

CLANG BOOM STEAM



En musikalsk lesning av Tom Waits' låter

Karl-Kristian Waaktaar-Kahrs
Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo, november 2012



© Karl-Kristian Waaktaar-Kahrs

2012

Clang Boom Steam – en musikalsk lesning av Tom Waits' låter

Forsidebilde: © Massimiliano Orpelli (tillatelse til bruk er innhentet)

Konsertbilde side 96: © Donna Meier (tillatelse til bruk er innhentet)

Trykk: Representeralen, Universitetet i Oslo

Forord

Denne oppgaven hadde ikke vært mulig uten støtten fra noen flotte mennesker. Først av alt vil jeg takke min veileder, Stan Hawkins, for gode innspill og råd. Jeg vil også takke ham for å svare på alle mine dumme (og mindre dumme) spørsmål til alle døgnets tider. Spesielt i den siste hektiske perioden har han vist stor overbærenhet med meg, og jeg har mottatt hurtige svar selv sene fredagskvelder!

Jeg skulle selvfølgelig ha takket Tom Waits personlig, men jeg satser på at han leser dette på sin ranch i «Nowhere, California». Han har levert et materiale som det har vært utrolig morsomt og givende å arbeide med.

Videre vil jeg takke samboeren min og mine to stadig større barn. De har latt meg sitte nede i kjellerkontoret mitt helg etter helg, og all arbeidsroen jeg har hatt kan jeg takke dem for. Jeg lover dyrt og hellig å gjengjelde tjenesten.

Min mor viste meg for noen år siden at det faktisk var mulig å fullføre en masteroppgave, selv ved siden av en krevende fulltidsjobb og et hektisk familieliv. Det har gitt meg troen på prosjektet, selv om det til tider var slitsomt.

Til sist vil jeg takke min far, som gikk bort knappe fire måneder før denne oppgaven ble levert. Han var alltid opptatt av at mine brødre og jeg skulle ha stor frihet til å forfølge våre interesser, og han skal ha mye av æren for at han til slutt endte opp med tre sønner som alle valgte musikk som sin studieretning.

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: "It's not where you take things from – it's where you take them to."

Jim Jarmusch. Golden Rules – rule #5

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
2	Om oppgaven	2
	Hva er populærmusikkforskning?	2
	Oppgavens mål og metode	4
	Omfang og disposisjon	7
	Hva er populærmusikk?	9
3	1973 – 1978	11
	Kort om stemmeforståelse	11
	De tidlige demoene, <i>Closing Time</i> og <i>The Heart of Saturday Night</i>	14
	Kort om performance	25
	<i>Nighthawks at the Diner</i> og beat-kulturen	29
	<i>Small Change</i> , <i>Foreign Affairs</i> og <i>Blue Valentine</i>	35
4	1980-1988	44
	Brytningstid: <i>Heartattack and Vine</i> og <i>One From the Heart</i>	44
	New York-trilogien	48
	<i>Swordfishtrombones</i>	48
	<i>Rain Dogs</i>	56
	<i>Franks Wild Years</i>	59
	En postmodernistisk musikktradisjon?	62
	<i>Big Time</i>	64
5	1992 – 2011	67
	Tre sider av Waits: <i>Night on Earth</i> , <i>The Black Rider</i> og <i>Bone Machine</i>	67
	<i>Mule Variations</i>	81
	En scenemusikkeestetikk: <i>Alice</i> og <i>Blood Money</i>	83
	<i>Real Gone</i>	92
	<i>Glitter and Doom Live</i>	95
	<i>Bad As Me</i>	98
6	Oppsummering	103
7	Litteraturliste	108
8	Diskografi	113
9	Vedlegg	116
10	Oversikt over illustrasjoner	118

1 Innledning

Den 17. juli 2008 bestemte jeg meg for at denne oppgaven skulle skrives.

Teatro degli Arcimboldi ligger nord i Milano, i distriktet Pirelli-Bicocca. Tanken bak konstruksjonen av bygget var at det skulle fungere som avlastning for La Scala, når sistnevnte gjennomgikk et større renovasjonsarbeide mellom 2002 og 2004. Området det ligger i var opprinnelig et enormt industriområde, men det mest omseggripende byggeprosjektet i Italias moderne historie (og i Europa bare slått av gjenoppbyggingen av Berlin) har endret Bicocca til noe helt annet. I dag rommer det universitet og studentboliger, bedrifter, forskningsinstitusjoner og sykehus. Og et førsteklasses konserthus. Midt i den italienske fellesferien fortonet området seg nærmest post-apokalyptisk: ugjestmildt og kaldt, sterilt og øde – det var nesten som om de som hadde bygget dette majestetiske, moderne betongmonumentet hadde glemt én ting – menneskene som skulle drive det.

Kontrasten var derfor enorm til det som foregikk inne i konsertsalen den juli-kvelden. Allerede i det man setter seg til rette er stemningen for kvelden satt. Scenekonstruksjonen er passe outrert – det henger store mengder gamle høytalere og megafoner fra taket, og sentralt plassert på scenen er det en opphøyd *soapbox* med arabiske inskripsjoner langs sidene. Over høyttaleranlegget strømmer det ut en nøye utvalgt samling med populærmusikalske obskuriteter fra 30-, 40- og 50-tallet. Når publikum oppdager at Roberto Benigni er i ferd med å sette seg, bryter salen ut i et felles «I scream, you scream, we all scream for ice cream!» - signaturreplikken fra hans opptreden sammen med Waits i Jim Jarmuschs film *Down By Law*.

Mørket senker seg i salen og man ser noen skygger bevege seg på scenen. Stemningen er elektrisk. Lyset på scenen blir med ett tent, og Waits står innhyllet i hvitt støv, som virvler opp på nytt hver gang han tramper foten i scenegulvet. Åpningslåta «Lucinda» er i gang. I løpet av de neste to timene tramper og stamper, hveser og hviser, buldrer og brøler, skriker og stønner Waits seg gjennom et variert repertoar fra de siste 20 årene av sin karriere (forsidebildet er fra denne konserten). Høydepunktet kommer når han setter seg alene ved pianoet og fremfører låta «You Can Never Hold Back Spring» fra soundtracket til Benignis film *Tigeren og snøen* – en åpenbar hilsen til mannen som sitter i salen og ser på.

Den konsertopplevelsen dette nærmest utenomjordiske vesenet hadde påført meg, gjorde at jeg allerede da bestemte meg for å skrive det jeg nå har levert fra meg.

2 Om oppgaven

Jeg vil først i dette kapitlet kortfattet skissere trekk i populærmusikkforskningen og plassere oppgaven i dette feltet. Deretter vil jeg gjøre rede oppgavens mål, oppbygning og metode. Avslutningsvis vil jeg presentere mine tanker om det bredere utgangspunktet for oppgaven – populærmusikken.

Hva er populærmusikkforskning?

Musikkvitenskapen har vært i rask endring de siste 20-30 årene. Fra en positivistisk og formalistisk metodisk tilnærming, har forskningen dreid over i en mer (betinget) hermeneutisk og interdisiplinær retning. Det blir allikevel feil å si at de nye retningene i musikkvitenskapen ukritisk forkaster de tradisjonelle forskningsformene. I stedet dreier det seg om en balansegang: «a rejection of hermeneutics will result in sterile formalism while its unbridled application can degenerate into unscientific guesswork» (Tagg 2003:77). Katalysatoren i denne utviklingen må sies å være populærmusikkforskningen, som lenge hadde hvilt tungt på enten kunstmusikkens formalistiske analyser, eller den rene sosiologiske forståelsen av musikken.

De to delvis sammenfallende musikkvitenskapelige retningene *New Musicology* og *Critical Musicology* beskjeftiger seg i stor grad med å etablere rammer som forskningen på populærmusikk kan virke innenfor, samt å finne en måte å knytte musikk, og forståelsen av den, sammen: «to search for procedures capable of instigating a more accommodating framework for music research, and, second, to uncover the meanings and myths embedded in musical texts» (Hawkins 2012:6).

Joseph Kermans (1980; 1985) kritikk av den positivistiske og formalistiske tradisjonelle musikkvitenskapen er av mange¹ sett på som startskuddet for denne interdisiplinære utviklingen, og den søken etter gode analytiske verktøy som fulgte i tiårene etter. Fra samme periode var Philip Taggs (1979) arbeid med musikkens semiologi, og hvordan ulike musikalske tegn farger vår opplevelse av musikken, banebrytende i sin detaljrikdom. Richard Middleton (1990) beskriver langt på vei utfordringene til populærmusikkforskningen, og skisserer ulike felter der populærmusikken mangler fungerende modeller for analyse, og

¹ Blant andre Moore 2003.

konkluderer innledningsvis i sin bok med at «'Popular music' (...) can only be properly viewed within the context of the *whole musical field*» (Middleton 1990:7).

I løpet av de siste 20 årene har forskningen på populærmusikk blitt stadig utvidet, i henhold til Middletons oppfordring. Et av hovedområdene har vært et økt fokus på forholdet mellom musikk og identitet, og da spesielt i forhold til kjønn og problemet med heteronormativitet i den musikkvitenskapelige diskursen. Her har blant andre Susan McClary (1991) og Stan Hawkins (2002) bidratt betydelig, om enn med ulikt musikalsk utgangspunkt.

Kjønnsperspektivet hos Tom Waits har ikke fått noen utstrakt plass i denne oppgaven, men et mer generelt fokus på identitet er til stede, da i tilknytning til begrepet *performance*.²

Simon Frith (1988; 1996) har bidratt med nyttige perspektiver i populærmusikkforskningen, da fra et overordnet sosiologisk og estetisk perspektiv. Moore kritiserer Frith for i for stor grad å være opptatt av en ren sosiologisk fortolkning av musikk, og mener at forholdet mellom lesning av tekst, og fortolkningen som følger, må være sterkere (Moore 2001:16). De fleste populærmusikkforskere (ham selv inkludert) fastholder allikevel at forholdet til samfunnet er essensielt i forståelsen av all musikk: «You only have the problem of connecting music and society if you've separated them in the first place» (Walser 2003:27), «the task of interpreting pop is an interdisciplinary task that deals with the relationship between music and social mediation» (Hawkins 2002:3) og «studying popular music is an interdisciplinary matter (...) The musicologist (...) can draw on sociological research to give his analysis proper perspective» (Tagg 1982:40) eksemplifiserer hvordan forholdet mellom musikk og samfunn er noe av grunnholdningen i *New/Critical Musicology*. Dette er også mitt ståsted i denne oppgaven.

Walser står for den populærmusikalske forskningsframstillingen jeg identifiserer meg mest med i denne oppgaven. Han fremholder i sin artikkel «Popular music analysis: ten apothegms and four instances» at det er greit å *skrive* om musikk (Walser 2003:22). Han fastholder at det er områder i populærmusikkforskningen der teknisk analyse fremdeles kommer til kort, og språket blir dermed vår viktigste inngang til disse elementene. Videre er han opptatt av musikkforskerens egen rolle i framstillingen:

² For et kjønnsperspektiv på (tidlig) Waits anbefales «Workin' Hard, Hardly Working! Hey Man, You Know Me: Tom Waits, Sound, and the Theatrics of Masculinity» av Gabriel Solis, i *Journal of Popular Music Studies*, april 2007.

In the end, I am arguing for a more anthropological conception of culture in popular music studies, a stronger sense of history (not only in terms of historicizing our own analytical activities but also in that few people who write about rock music draw upon the perspectives offered by familiarity with earlier music), and a conception of analysis that is self-reflexive about methods and goals, tactical rather than absolute, less interested in describing or legitimating than in understanding how music works and why people care about it.(...) Analysis requires a bifocality of perspective: enough insider's knowledge and empathy to understand a music's power, and enough outsider's critical stance and historical perspective to locate and explain that power within a larger context. (Walser 2003:38)

Den taktiske implementeringen av analyse Walser her fremhever (og som er gjennomgående i de fire eksemplene han tar for seg i denne artikkelen), har vært viktige i mitt arbeid med denne oppgaven. Det har også Moores (2001) dyptpløyende gjennomgang av ulike måter å lese, tolke og forstå populærmusikk på.

10 år etter Middletons gjennomgang av musikkvitenskapen (og dens problemer og mulige løsninger), skisserer han på nytt noen punkter han mener fremdeles utgjør problemene med populærmusikkforskningen. Selv om det ennå ikke eksisteres noe offisielt paradigme innen populærmusikkforskningen, peker han på at mye av den nye populærmusikkforskningen tar hensyn til de fellene som ligger igjen etter den tradisjonelle musikkvitenskapen: «In addressing these issues, the best 'new musicology' of pop has grasped the need to hear harmony in new ways, to develop new models for rhythmic analysis, to pay attention to nuances of timbre and pitch inflection, to grasp textures and forms in ways that relate to generic and social function, to escape from 'notational centrality'» (Middleton 2000:4).

Oppgavens mål og metode

Denne oppgaven er en lesning. Stan Hawkins er en av musikkviterne som bruker dette begrepet (reading), blant annet i sin bok *Settling the Pop Score - pop texts and identity politics*. Han mener dette begrepet viser til en bredere innfallsvinkel til musikken: "a move between focusing on the structures of music alone and the broader contexts within which the music is located" (Hawkins 2002:1-2). Middleton (2000) er kanskje tidligst ute når det gjelder å bruke dette begrepet, og felles for artiklene her er at de søker å forstå musikken ut fra mange forskjellige vinkler, blant annet gjennom å se på sound, tekst, stemme og performance. Dette er også målet mitt med denne oppgaven: å belyse Waits' musikk fra flere vinkler. Gjennom lesningen vil jeg søke å besvare et hovedspørsmål, og to spørsmål i forlengelsen av dette:

- På hvilke måter endrer Waits' musikalske uttrykk seg i løpet av karrieren?
 - Er disse endringene uttrykk for trender i tiden, eller opptrer de på utsiden av populærmusikalske strømninger generelt?
 - Hva gjør dette med vår oppfatning av musikken og Waits' autenticitet?

Målet mitt for oppgaven er, på et personlig plan, å komme nærmere artisten og personen Tom Waits – såpass ærlig må det være lov å være. Dette henger sammen med min egen fascinasjon for musikken hans, men også det faktum at artisten i så stor grad er knyttet til sin (egenkonstruerte) myte – hvor går skillelinjene mellom artist, karakter og person?

Det rent musikalske er den viktigste innfallsvinkelen til å besvare spørsmålene denne oppgaven atiller. Dette noe de nye retningene i musikkvitenskapen også fastholder – populærmusikkforskningen er ikke en ren sosiologisk øvelse. Oppgaven vil derfor ha en analytisk forankring, koblet opp mot en kritisk tilnærming til estetikk. Spesielt viktige analytiske elementer i denne oppgaven er: instrumentering; form, akkordikk og melodikk; tekst, stemme og performance; og produksjon.

Oppgaven vil også ha en historiografisk ramme. Et av målene med oppgaven vil være å *fortelle en historie* om stilistisk og estetisk endring/utvikling. Dermed blir det nødvendig for meg å skissere trekk i den populærmusikalske utviklingen generelt – og forsøke å beskrive de ytre musikalske kreftene som påvirker Waits' musikk. Oppgaven vil søke å sette Waits inn i en historisk kontekst og undersøke brudd og samsvar mellom Waits' musikk og utviklingen i populærmusikken generelt. Jeg vil vektlegge analyse av ulike elementer på ulike punkter i Tom Waits' karriere. Den stilistiske forståelsen av Waits' musikk bygger på mine sammenligninger internt i hans diskografi og med andre artisters verker, forankret spesielt i Burnim og Maultsby (2006), Shuker (2005), Stewart (1998) og utvalgte artikler fra New Grove Online. Stewart (1998) er også viktig i min lesning av afro-amerikanske elementer i Waits' stemme, i tillegg til de sosiologiske og fenomenologiske betraktningene på stemmen fremsatt av Barthes (1978), Frith (1996) og Auslander (2006). Friths bok *Performing Rites – On the Value of Popular Music* (1996) er også viktig i min forståelse av begrepet *performance* hos Waits – da særlig knyttet opp mot hans tre live-album. Mitt arbeid med Waits' tekster begrenser seg til å peke på utvikling i tekstlig tematikk og karakterverden, og knytte dette sammen med utviklingen som finner sted ellers. Produksjonsaspektet ved Waits' utgivelser (i størst grad fra *Swordfishtrombones* og videre) er forankret i mine auditive

tolkninger av låtene. Jeg vil også benytte meg av sonogrammer³ (grafiske fremstillinger av frekvensspekteret i lyd). Her danner Hans T. Zeiner-Henriksens doktorgradsavhandling *The «PoumTchak» Patter* (2010) mye av grunnlaget for min forståelse av denne analysemetoden.⁴ Stan Hawkins har også benyttet seg av sonogrammer i sin artikkel «Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric» (i Moore (red.) 2003). Jeg vil også undersøke aspekter ved Waits' produksjonestetikk med utgangspunkt i Allan Moores begrep *sound box* (Moore 2001). I kapittel 3 vil jeg forsøke å sette Waits' inn i en postmodernistisk musikktradisjon, mens jeg i i kapittel 4 ser Waits' musikk i lys av indiemusikk-scenens fremvekst. Her er Huyssen (1984), Kramer (2002) og Bannister (2006) spesielt viktige for min forståelse.

For å fortelle denne historien blir det også nødvendig å komme inn på biografi knyttet til Waits. Fanlitteraturen – både om populærmusikkartister generelt og Waits spesielt - har dette som sitt grunnlag. Denne typen litteratur mener jeg feiler på et sentralt punkt: den søker i for liten grad å knytte biografien sammen med musikken på et mer analytisk plan. Rent deskriptive tolkninger kan ha sin verdi – men uten et fokus på mer formell analyse har de i mine øyne begrenset relevans. Jeg vil i denne oppgaven støtte meg til biografi både i form av nevnte fanlitteratur og intervjuer, men jeg vil i størst mulig grad knytte det opp mot konkrete musikalske eksempler.

Sentralt i min lesning blir begrepet *intertekstualitet*. Intertekstualitet kan forstås på flere måter. I min oppgave vil særlig to vinkler og forståelser bli nyttet. For det første kan intertekstualitet speile på den som leser og fortolker: «As a mode of literary interpretation, intertextuality holds that the interpretation of a text is often based on possessing critical knowledge of other key texts».⁵ Jeg som fortolker og skriver er altså påvirket av min forkunnskap, og leser dermed tekstene (verkene) i denne oppgaven opp mot andre tekster – jeg finner koblinger mellom dem, enten de er der fra kunstnerens side eller ikke. Her er forståelsen av intertekstualitet sterkt knyttet opp mot en hermeneutisk vitenskapelig tankegang. Videre kan man se det som en måte tekstene i seg selv henger sammen: « It posits a view of texts, not as independent entities or forms of communication, but as responses to other texts, embedded in a perpetual stream of interrelated texts».⁶ Jeg forstår dette som at et verk aldri kan sees løsrevet fra andre verker – det oppstår alltid som et svar på sin kontekst og

³ Også kalt spektrogrammer

⁴ Selv om sonogrammene får et litt annet bruksområde i min oppgave.

⁵ Sage Encyclopedia of Qualitative Research, *Intertextuality* <http://tinyurl.com/d63txh9>

⁶ Grove Music Online, *Intertextuality* <http://tinyurl.com/d8q2hpz>

sine omgivelser. I min oppgave gir dette seg utslag gjennom at jeg forsøker å trekke linjer fra elementer i Waits' tekster,⁷ til liknende elementer i andre tekster – med den vissheten om at mitt referansegrunnlag ikke er fullstendig.

Omfang og disposisjon

Denne oppgaven kommer til å omhandle store deler av Tom Waits' plateproduksjon i årene 1973 til 2011:

Illustrasjon 1 Albumomfang oppgave⁸

År	Album	Plateselskap	Produsent	Type
1973	<i>Closing Time</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1974	<i>The Heart of Saturday Night</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1975	<i>Nighthawks at the Diner</i>	Asylum	Bones Howe	Live-album
1976	<i>Small Change</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1977	<i>Foreign Affairs</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1978	<i>Blue Valentina</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1980	<i>Heartattack and Vine</i>	Asylum	Bones Howe	Studioalbum
1982	<i>One From the Heart</i>	CBS	Bones Howe	Filmmusikk
1983	<i>Swordfishtrombone</i>	Island	Tom Waits	Studioalbum
1985	<i>Rain Dogs</i>	Island	Tom Waits	Studioalbum
1987	<i>Franks Wild Years</i>	Island	Tom Waits	Scenemusikk
1988	<i>Big Time</i>	Island	Tom Waits/Kathleen Brennan	Live-album
1992	<i>Night on Earth</i>	Island	Tom Waits/Kathleen Brennan	Filmmusikk
1992	<i>Bone Machine</i>	Island	Tom Waits/Kathleen Brennan	Studioalbum
1993	<i>The Black Rider</i>	Island	Tom Waits/Kathleen Brennan	Scenemusikk
1999	<i>Mule Variations</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Studioalbum
2002	<i>Alice</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Scenemusikk
2002	<i>Blood Money</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Scenemusikk
2004	<i>Real Gone</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Studioalbum
2009	<i>Glitter and Doom Live</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Live-album
2011	<i>Bad As Me</i>	ANTI-	Tom Waits/Kathleen Brennan	Studioalbum

⁷ Jeg bruker begrepet «tekst» i en bred betydning, slik blant andre Middleton 2000 og Moore 2001 bruker det.

⁸ Jeg har valgt å dele inn i studioalbum, live-album, filmmusikk og scenemusikk. Det er allikevel verdt å påpeke at både film- og scenemusikken er spilt inn i studio. De rene studioinnspillingene er ikke tiltenkt andre kontekster enn selve plata.

Noen av utgivelsene hans er utelatt. Dette dreier seg om samlealbumene hans, *Bounced Checks* (1981), *Anthology of Tom Waits* (1984),⁹ *Asylum Years* (1986), *Beautiful Maladies – The Island Years* (1998) og *Used Songs 1973-1980* (2001). Grunnen til dette er at det her er snakk om album hvor låtene er hentet fra utgivelser jeg skriver om ellers i oppgaven, og er i like versjoner. Utelatt er også samleren *Orphans – Brawlers, Bawlers and Bastards* (2006). Her dreier det seg i stor grad om tidligere utgitt materiale – men jeg har valgt å utelate albumet fordi det i hovedsak er en samling sanger som A) er innspillinger som har blitt til overs fra andre utgivelser (eller enkeltspor fra filmer etc.), B) er nyinnspillinger av eldre låtmateriale og C) er cover-låter. I en oppgave hvor kartlegging av estetisk utvikling står sentralt, føles det feil å ta med en slags oppsamlingsplate – selv om jeg personlig mener at *Orphans* er et album som ikke oppleves som samling B-sider. Interessant er den tematiske oppdelingen av albumet over tre CDer – som på mange måter er den groveste måten man kan dele inn Waits' låtmateriale siden 1983: *Brawlers* (de tøffere, forvrengte og ofte blues-inspirerte låtene), *Bawlers* (de sentimentale balladene) og *Bastards* (de merkelige og forvriddede (ikke)musikalske eksperimentene).

Jeg har valgt å komme kort inn på to uautoriserte samlere som ikke er i listen over, *The Early Years Volume 1 & 2*, i lesningen min. Disse består av demoinnspillinger gjort i forkant av debutalbumet *Closing Time* (1973). Mange av låtene overlapper da også demoinnspillingerne og førsteskiva – selv om det er forskjellige versjoner. Jeg har allikevel valgt å ha dem med, siden det er et par ting jeg mener de kan kaste lys over med tanke på stilistisk utvikling.

Noen steder vil jeg også gjøre referanser til bootlegs fra Waits' konserter. Dette er gjort for å kunne sammenligne uttrykk på scene og plate. Spesielt når det kommer til live-albumene synes jeg dette er viktig. Som jeg skal komme inn på i delen som omhandler *Big Time* (1988), er det interessante forskjeller å peke på her. Jeg kommer også til å bruke bootlegs til å peke på et spesielt punkt i karrieren hvor stemmen endres dramatisk.

Min lesning kommer, på grunn av omfanget i det å ta for seg over 20 plateutgivelser over nesten 40 år, til å behandle en del av materialet mer overflatisk. I tillegg til dette inneholder den fire større analysepunkter. Jeg kommer til å se på *Nighthawks at the Diner* (1975) i lys av tanken om performance, *Swordfishtrombones* (1983) som ledd i en postmodernistisk kunstsfare, *Bone Machine* i lys av musikkproduksjon og autentisitet, og jeg kommer i

⁹ Disse to er kun utgitt på vinyl.

kapitelet om dobbeltutgivelsen *Alice/Blood Money* til å se på likheter og forskjeller mellom scenemusikk og de rene studioutgivelsene. Når jeg allikevel har valgt å inkludere de album som kommer før, mellom, og etter disse fire fokuspunktene, er det fordi jeg mener det vil fungere som bindevev – gi lesningen min en mer helhetlig kontekst å virke innenfor – og som en støtte for den historien jeg faktisk forteller. Jeg har valgt å dele inn lesningen kronologisk i tre deler, siden jeg mener denne inndelingen vil tydeliggjøre framstillingen og de bruddene som faktisk skjer i hans produksjon.

Hva er populærmusikk?

Dette er en oppgave innen populærmusikkforskningen. I det henseende kan det være fornuftig å forsøke å definere hva populærmusikk betyr i denne oppgaven. For det første er begrepet løst – forståelsen av det kan variere sterkt fra person til person – og for det andre kan ordet opptre forvirrende og misvisende – for hva er egentlig «populært»?

I *Popular Music – The Key Concepts* (2005) skisserer Roy Shuker tre ulike definisjoner på hva populærmusikk egentlig er. Han peker først på at populærmusikk historisk sett har betydning «folkets musikk», men at det er vanskelig å putte fingeren på hva det populærmusikalske er: «Popular music defies precise, straightforward definition» (Shuker 2002:227). De tre definisjonene han presenterer er a) «Definitions placing an emphasis on ‘popular’» (ibid.),¹⁰ b) «Definitions based on the commercial nature of popular music, and embracing genres perceived as commercially oriented» (ibid.),¹¹ og c) «Identification by general musical and non-musical characteristics» (ibid.:227).¹² Disse definisjonene inneholder alle elementer jeg mener er viktige, men de er på mange måter gjensidig ekskluderende.

I min oppgave blir definisjonen av populærmusikk først viktig når jeg knytter begrepene opp mot sosiale aspekter, og den kulturelle verdien musikk har (høy eller lav). Jeg kommer til å

¹⁰ At begrepet populærmusikk knyttes opp mot hvor mange lyttere ulike stiler og sjangre har. Det vil jo da bety at en del av kunstmusikken (som historisk ikke er klassifisert som populærmusikk) vil ha populærmusikkstatus gjennom å være, vel, forholdsvis populært.

¹¹ At det er kommersialisering av en sjanger som gjør den populærmusikalsk – at musikk som blir markedsført og solgt i større grad er populærmusikk. Da kan man for eksempel stille spørsmål ved hva indie-sjangeren er, den vokste ut av en ikke-kommersialisert og inn i en (super)-kommersialisert sfære. Ble indie-sjangeren først populærmusikk når bandene signerte på major-labeler og begynte å selge plater?

¹² At populærmusikk er noe som blir distribuert i stor stil, at dens medium er innspilt (fremfor muntlig eller skriftlig), at den har et eget sett med musikkteori og estetikk, og at låtskrivernes rolle er nedtonet til fordel for artistens. Problemet blir da der låtskriver og artist er en og samme person (er ikke Springsteen, Dylan, Parton og Morissette populærmusikk?)

stille spørsmål ved om noen av de endringene vi ser i Waits' musikk kan knyttes opp mot en slags musikalsk klassereise. I den sammenheng vil min forståelse av populærmusikk være forholdsvis flytende, og hente momenter fra alle de tre grunnleggende utgangspunktene, men med et overordnet sosiologisk perspektiv. Tar man sjangeren jazz, kan denne inneholde både musikk som må kunne klassifiseres som populærmusikk (standardjazz, New Orleans), og som er nærmere en kunstmusikalsk sfære (for eksempel fusion-jazz). Jeg vil hevde at populærmusikken i sin natur er folkelig (noe som ikke hindrer oss i å ha en akademisk tilnærming til den), og at de ulike sjangrene innenfor populærmusikken er knyttet sammen med et felles opphav – de hvite og svarte folkemusikalske tradisjonene rundt århundreskiftet. Jeg mener derfor det er riktig for denne oppgaven å se både blues, gospel, Tin Pan Alley og folk som populærmusikalske stilarter – i tillegg til hovedkategoriene rock og pop og alle deres undersjangre. De er sterkt knyttet til hverandre, og på 80-tallet skjer det også, som jeg vil vise senere, en stilblanding som gjør det fåfengt å forsøke å rive dem fra hverandre.

3 1973 – 1978

Kort om stemmeforståelse

Det er få artister – om noen – hvor stemmen er en så karakteristisk del av det estetiske uttrykket som hos Waits. Jeg mener derfor det er viktig å forsøke å klargjøre noen teoretiske aspekter ved stemmen, og forståelsen av denne, allerede før lesningen kommer i gang. Dette er noe som i stor grad kommer til å være gjennomgående gjennom hele oppgaven. Simon Frith presenterer i *Performing Rites – On the Value of Popular Music* (1996) fire måter å forstå stemmen på, «the voice as a body», «the voice as an instrument», «the voice as a person» og «the voice as a character» (Frith 1996:187).

«The voice as a body» handler hos Frith om selve lyden av stemmen – at den kan forstås og tolkes på samme måte som andre instrumenter. Dette kan for eksempel gjøres gjennom en beskrivelse av volum, tonehøyde og -lengde, klang, og en rekke andre parametere. Her kan man se på vokalistene på samme måte som for eksempel gitarister, som gode eller dårlige utøvere av sitt instrument – musikere. Mikrofonbruk noe av det Frith trekker frem som særegne teknikker som inngår i sang-faget (ibid.). Det beste eksempelet på «the voice as instrument» trekker Frith fram som backingvokalistene – personene som synger er ikke relevante i sammenhengen, det er lyden de produserer (ibid.). Men, som Frith påpeker, er det aspekter ved den menneskelige stemmen som gir den en særstilling i forhold til de andre instrumentene:

(...) a voice can never really be heard as a wordless instrument, even when we listen to a singer in a language we do not understand, a singer making wordless sounds, scat singing, we still hear those sounds as words we do not understand, or as sounds made by someone who has chosen to be inarticulate (...) (ibid:190)

Han påpeker også at stemmen er knyttet til person i større grad enn andre instrumenter, og han viser til at Tom Waits er en av artistene som har gått til rettslige skritt for å beskytte sin karakteristiske stemme mot imitasjoner som benyttes i kommersielle øyemed. Ergo er stemmen mer enn bare et instrument.¹³

«The Voice as Body» peker på de kroppslige sidene ved stemmen, i det at stemmen er et produkt av ulike funksjoner ved kroppen (pust, størrelse på stemmebånd,

¹³ Man kan kanskje argumentere for at også instrumentalister med en særegen sound kunne gjort nettopp det samme, for eksempel The Edges særpregede bruk av delay.

muskelsammentrekninger og så videre). En av de som har viet dette emnet oppmerksomhet er Roland Barthes i sitt essay «The Grain of the Voice» (1978). Barthes ser stemmens utforming i lys av de kroppslige funksjonene som ligger bak. Dette kaller han «the grain», *kornet*, i stemmen: «The grain is the body in the voice as it sings» (Barthes 1978:188). I sitt essay bruker han Dietrich Fischer-Dieskau som eksempel på en vokalist som mangler nettopp dette: «With FD, I seem only to hear lungs, never the tounge, the glottis, the teeth, the mucous membranes, the nose» (ibid:183). Hos Barthes er dette en uønsket renhet: «His art – expressive, dramatic, *sentimentally clear*, borne by a voice lacking in any 'grain', in signifying weight, fits well with the demands of an average culture» (ibid:185). Om Waits hadde vært objektet for Barthes' studier er jeg ikke sikker på om han hadde blitt mer vennlig mottatt – men at han hadde blitt plassert i den helt andre enden av skalaen er temmelig sikkert. Tydelig er det allikevel at en stemme som viser frem kroppens lyder fremfor å gjemme dem bort, er enklere å forholde seg til på et personlig plan – man kan se for seg kropp og person bak stemmen: «A «grained» voice might, then, simply describe a voice with which, for whatever reasons, we have physical empathy» (Frith 1996:192). Det er for Frith (og de fleste av oss) helt naturlig å forsøke å se for seg personene som fremfører det musikalske uttrykket: «For me this [listening] is a literal process: to hear music is to see it performed, on stage, with all the trappings» (ibid:211). Dette er da også bakgrunnen for Friths tredje måte å forstå stemmen på, «the voice as a person». Stemme kan knyttes opp mot et menneskes identitet, eller lek med identitet:

The voice, in short, may or may not be a key to someone's identity, but it is certainly a key to the ways in which we change identities, pretend to be something we're not, deceive people, lie. We use the voice, that is, not just to assess a person, but also, even more systematically, to assess that person's sincerity: the voice and how it is used (as well as words and how they are used) become measure of someone's truthfulness. (ibid:197)

Gjennom stemmen kommer man (i hvertfall i størstedelen av populærmusikken) i kontakt med personen eller personene som opptrer. Hos Frith blir dette knyttet opp mot begrepet «sincerity», oppriktighet, og han presenterer dette nærmest som en målbar faktor – noe vi mer eller mindre automatisk søker etter i et gitt musikalsk uttrykk. På mange måter er nok dette også sant, men det er mange artister som bevisst spiller på nettopp dette, og som gjennom sin stemme forsøker å fordreie sin egen person, eller vise ulike versjoner av seg selv. Tom Waits er i høyeste grad en av disse. På 70-tallet er stemmen hans mer eller mindre homogen (selv om det også her er mulig å spore en gradvis utvikling), men fra 80-tallet benytter han seg av et vell av ulike stemmer – alle skreddersydd til låtas uttrykk og tematikk. Han varierer

stemmeleiet, klangen, teksturen i stemmen, tonene plasseres ulike i munnen, han gjør dem ulne eller nasale, han leker med uttalen av ordene, og han bruker hjelpemidler for å forandre stemmen, som for eksempel gamle mikrofoner og megafoner. I tillegg til dette gjøres det ting i etterarbeidet på platene hans som forandrer stemmens karakter (dette kommer jeg blant annet inn på i min lesning av live-albumet *Big Time* (1988)). Dette gjør at de gangene han åpenbarer sin sanne, oppriktige stemme,¹⁴ får dette enda større effekt. Et eksempel her er den rene, lyse og tydelige stemmen som kommer til uttrykk på *Johnsburg, Illinois* – en kjærlighetslåt til kona. Vel så viktige for Waits' fans er det allikevel å avsløre løgnene hans, når han forvrenger og ikke minst hvordan han gjør dette – er dette referanser til andre artister? Andre sanger? Finnes det skjulte budskap? Frith kommenterer tosidigheten i nettopp dette:

The central pop gesture, a sung note, rests on the same inner/outer tension as performance art: it uses the voice as the most taken-for-granted indication of the person, the guarantor of the coherent subject; and it uses the voice as something artificial, posed, its sound determined by music. The star voice (and, indeed, the star body) thus acts as a mark of both subjectivity and objectivity, freedom and constraint, control and lack of control. And technology, electronical recording, has exaggerated this effect by making the vocal performance more intimate, more self-revealing, and more (technologically) determined. The authenticity or «sincerity» of the voice becomes the recurring pop question: does she really mean it? (ibid:210)

Skillet mellom «the voice as person» og «the voice as character» blir dermed ganske flytende. Som lytter har man ingen mulighet til å slå fast om artistens stemme på scenen også er den stemmen vedkommende bruker til daglig, når han eller hun synger godnattsanger for barna, eller snakker med noen på telefonen. Til det er stemmen altfor lett å manipulere. Frith mener her man kan snakke om flere identiteter – enten det som i Waits' tilfelle er snakk om særs skiftende vokaluttrykk (vokal uttrykk tilpasset karakterer) eller i det at artisten viser frem ulike aspekter ved sin egen person gjennom forskjellige sanguttrykk.

Philip Auslander bruker uttrykket «inauthentic voices» til å beskrive nettopp dette. Han tar for seg glam-rocken, og identifiserer et utall ulike stemmer hos flere av glam-rockerne: «Both Ferry and Wood sing in multiple voices without suggesting that any one of them is the «real» voice from which others are to be distinguished» (Auslander 2006:191). Dette knytter Auslander opp mot autenticitetsbegrepet, som står så sterkt i store deler av rocken. Falsettsang (som Waits er en eksponent for) er blant annet et eksempel på en stemmetype som «challenges rock music's ideology of authenticity» (Auslander ibid:167). Skifte av stemme henger også sammen med skifte av stil:

¹⁴ Eller i alle fall den stemmen vi som kjenner hans musikk antar er hans sanne stemme.

There is a direct link between authenticity and musical style in rock culture. Commitment to a particular musical style is thought to be a direct expression of an artist's sensibility; as such, it is expected to remain relatively stable – radical changes of musical direction are not often welcomed. Voice style is considered to be a performer's signature and a manifestation of that performer's individuality (ibid:152)

Stemme vil i oppgaven min være et tilbakevendende tema, og jeg mener at når man ser Waits stemme i lys av Friths distinksjoner vil man finne at han i stor grad varierer hvordan han opererer innenfor disse fire kategoriene. I tillegg til dette mener jeg at man hos Waits kan snakke om utvikling og variasjon av vokal stil (i tillegg til den massive variasjonen i musikalsk uttrykk) som *ikke* går på bekostning av hans autenticitet. I mange tilfeller kan det kanskje være med på å styrke den.

De tidlige demoene, *Closing Time* og *The Heart of Saturday Night*

Platene utgitt på 90-tallet under titlene *The Early Years Volume 1 & 2*, kan knapt nok regnes til Tom Waits' utgivelser. Dette er demoinnspillinger – og ikke på noe som helst vis utgivelser autorisert av Waits selv. De er utgitt på plateselskapet til hans tidligere manager, Herb Cohen, som Waits lenge lå i rettsvist med over uenigheter vedrørende (manglende) royalty-utbetalinger (Hoskyns 2009:270-1). Cohen eier helt eller delvis rettighetene til alle Waits' sanger på Electra/Asylum, og har sånn sett tjent gode penger på å lisensiere disse til sampleplater og tribute-album (ibid. 378-9).

Det betyr allikevel ikke at platene er uinteressante som objekt for denne lesningen – det er mange likheter, men også ulikheter mellom demoene og hans debutplate. Åtte av de tolv låtene på *Closing Time* til stede også på *The Early Years Volume 1 & 2*.¹⁵ Dette betyr at man kan foreta direkte sammeligninger av versjonene, i tillegg til å se på generelle aspekter ved utgivelsene - som instrumentasjon, stemmebruk og produksjon.

Musikalsk sett befinner *Closing Time* seg i en akustisk singer-songwriter tradisjon, og er det av de tidlige albumene hans som er sterkest inspirert av folk-musikken. Det kan være på sin plass å gjøre rede for dette begrepet, ettersom det er nesten like vanskelig å definere som populærmusikk. *Folk music* eller ganske enkelt *folk* kan ikke oversettes direkte til det norske *folkemusikk*. For det første er folkemusikk i Norge og USA to ganske forskjellige ting, og for det andre er det i USA ikke snakk om en homogen sjanger – slik det på mange måter er i

¹⁵«Ol' 55», «I Hope That I Don't Fall In Love With You», «Virginia Avenue», «Old Shoes (& Picture Postcards)», «Midnight Lullaby», «Ice Cream Man», «Little Trip to Heaven (On the Wings of Your Love)» og «Grapefruit Moon».

Norge.¹⁶ USA har, sammen med Storbritannia, vært det toneangivende landet når det kommer til utviklingen av populærmusikken – en utvikling som bygget på folkemusikalske former: «while in a sense it can be argued that all popular music is a form of folk music, more specifically, and historically, the folk culture term is reserved for music passed from person to person or generation to generation without being written down» (Shuker 1998:133-134). Det er da heller ikke unaturlig at de musikalske skillene kan være nokså flytende. Shuker spesifiserer nærmere at det i utgangspunktet dreier seg om enkel, akustisk musikk tuftet på verdiene og erfaringer til vanlige mennesker – mannen i gata (ibid.). Videre lister han opp en rekke sjangre som han mener går under betegnelsen «folk music» - protestviser, kjærlighetssanger, og afro-amerikanske former som blues, spirituals og work songs (ibid.). Her er det også en klar tilknytning til country-musikken (selv om selve skillet kan være uklart). Han trekker også opp linjene til både den klassiske singer songwriter-tradisjonen: «Folk music continues to be an active genre in its own right, while many ‘mainstream’ musicians have come out of folk, particularly singer songwriters» (ibid.), og folk-rock bølgen på 60-tallet: «a genre built around folk song structures and topical themes, adapting instruments and techniques associated with folk styles while using amplified instrumentation and rock conventions» (ibid:135). Når jeg refererer til sjangeren *folk* i den tidlige delen av Waits karriere, mener jeg dette i en snever forstand. Det er det den enkle, akustiske stilen som kjennetegner folk-revivalen på 50-tallet som er mest nærliggende å trekke fram her.

Closing Time er basert rundt pianoet, kun to av låtene på albumet er uten dette instrumentet. I tillegg til dette er den akustiske gitaren fremtredene, sammen med bassen (sistnevnte er med på alle sporene, men unntak av «Lonely»). Trommene blir også benyttet ofte – selv om de som regel blir svært sparsomt brukt på hver låt. Det er tydelig at det perkussive og rytmiske elementet i sangene til Waits er nedtonet i denne epoken av hans karriere. Waits går senere så langt som å si at han var direkte ukomfortabel med denne delen av musikken: «I've always been afraid of percussion for some reason. I was afraid of things sounding like a train wreck, like Buddy Rich having a seizure» (Waits, i Millions 1983:URL). Utover denne standardbesetningen (trommer, bass, piano, gitar og vokal) er låtene sparsomt instrumentert. Soloinstrumentene er stort sett el-gitar eller trompet, mens cello (eller celli overdub) og enkle koringer danner et slags harmonisk bakteppe på noen av låtene. Bruken av celesta på låta «Ice Cream Man» er vel det eneste som minner om den instrumentelle eksperimenteringen som

¹⁶ I alle fall om man ekskluderer gammeldans fra folkemusikkbegrepet.

finner sted på platene fra 1983 og fremover. Den grunnbesetningen Waits presenterer her, vil følge ham også live til starten av 80-tallet. Majoriteten av konsertene hans på 70-tallet er gjort enten solo eller med en 2-3 mann sterk jazz-kombo (i tillegg til seg selv).

Stilistisk befinner låtene seg grovt sett i to musikalske landskaper – folk/country og jazz/blues – selve hjørnesteinene i den amerikanske musikktradisjonen. I boken *African American Music – An Introduction* (2006) pekes det på fire særtrekk ved bluesen som jeg nå kommer til å nevne kort. Det første punktet går på tekstlig innhold og tematikk. Det pekes på at bluestekster er direkte og ærlige, og at de som oftest handler om mellommenneskelige forhold, gjerne med et fokus på negative og destruktive aspekter ved disse forholdene (Evans 2006:84-85): «The most prominent subjects by far are love and sex. These are followed by travel; work; poverty, and unemployment; alcohol, drugs, gambling, and trouble with the law; sickness and death; magic and hoodoo» (ibid.)

Videre vises det i boken til at instrumentenes rolle skiller seg fra for eksempel folk-musikken: «[it] plays a necessary role in the construction and performance of the song itself, rather than serving simply as a more or less optional harmonic and rhythmic background to the vocal part» (ibid.), i at den er «a second voice (...) punctuating and responding to the vocal lines» (ibid.) Dette har etter at bluesen ble populær blitt vanlig i mange andre populærmusikalske sjangre. Instrumentenes fremtredende rolle har også ledet frem til det vi i dag kaller *riff*, små gjentagende melodiske fraser (ibid:88). Dette, gjennom elektrifiseringen av bluesen på 40- og 50-tallet, førte frem til rocken på 60-tallet.

Rent harmonisk og melodisk er bluesen preget av blues-skalaen og blåtoner. Den typiske blues-skalaen er basert på en moll-pentaton skala, men har i tillegg til dette også med tritonus (halvtonetrinnet mellom fjerde og femte trinn). (ibid. 86). Blues-skalaen er da en heksaton skala. Blåtoner er noe bluesmusikken har til felles med folkemusikk fra andre deler av verden, og former basert på disse (blant annet finner vi dette i den norske folkemusikk-tradisjonen). Blåtoner kan forklares som «a note, sounded or suggested, that falls between two adjacent notes in the standard Western division of the octave in twelve equal intervals» (ibid.)

Formmessig er bluesen oftest tydelig. Den vanligste formen er en tolv-takters runde som består av to identiske verselinjer + en linjes konklusjon¹⁷ (Stewart 1998:40):

¹⁷ Robert Johnsons «Dust My Broom» er eksempelet som blir brukt.

*I don't want no woman, wants every down town man she meets
 I don't want no woman, wants every down town man she meets
 She's a no good dony, they shouldn't 'low her on the streets*

Akkordprogresjonen til denne AAB-formen er som følger (med vanlige variasjoner i parentes):

Illustrasjon 2 Standard 12-takters blueskjema

I	I (IV)	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I (V)

Det er allikevel mange eksempler på blueslåter som bygger på kortere og lengre skjemaer (for eksempel 8 og 24 takter), som benytter akkordsubstitusjoner, og som er mer eller mindre løsrevet fra de vanlige akkordprogresjonene rundt I-IV-V (Evans 2006:88). Et godt eksempel på sistnevnte finner man i Lead Bellys¹⁸ «Where Did You Sleep Last Night», gjort spesielt kjent gjennom Nirvanas cover-versjon. Akkordskjemaet der er som følger:

Illustrasjon 3 Akkordskjema «Where Did You Sleep Last Night»

I	I	IV	III
V	V	I	I
I	I	IV	III
V	V	I	I

Legg merke til at også akkorden på tredjetrinnet er i dur. Selv om bluesmusikken blir forbundet med standardiserte former, er det ikke noe i veien for store variasjoner også her. Dette kan også sees hos Waits - låter kan bygge på bruk av pentaton skala og blåtoner, men ha en form utover de vanlige blueskjemaene. Selv om overgangen er glidende – og det enkelte steder er elementer fra både folk, country, jazz og pop (for eksempel «Grapefruit Moon») - er det disse distinkte musikalske ståstedene Waits viser frem på plata.

«Virginia Avenue» og «Ice Cream Man» har et sterkt blues-preg, selv om sistnevnte ikke følger noe standard blueskjema. Dette er musikalsk landskap som blir viktigere og viktigere for Waits utover i karrieren. «Midnight Lullaby» og «Little Trip To Heaven (on the Wings of Your Love)» er skygger av Tin Pan Alleys standardjazz-repertoar, og tradisjonelle sådan, både i selve låtmaterialet, tekst og instrumentering.

¹⁸ Mange steder benyttes stavemåten «Leadbelly», selv om det på graven hans er skrevet i to ord. Stiftelsen som tar vare på arven hans bruker også stavemåten jeg benytter meg av i oppgaven.

Den formen for jazz som er basert på Tin Pan Alley-komponistenes arbeid på starten av forrige århundre, er en jazz-sjanger som egentlig ikke lar seg definere ut fra stil og instrumentering, men heller hvor den henter sitt låtmateriale fra. Grove Music Online definerer en *standard* på tre ulike måter,¹⁹ enten som *Dixieland standards*,²⁰ *mainstream standards*²¹ og *jazz-standards*.²² Felles for alle er at de har blitt kanonisert i en eller annen form, dette er låter som har oppnådd en stor popularitet og som i stor grad også i dag er kjent for folk flest.

Det er allikevel mulig å si noe om de vanlige måtene å tolke slike standarder på, og hvordan Waits bruker dette stilistisk og estetisk. Standard-låtene har i stor grad blitt en del av jazz-vokalistenes repertoar (i det at det oftest er sanger med tekst som ligger bak). En av de mest populære tolkerne av standard-repertoaret er Chet Baker. Her er det i stor grad mainstream standardene som blir benyttet (og da spesielt Tin Pan Alley-komponistenes bidrag). Låtene er som regel instrumentert med en jazz-kombo – eller kun vokal og piano, i en cooljazz-stil. Hos Waits er det ikke det konkrete låtmaterialet som peker mot en standard-innflytelse – han tolker ikke sanger av Rodgers and Hart eller Irving Berlin (selv om han tolker Bernsteins «Somewhere», en låt som har oppnådd standard-status), men både på 70-tallet og senere²³ skriver han låter som på mange måter tåler en sammenligning med standard-jazzens komposisjoner: de har et sterkt fokus på melodi, intimt instrumentering og kjærlighets-tematikk. «Midnight Lullaby» og «Little Trip To Heaven» passer godt inn i denne sammenhengen.

Den eneste sangen som tidvis beveger seg utover det rent funksjonsharmoniske (på en forholdsvis subtil måte) er «Lonely». Måten den vugger frem og tilbake mellom F og G på verset er nærmere jazz-harmonisering enn noe annet, men den er ikke hentet fra den samme Tin Pan Alley-tradisjonen som en del av de andre hans andre sanger – her er det, i alle fall på versene, en modaljazz-innflytelse (som hos Miles Davies på 60-tallet).

Avslutningssporet «Closing Time» er uten vokal. Dette er ikke gjengs for den folk-tradisjonen Waits kommer ut av, men det blir et yndet grep for ham senere. På åttitallet blir det gjerne

¹⁹ Grove Music Online – «Standard»: <http://tinyurl.com/cams3y9>

²⁰ Som henter sitt låtmateriale fra de tidligste formene for jazz.

²¹ Som benytter Tin Pan Alley-komponistenes låter, og musikk til musikaler og filmer.

²² Låter fra jazz-repertoaret som har blitt en del av et kanonisert repertoar.

²³ I nyere tid er det naturlig å peke på *Alice/Blood Money*.

flere av disse på hvert album – som et lim mellom de ulike sangene. Dette er en filmatisk tankegang som også peker frem mot musikken han gjøre senere for scene og lerret.

«Martha» og «Grapefruit Moon» er klassiske pop-ballader – piano-drevne og lett orkestrerte – med sentimentale tekster om tapt kjærlighet:

*'Cause every time I hear that melody,
well, something breaks inside,
And the grapefruit moon, one star shining,
can't turn back the tide.*

Fra «Grapefruit Moon»

*I guess that our being together
was never meant to be.
And Martha, Martha,
I love you can't you see?*

Fra «Martha»

«Old Shoes (& Picture Postcards)» er det nærmeste man kommer den tradisjonelle cowboy-countryen, med sine tre grep og sentimentale kjærlighetsbudskap:

*I'm singing this song, it's time it was sung
I've been putting it off for a while,
But it's harder by now, 'cause the truth is so clear
That I cry when I'm seeing you smile.
So goodbye, so long, the road calls me dear
And your tears cannot bind me anymore,
And farewell to the girl with the sun in her eyes
Can I kiss you, and then I'll be gone.*

Fra «Old Shoes (& Picture Postcards)»

«Ol' 55» og «Rosie» er også trygt plantet i countryen, selv om de ikke er like stilrene som «Old Shoes». Begge følger tradisjonelle folk-progresjoner, og instrumentasjonen (f.eks. slide-gitar på «Rosie») underbygger dette.

Illustrasjon 4 Akkordprogresjon «Old Shoes (& Picture Postcards)»

G	G	C	G
G	G	D	D
G	C	G	C
G	D	G	D

Også «I Hope That I Don't Fall In Love With You» består utelukkende av akkorder på I, IV og V. Her er det i tillegg verdt å merke seg at låta ikke er utpreget symmetrisk, slik mye

populærmusikk er. Versene er komponert i AABA-form, men A-linjene består av tre takter (mot normalt fire), og B-linjene består av fem og en halv takt. Dette er uvanlig i mange sjangre, men i country og folk finner man ofte at lengden på verselinjene følger teksten og melodien. Teksten får forrang, og antall takter tilpasses denne. Et godt og velkjent eksempel på dette finner man på låta «The Times They Are A-Changin'» av Bob Dylan. Her er det for det første snakk om asymmetriske runder på 26 takter (9+9+8) og, i tillegg til dette blir runden et sted (i første vers) utvidet til 27 takter, og lengden på mellomspillet varierer sterkt (henholdsvis 8, 10, 6 og 16 takter). Det samme ser man i mye av det tidlige (og mest folk-inspirerte) låtmaterialet hos Dylan, for eksempel «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (bygget opp av sju-takters linjer).

Når man hører *Closing Time* i lys av hans senere utgivelser, føles ikke disse låtformene, stilene eller instrumenteringen gammeldags på noen som helst måte. Dette er musikk som Waits fremdeles lager den dag i dag. Den klassiske folk/country-balladen ligger nærmere hans nåværende uttrykk, enn eksempelvis det orkestrerte soundet, eller beat-poeten man finner på mange av de andre albumene hans på 70-tallet.

To ting er derimot annerledes når det gjelder disse sangene – tekstlig sett er de tematisk enklere og mer homogene. De handler stort sett om kjærlighet, enten det er til Rosie, eller til hans gamle 1955 Buick Roadmaster (som «Ol' 55» handler om). Disse tekstene har ikke det episke eller profetiske preget som man finner mange av på 80- 90- og 2000-tallet. Dette er låter som handler om følelsene til, og det som skjer med, mannen i gata (og innimellom mannen i rennesteinen).

For det andre, og dette er noe som også går igjen på *The Heart of Saturday Night*, er stemmebruken mindre outrert. På *Closing Time* og *The Heart of Saturday Night* er Waits nærmere det man vil kalle en klassisk vokalist enn på noen av hans andre album. Tonene er renere, teksten tydeligere og de vokale variasjonene mindre – Waits synger her med én stemme. Men – hører man på demoinnspillingene hører man at det allikevel er en utvikling i retning av mer kroppslig tekstur i det vokale uttrykket allerede her. Et av de tydeligste eksemplene er «Ol' 55». Versjonen fra *The Early Years Volume 2* går i H-dur, mens versjonen fra *Closing Time* går i F#-dur. Vokalprestasjonen på den første versjonen er nærmere et klassisk country-ideal – den ligger i tenor-registeret og er preget av en mye renere stemme med mindre bruk av gutterale lyder – spesielt på refrenget. Når Waits legger melodien ned en ters til studioinnspillingen betyr dette at større deler av melodien blir liggende i

barytonregisteret hans. Uttrykket blir råere, det er mer «grain», som Barthes ville sagt, Waits synger mer forvrengt, mer som en rockesanger. Senere vil dette bli utviklet langt forbi det noen rockesanger hadde gjort før ham. Det samme er tydelig på de aller fleste låtene hvor vi kan sammenligne direkte med demoinnspillingene. Men bortsett fra «Ol' 55» beholder han tonearten relativt uforandret (han legger sangene ned en sekund her og der). Bruken av koringer og overdubbinger er også noe som er veldig utypisk for den Waits man møter senere, faktisk allerede fra *The Heart of Saturday Night*. Når dette gjøres senere er det slik at det nesten ikke merkes at de er der.

Den Waits man møter på *Closing Time* er på mange måter en direkte og ærlig Waits. Den musikalske (og verbale) humoren man møter på senere utgivelser har ikke kommet til overflaten. Sjangrene på albumet er brukt på en likefrem måte, selv om det på ingen måte er usentimentalt. Det er heller ikke den ekstreme Waits man møter her, den som buldrer i vei, eller skriker i falsett. Dette er låtskriveren Waits på sitt aller reneste.

For det er låtskriverens tiår Waits starter sin karriere i. Etter The Beatles' oppbrudd i 69, lå mye av den tradisjonelle bandmusikken nede, og soloartister krøp frem og gjorde seg bemerket. Elton John og David Bowie ble store på sine outrerte scene-personligheter og alternative take på rocken. Gudfaren av folkrock – Bob Dylan – fikk selskap av blant andre Neil Young, Simon & Garfunkel (og senere Paul Simon) og Carole King. Og i 1973 – samme år som *Closing Time* – gir den da ukjente Bruce Springsteen ut sitt debutalbum *Greetings From Asbury Park*. Felles for den bevegelsen som starter med Woodie Guthrie – og som videreføres av Bob Dylan og utvikles i ulike retninger av blant andre Young, Springsteen og Waits – er at autentisitet er et nøkkelbegrep. Denne autentisiteten gjelder både den som leverer budskapet (artisten) og selve budskapet (låta). Det er vanskelig å se for seg det ene uten det andre, i alle fall frem til Waits dukker opp. Folkrocken og musikken som følger i dens kjølvann står da også for en samfunnsrealisme som frem til dette er ganske uhørt – enten det gjelder sosiale forhold, mellommenneskelige relasjoner, politikk eller krig. På *Closing Time* er det som om formidleren Waits bærer denne autentisiteten (han er bare seg selv – han er en av oss), mens budskapet han formidler er for hverdagslig og trivielt til å bli oppfattet som spesielt viktig eller autentisk (selv om det jo kanskje burde være omvendt). Autentisitetsaspektet ved Waits' musikk og vesen vil jeg komme mer tilbake til senere, så jeg nøyer meg med å si at det på *The Heart of Saturday Night* (og fremover) er Waits' budskap

som bærer autentisiteten hans, mens han som person i stor grad prøver å løsrive seg fra folks oppfatninger om hvordan en artist i hans tradisjon *er* eller *burde være*.

Nesten halvparten av låtene på *The Early Years Volume 1 & 2* er utgitt på senere album, som sagt er åtte av dem å finne på *Closing Time*. Tre av dem dukker opp på Waits neste utgivelse, *The Heart of Saturday Night* - «Shiver Me Timbers», «Please Call Me, Baby» og «Diamonds On My Windshield». De to første kunne sklidd rett inn på Waits' debutskive, «Shiver Me Timbers» representant for folk-Waits, «Please Call Me, Baby» for jazz-Waits.

«Diamonds On My Windshield», derimot, representerer noe helt nytt. På demo-versjonen er det et to-takters bassriff som repetert gjennom hele låta. Vokalt sett dreier det seg om sterke afro-amerikanske innflytelser, melodisk er vokalstemmen en pentaton improvisasjon med mye bruk av blåtoner.

Illustrasjon 5 «Diamonds On My Windshield» (demo)

The image shows musical notation for the demo version of the song. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, 4/4 time, with a pentatonic scale. The lyrics are: "Dia-monds on my wind - shield tears from hea - ven_". There is a downward arrow above the second measure of the vocal line. The bottom staff is a bass line in bass clef, 4/4 time, with a pentatonic scale.

Men på *The Heart of Saturday Night* portretterer Waits beatnik-hipstere for første gang. Album-versjonen er en rappkjefta monolog (rytmisk markert snakking) satt til et bakteppe av bass, jazz-visper og knipsing. Tonalt og rytmisk skiller basspartiet seg sterkt fra demo-utgaven:

Illustrasjon 6 «Diamonds On My Windshield» (album)

The image shows musical notation for the album version of the song. It consists of a single staff in bass clef, 4/4 time, with a more complex, rhythmic pattern than the demo version.

Bildet av en innsauset mann med beret eller six-pence, sittende på en barkrakk innerst i et røykfyllt lokale dukker raskt opp på netthinnen. Dette er en låt som skiller seg musikalsk sett ut fra de andre låtene på albumet. Men karakterene som befolker låta, og teksten, er del av en større helhet. For det er ikke lenger den romantiske kjærlighetsteksten som er standarden, slik

som på *Closing Time*. Det er personer fra samfunnets skyggeside – de rotløse, lovløse, uheldige og ulykkelige som portretteres her. Det er heller ikke lenger *ett* jeg – det er flere. Se for eksempel på en låt som «Drunk on the Moon» og «The Ghost of Saturday Night (After Hours at Napoleone's Pizza Bar)»:

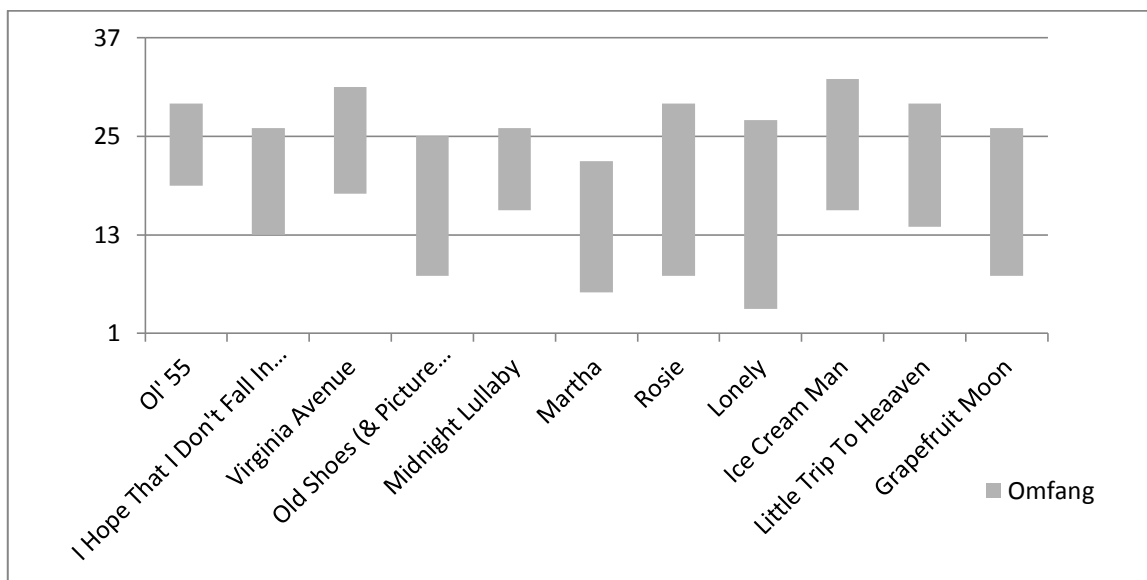
*Tight-slacked clad girls on the graveyard shift
'Neath the cement stroll
Catch the midnight drift
Cigar chewing charlie
In that newspaper nest
grifting hot horse tips
On who's running the best
«Drunk on the Moon»*

*A cab combs the snake,
Tryin' to rake in that last night's fare,
And a solitary sailor
Who spends the facts of his life
like small change on strangers...
Paws his inside P-coat pocket
for a welcome twenty-five cents,
And the last bent butt from a package of Kents,
As he dreams of a waitress with Maxwell House eyes
And marmalade thighs with scrambled yellow hair.
«The Ghost of Saturday Night (After Hours at Napoleone's Pizza Bar)»*

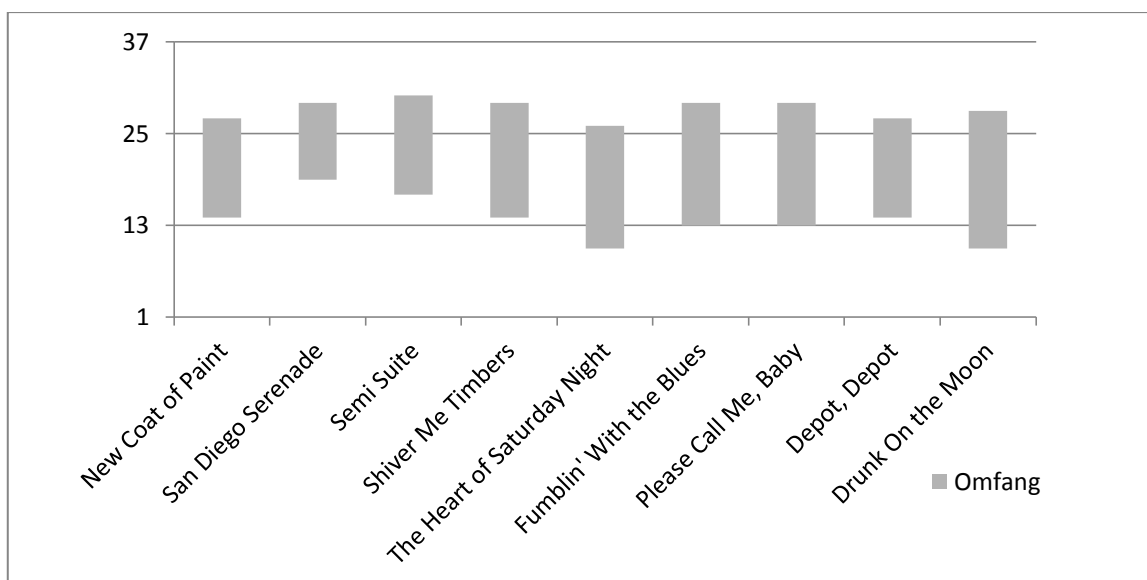
Der *Closing Time* var nokså jevnt delt mellom jazz- og folk-låter, har *The Heart of Saturday Night* en klar overvekt av den type nattklubb-jazz man finner i «Virginia Avenue» fra debutskiva. «New Coat of Paint», «Semi Suit», «Fumblin' With the Blues», «Depot Depot» og «Drunk on the Moon» passer alle inn i denne klassifiseringen. Når Waits bruker denne stilarten senere i karrieren (les – etter *Swordfishtrombones*) er det ofte med et ironisk glimt i øye – et godt eksempel er låta «Frank's Wild Years» fra nevnte *Swordfishtrombones*. Allerede på *Nighthawks at the Diner* (1975) er denne stilarten, og hovedpersonen selv, nokså karikert. På *The Heart of Saturday Night* føles det ikke i samme grad ironisk eller karikert.

Stemmemessig er overgangen fra demoversjonene, gjennom *Closing Time* til *The Heart of Saturday Night* ikke bare synlig i den vokale teksturen. Gjennom å se på det melodiske omfanget på de to platene blir det tydelig at det på sistnevnte album er gjort (bevisste eller ubevisste) valg av et mer homogent stemmeleie.

Illustrasjon 7 Melodisk omfang *Closing Time*²⁴



Illustrasjon 8 Melodisk omfang *The Heart of Saturday Night*



På «Lonely» fremviser Waits et stort stemmeomfang, og selv om dette kanskje er det tydeligste eksempelet, er det klart at han på *Closing Time* opererer i det dype registeret til de tradisjonelle croonerne.

²⁴ En kort forklaring til figurene er på sin plass. Y-aksen er delt inn i halvtoner, og strekker seg fra C2 (1) til C5 (37). Markeringene på 13 og 25 er da henholdsvis C3 og C4 («middle C»). Jeg har fjernet instrumentalspor («Closing Time») og spor med talesang («Diamonds on My Windshield» og «The Ghost of Saturday Night»).

Illustrasjon 9 Utdrag fra vokalpartiet på «Lonely»

Lone-ly__ lone-ly__ Lone-ly eyes lone-ly face Lone-ly lone-ly in your place

The image shows a musical score for the song 'Lonely'. It features a single staff with a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes tied across bar lines. Below the staff, the lyrics are written in a simple, spaced-out font: 'Lone-ly__ lone-ly__ Lone-ly eyes lone-ly face Lone-ly lone-ly in your place'.

Ser man på låtmaterialet fra *The Heart of Saturday Night*, er vokalpartiene i det øvre registeret av baryton-stemmen, som for eksempel på «San Diego Serenade»:

Illustrasjon 10 Utdrag fra vokalpartiet på «San Diego Serenade»

I ne-ver saw the morn-ing 'til I__ stayed up all__ night__

4

I nev-er saw the sun-shine 'til you turned out__ the light__

The image shows two staves of musical notation for the song 'San Diego Serenade'. Both staves use a bass clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The first staff contains the lyrics 'I ne-ver saw the morn-ing 'til I__ stayed up all__ night__'. A measure rest '4' is placed below the first staff. The second staff contains the lyrics 'I nev-er saw the sun-shine 'til you turned out__ the light__'. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Effekten det i mine ører har, er at stemmen blir mer presset, og at det dermed blir noe mer vring i vokalen på dette albumet. Forskjellen er ikke overtydelig, men det kan sees i sammenheng med jazz-innflytelsene på albumet. Flere steder er det tydelig at Waits søker å tilnærme seg et afro-amerikansk vokal-uttrykk, som for eksempel på «Fumblin' With The Blues» og «Depot, Depot». Den råere tekstlige tematikken passer også med den stemmekvaliteten Waits fremviser her. Stemmeleie, stemmetekstur, tekst og musikalsk stil harmonerer i stor grad på *The Heart of Saturday Night*.

Kort om performance

Når jeg nå snart skal ta fatt på min lesning av den første live-skiva til Tom Waits, kan det være på sin plass å redegjøre for et av de viktigste elementene i musikk generelt, og i en konsertsituasjon spesielt: det Simon Frith kaller «performance». På norsk kan ordet *opptreden* dekke mange av betydningene i ordet. I grunn for begrepet ligger et ønske, fra den som opptrer, å formidle noe til tilhørerne. Musikk handler altså om kommunikasjon: «the term «performance» defines a social – or communicative – process. It requires an audience and is dependant, in this sense, on interpretation; it is about meaning» (Frith 1996:205). Når det gjelder musikk (og alle andre former for performance) dreier det seg om en dualitet. Utøveren

(eller utøverne) ønsker å formidle mening, mens de som har betalt for billetten eller CDen ønsker å oppleve det – det handler altså om en felles opplevelse av noe.

Konsertsituasjonen legger i stor grad premissene for den musikalske opplevelsen – musikk er kontekstuellet betinget. Journalist i Washington Post, Gene Weingarten, eksemplifiserte dette på forbillig vis i sin Pulitzer-prisvinnende artikkel/eksperiment «Pearls Before Breakfast» (2007). Her plasserer han den verdenskjente klassiske skolerte fiolinisten Joshua Bell på en t-banestasjon i Washington D.C. Bell har på seg anonyme klær og en baseball-cap. Han spiller i 43 minutter som gatemusikant midt i rushtiden – på et instrument til 3.5 millioner dollar. I løpet av denne tiden passerer over 1000 mennesker. 27 av dem donerte penger til Bell – totalt 32\$ - og kun én person kjente ham igjen. Tre dager i forveien betalte to og et halvt tusen mennesker 100\$ for helt greie billetter til hans konsert i Boston Symphony Hall.

Spørsmålet man kan stille seg, er hvorfor folk i det hele tatt går på konsert, når den musikken de opplever der (etter min erfaring i alle fall) er langt fra den lyd- og fremføringsmessige perfektjonen man kan oppleve ved å putte en CD i CD-spillere. Hva gjør konsertopplevelsen så mye mer unik enn å sitte i sofaen (med alle de bekvemmeligheter det medfører) og høre på en plate? På et personlig plan: hvorfor betalte jeg tusen kroner billetten, tre konserter på rad (for ikke å nevne utgifter til fly og hotell!) for å se Waits på scenen i Milano i juli 2008?

Mye av svaret mener jeg ligger i publikums egen rolle i opptreden. En konsert er ingen enveiskommunikasjon – kommunikasjonen foregår fra artist til publikum, fra publikum til artist, og publikum seg imellom. På en Waits-konsert er dette åpent, «heckling» er vanlig - kommentarer til låtvalg (hvorfor spiller du ikke *den* låta?!), kjærlighetserklæringer, og mer eller mindre fornuftige spørsmål og forespørsler. Som når han starter en av sine mange sanger i totakt – jubelbruset fra et forventningsfullt publikum som tror det er akkurat *den* låta, og det tørrvittige svaret: «This could be any number of songs – but they're all good!» (Tom Waits – Edinburgh Playhouse 28.07.2008). Eller mot slutten av låta «Hold On» under konserten i Kongressove Centrum (22.07.2008), hvor sangen sakte dør ut – en stemme fra salen skriker ut «No!» - og et sus går gjennom publikum – noen er enige med tilroperen (sangen må fortsette!), og noen er misfornøyde med hvordan ropet ødela stemningen de hadde.

Friths begrep «fellow feeling» beskriver disse mekanismene hos konsertpublikummet: «We both read their bodies as indicating their emotional state and experience their emotions by reproducing the same bodily and facial movements for ourselves» (ibid:216). Vi klapper til

musikken, danser, vi blir alvorlige når personen på scenen mener alvor, vi ler når vedkommende ler, og vi synger eller mimer med til sangen og hermer vedkommendes mimikk. Christopher Small bruker begrepet *musicking* om mye av det samme (men i en enda videre betydning):

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composition), or by dancing. (...) [They] are all contributing to the nature of the event that is a musical performance. (Small 1998:9)

Performance (og da selvsagt konsertsituasjonen) handler dermed om mer enn bare «acting», «re-acting» er også essensielt, og det er det som i størst grad skiller det som skjer foran scenen og det som skjer hjemme i sofaen: «All live performances involves both spontaneous action and the playing of a role» (Frith 1996:207). Frith mener at vi i realiteten kan snakke om «an audience of performers» (ibid:206), en gruppe mennesker som artisten er avhengig av: mennesker som kjenner ordene, gestene og de ulike tegnene vedkommende benytter seg av. De beste artistene bruker dette aktivt, og det gjør Waits også, selv om hans performance forandrer seg dramatiske i løpet av karrieren. En som i det store og det hele benytter seg av en konsistent performance gjennom karrieren sin, er Bruce Springsteen, noe Frith bemerker:

A skilled rock and role player like Bruce Springsteen seems to adopt the same attitude to his songs, to his band, and to his own performance as the audience itself, and in taking our place, living our reality, he thus enacts his own persona, as one of us. (ibid 1996:211)

På mange måter gjør Waits det motsatte. Hans totale artistiske transformasjon på begynnelsen av 80-tallet er et godt eksempel på dette, og var et karrieretrekk som umiddelbart støtte fra seg mange i hans kjernepublikum.²⁵ Hans performance var ikke lenger tilpasset publikum. Og når Springsteen sørger for nærhet til publikum – han spaserer ut i Frognerparken for å ta en øl med intetanende fans (dokumentert av medfølgende VG-journalister!) - har Waits i store deler av sin karriere etterstrebet å ha *størst mulig avstand* til sitt publikum:

You want to make sure that your demand is much higher than your supply. The public is a wild animal. It's better not to feed them to well. (Waits, i Sinclair 2004:URL)

Waits bruker dette aktivt på scenen – det er her du får et dypere innblikk i en person som er sjeldent privat – og som med få unntak nekter å utleverer seg selv eller familien i intervjuer. Waits mørklegger bevisst sitt privatliv, og han finner på historier som er akkurat passe

²⁵ Selv om jeg har begrenset empirisk grunnlag, har jeg inntrykk av at de som regner seg selv som Waits-fans i dag, som regel favoriserer den midtre eller senere epoken i hans karriere. Uhøytidelige avstemninger (med begrenset antall respondenter) synes å underbygge dette: <http://tinyurl.com/dx8th6c> Dette kan forklares med at Waits ristet av seg mange fans på 80-tallet.

absurde. På denne måten blir det vanskelig (i alle fall i mange tilfeller) å skille løgn fra sannhet i det han sier. Om møtet med kona Kathleen har han mange ulike forklaringer:

We met at a miserable little funeral in a miserable little town called San Casedra. She was an aerialist with circus Vargas and we were both standing under the same umbrella. (Waits, i Elms 2011:139)

She can lie down on nails, stick a knitting needle through her lips and drink coffee, so I knew she was the girl for me. (Waits, i Poznak 1985:URL)

She's an excellent pianist and opera buff and bug collector. She [was] an elevator operator at the Taft Hotel; that's where we met. (Waits, i Kaufman & Goldberg 1999:URL)

Frith hevder at skillet mellom det rent private og vår ytre fremstilling av oss selv, i økende grad blir uklart i den moderne og urban verden vi lever i (Frith 1996:206). Mye av dette mener jeg vi kan se i framveksten av reality-TV – fremstillinger hvor skillet mellom disse aspektene ved selvet er utydelig. Det er nærliggende å trekke linjen mellom dette og flere av dagens artister,²⁶ vår mann inkludert. Sånn jeg ser det er dette skillet tilnærmet ikke-eksisterende hos Waits. Friths spørsmål – «What is the difference between performance on stage and performance off stage?» (ibid:204) – blir i mine øyne vesentlig i forståelsen av Waits som artist.

For å vende tilbake til forholdet mellom artist og publikum – det handler altså om kommunikasjon, fellers referanserammer og en felles forståelse av det som skjer i en performance-situasjon. Men det er ikke bare artisten selv som er ledd i denne kommunikasjonen. Frith hevder at det vi opplever på scenen handler om en «double enactment»: «They [artistene] enact both a star personality (their image) and a song personality» (ibid:212). En sang kan ha flere lag av kommunikasjon – både fra artisten selv, og den karakteren som fremstilles i teksten: «Just as the singer is both performing the song and performing the performance of the song, so we, the audience, are listening both to the song and to its performance (ibid:211). Sagt på en annen måte: «pop listeners are always aware of the tension between an implied story (content: the singer in the song) and the real one (form: the singer on the stage)» (ibid:209). Disse to elementene kan harmonere med hverandre (artisten Tom Waits synger en kjærlighetssang om kona si), eller bryte med hverandre (samme artist synger en sang om en kvinne, formidlet fra hennes ståsted, for eksempel «Christmas Card From a Hooker in Minneapolis» fra skiva *Blue Valentine*). Sistnevnte sangs tekst fremføres som fortalt av en kvinne, men det er ingenting i stemmen til Waits som røper dette, den er trygt plantet i sin sedvanlige maskulinitet. Motsatt finner vi

²⁶ Flere av dem har sågar sine egne reality-serier!

sangen «Jesus Gonna Be Here» fra *Mule Variations* (1999). Waits fremfører den med stemmen til det som best kan karakteriseres som en eldre, afro-amerikansk kvinne. Disse eksemplene er det mange av, spesielt på platene fra og med *Swordfishtrombones* (1983). Dette vil jeg vise flere eksempler på senere i oppgaven.

Et live-album er et forsøk på å fange de unike aspektene ved en performance – kanskje spesielt forholdet mellom scene og sal – kommunikasjonen - og er sånn sett noe helt annet enn en studioplate. Platene kan derimot aldri bli det samme som en konsert – til det er det altfor mange elementer som ikke lar seg oversette. Mange live-skiver forsøker i størst mulig grad å være en nøyaktig fremstilling av det som skjer i en konsertsal. Waits' live-plater, derimot, bruker noen spesielle grep som skiller dem fra mange andre konsertopptak.

***Nighthawks at the Diner* og beat-kulturen**

Nighthawks at the Diner er Tom Waits' første live-album. Det er en kuriositet både i Waits' diskografi, men også i musikkhistorien generelt. Grunnen til dette, er blant annet at det er et live-album som utelukkende består av nye låter. Live-skiver har som oftest en tendens til å bli en slags samleplate, med artistens beste låter fremført i en konsertsituasjon. Man kan her mistenke at det i mange tilfeller er de økonomiske hensynene som går foran de artistiske. Dette var ikke på samme måte tilfelle med *Nighthawks at the Diner*.

Waits var aktivt turnerende i perioden før innspillingen av albumet, og han hadde etterhvert utviklet et sterkt personlig artistisk preg i konsertsammenheng. Dette var kanskje hovedmotivasjonen bak utgivelsen – å vise det aspektet ved artisten Waits som de som hørte studioinnspillingene hans nok ikke var klar over eksisterte. Waits' hadde frem til dette jobbet mye som oppvarmingsartist for såpass forskjellige musikalske uttrykk som Frank Zappa, Bonnie Raitt og The Flying Burrito Brothers. Albumet kan da også forstås som et forsøk på å etablere Waits som en headliner.

Waits, produsent Bones Howe, manager Herb Cohen og bandet startet en intensiv innspillingsprosess. Innøvingen av de tolv låtene tok kun fem dager, og platen ble innspilt i løpet av fire konserter over to kvelder (Humphries 2007:75). Tanken var å oppnå studiokvalitet på innspillingen, samtidig som live-aspektet ble ivaretatt. Et stort innspillingsrom i Los Angeles ble booket (på bakgrunn av at Barbra Streisand hadde spilt inn en plate med et helt symfoniorkester der), kontrollrommet ble etablert, en liten scene ble

rigget i hjørnet, og bord, stoler, snacks og gratis alkohol ble satt utover. En stripper med navn Dewanna ble leid inn for å varme opp publikum. Waits, musikere og produksjonsarbeidere inviterte sine venner og familie. Så går han på scenen (Hoskyns 2009:131-132).

Musikalsk sett beveger Waits seg enda lengre inn i jazz-sfæren. Instrumentasjonen er sparsom, og består utelukkende av et tradisjonelt jazz-ensemble (jazz combo) - trommer, bass, piano, tenorsaxofon – og Tom Waits selv på vokal, gitar og piano. Det orkestrerte soundet som delvis presenteres på *The Heart of Saturday Night*, er logisk nok fraværende på dette albumet – poenget er ikke å presentere låtene på en best mulig måte, men heller å gi en så nøyaktig (om en noe utopisk) reproduksjon av Waits' live-show.

Dette er som sagt nokså tradisjonell jazz, rent musikalsk sett, og et godt bilde på den type musikk du ville kunne høre om du hadde beveget deg inn i en litt sliten nattklubb i Los Angeles på midten av 70-tallet. Men i forhold til de rådende populærmusikalske sjangrene på denne tiden, er dette ganske datert musikk.

Det er en sær etterlevning av beat-poet-hipsteren fra 50-tallet, en scattende, innrøyket, småfull, selvutleverende boms med slitte klær og dårlig ånde som kommer på scenen og sier:

Well, an inebriated good evening to you all. Welcome to Ropheal's Silver Cloud Lounge. Slip me a little crimson, Jimson. Give me the low down, Brown. What's the scoop, Betty Boop? I'm on my way into town. I'd like to thank Dewanna for opening the program for us. I'm so God damn horny, the crack of dawn better be careful around me.

«(Opening Intro)»

Allerede fra første spor er det klart at Waits har funnet en mer raspende og hvesende stemme, en stemme som i stor grad harmonerer med den selvfremstillingen Waits ønsker å presentere. Det er mye kropp i denne stemmen – sangene er fulle av friksjon i stemmebåndene, forsterkede sibilanter, veksling mellom brystklang og nasalitet – man kan tidvis nærmeste føle ordene bli spyttet ut. Allikevel er det ikke det vokale elementet som er det mest spennende på denne platen – det vokale uttrykket er ekstremt homogent gjennom hele innspillingen – i motsetning til utgivelsene fra og med *Swordfishtrombones*, hvor han benytter ulike stemmer nærmest fra låt til låt.

Over halvparten av låtene på albumet er *spoken word*-stykker,²⁷ i tillegg til at introene til sangene fremføres på en rytmisk måte. De beskriver urbane, midnattsstemninger – og er sterkt knyttet opp mot *karakteren* Waits i denne perioden. Jeg har vært inne på fremveksten av beat-poeten på låta «Diamonds On My Windshield», men her blir den foredlet og kommer tydeligere frem. Sentralt i forståelsen av denne karakteren er selvsagt beatgenerasjonen og kulturen rundt dem. *Litteraturvitenskaplig leksikon* definerer beatgenerasjonen som «et samlebegrep for en del av den nordamerikanske etterkrigsgenerasjonen som bevisst tok avstand fra det de opplevde som snever nyttemoral og et konvensjonelt og passiviserende forbrukssamfunn».²⁸ Waits bygger karakteren på «Diamonds On My Windshield» og store deler av albumet *Nighthawks at the Diner* på nettopp beat-poetene. Et konkret eksempel på hvor denne karakteren (og i forlengelsen: stilen og estetikken) kommer fra, er Jack Kerouacs to beat-album *Poetry for the Beat Generation* og *Blues and Haikus*, begge utgitt i 1959. Disse to albumene viser også frem to ulike jazz-former, som begge er viktige for Waits i hans tidlige karriere: den swing- og Tin Pan Alley-inspirert jazz som vokste frem i kjølvannet av forbudstidens opphør,²⁹ og bebop-jazzen. Sistnevnte stilart har uløselig blitt knyttet til beat-poetene. Bebop, eller bare *bop*, vokste frem i årene under annen verdenskrig, og var en er en jazz-form som ofte skiltet med raskere harmonisk rytme, hurtige fraseringer, fokus på instrumental virtuositet og off-beat rytmisk aksentuering (Monson 2006:156). Det er også ganske naturlig å se beat-generasjonens fremtoning i sammenheng med bopens: «Gillespie's trademark goatee and beret were widely emulated by fans of the new music» (ibid:157).

Hører man på Kerouacs utgivelser er det *Blues And Haikus* som ligger nærmest bopens estetikk, for eksempel i sporene «American Haikus» og «Poems from the Unpublished 'Book of Blues'». Mye av denne estetikken er videreført på «Diamonds On My Windshield» fra forrige album, og på *Nighthawks at the Diner*, blant annet gjennom låta «Spare Parts II».

Fremveksten av en beatnik i Waits' karakter-repertoar, og den nye lupen han holder over de mest mislykkede individene i samfunnet, kan vanskelig kobles sammen med noe annet enn Waits' fascinasjon for verkene til beatpoeter som Burroughs og Kerouac – i tillegg til Charles Bukowski. Bukowski blir av enkelte regnet som en del av beatpoetene, selv om han nok ikke delte deres samfunnsengasjement. Tematisk og teknisk minner allikevel mye av hans

²⁷ «Emotional Weather Report», «Nighthawk Postcards», «Putnam County», «Spare Parts I», «Big Joe And Phantom 309» og «Spare Parts II».

²⁸ *Litteraturvitenskaplig leksikon* 1999:29

²⁹ *Grove Music Online*, «Bands – Small swing groups»: <http://tinyurl.com/9kn497d>

produksjon om for eksempel Jack Kerouac. Bukowskis litterære produksjon har blitt beskrevet som «a detailed depiction of a certain taboo male fantasy: the uninhibited bachelor, sloppy, anti-social, and utterly free» (Greenberg 1994:URL). Bukowski bodde også i Los Angeles (født og oppvokst), og beskrev skyggesidene av LA, og personene som okkuperte dem. Han var en notorisk alkoholiker og eksentriker, og det er umulig å ikke sammenligne Waits og Bukowski - både i livet og kunsten. Waits levde et hardt liv, både profesjonelt og privat på denne tiden. Han reiste mye, spilte mye og festet mye. Karakteren, eller karakterene, Waits portretterer både på plate og i konsertsammenheng, bærer preg av mye av de samme, selv om de nok er mer på skråplanet enn det Waits var. Waits levde ut rockemyten til fulle i denne perioden - og i 1976 flyttet han sågar ut av leiligheten sin, og inn på The Tropicana Motel sammen med kameraten Chuck E. Weiss. Waits-biograf Jay S. Jacobs beskriver Tropicana slik:

The Tropicana was a rock-and-roll landmark. There, music-world banditos rubbed shoulders with groupies, rockstar wannabes, hard-luck cases, and drunken traveling salesmen. Record labels put up touring bands at the Tropicana. Andy Warhol filmed his cult movie Heat at this atmospheric locale, and Jim Morrison lived there for years during the glory days of The Doors. (...) Van Morrison wrote "T.B. Sheets" and several other songs while staying at the Tropicana. Fred Neil was registered there when he recorded "Everybody's Talkin'" Big Brother and the Holding Company, Rhinoceros, Bob Marley and the Wailers, and Alice Cooper all made the Tropicana their Hollywood base of operations at one time or another. (...) In October of 1970 Janis Joplin was found dead in a "suite" at the Tropicana. (Jacobs 2006:44-45)

Det som også er tydelig er at hele albumet er mye mer humoristisk vinklet enn tidligere – både gjennom monologene som introduserer låtene – og selve sangene. I «Emotional Weather Report» leser han opp et slags værvarsel over sin egen psyke, «Yeah, I know, things are tough all over / When the thunder storms start increasing over the Southeast and South Central portions of my apartment, I get upset». To av låtene som skiller seg ut på albumet er også *spoken word*, nemlig «Putnam County» og «Big Joe & Phantom 309». Her beveger Waits seg ut av storbyens natteliv, og over i de søvnige forstedene. Som på mange av de andre låtene, er det dineren som er den sentrale arenaen for fortellingen. «Putnam County» beskriver klientellet på et typisk vannhull langs veien, komplett med 50-tallsnostalgi:

*I guess things were always kinda quiet around Putnam County
Kinda shy and sleepy as it clung to the skirts of the 2-lane (...)
And I elbowed up at the counter with mixed feelings over mixed drinks
As Bubba and the Roadmasters moaned in pool hall concentration and,
And knit their brows to cover the entire Hank Williams songbook
Whether you like it or not*
«Putnam County»

«Big Joe & Phantom 309» er en av få coverlåter Waits benytter seg av i karrieren, og den er nokså obskur, innspilt av countrysangeren Red Sovine i 1967. Låta skiller seg også geografisk fra de andre låtene på skiva, her er Waits altså helt på jorden, bokstavelig talt. Låta er en slags vandrerhistorie, en «rural legend», om en ung mann som får skyss av en trailersjåfør, for så senere (ved neste vannhull) å finne ut at vedkommende var et gjenferd.

Låta «Eggs & Sausage (In a Cadillac with Susan Michelson)» fanger selve essensen i albumet, og ikke bare fordi den gir navn til albumet:

*There's a rendezvous of strangers
Around the coffee urn tonight
All the gypsy hacks and the insomniacs
Now the paper's been read
Now the waitress said
Eggs and sausage and a side of toast
Coffee and a roll, hash browns over-easy
Chili in a bowl with burgers and fries
Now, what kind of pie?*
«Eggs & Sausage (In a Cadillac with Susan Michelson)»

Her viser Waits frem persongalleriet i storbyens underverden, nattmaten inntas, snart står solen opp og de (og han selv) sjangler hjem for å legge seg. Vokalt sett er det en type sang hvor talen aldri er langt unna. Versene har begrenset melodisk omfang – ofte beveger hver linje seg bare mellom to toner med en sekunds avstand. En kombinasjon av de vokale stilene vi finner ellers på albumet, med andre ord.

Noe av inspirasjonen bak denne låta, og albumet som helhet, er antagelig Edward Hoppers ikoniske maleri «Nighthawks» fra den opprinnelige dinerens spede barndom, 1930-tallet. Coveret henter til dette, her er du som i Hoppers maleri, på utsiden – du kikker inn på de andre, natteravnene som leser aviser, drikker kaffe eller noe sterkere, de samfunnsnyttige – de som sover når andre jobber.

De samme menneskene er de som, hos Waits i allefall, feiler i kjærligheten. «Warm Beer and Cold Women», «Better Off Without a Wife» og «Nobody» er eksempler på dette. Førstnevnte er en rolig jazz-ballade om å drikke for å glemme tapt kjærlighet. Tekstlig sett er den bygget over samme lest som mange av de andre låtene på albumet, med underfundige observasjoner og proppfull av obskure ord og uttrykk - låta er veldig detaljert og beskrivende.

«Better Off Without a Wife» er en bittersøt ode til singellivet, om hvordan man kan gjøre som man vil – men ikke uten innslag av savn og tristesse. Den kunne godt vært et sentimentalt innslag på et av hans to første album, hadde det ikke vært for introduksjonen Waits gir den, en vittig observasjon over singellivets gleder:

I've always kind of been partial to calling myself up on the phone and asking myself out. (...) Well, one thing about it, you're always around! (...) Take myself up to the porch, and take myself inside. (...) Well, usually about 2.30 in the morning you've ended up taking advantage of yourself (...) Yeah, making the scene with a magazine, there ain't no way around... I'll confess, you know, I'm no different, you know. I'm not weird about it or anything. I don't tie myself up first, I just... you know. I just kind of... spend a little time with myself. So this is kind of a little anthem here...

«Intro to 'Better Off Without a Wife'»

Låta skiller seg stilitisk ut ved at den er, sammen med «Big Joe & Phantom 309», er den eneste låta på albumet som ikke er tuftet på jazzen – den er folk-inspirert, slik mange av låtene på hans første album er.

Alt fra første stund er det klart at forholdet mellom artist og publikum er særdeles velfungerende – de snakker samme språk, de har samme referanseverk – og publikum opplever at deres forventninger blir innfridd. Dette er altså en karakter publikum kjenner til – en karikatur, både av Waits selv, og av en hvilken som helst nattklubb-hipster.

Han inviterer folk med på iscenesettelsen, når han i «Intro to 'Putnam County'» sier «How's the service here? It's alright? I mean I give you beer and everything, don't have to pay or nothing. Well, they hit you up at the door on the way out». Publikum vet at han vet at de vet, men ingen som hører på innspillingen hjemme i stua har noen anelse om hva de snakker om. Det er deres lille hemmelighet.

Sammenhengen mellom det som formidles fra artisten på scenen, og det som formidles gjennom sangene (både tekstmessig og vokalt) er også samstemte på denne plata. I motsetning til for eksempel Big Time, er person og karakter i realiteten den samme. Så godt som alle Waits-biografene har vært ekstremt opptatt av å koble biografi og musikk sammen. Og hvis man skal forsøke seg på det, er det dette punktet i karrieren til Waits man kan gjøre det med minst risiko. Plata er spekket med Los Angeles-referanser, nesten på alle introene til sangene – han spiller virkelig på sitt publikums referansegrunnlag:

Well I think it's about time I took you on an improvisational adventure into the bowels of the metropolitan region. Looks like a bonafide, high voltage, decked out in full regalia, Angelino audience. Driving in, Subarus, Pintos, Malibus, Oldsmobiles. A small suburban community. This is a...kind of about 2.30 in the morning, you've been standing on the corner of Fifth and Vermouth and you climb into the helm of a 1958 monkey shit brown Buick Super and your on your way home. (...) Your on the Santa Monica freeway headed in an easterly direction, you just past the La Cienega turn off and you run into a cold fog bank.

«Intro to 'On a Foggy Night'»

Nighthawks at the Diner er først og fremst et stillbilde som viser frem et gitt punkt i Tom Waits' karriere. Låtene er fulle av humor, og blir presentert på en måte som man ikke finner i samme størrelsesorden hverken før eller senere i hans karriere. Det er også det albumet hvor nattklubb-jazzen og beatniken er mest fremtredene, og er i størst grad en presentasjon av Waits live-karakter:

I've got a personality that an audience likes, (...) I'm like the guy they knew - someone raggedy and irresponsible - who never really amounted to much but was always good for a few laughs. A victim, just a victim. But I don't mind the image (Waits, i Carter 2005:9).

Dette er et image som Waits kommer til å bruke mye energi på å kvitte seg med på 80-tallet.

Nighthawks at the Diner er performance-messig helstøpt album. Waits har satt opp brikkene på en tilforlatelig måte. Alle de ulike elementene som inngår i hans opptreden passer sammen, det er en helhet som kanskje ikke helt stemmer med den noe brokete live-erfaringen han hadde skaffet seg på dette tidspunktet i karrieren. Albumet må sånn sett sees som en relativt kraftig iscenesettelse – dette er Waits når alt klaffer.

Small Change, Foreign Affairs og Blue Valentine

Etter utgivelsen av rarieteten *Nighthawks at the Diner* gir Waits ut tre album som er relativt homogene (i størst grad de to første), *Small Change* (1976), *Foreign Affairs* (1977) og *Blue Valentine* (1978). Det er fremdeles Bones Howe som er produsent. Tom Waits likte allerede fra starten av karrieren å skifte musikere i bandet sitt med jevne mellomrom, og det er bare bassisten Jim Hughart som er med videre fra *Nighthawks at the Diner*. Med seg på trommer på både *Small Change* og *Foreign Affairs*, er jazzlegenden Shelly Manne.

Manne var en mest kjent som eksponent for vestkyst-jazzen, en jazz-sjanger som lå Waits nær. På 70-tallet må denne sjangeren, som er hovedstilen på disse platene, ha blitt sett på som

temmelig arkaisk – i en tidsperiode for det var fusionjazzen³⁰ som ble regnet for jazzens fremtid.

Denne genren kaltes jazzrock. Selve begrepet beskriver en kopling mellom jazz og populærmusikk, noe som for så vidt ikke var nytt i musikkhistorien: På 1930- og 40-tallet møttes jazz og populærmusikk i Tin Pan Alley, og på 50- og 60-tallet hentet soulmusikken inspirasjon fra jazzen, ikke minst gjennom sin bruk av blåsere (Blokhuis og Molde 2004:290).

Fusionjazzen regnes å starte med Miles Davies *In a Silent Way* og *Bitches Brew* fra 1969 og rommer i tillegg til rocken, som Blokhuis og Molde er inne på, også andre sjangere, blant annet folkemusikk fra hele verden. Mange av musikerne som spilte med Miles Davies på *Bitches Brew*, startet senere vellykkede fusion-jazzgrupper, mest kjent er kanskje John McLaughlins gruppe *Mahavishnu Orchestra* (der det folkemusikalske/verdensmusikalske perspektivet er sterkt) og Joe Zawinuls og Wayne Shorters gruppe *Weather Report*. Det er et tydelig musikalsk skille på slutten av 60-tallet, der ulike stilarter blir plukket opp og satt i søkelyset både i jazzen og rocken, og der nye effekter og produksjonsteknikker blir tatt i bruk.³¹

I jazz-tidsskriftet *Downbeat* merket man omkring 1970 at et skifte i musikklandskapet var i emning: Anmeldelser og omtaler dreide seg stadig mer om rockorientert musikk, og om ny musikkteknologi. Opplagstallene økte betydelig, og antallet yngre abonnenter og lesere økte tilsvarende. Når jazz og rock nå møtte hverandre, var dette på den ene side nok et resultat av rockens progressive eksperimentering med nye uttrykk og gener. På den annen side var det et resultat av at jazzmusikere oppdaget at rocken hadde noe kunstnerisk å tilføre, som var annerledes enn populærmusikken tidligere (Ibid:291).

Endel musikkhistorikere har valgt å se på dette som postmodernistiske trekk. Jeg vil i kapitlet som tar for seg Waits' musikalske utvikling på 80-tallet, forsøke å sette han inn i denne tradisjonen. Men på slutten av 70-tallet tilhører Waits i størst grad den noe utdaterte jazzen og populærmusikken fra 30-, 40- og 50-tallet – Tin Pan Alley-tradisjonen, Sinatra og storbandene, og ikke minst de store og luftige orkesterarrangementene som Hollywood i sin barndom var en viktig eksponent for.

Small Change, *Foreign Affairs* og *Blue Valentine* er smidd over mer eller mindre samme lest, og jeg går derfor igjennom dem samlet. Det er allikevel noen nye elementer på *Blue Valentines* som peker inn mot hans karriere på 1980-tallet. Jeg vil komme tilbake til disse.

Når man hører på *Small Change* er det én ting som slår en – stemmen har gjennomgått en transformasjon. Det er, gjennom å høre på bootlegs fra 1975, mulig å peke ganske nøyaktig på

³⁰Også kalt *jazzrock*.

³¹The Beatles er både i sjangerblanding, effektbruk og produksjon en av de største foregangsfigurene for dette.

når denne endringen inntreffer. Waits turnerte aktivt hele 1975, og avsluttet sin promoturné for *The Heart of Saturday Night* i september 1975, og begynte å turnere med *Nighthawks at the Diner* i oktober,³² samme måned som albumet ble sluppet. Sammenlikner man opptaket fra hans konsert fra Troubadour Nightclub i Los Angeles 16. august 1975 med opptaket fra Texas Hall i Arlington 25. oktober samme år, er forskjellen ganske slående. Versjoner av «Better Off Without A Wife», «Eggs And Sausage» og «Drunk On The Moon» fra begge konsertene, peker på at endringen inntreffer i løpet av disse 11 ukene, og det er naturlig å tenke at det har sammenheng med turnéen for den nye skiva. Endringen består i hovedsak av økt *growl*.

Growl blir i Grove Music Online beskrevet som «A rough, “dirty” tone achieved in different ways by brass and woodwind players and singers. (...) Singers, notably blues singers, create a growling tone by subtle manipulations of the throat, mouth cavity, and lips».³³ I den musikalske sfæren Waits opererer i, er det ikke unaturlig å peke på bluessangernes påvirkning på denne utviklingen, tydeligst og mest overførbart fra Howlin' Wolf, Screamin' Jay Hawkins, Muddy Waters, og kanskje spesielt Louis Armstrong.

Spørsmålet denne endringen reiser er to-delt: hvordan vil det endre vår oppfatning av A) musikken og B) Waits' autenticitet. For det første vil jeg hevde at denne endringen sementerer Waits i enda større grad i den afro-amerikanske musikktradisjonen (les: blues), noe den musikalske utvikling på disse tre platene underbygger. For det andre blir det naturlig å oppfatte Waits stemme som mer maskulin og aggressiv, og som følge av dette også musikken, siden dette aspektet ved menneskers (og dyrs) stemme historisk og biologisk sett er knyttet opp mot dette:

The term growl typically refers to low-pitched, rough sounds uttered by animals. Humans occasionally use growl-like voices to express excessive emotions. Acoustically characterized by loud dynamics and low values of the harmonic-to-noise ratio, growl-like sounds usually express anger and excitement associated with aggression (...) relating the aggressive characteristic of the growl-like timbre to the motor mechanisms underlying growl production in humans, highlighting how an abdominal muscle contraction enhances spine stability, which plays a critical role in physical attacks (Tsai et al. 2010:209).

Både på disse tre albumene, og spesielt senere, går Waits' growling langt forbi det som er vanlig i bluesen (og for så vidt også rocken). Jeg vil hevde at effekten dette får på vår oppfattelse av Waits er todelt – for det første vil det skarpe skillet i hans vokaluttrykk gjøre

³² Oversikt over opptredener: <http://tinyurl.com/8p3roxu>

³³ Grove Music Online – «Growl»: <http://tinyurl.com/8rxoxrv>

oss mer bevisst på at dette er en aktiv iscenesettelse fra artistens side, mens det på den andre siden vil gjøre at vi opplever at budskapet hans (delvis krast og samfunnsrealistisk, delvis groteskt og profetisk) har større tyngde gjennom det at vi oppfatter stemmen hans som styggere og mer harmonerende med den tekstlige tematikken (hvem er det som *velger* seg en sånn stemme?). Den observante lytter vil være fullstendig klar over at dette i stor grad dreier seg om en *inauthetic voice*. Men jeg tror på mange måter at lytteren vil, på tross av stemmens ekstreme tendenser, oppleve stemmen som mer autentisk – og bevisst eller ubevisst knytte det opp mot Waits' levde liv (eller mytologien omkring det). Om man knytter stemmen opp mot Friths distinksjoner, er det nærliggende å peke på at kroppen bak stemmen (the voice as body) blir tydeligere. På *Small Change*, *Foreign Affairs* og *Blue Valentine* vil jeg hevde at Waits bevisst spiller på den spenningen som oppstår når denne stemmen møter de sentimentale og svulstige arrangementene som kjennetegner disse platene.

Musikalsk og stilistisk er vi som sagt trygt plassert innenfor jazz-stilene fra 40- og 50-tallet. Alle de tre albumene begynner med sterkt orkestrerte låter.³⁴ og sender lytteren tilbake til tidligere tider, spesielt på «Cinny's Waltz» og «Somewhere». «Tom Traubert's Blues» er mer å regne som en klassisk pop-ballade. «Cinny's Waltz» er sågar uten vokal, og gir inntrykk av å være en slags overture, eller åpningsmusikken i en film. Det er flere av disse orkestrerte balladene på albumene. «I Wish I Was in New Orleans» (fra *Small Change*) har et uttrykk som minner mye om «Tom Traubert's Blues», også dette en klassisk pop-ballade. Her spiller ikke strykerne en så utstrakt rolle som på for eksempel «Somewhere», de er ikke løsrevne, og fungerer mest som tekstur og harmonisk fyllmateriale. Det samme er tilfellet med «Invitation to the blues» (også denne fra *Small Change*), en moll-stemt Tin Pan Alley-inspirert låt.

Det er først på *Foreign Affairs* og *Blue Valentine* orkesterarrangementene blir selvstendige og storslåtte – noe mer enn produksjons-fyll. Et godt eksempel på dette er den Gershwin-inspirerte «Potter's Field» (fra *Foreign Affairs*). Her er det brukt både strykere, horn, klarinett (solo) og perkusjon (timpani og triangel). Den utvikler seg, etter «Rhapsody in Blue»-pastisjen i starten, til en *film noir*-komposisjon om en blind, alkoholisert mann i en bar, som selger informasjon til en leiemorder. Waits forteller historien uten sang, og låta er full av lengre orkesterpartier som fyller inn historien. Denne klart filmatiske tankegangen er noe som

³⁴«Tom Traubert's Blues (Four Sheets to the Wind in Copenhagen)» fra *Small Change*, «Cinny's Waltz» fra *Foreign Affairs* og «Somewhere» fra *Blue Valentine*.

peker frem, både mot hans arbeid som filmkomponist, og det filmatiske elementet i hans egne studioalbum.

Skal man peke på hvor disse innflytelsene kommer fra, er det naturlig å peke på Hollywood, både stilistisk og formmessig. Den klassiske Hollywood-filmmusikken fra 50- og 60-tallet er på mange måter en videreutvikling av storband-musikken som vokste frem på 1920-tallet. Frem mot 1950-tallet ser man en stadig utviding av besetningen i storbandene, både gjennom flere av de vanlige storbandinstrumentene (trompeter, tromboner og saksofoner), men også gjennom nye instrumenter som horn, strykere, fløyter og andre tradisjonelle orkesterinstrumenter.³⁵ Blant de mest populære storbandene var konstellasjonene rundt Count Basie og Duke Ellington. På 50- og 60-tallet fikk disse utvidede storbandene betydning på to fronter, gjennom den gjennomorkestrerte pop-musikken til croonere som Bing Crosby, Frank Sinatra og Dean Martin, og gjennom den nye generasjonen film-komponister i Hollywood (og musikal-komponister i New York). Disse innførte populærmusikalske stilarter (som jazz) i filmmusikken, og storband-stilen var på mange måter en naturlig tilvekst til det klassiske orkesteret. Skal man trekke frem en komponist her, er det naturlig at det blir Henry Mancini. Mancini var en av de mest brukte filmkomponistene på 50- og 60-tallet, og komponerte både i en dramatisk film noir-stil, og i en mer klassisk, romantisk stil med overdådige strykere. Hører man for eksempel på musikken til Orson Welles' klassiker *Touch of Evil*,³⁶ er dette noe som gir gjenklang hos Waits, blant annet i «Potter's Field». I den andre enden av skalaen finner man for eksempel filmmusikken hans til filmer som *I girasolo* (Sunflower) og *Days of Wine and Roses*³⁷ – en romantisk og svulstig stil som man finner hos Waits blant annet i «Somewhere», og «Cinny's Waltz». Hos Waits får de tradisjonelle storband-innflytelsene utløp i de mer typisk crooner-låtene, blant annet på duetten «I Never Talk To Strangers».

Beat-innflytelsen er fremdeles i høy grad tilstedeværende, selv om det også her er større variasjoner i uttrykket enn tidligere, og talesangen tar nye og uventede retninger. Den mest klassiske beat-opplevelsen, den som er så fremtredende på *Nighthawks at the Diner*, finner man på *Small Change* – tittelsporet «Small Change», og «The One That Got Away». På begge er saxofonen det mest fremtredende instrumentet. Det som også knytter disse sangene sammen er måten de beskriver underverdenens innbyggere på – de er fulle av uvanlige bilder og metaforer, og de har utstrakt bruk av slang og obskure referanser:

³⁵ *Grove Music Online* – «Bands – The Big Band Boom» - <http://tinyurl.com/9kn497d>

³⁶ For eksempel i åpningssporet, «Flashing Nuisance» og «The Boss»

³⁷ Tittelsporet «The Days of Wine and Roses» er et godt eksempel.

*He got a snakeskin sportshirt, and he looks like Vincent Price,
With a little piece of chicken, and he's carving off a slice
Someone tipped her off, and she'll be doing a Houdini now any day
She shook his hustle, and a Greyhound bus'll take the one that got away
Well, Andre's at the piano behind the Ivar in the sewers,
With a buck a shot for pop tunes, and a fin for guided tours
He could-a been in "Casablanca", he stood in line out there all day
Now he's spilling whiskey and learning songs about a one that got away*
«The One That Got Away»

*And the whores hike up their skirts and fish for drug-store prophylactics
With their mouths cut just like razor blades and their eyes are like stilettos
And her radiator's steaming and her teeth are in a wreck, and nah,
She won't let you kiss her, but what the hell do you expect?
And the Gypsies are tragic and if you want to buy perfume,
Well, they'll bark you down like carneys, sell you Christmas cards in June, But
Small Change got rained on with his own thirty-eight*
«Small Change»

Tekstlig er «Romeo is Bleeding», «Red Shoes by the Drugstore» (begge fra *Foreign Affairs*) og «Pasties and a G-String» (fra *Small Change*) i samme univers. Det er allikevel elementer som skiller dem noe fra de to overnevnte sangene (og den tidligere beat-perioden). På «Romeo is Bleeding» drar han beatniken ut av den røykefylte lyrikk-kaféen, og inn i en sliten bluesbule. Her veksler han også mer mellom tale og sang – noe han tidligere ikke har gjort i samme grad. Dette er enda tydeligere på «Pasties and a G-String», nok en talesang – denne gangen over improviserte tromme-groover, selv om det kun er snakk om en tre-fire toner han benytter seg av.

På «Red Shoes by the Drugstore» er de musikalske endringene som er mest tydelige. For det første er det en enkel, monoton grunnrytme her, og i tillegg en el-gitar (uhørt på de tidligere albumene) som overhodet ikke har noen melodisk eller harmonisk funksjon – kun rytmisk. På toppen av dette er det et el-piano (også uhørt på de foregående albumene) hvis eneste oppgave er å spille brutte akkorder på gitte steder i sangen. Summen er en litt utenomjordisk stemning, i allefall langt unna rennesteinen han vanligvis opererer i. Ønsket og evnen til å eksperimentere med perkussive elementer peker frem mot Swordfishtrombones. Dette er kanskje den låta på alle hans album på 70-tallet som skiller seg mest ut.

«Step Right Up» er en humoristisk, rytmisk talesang (grenser til rap), over jazztrommer og et kontrabassriff. Karakteren Waits her presenterer er en selgertype – eieren av en halvveis

lovlig geskjeft – som selger alt mulig rart, gjerne ut av bagasjerommet på en 20 år gammel Ford Transit, ispedd et par håndfuller TV-shop:

*That's right, it filets, it chops, it dices, slices,
Never stops, lasts a lifetime, mows your lawn
And it mows your lawn and it picks up the kids from school
It gets rid of unwanted facial hair, it gets rid of embarrassing age spots,
It delivers a pizza, and it lengthens, and it strengthens
And it finds that slipper that's been at large
under the chaise lounge for several weeks
And it plays a mean Rhythm Master,
It makes excuses for unwanted lipstick on your collar
And it's only a dollar, step right up, it's only a dollar, step right up
«Step Right Up»*

Humor finner man også på «The Piano Has Been Drinking (Not Me) – Tom Waits som unnskylder dårlig oppførsel, dårlig språk, og ikke minst dårlig pianospill, med at det er pianoet som har drukket: «The piano has been drinking / And you can't find your waitress / Even with a geiger counter». Absurditeten i teksten skildrer en full persons tankemønstre på en glimrende måte.

De klassiske pianoballadene, er det også mange av. Disse skiller seg ikke nevneverdig fra låtene med orkesterarrangementer – her er det mye av den samme harmonikken og melodikken. Eksempler på dette er for eksempel «I Can't Wait To Get Off Work», «Bad Liver and a Broken Heart» og «Christmas Card From a Hooker in Minneapolis»,³⁸ som er fremført kun med vokal og piano, mens låtene «Never Talk to Strangers», «Foreign Affair» og «Kentucky Avenue»,³⁹ er arrangert for strykerorkester. Dette er en relativt homogen samling med sanger, og det er vanskelig å umiddelbart se hvilke ting som ligger til grunn for de forskjellige instrumenteringene, annet enn at Waits forsøker å variere uttrykket – og at noen låter er forsøkt gjort mer intime og direkte gjennom utelatelsen av alt unntatt de mest nødvendige instrumentene.

Den store «nyvinningen» på *Blue Valentine* er bluesen. Mye av det Waits hadde gjort på de tidligere albumene har elementer av blues i seg - skillet mellom blues- og jazz-fraseringer og soloer er jo i beste fall uklar, og i de fleste tilfeller ikke-eksisterende. Eksempler på dette er for eksempel «Ice Cream Man», «Virginia Avenue» og «New Coat of Paint», låter hvor Waits

³⁸De to første fra *Small Change* og den siste fra *Blue Valentine*.

³⁹De to første fra *Foreign Affairs* og den siste fra *Blue Valentine*.

benytter seg av bluestypiske elementer, som pentaton skalaer og blues fills/soloer spilt av elektrisk gitar, piano eller saxofon. Allikevel er det, kanskje sett i sammenheng med det andre materialet på albumet, som om dette er jazz med blues-preg, ikke den rene og primale bluesen vi kjenner fra for eksempel Muddy Waters og andre eksponenter av electric blues, stilarten som skulle bli så viktig for Waits på 80-tallet.

Det er først på *Blue Valentine* at Waits viser interesse for denne delen av bluesen. Den tydelig BB King-inspirerte låta «\$29» er en av få låter frem til dette som følger et vanlig blues-skjema. Saxofon-riffet på «Whistlin' Past the Gravyard» gir assosiasjoner til «Mannish Boy» og «Hoochie Coochie Man» av Muddy Waters.

«A Sweet Little Bullet From a Pretty Blue Gun», fra samme album, har også blues-elementer, mest i den pentatone melodikken – og den nærmer seg nesten funken i sin monotone, insisterende rytmikk og riff-baserte form, elementer man finner mye av på de siste platene Waits har gitt ut. Her er det allikevel stemmen som er det mest spennende elementet, og hvis man skal sammenligne den med noe, må det bli blues-låta «Jesus Gonna Be Here» fra albumet *Bone Machine* (1992). Begge legger til rette for stemmen hans i det at de er sterkt nedstrippete rent instrumentalt – men viktigst – på begge sangene varierer Waits sterkt mellom bruk av brystklang og falsett. Sammenligner man også hvordan han uttaler ordene på i de to sangene, er det tydelig at inspirasjonen er afro-amerikansk vokaltradisjon, måten han leser på s-ene, og den generelle slepende framføringen – ispedd diverse andre gutterale lyder – er i følge Earl L. Stewart assosiert med en afro-amerikansk vokaltradisjon (Stewart 1998:5-8). Jeg vil komme nærmere inn på Stewarts distinksjoner kapittelet som tar for seg Waits på 80-tallet.

Det er også en klar trend at han på det stemmemessige planet søker å finne kontraster til musikken, dette kan tydeligst sees på hvordan det søte og svulstige strykerarrangementet på «Somewhere» settes opp mot noe av det mest ugjestmilde Waits har produsert på stemmefronten frem til dette punktet i sin karriere. Her ser man en klar paralell i Louis Armstrongs «What a Wonderful World» fra 1968, kanskje spesielt i forhold til den afro-amerikanske uttale-måten.

Instrumentasjonen har endret seg endel fra de foregående albumene - jeg har allerede nevnt orkestreringen. I tillegg til dette er den klassiske kasse-gitaren Waits tidligere har benyttet seg av borte. Dette har nok sammenheng med at det på låtskriversiden er færre vise/folk-låter. Der

den elektriske gitaren blir brukt, er det som regel en rent melodisk funksjon, som solo- eller fill-instrument. Enkelte steder (som «Red Shoes by the Drugstore») blir den brukt rent rytmisk. Også på «A Sweet Little Bullet From a Pretty Blue Gun» har gitaren en utstrakt rytmisk funksjon, nesten som et perkusjonsinstrument.

Saxofonen fikk sitt gjennombrudd hos Waits på *Nighthawks at the Diner*. På de tre albumene jeg har tatt for meg nå, har den fremdeles en viktig rolle, selv om noe av det solistiske arbeidet har blitt overtatt av den elektriske gitaren. Waits' fascinasjon for dette instrumentet er tydelig på «Small Change». Senere vil han fjerne seg totalt fra dette instrumentet, men det kommer jeg tilbake til.

Gjennom de tre albumene blir det perkussive elementet i musikken viktigere, spesielt de mer utypiske variantene, som knipsing, congas, tammer og bruk av melodiske og harmoniske instrumenter (gitar). Men også trommesettet blir viktigere – det blir gradvis flere spor med trommer på gjennom perioden,⁴⁰ og i trommesettet får i tillegg en mye mer sentral plassering i lydbildet.

Tematisk handler låtene fremdeles om den amerikanske taperen, i en verden bygget på drømmer. Det er sterke tendenser til en romantisering av alkohol-bruk og avhengighet, han spinner videre på den allerede etablerte oppfatningen om «Tom Waits», i det som nærmest er en parodi. Se for eksempel på «A Sight For Sore Eyes»: «half drunk all the time and I'm all drunk the rest». Det er mye humor på disse platene, da spesielt i tilknytning til låtene med tale.

«A Sight For Sore Eyes» er også et eksempel på hvordan Waits setter deg i konkrete stemninger og situasjoner ved å parafasere kjent musikalsk materiale, jeg har allerede nevnt «Rhapsody in Blue», her er det Auld Lang Syne, som er sangen som synges ved inngangen til det nye året over store deler av den engelskspråklige verden. Denne sangen går for øvrig igjen som en parafase i alle de tre epokene i hans karriere.

Det som kanskje skiller disse tre albumene mest fra de foregående, på det tekstlige planet, vel og merke, er overgangen fra typiske observasjons-tekster (løsrevne fragmenter satt sammen til en mer eller mindre sammenhengende helhet), til klare historier, små noveller i verseform. Et godt eksempel på det siste er den filmatiske «Potter's Field».

⁴⁰3/11 på *Small Change*, 4/9 på *Foreign Affairs*, og 6/10 på *Blue Valentine*.

4 1980-1988

Brytningstid: *Heartattack and Vine* og *One From the Heart*

Disse to albumene blir til under samme tidsrom, mellom 1979 og 1980, og er derfor interessante å sammenligne. Jeg kan allerede nå si at de ikke ligner nevneverdig på hverandre. Allikevel representerer begge nye måter å tenke musikk på, tankemåter som blir svært viktig for Waits' senere musikalske utvikling. Jeg vil starte med *One From the Heart*, siden arbeidet med filmen startet før *Heartattack and Vine*.

Da Waits ble ansatt av Francis Ford Coppola til å lage filmmusikken til sin nye film *One From the Heart* innebar dette fast kontorjobb og mange mennesker og tidsfrister å forholde seg til. At dette var en disiplinerende prosess er det liten tvil om – og hans nye hverdag var kanskje ikke så langt unna den de store Tin Pan Alley-komponistene hadde hatt et halvt århundre før ham: «I'd always admired the Tin Pan Alley writers, guys writing in offices in brick buildings (...) That kind of writing routine always looked attractive to me. I don't know how successful I was with it in *One From the Heart*, because it was new for me, and I had to strain and stretch» (Waits, i Zimmer:URL). Waits hadde før dette brukte noen juni- og juli-uker hvert år til innspilling av nytt album.⁴¹ Denne innspillingen tok 13 måneder⁴² og alt i alt jobbet Waits med prosjektet i to år (Humphries 2008:125).

It's my first experience in writing as something as large. And eh a tremendous responsibility and eh it's terrifying. But I accepted the challenge and eh... I guess I became perhaps more disciplined as a composer. And also I had to learn how to work with a variety of different kinds of people from different eh... It's like a, it's like a school you know? So that aspect of it was very different for me in having to create a piece that was going to then again fit on another piece that was gonna fit on another piece... (Tom Waits, i TF1 One From The Heart Reportage:URL)

I tillegg bør det ikke legges skjul på at det filmatiske aspektet ved Waits musikk (som man ser dukke opp for eksempel på «Potter's Field» fra *Foreign Affairs*) nå får fullt utløp, og blir foredlet. Det er derfor ikke noen overraskelse at dette blir sterkere og sterkere utover på 1980-tallet og kulminerer med scene-musikken *Frank's Wild Years* og det avantgarde og multi-kunstneriske live-albumet *Big Time*.

Musikalsk er bluesen ryddet vekk og vi er tilbake til orkestrerte Tin Pan Alley-aktige melodier, og piano-ballader. Ser man låtmaterialet opp mot det man finner på *Heartattack and*

⁴¹Med unntak av todagers-maratonet under innspillingen av *Nighthawks at the Diner*.

⁴²Fra september 1980 til oktober 1981.

Vine ser man tydelig to ulike sider av Waits. Dette er en stilart Waits, arrangør Bob Alcivar og produsent Bones Howe behersker til fingerspissene. Ford Coppola hadde hørt Waits' duett med Bette Middler, «I Never Talk to Strangers», og albumet er da også bygget opp som en samling duetter over samme lest. Til denne 50-tallspastisjen av en film passer musikken helt perfekt.

Gjennom mye av den tidlige karrieren til Waits er cooljazz-innflytelsene tydelige – men ikke så gjennomført som på *One From the Heart*. Miles Davies' *Birth of the Cool* blir ofte trukket frem som startpunktet for denne stilarten. Cool- og vestkystjazzen bygget oftest på små besetninger, ofte kalt komboer, og favoriserte et mykere uttrykk enn bopen: «emphasizing lyrical melodic style and softer tonal colors» (Monson 2006:158). Også dynamisk var disse jazz-sjangrene mye mer dempet: «Most of its musicians pursued a soft level of dynamics, for example favouring drum brushes rather than sticks, and many avoided a pronounced use of vibrato».⁴³ Vestkystjazzen, som det er vanskelig å løsrive fra cool-jazzen, følger opp disse trendene, men fokuset her er flyttet vekk fra improvisasjon og mot komposisjon.⁴⁴ Vestkystjazzen ble i stor grad kodet som en hvit jazz-form (Monsen 2006:158). At Waits, en hvit mann som vokste opp på vest-kysten, og som bodde i Los Angeles i starten av sin karriere skulle fatte interesse for denne varianten av jazz, er dermed ikke noen direkte overraskelse.

Stemmen til Waits er her nærere det «autentiske», den Waits vi finner på *The Early Years vol. 1 & 2*: en middels pen baryton. Forskjellen er at han her benytter mer luft på stemmen og har en mer utpreget vibrato enn på de folk-inspirerte tidlige låtene. Den skiller seg radikalt fra den stemmen man har blitt vant til på Waits' tre foregående album – her er growlingen ikke-eksisterende, og harmonerer mer med den lyse og rene stemmen til Crystal Gayle. Det er interessant å merke seg at på duetten «I Never Talk to Strangers» med Bette Middler, blir nettopp forskjellen mellom de to stemmene fremhevet.

Soundet og instrumenteringen er velkjent territorium, og skiller seg ikke nevneverdig fra de jazz-låtene man finner på de tre foregående albumene, selv om de i større grad er gjennomorkestrerte på *One From the Heart*. Noen unntak er det selvsagt. «Little Boy Blue» er en slags forløper til «Frank's Wild Years», fra *Swordfishtrombones*, en kul, up-tempo sak,

⁴³ Grove Music Online – «Cool Jazz»: <http://tinyurl.com/8w327bm>

⁴⁴ Grove Music Online – «West Coast Jazz»: <http://tinyurl.com/8fcyuh2>

med walking bass og hammondorgel. Når Waits bruker samme stil senere er det ganske tydelig ironisk, en låt som underbygger den sleske casino-crooneren Frank.

«You Can't Unring a Bell» er en minimalistisk og kortfattet sang, fremført med timpani, kontrabass og Waits' på vekselvis snakking og hviskende sang. Både formatet og vektleggingen av det rytmiske er noe som blir mer tydelig på *Swordfishtrombones*.

«Used Carlotta» er ikke å finne på albumet,⁴⁵ men har fått sin egen sekvens i filmen. Her dirigerer hovedpersonen bilene (hornene deres i alle fall) på et bilopphuggeri i en slags europeisk kabaret/sirkus-komposisjon. Både selve musikken og idéen om «lånte» lyder, peker frem mot *Swordfishtrombones* og videre:

It was a scene from a story that I wrote with Paul Hampton, called «Why Is The Dream Always So Much Sweeter Than The Taste?», and there was a scene that had a used car lot. You know, with a guy standing on the roof of a car conducting a car lot. And it was called «Used Carlotta». So I took that and I mentioned it to Francis and they used it in the junkyard scene where Hank conducts a bank of used cars with the headlights on, while Leila walks on a tightrope over the junkyard (Tom Waits, i TF1 One From The Heart Reportage:URL).

Det mystiske prosjektet Waits her snakker om («Why Is The Dream So Much Sweeter Than The Taste») ble aldri realisert. Det er fristende å se for seg at dette prosjektet senere har blitt til *Frank's Wild Years* som også handler om en ung mann med høye håp som mislykkes i livet.

Blue Valentine avsluttes med gitar, i form av balladen «Blue Valentines». Mellom *Nighthawks at the Diner* og frem til dette punktet hadde dette instrumentet nesten vært fraværende på Waits' plater, i alle fall som bærende instrument. Derfor er det nesten slående i hvor stor grad gitaren er tilbake på *Heartattack and Vine*, selv om den høres ganske anderledes ut her. Tittelkuttet, som også er åpningssporet, viser frem en helt ny side av Waits, med sin hissige, forvrengete gitarsound.

Hele seks av de ni sporene på *Heartattack and Vine* inneholder gitar. Gitaren er også mye mer fremtredende her enn før, både som rytmisk instrument og solist. Flere steder nærmer gitarene seg funkens rytmiske og harmoniske monotoni.⁴⁶ Kassegitaren er fraværende – dette er langt

⁴⁵ Elementer av den er å finne på sporet «Instrumental Montage».

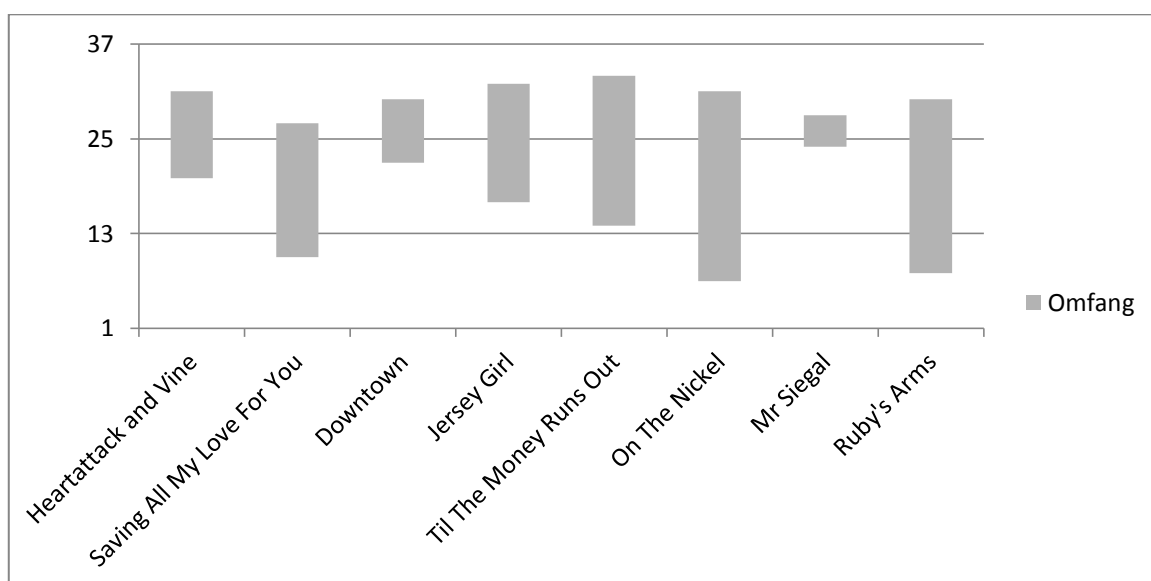
⁴⁶«Downtown» og «Til the Money Runs Out»

fra folk-perioden hans. Blues er, som på *Blue Valentine*, en tydelig inspirasjon, selv om bare tre av låtene⁴⁷ er bygget på rene blues-skjemaer.

Albumet har fått plass til tre ballader, «Saving All My Love For You», «On the Nickel» og «Ruby's Arms». Alle tre er orkestrerte og med piano-akkompagnement. Orkesteret er igjen tilbake til de litt mer standardiserte arrangementene vi finner fra for eksempel *Closing Time* og *The Heart of Saturday Night* – tenkt som bakgrunn og tekstur, ikke som selvstendig element. Waits har hentet tilbake Jerry Yester, som orkestrerte de tidlige albumene hans, i tillegg til Bob Alcivar som arrangerte *Blue Valentine*. At disse arrangementene er relativt homogene gjør det sannsynlig at dette er et bevisst valg fra Waits sin side, spesielt når man ser det i sammenheng med arrangementene på *One From the Heart*,⁴⁸ som mildt sagt kan kalles hollywoodesque. Det har også blitt plass til en rocke-ballade, for Waits nokså ukjent territorium. «Jersey Girl» ble da også covret av New Jerseys store sønn, Bruce Springsteen, og utgitt på hans 40-spors live-samler *Live/1975-85*, som solgte i 1,5 millioner eksemplarer.

Stemmemessig er det få forskjeller fra tidligere album, annet enn de som kommer naturlig gjennom utviklingen i låtmaterialet – et tøffere og mer bluesy uttrykk fordrer mer kraft – og mindre av den luftig og myke stemmen han viser frem på for eksempel *One From the Heart*. Flere av låtene er rene blues-låter, og det er interessant å merke seg at det vokale omfanget på disse er mye mindre enn på balladene, som viser frem hele spennvidden i Waits' stemme:

Illustrasjon 11 Stemmeomfang *Heartattack and Vine*



⁴⁷«In Shades», «Til the Money Runs Out» og «Mr. Siegal»

⁴⁸Også disse av Bob Alcivar.

One From the Heart og *Heartattack and Vine* er særs forskjellige i uttrykkene sine. Mye av dette kan forklares gjennom det faktum at filmmusikk er et bestillingsverk – og at komponisten dermed er prisgitt regissører og produsenters meninger og vilje. Men det er fristende å trekke frem at man etter den såkalte *New York-trilogien*,⁴⁹ i stor grad kan skille mellom hans musikk for scene og lerret, og studioinnspillingene hans. Førstnevnte er i en mer tilgjengelig stil, inspirert av cabaret og vaudeville, mens de rene studioalbumene er mer eksperimentelle, kanskje spesielt i forhold til låtmateriale og studioteknikk.

New York-trilogien

Denne delen kommer til å handle om albumene som går under navnet «New York-trilogien», i tillegg til live-albumet *Big Time*. Jeg kommer til å ha et spesielt fokus på veiskillet *Swordfishtrombones*, fordi mye av det som skjer her også er gyldig for hans kommende produksjon.

Jeg har mange ganger i løpet av oppgaven så langt sammenlignet musikken med det som kommer senere – og jeg har sett spor av ting som kommer til uttrykk senere i Waits' karriere. Dette er jo mitt privilegium – jeg har mulighet til å se hvert eneste album som ledd i en utvikling – som midtpunkt, og ikke ytterpunkt. Dette er noe jeg synes er viktig å ha et halvt øye til, fordi albumet *Swordfishtrombones* (1983) må kunne sies å være et av de mest ekstreme stilbruddene noen populærmusikalsk artist har gjennomført. Derfor blir det ikke bare et poeng å fokusere på dette for å forsøke å spore de musikalske røttene, men også fordi dette albumet farger vår forståelse av hans karriere på en så fundamental måte, og fordi den sier noe om hvordan Waits ønsker å fremstille seg selv (den står ikke bare for et stilistisk brudd, men også et brudd i hans performance).

Swordfishtrombones

Det er vanskelig å se for seg den musikalske transformasjonen på *Swordfishtrombones* uten Waits' kone, Kathleen Brennan. Hun er kreditert som låtskriver og produsent på samtlige låter etter *Big Time*, og var en aktiv del av den kreative prosessen allerede på *Swordfishtrombones*: «She really co-produced that record [*Swordfishtrombones*] with me, though she didn't get credit» (Waits i Hoskyns 1999:URL). Jeg vil komme mer tilbake til disse innflytelsene.

⁴⁹ *Swordfishtrombones*, *Rain Dogs* og *Frank's Wild Years*

Låtmessig er ikke *Swordfishtrombones* eksempel på Waits på sitt mest eksperimentelle. Som jeg har pekt på er blues en viktig innflytelse på *Heartattack and Vine*, og det er det fremdeles når vi kommer inn på 80-tallet. Allikevel blir det vanskelig å snakke så direkte om stil på *Swordfishtrombones* som man kan gjøre på *Heartattack and Vine*. Når man hører «In Shades» eller «Mr. Siegal», er man ikke i tvil om at det er blues man hører på – men hvordan kan man kategorisere låter som «Underground», «In the Neighborhood» eller «Trouble's Braids»?

Det er ikke bare det at *Swordfishtrombones* er så mye mer variert når man måler sangene på albumet opp mot hverandre – variasjonen finnes også i selve låtene, både horisontalt (i sangenes forløp), og vertikalt (i sangenes instrumentering og tekstur). Et godt eksempel på sistnevnte er sporet «Shore Leave», der en standard 12-takters blues plutselig gir konnotasjoner til det fjerne østen gjennom sin instrumentering.

Her er vi inne i kjernen av den utvikling som skjer hos Waits på starten av 80-tallet – sangene gjennomgår en globalisering. Der så godt som alle låtene i Waits' tidlige karriere er trygt rotfestet i USA,⁵⁰ kan sangene etter dette like gjerne finne sted i Europa, Sør-Amerika eller Asia. Det er nærliggende å påpeke at tanken om musikalsk geografi, «locations», kan ha sammenheng med hans arbeid med filmmusikk. «Dave the Butcher» gir assosiasjoner til sirkus, på «In the Neighborhood» høres et hornorkester som beveger seg sakte gjennom et søvng nabolag i storbyen, «Just Another Sucker on the Vine» plasserer deg i salen under en tysk kabaret på 1920-tallet, «Swordfishtrombone» finner sted i en røykfylt bar i Latin-Amerika, mens du på «Down, Down, Down», sitter på bakerste rad under en gospel-gudstjeneste. På albumene forut for *Swordfishtrombones* foregår handlingen utelukkende i USA. Dette ser man klart også i de tekstlige stedsreferansene i låtene: «Christmas Card From a Hooker In Minneapolis», «Kentucky Avenue», «Virginia Avenue», «Jersey Girl», «Putnam County», «I Wish I Was In New Orleans» og «San Diego Serenade» er alle låttitler fra album før *Swordfishtrombones*, «Singapore», «Telephone Call From Istanbul», «Russian Dance», «Big In Japan», og «Filipino Box Spring Hog» er hentet fra album etter *Swordfishtrombones*. Waits selv innrømmer at det ligger en filmatisk tankegang bak albumet:

I was trying to do a bit of an - uh - adventure, do some type of 'Beggars Opera' in a way, with songs that had some kinda relationship to each other, whether it was later on in the story, or in some kinda discombobulated sequence. Thematically, I put in the instrumentals to try and provide connective tissue (Tom Waits, i Case 1983:URL).

⁵⁰ Det eneste eksempelet jeg kan komme på er parafraseringen av «Waltzing Matilda» på låta «Tom Traubert's Blues (Four Sheets to the Wind in Copenhagen)».

Bruken av instrumentaler⁵¹ på albumet (det er fristende å kalle dem *kontentum*) er også med på å underbygge dette.

I tillegg til denne åpenbare globaliseringen, og den filmatiske tankegangen som gjennomsyrrer albumet, er det også snakk om en musikalsk fortetning. Låtene er flere og kortere. Albumet er tre minutter kortere enn forløperen, men har fått plass til hele 15 spor (mot 9 på forrige album). Borte er alle de lange solopartiene fra *Heartattack and Vine*. Tekstene er korte og konsise. Låta «Johnsburg, Illinois» er et godt eksempel på dette, ett minutt og trettitre sekunder med komprimert kjærlighetserklæring:

*She's my only true love
She's all that I think of
Look here: in my wallet that's her
She grew up on a farm there
There's a place on my arm
where I've written her name next to mine
You see: I just can't live without her
and I'm her only boy
And she grew up outside McHenry
in Johnsburg, Illinois
«Johnsburg, Illinois»*

It's real short. Somehow i wanted to get it all said in one verse. There are times when you work on a song and end up repeating in the second verse what you already said in the first. So I thought it would be more appropriate if t's just like (...) a sailor (...) who opens his wallet (...) and says: «Oh, here. That's her» (Waits, i Maher Jr 2011:131).

Endringene i instrumentering kan kort skisseres på følgende måte: økt mangfold, mer fokus på rytmeinstrumenter, og mer variasjon i stemmebruk.

Noen instrumenter forsvinner helt fra *Swordfishtrombones*, nemlig den akustiske gitaren, saxofonen og strykerorkesteret (se vedlegg 1). Men mange kommer til, hele 25 i tallet. Hovedvekten her er på de rytmiske instrumentene – shakere, congas, marimba, trommer av ulik etnisk opprinnelse, etc. (se vedlegg 2). I tillegg stykker han opp trommesettet, og bruker gjerne elementer av det (for eksempel skarptromme og basstromme) til å lage en mer markert beat i låtene.⁵² De perkussive elementene er ikke bare flere – de har fått en mer fremtredene plass i lydbildet. Dette markerer en distinkt endring hos Waits, som han poengterer selv:

⁵¹ «Dave the Butcher», «Just Another Sucker on the Vine» og «Rainbirds».

⁵² For eksempel på «16 Shells From a 30.6».

I've always been afraid of percussion for some reason. I was afraid of things sounding like a train wreck, like Buddy Rich having a seizure. I've made some strides; the bass marimbas, the boobams, metal long longs [sic], African talking drums and so on... (Tom Waits, i Millions 1983:URL).

Fokuset på messingblåsere – trompet, trombone, barytonhorn – til fordel for treblåseren saxofon, vender de musikalske assosiasjonene vekk fra den amerikanske jazzen, og over til den europeiske cabaret-tradisjonen, med Kurt Weill i spissen. Igjen ser vi en økt globalisering.

Pianoet er tonet ned på albumet, både gjennom det faktum at de tradisjonelle pianoballadene er færre, og fordi de blir ominstrumentert. Et godt eksempel her er låta «Town With No Cheer», som er innspilt med trå-orgel, synthesizer og sekkepipe. Jay. S. Jacobs peker på Waits' i mange tilfeller utelater instrumenter for å oppnå endring i sitt musikalske uttrykk:

(...) Waits decided to test himself by banishing one of his basic musical building blocks from the recording of *Real Gone*. In previous albums, the instruments that got the shaft were the saxophone (*Swordfishtrombones*) and the electric guitar (*Alice and Blood Money*). For the new CD, Waits thought it would be interesting to do an entire album without using (...) the piano (Jacobs 2006:210).

I det store og hele er vi på *Swordfishtrombones* allikevel inne i et mer akustisk lydlandskap enn på *Heartattack and Vine*. Den elektriske gitaren brukes nesten utelukkende (og i alle fall mest fremtredende) på de klassiske blues-låtene.⁵³

Stemmemessig går Waits gjennom en stor utvikling på dette albumet. Utviklingen foregår på tre plan. For det første blir det fra og med *Swordfishtrombones* en større variasjon i det vokale uttrykket. På de tidlige platene er det i stor grad stemmen til én person Waits' presenterer: den innrøykte, påseilede bomsen. På tross av at det skjer en tydelig endring i Waits stemme mellom *Nighthawks at the Diner* og *Small Change* (som jeg tidligere har påpekt), er det i stor grad snakk om én homogen stemme på hvert album.. Det nye nå er at Waits skreddersyr det vokale uttrykket til karakteren og personen han presenterer. På *Swordfishtrombones* finner vi sinte bjeff («Underground»), myke, lyse tenorpartier («Johnsburg, Illinois»), spiss, tynn og lavmælt crooning («Swordfishtrombones» og «Shore Leave»), det som best kan beskrives som brøling («16 Shells From a Thirty-ought-six» og «Down, Down, Down», i tillegg til de klassiske variantene, type beruset boms («In the Neighborhood») og hipster beat-talk («Frank's Wild Years» og «Trouble's Braids»). Det blir i mine øyne enda tydeligere at de ulike fremtoningene på låtene er uttrykk for ulike karakterer Waits portretterer, her er det snakk om flere (uke) stemmer, flere karakterer (jamfør Frith). At Waits stripper stemmen for

⁵³ «16 Shells From a 30.6», «Down Down Down» og «Gin Soaked Boy».

all vokal staffasje på «Johnsburg, Illinois», den klart mest selvbiografiske låta på albumet, er med på å tydeliggjøre skillet mellom karakterer og person.

Beat-innflytelsene er nedtonet på dette og kommende album. I stedet får vi presentert en ny type tale-sang, eksemplifisert med «Shore Leave». Det er her ikke lenger en beat-poet som leser dikt, Waits' nærmer seg teksten på samme måte som en skuespiller – det er karakteren som presenteres, ikke teksten. Dette ser vi flere eksempler på utover i karrieren, som for eksempel i låtene «9th & Hennepin» (*Rain dogs*), «The Ocean Doesn't Want Me» (*Bone Machine*) og «What's He Building in There» (*Mule Variations*). Waits portretterer ulike karakterer og formidler deres historier, i sterk motsetning til den forholdsvis homogene beat-poeten som får stor plass på de tidlige albumene.

Mange av kjennetegnene ved Waits stemme kan knyttes opp mot en afrikansk vokaltradisjon. Earl L. Stewart har forsøkt å kartlegge særtrekkene ved det afrikanske (og i forlengelsen, afro-amerikanske) vokale uttrykket:

They include (1) guttural effects and related utterances, (2) interpolated vocality, (3) falsetto, (4) blue notes, (5) Afro-melismas, (6) lyric improvisation, and (7) vocal rhythmization (Stewart 1998:5).

Tom Waits bruker i større eller mindre grad alle disse aspektene i sitt vokale uttrykk.

Growlingen som åpenbarer seg høsten 1975 må sees som en *guttural effect*. I tillegg er det tidlig i hans karriere også tydelige innslag av blåtoner og *vocal rhythmization* (som for eksempel på «Step Right Up»). Det tredje leddet i den vokale utviklingen som finner sted på *Swordfishtrombones* ligger i introduksjonen av falsettsangen. Waits hadde forelsket seg i stemmen til en, for de som kjenner Waits' musikk opp til dette punktet, ganske usannsynlig inspirasjon, Mick Jagger på låta «I Just Want to See His Face», fra albumet *Exile on Main Street* (1972) (Humphries 2008:143). Waits' versjon av Jagger (slik vi finner den på «Shore Leave») kan best beskrives som et dyrs – en elskovssyk katt eller en stukket gris. Waits måtte slutte å røyke for å oppnå denne nye stemmekvaliteten – noe som tyder på at dette var et gjennomtenkt og bevisst trekk fra Waits' side.⁵⁴ Senere finner vi denne stemmen blant annet på «Temptation» (*Frank's Wild Years*), «Dirt in the Ground» (*Bone Machine*) og «Crossroads» (*The Black Rider*).

Forandringene i Waits' stemmebruk er viktige, kanskje til og med viktigere enn endringene i instrumentasjon og låtmateriale, fordi de er så mye mer varige. Instrumentbruken etter

⁵⁴ The Observer 20.03.2005: <http://tinyurl.com/5x2729>

Swordfishtrombones er i stor grad varierte, de svinger fra det voldsomme, eksperimentelle og elektriske (*Bone Machine*) til det myke, tradisjonelt rotfestede og akustiske (*Alice*). Det at han utvider den musikalske horisonten på *Swordfishtrombones* er på mange måter viktigere enn i hvilken retning han utvider den i. Men det vokale aspektet, og nyvinningene som skjer der, er i stor grad tydelige på alle hans utgivelser etter *Swordfishtrombones*, og danner grunnlaget for måten Waits forteller sine historier på. De steder, land og «locations» musikken fremmaner er i konstant forandring hos Waits, men de stemmemessige verktøyene og stilene han introduserer på *Swordfishtrombones* i stor grad er de samme i dag.

Hvor kom så all denne nye inspirasjonen fra? Jeg har allerede nevnt hans (på den tiden) forholdsvis nye ekteskap med Kathleen Brennan. Det var hun som introduserte ham for mye (for Waits) ny musikk, blant annet Captain Beefheart (Hoskyns 2009:277). Beefheart og Waits hadde lenge hatt to ting til felles. De hadde samme manager, og noe av det samme vokale uttrykket. Beefhearts musikk var ironisk nok allikevel relativt ukjent for Waits frem til han møtte Kathleen. I sin Waits-biografi beskriver Jay S. Jacobs Beefhearts musikk på følgende måte: «Captain Beefheart set about inventing a brand-new sound, melting the twelve-bar blues with avant-garde jazz and a touch of classical» (Jacobs 2006:116). Når man hører på *Swordfishtrombones* og mye av Waits' musikk etter dette, er det slående hvordan denne beskrivelsen også kan brukes om Waits' musikalske prosjekt. Allikevel låter det ganske ulikt. Foruten det faktum at Waits' sanger er tydeligere i struktur og form, må grunnen til dette sies å være at der Beefheart fritt anvender disse stilartene i en og samme sang, benytter Waits sjelden seg av mer enn én, noen ganger to, stilarter i samme låt. Her er «Shore Leave» et eksempel. På «Trouble's Braids» går han mer inn i Beefhearts avant-garde uttrykk.

En annen viktig inspirasjon, og da først og fremst til de avant-garde og kunstmusikalske sidene ved Waits' produksjon på 80-tallet, kom fra to av Waits' bekjente. Perkusjonisten Victor Feldman hadde jobbet med Waits på *Heartattack and Vine* og hadde introdusert Waits for mye av den obskure perkusjonen man finner på *Swordfishtrombones*: «He suggested instruments I wouldn't have thought of, squeeze drums, Balinese percussion, marimba, things I'd always been timid about» (Waits, i Case 1983:URL). Francis Thumm – en nær venn og musikalske kollaboratør⁵⁵, introduserte Waits' for musikken og tankegangen til den amerikanske samtidskomponisten Harry Partch (Pouncey 1983:URL). Partch var, musikalsk sett, en særing som blant annet jobbet med en utvidet 43-toners skala. Verkene han

⁵⁵ Blant annet kreditert som «musical watchdog» på albumet *Bone Machine* (1992).

komponerte ble i stor grad innspilt og fremført på sine egenlagde instrumenter – fremstilt av ting Partch gjerne fant på skraphaugen. Thumm spilte et av disse, chromelodeon, i et orkester viet Harry Partchs musikk. Deler av Waits' musikk synes å være direkte inspirert av ham. Et eksempel på dette er måten rytmene i marimba og perkusjon danner grunnlaget for Partch's verk «Daphne of the Dunes». Dette gir helt tydelig gjenklang i låter som «Shore Leave» og kanskje spesielt «Swordfishtrombones». Waits' fascinasjon for å skape atmosfære gjennom bruk av «lånte», assosiative lyder kan på mange måter også kobles til Partch. Et eksempel fra *Swordfishtrombones* er lyden av en stol som slepes over et gulv på begynnelsen av «Shore Leave». Senere blir eksemplene flere – både hvor ulike instrumenter manipuleres til de likner noe annet – eller at de faktiske gjenstandene brukes for å lage atmosfære. Spesielt monologene til Waits er preget av sistnevnte. Her er det for eksempel interessant å sette Partch-verket «Exordium – the Beginning of a Web» opp mot Waits' «What's He Building in There».

De eksperimentelle innflytelsene på Waits' musikk kan spores enda lenger tilbake – til Eric Satie, og spesielt Charles Ives. Michael Nyman presenterer Ives og Satie på følgende måte i sin bok *Experimental Music. Cage and beyond* (1999): «Satie and Ives invented a kind of musical pop art by putting into their pieces sounds of their musical environment – popular songs, marches, patriotic songs, hymns, band music, etc.» (Nyman 1999:39). Ser man på låtene på *Swordfishtrombones* er alle disse sjangrene representert på albumet: popular songs («Town With no Cheer» refererer til den australske allsangklassikeren «A Pub With no Beer»), cabaret songs («Just Another Sucker on the Vine»), marches («Underground»), patriotic songs (på Waits' egen måte: «Soldier's Things») og band music («In the Neighborhood»). Hos Waits blandes Ives, Partch og Weill sammen til en særegen måte å tenke eksperimentelt i en populærmusikk-tradisjon.

Også i form av sin produksjon skiller *Swordfishtrombones* (og kommende album) seg fra de tidligere utgivelsene. For å forklare noe av denne utviklingen kan det være på sin plass å gjøre rede for et begrep som kan være nyttig når man skal beskrive musikkproduksjon, nemlig *sound box*.

Begrepet *sound box* blir brukt av Allan Moore til å beskrive innspilt lydmateriale ut fra hvordan de ulike lydkildene er plassert i et oppfattet rom: «a 'virtual textural space', envisaged as an empty cube of finite dimensions, changing with respect to real time» (Moore 2001:121). Han skisserer fire dimensjoner i dette rommet: «lateral placement within the stereo

field; foreground and background placement due to volume and distortion; height according to sound vibration frequency; and time» (Dockwray og Moore 2010:181).

I artikkelen *Configuring the sound-box 1965–1972* gjennomgår Dockwray og Moore 1000 mer eller mindre tilfeldig utvalgte populære låter fra perioden 1965 til 1972 (ibid:183), og identifiserer fire ulike sound boxer som i all hovedsak blir benyttet i denne perioden (fem, om du tar med de som ikke lar seg kategorisere). Dette er «The clustered mix describes the narrow stereo image created by the central placement of the key sound sources within the sound-box», «The triangular mix (...) describes a triangular configuration between the vocals, snare and bass», «the diagonal mix (...) identifies the vocals, bass and snare as being on a slight diagonal line in a linear configuration (...), with other instruments placed to either side», «the dynamic mix refers to tracks where there is some level of movement within the sound-box» (ibid:186), og *anomalies* som i størst grad dreier seg om låter «that omit one or more of the key elements: bass, drums and lead vocals» (ibid:193).

Gjennom klassifiseringen av disse 1000 sangene, finner Dockwray og Moore ut at det perioden 1965 til 1972 foregår en endring i måten låtene mikses på – en vridning vekk fra cluster og triangulær-miksen, mot diagonal miksing. I 1966 er ingen av låtene mikset diagonalt, mens det i 1972 er hele 78 prosent som er mikset på denne måten (ibid:186). Dette har vært den normative miksing etter dette.

Dette er da også tilfellet med Waits på 1970-tallet. *The Heart of Saturday Night* fra 1974 (utkommer to år etter studiens omfang slutter) er et godt eksempel. Alle låtene på dette albumet er mikset på den normative måten, med bass, trommer (skarp) og vokal i sentrum, med andre instrumenter panorert jevnt ut til høyre og venstre. Et par av låtene («Diamonds on My Windshield» og «The Heart of Saturday Night») gir inntrykk av å være mikset i et sentralisert cluster, men effekten oppnås i stor grad siden låtene er så sparsomt instrumentert. Denne produksjonsmåten er gjennomgående på alle Waits' utgivelser frem til og med *One From the Heart*.

På *Swordfishtrombones* og de kommende utgivelsene på 80-tallet⁵⁶ er mikse-mønsteret mer uklart. På åpningssporet «Underground» er trommene plassert til venstre, mens bassinstrumentene og vokalen er sentrert, og gir dermed uttrykk for å være en slags triangulær miks. Den samme triangulære miksing får man inntrykk av at har blitt benyttet på

⁵⁶ Og i varierende grad også senere.

«Trouble's Braids» og «Swordfishtrombones». På noen av sporene finner man dynamiske elementer. På «Dave the Butcher» oppnås dette gjennom bruk av en roterende høyttaler («leslie speaker»), hvor dopplereffekten gir inntrykk av en lydkilde som varierer i avstand. På «Town With No Cheer» panoreres sekkepipe fra høyre mot venstre i begynnelsen av låta. På «Shore Leave» benyttes flere av de miksekategoriene Dockwray og Moore beskriver: mest av alt oppfattes den som diagonal i det at elementene i så stor grad er spredd utover, men bassen er plassert et stykke til venstre og gir dermed inntrykk av en triangulær miks, mens det er flere dynamiske elementer her (blant annet «growl»-trompeten som bytter plass underveis i låta).

I det hele virker stereobildet på *Swordfishtrombones* mye bredere enn på Waits' tidligere utgivelser. På mange måter tror jeg dette er en korrekt observasjon i seg selv, men effekten forsterkes ved at så mange av instrumentene som benyttes på albumet er av det perkussive slaget. De har rask attack, decay og release, og begrenset sustain. På mange av låtene på de foregående albumene er lydbildet mettet av instrumenter som holder lange toner, for eksempel strykerorkesteret. På *Swordfishtrombones* får hvert instrument mer luft og plass. Jeg mener at effekten dette får hos lytteren er at de enkelte lydkildene oppleves som mer ekstreme i sine panoreringer. Et godt eksempel på dette er tittelsporet «Swordfishtrombones».

Rain Dogs

Albumet *Rain Dogs*, som kom ut to år senere, må sees som en fortsettelse av arbeidet med *Swordfishtrombones*. Dette er også et musikalsk tett album, som henter inspirasjon fra vidt forskjellige musikktradisjoner. Waits har fått plass til over ti minutter mer musikk (hele 19 spor denne gangen) – og vitner om en veritabel kreativ eksplosjon. Låtene på albumet ble komponert i løpet av to måneder i New York (Hoskyns 2009:308).

Produksjonsmessig kan vi snakke om en videreføring av den vi finner på *Swordfishtrombones*. Rommene er tydelige, og større enn på de tidlige albumene. Det er god plass til alle instrumentene – instrumentene som fyller opp lydbildet er i stor grad fjernet. Men *Rain Dogs* skiller seg fra *Swordfishtrombones* på et viktig punkt - de brede stereobildene er mindre fremtredende. Her er det i større grad mikset i et snevert cluster. På *The Heart of Saturday Night* hadde dette sammenheng med en begrenset instrumentering, men dette er på *Rain Dogs* bare tilfelle i låta «Time». «Cemetery Polka», «Tango 'Till They're Sore», «Hang Down Your Head», «Union Square», «Bride of Rain Dog» og «Anywhere I Lay My Head» er

alle eksempler på cluster-miksede låter med mange instrumenter. Et miks-element som er til stede på *Swordfishtrombones* (for eksempel på låta «Gin Soaked Boy»), men som først blir gjennomgående på *Rain Dogs*, er bruken av panorert delay/klang. Gitaren på «Jockey Full of Bourbon» er et godt eksempel på dette, der originallyden ligger i venstre kanal, men ekkoet kommer i høyre. På «Anywhere I Lay My Head» «Bride of Rain Dog» og «Union Square» er denne ekko-bruken med på å vide ut lydbilde på tre ellers snevert miksete låter.

Det er interessant at begge albumene starter på relativt samme måte, og sånn sett speiler hverandre. «Underground» (*Swordfishtrombones*) og «Singapore» (*Rain Dogs*) er begge hissige og nærmest groteske to-taktere, og begge handler om det å være innestengt og stengt ute (inne?) fra et normalisert samfunn – enten det er under jorda i gruveganger og kloakksystemer, eller om bord på et skip på vei til Singapore. Andresporene på albumene «Shore Leave» (*Swordfishtrombones*) og «Clap Hands» er begge perkussive låter med sterk vekt på marimba. Begge er atmosfæriske, og Waits synger med tilnærmet lik stemme, og selv om dette ikke er noen ren 12-takter, er blues-preget i akkordprogresjonene også her sterkt. Morsomt er det også at Waits nærmest gjør en statement ut av å sette inn saxofonen helt mot slutten av spor fire, «Jockey Full of Bourbon». Dette instrumentet hadde vært helt fraværende på *Swordfishtrombones*. Det blir nesten som han trekker fra forhenget og viser frem en overraskelse.

Det er, som på *Swordfishtrombones*, gjort god plass til bluesen gjennom låtene «Big Black Mariah», «Union Square», «Walking Spanish» og «Gun Street Girl». Sistnevnte markerer på mange måter starten på Waits fascinasjon for den mer opprinnelige, pre-Muddy Waters-bluesen – og ligger nærmere artister som Robert Johnson og Lead Belly. Dette plukker han opp igjen senere, for eksempel på *Bone Machine* («Jesus Gonna Be Here») og *Mule Variations* («Chocolate Jesus»). Låta er også et godt eksempel på at Waits parafraserer tidligere tiders musikk, her eksemplifisert med «Long John», en *work song*, gjennom verselinjen «I said, John, John, he's long gone. Gone to Indiana, ain't never comin' home».

De Springsteenske rocke-balladene «Downtown Train»⁵⁷ og «Hang Down Your Head»⁵⁸ viderefører tradisjonen fra «Jersey Girl». Senere ser man denne typen sanger for eksempel på *Mule Variations* («Hold On»). De klassiske piano-balladene er utelatt – men en låt som «Time» kunne uten problemer vært arrangert for piano i stedet for akustisk gitar og trekkspill.

⁵⁷ Senere covret av Rod Stewart.

⁵⁸ Første låt co-skrevet med Kathleen Brennan.

I motsatt enda av hverandre i ballade-spekteret finner vi den smått ironiske country-balladen «Blind Love»⁵⁹ og «Diamonds and Gold», en sentral-europeisk folketone-inspirert låt i Weills ånd. Sistnevnte hadde passet utmerket inn i arbeidene hans for Robert Wilson.⁶⁰ Weills innflytelse finner vi også i «Cemetery Polka», «Rain Dogs», «Bride of Rain Dog» (så og si en Weill-pastisj) og «Tango 'Till They're Sore». På sistnevnte blander han også inn New Orleans' musikktradisjon, gjennom en enslig trompet. Også på siste-sporet plukker han opp New Orleans, «Anywhere I Lay My Head» kan nesten sees på som en «funeral march». Hornene blir igjen brukt helt annerledes på instrumentalen «Midtown» - her på klassisk storbandmanér – noe han også gjør på «Knife Chase» fra *Blood Money*.

Det er ikke bare i USA og Europa Waits henter inspirasjonen sin fra – «Jockey Full of Bourbon» gir klare konnotasjoner til Sør-Amerika, og på «9th & Hennepin» og «Clap Hands» gir bruken av marimba følelsen av noe ikke-vestlig.

Tekstlig er Waits på dette albumet mer opptatt av å vise frem det mer groteske i samfunnets lavere sjikt, og det er også på dette albumet at hans fantastiske (i ordets rette betydning) side i tekstene begynner å tre frem, med billedbruk som nærmest gir tekstene et profetisk tilsnitt:

*And no one brings anything small into a bar around here
They all started out with bad directions
And the girl behind the counter has a tattooed tear
One for every year he's away she said
Such a crumbling beauty
Ah, there's nothing wrong with her a hundred dollars won't fix
She has that razor sadness that only gets worse
With the clang and the thunder of the Southern Pacific going by
And the clock ticks out like a dripping faucet
Till you're full of rag water and bitters and blue ruin
And you spill out over the side to anyone who'll listen
«9th & Hennepin»*

*There's a hole in the ladder, a fence we can climb
Mad as a hatter, you're thin as a dime
Go out to the meadow, the hills are a-green
Sing me a rainbow, steal me a dream
«Diamonds and Gold»*

⁵⁹ Et av de ytterst få stedene i sin karriere hvor Waits bruker backing-vokalister.

⁶⁰ *Black Rider*, *Alice* og *Blood Money*.

*We sail tonight for Singapore, don't fall asleep while you're ashore
Cross your heart and hope to die, when you hear the children cry
Let marrowbone and cleaver choose, while making feet for children's shoes
Through the alley, back from hell, when you hear that steeple bell
You must say goodbye to me.*

«Singapore»

*And they all pretend they're orphans, and their memory's like a train
You can see it gettin' smaller as it pulls away
And the things you can't remember tell the things you can't forget
That history puts a saint in every dream*

«Time»

Det er vanskelig å komme utenom Marc Ribot når man skal beskrive *Rain Dogs*. Hans måte å frasere på – stakkato og tidvis nærmest atonal – er med på å farge både *Rain Dogs* og *Frank's Wild Years* på en helt unik måte. På *Rain Dogs* er dette tydeligst på «Singapore», «Cemetery Polka», «Diamonds and Gold» og «Rain Dogs» - fellesnevneren her er selvsagt at det dreier som de mest Weill-inspirerte sangene på albumet.

Illustrasjon 12 Utdrag fra gitardel «Singapore»



Man finner mye av det samme på *Franks Wild Years*, for eksempel på «I'll Be Gone». Nytt her er at man finner dette gitarsoundet også på de låtene som ikke hviler på Weills arbeid – som på åpningssporet «Hang On St. Christopher» - en slags forvridd funk-låt. Av samme kaliber er «Way Down in the Hole (av mange kjent som kjenningsmelodien til TV-serien *The Wire*). Også her trakterer Ribot gitaren på samme måte.

Franks Wild Years

Franks Wild Years var opprinnelig en musikal skrevet av Waits og kona. Som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, så strekker prosessen med stykket seg tilbake til slutten av 70-tallet – da under navnet *Why Is the Dream So Much Sweeter Than the Taste*. Karakteren Frank dukket opp på låta «Frank's Wild Years» på *Swordfishtrumpets* som et slags frampek (både på hovedpersonen og musikken), og stykket ble skrevet mellom 1984 og 1985.

Handlingen er, med unntak av slutten, en klassisk Peer Gynt-historie:

It's really, simply enough, the story of a guy from a small town who goes out to seek his fame and fortune; a standard odyssey. Eventually, what happens is that the story opens on a park bench in East St. Louis. Frank is despondent, penniless, and he dreams his way back home to the saloon where he began. He's thinking he's only moments from freezing, then wakes up, to his surprise, in the saloon. He's given um...a ticket home, and there he tells the story of his success. But he stops in the middle of it, and tells the real story. He's no hero, he is no champion; wasn't what he says he was. He was really a guy who stepped on every bucket on the road. His friends kind of pull him out of it, and tell him he's got plenty to live for. In the end, he wakes up on the bench, ready to start again (Tom Waits, i Rense 1987:URL).

Stykket ble satt opp i Chicago i 1986, med Waits i rollen som Frank O'Brien – og med mange av musikerne fra *Swordfishtrombones* og *Rain Dogs* i bandet. Gary Sinise regisserte stykket.⁶¹ Det oppnådde bare moderat suksess, og ble tatt av plakaten etter to måneder.

Musikken som dukket opp i plateform i 1987, viser for første gang at det i realiteten er snakk om to musikalske uttrykk i Waits' katalog etter *Swordfishtrombones*: de rene studioalbumene, og musikk tiltenkt scene og lerret. Der begge disse aspektene av Waits' musikk kan inneholde verker inspirert av amerikansk folk, latin-amerikansk musikk, Kurt Weill, og de avant-garde kunstmusikalske strømningene i etterkrigstiden, er det en ting som i all hovedsak er forbeholdt studioalbumene, nemlig blues-musikken. På *Franks Wild Years* er det bare «Way Down in the Hole» som er tydelig blues-influert.

Franks Wild Years er Waits' mest eklektiske album frem til dette punktet i karrieren. Her finnes Weill-låter («Blow Wind Blow», «I'll Be Gone», «Frank's Theme» og «More Than Rain», latin-inspirasjon («Temptation» og «Telephone Call From Istanbul»), støvete western-låter à la Ennio Morricone («Yesterday Is Here»), Vegas-aktig storband-crooning⁶² («Straight to the Top» og «I'll Take New York»), psykedeliske og avant-garde snutter («Please Wake Me Up»), karikert pub-allsang («Innocent When You Dream»),⁶³ noen av de fineste balladene han noensinne har skrevet («Cold Cold Ground» og «Train Song»), i tillegg til allerede nevnte James Brown-flørt («Hang On St. Christopher» og «Way Down in the Hole»).

Waits er på dette albumet mye mer opptatt enn tidligere av å male individuelle stemninger i låtene – eksempelvis kan to Weill-inspirerte sanger finne sted to vidt forskjellige steder. Her vil jeg trekke frem «I'll Be Gone» og «More Than Rain» - førstnevnte har med sitt ompa-hornorkester og to-delte puls klare øst-europeiske referanser, mens det lyriske musette-aktige trekkspillet på starten av «More Than Rain» plasserer deg ved et bord utenfor en café i Paris.

⁶¹ Waits arbeidet opprinnelig med å få Robert Wilson som regissør – men samarbeidet måtte vente til Black Rider.

⁶² Fremført av Sinatras middelmådige fetter i Reno eller Atlantic City.

⁶³ Som ironisk nok ble brukt som allsang-nummer under forrige turné

Det er ikke bare instrumentering og stedstypiske akkordprogresjoner Waits' bruker for å transportere lytteren til ulike steder. Selv om Waits siden *Swordfishtrombones* hadde vært en annerledes-tenker innom produksjonsteknikk, er det først på *Franks Wild Years* at det virkelig blir brukt på en gjennomtenkt og systematisk måte. Lowfi-kvaliteten på «More Than Rain» er en av dem – det er nesten som musikken hører til en gammel svarthvitt-film.

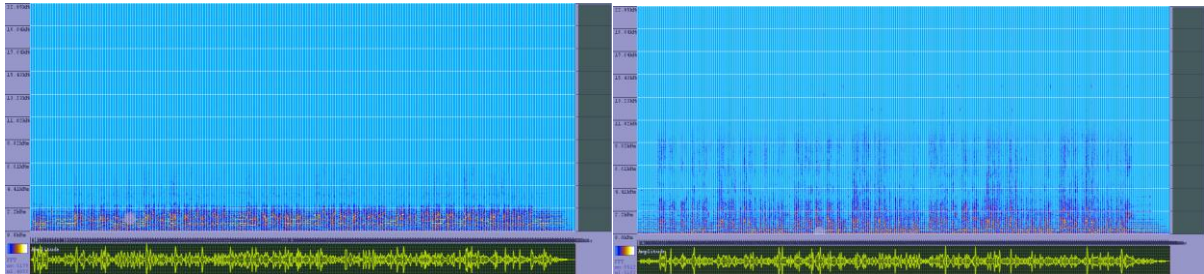
For å analysere nettopp disse aspektene ved musikken, kan det være nyttig å bruke sonogrammer. Zeiner-Henriksen beskriver at «sonograms represent sound through stored digital information in a sound file. The computer program analyzes this file (using FFT, or “fast Fourier transform” algorithms) and displays the result as a graph, with frequency on the vertical axis and time on the horizontal axis. Dynamics are displayed through degrees of density in the colouring» (Zeiner-Henriksen 2010:10-11). Sonogrammene må sees som en støtte til lytting. Jeg har i utarbeidelsen av sonogrammene i denne oppgaven benyttet dataprogrammet *Sonogram Visible Speech*,⁶⁴ da jeg synes brukervennligheten i programmet er godt, og de grafiske fremstillingene er tydelige. Sonogrammene er fremstilt med utgangspunkt i ukomprimert lyd (lossless .wav-filer). Jeg bruker sonogrammer noe annerledes enn Zeiner-Henriksen. Han benytter i stor grad lydfiler med begrenset tidsmessig omfang for å se på den frekvensmessige oppbygningen i små rytmiske motiv. I min oppgave er fokuset i disse sonogrammene mye bredere. Jeg velger å benytte hele låter som utgangspunkt for analysen, og hovedmålet mitt er å vise at Waits bedriver en nedgradering av frekvensspekteret i låtene sine. Jeg har valgt å benytte meg av todimensjonale sonogrammer. Tredimensjonale sonogrammer kan leses av med større nøyaktighet, men jeg har ikke lyktes i å fremstille dette grafisk med utgangspunkt i så store filer. Når man skal sammenligne sonogrammer er det viktig å være klar over hvilken effekt ulik instrumentering har på sonogrammene – er det mange høyfrekvente lydkilder i låta, vil sonogrammet fremstå annerledes enn om det er mange lavfrekvente lyder. Et sonogram med et snevert frekvensspekter er dermed ikke noe bevis for at det er foretatt en behandling av lyden. Jeg har derfor i størst mulig grad i denne oppgaven forsøkt å sammenligne sonogrammer som tar utgangspunkt i lik instrumentering.

To av låtene på albumet («Innocent when you Dream» og «Straight to the Top») kommer i to ulike versjoner, og også her bruker Waits uortodokse produksjonstekniske virkemidler for å fremprovosere ulike stemninger, blant annet på avslutningsversjonen av «Innocent When You

⁶⁴ <http://tinyurl.com/ykhu72v> Zeiner-Henriksen benytter programmet Amadeus Pro til utarbeidelsen av sine sonogrammer (ibid.), men dette programmet er ikke tilgjengelig i Windows (som er operativsystemet jeg arbeider i).

Dream» - som høres ut som om den er spilt av på en gammel shellakk-plate (komplett med hakk i plata). Her er det da mulig å gjøre en sammenlignende sonogram-analyse av sangene, som peker på at det her er snakk om et ønsket lowfi-uttrykk:

Illustrasjon 13 «Innocent When You Dream (78) og «Innocent When You Dream (Barroom)»



I det hele er det på *Franks Wild Years* og kommende plater like gjerne snakk om en nedgradering av lyd, som en oppgradering.

Franks Wild Years er det av de tre albumene som oppleves i størst grad som normativt mikset, med kun få eksempler på cluster-miksing. Dette benyttes tydelig for å fremme et pseudo mono-preg, som for å sende lytteren tilbake i tid, og får stor effekt når det benyttes sammen med en nedgradering av lyden. På «Frank's Theme» er dette tydelig både i den innsnevrede frekvensgangen i orgel og stemme, den lave støyen på opptaket og enkelte knitringer. Den samme begrensede frekvensgangen finner man også på instrumentene på «More Than Rain», selv om stemmen er forholdsvis ubehandlet. På avslutningssporet «Innocent When You Dream (78)» er det mye underlagsstøy, signalene på instrumentene er tydelig overstyrte og stemmen som den er avspilt fra en gammel 78-plate (derav tittelen).

En postmodernistisk musikktradisjon?

Hva springer så disse platene ut fra? Både innholdsmessig, og ikke minst produksjonsmessig, befinner de seg på utsiden av det meste annet som ble utgitt på 80-tallet – i alle fall på et så stort og kommersielt label som Island Records. Er de allikevel uttrykk for strømninger i tiden?

Jeg vil hevde at Tom Waits er en del av en postmodernistisk musikktradisjon. Jonathan Kramer har kanskje tydeligst forsøkt å beskrive hva postmodernistisk musikk innebærer. Blant hans 16 punkter som beskriver dette, finner man blant annet at postmodernistisk musikk «does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present», at musikken «challenges barriers between 'high' and 'low' styles», at den rent

stilistisk «includes quotations of or references to music of many traditions and cultures» og at bruken av teknologi er «not only (...) a way to preserve and transmit music but also (...) deeply implicated in the production and essence of music» (Kramer 2002:16-17).

Swordfishtrumpets, *Rain Dogs* og *Franks Wild Years* passer godt inn i disse beskrivelsene. Er det i Waits tilfelle snakk om en musikalsk klassereise? Når man observerer et så radikalt stilskifte som det Waits gjennomgår på 80-tallet, så er det mulig å se det som en slags elitisme – at vedkommende forkaster sitt tidligere uttrykk (de folkelige amerikanske formene) til fordel for et mer høykulturelt (europeisk) uttrykk. Er det nettopp det Waits gjør her, eller er det snakk om at Waits «questions the mutual exclusivity of elitist and populist values» (ibid.)?

Andreas Huyssen er inne på noe av det samme, men 20 år tidligere, året etter utgivelsen av *Swordfishtrumpets*.

The postmodern sensibility of our time is different from both modernism and avantgardism in that it raises the question of cultural tradition and conservation in the most fundamental way as an aesthetic and a political issue. (...) postmodernism (...) operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art, in which the second terms are no longer automatically privileged over the the first (Huyssen 1984:48).

Leser man de tre albumene i lys av Huyssen og Kramers tanker om den postmodernistiske musikkens vesen, vil de brå endringene som skjer i Waits' uttrykk kunne forklares som en oppheving av skillene mellom høy og lav. Det at Waits i stor grad fortsetter å bruke de «lavere» musikkformene som blues og folkemusikk, er en indikasjon på at deres teorier passer inn her.

Keith Negus har også beskjeftiget seg med musikalsk stil og stilarter – men på en ganske annen måte enn Huyssen og Kramer. Han presenterer en inndeling av band og artister i tre kategorier: «genericists» (som fremfører musikk i kun én stilart), «pasticheists» (som tilpasser sitt musikalske uttrykk etter hva som er populært for øyeblikket) og «synthesists» som blander den rådende musikalske stil, «emerging generic style» med sin egen, noe som resulterer i et eget uttrykk (Negus 1996:146). Det er den siste kategorien Waits passer best inn i, men dog ikke helt uproblematisk: Negus bruker begrepet «emerging» - og Waits' musikk henter det meste av (om ikke all) sin inspirasjon fra stilarter som hadde sin storhetstid flere tiår tilbake – og disse kan ikke sies å ha hatt noen stor renessanse på 80-tallet. Enkelt sagt: Waits låner ikke musikk før det har sluttet å være kult.

Det kan være interessant å se på Waits ikke bare som *produsent* av musikk, men også som *konsument*. Sosialantropologen Arne Martin Klausen presenterer i sin bok *Kultur – Mønstre*

og *Kaos* (1992) noen distinksjoner på kulturmøter som jeg synes det er relevant å trekke frem. Han hevder at det er tre ulike måter å møte en kulturs uttrykk på, enten *etnosentrisk* (ved å fastholde sin egen kulturs overlegenhet), *eksotisk* (hvor den nye kulturen ses på som bedre/mer spennende enn sin egen) eller *kulturrelativistisk* (som representerer holdningen om at all kultur er likeverdig), hvor sistnevnte i mine øyne kan kobles opp mot en postmodernistisk holdning til kulturelle uttrykk. Waits fra og med *Swordfishtrombones* kan i høyeste grad kategoriseres som kulturrelativistisk.

Big Time

Big Time (1988) er Waits' andre live-album. Det kan best oppsummeres som et slags postmodernistisk gesamtkunstwerk og er på mange måter høydepunktet i Waits' musikalske og artistiske transformasjon på 80-tallet. Det ble utgitt både som konsertfilm og musikkalbum. Låtene er hentet fra de tre foregående albumene, og ble spilt inn under *Franks Wild Years*-turneen høsten 1987. Albumet er det første hvor Kathleen Brennan er kreditert som co-produsent.

Det er vanskelig å si noe om *Big Time* uten å ta utgangspunkt i både filmen og albumet. Som konsertfilm tilførte *Big Time* virkelig noe nytt til sjangeren, slik som for eksempel The Bands *The Last Waltz* gjorde. Konsertene bygges opp rundt karakteren «Frank», i ulike fremtoninger og vesjoner:

Of course, this is not Tom; this is Tom as Frank ... Tom is Frank, but confusingly there are a variety of Franks: there's the huckster theatre usher («wanna buy a watch?») , there's 'Frank as Crooner' («I feel closer to you than my whole family»); and then there's the final shot of Frank, singing 'Innocent When You Dream' from inside a shower on a Los Angeles rooftop – surely a cinematic first this? (Humphries 2007:196).

Høyst uklart og forvirrende, og en av de store svakhetene til filmen – den er ekstremt fragmentert, og det er vanskelig å følge handlingen fra A til Å. I følge Waits var heller ikke dette intensjonen: «It's never done as a linear piece of fiction. It was just a way to try and create some kind of other dimension and stability» (Waits, i Thumm 1988:URL). I filmversjonen av *Big Time* er det karakterportrettene og de stemningsskapende elementene som er vektlagt.

Big Time er på ingen måte en standardisert konsertfilm. For det første ser man jo aldri publikum! Og når man hører dem er det nesten som det er lagt på i ettertid – som i en amerikansk sit-com. Filmatisk er filmen preget av hyppig klipping, og det veksles mellom

konsertopptak og små snutter spilt inn i ettertid i et filmstudio. Videre er scenen høyst spesielt utformet – som en søppelplass/skraphandel (Used Carlotta fra *One From the Heart* rinner en i hu), og umiddelbart kan det synes som om den eneste scenebelysningen kommer fra små arbeidslamper festet på utøvernes mikrofonstativer.

Ser man *Big Time* opp mot Waits' forrige live-skive, *Nighthawks at the Diner*, er det klart at de skiller seg på et viktig punkt. *Nighthawks at the Diner* viser frem en konsertsituasjon hvor alle elementene (publikum, stemme, musikk, performance) harmonerer, mens *Big Time* helt bevisst spiller på å bryte med lytterens (og seerens) forventning til formatene. Filmen har en nesten drømmeaktig og forvrent fremstilling av publikum, de blir aldri vist frem, og lyden av publikum under Franks monologer er byttet ut med den type høylydt snakking man forventer på en sliten nattklubb, ikke en konsertsal med 3000 seter.

Flere steder i filmen har lyden blitt manipulert⁶⁵ i ettertid. Enklest å oppdage er kanskje de forskjellige lydeffektene som er lagt på – pistolskudd, bilhorn, knipsing, tog, og så videre. Men sammenligner man med bootlegs fra turneen ser man at Waits' stemme er gjort markant dypere i ettertid. Dette er utelukkende utført på låtene hvor Crooner-Frank synger («Straight to the Top» er et godt eksempel).⁶⁶ Dette medfører to ting for oss som lyttere: det gir mer maskulinitet og kraft til musikken, og Waits' distanserer seg selv fra sitt eget vokale uttrykk. Stemmen på *Nighthawks at the Diner* gir i stor grad gjenklang i hans person og det som formidles tekstlig, men på *Big Time* er det en stadig lek med identitet og karakter (i størst grad rundt «Frank»). Det er ikke Waits som står på scenen lenger.

Enkelte steder får også andre innpass på scenen. Det beste eksempelet her er kanskje under gitarsoloen på «Way Down in the Hole». Denne karakteren som her får sine femti sekunder i scenelyset kan best beskrives som en svart, amerikansk sørstats-predikant, komplett med «Can I get an Amen?» og formaninger om djevelens makt. Å ha slike brudd, selv midt i låter, er på dette tidspunktet i Waits' karriere blitt relativt vanlig.

Effekten blir enorm når Waits åpenbarer sitt «sanne jeg» og setter seg ned ved pianoet og fremfører kjærlighetserklæringen til kona, «Johnsburg, Illinois», helt ukunstlet, og med en stemme som til ham å være er helt klar og tydelig. Vi er her mye nærmere den

⁶⁵ Og da mener jeg utover finpussing med EQ og kompressor.

⁶⁶ Sammenligningen er utført med utgangspunkt i filmen (rundt 30:00) og opptak fra konserten i Hamburg 05.12.1987.

stemmekvaliteten som ligger i bunnen av Waits' vokale uttrykk, og som fansen kjenner fra de tidlige demo-platene hans (og *Closing Time*) - den er lysere, renere, han tygger og spytter ordene mindre, og den klanglige variasjonen er nærmest ikke-eksisterende. Kombinert med inderligheten i teksten, står disse fremføringene fram som hans mest personlige.

En av de tydeligste forskjellene på albumet og filmen er sammensetningen av låter.⁶⁷ Låtene til Crooner-Frank («Straight to the Top» og «I'll Take New York») er bare med i filmversjonen. Filmens hovedpoeng, å presentere karakteren Frank, er dermed sekundært på album-utgivelsen. Denne tanken underbygges ved at de mange og lange monologene som krydrer filmen i stor grad er fjernet fra albumutgivelsen. Det er i tillegg til dette enkelte steder valgt forskjellige versjoner av samme låt – uten at det behøver å forklares på noen annen måte enn at det var en mangel på gode bilder i det gitte tilfellet.

I det store og det hele er det tydelig, for meg i det minste, at albumet er et bi-produkt av filmen. Live-elementene er tonet ned på albumet, og et sikkert triks for å få platekjøpere til å punge ut for et «best of»-album er å slenge med et par nye låter. På album-utgivelsen av *Big Time* er det to, og det ene sporet («Falling Down») er sågar en studioinnspilling, plassert midt blant alle live-sporene. Jeg har vansker med å se en kunstnerisk årsak til dette.

Filmene og albumet presenterer to ulike måter å tenke performance på: filmen presenterer karakteren Frank, mens albumet presenterer musikeren Tom Waits. Som på *Nighthawks at the Diner* er iscenesettelses-elementet i høyeste grad til stede – men i stedet for en homogen presentasjon av person, musikk, karakter og tekst, bryter Waits her bevisst med publikums forventninger til konsertopplevelsen og presenterer noe som er i krysningpunktet mellom teater og musikk, spesielt i filmversjonen.

⁶⁷ Oversikt: <http://tinyurl.com/d6e7bu4>

5 1992 – 2011

Tre sider av Waits: *Night on Earth*, *The Black Rider* og *Bone Machine*

Årene 1992 og 1993 er spennende år i Waits musikalske karriere. For det første er det her han er på sitt mest produktive (med tanke på antall utgivelser), og det er også her man finner størst spenn i det musikalske uttrykket. På mange måter er årsaken til det sistnevnte at han i dette tidsrommet jobber med musikk til lerret, musikk til scene, samt et rent studioalbum.

Night on Earth er Waits' andre (og foreløpig siste) soundtrack (det første var *One From the Heart*). Forskjellen mellom de to soundtrackene er at *One From the Heart* er en samling låter som, selv om de er homogene, ikke inneholder den utstrakte bruken av musikalske temaer og motiver til å understøtte handlingen og persongalleriet.

Dette gjør derimot *Night on Earth*. Det er i hovedsak to tema som går igjen, en lengre melodi fra «Back in the Good Old World», og et kortere motiv fra «Mood»-stykkene. Temaet fra «Back in the Good Old World» (figur 1) har et begrenset melodisk omfang som kretser rundt grunntonen i f-moll.

Illustrasjon 14 «Back in the Good Old World»



Foruten å være hjørnesteinen på åpningssporet, blir denne melodien også brukt i «Good Old World (Gypsy Instrumental)», samtlige «Theme»-stykker, i tillegg til «Carnival (Brunello Del Montalcino)», og den blir også benyttet fragmentert i «Carnival Bob's Confession», som er en slags forvridd utgave av «Good Old World». 6 av de totalt 16 sporene på plata benytter denne melodien. De to utgavene av «Good Old World (Waltz)» bruker, tross navnelikheten, ikke noe av det melodiske eller harmoniske materialet fra åpningssporet.

Det andre gjennomgående temaet han benytter seg av er mye kortere:

Illustrasjon 15 Tema fra «Theme»-stykkene



Dette temaet blir benyttet på «Mood»-stykkene (fire i tallet). Tonalt sett dreier det seg om tonene i en pentaton moll-skala. Pentatonikk er utbredt over store deler av verden, i alt fra asiatisk musikk, nord- og øst-europeisk folkemusikk, og selvfølgelig afrikansk og afro-amerikansk musikk. Gjennom å bruke et pentatont motiv gjør Waits det enkelt å lage ulike musikalske uttrykk til de fem ulike geografiske stedene hvor handlingen i filmen finner sted,⁶⁸ uten at det føles unaturlig.

Blant de resterende låtene er det «On the Other Side of the World» og «Dragging a Dead Priest» som skiller seg ut. Førstnevnte er en mollstemt, melankolsk ballade som på mange måter er en slags mal for mange av balladene man finner i den senere scenemusikken hans, for eksempel «Lost in the Harbor» fra *Alice* og «Woe» fra *Blood Money* – helakustiske, veldig rubato, og harmonisk og instrumentalt trygt rotfestet i den sentral- og øst-europeiske musikktradisjonen: «This was music like rock had never happened, with zero concession to youth's need for amplified angst and anger» (Hoskyns 2009:385).

«Dragging a Dead Priest» er mer som et kontentum å regne – ulikt ikke-musikalsk materiale satt sammen til en lydkulisse. Likheten til «What's He Building in There?» fra *Mule Variations* er tydelig.

De som ventet seg en oppfølger til hans forrige studioalbum *Frank's Wild Years* fra 1987, ble nok skuffet: «Night on Earth was barely in stores – and being greeted quizzically by critics» (Hoskyns 2009:385). Det er gjort få forsøk på å gjøre dette til et helstøpt album som står solid på egne ben. Den tematisk nokså gjennomarbeidede formen på albumet skiller seg klart fra alt han har gjort, både før og etter dette. Den skiller seg også tydelig fra hans tidligere filmmusikk til *One From the Heart*.

Bone Machine utkommer samme år. Låtene er i større grad enn tidligere et samarbeidsprosjekt mellom Brennan og Waits,⁶⁹ selv om Brennans rolle i stor grad blir beskrevet på samme måte som under Swordfishtrombones, nesten et tiår tidligere:

⁶⁸ Los Angeles, New York, Paris, Roma og Helsinki

⁶⁹ Åtte av seksten spor er kreditert «Waits/Brennan», sju kun «Waits», og avslutningssporet «That Feel» er skrevet av Keith Richards og Waits..

Kathleen and I went into a room for about a month and banged 'em out (...) It's a different kind of thing, writing songs with someone. I fall into a groove too easily. I get in there and say, 'Oh, here's my place.' It's like a shovel handle. Even on the piano, my hands are at the same place every time, because your hands have an intelligence that's separate from your own. But sometimes you need somebody to say, 'No, put 'em over here and try this,' and she does that. She calls me on all that stuff. 'Oh, this again, oh Jesus! Oh, here's the hundredth one of those' (Waits, i Richardson 2011:221).

I enda større grad enn tidligere tar Waits på *Bone Machine* kontroll over innspillingsprosessen. Albumet er innspilt i Praire Sun Studios ikke langt unna Waits' bopæl i Sonoma County, California. Også *Night On Earth* ble innspilt her, men på *Bone Machine* forkaster Waits innspillingsrommet til fordel for det som frem til da kun hadde vært et lager. Rommet var hverken akustisk dempet (noe som gjør at man i mindre grad kan velge hva slags klanguttrykk man vil ha i ettertid ved hjelp av klangbokser og software-plugins), og det var ikke isolert (noe som gjorde at de måtte ta hensyn til lyder utenfra, som for eksempel lyden av passerende fly):

Well, you know, it was all done in a little room at the studio, it was not a room that was designed to be used as a recording studio, so I think that's what helped us. [It was] just a room that sounded great. Cement floor, wasn't sound-proofed, broken window, you know, s'great. It was just a room, a storage room (Waits, i Douridas 2011:229-230).

Det sound-messige uttrykket er deretter. Rått, upolert, rotete og forvrengt – det høres ut som om det er innspilt live i en stor hermetikkboks, noe som ikke er så langt fra sannheten. Her er det lite som minner om den produksjonsteknikken vi har blitt så vant til gjennom 80-tallets digitalisering av lydstudioet. Lyden virker lavoppløst, mikrofonene overstyrte, klangen er jevnt fordelt mellom de ulike lydkildene, og det er lite skille mellom forgrunn og bakgrunn. Musikken blir framstilt (med fullt overlegg) i en lite forskjønnet innpakning. Det er tydelig at det har vokst frem en fascinasjon for det lavteknologiske hos Waits, noe han langt på vei bekrefter selv:

Yeah, I do have a fondness for pawnshop tape recorders--you know, equipment you might find at a swap meet. I've always liked that. You can make a record anywhere with DAT now. You can make a record literally in your bathroom, and go right to 24-track with it. It's changing everything. My theory is that music doesn't like to be recorded, so the more you can do to go out in the field and find it where it is, or take it to a place where it's more comfortable than in a studio, the music is more prone to actually staying on the tape (Waits, i Orr 1992:URL).

Der Waits tidligere har spilt på spenningen som oppstår mellom det vakre og stygge (for eksempel mellom sin egen stemme og fyldige strykerarrangement), er dette er en musikalsk innpakning hvor låter, stemme og sound harmonerer.

Også instrumentalt er det lite ved *Bone Machine* som minner om kravet til presisjon og perfektjon som preger moderne studioinnspillinger. Et eksempel på dette er låta «All Stripped

Down», som varierer sterkt i tempo, og hvor det eneste rytmeinstrumentet (maracas) er særdeles lite presis i markeringene sine. En av årsakene kan være at Waits på *Bone Machine* spiller mesteparten av trommene og perkusjonen selv, blant annet det eksperimentelle instrumentet conondrum som høres på sistnevnte spor:

At home I have a metal instrument called a conundrum with a lot of things hanging off it that I've found – metal objects – and I like playing it with a hammer. Drumming is therapeutic. I wish I'd found it when I was younger (Waits, *ibid*).

Som på *Swordfishtrumpets* er de perkussive elementene fremtredene, og det er et sterkt fokus på instrumenter som ikke forbindes med tradisjonelle rock/pop-produksjoner. Når Waits trakterer trommesettet, er det alltid med fokus på det basale – med sterk aksentuering av enkle rytmemønstre. Bruk av cymbaler er oftest fraværende:

Illustrasjon 16 Trommegroove «Going Out West»



En lignende trommegroove finnes også på «Murder in the Red Barn», spilt noe roligere i hovedsak på tammene. På «That Feel» markeres enerne i hver takt med et enkelt basstrommeslag. Og selv om Waits ikke er noen mestertrommeslager er det ikke tvil om at dette er et ønsket uttrykk. På «In the Colosseum» er det tammen i venstre kanal som har det største ansvaret for pulsen, og også her er fremførelsen rufsete – selv om det er trommeslageren Bryan «Brain» Mantia⁷⁰ som står for trommingen.

Albumet er for øvrig en miks av det elektriske og det akustiske. Elektriske innslag begrenser seg til elektrisk gitar og chamberlin,⁷¹ men den elektriske gitaren er fremtredende i lydbildet på alle de seks låtene den er med på. På den andre siden har vi de akustiske låtene, enten det er den akustiske strengeinstrumenter («Who Are You This Time?», «Jesus Gonna Be Here», «Murder in the Red Barn») eller pianoet («Dirt in the Ground», «A Little Rain» og «Whistle Down the Wind») som er akkordinstrumentet.

I motsetning til de tre foregående, rene studioalbumene,⁷² som stilistisk er en blanding av uttrykk fra hele verden (med spesielt fokus på amerikansk, latin-amerikansk og

⁷⁰ Fra blant annet Primus og Guns N' Roses.

⁷¹ Det tidligste sampler-keyboardet – forløperen til den mer kjente mellotronen.

⁷² *Swordfishtrumpets*, *Rain Dogs* og *Frank's Wild Years*.

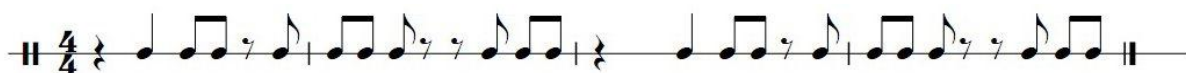
mellomkrigstidens sentral-europeiske musikk), er *Bone Machine* nesten uten unntak tuftet på de erke-amerikanske musikktradisjonene folk, country, blues og funk.

For å begynne med det siste – hva er det som kjennetegner funk? I kjernen av all funk ligger en spesiell rytmikk, som brøt radikalt med tidligere afro-amerikansk musikk:

Known as the «street beat», this rhythm consists of syncopated sixteenth-note patterns played in a linear manner (...) drummer Clayton Fillyau introduced this street beat as a substitute for the triple feel of the shuffle beat associated with boogie woogie, swing and early rhythm and blues. Unlike the 12/8 meter and the triplet feel of the shuffle, the subdivision of beats in 4/4 meter allowed for greater levels of syncopation and rhythmic interplay among musicians. (...) This newly developed aesthetic that later became defined as funk was characterized by the interlocking of the drum pattern and a two-bar bass line, counter or contrasting guitars, keyboard and horn riffs, and a vocalist singing in a gospel style (Maultsby 2006:296-297).

Leter man etter funk-elementer på *Bone Machine*, finner man mange. Låta «Such a Scream» er kanskje den reneste funk-låta, selv om den er noe utypisk instrumentert. Underlaget til låta består av en shaker/maracas som markerer åttendedelene, congas som spiller varierte synkoperte åttendedels-rytmer, og en skarp tromme som kommer med sekstendedels-støt med ujevne mellomrom. Over dette er det forholdsvis statiske støt i tenor- og alt-saksofon over følgende rytme:

Illustrasjon 17 Saksofon-rytme «Such a Scream»



I tillegg til dette er det et to takters bass-riff som i stor grad rytmisk følger saksofonene:

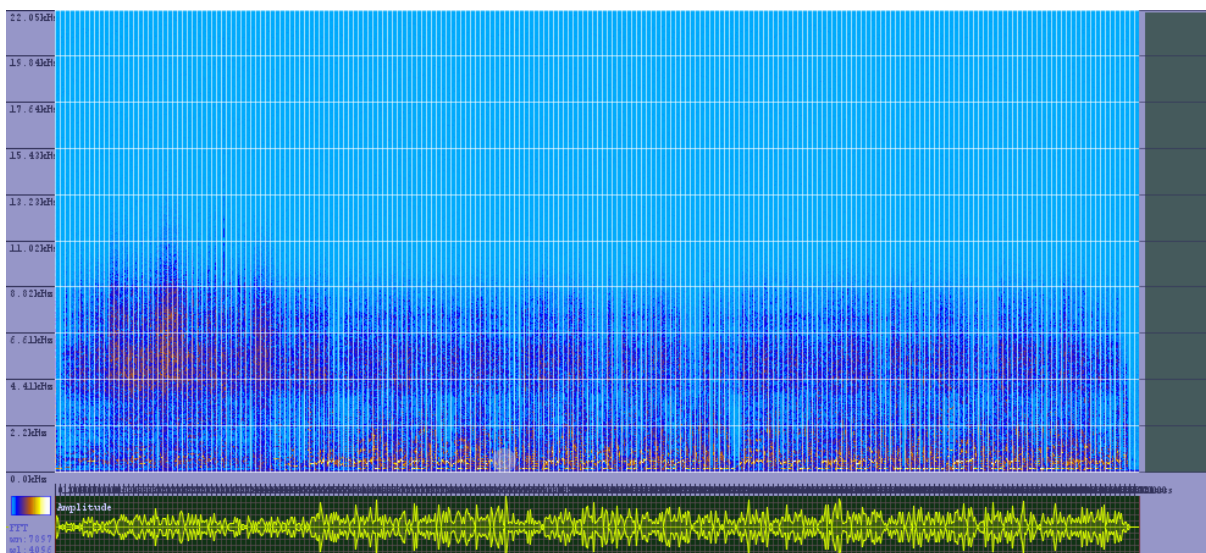
Illustrasjon 18 Bassriff «Such a Scream»



Låta osrer av monotoni. Refrenget (det er vel kanskje mer på sin plass å kalle omkvedet) er det eneste stedet hvor man beveger seg harmonisk vekk fra tonika (Db), da opp til subdominanten (Gb) i én liten takt. Også denne harmoniske monotonien er noe som kjennetegner funk-musikken. Låta som overlapper denne, «All Stripped Down» greier seg sågar med et riff bestående av to toner (tre om du hører godt etter) i en Bb-moll blueskala. Her er det knapt snakk om noen akkordskifter i det hele tatt, bare en veksling mellom sjuendetrinn og grunntonen.

Jeg har tidligere vist at Waits på *Franks Wild Years* behandler lyden på enkelte spor for å nærme seg det estetiske uttrykket til gamle plater. På *Bone Machine* har denne leken med ulik lyd kvalitet blitt en del av det mer generelle estetiske uttrykket. På tross av, eller kanskje på grunn av, sin musikalske minimalisme, er «All Stripped Down» i så måte et interessant punkt i Waits' karriere. Her virker ikke den lydmessige nedgradering å være knyttet til et ønske om å henspille på en tidlig musikkteknologisk epoke. På «All Stripped Down» er nedgraderingen klart hørbar i form av sterk forvrengning på alt fra perkusjon og gitar, til vokal. Som sonogram ser «All Stripped Down» slik ut:

Illustrasjon 19 Sonogram «All Stripped Down»

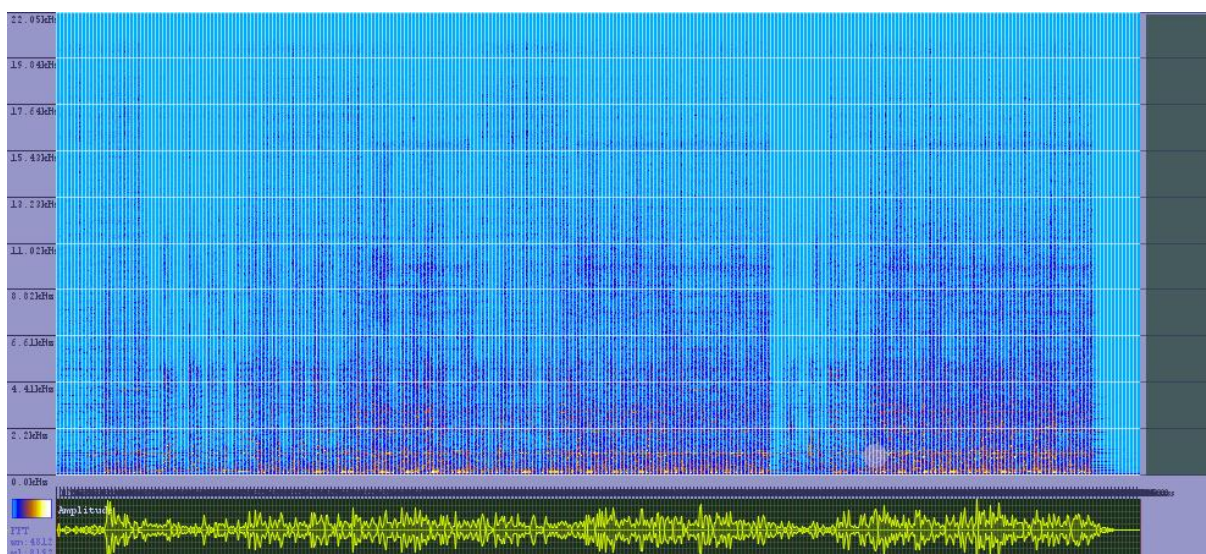


Her ser man at, med unntak av introen på låta (som flyter over fra den foregående låta, «Such a Scream»), så er det ikke lagret noe frekvensinformasjon over cirka 8000 hertz.

Frekvensspekteret i en låt vil naturlig nok variere etter hva slags instrumentering det er på den. Instrumenter har alle forskjellige frekvenssignaturer, og sammensetningen av disse vil innvirke på summen av lyd som til slutt havner på en CD. Allikevel er det vanlig å forsøke å jevne ut noe av dette i en masteringprosess, gjennom bruk av EQ og flerbåndskompressor/limiter. I låta «All Stripped Down» sitt tilfelle er det tydelig at enkelte av instrumentene burde klare å produsere frekvenser over 8000hz - spesielt shaker som går igjen i hele sangen. Man hører tydelig at signalet på dette instrumentet overstyrer kraftig, noe som igjen tyder på at lyden er kjørt gjennom en forsterker, eller at det vrenger i det signalet passerer gain-stadiet på mikrofonforsterkeren.

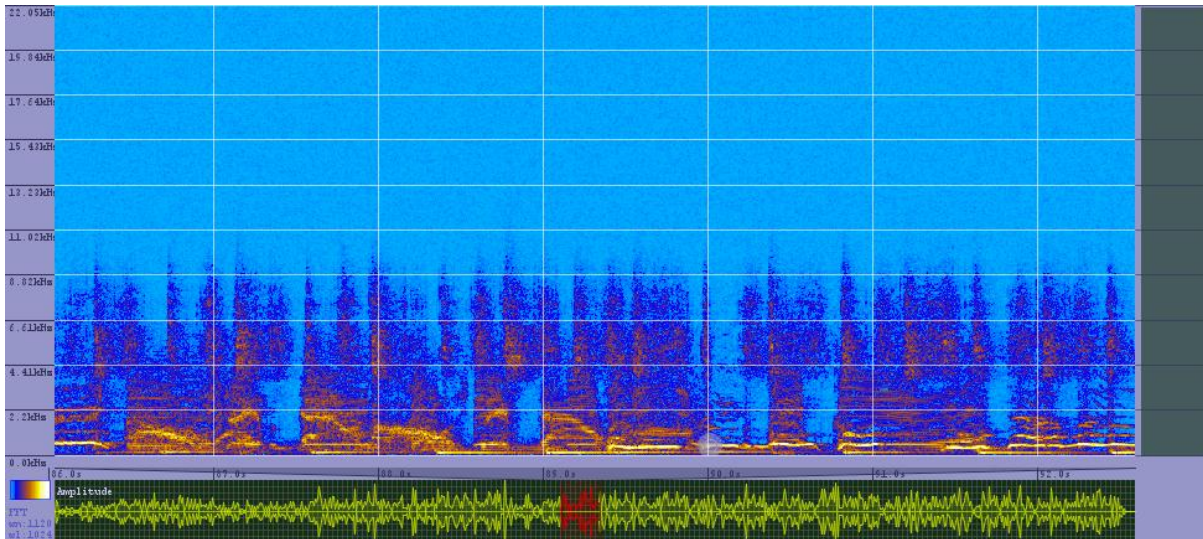
Det menneskelige øret kan, under optimale forhold, oppfatte frekvenser rundt 20000 hertz, selv om dette spekteret svekkes av ulike faktorer, som for eksempel alder og hørselsskader. Dette er det tatt høyde for i digitale lydmedier (som en CD jo er), slik at det fra en CD kan produseres lyd *over* de høyeste menneskelig mulig hørbare frekvensene. Videre er dette selvfølgelig avhengig av avspillingsmediet – forsterker og høytalere. De aller fleste moderne studioproduksjoner har en produksjon som strekker seg opp mot 20000hz, selv om den store majoriteten av frekvensinformasjonen befinner seg mye lavere. Ser man på en typisk velprodusert studioinnspilling fra nyere tid, finner man to distinkte forskjeller. For det første er frekvensspekteret mye bredere (det strekker seg som sagt opp mot 20000hz), og denne informasjonen er i mye større grad spredd utover – her finner man ikke de hissige toppene av informasjon som man gjør på «All Stripped Down»:

Illustrasjon 20 Sonogram Dixie Chicks «Wide Open Spaces»

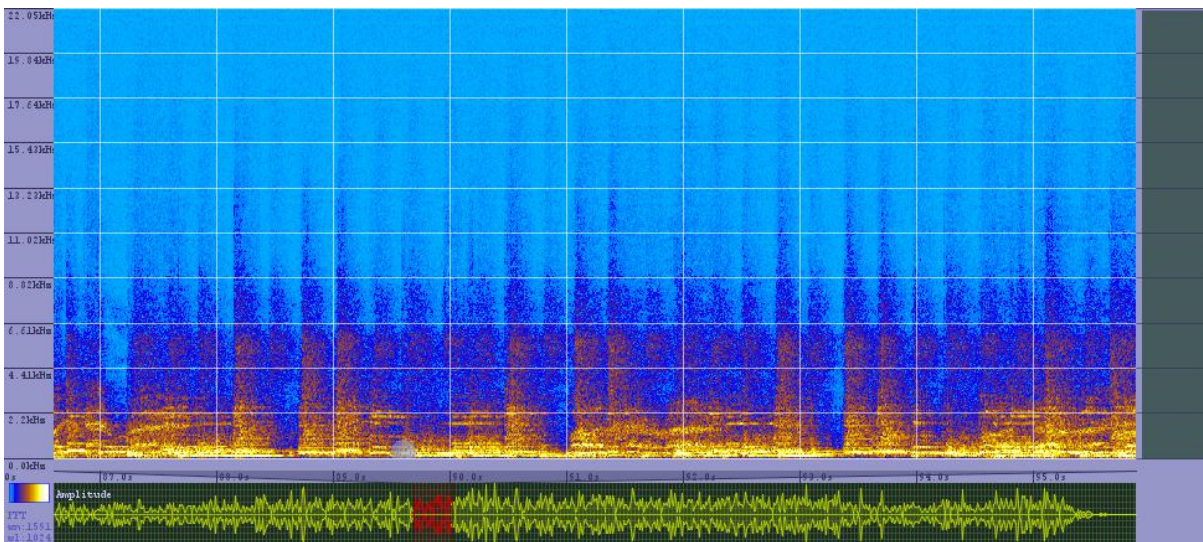


Å sammenligne to så forskjellige uttrykk med hverandre kan si oss noe, men ikke alt. Bedre er det selvsagt å sammenligne med noe fra samme artisten, og med relativt samme instrumentering og uttrykk. «Hoist That Rag» fra plata Real Gone er et sånt stykke. Besetningen er vokal, kontrabass, el-gitar og perkusjon (inkludert shaker begge steder). Det er altså nokså nøyaktig den samme instrumenteringen som på «All Stripped Down». I eksemplene under har jeg foretatt et cirka like langt utsnitt av begge låtene – for tydelig å vise forskjellen:

Illustrasjon 21 «All Stripped Down» (zoom)



Illustrasjon 22 Sonogram «Hoist That Rag» (zoom)



Den eneste årsaken til at «All Stripped Down» skal ha et så mye mer begrenset frekvensomfang enn «Hoist That Rag» er at førstnevnte har gått gjennom et produksjonsledd som eliminerer høye frekvenser, for eksempel kan hele miksen ha blitt kjørt gjennom en forsterker eller en EQ i etterkant. Akkurat dette er vanskelig å svare på uten direkte kunnskap til innspillingsprosessen. Men at dette er et ønsket lyduttrykk er det ingen tvil om.

Her mener jeg Waits' produksjonsuttrykk (allerede tydelig i New-York-trilogien) kan sees i sammenheng med alternative/indie-rockscenen. Om fremveksten av denne musikksjangren på 70- og 80-tallet skriver Hesmondhalgh at «an aesthetic based on mobilization and access was developed. This encouraged the unskilled and untrained to take the means of musical

production into their own hands» (Hesmondhalgh 1999:37). Denne produksjonestetikken ble viktig for å underbygge autentisitetsaspektet i musikken, som i stor grad ble brukt til å skille den fra den (i deres øyne) inautentiske og polerte major label-musikken.

Indie culture was suspicious of the perceived rate of change (technological and other) (...) very much like the folk music critique of mass culture. This discourse of indie technological dystopianism can, again, be read in terms of purity ('the old [i.e. 1960s] ways are the best') and archivalism, for example the use of 'old' technology - classic 1960s guitars (Fender, Gibson, Burns, Hofner), amps (Fender, Vox), keyboards (mellotrons, Jansen organs), four-track tape recorders, tape echo, plate reverb, analogue over digital (effects, recording, synthesizers) valve technology over transistors (Knox 1989). This can be glossed as both necessity (old gear may be cheaper and more accessible) and as more authentic - the sounds produced are non-commercial, and therefore better (Bannister 2006:89).

Live-aspektet i innspillingene var også en av hovedkomponentene i denne forestillingen om autentisitet:

Liveness as such was replaced by an insistence that the recording sound 'live' or 'real' through an aesthetic of minimalism - 'less is more'; a punk 'back to basics' purity. This recreates a feeling of liveness by supposedly minimising technological interventions between the author and the audience (...) Low production values, lack of overdubbing, cheapness and DIY amateurism become the marks of authenticity, because they mark the recording as being uncommercial and therefore uncompromised (ibid:83).

Det er vanskelig å ikke lese disse beskrivelsene av indie-estetikken inn i Waits' musikk post *Swordfishtrombones* - spesielt når det gjelder utviklingen i instrumentering og produksjon. På *Bone Machine* er det spesielt den lavteknologiske produksjonsformen, og det utpregede live-aspektet som er med på å underbygge dette.

Tekstlig tematisk handler *Bone Machine* i stor grad om dødelighet, undergang og ødeleggelse. Åpningssporet «Earth Died Screaming» overlater ingen ting til fantasien:

*There was thunder, there was lightning
Then the stars went out and the moon fell from the sky
It rained mackerel, it rained trout
And the great day of wrath has come
And here's mud in your big red eye
The poker's in the fire and the locusts take the sky
And the earth died screaming while I lay dreaming of you
«Earth Died Screaming»*

Waits bruker her de bibelske historiene om dommedag og landeplager – det er voldsomme bilder om undergang han maler. Rent stemmemessig er det her vi finner Waits på sitt mest forvridde (verset) og brutale (refrenget). Alt akkompagnert av et orkester av ulike rytmepinner, helt tydelig en referanse til albumets tittel.

Selv om «Earth Died Screaming» har i særklasse flest bibelske referanser, er dette noe som gjennomsyrrer albumet. I «Dirt in the Ground» handler det også om forholdet mellom jordens og kroppens forgjengelighet: «Now Cain slew Abel, he killed him with a stone / The sky cracked open and the thunder groaned». På «Such a Scream» er det referanser til djevler og demoner, «A halo, wings, horns and a tail», selv om denne låta ikke er så tydelig tematisk. På «All Stripped Down» er det tilbake til det apokalyptiske igjen:

*Well, the time will come when the wind will shout
All stripped down, all stripped down
And all the sinners know what I'm talking about
All stripped down, all stripped down
When all the creatures of the world are gonna line up at the gate
And you better be on time, and you better not be late
All stripped. All stripped down.
«All Stripped Down»*

«Jesus Gonna Be Here» har, naturlig nok, også kristen tematikk, selv om det her ikke er den hevngjerrige, gammel-testamentlige Gud som retter sin dømmende pekefinger mot synderne: «Well I've been faithful and I've been so good / Except for drinking, but he knew that I would / I'm gonna leave this place better than the way I found it was / Jesus gonna be here, be here soon».

I «In the Colosseum» sammenligner Waits det politiske systemet og spillet rundt det, med gladiatorkampene i romerrikets colosseum. Selv om religion ikke er noe tema i sangen, er dødelighet og ødeleggelse i høy grad til stede, «This one's for the balcony and this one's for the floor / As the senators decapitate the presidential whore / the bald headed senators are splashing in the blood / the dogs are having someone who is screaming in the mud»

«Murder in the Red Barn» er et mer klassisk narrativ, hvor historien om en mann som blir urettmessig anklaget og henrettet for drap – og den egentlige synderen som unngikk samme skjebne – fortelles. Både kristne referanser og død brukes her: «Now, thou shalt not covet thy neighbor's house or covet thy neighbor's wife / But for some murder is the only door thru which they enter life».

Bibelsitat finner man også i de første linjene i «Black Wings»: «Take an eye for an eye, take a tooth for a tooth / Just like they say in the bible». Låta tolker jeg som en beskrivelse av den personifiserte djevelen, med referanser til «black wings» under frakken. Altså er vi også her tematisk inne i en kristen idésfære.

Det er flere av sangene som handler om død eller frykten for det, selv om de ikke er like brutale, eller like spekket med kristne referanser. «The Ocean Doesn't Want Me» er en absurd og galgenhumoristisk fremstilling av en manns forsøk på å drukne seg selv i havet: «I'd love to go drowning, and to stay and to stay / But the ocean doesn't want me today». På «I Don't Wanna Grow Up» er det frykten for å bli gammel (og i siste instans død) som er tema, mens man på «A Little Rain» kan ane konturene av en tragedie i siste vers: «She was 15 years old, and never seen the ocean / She climbed into a van with a vagabond / And the last thing she said was «I love you mom» / And a little rain never hurt no one».

Det er en viss sammenheng mellom musikalsk estetikk og tekstlig tematikk på *Bone Machine*. De folk- og countrybaserte låtene har i mindre grad religiøse, groteske eller fantastiske elementer. Eksempler på dette er «Who Are You?», «I Don't Wanna Grow Up» og «That Feel». Ser man på de blues- og funk-baserte låtene, omhandler så godt som alle sangene død og/eller religion på et eller annet nivå, enten det er så direkte som det går an å få det i «Earth Died Screaming», eller mer subtilt med referanser til kristne symboler som på «Such a Scream». Tematikken på *Bone Machine* er mer helhetlig enn på de foregående albumene, og selv om Waits har vært opptatt av samfunnets skyggeside, det morbide og døden tidligere – introduserer han på *Bone Machine* en direktehet i forhold til temaet som må kunne karakteriseres som ny i hans produksjon. Dette kommer også til å prege senere album, som for eksempel *Blood Money*.

Låtmaterialet på *The Black Rider* (1993) blir til i mai og juni 1989, og stykket ble første gang satt opp i Hamburg 30. mars 1990 (Hoskyns 2009:366-369). Det tok hele tre år før Waits fikk innspilt og utgitt låtmaterialet. Albumet består av opptak gjort i Hamburg i 1989 som demo-innspillinger til skuespillerne, i tillegg til nye opptak spilt inn i Prairie Sun Studios i 1993. Noe av grunnen til denne forsinkelsen må kunne settes i sammenheng med arbeidet med utgivelsene *Bone Machine* og *Night on Earth* – i tillegg til arbeidet med låter til en ny Wilson-musikal ved navn *Alice*.⁷³ Sistnevnte ble ikke innspilt og utgitt før i 2002.

Stykket *The Black Rider* er basert på operaen *Der Freischütz*,⁷⁴ som handler om at hovedpersonen må bevise at han er en mesterskytter, for å få den han elsker. Gjennom en

⁷³ <http://tinyurl.com/9x6uif6>

⁷⁴ Av Carl Maria von Weber

avtale med djevelen, får han tilgang på noen sølvkuler, som treffer målet sitt uansett avstand. Men én av kulene, blir han fortalt, er dømt til å treffe et mål djevelen selv velger ut. Det går selvfølgelig galt, og hovedpersonen ender opp med å skyte sin elskede.

Frank's Wild Years fra 1987 (som var det siste rent musikalsk prosjektet Waits hadde jobbet med før arbeidet med *The Black Rider* tok til) var langt fra noe standardisert pop/rock-verk, verken hva musikalsk stil, instrumentering eller produksjons-estetikk angikk. Men på *Black Rider* drar han musikken enda lenger vekk fra den musikalske mainstream-estetikken. Her hegner *Black Rider* mer mot *Bone Machine* - mye av den lett klaustrofobiske rom-følelsen man sitter igjen med på *Bone Machine* finner man også her. En del av musikken er da også spilt inn i det samme lagerrommet Waits forelsket seg i et år tidligere.⁷⁵

Musikalsk stilistisk befinner *The Black Rider* seg langt fra *Bone Machine*. Der sistnevnte er en fremvisning av amerikanske stilarter, er det er ingen tvil om at det er de europeiske innflytelsene som er sterkest på *Black Rider*. Cabaret-åpningen på albumet, med «Lucky Day Overture» og «The Black Rider», er gode eksempler. Det er allikevel vanskelig å snakke om at *låtmaterialiet* er typisk for cabaret. Mye av låtmaterialet er typisk for 1930-talls populærmusikk – og kan både fungere i en amerikansk Tin Pan Alley-tradisjon, og i den tyske cabaret-tradisjonen etter Kurt Weill. «Lucky Day Overture» er instrumentert i en hornorkestertradisjon som både gir gjenklang i Europa og USA. Låtas karakter – en form for innkaster utenfor et freak-show («You'll see Sealo the seal boy who has flippers for arms / You'll see Johnny Eck, the man born without a body») – hører kanskje tydeligst hjemme i tilknytning til en amerikansk sirkus- og karnival-tradisjon.

To låter som har en relativt lik oppbygning og harmonisk grunnlag, er «The Black Rider» og «I'll Shoot the Moon». Begge sangene går i C-dur i 2/4-takt, og benytter seg mer eller mindre av de samme akkordrekkene:

Illustrasjon 23 Akkkordskjema «The Black Rider»

C	C	A	A	Dm	G7	C A/C#	Dm G
C	C	A	A	Dm	G7	C	C
C	C	F	F	Dm	Dm	C A/C#	Dm G
C	C	A	A	Dm	G7	C	C

⁷⁵ «Lucky Day Overture», «Just the Right Bullets», «Black Box Theme», «Russian Dance», «Gospel Train», «I'll Shoot the Moon», «Flash Pan Hunter», «Oily Night» og «Lucky Day» er innspilt i USA, mens resten er innspilt i Tyskland under stykkets prøvetid.

Illustrasjon 24 Akkordskjema «I'll Shoot the Moon»

C6	C6	A7	Dm	Dm	Dm	G7	C6	C6
C7	F	F	D7	D7	G7	G7		
C6	C6	A7	Dm	Dm	G7	C6	C6	

Som vi ser av akkordskjemaet er «I'll Shoot the Moon» bygd opp noe ujevnt: første linje er en takt lenger enn normalt, mens linje to (b-delen) er en takt mindre. I b-delen foretar også «I'll Shoot the Moon» et utsving gjennom F-dur og G-dur tilbake til C. «The Black Rider» nøyer seg med F-duren. «The Black Rider» bygger på AABA-form, mens «I'll Shoot the Moon» har ABA – begge mye benyttet i populærmusikk på 20-, 30, og 40-tallet. Men i det store og det hele er sangene nokså like, de har begge (2)-5-1-progresjoner som sitt harmoniske utgangspunkt. Allikevel har disse to låtene har to forskjellige uttrykk. Noe av forskjellen ligger i instrumentering:

Illustrasjon 25 Instrumentering «The Black Rider» og «I'll Shoot the Moon»

	Vokal	Bass	Perkusjon	Banjo	Bratsj	Orgel	Trombone	Saksofon	Marimba	Gitar	Cello
The Black Rider	X	X	X	X	X	X					
I'll Shoot the Moon	X	X				X	X	X	X	X	X

Vokal, bass og vokal er de bærende elementene i begge sanger. Men i produksjonen til «I'll Shoot the Moon» har trombone og saksofon fått mye plass – noe som gjør assosiasjonene til den amerikanske jazz-tradisjonen (mest tydelig i New Orleans- og storband-jazz) sterkest.

Men det mest stemnings- og stil-skapende elementet i disse låtene, og ellers i Waits karriere – det som kan vri en låt fra en stil til en annen, og fra et kontinent til det neste – er selvsagt stemmen til Waits. På «The Black Rider» emulerer Waits det vokale uttrykket på tidlige Weill-innspillinger (komplett med tysk aksent), og skaper assosiasjoner til noe europeisk. Stemmen til Waits er her lys og nasal, med en overtydelig diksjon. Hører man for eksempel sporet «Moritat von Mackie Messer» på originalinnspillingen av *Die Dreigroschenoper* (1930) opp mot «The Black Rider», er likheten i det vokale uttrykket slående. Vokal-soundet på 1930-innspillingen av *Die Dreigroschenoper* er et produkt av de teknologiske rammefaktorene – vokalisten måtte overdøve orkesteret han eller hun sang sammen med – det var ikke før senere at separate, signalsterke mikrofoner for vokalister ble mulig. Jazzen i USA

med resitering av tekst.⁷⁸ Det er tydelig at stemningsskapende spor og partier er like viktige som de klassiske *låtene* på dette albumet. Fasinasjonen for det atonale peker også i denne retningen. Her har den fellestrekk med soundtracket til *Night on Earth*. Men der sistnevnte er musikalsk tematisk ekstremt enhetlig, er *Black Rider* et album som spriker i flere retninger – selv om de europeiske impulsene er flest. Det er større variasjon i musikalsk uttrykk – dynamikk, tempo, instrumentering og produksjon – på *Black Rider* enn det er på *Night on Earth*. På aksene mellom det akustiske og elektriske befinner *Black Rider* seg nærmere *Night on Earth* enn *Bone Machine*. Dette er typisk for Waits musikk for scene og lerret. Men *Black Rider* er det eneste Waits-albumet til dags dato hvor lydbildet tidvis er utpreget syntetisk – gjennom bruk av Emu Emax⁷⁹ på tre spor og chamberlin på fire.

Mule Variations

Mule Variations var et lenge etterlengtet album for Waits-fans, da det hadde gått hele seks år siden forrige plate. Dette var da også albumet som skulle gi Waits et mye bredere publikum enn tidligere. *Mule Variations* gjorde det spesielt godt i Europa, der den plasserte seg på topp 10-lista i en rekke land, deriblant Norge - hvor Waits for første gang klatret helt til topps på album-listene. Senere vant albumet ham en Grammy for «Best Contemporary Folk Album».

På veldig mange måter er albumet en videreføring av mange av de stilartene vi finner på *Bone Machine*. Men på *Mule Variations* er de produksjonsmessige eksperimentene færre, det er klart mindre perkusjon, og låtmaterialet får tre frem i en mer klassisk form. Vi er fremdeles trygt plassert innenfor USAs grenser. Kun unntaksvis tar Waits oss med inn i andre sfærer, og på disse låtene får man liten følelse av noen spesifikk lokalitet.

Blues er en av hjørnesteinene på *Mule Variations*, enten i form av at blues-formen er benyttet, eller i det at mange av låtene er melodisk bygget over blues-skala. Her har albumet mye til felles med *Rain Dogs*, som har et sterkt elektrisk blues-preg. På *Mule Variations* gir dette seg uttrykk gjennom låter som «Cold Water» og «Fillipino Box Spring Hog». På disse to låtene er det de elektriske gitarene som har fokuset, sammen med bass og trommer. På «Get Behind the Mule» er det også elektrisk gitar som er det akkompagnerende instrumentet, men her er det utført mer dempet og mer i stil med tidligere blues-stilarter som delta blues.

⁷⁸ «Lucky Day Overture», «T Ain't No Sin» og «That's the way»

⁷⁹ Tidlig digital sampler

De to andre innslagene av blues definitivt delta-inspirert. «Lowside of the Road» og «Chocolate Jesus» er rurale både i sin akustiske instrumentering og tekstlige tematikk. «Chocolate Jesus» åpner sågar med at hanen galer. Ikke så rart siden den er en del av den stadig mer eksperimentelle studio-tilværelsen til Waits. Den er spilt inn utendørs: «Most people are afraid to record outside because they're going to have to many collisions with the natural world. But I've found if you go outside, everything collaborates with you, including airplanes» (Waits, i Denberg 1999:URL).

Også de typisk hvite amerikanske folkemusikktradisjonene er viet mye plass på *Mule Variations*. «Hold On» er en klassisk folk-ballade, instrumentert med store mengder gitar og myk visping. Låta skiller seg ut som den tette instrumenterte av folk-låtene, hvor alle gitarene spiller små linjer og fills som danner et lyd-teppe. I sterk kontrast er for eksempel «Georgie Lee» og «Picture in a Frame». Her er det et enslig piano som er i fokus, med en sparsomt vektet kontrabass. Litt ute i låtene skapes det variasjon ved å sette inn henholdsvis fiolin og saksofoner. «Pony» følger opp den nedstrippede tendensen på albumets folk-låter, denne gangen med gitar, dobro og pumpeorgel. Det eneste sporet på albumet som heller mer over mot ren country (om enn nedtonet og rolig) er «House Where Nobody Lives». Vi ser den samme trenden her med tanke på instrumentering og format, piano, gitar og bass. Det er uvant lite perkusjon på *Mule Variations* og da spesielt på folk/country-låtene. Gospel-låta «Come On Up to the House» er et unntak, denne er instrumentert med trommer, piano, gitarer, bass og blåsere.

«Take it With Me» er eneste låta på albumet som trekker linjene tilbake til Waits forkjærlighet for Tin Pan Alley-jazzen. Også her er det en ekstremt sparsom besetning, kun piano og kontrabass. Låta hadde passet godt inn på *Alice*, hadde den vært instrumentert med den type kammermusikalske besetning man finner der.

Det er ikke mange obskure elementer på plata. Det er, nær sagt selvfølgelig, et monolog-spor på plata, nemlig «What's He Building in There». Denne sangen klarer mesterstykket å være et sarkastisk og humoristisk spark til kikkermentaliteten i samfunnet,⁸⁰ samtidig som den rent estetisk er en av de mest forstyrrende sporene han har laget. Her er det flust med støy og skremmende lyder, mer enn på noen av hans andre monologer. «Big in Japan» foregriper mye av det som skjer senere på *Real Gone*, en funklåt med beatboxing som perkussivt element.

⁸⁰ «What's he building in there? I'll tell you one thing: he's not building a playhouse for the children».

«Eyeball Kid» er platas eneste referanse til de tidligere perkussive utfallen som man finner på *Bone Machine* og *Black Rider*.

Stemmemessig er det mye mindre av den dype og brutale bjeffingen på *Mule Variations* enn på *Bone Machine*. I stedet er det de typisk sorte blues-stemmene som kommer til uttrykk her. «Lowside of the Road», «Cold Water», «Filipino Box Spring Hog» og «Chocolate Jesus» er gode eksempler på hvordan Waits' stemme og de karakterene han portretterer ikke er bundet av sin egen sosiale bakgrunn. For øvrig er det også mye rom til den litt mer lavmælte crooning, kanskje ikke så rart sett i lys av det ganske tradisjonelle låtmaterialet. Også produksjonen på *Mule Variations* er, som instrumentering og stemmebruken, mye mer tradisjonell. Her er det, med få unntak, lite overstyring av vokal og perkusjonslyden, og det er ikke tydelige spor etter nedgradering av lyden.

Tekstlig sett skiller albumet seg totalt fra forløperne *Bone Machine* og *Black Rider*. Her er det få referanser til Gud, dommedag og død. De eneste tydelige referansene til Gud finner vi i folk-balladen «Georgia Lee»: «Why wasn't God Watching? / Why wasn't God listening? / Why wasn't God there for Georgia Lee?». I stedet markerer *Mule Variations* en tilbakekomst til tekstene fra *Swordfishtrombones* – og er i stor grad et knippe sanger som er ekstremt rike på referanser til mennesker og steder. «Get Behind the Mule» er kron eksemplet på dette, med referanser til intet mindre enn ni mennesker - «Molly», «Jimmy the Harp», «Big Jack Earl», «Beaula», «Beatty», «Widow James», «Jack the Cutter», «Pock Marked Kid» og «Birdie Joe Joaks» - i tillegg til fire stedsreferanser - «Atchison», «Placerville», «Weaverville» og «China». Dette er gjennomgående på store deler av albumet, og gir tekstene et mye mer håndfast og direkte preg enn på for eksempel *Bone Machine* og senere *Alice/Blood Money*, der tekstene er mer absurde og drømmepregede. Sammenheng mellom jordnær musikk og jordnære tekster synes åpenbar. Muldyret er da også et av de mer jordnære dyrene i den amerikanske faunaen.

En scenemusikkestetikk: *Alice* og *Blood Money*

Alice og *Blood Money* utkom samtidig i 2002. *Alice* var studioinnspillinger av Waits scenemusikk til Robert Wilson-musikalen med samme navn (satt opp i 1992), basert på livet til Lewis Carrol – forfatteren av *Alice i eventyrland*. *Blood Money* var også scenemusikk til en Wilson-musikal, nemlig *Woyzeck*, fra 2000.

Waits hadde lenge lekt med tanken om å spille inn låtene fra *Alice* og gi dem ut. Faktisk var de fleste låtene allerede kjent for de mest iherdige Waits-fans, gjennom en bootleg-skive som hadde eksistert i et tiår:

When we were doing the songs, all the tapes were in my briefcase. My car was broken into and someone stole the work tapes of the show. They realized they had something that might be worth some dough so they ransomed it, and I paid \$3,000 to get it back. (...) Along the line, the tapes got copied and the bootleg got out. At the time, I wasn't interested in recording anything at all. I was taking a break from the whole damn business, so it went south. The songs sat in a box, and I thought they were worth looking at again (Tom Waits, i Moser 2002:URL).

Det Waits ikke kommer inn på her, er at han hadde problemer med å få tillatelse til å utgi sangene fra sitt gamle plateselskap, Island Records. Låtene ble til mens han fremdeles var i deres artiststall – og etter den salgsmessige nedturen med det lignende prosjektet *The Black Rider*, var Island ikke interessert i å bruke penger på utgivelsen. Etter at Waits signerte for Anti Records ble prosjektet ytterligere lagt på is (Jacobs 2006:193-194). At Waits hadde tre barn å ta seg av, gjorde det sannsynligvis ikke lettere å finne tid til prosjektet – noe de seks årene mellom *The Black Rider* og *Mule Variations* vitner om. Men etter suksessen med *Mule Variations* var tiden klar for å gjøre noe bare et fåtall artister hadde gjort før ham, nemlig å utgi to album samtidig.⁸¹

Selv om *Alice* og *Blood Money* har det til felles med *Black Rider* at de alle tre er scenemusikk til Robert Wilson-produksjoner, er det mange forskjeller. En av forskjellene er instrumenteringen på albumet. Der *Black Rider* (og for så vidt også *Bone Machine*) er fylt med underlige lydeffekter, samplere, uortodoks perkusjon og støy – er *Blood Money*, og kanskje spesielt *Alice*, mer dempet og mye renere (både i form av lyden av produksjonen og lyden av instrumentene). Men det som kanskje slår en mest er det faktum at arrangementene har mye mer luft enn på de to overnevnte albumene.

Mye av grunnen til dette ligger i instrumenteringen. Den paletten Waits har valgt seg på *Alice* og *Blood Money* legger mange føringer på soundet. Et av valgene han gjør er å legge vekk el-gitaren:⁸²

The electric guitar thing is so overused (...) They show up on everything, it almost seems like it's the guiding force of popular music. Without it I wonder what people's music would sound like. So, it was like tying one hand behind your back just for the helluva it. See how you do (Waits, i Fortune 2002:URL).

⁸¹ Som Bruce Springsteen gjorde i 1992 med *Human Touch* og *Lucky Town*.

⁸² Noe han også i stor grad gjorde på *Swordfishtrombones* nesten 20 år tidligere.

Det er bare fire av sporene på *Alice* og *Blood Money* har el-gitar,⁸³ og den akustiske gitaren er også svært sparsomt brukt (kun på *Blood Money*). Også de perkusjonistiske elementene er få – på *Alice* er det for eksempel bare tittelsporet som har perkusjon, da i form av visper. I det hele skal man se langt etter noe tradisjonelt pop og rock-uttrykk her – det gjennomsyrrer både låtmaterialet som ligger i grunn, og tekstene og instrumentene som farger det.

Det Waits søker å skape, er en slags kammermusikalsk setting. Musikken spilles av enkeltstående utøvere, og de ulike delene de spiller har en stor grad av autonomi. Her er det i mye mindre grad enn tidligere klare, definerte roller og ansvarsområder for de ulike musikerne – det er for eksempel sjelden at det er ett instrument som har en tydelig harmonisk rolle, eller en tydelig rytmisk rolle, eller en tydelig solistisk rolle. Instrumentene jobber sammen, og som i en strykekvartett eller et annet kammermusikalsk stykke, er dette i aller høyeste grad en demokratisk disiplin, der alle stemmene er likeverdige (selvsagt med unntak av Waits' vokal). De tydeligst eksemplene på dette er «No One Knows I'm Gone», «Lost in the Harbour» og «Fish and Bird» fra *Alice* og «Coney Island Baby», «The Part You Throw Away» og «Woe» fra *Blood Money*. Her er det lange, enkeltstående melodilinjer i de ulike instrumentene som flettes i hverandre, og instrumentene er i all hovedsak jevnt plassert og nivåtilpasset i miksen. «No One Knows I'm Gone» er instrumentert med en strykekvartett bestående av kontrabass, cello, bratsj og fiolin, i tillegg til klarinett og tråorgel – og begrepet kammermusikk kan knapt nok være mer riktig å bruke enn akkurat her. Også på «Lost in the Harbour» finner man en tilnærmet lik besetning, med frie melodilinjer som kontrasterer og utfyller hverandre. På begge disse sporene høres det ut som om alle instrumentene (kanskje med unntak av Waits' stemme) er spilt inn samtidig – det virker usannsynlig at det er mulig å overdubbe sanger som har et så rubato tempo. Resultatet er flytende og organisk, noen ganger rytmisk lite samstemt og noen ganger feil intonert i forhold til hverandre.

Gjennom hele Waits' karriere har han hatt ulike signaturinstrumenter og instrumenter som han har bygget soundet sitt rundt. Når han har ønsket et stilskifte, har han ekskludert disse (eller i det minste begrenset bruken). På de tidlige albumene var det pianoet og saksofonen, på *Swordfishtrombones* var det ulike aparte perkusjonsinstrumenter, på *Bone Machine* gitaren, og på *Black Rider* elektronikk og støy. På *Alice* og *Blood Money* er det den kammermusikalske enheten, ensemblet, som er signaturinstrumentet. Her opererer han ikke

⁸³ «Everything you can think» (*Alice*), «God's Away on Business», «Knife Chase» og «Starving in the Belly of a Whale» (*Blood Money*).

lenger med forskjellige enheter med forskjellig verdi, men heller en samlet musikalsk enhet som står og faller sammen. Dette ser man blant annet i at det er få låter på disse albumene hvor et instrument får særstilling foran noen andre. Det er ingen låter for piano og vokal her. I teaterfaget har man uttrykket «ensemble cast», et stykke eller en film hvor skuespillerne har roller av relativt lik viktighet og størrelse. Overfører man begrepet til musikken man finner på *Alice* og *Blood Money*, treffer det godt.

Det er tydelig at Waits på disse skivene ser tilbake, både på sin egen karriere, og på musikkhistorien generelt. Det sistnevnte er kanskje ikke noen overraskelse, sett i lys av tidligere meget sprikende stilvalg. Waits forkaster de klassiske afro-amerikanske sjangrene som blues, gospel og funk på *Alice* og *Blood Money*. Der hans forrige Wilson-samarbeid, *The Black Rider* var overveldende europeisk i sitt fokus på Weills kabaret-musikk, er det stilistiske og låtmessige fokuset mer to-delt her, både i selve låtmaterialet, og hvordan instrumentering, tekst og stemme farger og vrir det. Det er fremdeles mye av Weill i disse utgivelsene, men det blir kontrastert med låter som har klare referanser til standard-jazz og Tin Pan Alley.

«Table Top Joe» (*Alice*) og «A Good Man Is Hard To Find» (*Blood Money*) er nesten for tvillinglåter å regne. De er begge to-takts jazzlåter i ess-dur, og selv om de er instrumentert ganske forskjellig,⁸⁴ er det mest iøynefallende elementet i begge låtene Waits' vokal – noe som best kan beskrives som en Louis Armstrong-imitasjon.

Tittelsporet *Alice* er en myk hommage til moderne tolkninger av standard-jazzens Tin Pan Alley-ballader, visper, kontrabass og piano legger grunnlaget mens vibrafon og saksofoner spiller fills. Waits stemme er uvanlig polert og luftig, og varsler at *Alice* kanskje er hans minst hardtslående og brutale album siden *One From the Heart*. «Coney Island Baby» bringer tankene til Tin Pan Alley-komposisjonenes enkle og sukkersøte behandling av kjærlighetstematikken, med linjer som «She's a rose, she's the pearl, she's the spin on my world / All the stars make their wishes on her eyes».

Alle de tre nevnte låtene har mer til felles med folk-låter enn Tin Pan Alley og standardjazz rent akkordisk. De kretser rundt tonika og dominant, og gjør kun unntaksvis utspring. «All the World is Green», derimot, benytter seg av en av de mest kjente akkordstrukturene i

⁸⁴ Den mest markante forskjellen er at «Table Top Joe» har en mer markant rytmeseksjon, med trommer, bass og piano som de bærende elementene, mens «A Good Man is Hard to Find» hviler på strykere og blåsere.

jazzen, nemlig kvintgangen⁸⁵ - den beveger seg fra h-moll, gjennom e-moll, A7, D, G7 og F#7, for så å vende tilbake til h-moll. På refrenget reverseres det til stigende kvinter: G – D – A7 – D. Også akkordskjemaet på «I'm Still Here» levner liten tvil om at vi beveger oss i Waits' mest jazz-inspirerte sfære:

Illustrasjon 27 Akkordskjema «I'm Still Here»

Dmaj7	Cmaj9 ^{#11}	Dmaj7	D13
G	A7sus4	Gadd9	A7
Dmaj7	Cmaj9 ^{#11}	Dmaj7	D13
Fmaj9 ^{#11}	Fmaj9 ^{#11}	Fmaj9 ^{#11}	Am7

Sangen kunne vært tatt rett ut av soundtracket til *One From the Heart*, det er nesten så man forventer at Crystal Gayle skal komme inn på vers nummer to.

Som sagt blir jazz-låtene på *Alice* og *Blood Money* kontrastert med øst- og sentraleuropeiske innflytelser. «We're All Mad Here» minner om en dempet versjon av «Underground» fra *Swordfishtrombones* – med melodisk perkusjon og svært markant grunnrytme. «Reeperbahn» virker, på tross av den tyske geografien tittelen og teksten henspeiler på,⁸⁶ rotfestet nærmere den øst-europeiske slette, eksemplifisert ved den russiske allsang-faktoren mot slutten av låta:

Illustrasjon 28 Vokaleksempel fra «We're All Mad Here»



«God's Away on Business» og «Misery's the River of the World» er derimot mer inspirert av Weills cabaret-univers – hissige totaktere med en hang til dissonanser og brå akkord- og takt-skifter. Sistnevnte utpreger seg med sin moll-dominant som kun får sin rettmessige store ters én gang per vers. Begge er preget av mye kromatikk, noe soloen på «God's Away on Business» eksemplifiserer:

Illustrasjon 29 Utdrag fra solo «God's Away on Business»



⁸⁵ En akkordrekke på fallende kvinter.

⁸⁶ Reeperbahn er det beryktede horestrøket i Hamburg.

Det er også rom for noen rarieteter på *Alice* og *Blood Money*, selv om de er færre enn på for eksempel *Bone Machine* og *The Black Rider*. «Knife Chase» og «Calliope»⁸⁷ er låter som begge har en uklar tonalitet. Førstnevnte er rent ut atonal, og består av et riff som gjentas fragmentert og unisont:

Illustrasjon 30 Riff «Knife Chase»



‘round the trunk of a tree» og «God tempers all the ruins for the new shorn lands / the devil knows the bible like the back of his hand».

Sporet som følger, «Everything Goes to Hell» (i seg selv et tydelig budskap), fokuserer også på iboende dårlige kvaliteter hos mennesker:

*There's a few things I never could believe
A woman when she weeps
A merchant when he swears
A thief who says he'll pay
A lawyer when he cares
A snake when he is sleeping
A drunkard when he prays
I don't believe you go to heaven when you're good
Everything goes to hell, anyway
«Everything Goes to Hell»*

En annen lite tvetydig låt er «God's Away on Business». Er det Gud som er skyldig i det vonde som skjer, eller er det menneskene som utfører handlingene?: «Who are the ones that we kept in charge? / Killers, thieves and lawyers! / God's away. God's away. God's away on business».

På «Starving in the Belly of a Whale» sammenligner Waits livet på jorda med den bibelske historien om Jonas som var fanget tre dager og netter i magen på en hval: «Life is whittled, life's a riddle / Man's a fiddle that life play son / When the day breaks and the earth quakes / Life's a mistake all day long».

Drømmetematikken i Lewis Carrolls' *Alice i eventyrland* har helt klart innvirket på tekstene på *Alice*. Albumet er fullt av referanser til drømmer, og mange av tekstene virker også å være hyllet i et drømmefilter som farger tekstene med en slags absurditet. Åpningssporet, «Alice», er ikke noe unntak. Tonen blir satt allerede i første linje: «It's dreamy weather we're on / You waved your crooked wand / Along an icy pond with a frozen moon / A murder of silhouette crows I saw in the tears on my face / And the skates on the pond, they spell Alice». På «Everything You Can Think» er det en referanse til «Dreamland»,⁸⁹ men viktigst er kanskje de absurde og drømmeaktige bildene låta er full av, for eksempel på sisteverset:

⁸⁹ Dreamland er alle steder i tekstene skrevet med stor forbokstav, og det er nærliggende å tro at Waits gjør en referanse til en fornøylespark med samme navn, lokalisert på New Yorks' Coney Island. Dette var et sted som huset attraksjoner som sirkus og freakshows rundt århundreskiftet 1900 (Hoskyns 2009:405).

*Everything you can think of is true
The baby's asleep in your shoe
Your teeth are buildings with yellow doors
Your eyes are fish on a creamy shore*
«Everything You Can Think»

Også på «Flowers Grave» er det referanser til drømmeland, i tillegg til månen, natt og døden (på mange måter er døden og søvnen knyttet sammen). «No One Knows I'm Gone» omhandler også natt og død og handlingen i teksten finner sted på en gravlund: «The moon is full here every night and I can bathe here in his light / the leaves will bury every year and no one knows I'm gone».

Bakgrunnen til «Poor Edward» har Waits fra en (ubekreftet) historie om en mann som hadde ansiktet til sin tvillingsøster i bakhodet (Hoskyns 2009:405). Hun kunne le og gråte, men det var ikke før natten falt på at hun begynte å snakke til ham «of things heard only in hell». Edward skal ha begått selvmord som følge av dette. At hun snakket til ham om natten kan i Waits sin tekst tolkes opp mot drømmetilstanden.

«Table Top Joe», mannen med kun hodet og armer som blir pianist, oppsøker også *Dreamland*: «And he went to Coney Island, singing this song / And they gave him top billing in the Dreamland show». «Watch Her Disappear», monologen på *Alice*, er også overtydelig i sin drømmetilstand: «Last night I dreamt that I was dreaming of you». Teksten er flytende og absurd akkurat slik drømmer er:

*The air is wet with sound.
The faraway yelping of a wounded dog.
And the ground is drinking a slow faucet leak.
Your house is so soft and fading
as it soaks the black summer heat.
A light goes on and the door opens.
And a yellow cat runs out on the stream of hall light
and into the yard.*
«Watch Her Disappear»

Også «I'm Still Here» må kunne kalles overtydelig: «You haven't looked at me that way in years / You dreamed me up and left me here / How long was I dreaming for / What was it you wanted me for». Tekstene på *Alice* kretser rundt begrepet og tilstanden «drøm», og stiller spørsmål med hva drømmer egentlig er. Når er en drøm en drøm? Når er det hallusinasjon? Når er det galskap? Når er det død?

Produksjonen på *Alice* og *Blood Money* er sterkt preget av den akustiske instrumentasjonen. Her er lydbildene mye åpnere enn på for eksempel *Bone Machine*, og mye av dette må tilskrives fraværet av el-gitar og trommer, som har en tendens til å okkupere store deler av frekvensspekteret og overlata mindre rom til andre instrumenter. Gitar og trommer er også to av de mest lydsterke instrumentene i populærmusikalske produksjoner.

Det er tydelig at man har forsøkt å presentere de ulike instrumentene på likefot, de er plassert jevnt volummessig i miksen, og hele panoreringsaksen fra høyre til venstre er brukt. På «Flowers Grave» er for eksempel klarinetten i venstre kanal plassert 100% til venstre. Den blir helt bort om man hører kun på høyre kanal – det er ikke ofte man benytter seg av ytterlighetene i panorering i moderne studioproduksjoner. I stereoens barndom var det mer vanlig, for eksempel på The Beatles stereoproduksjoner.⁹⁰ Hos Waits' ser man det samme også på «Lost in the Harbour», for eksempel i fiolinen i venstre kanal når den har en tydelig kromatisk nedgang (C-H-Bb) rundt 00:50 i låta. Også trompeten på «Everything You Can Think» er plassert helt ut venstre, og el-gitaren er plassert 100% til motsatt side. Det man oppnår, er en produksjon hvor alle instrumentene får mye plass og er tydelige og distinkte. I musikk som *Alice* og *Blood Money* – hvor det er mange ulike melodilinjer som flettes i hverandre – er dette ekstremt viktig. Det man mister er jo selvsagt en del trøkk – budskapet på *Alice* og *Blood Money* kan ikke hamres inn slik på for eksempel *Swordfishtrombones* eller *Bone Machine*. På tross av sin nesten totale mangel på de vanlige bandinstrumentene, må man kunne si at både *Alice* og *Blood Money* i stor grad er normativt mikset med bassrike instrumenter og vokal sentrert, og andre instrumenter spredt ut til sidene.

Noe av den nedgraderingen av lyd som gjennomsyrrer albumet *Bone Machine* finner man også på *Alice* og *Blood Money*, selv om det helhetlig uttrykket er mye renere og mer tidsriktig produsert. På «Table Top Joe» og «A Good Man is Hard to Find» mangler stemmen mye av de naturlige høye frekvensene og overtonene. Det er uvisst hvor i signalkjeden dette er gjort, om det er mikrofonvalg eller etterarbeid, men Waits gir et lite innblikk i sin studiohverdag i et intervju:

The first thing you do is look around at the studio when you get there, to look and see if there's anything anybody left there from the session before that you can use, you know. Or if anyone left an upturned trash-can that you can use. And then you evaluate all the equipment. We had a lot of vintage microphones, there were microphones that I'd only ever seen in Hitler documentaries. All these bizarre compressors. And the engineers came in there and said, "this is too much (Waits, i Joyce 2002:URL).

⁹⁰ Det fantes på denne tiden ingen trinnløse bryter for panorering, kun tre knapper: høyre, venstre og midt.

Real Gone

Real Gone ble utgitt i 2004, og understreket to ting – det er alltid rom for overraskelser på Waits-album – og det er en klar forskjell i den estetiske tankegangen mellom innspilt musikk til scene og rene studioalbum. Estetikken på *Black Rider* (1993) ble forkastet på *Mule Variations* (1999), det inntraff en total omvelting på *Alice* og *Blood Money* (2002), og også på *Real Gone* får man presentert en helt annen Waits enn den man hadde blitt kjent med på den foregående dobbeltutgivelsen.

Waits har alltid vært en artist som har sett bakover i musikkhistorien for å bygge morgendagens sound. Så også på *Real Gone*. Allerede på første spor overrasker Waits med å bringe et nytt element inn i sin allerede velfylte vokal-palett – nemlig *beatboxing*. Kunsten å lage rytmer kun med stemmen er et av grunnelementene i hiphop-kulturen, og det er for så vidt ikke rart at Waits plukker opp både beatboxing og DJing 25 år etter hiphopens begynnelse. Waits var også inne på dette på «Big in Japan» fra *Mule Variations*, men på *Real Gone* er det et grunnleggende element, i motsetning til et eksotisk krydder. At Waits' eldste sønn, Casey, har vært en del av innflytelsene på akkurat dette punktet, er han åpen om:

All that stuff gets played around the house because that's what happens when you have kids. You stop dominating the turntable. I haven't had that kind of sway around here for years. 'Put on that Leadbelly record one more time, Dad, and I'm going to throw a bottle at your head.' (Tom Waits, i Selvin 2004:URL).

Dette albumet markerer også begynnelsen på familiebedriften Tom Waits. Casey Waits, 19 år gammel når *Real Gone* gis ut, spiller henholdsvis turntables og perkusjon på 8 av albumets 15 spor. På Waits hittil siste album, *Bad As Me* har han rukket å bli Waits faste trommeslager, både på plate og scene. Og under *Glitter and Doom*-turnéen i 2009 var også Waits' yngste sønn (15 på det tidspunkt), Sullivan med på scenen på et par låter, på klarinett og congas. Det er åpenbart at barna, i alle fall på dette albumet, er en åpenbar inspirasjon: «With kids you say: 'Shut that thing off!' Then you think: 'Maybe I better listen to it'» (Waits, i Varga 2004:URL).

I Waits' øyne er hiphopen kun en forlengelse av bluesen, som ellers også gjennomsyrrer albumet: «It's the growing edge of the blues and following in the same tradition and carrying the same rebellious nature» (Tom Waits, *ibid*). På *Real Gone* beatboxer han seg gjennom hele

seks av de totalt femten sporene på plata⁹¹ – i tillegg til bonussporet «Chick A Boom». I følge ham selv er det ikke brukt looper, alt er gjort live (ibid). Foruten beatboxing, er også et av de andre hovedelementene i hiphopen til stede, gjennom bruk av scratching på to av sporene. Sporene der hiphop-elementene er tydelige, er preget av distinkte, men monotone funk- og R'nB-riff, og veksler rent harmonisk mellom to plan – tonika og subdominant/dominant. Det er tydelig at Waits henter sin inspirasjon mer fra old-school hiphopen på 80-tallet, enn gangster-rap eller moderne synthpregede produksjoner som for eksempel hos 50 Cent.

Ser man bort i fra hiphop-innflytelsene – som farger mange av sporene på albumet, – er det stor stilistisk variasjon på *Real Gone*. Fokuset på gitar på albumet, gjør at de europeisk sentrerte to-takterne, «How's It Gonna End», «Dead and Lovely» og «Green Grass» får en tydelig dreining vekk fra Weill, og heller mer mot Django Reinhardt og den gitardrevne sigøynerjazz.

«Sins of My Father» skiller seg ut på bakgrunn av den er over ti minutter lang – uhørt i Waits-sammenheng - en monoton sak, over et like uhørt reggae-riff. «Trampled Rose» henter også inspirasjonen sin fra upløyd geografisk mark, med intro og mellomdel i 5-takt. I tillegg spiller gitaren en slags etnisk pastisj med glissandoer mellom de ulike tonene – en teknikk som blir benyttet i alt fra slide-gitar til sitar og sånn sett ikke kan knyttes til noe bestemt sted. «Hoist That Rag» er tydelig latin-inspirert med sin afro-kubanske 3+3+2-rytme over et umiskjennelig bass-riff:

Illustrasjon 31 Trommer og bass «Hoist That Rag»



«Make it Rain» er en rytmisk ekstremt markert låt over et 12-takters bluesskjema. «Circus» er den uungåelige monologen – over skranglete trommesett og chamberlin-vibrafon. Den eneste rene country-låta er sistesporet «Day After Tomorrow». Eklektisk er bare forbokstaven.

Instrumenteringen er generelt sett mye mindre eksperimentell enn de foregående albumene. I tråd med Waits tanke om å fjerne seg fra enkelte instrumenter for å unngå å bli for

⁹¹ «Top of the Hill» «Shake It» «Don't Go Into That Barn» «Metropolitan Glide» «Baby Gonna Leave Me» og «Clang Boom Steam».

komfortabel, er det pianoet som ikke blir brukt på denne skiva, selv om det i følge ham selv var mer tilfeldig denne gangen: «My theory is if you don't bring it, you'll definitely need it (...) So I tell them to bring everything. Then we don't use it. I brought a piano and never even sat down on it. It didn't seem to fit» (Waits, i Selvin:URL). *Real Gone* er i stor grad et gitardrevet album – og den akustiske gitaren har vel så god plass som den elektriske.

Produksjonsmessige er det verdt å merke seg at vokalen er overstyrt (i større eller mindre grad) på absolutt alle spor på plata – selv på de rolige balladene – som den følsomme «Day After Tomorrow». Dette er i følge ham selv i høyeste grad et ønsket gjennomgangstema:

Overloading the mic is like, if you listen to all the records Little Richard did on Specialty, the mics were always being overloaded. No one had ever done anything like that before. There were probably people in the studio saying: "No, no, don't hurt the mic!"; and "Get that man off the piano!"; and "No playing (piano) with your feet!" He was un-containable - he was talking in tongues! - and the equipment hadn't caught up with the level of emotion coming from him. What happens with me is, I heard the needle being mashed down and those great mics being trashed, and it creates an energy in the music. It's like somebody wincing. It's like scratching off the linoleum or breaking a window, and you still feel it (now) (Waits, i Varga 2004:URL).

Noe av denne vokal-estetikken kommer antageligvis også fra albumets mildt sagt ukonvensjonelle innspillingsmetoder. Demoene til beatboxing ble i utgangspunktet spilt inn på Waits' eget bad med en firespors opptaker, fordi han likte akkustikken der. Dette ble senere beholdt på plata, og all vokalen til skiva ble etter dette spilt inn på det samme badet (ibid). For å spille inn resten, leide Waits et portabelt studio, som han satt opp i en nedlagt skolebygning utenfor Sacramento (Selvin 2004:URL).

Tematisk er det mange av de samme temaene som går igjen i tekstene fra både *Bone Machine*, *Mule Variations* og *Alice/Blood Money*. Det er flere bibelske referanser også her, for eksempel i «Sins of My Father»: «God all might for righteousness sake / humiliation of our fallen state / Written in the book of too bold Cain / a long black overcoat will show no stain», og i «Day After Tomorrow» med verselinjen «And tell me how does God choose, whose prayers does he refuse». Døden hviler tungt over mange av de same sangene, later som «Hoist That Rag», «Don't Go Into That Barn», «How's it Gonna End» og «Dead and Lovely» er alle mer eller mindre groteske fremstillinger av død, eller frykten for den.

På et punkt skiller *Real Gone* seg tekstlig fra Waits' tidligere album, i det at det er det første stedet i hans karriere hvor man kan spore reell politisk mening. Både «Hoist That Rag», «Sins of My Father» og kanskje spesielt «Day After Tomorrow» uttaler seg veldig direkte kritisk til administrasjonen i USA generelt og krigen i Irak spesielt:

The government looks at these 18-year-old kids as shell casings, you know, like we're getting low on ammo, send in some more. We're neck deep in the big muddy and the big chief is telling us to push on and offer up our children. I sure wouldn't want to let my boys go (Tom Waits, i Grant 2004:URL).

Glitter and Doom Live

Glitter and Doom Live er det av Waits' livealbum som minner mest om, vel, et livealbum. Det går 11 år mellom utgivelsen av de to første,⁹² og 13 nye år før hans så langt siste live-skive utkommer. De tre albumene representerer på mange måter tre ulike epoker i hans karriere, på tre forskjellige plateselskap. *Glitter and Doom Live* representerer ikke en kunstnerisk helhetstankegang slike *Big Time* gjør, og det er heller ikke et stillbilde over et gitt øyeblikk i en artists karriere, slik *Nighthawks at the Diner* er. *Glitter and Doom Live* er en standard live-skive på de aller fleste måter, og jeg tror man hadde sittet igjen med relativt samme inntrykk om den samme tankegangen hadde vært gjennomført under 2004- eller 2006-turnéen.

Det skjer som kjent en stor stilistisk utvikling i perioden mellom de to første live-albumene, men ser man på *Big Time* og *Glitter and Doom Live*, er egentlig ikke forskjellen enorm. Det er i alle fall ikke snakk om noen større omveltning, men man kan si at det sistnevnte har en større hang til de amerikanske stilartene. Det er kun én låt som er felles for de to innspillingene.⁹³

Soundmessig er *Glitter and Doom Live* veldig naturtro. Jeg er så heldig at jeg var tilstede i salen på hele tre av konsertene på turnéen (to av låtene på skiva er innspilt under «mine» konserter) og har tilgang til rundt 20 bootlegs fra turnéen – og det er ingen tvil om at *what you see is what you get*. Man sitter igjen med en tydelig følelse av lokalet det er spilt inn i, og lyden fra publikum kan knapt sies å være dempet, slik den er på *Big Time*. Dette hører man tydelig når man sammenligner en låt som «Such a Scream» (innspilt i Milano 18.07.2008), med bootleg av samme låt fra samme konsert. Det er i motsetning til *Big Time* heller ikke spor etter endringer gjort i post-produksjonen (med unntak av ting som EQ og kompressor), når man ser den ferdige innspillingen opp mot bootlegene.

Det er allikevel et punkt der *Glitter and Doom Live* skiller seg skarpt fra de andre liveutgivelsene til Waits – alle monologene Waits presenterer mellom låtene er klippet bort, med unntak av sporet «Story». På *Nighthawks at the Diner* og i noen grad *Big Time* er dette

⁹² *Nighthawks at the Diner* (1975) og *Big Time* (1988).

⁹³ Ironisk nok er dette «Falling Down», som er med som studioinnspilling på *Big Time*.

en del av essensen og målet med utgivelsen – å fange det ikke-musikalske aspektet ved artisten Tom Waits. I stedet er et godt knippe av monologene samlet på en CD 2 som følger med deluxe-utgivelsen. Grunnen til dette er uklar. Uttalelsen fra Waits' plateselskap poengterer at CDen «is designed to sound like on evening's performance»,⁹⁴ men i tilfellet Waits er jo det utenommusikalske en viktig del av hans fremstilling på scenen. Man kan tenke seg at disse monologene gjorde klippingen av ulike låter fra ulike konserter vanskelig, eller rett og slett at det viktigste med denne utgivelsen er det rent musikalske. Lytterne har sikkert ulik opplevelse av nettopp dette, men at det skaper et klart brudd mellom Waits på scene i Ecdinburgh og Waits på plate spilt inn i Edinburgh, er hevet over enhver tvil. Effekten av monologene blir større når de plasseres i små doser mellom sangene, slik at de får anledning til å farge den musikalske opplevelsen, og opplevelsen av Waits som person og karakter.

I motsetning til de to tidligere live-albumene, er det ingen karaktermessig rød tråd her. Der henholdsvis den påseilede bomsen (fra *Nighthawks at the Diner*) og karakteren Frank (fra *Frank's Wild Years*) er personene som i stor grad kommer til uttrykk på disse, er det på *Glitter and Doom Live* større variasjon i

karakterfremstillingen. Karakteren «William the Pleaser» åpner plata med sin egen fortelling om kjærlighet og død, innholdsmessig en Tom Dooley-pastisj – med et profetisk alvor. Vokalprestasjonen grenser mer mot brøl enn sang, brutal og kraftfull, noe som er typisk for albumet som helhet:

*Well, they call me William the Pleaser
I sold opium, fireworks and lead
Now I'm telling my troubles to strangers
when the shadows get long I'll be dead*
«Lucinda»

Dette går igjen på mange av låtene på albumet, for eksempel på «Dirt in the Ground» og «Make it Rain» - stemmebruk og tematikk henger sammen på dommedagslåtene. På «Dirt in the Ground» er forskjellen mellom live- og studioinnspillingen påtakelig, dype bjeff live, og falsettsang på plata. Her er det naturlig å tenke at falsetten er for anstrengende å fremkalle kveld etter kveld på scenen – dette var tross alt noe han måtte jobbe mye med på 80-tallet for å beherske og krevet at han sluttet å røyke.

Illustrasjon 32 William the Pleaser?
Brady Theater, Tulsa, 25.06.2008



⁹⁴ <http://tinyurl.com/8bjrurr>

«Lucinda» er, i tillegg til å eksemplifisere dommedags-tematikken som først ble introdusert på *Bone Machine*, også et godt eksempel på en karakter-gruppe han lener seg mye på gjennom karrieren – nemlig den omstreifende *vandreren*. Enten det er den uflidde bomsen uten fast bopælsadresse på leting etter det grønne gresset på andre siden av gjerdet eller Frank som er på leting etter berømmelsen. Åpningslinjene på mange av sporene på *Glitter and Doom Live* avslører vandrer-tematikken:

*We sail tonight for Singapore, we're all as mad as hatters here
I've fallen for a tawny moor, took off to the Land of Nod
Drank with all the Chinamen, walked the sewers of Paris
I danced along a colored wind, dangled from a rope of sand
You must say goodbye to me*
«Singapore»

*There's a crooked street in Houston town,
It's a well worn path I've traveled down
Now there's ruin in my name, I wish I never got off the train,
I wished I'd listened to the words you said.*
«Fannin Street»

*We put up our tent on a dark
green knoll, outside of town by
the train tracks and a seagull dump*
«Circus»

I'm goin' out west where the wind blows tall
«Goin' Out West»

*I've come 500 miles just to see your halo
Come from St. Petersburg, Scarlett and me*
«Falling Down»

*Long way going to
get my medicine*
«Trampled Rose»

Om jeg skal bevege meg utenfor det rent musikalske et lite øyeblikk, er det interessant å merke seg at denne fascinasjonen for den omreisende, og det lånte og ukjente kryper ut av musikken og inn i oppsettet av scenen. Her henger gamle megafoner ned fra taket som kjelene på en hestetrukket kjerre i det ville vesten, mens Waits står på en opphøyet plattform omkranset av arabiske tegn, som en medisin-selger på et *medicine show*. Her bygges det klart oppunder en karakter som «William the Pleaser». Når Waits snur seg mot bandet for å gi sine instruksjoner etter låt nummer tre, har han svettet tvers igjennom dressen sin. Men er det

Waits som svette, eller er det «William the Pleaser» som svette ettersom morgenen, og hans undergang, nærmer seg?

Bad As Me

Bad As Me er Waits' hittil siste albumutgivelse. Den ble utgitt etter at arbeidet med denne oppgaven ble startet opp. Det er sånn sett det albumet jeg har lyttet minst til, men samtidig er det mulig at arbeidet med oppgaven har farget min oppfattelse av albumet på en annen måte, enn for eksempel *Mule Variations*, som var det første Waits-albumet jeg erfarte.

Bad As Me er Waits største kommersielle suksess så langt i karrieren. Albumet nådde, som *Mule Variations* førsteplassen på VG-lista her i Norge, men klarte i tillegg kunststykket å krype helt opp på 6.-plass på Billboard-lista i USA – noe som er det soleklart beste han har prestert i statene. De tidligere albumene utgitt på ANTI Records⁹⁵ hadde alle plassert seg mellom 28. og 33.-plass. Om det skulle ha vært noen tvil – Tom Waits har blitt mainstream, i det minste i appell. For selv om dette albumet er blant hans mer tilgjengelige de siste 20 årene – er det langt fra noen tradisjonell pop-plate.

Bad As Me åpner med låta «Chicago», og det blir med en gang tydelig at det er et fokus på tempo, rytmikk og dansbarhet i mange av sangene på dette albumet, som man ikke har sett i så stor grad tidligere i Waits' karriere. Det rytmiske underlaget på «Chicago» er tett og preget av synkoper og betoning på normalt trykklette åttendedeler.

Illustrasjon 33 Apningstakter «Chicago»

The musical score shows the opening of the song «Chicago». It consists of three staves: Tenor Saxophone (Ts), Trombone (Tb), and Piano (P). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Ts and Tb parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the P part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

⁹⁵ *Mule Variations, Blood Money, Alice og Real Gone.*

Rytmikken i låta er tydelig rock 'n roll-inspirert med et sterkt fokus på åttendedeler og repetitive boogie woogie-riff i bassen. Det samme gjelder låta «Get Lost»:

Illustrasjon 34 Utdrag fra «Get Lost»

The musical score for 'Get Lost' consists of four staves. The top staff is for Trumpet (Ts), the second for Tuba (Tb), the third for Euphonium (Eg), and the bottom for Bass (Bg). The music is in 4/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Ts staff features a melodic line with eighth notes and rests. The Tb staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Eg staff has a blocky chordal accompaniment. The Bg staff has a simple bass line with eighth notes.

Her er det også stemmekvaliteten til Waits som leder tankene mot rock 'n roll – og da spesielt til Elvis Presley, med sin skjelvende vibrato – selv om det i Waits' tolkning blir Elvis i et alternativt og forvridd univers.

Det rytmisk monotone fokuset finner man også på «Raised Right Men», hvor det spilles tablas jevnt på sekstendedelene gjennom hele låta. Også her blir det satt opp mot en repetitiv bassgang. På tittelsporet «Bad As Me» ligger åttendedelene markert låta igjennom i pianoakkordene, kontrastert med synkoper i trommene. På platas definitive monster-låt, «Hell Broke Luce» er det henholdsvis klapping på verset, og el-gitar på refrenget som markerer åttendedelen, sammen med shaker. På alle disse låtene er det en ekstrem monotoni i de rytmiske markeringene, enten det er gjort med perkusjons-instrumenter uten tonehøyde, eller med melodi-instrumenter som spiller på kun én eller, i høyden, to toner. Repetisjon og monotoni er en viktig faktor i all dansemusikk – enten det er gammeldans, funk eller trance.

Utover den åpenbare flørten med 50-tallets rock 'n roll – er plata stilistisk ganske mangefasettert. Det har blitt plass til to rolige valser, «Pay Me» og «New Year's Eve». Begge har et tydelig folk-preg, og med sin akustiske instrumentering ligger de nærmere det man finner på for eksempel *Alice* og *Blood Money* enn *Bone Machine* og *Real Gone*. «Pay Me» og «New Years Eve» er også to av kun tre spor med trekkspill siden utgivelsen av *Black Rider*⁹⁶ 18 år tidligere – og sånn sett en i mine øyne tydelig referanse til soundet på *Rain Dogs* og

⁹⁶ Det andre sporet er «Everything Goes To Hell» fra *Blood Money*.

Frank's Wild Years fra 80-tallet. At Waits parafraserer «Auld Lang Syne» på «New Years Eve» vil hos de fleste Waits-fans (i alle fall denne) også rette oppmerksomheten bakover i mannens karriere – da til låta «A Sight for Sore Eyes» som parafraserer akkurat samme sang. Filmversjonen av *Big Time* åpner også med et kort utdrag fra «Auld Lang Syne».

Også «Kiss Me» representerer et tilbakeblikk på Waits' karriere – og da til jazzformene han benytter på høyden av 70-tallet med utgivelser som *Foreign Affairs* og *Blue Valentine*. Den er da også veldig lik tittelsporet på sistnevnte utgivelse, der den beveger seg sakte og rubato mellom to akkorder – med et sterkt fokus på niendetrinnet i dominantakkorden.

Det har også blitt plass til mye blues på plata, utover de åpenbare blues-elementene i rock 'n roll-sjangeren. «Satisfied» er en nesten overtydelig «hommage» til blues-rocken man finner på Rolling Stones plate *Exile on Main Street* (1972). Plata er en av Waits absolutte favorittplater⁹⁷ - og det er en morsom detalj at nettopp Keith Richards spiller gitar på «Satisfied». Foruten å gjenta ordet *satisfaction* (som ikke kan assosieres med noe annet enn Stones) hele ti ganger i løpet av låta, levner han liten tvil om inspirasjonen med verselinjen «Now Mr. Jagger and Mr. Richards / I will scratch where I've been itching». Denne bluesrock-tradisjonen var selvsagt i stor grad til stede på utgivelsen av *Rain Dogs*, og er sånn sett også et tilbakeblikk på mannens egen karriere. I krysset mellom blues og folk finner man låta «Face to the Highway», mens «Last Leaf» er en reinspikket folk-låt, både i frasing, instrumentering og tematikk, og oser av *Mule Variations*-perioden i Waits' karriere.

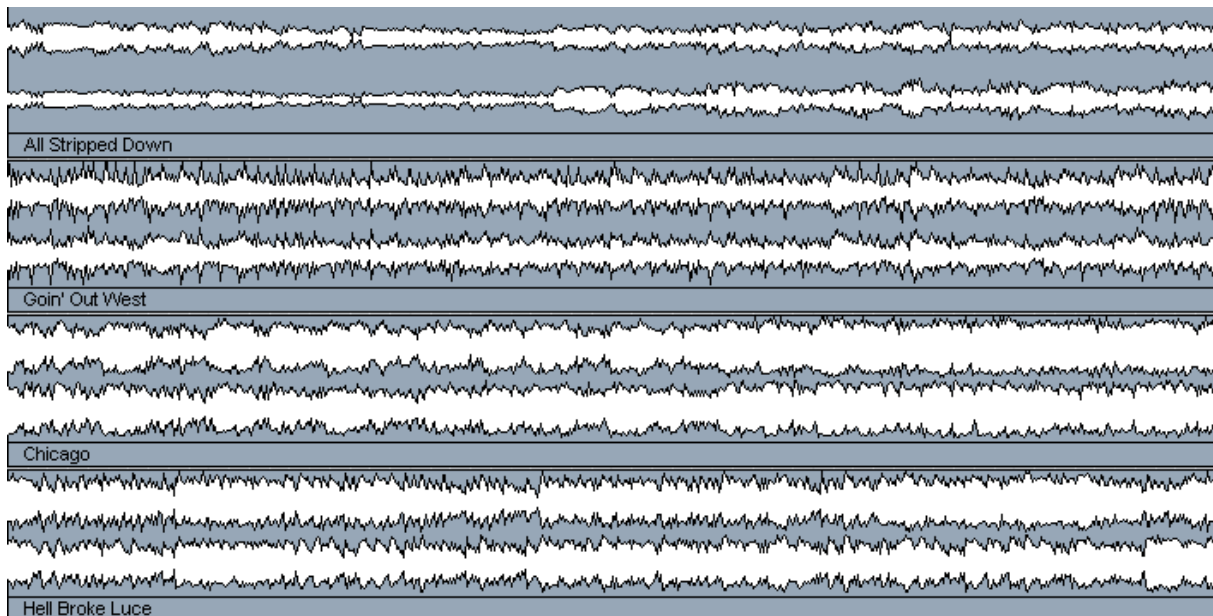
To av sporene som skiller seg mest ut er «Talking at the Same Time» og «Back in the Crowd». På førstnevnte låt introduseres en vokal-stil som jeg ikke har klart å identifisere tidligere i karrieren – med andre ord er det snakk om enda et nytt tillegg til hans allerede velfylte vokal-palett. Her synger han i falsett, men der den tidligere har vært hes og sprukken, som på «Temptation» fra *Frank's Wild Years* eller «Dirt in the Ground» fra *Bone Machine*, er den på «Talking at the Same Time» finslepen og kontrollert – ja, rent ut pen – og ligger nærmere en soul-sanger enn en blues-sanger. Stemmen på «Back in the Crowd» er derimot velkjent – en lett anstrengt baryton med mye vibrato – typisk for balladene til Waits. Her er det låt og instrumentering det er mest spennende å se på. Her er vi inne i den lett latino-inspirerte delen av 60-tallet – komplett med klaves-rytmer på rytmepinner – eksemplifisert med to av Waits store idoler, Roy Orbison og Frank Sinatra. Det er nesten umulig ikke å

⁹⁷ Se for eksempel <http://tinyurl.com/5x2729>

tenke på Frank og Nancy Sinatras store slager «Something Stupid» når man hører «Back in the Crowd» - og det er den eneste låta i Waits' karriere som går i denne retningen.

Det er lite på *Bad As Me* som avslører at dette er laget av den samme mannen som ga oss de produksjonsmessige eksperimentene på *Bone Machine*. Her er vi – med unntak av kanskje «Hell Broke Luce» - trygt innenfor de konvensjonelle rammene av moderne musikkproduksjon. Noen ganger, som på «Back in the Crowd», er vi produksjonsestetisk midt i smørøye av det sjangertypiske. Også når det kommer til miksing og mastering er *Bad As Me* nærmere en moderne produksjonsestetikk. Her er det et større fokus enn tidligere på jevnt høye lydnivåer og kompresjon/limiting. Jeg har i eksempelet under tatt utgangspunkt i de mest lydsterke sporene på henholdsvis *Bone Machine* og *Bad As Me* – men trenden er den samme om man ser på for eksempel *Real Gone*.

Illustrasjon 35 Amplitude «All Stripped Down», «Goin' Out West», «Chicago» og «Hell Broke Luce»⁹⁸



Tekstmessig er dette også blant hans mer konvensjonelle utgivelser – temaer som død og undergang er byttet ut for mer tradisjonelle tekster om kjærlighet. «Get Lost», «Face to the Highway», «Pay Me», «Back in the Crowd», «Bad As Me», «Kiss Me» og «New Year's Eve» omhandler alle temaet kjærlighet i ulike sjatteringer. De samfunnskritiske tekstene på «Talking at the Same Time» og «Hell Broke Luce» følger på mange måter opp trenden fra *Real Gone* – det er også her en mer politisk direkte Waits vi møter på sine gamle dager.

⁹⁸ Her har jeg benyttet Cubase 5.0

Som på *Swordfishtrombones* er det på *Bad As Me* snakk om en økt fortetting av det musikalske materialet. Låtene er kortere, og hele albumet med tretten låter er unnagjort på 44 minutter. Ser man på de to foregående rene studioutgivelsene (altså ikke musikk til scene) *Real Gone* og *Mule Variations*, klokker begge disse inn på over 70 minutter. Inspirasjonen til albumet kommer på mange måter fra en tid hvor låtene gjerne skulle være på mellom 2 og 3 minutter – og det er sannsynlig at dette er en del av en estetikk Waits har adoptert. Som *Mule Variations* er dette en bred samling av Waits' mest klassiske former – selv om *Bad As Me* også peker tilbake til 70-tallet. I tillegg gjør produksjonen og tematikken i tekstene dette til Waits mest tilgjengelig (og dansbare) album på 30 år.

6 Oppsummering

Gjennom min lesning av Waits' musikk har det i større og større grad blitt tydelig for meg at det grunnleggende elementet i hans estetiske uttrykk er *endring*. Han spiller bevisst på lytterens oppfatning av ham selv og velger å bryte med denne en rekke ganger i løpet av sin karriere. Sentrale punkter er *Swordfishtrombones* og albumene som kommer ut i årene 1992-1993 (*Night on Earth*, *Bone Machine* og *The Black Rider*), selv om det er mindre ekstreme brudd og nyvinninger på så godt som alle hans utgivelser. Det vil alltid være stor spenning knyttet til nye Waits-utgivelser, fordi man som lytter aldri helt vet hva man kan forvente seg. På dette punktet skiller Waits seg markant fra de aller fleste samtidige artister, som i stor grad tufter sin autenticitet på et mer gjennomgående homogent uttrykk.

Rent sjangermessig og stilistisk er det noen elementer som i større eller mindre grad er til stede gjennom hele Waits' karriere, nemlig fokuset på de hvite og svarte grunnleggende folkemusikalske stilene og deres avarter. På de tre første albumene er hovedvekten på jazz og folk, mens man mot slutten av 70-tallet ser økende frekvens av låter tuftet på bluesen – enten det er direkte gjennom bruk av de mest typiske blues-formene, eller indirekte gjennom et økt fokus på blues-skalaen og blåtoner.

Bluesen er også en av grunnpillarene på 80-tallet, men her kontrasteres den mot et vell av nye impulser fra store deler av verden. *Swordfishtrombones* og *Franks Wild Years* utpeker seg mest her. *Rain Dogs* er mer homogent innrettet bluesens uttrykk. Viktig for alle albumene i New York-en er cabaret-tradisjonen etter Kurt Weill. På dette punktet i hans karriere ser man også at han blander ulike sjangeruttrykk til en særegen stil, som for eksempel på «Shore Leave» fra *Swordfishtrombones*.

Franks Wild Years markerer også starten på en fascinasjon for funk, et uttrykk som blir foredlet og spiller en stor rolle på kommende utgivelser, som for eksempel *Bone Machine* og *Bad As Me*. Det er også på *Bone Machine* at Waits søker tilbake til røttene til den hvite amerikanske folkemusikken, i motsetning til hans fokus på de mer moderne country og folk-uttrykkene man finner spesielt på hans første utgivelse, *Closing Time*.

På albumene *The Black Rider*, *Alice* og *Blood Money* blir det tydelig at Waits gradvis begynner å operere i (grovt sett) to estetiske sfærer: de rene studioalbumene er i større grad

elektriske og bygget rundt de tradisjonelle amerikanske musikkformene og stilene, mens hans arbeid med scenemusikk får et mer akustisk og europeisk preg.

Det er verdt å merke seg at den stilmessige pluralismen i Waits' produksjon også er gjeldende internt i de ulike sjangrene og stilene han benytter seg av. Dette finnes det tydelige eksempler på i hans arbeid med jazz og blues - det er stor bredde her. Jazz-innflytelsene spenner fra New Orleans til storband, cool-jazz og Tin Pan Alley-inspirert standard-jazz. Når det gjelder bluesen er både den tidlige delta-bluesen, hvor Robert Johnson og Lead Belly er de mest kjente eksponentene, og den elektriske bluesen, gjort kjent gjennom artister som Muddy Waters og John Lee Hooker, representert.

Albumet *Swordfishtrombones* var, på alle måter, en voldsom musikalsk omveltning. Dette er også tilfellet når det gjelder instrumentering. Der 70-tallsinnspillingene til Waits var preget av de tradisjonelle bandinstrumentene og vekslet mellom intime sanger for soloinstrument og stemme, jazz-comboakkompagnement og storslåtte strykerarrangement, har jeg vist at trenden på 80-tallet (og da spesielt på *Swordfishtrombones*) er økt mangfold. Det perkussive elementet er her den tydeligste endringen, med et sterkt fokus på eksotisk perkusjon til fordel for det tradisjonelle trommesettet. Den store variasjonen i instrumentering vedvarer etter dette, både fra et album til et annet (Waits velger seg en unik instrumentpalett fra plate til plate) og internt på albumene (han tilpasser i større grad akkompagnementet til låtene). Som tilfellet er med musikalsk stil/sjanger hos Waits, er det også mulig å peke på en typisk scenemusikkinstrumentering med fokus på akustiske instrumenter. I oppgaven har jeg koblet stilblandingen og utvidelsen i instrumentering opp mot postmodernistiske strømninger i kunsten generelt og musikken spesielt.

Stemmemessig er den mest åpenbare utviklingen at det utover på 70-tallet blir mer growl. Dette har jeg tidfestet til høsten 1975. Det vokale uttrykket er i stor grad homogent fra album til album, helt frem til *Swordfishtrombones* i 1983. Her inntreffer endringer som skal følge Waits resten av karrieren. Han innfører falsettsangen i sitt vokale repertoar, og utvikler talesangen i nye retninger. Men aller viktigst og mest påfallende er de store variasjonene i det vokale uttrykket på hvert enkelt album etter dette. Jeg mener dette kan sees i sammenheng med utviklingen av flere karakterer i Waits' tekstlig tematiske univers. Fra dette punktet i karrieren skreddersyr Waits det vokale uttrykket til sangenes innhold og individuelle karakter. Waits går fra å bruke stemmen som et uttrykk for en person (seg selv, eller den fremstillingen vi forstår som «Tom Waits») til å representere et utall karakterer. Bredden i det vokale

uttrykket hos Waits er enormt og har blitt hans mest karakteristiske trekk. I 2004 gjenoppfant han sitt eget vokaluttrykk ved å fremheve stemmen som instrument, gjennom å bruke beatboxing som et bærende element. Også på hans siste utgivelse utvides den vokale paletten ytterligere. Homogenitet i et musikalsk uttrykk er av mange (blant andre Frith, Auslander og Bannister) koblet opp mot autenticitet – at det å være tro mot et musikalsk uttrykk er et tegn på oppriktighet. I Waits' tilfelle vil jeg hevde at han ivaretar sin autenticitet på tross av publikums oppfatning av det inautentiske hos ham, spesielt stemmen, nettopp fordi uttrykket jevnt over er så brutalt og upolert. Det autentiske er i stor grad uslipt og rått – det er det foredlede, påkostede og velpolerte som er inautentisk. Jeg mener det er i forlengelsen av dette at Waits opprettholder sin autenticitet, på tross av jevnlig stilbrudd og en stemme som knapt kan kalles naturlig.

Tekstlig sett ser vi også en tydelig utvikling fra og med *Swordfishtrombones*, selv om det virkelig store bruddet først inntreffer på *Bone Machine*. Gjennom 70-tallet har vi blitt vant til tekster som beskriver, og på mange måter romantisere, livene til den urbane, amerikanske underklassen – med utstrakt bruk av humor og selvironi. Dette mener jeg i stor grad kan knyttes opp mot beat-innflytelsene i Waits' tekstforfatterskap. Disse innflytelsene har ikke kommet til overflaten på debut-albumet *Closing Time*, og her tenderer tekstene heller mot det sentimentale og romantiske. New York-trilogien på 80-tallet er preget av en mørkere form for samfunnsrealisme, de har ikke lenger det humoristiske og romantiserte preget tekstene på 70-tallet har.

Bone Machine markerer starten på en årelang fascinasjon for det religiøse, for det meste knyttet til den kristne idésfæren, i Waits' tekster, og da gjerne de voldsomme, mørke og mer gammeltestamentlige sidene av religionen. Tekstene får her et nærmest profetisk preg, med Waits eller Waits' ulike karakterer som en slags apokalyptisk budbringer. Dette er i størst grad en trend på låtene basert på de afro-amerikanske musikkformene, som blues og funk. De folk-inspirerte låtene fra *Bone Machine* og fremover har oftest mer jordnær tematikk, og har i større grad et mer klassisk narrativ. Et trekk ved Waits' tekster som er gjennomgående gjennom hele hans karriere er fokuset på detaljer som steder og navn – og da gjerne referanser til virkelige steder, personer og ting. Disse stadige referansene til den virkelige verden mener jeg også er med på å sementere Waits' autenticitet i lytternes bevissthet.

Performance-elementet er sterkt knyttet opp mot både stemme og tekst hos Waits. Jeg har i oppgaven i størst grad undersøkt dette i min lesning av de tre live-skivene hans. Disse viser

tydelig tre ulike måter å forholde seg til performance på. *Nighthawks at the Diner* er et utopisk bilde av Waits' livepersonlighet på 70-tallet. Han har stilt opp alle brikkene tilforlatelig og gjennomarrangerer absolutt alle aspekter ved sin opptreden. Viktigste er kanskje at opptreden og publikum i så stor grad er skreddersydd hverandre – artist og publikum har samme referansegrunnlag og bakgrunn. I filmversjonen av *Big Time* (som må sees på som det primære uttrykket - jeg oppfatter albumet som et neddempet biprodukt av filmen) er Waits' holdning til denne fremstillingen snudd på hodet. Her er publikumsdeltagelsen nedtonet, og i mange tilfeller manipulert i ettertid. Og der *Nighthawks at the Diner* portretterer en homogen scenepersonlighet, som i de fleste tilfeller vil kunne forstås som en forlengelse av Waits' egen person, viser *Big Time* Waits i en konstant lek med sin egen person, iscenesettelsen av seg selv og de ulike karakterene som står på scenen, med hovedvekt på den outrerte crooneren «Frank». Dette står også i sterk kontrast til hans siste live-album, *Glitter and Doom Live*, et album der karakterene Waits portretterer er sekundært i forhold til musikken.

Produksjonsmessig er *Glitter and Doom Live* et helstøpt forsøk på å fange den opplevelsen man får som tilhører på en Waits-konsert. Med unntak av hvordan de små monologene mellom låtene, som forøvrig må sies å være et særdeles viktig aspekt ved forholdet mellom Waits og sitt publikum, er klippet bort, er dette albumet lydmessig veldig autentisk, i skarp kontrast til etterarbeidet som er gjort på filmversjonen av *Big Time* (da spesielt tydelig i forhold til «Franks» stemme).

På 1970-tallet ligger Waits' utgivelser tett opp mot samtidens produksjonsmønstre, i størst grad knyttet opp mot det normative paradigmet som oppstår på slutten av 60-tallet innen det Moore kaller *sound box*. Innspillingene er preget av naturtro gjengivelser av instrumentene og sparsom klangbruk, dog allikevel mer enn på mange av de fantastisk tørre pop-produksjonene på 70-tallet. New York-en på 80-tallet utvider produksjonsaspektet hos Waits betydelig, og avvikende miksemønstre brukes flittig. 80-tallsproduksjonene til Waits skiller seg da også kraftig fra samtidens pop og rock-produksjoner, som gjennom digitaliseringen av lydstudioet virkelig hadde alle verdens muligheter, og som sjelden nektet seg selv noen av dem. Spesielt tydelig er forskjellene i bruk av klang. Waits er her sparsom og med fokus på små intime rom, mens den gjengse musikkproduksjonen på 80-tallet formelig svømmer i klang. *Franks Wild Years* gir hint om et økt fokus på det lavteknologiske, og da i sammenheng med et ønske om å tilegne seg tidligere tiders produksjonsetetikk. På *Bone Machine* blir dette overført på et mer generelt plan. Foruten å være en utgivelse preget av støy, forvrengning av lydsignaler og små, klaustrofobiske sound boxer, er det også klare eksempler på en aktiv nedgradering av lyden

på dette albumet – frekvensspekteret er innsnevret, blant annet på «All Stripped Down». På *Bone Machine* mener jeg dette ikke er knyttet opp mot et ønske om å referere til en tidlig musikkteknologisk epoke, slik som på *Franks Wild Years*. I stedet tolker jeg dette opp mot fremveksten av indiemusikk-scene på 80-tallet, hvor holdningen til teknologi står sentralt. Mer eller mindre underlige og lavteknologiske produksjonsteknikker er vanlige hos Waits etter dette. Blant annet er samtlige vokalspor på *Real Gone* overstyrte.

Gjennom store deler av sin karriere har Waits søkt et estetisk uttrykk tuftet på det merkelige og det uskjønne. Tittelen på oppgaven⁹⁹ henspiller på nettopp dette. Han opererer på alle sine utgivelser i stor grad utenfor de rådende populære stilartene og sjangrene, og gjør det å trekke frem gamle og utdaterte referanser, musikalske så vel som tekstlige, til et artistisk særtrekk. Han fremdyrker i større og større grad utover i karrieren de aspektene ved musikalske uttrykk som tradisjonelt har blitt oppfattet som stygge. I begynnelsen av karrieren begrenser det seg til stemmen, som kontrasteres mot musikken. Senere gjør disse holdningene seg gjeldende også når det gjelder instrumentering, musikalsk stil og produksjon.

Med sin siste utgivelse, *Bad As Me*, har Waits for alvor tatt steget inn i et musikalsk mainstream også i USA, i alle fall om man skal driste seg til å tolke hitlistene. Om det er Waits' musikalske uttrykk som har nærmet seg folket, eller om indie-kulturen har flyttet det musikalske sentrum, er vanskelig å svare sikkert på. At Waits på *Bad As Me* er musikalsk på sitt mest catchy og dansbare, og at soundet er det nærmeste man kommer den moderne produksjonsestetikken, er det allikevel liten tvil om. Det gjenstår å se om dette albumet er nok et musikalsk paradigmeskifte i Waits' karriere, eller om det er et lite steg til siden i jakten på noe helt annet. Med Tom Waits kan man aldri vite noe helt sikkert.

⁹⁹ Hentet fra plata *Real Gone*

7 Litteraturliste

- Auslander, Philip 2006. *Performing Glam Rock – Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bannister, Matthew 2006. «Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities», i *Popular Music*, Vol. 25, No. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland 1978. «The Grain of the Voice», i *Image Music Text*. New York: Hill & Wang.
- Blokhus, Yngve og Molde, Audun 2004. *WOW! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Carter, Betsy 1976. «Sweet and Sour», i Montandon, Mac (red.) *The Tom Waits Reader. Innocent When You Dream*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Case, Brian 1983. «Tom Waits For No Man» i *Melody Maker* 28.10.1983.
<http://tinyurl.com/98y2n64> [Lesedato 21.10.2010]
- Denberg, Jody 1999. «Mule Conversations», i *Austin Chronicle* 23.04.1999.
<http://tinyurl.com/8e2agx3> [lesedato 02.09.2012]
- Dockwray, Ruth og Moore, Allan F. 2010. «Configuring the Sound Box 1965-1972», i *Popular Music* vol 29/2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douridas, Chris 2011. «Interview with Tom Waits», i Maher (red.) *Tom Waits on Tom Waits. Interviews and Encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Elms, Rob 2011. «Skid Romeo», i Maher (red.) *Tom Waits on Tom Waits. Interviews and Encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Evans, David 2006. «Blues», i *African American Music – an Introduction*. New York: Routledge.
- Fortune, Ross 2002. «Conformity is a Fool's Paradise», i *Time Out London* 24.04.2002
<http://tinyurl.com/8hbfb7g> [lesedato 19.08.2012]

- Frith, Simon 1988. *Music For Pleasure. Essays on the sociology of pop*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites – On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Greenberg, Michael 1994. «Pulp», i *Boston Review* June/September issue:
<http://tinyurl.com/96qo875> [lesedato 22.10.2011]
- Grant, Richard 2004. «Bard of the Bizarre», i *Telegraph Magazine* 02.10.2004
<http://tinyurl.com/996yfxd> [lesedato 02.09.2012]
- Hawkins, Stan 2002. *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.
- Hawkins, Stan 2003. «Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric», i Moore (red) *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hawkins, Stan 2012. «Chapter 1. ‘Great Scott!’», i *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*. Aldershot: Ashgate.
- Hesmondhalgh, David 1999. «Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre», i *Cultural Studies* vol 13, no 1. New York: Routledge.
- Hoskyns, Barney 1999. «What's He Building In There? An Interview with Tom Waits»,
<http://tinyurl.com/8umug29> [lesedato: 23.10.2010].
- Hoskyns, Barney 2009. *Lowside of the Road. A Life of Tom Waits*. London: Faber and Faber.
- Humphries, Patrick 2007. *The Many Lives of Tom Waits*. London: Omnibus Press.
- Huyssen, Andreas 1984. «Mapping the Postmodern», i *New German Critique*, no. 33 (Autumn 1984).
- Jacobs, Jay S. 2006. *Wild Years. The Music and Myth of Tom Waits*. Toronto, ECW Press.
- Joyce, James Nicholas 2002. «Never One For the Conventional», i *Impress Magazine* 01.05.2002. <http://tinyurl.com/9xtlbrk> [lesedato 26.08.2012]

- Kaufman, Gil og Goldberg, Michael 1999. «Tom Waits '99 Q&A», i *Addicted to Noise*, April 1999. <http://tinyurl.com/8s5tbt7> [lesedato 21.10.2012]
- Kerman, Joseph 1980. «How We Got into Analysis, and How to Get out», i *Critical Inquiry* vol. 7 no. 2. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Klausen, Arne Martin 1992. *Kultur: mønster og kaos*. Oslo: Gyldendal.
- Kramer, Jonathan D. 2002. «The Nature and Origins of Musical Postmodernism», i Judy Lochhead and Joseph Auner, *Postmodern music/postmodern thought*, New York: Routledge.
- Litteraturvitenskaplig leksikon* 1999. «Beat-generasjonen» Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Maher Jr., Paul 2011. «A Conversation With Tom Waits», i Maher (red.) *Tom Waits on Tom Waits. Interviews and Encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Maultsby, Portia K. 2006. «Funk», i *African American Music – an Introduction*. New York: Routledge.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*, London: Open University Press.
- Middleton, Richard 2000. *Reading Pop: approaches to textual analysis in popular music*. London: Open University Press.
- Millions, Kid 1983. «The Beat Goes On», i *Rock Bill* 10.1983. <http://tinyurl.com/8w6r3re> [lesedato 12.11.2011]
- Moore, Allan F. 2001. *Rock: the Primary Text*. Aldershot: Ashgate.
- Monsen, Ingrid 2006. «Jazz», i *African American Music – an Introduction*. New York: Routledge.

- Moser, Margaret 2002. «The Business Called Show», i *Austin Chronicle* vol. 21 no. 26, 26.05.2002 <http://tinyurl.com/9sze4ue> [lesedato 19.08.2012]
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Nyman, Michael 1999. *Experimental Music. Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orr, Peter 1992. «Tom Waits At Work In The Fields Of Song», i *Reflex Magazine* #28 08.10.1992 <http://tinyurl.com/9rusjaq> [lesedato 06.08.2012].
- Pouncey, Edwin 1983. «Swordfish out of Water», i *Sound Magazine* 05.11.1983. <http://tinyurl.com/8ekph7q> [lesedato: 06.10.2012].
- Poznak, Elissa van 1985. «Lower East Side Story», i *The Face Magazine*, November 1985. <http://tinyurl.com/9frgwsu> [lesedato 21.10.2012]
- Rense, Rip 1987. «From the Set of Ironweed», i *New York Post* 1987. <http://tinyurl.com/8ns9mxr> [lesedato 08.04.2012]
- Richardson, Derk 2011. «Composer, Musician, Performer, Actor», i Maher (red.) *Tom Waits on Tom Waits. Interviews and Encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Selvin, Joel 2004. «Barroom Bard's Next Round», i *San Francisco Chronicle*, 03.10.2004. <http://tinyurl.com/8o35cyx> [lesedato 02.09.2012]
- Shuker, Roy 2002. *Popular Music – The Key Concepts*. London: Routledge.
- Sinclair, David 2004. «Well Worth the Waits», i *The Times* (UK), 22. Oktober 2004. <http://tinyurl.com/8p4oxm2> [lesedato 21.10.2012]
- Small, Christopher 1998. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.
- TF1 One From The Heart Reportage 1982. Transkribert på <http://tinyurl.com/98slyc6> [lesedato 23.10.2011]
- Stewart, Earl L., 1998. *African American Music. An Introduction*. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning.

- Tagg, Phillip 2003. «Analysing Popular Music: Theory, Method And Practice», i Richard Middleton (red.) *Reading Pop: Approaches To Textual Analysis In Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Tagg, Philip 1979. *Kojak: 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Göteborgs universitet - Musikvetenskapliga institutionen.
- Tagg, Philip 1982. «Analysing Popular Music», i *Popular Music*, vol 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thumm, Francis 1988. «Tom's Wild Years», i *Interview Magazine*, Oktober 1988.
<http://tinyurl.com/9h6v7d2> [lesedato 09.04.2012]
- Tsai, Chen-Gia et al. 2010. «Aggressiveness of the Growl-Like Timbre: Acoustic Characteristics, Musical Implications, and Biomechanical Mechanisms», i *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 27, No. 3 (februar 2010). Berkley: University of California Press.
- Varga, George 2004. «This musical maverick waits for no one – well, maybe his wife», i *San Diego Union Tribute*, 03.10.2004. <http://tinyurl.com/94w3rhp> [lesedato 02.09.2012]
- Walser, Robert 2003. «Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances», i Moore (red.) *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weingarten, Gene 2007. «Pearls before breakfast», i *Washington Post* 08.04.2007
<http://tinyurl.com/32a32w> [lesedato 08.09.2012]
- Zeiner-Henriksen, Hans T. 2010. *The «PoumTchak» Pattern: Correspondences Between Rythm, Sound and Movement in Electronic Dance Music*. Oslo: UiO.
- Zimmer, Dave 1982. «Tom Waits: Hollywood Confidential», i *BAM magazine* 26.02.1982
<http://tinyurl.com/9jbu4nl> [lesedato 13.10.2012]

8 Diskografi

På grunn av det store antallet refererte sanger av Tom Waits i denne oppgaven, vil jeg begrense meg til albumreferanser når det gjelder denne artisten. Der jeg har referert til sanger av andre artister/komponister, vil disse ha full henvisning.

Armstrong, Louis. «What a Wonderful World» [single]. ABC 1967.

Davies, Miles. *Birth of the Cool*. Capitol Records 1957.

Dylan, Bob, «A Hard Rain's A-Gonna Fall» på *The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia 1963.

----- «The Times They Are A-Changin'» på *The Times They Are A-Changin'*. Columbia 1964.

Johnson, Robert. «I Believe I'll Dust My Broom» [single]. Vocalion 1937.

Kerouac, Jack & Allen, Steve, *Poetry for the Beat Generation*. Hanover Signature Record Corp 1959.

Kerouac, Jack, «American Haikus» på *Blues and Haikus*. Hanover Signature Record Corp 1959.

----- «Poems from the Unpublished 'Book of Blues'» på *Blues and Haikus*. Hanover Signature Record Corp 1959.

Leadbelly, «Where Did You Sleep Last Night» [single]. Musicraft Records 1944.

Mancini, Henry. «Flashing Nuisance» på *Touch of Evil*. Challenge Records 1958.

----- «The Boss» på *Touch of Evil*. Challenge Records 1958.

----- «The Days of Wine and Roses» [single]. RCA Victor 1962.

----- *Sunflower*. Avco Embassy 1970.

Partch, Harry. «Exordium – the Beginning of a Web» på *Delusion Of The Fury - A Ritual Of Dream And Delusion*. CBS Masterworks 1971.

----- «Daphne of the Dunes» på *The World of Harry Partch*. Columbia 1969.

Rollin Stones, The. «I Just Want to See His Face» på *Exile on Main Street*. Rolling Stones Records 1972.

Sinatra, Frank & Sinatra, Nancy. «Something Stupid» på *Somethin' Stupid*. Reprise Records 1967.

Springsteen, Bruce, *Greetings From Asbury Park N.J.* Columbia 1973.

----- *Live/1975-85*. Columbia 1986.

Waits, Tom. *Closing Time*. Asylum Records 1973.

----- *The Heart of Saturday Night*. Asylum Records 1974.

----- *Nighthawks at the Diner*. Asylum Records 1975.

----- *Small Change*. Asylum Records 1976.

----- *Foreign Affairs*. Asylum Records 1977.

----- *Blue Valentine*. Asylum Records 1978.

----- *Heartattack and Vine*. Asylum Records 1980.

----- *Swordfishtrombones*. Island Records 1983.

----- *Rain Dogs*. Island Records 1985.

----- *Franks Wild Years*. Island Records 1987.

----- *Big Time*. Island Records 1988.

----- *The Early Years vol. 1*. Bizarre Records 1991.

----- *The Early Years vol. 2*. Bizarre Records 1993.

----- *Night on Earth*. Island Records 1992.

----- *Bone Machine*. Island Records 1992.

----- *The Black Rider*. Island Records 1993.

----- *Mule Variations*. Anti- 1999.

----- *Alice*. Anti- 2002.

----- *Blood Money*. Anti- 2002.

----- *Real Gone*. Anti- 2004.

----- *Glitter and Doom Live*. Anti- 2009.

----- *Bad As Me*. Anti- 2011.

Waits, Tom & Gayle, Crystal. *One From the Heart*. CBS 1982.

Washington, «Lightnin'». «Long John», på *Folk Music of the United States Album III*. The Library Of Congress Division Of Music Recording Library 1942.

Waters, Muddy. «Hoochie Coochie Man» [singel]. Chess 1954.

----- «Mannish Boy» [single]. Chess 1955.

Weill, Kurt. «Moritat von Mackie Messer» på *Die Dreigroschenoper*. Telefunken 1930.

9 Vedlegg

Forklaring til figur: Figuren tar utgangspunkt i instrumenteringen på Heartattack and Vine, og er ment å gi en visuell fremstilling av hvordan låtene på Swordfishtrombones ville høres ut uten den utvidete instrument-paletten Waits introduserer.

Vedlegg 1

Låter/Instrumentering	Vokal	Piano	Ak. Gitar	El. Gitar	Bass	Hammondorgel	Trommer	Sax	Stryk./Ork.
Heartattack and Vine	X			X	X		X	X	
Heartattack and Vine	X			X	X		X	X	
In Shades				X	X		X	X	
Saving All My Love For You	X	X			X				X
Downtown	X			X	X		X	X	
Jersey Girl	X		X	X	X		X	X	X
Til the Money Runs Out	X			X	X		X		X
On the Nickel	X			X	X				X
Mr. Siegal	X			X	X			X	
Ruby's Arms	X	X	X		X				X
Swordfishtrombones									
Underground	X			X	X		X		
Shore Leave	X				X		X		
Dave the Butcher						X			
Johnsburg, Illinois	X	X			X				
16 Shells From a Thirty-Ought-Six	X			X	X		X		
Town With No Cheer	X				X				
In the Neighborhood	X				X		X		
Just Another Sucker on the Vine									
Frank's Wild Years	X				X		X		
Swordfishtrombone	X				X				
Down, Down, Down	X			X	X		X		
Soldier's Things	X				X			X	
Gin Soaked Boy	X			X	X				
Trouble's Braids	X				X				
Rainbirds		X			X				

Vedlegg 2

Forklaring til figur: Her sees de nye instrumentene Waits introduserer på Swordfishtrrombones. Instrumentene er delt inn i instrumenter med rene perkussive funksjoner og instrumenter med andre funksjoner (harmonisk, melodisk etc.).

<i>Låter/instr. nr/ perkusiv funksjon</i>	Shaker	Aunglongs	Boo bams	"Brake drum"	Bell plate	Basstromme	Skarptromme	Freedom Bell	Bells	Congas	Cymbals	Parade Drum	Dabuki Drum	Tamburin	African talking drum
Swordfishtrrombones															
Underground	X					X									
Shore Leave		X													
Dave the Butcher			X												
Johnsburg, Illinois															
16 Shells From a Thirty-Ought-Six				X			X								
Town With No Cheer					X			X							
In the Neighborhood									X				X		
Just Another Sucker on the Vine															
Frank's Wild Years															
Swordfishtrrombone						X									
Down, Down, Down							X							X	
Soldier's Things															
Gin Soaked Boy															
Trouble's Braids															X
Rainbirds															
<i>Låter/instr. nr/ andre funksjoner</i>		Barytonhorn	Trombone	Trompet	Trå-orgel	Synthesizer	Sekkepipe	Glass harmonica	Marimba	"Chair"	Banjo				
Underground	X								X						
Shore Leave		X							X						
Dave the Butcher															
Johnsburg, Illinois															
16 Shells From a Thirty-Ought-Six			X												
Town With No Cheer					X			X							
In the Neighborhood	X		X												
Just Another Sucker on the Vine				X											
Frank's Wild Years					X										
Swordfishtrrombone									X						
Down, Down, Down															
Soldier's Things															
Gin Soaked Boy															
Trouble's Braids															
Rainbirds								X							

10 Oversikt over illustrasjoner

Illustrasjon 1 Albumomfang oppgave.....	7
Illustrasjon 2 Standard 12-takters bluesskjema.....	17
Illustrasjon 3 Akkordskjema «Where Did You Sleep Last Night»	17
Illustrasjon 4 Akkordprogresjon «Old Shoes (& Picture Postcards)»	19
Illustrasjon 5 «Diamonds On My Windshield» (demo).....	22
Illustrasjon 6 «Diamonds On My Windshield» (album)	22
Illustrasjon 7 Melodisk omfang <i>Closing Time</i>	24
Illustrasjon 8 Melodisk omfang <i>The Heart of Saturday Night</i>	24
Illustrasjon 9 Utdrag fra vokalpartiet på «Lonely»	25
Illustrasjon 10 Utdrag fra vokalpartiet på «San Diego Serenade»	25
Illustrasjon 11 Stemmeomfang <i>Heartattack and Vine</i>	47
Illustrasjon 12 Utdrag fra gitardel «Singapore».....	59
Illustrasjon 13 «Innocent When You Dream (78) og «Innocent When You Dream (Barroom)».....	62
Illustrasjon 14 «Back in the Good Old World»	67
Illustrasjon 15 Tema fra «Theme»-stykkene	67
Illustrasjon 16 Trommegroove «Going Out West»	70
Illustrasjon 17 Saksofon-rytme «Such a Scream»	71
Illustrasjon 18 Bassriff «Such a Scream»	71
Illustrasjon 19 Sonogram «All Stripped Down».....	72
Illustrasjon 20 Sonogram Dixie Chicks «Wide Open Spaces»	73
Illustrasjon 21 «All Stripped Down» (zoom).....	74
Illustrasjon 22 Sonogram «Hoist That Rag» (zoom)	74
Illustrasjon 23 Akkordskjema «The Black Rider».....	78
Illustrasjon 24 Akkordskjema «I'll Shoot the Moon»	79
Illustrasjon 25 Instrumentering «The Black Rider» og «I'll Shoot the Moon»	79
Illustrasjon 26 Tema «Russian Dance».....	80
Illustrasjon 27 Akkordskjema «I'm Still Here».....	87
Illustrasjon 28 Vokaleksempel fra «We're All Mad Here».....	87
Illustrasjon 29 Utdrag fra solo «God's Away on Business».....	87
Illustrasjon 30 Riff «Knife Chase»	88
Illustrasjon 31 Trommer og bass «Hoist That Rag»	93
Illustrasjon 32 William the Pleaser? Brady Theater, Tulsa, 25.06.2008	96
Illustrasjon 33 Apningstakter «Chicago».....	98
Illustrasjon 34 Utdrag fra «Get Lost»	99
Illustrasjon 35 Amplitude «All Stripped Down»,«Goin' Out West»,«Chicago» og «Hell Broke Luce»....	101