevet av Hawkins som utpreget nonchalant (2010:148). Vokalen er likevel rytmisk stringent, i samme stil som for eksempel «Live Forever», og fraserer gjennom bruk av *...a great deal of vocal stretching and inflection*. Hawkins vurderer den totale virkningen som *...a beautiful sense of sentimentality that bespeaks the despondency of a generation*. (Ibid.) Den internasjonale, og varige, appellen stykket har hatt kan tyde på at Hawkins har rett – ved gjenhør opplever jeg «Wonderwall» som overraskende frisk, og et klart høydepunkt i Oasis balladeproduksjon.

«Roll With It» (2) er strukturelt og melodisk sett nærmest en sjangerøvelse i tidlig Beatles-stil: Liam Gallaghers vokal ligger tett opp mot Lennons på «Twist and Shout» (*Please Please Me*, 1963) og lignende stykker, og rytmen er som en noe mer drivende «Ticket to Ride» (*Help!*, 1965). Melodien får i de fire første taktene nærmest et preg av blues-instrumentalriff, da den begrenser seg til repetisjonen og utviklingen av et tre-toners motiv innen en liten ters fra kvinten. Slik bygges melodisk og harmonisk spenning før melodien forankres i dur-tonalitet på subdominanten, og slik framheves tonikas funksjon som subdominantens dominant.<sup>77</sup>

«Roll With It» ble utgitt samme dag som Blurs «Country House» (*The Great Escape*, 1995). De to stykkenes relative plassering på hitlistene ble i media kalt for *The Battle of Britpop*, og Blur gikk seirende ut etter å ha solgt 274000 eksemplarer mot Oasis' 216000.<sup>78</sup> Dette avvek fra bandenes vanlige relative salg, der Oasis hadde en klar dominans. «Country House» er svært ulik Oasis-hitene i struktur, stil og produksjon, og dette skillet består blant annet i at Blur approprierer fra en annen periode i Beatles'

---

<sup>77</sup> I denne intensiveringen og oppløsningen oppstår det for meg en pussig parallell til saksofonsoloen i Ravels «Bolero» (1928), også en blues (eller tidlig jazz)-utlegning.

<sup>78</sup> Tall fra Harris, 2003:235

produksjon: der Oasis viser mindre interesse for The Beatles seime stil (fra og med 1967), er Blurs akkompagnement tydelig inspirert av bandet slik de framstår i tiden rundt *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) både i gitarsound, bassganger og rytmikk. Det legges også inn et par akkumulerende korsekvenser i stil med «Twist and Shout» og en bro med falsettkoring som henleder assosiasjonene til «Nowhere Man» (1965). Riktignok er Blurs stykke mindre direkte derivativt enn Oasis', men referansene er tydelig til stede. Om noe er «Country House» mer *britisk*, da den konnoterer en fase i The Beatles' karriere der de utforsket music hall-sjangermerker («When I'm Sixty-four», «The Benefit of Mr. Kite») ikledd *faux*-georgianske uniformer, og benytter seg av en overdrevet engelsk urban aksent (såkalt *mockney*). «Roll With It» kommuniserer med en tidligere inkarnasjon av Beatles, som spilte en mer utpreget rock'n'roll.

«D'You Know What I Mean» (1) var Oasis seineste hit før mottagelsen i Downing Street nr. 10. Som albumet det er en del av forøvrig, tar stykket flere skritt videre på veien som ble påbegynt med *What's the Story?*: produksjonsprosessen blir her et poeng i seg selv, med motorlyder, løsrevne brokker av koring i abrupte «lydkonvolutter», baklengs avspilling av gitarspor og sekvenseringer. Selv om studioeffekter blir brukt i flere av Oasis' tidligere stykker, er dette den første av bandets større hits som gjør et (mer eller mindre bevisst) poeng av at stykket ikke lar seg reprodusere i sin innspilte form i en konsertsituasjon av bandet alene. Den samlede effekten er imidlertid ikke dristig og eksperimentell, men heller pretensiøs – varigheten på 7 minutter og 23 sekunder bidrar til en følelse av overflødighet, og rommer også et minuttlangt etterspill (*outro*) bestående av gitarspor lagt lag på lag. I kjernen av dette ligger et enkelt strukturert stykke, der verset har klare likheter med motparten i «Wonderwall». Ellers følges den typiske oppbyggingen vers – stikk – refreng, med en såpass klar melodisk identitet i stikk og refreng at staffasjen oppleves som unødvendig.

### 3.2.3. Noen konklusjoner: Oasis og Blur

Som det framgår over approprierer Oasis friskt og uhemmet fra tidligere uttrykk, og begrenser seg ikke til The Beatles. Scott har også et viktig poeng når han skriver at Oasis, til og med på sitt mest «beatles'ke», ikke *klinger* som The Beatles:

The production of an Oasis disc aims to create a saturated sound, which is achieved in a large part by the use of synthesizer pads and multilayering. Oasis records have a much fatter and louder sound than those of the Beatles, and are cut at a high level for good measure. (Scott, 2010:118)

I «Roll With It» virker ikke Oasis-soundet, med et jevnt øs av gitarer og hardtslående trommesett, som en oppdatering av Beatles-praksiser, men heller som en forsterking og framheving av stykkets anakronistiske karakter. Denne synligheten virker imidlertid tilsiktet, i likhet med mye av den øvrige siteringen og omkodingen Oasis foretar – spesielt når det gjelder Beatles. Noel Gallagher har ellers ikke etterlatt noe rom for tvil om at slike koblinger springer ut fra intensjon:

I suppose 50% of that (appropriating av Beatles) is there to wind people up and the other 50% is saying look, this is how songs like "Don't Look Back in Anger" come about is because of songs like "Imagine". It's also for the 15 year old who's never heard "Imagine" and he might go "Imagine? I've never heard of that" and he might go out and buy the album. (Simpson, 2003:107)

I en slik uttalelse blir Gallaghers oppfatning av seg selv og Oasis som tradisjonsbærere tydelig: de omkoder den britiske rock-kanonen for nye generasjoner, i form av strømlinjeformede reorganiseringer av appropriert materiale i et oppdatert lydbilde. Mye av samtidig og seinere kritikk mot Oasis' musikk har basert seg på bandets mangel på originalitet, og selv om dette nok stemmer, går den glipp av et viktig poeng: Oasis' prosjekt er ikke motivert av noe ønske om originalitet. Bandet framfører ukomplisert rock uten noen tydelig/bestemmende tilstedeværelse av fremmedgjørende teknologiske elementer (trommemaskiner, sekvensere eller lignende), og ønsker å gjenaktualisere «*the good old rock song*» (Scott, 2010:113) gjennom appropriasjonen av elementer fra en hel del *good old rock songs*. Scott konkluderer: *(a)fter the individualism of the Thatcher years, Oasis brought back enthusiasm for the collective* (2010:119). Da er det kanskje også passende at bandets komposisjonsprosess har vært et såpass kollektivt prosjekt, med et stort antall mer eller mindre villige (eller informerte) bidragsytere.

Men er det dermed plagiat? I tilfeller som «Shakermaker» og «Whatever» er det kanskje vanskelig å unngå en slik betegnelse. Men den bevisste<sup>79</sup> appropriasjonen av Stones' refreng i «Live Forever» er vanskelig å betegne som noe grovt plagiat da utformingen er såpass annerledes, melodien såpass «enkel», og ikke minst siden Stones

---

<sup>79</sup> Intervju med Noel Gallagher i *Blender*, 27.01.2007

selv i stor utstrekning approprierte «svarte» stiluttrykk i sin musikk – tydelig hørbart på for eksempel «Shine a Light». Men den er en omkodning av en melodi inn i et mer rendyrket rock-uttrykk, og slik sett et uttrykk for den vanlige praksisen som er å appropriere elementer av stykker til bruk i egne. Dette er en såpass gjennomgående trend i musikkhistorien at det til tider kan bli vanskelig å vite hvor grensen for plagiering skal trekkes. I Howard Shores musikk til *Ringenes Herre*-filmtrilogien (2001–2003) er Dvořaks 9. symfoni op. 95 (undertitulert «Fra den nye verden», 1895) tilstede ikke bare i melodiske profiler, hele motiver (andre motiv av finalens hovedtema hos Dvořak er i all hovedsak identisk med første motiv i Shores hovedtema – det titulerte «Lord of the Rings» – både i melodisk utforming, instrumentering og arrangement) og generell musikalsk affekt. Det er ikke sikkert dette heller er veldig problematisk, da det er åpenbart nok til at man får inntrykk av at Shore spiller med åpne kort. Men for meg blir partituret hans et eksempel på en mindre selvstendig appropriasjon, noe som nærmer seg pastisjen. Oasis evner i «Live Forever» å gi den approprierte melodien ny funksjon, som vers i et velbalansert og positivt ladet stykke: ...«*Live Forever*» was...*a deliberate counter-attack on grunge morbidity*. (Scott, 2010:119).

Scott omtaler Oasis som et undervurdert band, og framholder at de gjorde bruk av det samme etablerte britiske populærmusikalske vokabularet som Beatles benyttet seg av 30 år tidligere: *(C)laiming that Oasis copy the Beatles is not so dissimilar to accusing Mozart of copying Haydn...Oasis seem to have been interested in what, in Saussurean terms, may be understood as the langue and parole in the Beatles' musical style* (2010:113). Han innrømmer likevel vesensforskjellen i bandenes respektive prosjekter, med en seinere forklaring av the Beatles som modernister, og Oasis som postmodernister:

In that they are not attempting to progress or create an individual language for themselves, Oasis are postmodernist (that is, they reject pop metanarratives, and play down the role of the «originating genius»). The Beatles' concern with innovation, technology, progress and individuality marked them out as modernists, despite their occasional forays into postmodernist parody. (Ibid:120)

Sammenligningen med Haydn/Mozart er ment å illustrere et stilistisk poeng, og den er ikke uten relevans: Haydn var, i selskap med blant andre Gluck og Bach-sønnene, sentral i etableringen av nye musikalske praksiser i overgangen fra rokokko til klassisisme.

Disse praksisene skulle etter hvert utgjøre tradisjonen Mozart komponistvirke forholder seg til. Men naturligvis bygde også de på allerede eksisterende tradisjoner.<sup>80</sup>

Jeg slutter meg til Scotts påstand om at Oasis er undervurdert, da jeg selv har gjort meg skyldig i en slik undervurdering. En ny, mer oppmerksom lytting har erstattet min tidligere oppfatning av bandet: der jeg før fant dem interessante kun i egenskap av å være et kulturelt fenomen, innrømmer jeg nå Noel Gallaghers håndlag, håndverk og musikalske «teft». Jeg kan imidlertid ikke dra Scotts parallell videre i kvalitativ forstand, og det virker da heller ikke som om dette er hans intensjon. The Beatles har en nærmest Beethovenisk status i populærmusikk-diskursen (en «arv», en etablert konsensus om bandet/komponisten som et nærmest universelt vendepunkt), og å forestille seg en slik posisjon for Oasis krever en del velvilje. Et sentralt poeng er likevel at bandet er ærlige i sin postmodernitet. Noel Gallagher er Beatles-fan, og ønsker å lage musikk han selv liker – dermed har denne musikken rimeligvis likheter med Beatles. Slik blir Oasis omkodning av Beatles (og andre band) snarere en *hommage* enn en pastisj. Den upretensiøse ærligheten – og selvtilliten slik ærlighet medfører – er hørbart til stede i den tidlige Oasisproduksjonen om man gir seg tid til å lytte, og er ikke uten appell.

#### **3.2.4. Oasis og Blur: autentisitet, kjønn og *laddism***

Oasis' oppfattede autentisitet ble i media hyppig kontrastert med Blurs oppfattede inautentisitet, en slutning som forundret og frustrerte Damon Albarn<sup>81</sup> – Blurs materiale gjør også utstrakt bruk av britiske koder, men i spørsmål om originalitet «eier» de likevel langt mer av sitt materiale enn hva tilfellet er med Oasis. Dessuten gikk Albarn og Blur bevisst inn for et eksplisitt britisk (engelsk), i forståelsen ikke-amerikansk, stiluttrykk: *Damon Albarn of Blur was unique in making explicit an opposition to American music, at one point planning to call the band's second album England vs America* (Laing, 2010:22-23). Blur spilte inn music hall-numre som «Daisy

---

<sup>80</sup> En vanlig tendens innen musikkvitenskap og -historie er å konsentrere oppmerksomheten om overgangsfigurene, de som representerer et brudd med etablerte stilistiske koder og en (oppfattet) utvidelse av uttrykksrepertoaret. I en slik oppmerksomhet ligger en implisitt oppvurdering, da noe må nedprioriteres når noe annet prioriteres. Slik blir Mendelsohn en mindre interessant figur enn Berlioz, og Wagner en større komponist enn Brahms. Dette kan stemme eller ikke stemme, men å lese musikalsk stilhistorie med blick for bruddet alene virker som en mangelfull premiss.

<sup>81</sup> Intervju i dokumentarfilmen *Live Forever: The Rise and Fall of Brit Pop* (Passion Pictures, 2004).



Bell» (Dacre, 1892) og «Let's All Go Down on the Strand» (Castling og Murphy, 1910), og fortsatte å gjøre bruk av sjangerens elementer med intensjonen om å henvende seg til et britisk publikum med – for å løfte en linje fra Colin McInnes ut av kontekst – *songs that tell us of our own world* (McInnes, i *ibid*:22). Så hvorfor skulle Blur oppfattes som mindre autentiske?

Som nevnt på tidligere har dette gjerne blitt forklart ut ifra klassebakgrunn. Selv om dette er nok en medvirkende årsak, er det ingen fullstendig forklaring – middelklassebakgrunn har ikke forkludret den oppfattede autenticiteten til engelske artister som John Lennon, Mick Jagger og Joe Strummer. (Dessuten kom ikke alle Blurs medlemmer fra en slik bakgrunn – se side 69). Selvsagt blir en slik bakgrunn viktigere når den stilles i dikotomisk kontrast: Blur som «middelklasse» er interessant først og fremst sett i lys av Oasis som «arbeiderklasse», akkurat som Blurs «Sør-England» blir konstituert av Oasis' «Nord-England». Etter min oppfatning bør Blurs oppfattede inautentisitet også forklares med at bandets prosjekt på midten av 90-tallet var ideologisk motivert, og at denne ideologiske foranledningen – kodingen av en britisk musikalsk bevissthet kombinert med kulturkritikk/sosial kommentar/satire – ble eksponert som elitistisk da klassespørsmålet ble aktualisert i rivaliseringen med Oasis.<sup>82</sup> Blurs klassebakgrunn ble først et diskusjonstema med *The Battle of Britpop*.

Albarns vittigheter, ordspill og litterære hentydninger (som for eksempel her i «Country House»: *...he's reading Balzac, knocking back prozac...and she's come to no harm in an animal farm in the country...*) blir i en vrangvillig lesning – slik som den som ble Blur til del i media fra 1995 – kalkulerende og pretensiøse, og kontrasterer med Oasis' vesentlig enklere tekstlige virkemidler, der budskapet stort sett er at man skal «ta seg sammen og ha det gøy»: *I think American youth has had enough of people telling them how crap their lives are, and I think that when they listen to our records we just tell them how good their lives could be.* (Noel Gallagher, i Scott, 2010:122). Og hva mere er: i det diskursive «reagensrøret» som var *the Battle of Britpop*, underminerte slik intellektualisme troverdigheten til Blur som fullstendig heteronormative. Igjen er dette et resultat av dikotomisk eksponering: det er i kontrasten til Oasis at Blur framstår, om

---

<sup>82</sup> Justine Frischmann, tidligere medlem av Suede, vokalist i Elastica og Damon Albarns samboer under brorparten av britpop-perioden vektlegger denne ideologiske motivasjonen: *Damon and I felt that we were in the thick of it at that point...it occurred to us that Nirvana were out there, and people were very interested in American music, and that there should be some sort of manifesto for the return of Britishness.* (i Harris 2003:79)

ikke feminine, så markant mindre «mandige» ut fra den innsnevrede heteronormativiteten som på 90-tallet ble bibrakt i magasiner som *Loaded* og *FHM* – såkalt *laddism*. Forfatteren Michael Bracewell gir en samtidig definisjon av begrepet:

The tenets of laddism are drawn from a celebration of male self-indulgence, driven by an aspiration to adolescence – an ultimate admission that football, sex and beer are the Trinity of credible and socially orthodox masculinity. (I Frieze Magazine, 06.09.1996)

Bracewell, og seinere Hawkins, beskriver *laddism*-trenden som grunnleggende reaksjonær og regressiv. Forbindelsen med britpop vektlegges av Hawkins:

In its heyday, Britpop signalled a distinct reaction to the new trends of masculinity that emerged in the 1980s and the set of liberal politics the New Male upheld...Britpop displayed the idiosyncrasies of male behaviour within a british context (2010:146-147).

Her bør det nevnes at britpop-begrepet også rommet band som det androgyne Suede, band med kvinnelige medlemmer (Sleeper, Lush, Echobelly), og at et av de større bandene, Elastica, bestod av tre kvinner og én mann. Men disse kvinnelige musikerne ble ofte gjort til gjenstand for seksuelt motivert vurdering i såkalte *ladmags* (*FHM*, *Loaded*) og musikkpressen forøvrig: Whiteley beskriver hvordan spesielt Sleepers låtskriver/frontfigur Louise Wener hyppig figurerte på «Mest sexy kvinne»-lister i blad som *Melody Maker* og *New Musical Express* (Whiteley, 2010:58). Hawkins utsagn stemmer altså godt overens med britpopens totale ideologi, som ble konstruert blant annet gjennom disse publikasjonene.

Blur gikk helhjertet inn for å bli betraktet som *yobs*:<sup>83</sup> videoen til «Country House» inkluderer en håndfull kvinner i korte skjørt med dype utringninger, og bandet ga detaljerte beskrivelser til pressen om sine fyllekuler.<sup>84</sup> Men med henvisninger til Balzac og Orwell, og et musikalsk og visuelt uttrykk som gleder seg over kreative ablegøyer, framstår Blur som *flinke* – ikke *tøffe*. Og selv om «Country House» solgte betraktelig mer enn «Roll With It», hadde medieoppmerksomheten rivaliseringen genererte resultert i et bilde av Blur og Albarn som patroniserende, poserende og inautentiske – det motsatte av *proper blokes*. Dessuten førte den til at Oasis, til da

---

<sup>83</sup> Opprinnelig et nyord fra 1700-tallet, omvendt av «boy» for å signalisere opprørskhet, obsternasighet og generelt kontrær oppførsel.

<sup>84</sup> Se for eksempel: *The Saturday Night Issue*, *i-D No. 135*, desember 1994.

konkurransens *underdog*, ble innarbeidet førstesidestoff både nasjonalt og internasjonalt. Albarns oppfattede elitisme har blitt en såpass etablert sannhet at Scott, med henvisning til Pulps «Common People» (*Different Class*, 1995), kan skrive:

Some listeners...might find that this scornful tale of the «posh bird» seeking a bit of «working-class-rough» and being thought her lesson is an all-too-familiar fantasy of certain English left-wing misogynists. Ironically, if anyone involved with Britpop came close to behaving like the woman of this song, it was Damon Albarn during his «Mockney» period. (2010:110)

I ettertid kan det synes merkelig at akkurat autentisitet skulle bli en utslagsgivende faktor i den samtidige resepsjonen, og at dette slo ut til Oasis' fordel. Blurs produksjon har et musikalsk overskudd og en originalitet som rivalen mangler. Medias samtidige innramming av *The Battle of Britpop* lykkes i å sentrere autentisitetsspørsmålet om klasse og regional tilhørighet (Oasis' nord mot Blurs sør), og ikke musikk – en innramming som Scott-sitatet over viser har vært seiglivet. I en uttalelse fra Harris kommer rivaliseringens politiske overtoner til uttrykk i valget av metafor:

The whole media decided to make it a class war and Oasis rose to that. That made Blur uncomfortable, especially Graham. He didn't like being seen as a middle class group – he was an army child. The broadcast and print media was in silly season....I went to HMV on Oxford Street and bought Oasis. To me it was a bit like voting. (i *NME*, 19.08.2015)

### 3.3. Britpopens tilbydelser

Denne lange digresjonen har vært nødvendig for å vise at Oasis' status i hvert fall delvis oppstod som en følge av et dualistisk motsetningsforhold til «den andre», representert både klassemessig, geografisk og musikalsk gjennom Blur. Oasis' distansering av Blur som det dominante britpop-bandet var et faktum i 1996. En noe dyster analyse kan framholde at Oasis gikk seirende ut siden de var mer autentiske for sin tidsånd: stilt opp mot Blurs *art school*-intellektualisme får Oasis autentisitet som representanter for *laddism*-trendens negasjon av tradisjonelle dannelsesidealer.<sup>85</sup> Denne negasjonen inkluderer en skepsis for analyse og ideologiske motiver (selv om *laddism* i høyeste grad

---

<sup>85</sup> *Authenticity as negation*, jamfør Weisethaunet og Lindbergs taksonomi i «Authenticity Revisited. The Rock Critic and the Changing Real» (2010). Oasis' autentisitetskonstruksjon er forøvrig fundert på kombinasjonen av flere av kategoriene forfatterne definerer.

er ideologi, drevet fram og forsterket som respons på markedsanalyser. Se forøvrig Gramsci om ideologi, side 22–23). Her kan det være fristende å minne om de to første setningene i New Labours valgmanifest: *New Labour is a party of ideas and ideals but not of outdated ideology. What counts is what works.*

Man skal være forsiktig med store narrativer, og den politiske og sosiale virkeligheten i Storbritannia på midten av 90-tallet var naturligvis betraktelig mer sammensatt enn «*lads vs tories*». Britpop var heller ikke den eneste britiske musikalske trenden med suksess i perioden, og sjangeren ble for eksempel kommersielt klart overskygget av *teen pop*-grupper som Spice Girls og Take That. Likevel: Blairs påkallelse av britpop, kombinert med sjangerens utpregede «britiskhet», bereder et mer ikonisk bilde enn om han hadde posert med for eksempel Pet Shop Boys. I fotografiet av Gallagher og Blair artikuleres Gramscis samtykkevelde, men denne artikulasjonen er (minst) dobbel: i motsetning til Beatles' MBE-medaljer i 1965 er hegemoniet uavklart.

Jeg skal ikke innlate meg på noen grundig analyse, men det gramscianske perspektivet har noen interessante applikasjoner på britpop-fenomenet. Sjangerens framvekst og dominans kan forstås som en kontra-hegemonisk formasjons *war of position*, overtakelsen av hegemoni i sivilsamfunnet: medieeksponeringen og salgshallene som ble britpop til del kan beskrives som et hegemoni, i det minste et posisjonelt hegemoni. På klassisk marxistisk vis (historien skal holdes i stramme tøyler!) videreføres *war of position* i *war of manœuvre* – overtakelsen av statsmakt. Dette må oversettes fra én virkelighet til en annen (henholdsvis det fascistiske Italia på 30-tallet og 90-tallets England), men når Gallagher fotograferes med Blair overskrider det *rule of consent*. Det er selvfølgelig på det rene hvem av de to som besitter størst reell makt, men Gallagher står i stor grad utenfor denne maktens radius. Det er snarere slik at Gallagher oppfattes som å være i besittelse av en nøkkel for etableringen av samtykkeveldet: han er en forbindelsesfigur mellom en positivt omkodet kulturell fortid og et dynamisk «her og nå», og symboliserer dermed patriotisme og optimisme, tradisjon og framtid, samtidig. Blair kan ha opplevd den visuelle koblingen med en slik figur som nyttig, tross sin innledende skepsis.

Det kan likevel sies at kombinasjonen av *laddism* og britpopens resirkulering av etablerte koder var uttrykk for den samme reaksjonære og passiviserende tendens. Oasis har ingen av punkens ikonoklastiske tendenser, og deres «*shut up moaning and get on with it*» minner mer enn noe annet om beslektede oppfordringer om hårklipp og

arbeidsorientering. De interesserer seg ikke for generasjonskonflikter, og heller ikke nevneverdig for klasse annet enn som en bakgrunn å komme fra. Bortsett fra et tidvis truende preg i Liam Gallaghers vokal, er det ingenting i Oasis' musikk som ikke passer Huqs beskrivelse på side 55.

Mye har blitt skrevet det siste tiåret om den samtidige framveksten av New Labour og britpop, og spesielt i journalistikken (men ikke begrenset til den) har den gjennomgående tendensen har vært å lese de to fenomenene sammen til én parallell historie, der det ene blir det andres lignelse.<sup>86</sup> Slik gjenspeiler New Labours oppgivelse av gamle partistatutter britpopens mangel på opprør og sosial kommentar, og politisk sentrumsglidning tilsvarer musikalsk markedstilpasning: *Third Way Politics* «shopper» idéer på samme måte som britpop-artistene fritt approprierer musikalske koder. Selv om slike framstillinger er forførerisk symmetriske, er det likevel mulig å beskrive både New Labour og britpopen som postmoderne – de eksemplifiserer begge en relativisering av ideologi:

Just as Blair would argue that New Labour recast principles for the modern age, Britpop, too, updated an old formula to keep in step with modern times...both New Labour's pragmatic prescription and Britpop's retreat from past pop's left posturing were logical conclusions of, completely understandable when located in temporal context. (Huq 2010:102)

Noel Gallaghers pragmatiske sammensveising av utprøvde musikalske elementer foregår i en sfære som ikke motiveres av politisk idealisme. Dette betyr likevel ikke at han, eller andre britpop-artist, er apolitiske (jamfør sitat side 49). Det reflekterer heller hvordan musikk, nå en «database og et omkleddingsrom» (Bracewell, 2002:56) kan fungere som en kulturell handelsvare, en formidler av livsstilsideologi, og ikke som en bærer av politiske budskap: *Laddism, in short, is the triumph of cultural materialism.* (Bracewell, i Op.cit. 1996). Blairs sammenstilling av britpop og stålindustri skulle være betegnende for en slik påstand – musikken, med den «pakken» av normativitet den kommuniserer, er en kommoditet på lik linje med en industriell eksportvare. Når sjangeren så approprieres politisk artikuleres Gramscis samtykkekonsept i dobbel

---

<sup>86</sup> Her utmerker Harris seg med sin *the Last Party*. Ellers er en tittel som «Creative industries and Britpop: the marketisation of politics, culture and national identity» (Navarro, 2016) betegnende for en utbredt oppfatning av britpop-fenomenet, i likhet med Bracewells *the Nineties: When Surface was Depth*.

forstand, da britpopen får representere både «folket» og, gjennom appropriasjon, «makten». Den er altså simultant både samtykkende og hegemonisk.

\*\*\*

Blair/britpop-appropriasjonen skiller seg markant fra tilfellene Reagan/Springsteen og Trump/Young. Den kulturelle teksten trenger vesentlig mindre til kontekstuell omkoding, da den langt på vei er «ferdigformatert» som kommoditet. Den omkodingen som forekommer ligger i den politiske artikuleringen av et i hovedsak apolitisk produkt som likevel inneholder ideologisk potensial, og dette møter lite virkelig motstand i samtiden. Den har også vist seg varig, noe de tallrike akademiske og journalistiske drøftelsene av britpop i politisk kontekst beviser.

Bildet fra Downing Street viser likevel hvetebrødsdager som er i ferd med å gå mot slutten: selv om Gallagher forble lojal mot Labour i sine uttalelser, markerte han en stadig økende skepsis til personen Tony Blair. Aksen overklasse – arbeiderklasse, høy – lav utspiller seg over flere spektra enn *Tory* versus *Labour*, og Blair skulle etter hvert bli oppfattet som en politiker til høyre for sentrum.<sup>87</sup> Britpopens nasjonale hegemoni (i den grad noe slikt eksisterte) var også i ferd med å slå sprekker, utfordret av nye, hyperkommodifiserte musikkprodukter. Dette forhindret ikke at Tony Blair ble sittende som statsminister fram til 2007, og at Oasis beholdt sin posisjon som et av Storbritannias (og store deler av verden forøvrig) mest populære band fram til de ble oppløst i 2009, lenge etter at britpop-sjangeren hadde mistet sin dagsaktuelle status. Som fenomener er Blair og Oasis samtidige, og deres karriereløp i en viss forstand symmetriske, men de er ikke dermed nødvendigvis beslektet.

---

<sup>87</sup> Data fra spørreundersøkelsen *Left vs Right* (YouGov UK Polling Report, 2005).



Fig. 6: «The Cool of Consent II».

## 4. kapittel: Oppsummeringer og implikasjoner

De tre kapitlene hittil har forsøkt å påvise ideologiske (og andre) tilbydelser i noen musikalske tekster, enten spesifikt (Young og Springsteen) eller i en bredere forstand (britpop), og slik «besvare» problemstillingens første spørsmål (se side 4):

### 1) *Hvordan tilbyr musikalske tekster ideologisk anvendelse?*

De to første kapitlene tok utgangspunkt i denne spørsmålsstillingen for å opprette et teoretisk rammeverk slike tekster kunne tolkes inn i, og ut fra. Dette ledet til formuleringen av noen foreløpige konklusjoner på slutten av kapittel 2. Som nevnt innledningsvis (se side 3–4) har oppgavens hovedmål vært å tilegne meg teoretiske verktøy gjennom utprøving, og tredje kapittel har undersøkt den komplekse «hendelsen» New Labour/britpop ut fra det teoretiske grunnlaget som ble etablert i de to første kapitlene. Det er skrevet med en bredere innfallsvinkel, nødvendig siden omfanget også er bredt, og bærer mer preg av drøfting enn analyse – en slags «teori i praksis». Dette kapitlet vil nøste opp noen av de løse trådene som har oppstått gjennom arbeidet, selv om en slik oppnøsting naturligvis ikke leder til endelige svar, men heller til stadig nye formasjoner av spørsmål.

At musikalsk tekst tilbyr politisk anvendelse gjennom omkodning (rekontekstualisering) er knapt noen revolusjonerende innsikt, heller ikke at slik omkodning representerer et ønske hos den omkodende aktøren om å forbinde seg symbolsk med den musikalske teksten og dens omkringliggende forhold (opphavsperson, publikum). Videre er det ingen overraskelse, som jeg skrev på slutten av kapittel 2, at dette kan bunne i intersubjektive tolkningspotensialer som ikke nødvendigvis samsvarer med opphavspersonens intensjoner, at intersubjektive oppfatninger kan virke over flere akser som ikke nødvendigvis kan relateres til kondisjonelt avgrensede omkodinger, og at de dermed kan spores dypere i den kulturelle bevisstheten. Dette førte til bruken av det vage ordet «følelse», og det ser nå ut til at den logiske konsekvensen av å «følge det semiotiske sporet 'innover' fra



hendelsen» i et persepsjons-økologisk perspektiv (side 10) må være å gi meg i kast med denne vagheten: tilbydelsene i musikalske tekster retter seg gjerne mot det emosjonelle på det subjektive plan, og disse emosjonenes forankring i kulturelle, intersubjektive nettverk av mening gjør slike musikalske tekster interessante for politisk bruk. Dette etterlater imidlertid problemstillingens andre og tredje spørsmål ubesvart, så før jeg går videre vil jeg ta dem opp til en kort vurdering: *har intendert betydning noen relevans for resepsjon og anvendelse?*; og: *medfører politisk bruk en varig meningsforskyvning?*

#### **4.1. Mening, intensjon og forskyvning**

Spørsmålene ble beskrevet som «mistanker» i innledningskapittelet, og mere retningsgivende enn faktisk, positivt besvarbare. Oppgavens interrogative motivasjon medfører også en mulighet for at selve grunnlaget for slike mistanker må tas opp til vurdering. Jeg befinner meg selv i denne posisjonen, og vil utdype noen konsekvenser av den under. Dermed er det nødvendig å vende tilbake til spørsmålene, og «dekonstruere» dem for å undersøke muligheten for nye, mer nyanserte utgangspunkter for videre teoretisering. De følger det samme interrogative sporet, og lar seg best behandle under ett. Men for klarhetens skyld kan det være greit med en oppsummering av hvor arbeidet har brakt meg, så langt, i besvarelsen av hvert enkelt av dem.

##### *2) Har intendert betydning noen relevans for resepsjon og anvendelse?*

Neil Youngs svar vil kanskje være «nei». Men medieoppmerksomheten og reaksjonene som fulgte i kjølvannet av hendelsen kan peke i en annen retning. Slik også med Springsteen: den nær mytologiske dimensjonen hendelsen i 1984 har antatt gir et tydelig inntrykk av ideologisk reaksjon – en «kamp om historien». Hendelsene Trump/Young og Reagan/Springsteen er i like stor grad artikuleringer av opphavspersonenes eksistens, intensjon og omkringliggende diskurser, og dettes relevans i møte med politisk motiverte, kommuniserende appropriasjoner, som de er historier om musikalske teksters «lave atomnumre», eller «forsvarsløshet» i møte med intensjonell omkoding. Så ja, «intendert mening» (eller foretrukket kode) har relevans så lenge noen kan oppfatte og forsvare den, men den er ikke preskriptiv, og den unnslipper ikke den ideologiske dragkampen om betydning.

### 3) Medfører politisk bruk en varig meningsforskyvning i den musikalske teksten?

Spørsmålet virker grunnleggende paradoksalt: om noe skulle gå klart fram av det foregående, er det at tekster ikke inneholder én mening – hvordan skal så en «global mening» for teksten kunne forskyves, når den ikke kan identifiseres? Det bør heller forstås som at teksters sosialt oppfattede meninger ofte kan observeres som konsentrert intersubjektivt langs ideologiske/kulturelle/sosiale akser, mer eller mindre konformerende med de «intenderte» meningene (altså en mer eller mindre vellykket kommuniserte foretrukne koder) teksten måtte inneholde, og at ideologisk motiverte tilskrivninger kan forflytte teksten langs denne akse. Slik følger tekstens mening tekstens bruk, som Geertz skriver: *(m)eaning is use, or, more carefully, arises from use* (1983:18). Mening er altså sosialt konstruert, og fikseres i «ustabile ekvilibrier» (se side 22) innen ideologiske kontekster av skiftende hegemonier. Slike ekvilibrier er av natur forgjengelige, men det betyr likevel ikke at de ikke setter spor etter seg.

\*\*\*

I første kapittel oppsummerte jeg kort noe av den debatten som har utspilt seg rundt intensjonsbegrepet, og konkluderte foreløpig med at intensjon var til stede i all frambringelse av kulturell tekst, om ikke annet så bare i form av handlingen «å frambringe kulturell tekst». Denne konklusjonen er helgarderende inntil det banale, og de korte besvarelsene over har da heller ikke gitt meg noen grunn til å justere den. En forfatter, komponist, politisk aktør (Trump frambringer sin egen «Rockin'!..», se side 9) *et cetera* involverer sin bevissthet og *agency* i den begrensningen av det intertekstuelle feltet all kodende aktivitet er. Det virker mer interessant å følge det intertekstuelle sporet videre, og undersøke hvordan begrepet virker inn på koding-, dekodning- og omkodingsprosesser.

Den intertekstuelle «uendeligheten» Foucault beskriver (se også Sheinberg-sitatet på side 13) spiller en hovedrolle i Bakhtins dialogiske teori: teksten, forstått som en ytring, vil stå i et konstant fluktuerende relasjonsforhold til tidligere og framtidige ytringer i en uendelig semiose:

There is neither a first nor last word and there are no limits to the dialogic context (it extends into the boundless past and the boundless future). Even *past* meanings, that is, those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all)—they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future development of the dialogue. At any moment in the development of the dialogue there are immense, boundless masses of forgotten contextual meanings, but at certain moments of the dialogue's subsequent development along the way they are recalled and reinvigorated in renewed form (in a new context). Nothing is absolutely dead: every meaning will have its homecoming festival. (Bakhtin, 1986:170)

I lys av dette blir spørsmål 3 enklere å besvare: enhver tilskrivning tilfører ny mening, og representerer dermed en meningsforskyvning. Om den så siden imøtegås, kan ikke hendelsen utviskes – teksten er ugjenkallelig tilskrevet, og dermed forandret siden tilskrivningen inngår i dens «historie». Det er altså ordet «politisk» som er unødvendig, siden meningsforskyvning oppstår gjennom all bruk: all bruk er omkodning, all omkodning uttrykker og artikulere et meningspotensial, alle meningspotensialer som slik er artikulert eksisterer videre i teksten. Jeg kan la dette være utgangspunkt for noen spekulasjoner, som kan spille en dobbeltrolle mellom oppsummeringer og nye utgangspunkt. For eksempel:

*a) Hvilken innvirkning har Oasis' appropriasjon av stilelementer assosiert med The Beatles på opplevelsen av The Beatles' musikk?*

Det er mulig at Scott vil stille spørsmål rundt gyldigheten av en slik problemstilling, da han framholder at begge bandene opererer innen et etablert, «britisk» pop-idiom, og at Oasis forlater The Beatles omtrent på det punktet der de sistnevnte begynte å utforske sitt eksperimentelle prosjekt for alvor. Jeg er, for det meste, enig i dette. Mine korte analyser identifiserte likevel elementer fra The Beatles' mer psykedelia-pregede produksjon («Shakermaker»), deres orkestrale tilbøyeligheter («Whatever»), og John Lennon-pastisjer («Don't Look Back in Anger»): alle oppleves (for meg) denotative, men de blir også alle forankret i et mer rendyrket rock-uttrykk. Den umiddelbare virkningen er, via en språklig assosiasjon, ikke ulik fornemmelsen jeg får når jeg betrakter en ny versjon av Volkswagens «boble» – for eksempel modellen *Beetle 2002*. Den framkaller det mentale bildet av en klassisk boble, og fungerer altså som et tegn for den klassiske bobla. Men den konnoterer samtidig en samtid som, i mangel på et bedre ord, virker avromantisert: *Beetle 2002* er utilitaristisk for en annen tid, og ser forenklet effektiv ut. Det elegante preget mine 2016-øyne ser i en boble fra for eksempel 60-tallet, er likevel

knyttet opp mot min egen diffuse, uforankrede nostalgi – et The Beatles på midten av 90-tallet ville sannsynligvis gjort bruk av de studiotekniske mulighetene samtiden tilbød. (Parallellen kan uansett slå sprekker, siden 60-tallsbobla er en variant av originalen fra 1938, der *Beetle 2002* heller er en artikulering av sjangeren «boble». Men slik bakgrunnskunnskap, løselig analog med bevisstheten om britisk populærmusikks opphav i for eksempel *Music Hall* og *skiffle*, forandrer ikke følelsen av tidsskifte.)

Oasis' og Blurs omkodinger oppleves mest som referanser, og ikke som å ha tilbakevirkende kraft annet enn i øyeblikket – heller ikke nå lytter jeg til The Beatles gjennom et «britpop-filter». Men dette forringer ikke dialogismens gyldighet: The Beatles gjør også bruk av eksisterende koder, og de yngre bandenes mer eller mindre originale ny-kodinger kan forstås som en ny *homecoming festival*, i en rekke av slike. Dette skulle i så fall tyde på at Scott har rett. For en annerledes inklinert lytter kan det fortone seg helt ulikt: fuzz-gitarene i «Shakermaker» kan gi et langt bedre auralt «veifeste» enn orgelet på «Lucy in the Sky with Diamonds», og sistnevnte kan dermed oppleves som utdatert. I den ytterste konsekvensen av en slik resepsjon blir Beatles-stilen fra 60-tallet et urealisert og uformelig potensial, alltid i et misforhold til for eksempel Oasis' musikalske positivisme. Hegemoniske, forhandlede og opposisjonelle posisjoner artikuleres altså, men er fullstendig omskiftelige avhengig av aktørens relative posisjon og stilmessige inklinasjon. Gallagher forklarer forøvrig både appropriasjonens vesen og motivasjon elegant nok med egne ord (se side 64).

*b) Hvilken betydning har den kontekstuelle utvidelsen for anthem-begrepet?*

Dette ble delvis gjennomgått i kapittel 2, som blant annet undersøkte noen slike *past meanings*, deres re-artikulasjoner og deres omskiftelighet. Jeg skal ikke gjenta dette her, men heller komme med noen supplerende betraktninger.

Som eksempel på hvordan tidligere betydninger er i stadig forandring, er *anthem*-begrepet helt bokstavelig. Et liturgisk konnotert ord blir, via den (i sin tid) stadig nokså hellig-erklærte konteksten av «nasjon», til slutt beskrivende for gruppebaserte, sekulære musikalske praksiser. Felles for de ulike artikuleringene er den ekstra-individuelle dimensjonen, hva jeg beskriver med Fischer-Lichtes ord som «demokrati gjennom deltakelse» på side 37. Den russisk-amerikanske forfatteren Ayn Rand tolker på karakteristisk vis denne dimensjonen som individets utvisking i en av sine sosialist-

dystopier, novellen som nettopp bærer navnet *Anthem* (1938). Selv om den enes demokrati kan være den andres undertrykkelse, er det god grunn til å være på vakt mot massesuggesjon og ukritisk deltakelse – «Horst Wessel Lied» passer også inn under *anthem*-kategorien. Den kollektive karakteren hefter uansett ved begrepet i dets manifestasjoner, som for eksempel vekselsangen mellom to kor i kirkerommet, det patriotiske fellesskapet, og tribunesangen. På vei fra det sakrale til det verdslige har foranledningen endret seg, mens fornemmelsene begrepet konnoterer, har gjort det til gjenstand for utbredt anvendelse. Man kunne dermed betrakte begrepet *anthem* som utvannet, som et ord som hadde «mistet sin mening» i opprinnelig forstand. I tråd med min egen argumentasjon om (og appropriasjon av) appropriasjonsbegrepet (se side 16), er jeg av den oppfatning at det til tider kan være like fruktbart å åpne for polyvalens, og at denne ofte kan artikulere begrepets «mening» mer presist enn spesifikke tilskrivninger. Det er også grunn til å undersøke hvordan den meningen som oppfattes som «mistet», ble «funnet».

Ordet er sammensatt av røttene *anti* – «mot», og *phonos* – «lyd», eller «stemme», som tidligere nevnt sammentrukket til det gammelengelske *antefn*. I gammelgresk opptrer ordet som verbet *antifoneo* hos Sofokles og Aiskhylos i betydningen «svare». Dette har seinere avledet betydningen «si imot». I adjektivformen *antifonos* kan likeledes bety både «i samsvar med» og antonymet «ikke i harmoni med». Alle betydningene inneholder naturlig nok et dualistisk element, da ordet «mot» forutsetter en forskjell mellom posisjoner. Den liturgiske bruken av ordet har fulgt den liturgiske sfærens behov: menighetens mulighet til å delta er belagt med klare føringer, og svaret skal være bekreftende, i samsvar med liturgens spørsmål.

Når de bibelske salmene brukes i gudstjenestelig sammenheng består de normalt av et omkved (antifon) og en bibeltekst vanligvis fra Salmenes bok. Førstnevnte har en fastlagt melodi og tekst – som en vanlig sangstrofe – sistnevnte resiteres etter en melodiformel (salmodi). (fra Revidert tekstrekke for bibelsk salme, kirken.no)

Historisk bruk har innprentet ordet med religion. Når det rematerialiserer seg i et refreng, eller omkved, i et stykke som «Born..», er det en åpning av dets meningsmuligheter, og samtidig et ekko (eller *homecoming festival*) av tidligere manifestasjoner og kontekster: Springsteen synger til en svarende menighet. Ordet *anthem* er en påminnelse om hvilken gjennomgripende rolle religiøse ideologier har

spilt i europeisk kulturhistorie, og i hvilken grad våre referanserammer stadig fastsettes av dem.

c) *I hvilket forhold står omkodede tekster til sin «opprinnelige form»?*

Jeg har tidligere beskrevet Trumps omkodning av «Rockin'...» som antakelsen av en forfatterrolle: den kan forstås som en begrensning av det intertekstuelle feltet på lik linje med Youngs original. Implikasjonene dette kunne få for stykkets meningsinnhold, har også blitt skissert tidligere i oppgaven, i likhet med Wills lesning av «Born...» og New Labours britpop-flørting. I kapittel 2 og 3 undersøkte jeg hvordan musikalske tekster kan eksistere i et nett av intertekstuelle forbindelser, men det jeg til nå ikke har gitt noen oppmerksomhet, er hvordan den omkodede teksten forholder seg til «seg selv» – altså sin pre-omkodede (pre-tilskrevne) manifestasjon. (Jeg vil for øyeblikket se bort ifra at også denne manifestasjonen, om jeg skal være konsekvent, er en omkodning, og at «seg selv» er et unøyaktig uttrykk – jeg bruker det her mest som et sted å stå, og siden en helt presis setning ville lyde: *hvordan den omkodede teksten forholder seg til sin tidligere omkodning.*) I novellen *Pierre Menard, mannen som skrev Don Quijote* (1939) beskriver den argentinske surrealisten Jorge Luis Borges hvordan en fiktiv fransk 1900-tallsforfatter gir seg i kast med å «nyskrive» Cervantes' *Don Quijote* (1605, 1615). I løpet av arbeidet viser det seg at selv om han ikke forandrer et ord av den opprinnelige teksten, antar den en radikalt forskjellig mening: *(t)ekstene hos Cervantes og Menard er ordrett identiske, det er bare at den sistnevnte er så uendelig meget rikere* (1964:44). Menards grundige tilnærming til denne prosessen er tidkrevende, og han rekker ikke å fullføre mere enn to kapitler samt et fragment fra verkets første del. I arbeidsprosessen legger han for dagen en klar likhet med sin romanheld:

Den metoden han først hadde tenkt seg var relativt enkel. Den gikk ut på å sette seg grundig inn i spansk, vinne tilbake sin katolske tro, kjempe mot maurerne og tyrkerne, glemme Europas historie mellom 1602 og 1918, *være* Miguel de Cervantes....det endte med at han forkastet denne metoden fordi den var for lett. (Ibid.:40)

Dette er altså (den absurdistiske) minste motstands vei. Han velger i stedet det mer kompliserte alternativet: å fortsette å være seg selv, og *...skrive Don Quijote bakover gjennom Pierre Menards erfaringer* (Ibid.:41). Slik åpner han, ifølge jeg-personens vurdering, for helt nye meningspotensialer i teksten:

*...sannheten, hvis mor er historien, tidens rival, handlingens lagringssted, vitnesbyrd om det forgangne, eksempel for og råd til nutiden, advarsel til fremtiden.*

Skrevet i det syttende århundre av «det ulærde geniet» Cervantes er denne oppramsingen ikke annet enn en retorisk lovprisning av historien. Menard derimot skriver:

*...sannheten, hvis mor er historien, tidens rival, handlingens lagringssted, vitnesbyrd om det forgangne, eksempel for og råd til nutiden, advarsel til fremtiden.*

Historien, sannhetens *mor!* Tanken er helt overraskende. Menard, en samtidig med William James, definerer ikke historien som en etterforskning i virkeligheten, men som denne virkelighetens opphav. For ham er den historiske virkelighet ikke det som fant sted, men det vi mener fant sted. (Ibid.:45)<sup>88</sup>

Novellen forekommer hyppig som analyseobjekt på litteraturvitenskapelige pensumlister da den tilbyr elegante perspektiv på oversettelse og teksttolkning, ulike aspekter av forfatterrollen (forfatteren-som-leser, forfatteren-som-skapende) og historisisme, for å nevne noe. Ikke minst beskriver den en intertekstuell dimensjon som ikke eksisterer i tekstens relasjon til andre tilsvarende tekster, men tekstens relasjon til seg selv i en ny artikulasjon, under andre tekstuelle forutsetninger: en intern intertekstualitet, eller, for å låne en matematisk kategori, en «intertekstualitet<sup>2</sup>».

Trumps omkoding er langt mindre forpliktende enn Menards nitide arbeid, og at Menard kun fullfører to kapitler og et fragment kommer av ganske andre årsaker enn Trumps utelatelse av verset. Det er likevel mulig med et lignende perspektiv på «Rockin'...», og jeg har i noen grad behandlet det annetsteds. Om jeg nå skulle innta rollen som et fiktivt subjekt, som Borges' jeg-perspektiv, kunne jeg – i parafrasens tegn – for eksempel beskrevet forholdet mellom Youngs og Trumps respektive utsagn «*keep on rockin' in the free world*» slik: skrevet i 1989 av «rock-ikonet» Neil Young er dette utsagnet ikke annet enn en retorisk erklæring av slapp, vanemessig antipatriotisk skepsis. Trump derimot sier: *...keep on rockin' in the free world...* og maner slik til et sivilisasjonsforsvar og en sivilisasjonskamp. Trump, en samtidig med Bush-administrasjonene og Ronald Reagan, forstår at historien kun kan skapes dersom man griper den.

Og slik kunne man fortsette, i en uendelig skiftning av leseobjekter og subjektposisjoner. Borges' tekst inneholder et vell av doble implikasjoner, referanser og «intertekstuelle undertekster» som jeg heller overlater til litteraturviterne å drøfte, men

---

<sup>88</sup> William James (1842-1910): amerikansk filosof og pioner innen psykologifaget. Tilhører sammen med blant andre Dewey og Pierce den filosofiske retningen *pragmatisme*, som i enkleste forstand forklarer tanke som virkelighetsskapende: fenomener skal studeres og vurderes ut fra sin praktiske effekt, og denne vurderingen utgjør så erkjennelsen av fenomenet. Retningen har på et slikt grunnleggende nivå klare paralleller til de resepsjonsteoriene jeg har gjennomgått.

i denne sammenhengen er sitatets siste setning ikke av minst interesse: hvordan vi oppfatter virkeligheten avhenger av hvordan vi representerer den for oss selv, jamfør Ricœurs «omvei» om *..kulturens tegn, symboler og tekster* (Annlaug Bjørnsnøs, 2012:65).

## 4.2. Følelsenes politikk

Høsten 2015 skrev jeg en semesteroppgave i emnet Mus4687, «Spesialpensum 3 i musikkvitenskapelige emner», som foreslo en teoretisk sammentrekning av semiotikk og affekt. At teksten etter hvert formulerte dette forslaget kom overraskende også på meg, og argumentasjonen inneholder enkelte postulater som jeg i ettertid opplever som mangelfullt underbygget, selv om de i skrivende stund virket legitime nok. Oppgaven skulle undersøke muligheten for en fungerende musikalsk semiotikk, delvis som en undersøkelse av det jeg oppfattet som et teoretisk smutthull i Barthes' essay «Rasch»: *...i musikken, som er et område for betydningstilblivelse og ikke et system av tegn, er referenten umulig å forbigå, fordi det her er kroppen selv som utgjør referenten* (1994:114). I «Rasch» sier Barthes seg å ikke være i stand til å høre noen «mening» i Schumanns «Kreisleriana» (Opus 17, 1838), han hører bare «kroppens slag» – det som slår i kroppen. Han oppfordrer til å studere musikk gjennom *...semanalyse, eller, om man foretrekker, en sekundær semiologi: Det musikalske legemets semiologi...* (Ibid.:116). Denne «kroppsliggjøringen» av analysen forankret betydningsdannelsen hos individet, og jeg satte musikalsk tekst som betegner på den individuelle væren-i-verden, dekkende oppsummert av Wall:

When we talk about musical meaning, our discussions encompass how the music makes us *feel*, how we categorise it, how we associate places and moments with particular songs or styles, how we value how we relate collections of tracks to an artist or a group of musicians, and how we understand certain music as being significant in our lives and our relationships with other people. (2012:185, min utheving)

På bakgrunn av dette argumenterte jeg for tilstedeværelsen av musikalsk semiotisk innhold forankret i naturaliserte kulturelle koder – *webs of significance* som opptrådte som underbevisste reflekser i det sosiokulturelle individet, og den sosiokulturelle kroppen. Jeg argumenterte for en semiotisk tilnærming i forståelsen av at disse kodene var grunnleggende arbitrære, da den samme musikalske vendingen kunne ha forskjellig «affektiv valør» i ulike kulturer. De uttrykte altså mening som sosial konstruksjon.



Sammentrekningen av «affektiv valør» med «mening» grunnega jeg med å slutte meg til Wall-sitatet over, kombinert med et sitat av Feld som jeg har brukt tidlegare men repeterer her: *...the ways people talk about music can be a significant datum of musical concepts, theory and experience...* (1994:92). Ut fra sammendraget av dette – at hva musikken får oss til å føle kan fortelle noe om hva den betyr for lytteren/lytterne – foretok jeg en avgrensing av affekt-begrepet til dets leksikalske betydning: *(a)ffekt, sinnsbevegelse (sorg, glede, angst, raseri osv.), gjerne sterk og kortvarig. Ledsaget av forandret puls og åndedrett, skjelving, tårer, adrenalinutskillelse etc.*<sup>89</sup> Mitt poeng var, enkelt oppsummert, at sanseopplevelser og følelser – termen mennesker gjerne vil bruke om sine musikalske opplevelser – kan ha/være mening, og at musikalsk tekst, og opplevelsen av den, dermed kan forstås som betegnende praksiser. Slik skulle også kroppslige reaksjoner bli mulige å forstå gjennom et semiotisk prisme, og slik kunne man konstruere en (svært veiledende) «affektiv musikalsk semiotikk».<sup>90</sup>

Det er to sentrale feil med min argumentasjon: 1) den underspiller kroppen og bruker den kun som et påskudd for å diskutere emosjoner, og 2) den baserer seg på en for rask avfeiging av moderne affektteoris implikasjoner for affekt- og emosjonsbegrepene. Det første bunner i en for begrenset applikasjon av begrepet «semanalyse», Kristevas term (1969) for den semiologiske analyseretningen som vektlegger hvordan tekster *skaper* mening, heller enn hvordan den *inneholder* mening. Med andre ord, hvordan betegneren produserer betegnede, og ikke bare beskriver den. Analysen referert over – og denne oppgaven forøvrig – er i forståelse med dette, som det tydelig framgår av betegnedes individuelle karakter. Men å deretter organisere disse personlige opplevelsesverdenene i en sosial sfære basert på arbitrære kulturelle koder, «forutsigbare felt av følelser», ser i ettertid ut som en snarvei. Det betyr naturlegvis ikke at slike koder ikke eksisterer, som ideologier og protoideologier, *maps of meaning* med ulike tegnvalører i ulike kulturer. Musikalsk teori, praksis og diskurs kan også ha et markant nærvær av denotasjon. Barthes nevner de gamle grekernes musikalske *språk*, *...each mode being linked to a coded expression* (1977:182). Barokkens affektlære representerer en lignende, denotativ-konnotativ<sup>91</sup> tilnærming, med *diabolo in musica* –

---

<sup>89</sup> Fra snl.no

<sup>90</sup> En affektiv-semiotisk metodologi ville sannsynlegvis bevegde seg mot empirisk kognitiv forskning. Oppgaven begrenset seg imidlertid til å foreslå en musikalsk semiotikk som både kunne beskrive potensialer for ideologisk motivert bruk og som tillot polyvalens, altså individuell opplevelse.

<sup>91</sup> Hall advarer mot en for rigid oppfatning av begrepsparet denotativ/konnotativ, en advarsel som er

tritonus – og det tonale korsmotivet som kroneksempler. Indiske *ragas* refererer til konkrete stemninger, årstider, værtyper *et cetera*, naturaliserte koder for en informert lytter. Så langt, og i slike grove trekk, kan man snakke om en musikalsk semiotikk som fungerer likt språkets, og en viss sosial organisering av individuell opplevelse. Men denne er preskriptiv, det er på ingen måte sikkert at «rett» affekt oppstår som forventet eller intendert (se også Massumi, under side 85).

Det som likevel ikke innrømmes over, og som en grundigere semanalyse må ta innover seg, er at kroppen også kan være prekulturell: affekter lar seg ikke uten videre tilbakeforklare til kulturelt betingede reflekser, og musikalsk tekst kan aktivere affekter. I sin logiske konsekvens kan min argumentasjon innebære en forveksling av den biologiske kroppen med det kulturelle individet, når den på nokså primitivt vis forsøker å systematisere individuelle reaksjonsmønstre. Denne muligheten var jeg ikke tilstrekkelig oppmerksom på.

Dermed kommer jeg til min andre feilslutning. Avgrensningen av affektbegrepet over passer beleilig for å forankre betydningsdannelsen i kulturen, eller i et dialektisk samspill mellom individ og kultur. Men i en mer nyansert forståelse, som innrømmer kroppens og affektens prekulturelle (for ikke å si dyriske) komponent, kan det bli nødvendig å skille affekt og emosjon. «Affektteori» er kanskje et upresist ord, all den tid affektbegrepet har gitt opphav til ganske ulike teoribygninger, som nå eksisterer i varierende grader av gjensidig påvirkning på hverandre. Queerteoretikeren Mons Bissenbakker Frederiksen formulerer affekt/følelse-sillet i «hverdagsdiskursen» som at emosjoner forstås som: *...noget, man har, mens affekter måske snarere antyder at være noget, der har én – jf. vendingen «at være i affekt»* (2012:4). Han innrømmer umuligheten av å angi noen klare demarkasjonslinjer mellom ulike tendenser innen feltet, som mer *...kendeteges af krydsbefrugtninger end af indbyrdes uforenelighed... og ...generelt ønsker at gøre op med entydige kategoriseringer...* (Ibid.:6), men foreslår likevel to brede kategorier: «Deleuze-skolen» og «Tomkins-skolen». En sentral distinksjon mellom disse to retningene er nettopp hvordan de forholder seg til et eventuelt følelse/affekt-sille. Jeg skal beskrive dem kort her.

---

særlig relevant i omgang med ikke-verbale tegn, og påpeker: *(t)here will be very few instances in which signs organized in a discourse signify only their «literal» (that is, near-universally consensualized) meaning. In actual discourse most signs will combine both the denotative and the connotative aspects* (1993:97).

Tradisjonen etter Deleuze og Guattari, med filosofen Brian Massumi som en sentral nåtidig teoretiker, vektlegger skillet affekt – emosjon. Slik er den beslektet med Spinozas definisjon av begrepet «affekt» som ordløse kroppslig-åndelige tilstander relatert til (men ikke synonyme med) følelser: *laetitia*, *tristitia*, *cupiditas* – glede, sorg og appetitt. Affekter er å forstå som en form for potensielle autonome intensiteter (eller tilstander, bevegelser) som er prediskursive, og som involverer kroppens autonome funksjoner. De kan opptre på tvers av forventede mønster, for eksempel beskriver Massumi hvordan et TV-publikum kan forbinde en scene det betrakter som trist, med en høy grad av «pleasantness» (1995:84). Emosjoner betraktes som den seinere kognitive struktureringen av den affektive tilstanden i individet, og slik harmonerer dette med økologiske perspektiver, som for eksempel DeNoras: affektene er tilbydelser i den musikalske teksten, eller i noen tilfeller kanskje mer presist *pre*-teksten, og lytteren semiotiserer disse tilbydelsene til emosjoner etter egen disponering. Massumi forklarer skillet slik:

An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized. It is crucial to theorise the difference between affect and emotion. (Ibid.:88)

Tomkins-skolen er inspirert av psykoanalytisk teori. Den har fått navn etter psykologen Silvan Tomkins, som basert på empirisk forskning kategoriserer åtte grunnaffekter i sin bok *Affect Imagery Consciousness I, II* (1962, 1963). En slik systematisering kan virke positivistisk, men queer-teoretikeren Eve K. Sedgwick har argumentert for at Tomkins arbeider bør leses for sin overskridelse av dikotomien *essens – konstruksjon*. (Og dermed *natur – kultur*, *virkelighet – representasjon* og videre: *individuell – sosial*, *irrasjonell – rasjonell*, og så videre.) Som det framgår av Massumi-sitatet over, opererer han nettopp med en slik dikotomi i sin distinksjon av emosjon og affekt.) Retningen hun er sentral i er altså mindre interessert i dette skillet, og betrakter heller affektene og følelser som simultane, alltid-allerede tilstedeværende og gjensidig påvirkende. Retningen har, inspirert av teoriene til den feministiske filosofen Judith Butler, konsentrert seg om affekter mere som relasjonelle og performative, altså hva de «gjør» heller enn hva de «er», for eksempel i form av historisk innlærte normer og

fordommer.<sup>92</sup> Å henviser affektene til et prediskursivt plan betraktes med skepsis, dels fordi man stiller spørsmål ved en muligheten for en slik tilstand, og dels fordi en slik forvisning fjerner affektene fra muligheten for kritikk og analyse. Bissenbakker Frederiksen demonstrerer hvordan dikotomier kan overskrides i analysen av et begrep som *skam*:

Et særlig interessant træk ved skam er, at det er den affekt, som tydeligst synes at tvinge os til at måtte opgive at reducere affekt til enten essens eller konstruktion, individuelt funderet eller socialt konstrueret. Skam er en personlig og individuel oplevelse, hvis funktioner er autonome og opleves stærkt fysisk (fx i form af ondt i maven, sveden, rødmen). Men omvendt er skam kun forståelig som et socialt fænomen: Vi skammer os, fordi vi er del af det sociale, og fordi vi (reelt eller forestillet) ser os selv gennem andres øjne. Desuden synes skam at være lige så meget en performativ handling, om den er en indre oplevelse: at sænke skuldrene, at kigge ned, at dreje sig væk fra skammens vidner. Det virker ikke meningsfuldt at reducere skammen enten til et socialt eller et fysisk fænomen endsige at gøre den ene til basis for den anden som overbygning. Skam fremstår som et fænomen, som simultant er socialt, individuelt, fysisk og performet. (Ibid.:7)

Stridens eple er altså om hvorvidt affektene er autonome eller ikke. I et grovt forenklet bilde kunne man si at Massumi svarer på spørsmålet om høna og egget, mens queer-teoretikerne heller fokuserer på at høna og egget er hverandres gjensidige forutsetninger. Om det er kroppens involvering som gjør opplevelsen emosjonell, eller opplevelsens emosjonalitet som involverer kroppen, tør jeg ikke ta stilling til, men jeg har forståelse for begge posisjoner. Det er likevel viktig å huske at de to retningene har ulike motivasjoner for sine teoretiske prioriteringer, og at skambegrepet her opptrer nettopp på grunn av at dets kompleksitet gjør det velegnet som argument. Likevel: Massumis posisjon forutsetter, sin reduktivitet til tross, at affekten har et individ å være virksom i for å realisere sin intensitet, eller potensialitet. En fullstendig autonomi virker derfor uoppnåelig.

For å forankre dette i oppgavens tematikk: er det mulig å påvise eksistensen eller ikke-eksistensen av et slikt skille gjennom hvordan musikk brukes i kulturell praksis – kommunikativt, i appropriasjoner og ideologisk? Jeg tror ikke jeg på dette tidspunktet kommer noe særlig nærmere uten å igjen vende tilbake til slutten av andre kapittel. Der skrev jeg at George Will og jeg «følte forskjellig» rundt «Born...», men at våre respektive

---

<sup>92</sup> I tråd med en slik vendingen av vante mønster, kan de så studeres tilbake fra sin effekt, om ikke til sin essens, så til en diskuterbar teoretisk størrelse: de «er» hva de «gjør». En slik metodologi skulle i så fall være i pragmatismens ånd: (*c*)onsider the practical effects of the objects of your conception. Then, your conception of those effects is the whole of your conception of the object (Peirce, 1878:239).

følelser likevel var fundamentalt beslektet. Jeg begrunnet dette med de før nevnte delte kulturelle kodene: han og jeg tilhører en tradisjonelt hvit, vestlig kultur der «Born..»s strukturer blir oppfattet som medrivende. Men affekten opererer bakenfor dette: den er medrivelsen i seg selv. Kulturen må derfor oppfattes som et subjekt, et «hypersubjekt» som koder affekter til emosjoner gjennom relasjonell og historisk praksis. Jeg skriver ikke «omkoder», da jeg tviler på om affekter kan kalles for koder. Men i tilværelsen opptrer de likevel ofte i selskap med koder, og til og med symbiotisk med dem. De lar seg aktivisere av koder, og de avstedkommer koder. Det er fristende å beskrive affektene som paradokser: de bebør en annen ontologisk sfære enn kodene og individene de er avhengige av for å realiseres. Forholdet mellom disse sfærene beskrives bedre med en akse enn med et skille, som her hos Jeremy Gilbert:

...we might argue that there is a signficatory and affective dimension to all discourse/cultural practice. Rather than positing some pure «autonomy of affect» (as Massumi, of course, ultimately does not do in his provocatively titled essay), we might posit a continuum of experience which would locate the abstraction of pure cognition at one end of the scale and the pure corporeality of abject panic, or orgasm, at the other. (2004:11)

Musikk er som kode i stand til å aktivisere langs, om ikke meg bekjent hele, så i alle fall det meste av denne aksen, og ofte på flere punkt samtidig – en kroppslig fornemmelse ledsages gjerne av den abstrakt kontemplasjonen over fornemmelsens vesen. Jeg kan spekulere i at dette er hva Will har kjent, følt og tenkt under sitt konsertbesøk, i en synergetisk «*interpretive move*» (Feld, Op.cit.): fornemmelsen/følelsen får ham til å tenke, og det han tenker på får ham til å føle fornemmelsen desto sterkere.

Fornemmelsene som lyttere kan utlede av stykker som «Keep on Rocking in the Free World» og «Born in the USA» har en potensiell politisk verdi: organiseringen av affektive fellesskap med slike stykker som referenter (eller betegnere, om man foretrekker det – se også side 44) er opprettelsen av kondisjonelt avgrensede hegemonier, som beskrevet på side 23. Musikk bidrar til å konstituere og kroppsliggjøre slike fellesskap. DeNora beskriver hvordan musikk kan brukes organiserende i for eksempel ombordstigningen av fly, ved at den kan virke styrende på lytterens atferd. Eksempelet hun bruker, «Fanfare for the Common Man» (Copland, se også side 36) er ment å bevirke ro og avspenning gjennom langtrukne, harmonisk åpne messingmotiver (2002:11). Politisk musikkbruk, som Trumps, fungerer etter samme mønster, selv om man da gjerne henvender seg til andre kroppslige og mentale tilstander. Britpop er

kanskje det mest konkrete tilfellet av slik organisering som er beskrevet i denne oppgaven, da det på mange måter kan sies å være sjangerens foranledning – 60-tallsbassgangene og analoge orgelklanger framkaller en forbindelse mellom «der og da» og «her og nå», og denne forbindelsen kan sette lytteren i en tilstand av nostalgi, en fornemmelse av å ha kommet «hjem». Men i dette tilfellet kommer organiseringen fra sjangeren selv. Slik legger britpopen klarere føringer for sitt politiske anvendelsespotensiale, enn hva selv den mest desperate sangtekst har vist seg å være i stand til.

Politiske aktører foretar appropriasjoner av musikalsk tekst, da kodene slik tekst kan tilskrives kan aktivere affektive fellesskap. Musikalsk tekst virker dermed affektivt organiserende. Disse affektene opptrer i samspill med kulturelle og ideologiske koder, men eksisterer også på et prediskursivt plan: kulturen bringer affektene inn i den semiotiske sfæren. Og siden kulturen består av ulike individer, vil det alltid være ulike nivåer av «affektiv konsensus»: den samme affekten kan oppleves likt (i den grad forskjellige individer kan oppleve noe som «likt»), men ha vidt forskjellig assosiativ valør fra individ til individ.

Organiseringen av slike affektive fellesskap gjør det kanskje mulig å snakke om en affektiv musikalsk semiotikk, men denne eksisterer i så fall ikke i den musikalske teksten alene. Her blir den subjektivt (de-)kodende aktør bestemmende, på en skala fra det kulturelle hypersubjektet nevnt over, til hvordan det enkelte individ forholder seg til musikalsk tekst i hverdagen. En affektiv musikalsk semiotikk manifesterer seg først gjennom bruk.

## Kilder: litteratur

- Ashley, Kathleen og Veronique Plesch, 2002. «The Cultural Processes of Appropriation», i *Journal of Medieval and Early Modern Studies Vol 32, Number 1, Winter 2002*. Ss. 1–15.
- Askerøi, Eirik 2013. *Reading Pop Production: Sonic Markers and Musical Identity*. Dissertation for the degree of PhD in Popular Music Performance, University of Agder Faculty of Fine Arts
- Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Rabelais and his World*. Overs. Hélène Iswolsky  
Bloomington: Indiana University Press
- Bakhtin, Mikhail M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Overs. Vern W. McGee.  
Austin, Texas: University of Texas Press.
- Barker, Chris 2012. *Cultural Studies, Theory and Practice* Fourth Edition. London: SAGE Publications Ltd.
- Barthes, Roland, 1974. *S/Z*. New York: Malden, Farrar, Straus & Giroux
- Barthes, Roland 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press
- Barthes, Roland 1994. «Rasch», i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag. Ss. 106–116
- Beard, David og Kenneth Gloag 2005. *Musicology. The Key Concepts*. London & New York: Routledge
- Bird, Elizabeth 1994. «'Is that me, Baby?' Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen», i *Journal of American Studies Vol 35, Number 2*. Ss. 39–57
- Bjørnsnøs, Annlaug 2012. «Den lange veien til forståelse: om Paul Ricoeur og litteraturens epistemologiske funksjon», i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift Årg. 15, nr. 1*. Ss. 61–76
- Borges, Jorge Luis (1939) 1964. «Pierre Menard, mannen som skrev Don Quijote» i *Labyrinter*. Overs. Finn Aasen. Oslo: Cappelen's Forlag A/S. Ss. 36–48
- Born, Georgina og David Hesmondhalgh, David 2000. «Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music», i (red) Born, G. og Hesmondhalgh, D. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press
- Bracewell, Michael 2002. *The Nineties: When Surface was Depth*. London: Flamingo

- Brøvig-Hanssen, Ragnhild og Anne Danielsen, 2013. «The Naturalised and the Surreal: Changes in the Perception of Popular Music Sound», i *Organised Sound* 18/1. Cambridge: Cambridge University Press
- Burling, Robbins 2000. «Comprehension, production and conventionalization in the origins of language», i (red) Knight, C., Hurford, J. R., og Studdert-Kennedy, M. *The Evolutionary Emergence of Language: Social Function and the Origins of Linguistic*. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 27–40
- Cloonan, Martin 2007. *Popular Music and the State in the UK: Culture, Trade or Industry?* Farnham: Ashgate
- Cowie, Jefferson og Lauren Boehm 2012. «Dead Man's Town: 'Born in the USA,' Social History, and Working-Class Identity», i (red) Womack, K., Zolten, J. og Bernhard, M. *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and The Runaway American Dream*. Farnham: Ashgate
- Cullen, Jim og Daniel Cavicchi 2005. *Born in the USA: Bruce Springsteen and the American Tradition*. Middleton: Wesleyan University Press
- Danielsen, Anne 1993. *My name is Prince - en studie i Diamonds and Pearls*. Hovedfagsoppgave, UiO
- DeNora, Tia 2002. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press
- Feld, Steven (1984) 1994. «Chapter 2: Communication, Music and Speech About Music», i (red) Keil, C. og Feld S. *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press. Ss. 77–95
- Finnegan, Ruth 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance*. Overs. Saskya Iris Jain. London & New York: Routledge
- Foucault, Michel (1969) 1998. «What is an Author?», i *Aesthetics, Method, and Epistemology (Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 2)*. New York: The New Press. Ss. 113–138
- Frederiksen, Mons Bissenbakker 2012. «Styr dine følelser! En affektiv vending», i (red) Frederiksen, M. B. og Pedersen, M. N. *I affekt. Skam, frygt og jubel som analysestrategi*. Institut for Kønsforskning, Københavns Universitet. Ss. 4–19
- Frith, Simon 1988. *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. London: Routledge
- Frith, Simon 1989. «Why do songs have words?» *Contemporary Music Review* 1989, Vol. 5. London & New York: Routledge. Ss. 77–96
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books
- Geertz, Clifford 1983. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Archeology*. New York: Basic Books



- Gibson, James J. 1977. «The Theory of Affordances», i (red) Shaw, R. og Bransford, J. *Perceiving, Acting, and Knowing. Towards an Ecological Epistemology*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc.
- Gilbert, Jeremy 2004. «Signifying Nothing: 'Culture', 'Discourse' and the Sociality of Affect», i *Culture Machine, Vol 6*. Ss. 1–14
- Goffmann, 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Gramsci, Antonio (1929–1935) 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. Overs./red. Hoare, Q. og Smith, G. N. London: Lawrence & Wishart
- Hall, Stuart (1973) 1993. «Encoding and Decoding in the Television Discourse», i *The Cultural Studies Reader*. London & New York: Routledge. Ss. 90–103
- Harris, John 2003. *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. London: Fourth Estate
- Hawkins, Stan 2010. «Unsettling Differences: Music and Laddism in Britpop», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 145–163
- Hebdige, Dick 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge
- Holm, Helge Vidar og Torgeir Skorgen (Red) 2006. *Dialogens tenker. Nordiske perspektiver på Bakhtin*. Oslo: Scandinavian Academic Press
- Huq, Rupa 2010. «Labouring the Point? The Politics of Britpop in 'New Britain'», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 89–103
- Kramer, Lawrence 1995. «Carnaval. Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror», i (red) Solie, R. A. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press. Ss. 305–325
- Kristeva, Julia 1986: «Word, dialogue, and the novel», i (red) Moi, T. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press
- Lacan, Jaques 1997. *Ecrits: A Selection*. Overs. Russell Grigg. *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses (Vol. Book III)*. New York: W. W. Norton & Company
- Laing, Dave 2010. «Music Hall and the Commercialization of English Popular Music», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 11–27
- Martin, Peter J. 1996. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press

- Massumi, Brian 1995. «The Authonomy of Affect», i *Cultural Critique No. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn, 1995)*. Minneapolis: The University of Minnesota Press. Ss. 83–109
- McClary, Susan 1993. «Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony», i (red) Solie, R. A. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press. Ss. 326–344
- Middleton, Richard 1983. «'Play it Again, Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music», i *Popular Music Vol. 3, Producers and Markets*. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 235-270
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press
- Moore, Allan F. 2001. *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock*. Farnham: Ashgate
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate
- Navarro, Betsabe 2016. «Creative industries and Britpop: the marketisation of politics, culture and national identity», i *Consumption Markets and Culture August 2015*. Ss. 1–16
- Paglia, Camille 1990. *Sexual Personae*. New Haven, Con.: Yale University Press
- Peirce, Charles S. 1878. «How To Make Our Ideas Clear», i *Popular Science Monthly, vol 12*. New York: D. Appleton & Company. Ss. 286–302
- Peirce, Charles S. 1885. «On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation», i *American Journal of Mathematics Vol. 7, No. 2*. Baltimore, Mar.: The Johns Hopkins University Press. Ss. 180–196
- Percival, Mark 2010. «Britpop or Eng-pop?», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 123–144
- Rand, Ayn 1938. *Anthem*. London: Cassell
- Randall, Linda K. 2011. *Finding Grace in the Concert Hall: Community & Meaning among Springsteen Fans*. Long Grove, IL: Waveland Press
- Ricoeur, Paul 1978. (red) Reagan, C. E. og Steward, D. *The Philosophy of Paul Ricœur: An Anthology of his Work*. Boston: Beacon Press

- Ricoeur, Paul 1996. «On Interpretation», i (red) Kearney, R. og Rainwater, M. *The Continental Philosophy Reader*. London & New York: Routledge. Ss. 138–158
- Ricoeur, Paul 1979. *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*. Forth Worth, TX: Texas A&M University Press
- Ruud, Even 2013. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Said, Edward 1978. *Orientalism*. London: Penguin
- Scheurer Timothy E. 1991. *Born in the U.S.A.: The Myth of American Popular Music from Colonial Times to the Present*. Jackson: University Press of Mississippi
- Schneider, Arnd 2006. *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. Basingstoke: Palgrave MacMillan
- Scott, Derek B. 2009. «Introduction», i (red) Scott, D. B. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. London & New York. Ss. 1–21
- Scott, Derek B. 2010. «The Britpop Sound», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 123–144
- Searle, John R. 1976. «A classification of illocutionary acts», i *Language in Society Vol 5 Issue 1*. Cambridge: Cambridge University Journals. Ss. 1–23
- Sheinberg, Esti 2012. «Introduction» i (red) Sheinberg, E. *Music Semiotics: A Network of Significations*. Farnham: Ashgate. Ss. 1–11
- Shepherd, John (1991) 2015. «Music, the Body and Signifying Practice», i (red) Shepherd, J. og Devine, K. *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. London: Taylor & Francis Ltd. Ss. 87–95
- Simensen, Jarle (red), 2001. *Aschehougs verdenshistorie bind 16*. Oslo: Aschehoug
- St. Michael, Mick 1996. *Oasis*. London: Virgin Publishing
- Street, John 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press
- Tagg, Philip (1982) 2000. «Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice», i (red) Middleton, R. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press. Ss. 71–104
- Tomkins, Silvan 1962, 1963. *Affect Imagery Consciousness I, II*. New York: Springer Publishing Company
- Treitler, Leo 1999. «The Historiography of Music: Issues of Past and Present», i (red) Cook, N. & Everist, M. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. Ss. 356–377
- Voloshinov, Valentin (1929) 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

- Wall, Tim 2013. *Studying Popular Music Culture*. London: SAGE Publications Ltd.
- Weisethaunet, Hans og Ulf Lindberg, Ulf 2010. «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real», i *Popular music and society* 33 (4). Taylor & Francis Online. Ss. 465–485 .
- Werther, Charlotte 2011. «Rebranding Britain: Cool Britannia, the Millennium Dome and the 2012 Olympics», i *Moderna Språk* 2011:1. Ss. 1–14
- Whiteley, Sheila 2010. «Trainspotting: The Gendered History of Britpop», i (red) Bennett, A. og Stratton, J. *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate. Ss. 55–70
- Williams, Raymond 1961. *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus
- Williams, Raymond 1973. *Problems in Materialism and Culture*. New York: Verso
- Wimsatt, William og Monroe Beardsley 1946. «The Intentional Fallacy», i *The Sewanee Review* Vol. 54, No. 3. New York: The Johns Hopkins University Press. Ss. 468–488
- Žižek, Slavoj 1989. *The sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso

### **Kilder: avisartikler og øvrige medier**

- Beaumont, Mark 2015. «Blur And Oasis' Big Britpop Chart Battle – The Definitive Story Of What Really Happened», i *NME*, 19.08.2015
- Blair, Tony 1997. «Britain can remake it», i *The Guardian*, 22.07.1997
- Bracewell, Michael 1996. «A Boy's Own Story», i *Frieze Magazine*, 06.09 1996
- Corrigan, Susan 1994. «Best of British», i *The Saturday Night Issue, i-D No. 135*, desember 1994
- Couch, Aaron og Emmet McDermott 2015. «Donald Trump Campaign Offered Actors \$50 to Cheer for Him at Presidential Announcement», i *Hollywood Reporter*, 17.06.2015
- Dower, John (regi) 2003. *Live Forever: The Rise and Fall of Brit Pop*. Passion Pictures
- Frith, Simon 1997. «It's political party time for Britpop», i *The Scotsman*, 09.04.1997
- Gallagher, Noel 1997. Intervju i britisk Radio1, 23.10.1997

Milner, Greg 2007. «The Greatest Songs Ever! Live Forever», i *Blender*, 27.01.2007

Pareles, John 1987. «Heartland Rock: Bruce's children», i *New York Times*, 30.08.1987

Stubbs, David 1995. «(What's the Story) Morning Glory?», i *NME*, 30.09.1995

Wiederhorn, Jon 1995. «(What's the Story) Morning Glory?», i *Rolling Stone*, 19.10.1995

Will, George 1984. «Nothing like being born in the USA», i *Washington Post*, 13.09.1984

Woolf, Nicky 2015. «Neil Young to Donald Trump: old man, look at my life, I'm not a lot like you», i *The Guardian*, 17.06.2015

### **Kilder: nettsteder**

[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)

[www.global.britannica.com](http://www.global.britannica.com).

[www.kirken.no](http://www.kirken.no)

[www.Labour-Party.org.uk](http://www.Labour-Party.org.uk)

[www.Merriam-Webster.com](http://www.Merriam-Webster.com)

[www.mojo4music.com](http://www.mojo4music.com)

[www.neatorama.com](http://www.neatorama.com)

[www.parliament.uk](http://www.parliament.uk)

[www.politico.com](http://www.politico.com)

[www.roadsideamerica.com](http://www.roadsideamerica.com)

[www.rockhall.com](http://www.rockhall.com)

[www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com)

[www.shmoop.com](http://www.shmoop.com)

[www.snl.no](http://www.snl.no)

[www.soundonsound.com](http://www.soundonsound.com)

[www.stanford.edu.com](http://www.stanford.edu.com)

[www.tsort.info](http://www.tsort.info)

[www.ukpollingreport.co.uk](http://www.ukpollingreport.co.uk)

[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)