

Musikalsk sitering

**Historiske dypdykk i musikalsk lånekultur i Norge
fra romantikken til samtiden**



Yvonne Gloy

Masteroppgave mai 2019

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

© Yvonne Gloy

2019

Musikalsk sitering - Historiske dypdykk i musikalsk lånekultur i Norge fra romantikken til samtiden

Gloy, Yvonne

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

Institutt for musikkvitenskap, Universitet i Oslo

Veiledere: Ragnhild Brøvig-Hanssen (UiO) og Astrid Kvalbein (NMH)

Trykk: Reprosentralen, Universitet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker ulike former av sitering som del av den musikalske lånekulturen i Norge. Jeg har undersøkt hvordan allerede eksisterende musikk har blitt brukt til forskjellige tider med fokus på norske komponister og artister. Hensikten har vært å kartlegge noen nedslag for å se eksempler på hvordan lånekulturen har funnet sted i Norge. Ordet «sitering» har flere betydninger i denne sammenhengen. Avhengig av tid og epoke, men også av komponister/artister og deres forståelser av og tilnærming til musikk og bearbeidelser. Seks eksempler fra romantikken til nåtid skal eksemplifisere ulike måter lånekulturen manifesteres på. Framstillingen innebærer en kort redegjørelse for den historiske bakgrunnen og tradisjonen, musikalske analyser og fortolkninger. Alle avsnitt skal bidra til å belyse hvordan lånekulturen har funnet sted på forskjellig vis, og til alle tider i Norge. Alle eksempler har en norsk tilknytning: Enten er både original- og bearbeidet materiale norsk, eller så har bare ett av materialene en norsk opprinnelse. Fokuset ligger på ett land for å vise forskjellige måter lånekulturen har manifestert seg på i det samme geografiske området, men tradisjonene finnes selvsagt i mange land.

Eksemplene som har blitt analysert kommer både fra akustisk og elektronisk basert musikk. Alle kapitlene starter med å ha en liten kontekstualisering og bakgrunn av epoken/sjangeren som eksemplene representerer. Så følger analysedelene som er svært ulike. På grunn av de forskjellige epokene og sjangrene vil forskjellige analysemetoder benyttes avhengig av hva som passer best til de utvalgte stykkene.

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	6
1.1. Bakgrunn for valg av tema.....	6
1.2. Oppgavens problemstilling	7
1.3. Avgrensing.....	8
1.4. Valg av eksempler og framgangsmåter.....	9
1.5. Musikalsk lånekultur, sitering, sampling og intertekstualitet	11
Lånekultur.....	11
Musikalsk sitering.....	12
Sampling	14
Intertekstualitet	15
1.6. Organisering av oppgaven	16
2. Teorigrunnlag.....	16
2.1. Historisk overblikk.....	18
Teknologiutviklingen på 1900-tallet.....	24
Muntlige tradisjoner har en stor betydning i mange kulturer	27
2.2. Forfatterskap, kreativitet og autentisitet.....	28
Forfatterskap	29
Kreativitet og originalitet.....	32
3. Lånekultur i nasjonalromantikken: folkemusikk	35
3.1. Kontekstualisering	35
3.2. Edvard Grieg: «25 norske folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte, Melodierne efter Lindemans samling» op. 17.....	38
3.3. Delkonklusjon.....	41
4. Lånekulturen i senromantikk (1860-1910)	43
4.1. Kontekstualisering	43
4.2. Johan Halvorsen: «Passacaglia fritt etter Händel».....	44
4.3. Delkonklusjon.....	47
5. Akustisk basert musikk på sent 1900-tallet.....	48
5.1. Kontekstualisering	48
5.2. Synne Skouen: «Rosa»	50
5.3. Delkonklusjon.....	54
6. Lånekulturen i hip hop sjangeren.....	55
6.1. Kontekstualisering	55
6.2. Paperboys ft. Madcon: «Barcelona»	58
6.3. Delkonklusjon.....	61
7. Lånekulturen i samtidsmusikk på 2010-tallet	63
7.1. Kontekstualisering	63

7.2. Lars Petter Hagen: «Tveitt-fragmenter».....	65
7.3. Delkonklusjon	69
8. Lånekulturen på 2010-tallet.....	70
8.1. Kontekstualisering – DJ kulturen	70
8.2. Kygo: «I see fire Kygo remix».....	74
8.3. Delkonklusjon	79
9. Konklusjon	80
9.1. Oppsummering av avhandlingen.....	80
9.2. Resultat av oppgaven.....	81
9.3. Diskusjon - likheter og forskjeller	82
9.4. Kritikk og meninger om musikalsk lånekultur	85
9.4. Avsluttende tanker.....	88
10. Referanser.....	90

1. Introduksjon

1.1. Bakgrunn for valg av tema

«Es ist alles nur geklaut» er en låt av det tyske bandet *Die Prinzen* fra 1993. Denne låten handler om å stjele ting (musikk inkludert) fra andre, gjøre det om til «noe eget», tjene masse penger på det med håp om at ikke noen legger merke til det. Omtaler om låten fra 1993 er ganske få, men i disse tidene er temaet mer aktuelt enn det har vært noensinne. Både Walter Benjamin fra *Der Spiegel* (2003) og Elias Leight fra *Rolling stone* (2018) demonstrerer at moderne medier sørger for en enorm interesse for kopier av filmer, videoer, kunstverk og musikk. Det gjelder ikke bare rene kopier i seg selv, men også musikk som baserer seg på en lånekultur – å «låne» allerede eksisterende elementer: for eksempel av allerede eksisterende musikk. Artistene trenger ikke lengre å være komponister i begrepets tradisjonelle forstand, musikere trenger heller ikke å ha tradisjonelle musikalske kunnskaper (som for eksempel å kunne spille et instrument) for å skape verdenshiter. Det høres ikke nødvendigvis vanskelig ut å kopiere musikk og gjøre egne ting ut av det, men denne typen lånekultur har dype røtter innenfor musikkfeltet og kunst generelt. Akkurat ved den prosessen møter de moderne artistene opphavsretter som gjelder for flere områder i den kunstneriske verden. Som Olav Torvund sier i sin bok om opphavsrett, «har ikke noen opphavsrett til en C-durakkord eller de 12 tonene i en kromatisk skala. Men disse settes sammen og kombineres på måter som gjør at det fremstår som et original verk» (2013 s.14).

Opphavsretten slik vi kjenner den oppstod etter at boktrykkerkunsten hadde etablert seg. At materialet var tilgjengelig for en stor mengde mennesker er en av betingelsene for å redusere eller utvide musikkens bruk. Før 1100 var det ikke så viktig, heller ikke interessant, hvem som hadde skrevet musikken. Leonin, en fransk komponist på sent 1100-tallet, regnes som en av de første som signerte sine transkripsjoner. På denne tiden oppstod det en viss interesse for verket – knyttet til komponisten. I 1709 ble «Statue of Queen Anne» etablert, som inkluderte rettigheter til forfatteren. Dette gjelder som «den første moderne opphavsrettsloven» (Torvund 2013, s.24). Rettigheter til opphavsmenn skal sørge for at opphavsmenn kan bestemme selv hva som vil skje med deres verk. (Olav Torvund 2013)

Lover og vern skal forebygge at fenomenet som *Die Prinzen* synger om ikke kan skje. Forholdet og balansen som det er vanskelig å skille, og mange advokater og domstoler har vært uenige i disse spørsmålene. Ved at denne diskursen har vokst fram i de siste tiårene

og fått veldig mye oppmerksomhet i media, lurer jeg på hvordan det har vært tidligere. Hvordan det var uten å kjempe om lisenser, tillatelser eller rettigheter til musikk. Musikkvitere har jobbet over århundre med å analysere og forske på musikk i ulike epoker, land eller tider. Dokumentasjonene henviser til en lånekultur før moderne medier, som gir plass for å se på dette i et historisk perspektiv.

I denne oppgaven har jeg valgt å skrive om et fastsatt geografisk område for å vise forskjellige metoder gjennom tidene «på et sted». Norge er i forhold til resten av Europa et land med en liten befolkning, men musikkhistorien beviser at det alltid har vært et aktivt musikkliv i landet, og at noen nordmenn ble kjent og anerkjent i Kontinental-Europa helt fra 1800-tallet, hvor perspektivet mitt starter. I samtiden gir teknologiutviklingen enormt mange muligheter for en karriere i utlandet. Den norske artisten Kygo er et godt eksempel på en artist som har blitt verdenskjendis blant annet ved å sample musikk fra andre personer, og publisere verkene sine på nett. Perspektivet er at karrierene kan starte hjemme i et lite land, men takket været internett og ulike plattformer kan oppmerksomheten vokse i løpet av noen minutter. Artistene har mange flere muligheter å dele musikken sin med publikum slik at både den kunstneriske tanken og økonomien er tilfredsstillt.

Grunnet til at jeg valgte Norge som startpunkt er også drevet av personlige grunner. Jeg synes det er veldig spennende å lære mer om landet man bor i.

1.2. Oppgavens problemstilling

Hvordan er lånekulturen i Norge manifestert i ulike tider og ulike stiler?

Med utgangspunkt i 2019 hvor det er veldig aktuelt å ta inn elementer fra andre i sine egne prosjekter skal denne oppgaven henviser til ulike former av lånekulturen. Oppgaven skal gi noen nedslag på hva lånekulturen er, og hva ulike former av lånekulturen har til felles. Hovedmålet er å gjøre noen få dypdykk for å vise eksempler på hvordan lånekultur har funnet sted tidligere i Norge, og hvordan denne kulturen har utviklet seg til i dag. Ved å presentere noen eksempler skal oppgaven peke på ulike metoder, og teknikker ut fra lånekulturen. Oppgaven skal vise at lånekulturen som er aktuell i dag, også har blitt brukt tidligere og at både diskursen og fenomenet ikke er nytt. Dette vil jeg demonstrere ved å gjøre dybdeanalyser av utvalgte eksempler og diskutere likheter og forskjeller.

1.3. Avgrensning

Jeg har valgt å skrive om eksempler fra ulike historiske epoker og stilarter for å vise at lånekulturen har dype røtter i musikkhistorien. En hel oversikt over lånekulturens bruk kan oppgaven ikke omfatte, men i teorikapittelet skal jeg gi en kort historisk oversikt med tendenser og fellestrekk i musikkhistorien angående lånte elementer i musikk. I de utvalgte eksemplene finnes det både verk som har musikalske elementer som direkte er knyttet til en annen person eller musikkverk, og andre musikalske verk som ikke har direkte henvisninger. De fleste henviser til eksisterende musikalsk materiale på en eller annen måte (f.eks. tittel på stykke). Det som alle eksemplene har felles er at dersom man har kunnskap om originalverket trer tilknytningen tydelig fram. Inspirasjoner, antydninger, innflytelser eller improvisasjoner over temaer eller utøvere er også en del av lånekulturen, men skal ikke nevnes i denne oppgaven.

Oppgavens tittel innebærer at stedet eksemplene blir hentet fra er geografisk fastsatt. Jeg valgte Norge som begrenset område for å vise at også et land med lite befolkning kan være relevant når det gjelder historiske tendenser og tradisjoner innenfor musikalsk lånekultur. Teorikapittelet som følger etter innledningen gir en kort framstilling av historien bak lånekulturen. I dette kapittelet ligger fokuset ikke bare på Norge, men på mange forskjellige land. For å se hvordan Norge har blitt involvert i musikalsk lånekultur finnes det korte avsnitt før hvert eksempel.

Som Burkholder (1994) nevner i sitatet nedenfor er lånekulturen et eget stort felt:

If we are to understand the variety of borrowing methods, their history over time, and the relation of individual composers and repertoires to the problem as a whole we must share what we have learned with each other directly. This suggests, first of all, that we regard the study of musical borrowings as a field. Like counterpoint, tonality, opera or programmatic music, the practice of basing new works on existing music has its own tradition and its own history. – Burkholder (1994 s.861)

Det finnes flere felt om kan dekkes gjennom oppgaven, men fokuset i min oppgave er å se på den historiske bruken av lånekulturen. Områder som opphavsrett, originalitet, autentisitet eller hva musikk egentlig er, blir involvert med en gang når det gjelder eiendom til personer. Disse temaene er veldig store og blir ikke prioritert i denne oppgaven, men det gis en liten introduksjon til visse områder som er knyttet til eksemplene jeg har valgt.

1.4. Valg av eksempler og framgangsmåter

Jeg skal se på seks eksempler fra tre hovedkategorier innenfor musikk: akustisk basert musikk (kap.3, 4, 7), elektronisk basert musikk (kap.6 og 8), og en blanding av begge kategorier (kap.5). Her er hovedspørsmålet hvordan lånekulturen blir framstilt i det forskjellige epoker, tider og sjangere. Ved å dele eksemplene inn i disse hovedkategoriene blir det synlig at flere tidsepoker og flere sjangere er involvert i temaet lånekulturen. Det er ikke bare en kategori som benytter seg av det, men flere. Eksemplene viser også noen fellestrekk angående lånt materiale, noe som kapitlene vil vise etter hvert.

Oppgaven innebærer at man må se to versjoner av eksemplene: et verk som benytter seg av originalverk i form av sitering. Justeringsprosessene, eller bearbeidelser, av de musikalske sitatene er svært ulike og kan være ganske enkelt gjort, eller gjort på en krevende måte. Prosessen kan bli styrt av gitte føringer som er vanlige innenfor sjangeren (f.eks. Hip Hop hvor det er helt vanlig å bruke samples) eller tiden (f.eks. romantikk hvor det er vanlig å konstruere noe nytt fra noe som allerede eksisterende). De to verkene kan også ha innflytelse på hverandre. Det er umulig å forstå det ene verket uten de andre som står bak, skriver Burkholder (1994).

We cannot fully understand any of the uses of existing music in isolations from the others. They evolved together, one growing out of another, so their histories intertwine. Their boundaries overlap, both in procedure and in function. (Burkholder 1994, s.859)

Hvordan lånekulturen tok form i de utvalgte tidsperiodene skal konkret kartlegges i de små innføringskapitlene foran eksemplene (kapittel 3-8). Analysen går mest inn på de verkene som har lånte deler, men det blir også noen analyser av originalversjonene. Utvalget av eksempler vil vise at alle har tydelige henvisninger til eksisterende materiale bortsett fra ett tilfelle hvor eksemplet ikke er direkte knyttet til originalversjonen som også hadde rettslige konsekvenser. Hvordan disse henvisninger ser ut skal presenteres i hvert kapittel.

I analysene skal jeg finne svar på følgende spørsmål: Hva er det som har blitt sitert? Hvordan har materialet blitt brukt? På hvilken måte har materialet blitt bearbeidet (f.eks. hvilke forandringer og likheter)? Finnes det funksjoner tilknyttet til bruken av lånt materiale? Finnes det antydninger om hvorfor komponist/artist nr. 2 har brukt materialet? Har komponist/artist nr. 2 sitert andre verk? Disse skal bli besvart i hvert kapittel som et

eksempel. Spørsmålene vil hjelpe oss å danne et bilde om komponisten/artisten og hvordan forholdet mellom komponisten/ artisten og lånekulturen er.

Kategorien om akustisk basert musikk blir framstilt med utgangspunkt i Edvard Grieg med hans folketonebearbeidelser op. 17, og Johann Halvorsens Passacaglia etter Georg Friedrich Händel. Begge komponister var aktive i romantikken/ senromantikk i Norge, og har komponert flere verk som passer til denne tematikken. Ved denne kategorien skal notematerialer hjelpe til å framheve forskjellige teknikker, samt forskjeller og/ eller fellestrekk mellom verket og originalverket. Her skal utsnitt av notasjonen fra verkene hjelpe til å se hvordan komponistene jobbet, og hvordan de tenkte på forskjeller og/eller fellestrekk i musikken. Analysemetoder er en klassisk analyse når det gjelder noteeksemplene. Her er analysen veldig endimensjonal, og det er åpenbart å se hva slags forandringer komponistene har gjort. Analysemetodene er like for begge stykkene, og vil kun ta for seg notene. Framføringene av verkene vil verken bli fortolket eller tatt med i betraktning.

Den andre kategorien, som er en blanding av akustisk og elektronisk musikk, representeres av Synne Skouen. Verket «ROSA» er et bestillingsverk fra den norske kvinnesaksforening i 1984. Inne i stykket, som er preget av samtidsmusikken og har mange eksperimentelle elementer, kommer det en melodi fram fra 1910: «Ich wandle unter Blumen» komponert av Alma Mahler. Hvordan det passer sammen med det øvrige materialet, og hvor innflytelsen kommer fra skal undersøkes. I denne kategorien skal de samme metodene som i de to andre kategoriene overfor/ nedenfor brukes. I samtidsmusikken blir mange metoder brukt i musikken som var unik, og uvanlig både før og etter tidsepoken (f.eks. unike lydkonstruksjoner som i John Cages «4'33»).

I kategorien om elektronisk basert musikk er Paperboys det første, og Kygo det andre eksemplet. Begge artistene representerer en annen sjanger innenfor populærmusikken. Paperboys har gjort «Barcelona» låten i samarbeid med Madcon i 2002 som hadde stor suksess i Hip-Hop sjangeren i Norge. Kygo har siden 2010-årene vært en av stjernene i Tropical House kulturen, og hadde en verdenshit med «I see fire Kygo remix» i 2014. Her finnes det flere analysemetoder som baserer seg mest på lytting og fortolkninger siden det ikke finnes noen skriftlige dokumenter som kan brukes. I tillegg skal jeg bruke mer klassiske analysemetoder også, når de er relevante. Som i de andre kategoriene ligger

fokuset på å finne ut hva som har blitt tatt fra andre musikere, og hvordan likheter og forskjeller mellom originalmaterialet og gjenbruken framstår. Her vil jeg tekke på teorier innenfor både sound, rytme og sample-bruk. Blant annet vil jeg anvende metoder som blant annet Alan Moore (2012) har tatt i bruk i sine analyser. Elementene i samplingsbruk skal analyseres med fokus på vokal, instrumentasjon, tempo, lydmiiks («soundbox») og effekter. Her skal jeg presentere hva som er likt og hva som ble forandret, og i hvilken grad dette ble forandret.

1.5. Musikalsk lånekultur, sitering, sampling og intertekstualitet

I denne oppgaven er flere begreper sentrale gjennom hele oppgaven. Derfor behøves det en begrepsavklaring i forkant av oppgaven for å vise hvordan jeg bruker begrepene. Begrepene «lånekultur», «musikalsk sitering» og «sampling» er definert i det følgende.

Lånekultur

Lånekulturen er et etablert begrep i Norge og gjelder for ulike felt (f.eks. litteratur, bildende kunst, musikk), og vil si at en kultur låner visse elementer for å ta det inn i egne verk. Dette innebærer forskjellige måter å «låne» på, både i samtiden og i fortiden. Det finnes ulike teknikker innenfor lånekulturen som også definerer på hvilken måte og i hvilken grad materialet ble lånt. Når det gjelder lånekultur på musikkfeltet er det mange måter å låne musikk fra andre på. Det kan for eksempel deles inn i direkte og indirekte musikalske siteringer (se delen nedenfor). Lånekulturen har ikke bare en effekt på selve kunstverket, men påvirker også måter å bruke kunsten på. Det er mye diskusjon om lånekulturen er en enkel form å lage nye verk på, eller om det er en stor kunst som tar for seg flere bevisste teknikker og former for å skape gode verk (se Said 2015, s.90).

I samtiden finnes det flere norske artister som har remikset hits fra andre og fått et stort publikum. Lånekulturen har blitt særlig preget av teknologi de siste årene. At en stor mengde mennesker har tilgang til tusenvis av låter på nett, og ikke minst har tilgang til programmer som opererer med musikk på mange måter, gir denne kulturen plass til å utvikle seg.

Musikalsk sitering

Å bruke et musikalsk sitat er en teknikk som flere kunstnere/ artister og ulike sjangre gjennom historien har brukt, og innebærer å gjenbruke et utdrag av allerede eksisterende musikk. Det finnes mange definisjoner på musikalsk sitering som flere forskere har presentert. De enkle definisjonene går inn på forskjellige felt hvor fokuset er ulikt: Zofia Lissa for eksempel skrev om den estetiske funksjonen til sitater i musikken. I hennes artikkel (1966) finnes det en lang oversikt om det hun kaller for et musikalsk sitat samt egenskaper og karakteristika. Med egenskaper som for eksempel dynamikk, frasering, tonearter eller semantikk, beskriver hun de enkle kategorier som står også i motsetning til hverandre. Selv om inndelingen er litt forvirrende kommer hun fram med tre hovedpoeng: For at noe skal kalles et sitat må kilden til sitatet være tydelig, publikum må være i stand til å gjenkjenne sitatet med en gang og må evne å sette opp et forhold mellom originalverket og musikken som tar inn sitater. Disse kravene er i stor grad knyttet til en høy musikalsk kunnskap i publikum, og har blitt diskutert mye på grunn av dette elitistiske kravet. Artikkelen tar for seg den klassiske verden i musikken og nevner flere eksempler fra fortiden.

Paul Thissen (1998) skriver i sin avhandling om sitatteknikker på 1800-tallet med fokus på symfonisk musikk. Her presenterer han en mer omfattende kategorisering som passer godt inn i den symfoniske konteksten, og legger fokuset både på hvorfor og hvordan sitatet blir utført. Han legger vekt på at selve sitatet trenger ikke en gjenkjennelse med en gang, men følelsen av at sitatet representerer noe «annet» i musikken – at det skiller seg fra resten – må komme fram. Hans kategorisering og nevnte bakgrunner til sitater (for eksempel en hyllest av en stor komponist) passer godt inn i den symfoniske konteksten. Med hjelp av notemateriale både på originalverk og sitater viser han veldig tydelig hvordan sitatene ble brukt. Både likheter og forskjeller i musikken kommer fram. Et eksempel han presenterer er bruk av koralen «Dies irae» bruk i Hector Belioz «Symphonie fantastique» (5.sats). Men når det gjelder musikk fra andre epoker og sjangere begynner det å bli vanskelig å bruke hans kategoriseringer.

En mer generell tabell for hvordan musikk kan forandres ved gjenbruk viser J. Peter Burkholder i sin artikkel om bruken av eksisterende musikk (1994 s.854). Han henviser til Charles Ives verk, og har laget en tabell ut fra hans verker hvor Charles Ives brukte eksisterende musikk. Tabellen viser 14 eksempler på hvordan Ives har gjenbrukt allerede

eksisterende musikk. Eksempelene går inn på verk som består av en eller av flere lånte materialer. Denne oversikten har også likhetstrekk med klassisk musikk: for eksempel nevner han parafrasering og collage som også blir nevnt både av Lissa (1966) og Thissen (1998).

En veldig bred og omfattende inndeling la Serge Lacasse fram i en artikkel om intertekstualitet og hypertekstualitet (2000). Han deler musikalske sitater i to kategorier: «autosonic» og «allosonic quotations» (s.38). «Autosonic» sitater tar for seg på den ene siden det som også blir beskrevet av Lissa, Thissen og Burkholder, men på den andre siden går det direkte inn til samplingsteknikken. Lacasse knyttet begrepet «autosonic» til sampling, og skriver at dette gjelder når vi tar inn en sample (et utdrag) direkte fra et opptak til et annet. Denne kategorien dukker altså opp når det gjelder opptak og sampling, ifølge Lacasse. «Allosonic» sitater er derimot noe som refererer til hentydninger, innflytelse eller ideer til noe annet/ noen andre. Lyder som ikke er tatt direkte fra opptak til andre, men som ble produsert selv. Både «autosonic» og «allosonic» sitater er ofte ikke lette å finne fram fordi det krever en viss musikalsk kunnskap fra før. Sitatene kan være gjemt i musikken. Flere spørsmål dukker opp når assosiasjonen vekkes i forhold til lånt materiale: Hva er det som er sitert/samlet, hvordan er materialet bearbeidet og hvem er det som hører på resultatet. Dette innebærer at publikum er kjent med verket (med musikalske sitater), med måten sitatet er bearbeidet og med originalen. Grunner til at slike sitater blir brukt kan være mange, og trenger ikke å være tydelig. Men ofte finnes det noen hint for å oppdage «gjemte» sitater. Intensjonen til komponisten er avgjørende når det gjelder å finne sitatene. Dersom sitatene skal få oppmerksomhet, er de plassert tydelig. Derimot finnes ofte også gjemte sitater hvor sitatene ikke kan få mye oppmerksomhet på grunn av gjemte plasseringer. (Lacasse 2000)

I denne oppgaven vil jeg bruke disse begrepene ikke tilknyttet en sjanger eller epoke. Som eksemplene vil vise, kan begrepene beskrive måter komponister/ artister har brukt over mange år. Min oppgave vil vise at utvalgte eksempler peker både på musikalsk sitering som er tydelig, og eksempler hvor sitatene ikke er synlig.

Sampling

Begrepet «sampling» vil bli brukt som et begrep som favner bredt og inkluderer forskjellige metoder og teknikker innenfor musikalsk sitering. Samplingsbegrepet ble lansert på 1980-tallet, og har ikke blitt brukt i tidligere musikkpoker. Ved å sample musikk blir konkrete utsnitt av opptak fra andre brukt. Det vil si at artist B tar den fysiske lyden fra et opptak fra artist A for å gjenbruke/ kopiere utklippet i egne låter for eksempel en trommellyd. Sampling gjelder både enkle lyder, men også sekvenser. Utklippet kan overtas eller forandres til det ukjennelige. Som David Metzger betoner er den originalen lyden viktigst nå og danner utgangspunktet.

Sound is the key word. For with sampling, musicians can borrow sound, not just melodies, rhythms, or harmonies. (...) The ability to draw upon specific sounds, be it those of a certain performer or those of everyday life, adds new dimensions to quotation. Sampling has also brought new dimensions of transformation. Not only can any sound be borrowed, but also, with the capabilities of computer editing, almost anything can be done to that sound. Metzger (2003 s.164)

Begrepet «sammel» er opprinnelsen av formen og har ifølge Ragnhild Brøvig-Andersen (2007) som også støtter seg på undersøkelser av Tellef Kvifte (2007), tre forskjellige betydninger: Første betydning er at sammel står for en digital enhet (lydteorien); andre betydning er en lyd eller sekvens som ble bearbeidet via en sampler; og tredje betydning er en kopiert lydsekvens fra et annet opptak (Brøvig-Hansen, s.23). I denne oppgaven vil jeg fokusere på sistnevnte betydning fordi den tekniske biten, som er essensielt i historien bak sampling, står ikke i fokus i denne oppgaven.

Ifølge Said er sampling en spesiell derivativ kunst, en form for musikalsk collage, en teknikk og en stil innenfor komposisjon og en form for musikalsk gjenvinning (2015 s. 87-92). Bevisst eller ubevisst har artistene fått muligheter til å låne bort lyder, rytmikk, melodier, ideer, og musikalske ramme fra alle tider (s.87). Musikken til alle artistene er preget av andres musikk på en eller annen måte:

Derivative art itself is a necessary and an inevitable process; it's also a tradition long-practiced in every major art form. In fact, all music, at its core, is virtually derivative, inasmuch as it's derived from ideas and works that have come before. The intellectual reuse of tropes and elements from pre-existing songs is nothing new in music, it has always been

a major part of the creative process in music the other arts. Every musician, every artist at some point within their creative process borrows in one way or another. Historically, musicians/recording artists have, in their pursuit to create new music, routinely “sampled” ideas, musical phrases, notes, or sounds from each other. (Said 2015 s.88)

For Said innebærer sampling alltid en sammensetning av flere musikalsk verk/, har (flere) referanser til andre verk, en kreasjon av nytt, en gjenbruk av noe eksisterende med et teknisk konsept bak. Han betoner at dette ikke bare gjelder for «gammel» musikk, alle lyder på opptak fra i dag eller fra fortiden kan samples og forandres (2015 s.89). Han stod sterk imot meninger til noen kritikere at sampling er «ikke kreativt», «begrenset» og «lat» (2015 s.90). Derimot er sampling i hans forstand en ekte kunst, for at artistene må bruke ulike og helt forskjellige lyder, rytmikk, og toner i en komposisjon. Dette kaller han for en meget stor oppgave, og en del av de fine kunstene (2015 s.91).

Intertekstualitet

Begrepet intertekstualitet er svært preget av forskere som Julia Kristeva, Gerard Genette og Serge Lacasse. Deres definisjoner har elementer felles og tar opp noen aspekter i tillegg. Et element som definisjoner har til felles at tekster (ikke bare skriftlige verk) har innflytelse fra mange andre tekster. Kristeva holder seg til definisjon av intertekstualitetsbegrepet, mens Genette tar i bruk begrepene som transtekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet og arkitektualitet. Transtekstualitet er hovedkategorien til para-, meta-, arki-, og intertekstualitet. Alle beskriver spesielle forhold mellom tekster. Paratekstualitet representerer et forhold mellom en tekst og dets tilføyede egenskaper (f.eks. tittel, illustrasjoner). Metatekstualitet blir framstilt med tekstformer som omtaler og kritikker hvor en tekst får en kommentar gjennom en annen tekst. Arkitektualitet blir kalt for litt «abstract» (Lacasse 2000, s.37) ved at forholdet mellom teksten og en sjanger skal bli fokusert. Intertekstualitet blir beskrevet som en faktisk presens av en tekst i en annen tekst (f. eks. som et sitat), og er derfor veldig aktuell for musikkfeltet. I tillegg til disse begrepene definerer Genette også «hypertextuality» som beskriver foregang at en ny tekst kommer ut av en tidligere. Han blir sitert i Lacasse (2000 s.37) «any relationship uniting a text B [the «hypertekst»] to an earlier text B [the «hypotekst»] upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary. » Det vil si at en hypertekst er et resultat av en tekst på en transformativ eller imitativ måte. (Lacasse 2000)

1.6. Organisering av oppgaven

I denne masteravhandlingen vil leseren få en introduksjon til teorier om lånekultur i andre kapitler. Særlig litteratur av Christine Emily Boone (2011), Kembrew Mc-Leod og Peter DiCola (2011), J. Peter Burkholder (1994), og Frederic Döhl (2016) vil danne et sentralt grunnlag. Både den først og sistnevnte forskeren har skrevet mye innenfor lånekulturfeltet, og ser på hele konteksten i ulike land. Dette gir leseren en god oversikt over feltet og hvordan musikkvitere har håndtert emnet tidligere. Oversikten blir kartlagt i henhold til tidsepoker.

Diskursen, utvikling og meninger om lånekulturen er selvfølgelig ikke ferdig og fast, og det finnes mange forskningsprosjekter om dette. Tredje, fjerde, femte, sjette, sjuende og åttende kapittel består av utvalgte eksempler som fungerer som representanter for lånekulturen i Norge. Med hjelp av en kort innledningsdel om bakgrunn og kontekstualisering skal tidene, epoker og sjangere på eksemplene være tydelig avgrenset. I åttende kapittel finnes det en konklusjonsdel som gir plass for sammendrag, diskusjon og synspunkter om konkrete eksempler, men også om lånekulturen generelt.

2. Teorigrunnlag

I dagens samfunn, hvor remikser, sample-basert musikk og coverlåter er sentrale kunstformer, er lånekulturen et veldig aktuelt og viktig tema. Om det finnes en original eller hvor noe kommer fra, er spørsmålene som ofte stilles. I dette kapittelet skal jeg se på hvordan lånekulturens røtter har blitt tematisert i forskningen. Røttene går langt tilbake i tiden, og historien viser at fenomenet ikke er nytt i det hele tatt. Det fantes allerede på 800-tallet, men har forandret seg i stor grad i takt med teknologiens utvikling. Prosessen har ikke sluttet i dag, og framtidens teknologi vil mest sannsynlig bidra til hvordan historien om lånekulturen vil utvikle seg videre.

I følgende avsnitt blir utviklingen framstilt og flere personer presentert som hadde en stor innflytelse i denne prosessen. Framgangsmåten er historisk kronologisk, og eksemplene er hentet fra flere land. Dette historiske perspektivet danner et grunnlag som er viktig i forhold til å fortolke eksemplene fra Norge i de følgende kapitlene. Kontekstualisering av lånekulturen i fortiden hjelper til med å forstå prosessen i samtiden – og ikke minst i framtid også. Først skal jeg gi en historisk gjennomgang med fokus på generelle trekk i de

forskjellige epoker. Så vil jeg diskutere hvordan muntlige tradisjoner har hatt en stor betydning for lånekulturen i mange kulturer. Til slutt skal jeg presenterer tematikkene om forfatterskap, originalitet og autentisitet og hvordan de har blitt diskutert i sammenheng med lånekulturen.

2.1. Historisk overblikk

Lånekulturen på 800-tallet

Allerede på 800-tallet finnes det dokumentasjon på at folk brukte eksisterende musikk fra andre i sin egen musikk. På denne tiden fantes det ikke opphavsrett, heller ikke noe diskurs om opphavsmenn, eller at musikk tilhører noen personer. Lånekulturen innenfor musikkfeltet var derfor sentral på denne tiden.

Messen i kirken var en av de viktigste møtestedene hvor folk hørte musikk. De fleste komposisjoner til messen var verdslige sanger som ble litt forandret og bearbeidet for å passe inn i den kirkelige konteksten. Mange av disse har også latinsk tekst. Musikalsk materiale som ble brukt er for det meste gregorianske koraler som i utgangspunktet består av en hovedstemme (*vox principales*) med en melodi over teksten fra liturgien. På 800-tallet begynte utviklingen av disse koralene. En form som brukte repetisjoner og små tilføyelser i tillegg til den kirkelige sangen kalles for tropus, og skaper lineære forandringer i notebildet. Første former av polyfoni finnes det i såkalte «organum». Her finnes det en hovedstemme og en andre stemme som akkompagnerer førstestemmen (instrumental eller sang). Ofte var det kvart- eller kvintavstander mellom de to stemmene og som avslutter på samme tone av en frase (primen eller oktaven). Boone henviser til at denne formen tilføyde et vertikalt nivå på det lånte materialet istedenfor bearbeidelser av enkle melodier som bare forandret materialet på horisontalt nivå (2011 s.95). Forandringen i materialet med en stemme i tillegg til hovedmelodien gjør at fokuset ikke ligger på selve hovedmelodien lenger. (Boone 2011)

En av de viktigste kildene for denne typen sanger er *Musica Enchiriadis* (gresk: musikalsk håndbok). Boka, som er en avhandling om forskjellige former av organum, ble skrevet av en ukjent forfatter på slutten av 800-tallet. Denne tidlige formen for polyfoni var veldig aktuelt fram til 1200-tallet. (Burkholder 2001)

Lånekultur på 1200-tallet

Basert på tidligere former oppstod formen motett i Notre-Dame-skolen (Frankrike) på slutten av 1100-tallet. Notre-Dame-skolen er kjent for å være en elementær stasjon i musikkhistorien. Skolen har hatt enorm innflytelse på notasjonsmåter (modal-/mensuralnotasjon), men har også preget polyfoni stiler. Motetter er ganske korte, kirkelige komposisjoner for kor. En gregoriansk melodi dannet hovedstemmen, og en eller flere

stemmer blir tilføyd. Hver stemme hadde sin egen (ulik) tekst som var enten kirkelig eller verdslig. Til og med språket kan være forskjellig. Senere former for motett har istedenfor en sunget hovedstemme et instrument som spilte hovedstemmen. En motett-stil som kom på slutten av 1500-tallet er karakterisert som imitasjon. Verket deles inn i flere avsnitt, og hvert avsnitt framstiller et tekstelement som blir gjentatt av alle stemmene. Johannes Ockeghem (1400-tallet), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1500-tallet), Heinrich Schütz (1600-tallet) og Johann Sebastian Bach (1700-tallet) var veldig fremtredende i tiden sin, og skrev mange motetter til både vokalkor, og kor med instrumentalt akkompagnement. (Nagelhus 2004)

Lånekulturen på 1500-tallet

På 1500-tallet etablerte det seg en komposisjonsmåte som kalles «cantus firmus». Dette innebærer at det finnes «en på forhånd gitt melodi som danner utgangspunkt for en flerstemmig komposisjon» (Store Norske Leksikon, 2018). Melodien er ofte en kirkelig sang som får et (virtuost) akkompagnement av flere andre stemmer. I veldig mange komposisjoner var det vanlig at tenorstemmen framstiller cantus firmus. Det finnes også hele messer som består av en cantus firmus i basis som får mange gjentakelser og variasjoner. (Boone 2011)

Lånekulturen på 1600-tallet

Siden 1600-tallet finnes det en messe som også baserer seg på eksisterende materiale. Denne såkalte imitasjonsmessen tar i bruk mange ulike stemmer, avsnitter og melodier fra andre komposisjoner, og setter de sammen i et større verk. Kombinasjoner av både egne komposisjoner og utbygging av tidligere verk stod i fokus innenfor imitasjonsmessen. Flere melodier og avsnitter blir gjenbrukt og satt inn i en ny kontekst. Josquin Desprez og Claudio Monteverdi er blant de mest kjente komponister av imitasjonsmesser. Allerede fra 1400-tallet kan man finne ulike former for *quodlibet*. Ved å sette sammen flere eksisterende stykker utformer man et nytt verk. Intensjonen bak quodlibet var, ifølge Maniates o.a. å gi en humoristisk eller virtuos versjon av de kjente melodiene (2001). Særlig på 16- og 1700-tallet blir verkmetoden veldig populær. (Boone 2011)

Ifølge Boone (2011 s.97) kan denne formen vise fram hvor mye musikalsk kunnskap og teknisk finesse komponisten har. Et eksempel gir Boone ved å henvise til Johann Sebastian Bachs Goldberg variasjoner nr. 30 fra midten av 1700-tallet. Her brukte han to tyske

folkemusikkmelodier («Ich bin so lang nicht bei dir g(e)west, ruck her» og «Kraut und Rüben haben mich vertrieben»). Begrepet «quodlibet» er særlig brukt i Tyskland, men like former finnes både i Frankrike («Frissée»), Italia («Misticanzor»), Spania («Ensalada») og England («medley»). Denne metoden var veldig populær på denne tiden, og det finnes mange verk som inneholder flere folkemusikkmelodier – særlig fra Tyskland.¹ Boone nevner at denne formen for musikalsk sitering ligner mest på metodene som blir brukt i dagens mash-up-kultur:

The quodlibet is actually the genre that matches up the closest with the modern-day mashup, in terms of intension- a composer takes two or more songs and juxtaposes them in a humorous and skilful way. In both types of composition, humour results from songs of a differing style and lyrical topic being pushed up against one another; two things that should not work well together somehow do, providing the composer can bring out their hidden musical similarities. (Boone 2011, s. 97)

Lånekulturen på 1700-tallet

På 1700-tallet oppstod en liten diskurs om opphavsrett, men siden det bare gjaldt i forhold til bøker, fikk Georg Friedrich Händel mulighet til å ta lånekulturen til nye høyder. Han kombinerte flere sekvenser fra allerede eksisterende musikk, og flettet dem inn i sitt eget verk. Enten tok han enkle avsnitt, eller så hørte han på musikken og hentet inspirasjon til å komponere et nytt musikkstykk. Selv om dette i stor grad var legalt på denne tiden, nevner Boone at noen forskere i dag reiser spørsmål om moralen bak hans musikk som er basert på en lånekultur. Selv kaller hun Händel for en unik komponist innenfor lånekulturen, og peker på at selv om han er den mest kjente komponisten i barokktiden tyder det på at få har oppfattet at mye av denne suksessen fikk Händel gjennom å bruke lånt musikk. (Boone 2011, s. 97f.).

Lånekulturen på 1800-tallet

På 1800-tallet ble musikalske sitater veldig populært, og man finner dem i mange store verk. Nasjonale trekk i mange land sørget for at også komponister ble interessert i hva som representerer landet deres, og hva som er nasjonal musikk. Folkemusikken som fantes på bygda var store kilder for komponister på denne tiden (kap.1). Musikken som er avhengig

¹ I *quodlibet* leksikonartikkelen i New Grove (2001) finnes det en lang oversikt med forskjellige eksempler på quodlibet komposisjoner og hvilke tyske folkemelodier ble brukt.

av å bli framført av ulike musikere for å overleve, og som dermed blir forandret hele tiden er en del av lånekulturen. Komponister som støttet seg på folkemusikken er for eksempel Edvard Grieg («Symfoniske danser»), Franz Liszt («Ungarske rapsodier»), Johannes Brahms («Ungarske danser»), Frederic Chopin («Poloneser», «masurker») eller Antonin Dvorak («Slaviske danser»). Oppblomstringen av folkemusikk fantes i hele Europa, og toner fra bygda ble spilt på store scener i mange land. Interessen for nasjonale musikalske trekk var også stor blant publikum. I noen tilfeller ble folketoner umiddelbart inkludert i den klassiske konsertmusikken. Her finnes det både bearbeidelser og sitater av folketoner. (Nagelhus 2000) I tredje kapittel finnes det et eksempel fra folkemusikken i Norge i en ny bearbeidelse.

Som nevnt i kapittel 1 finnes det mange måter å ta i bruk lånt materiale på. Noen teknikker er ganske skjult slik at det er vanskelig å legge merke til de musikalske sitatene. I motsetning til det finnes det flere verk som har tydelige henvisninger til sitatet og sitatkilden. Det handler både om fokus i verket (aktiv eller passiv intensjon fra komponisten), og hvordan publikum oppfattes musikkverket.

Felix Mendelssohn Bartholdy og finalsatsen hans i femte symfonien (1830) er et eksempel på materiale som var kjent blant folket, og som fikk en ny kontekst i et nytt musikalsk verk. Mendelssohn Bartholdy brukte den kirkelige koralen «Ein' feste Burg ist unser Gott» for å få en viss kirkelig og hevet atmosfære i sitt verk. Å ta en hel melodi eller frase inn i sine egne verk kan sees på som en form for musikalsk sitering. Denne måten å bruke lånt musikk på ble svært populær på 1800-tallet. Med en stor vekst i symfonisk musikk på denne tiden, vokste det fram en praksis med å låne materiale i symfoniske kontekster også. Både Hector Berlioz («Symphonie fantastique» 1830), Louis Spohr (fjerde symfoni op. 86, 1832), Anton Bruckner (andre symfoni, 1872) og Gustav Mahler (første symfoni, 1888) har brukt musikalske sitater i disse eksemplene. Alle komponistene har lånt musikk, for eksempel fra folketonen «Frère Jacques» (Mahler 1. symfoni, 3.sats) og har gjort sin egen versjon av det. I Mahlers eksempel fikk folketonen ved hjelp av moll-tonearten istedenfor dur en trist og sorgfull karakter som passer godt inn i sørgemarsjtematikken. (Thissen 1998)

Bruken av lånte materialer på 1800-tallet differensierer seg fra metodene som ble brukt før. Det finnes mange flere musikalske eksempler med gjenbruk av lånte materialer enn tidligere (Thissen 1998). Hvorfor komponister på denne tiden valgte å ta inn et musikalsk sitat er

ikke alltid klart. Mahler for eksempel skal ha skrevet etter at han hadde komponert tredje satsen i første symfonien at folketonen ikke hadde noe spesiell bakgrunn. Men den skulle skape en viss stemning og assosiasjoner (sørgemarsj). Mens Mahler var vag i sin beskrivelse av hvorfor han brukte lånt materiale, har Berlioz vært mer presis i sin uttalelse av hvorfor han gjorde bruk av melodien til «Dies irae» koralen. Store deler av teksten og musikken kan føres tilbake til Thomas av Celano som levde i Italia på 1200-tallet. Først ble koralen en del av dødsmesser i Frankrike og Italia, og fikk deretter en fast plass i liturgien (fram til 1972). «Dies iraes» melodien skal henvise til siste dom ved døden, men kan også fortolkes som noe overnaturlig, noe ukjent (Thissen 1998). Melodien ble veldig ofte flettet inn i musikalske kunstverk.² Men å sette opp en større kontekst med en mening bak musikken kan føre til store problemer. Å gjenkjenne sitatopprinnelsen er et stort krav som ikke alle i publikum kan fylle. En bred musikalsk kunnskap må finnes hos hver eneste person slik at sitatet blir oppfattet.³ (Thissen 1998)

Hvor stort felt sitatteknikker utgjør, og hvor store utfordringene med å gjenkjenne lånte materialer i symfoniske verk er, viser avhandlinger blant annet av Zofia Lissa (1966), Egon Voss (1996) og Paul Thissen (1998): «We fail to understand individual composers and repertoires fully unless we can compare them to others» (Burkholder 1994, s.860). Burkholder argumenterer her for å se nøye på hvordan komponistene har brukt sitater, og hvor selve komponistene har sine røtter. Tradisjon, genre og komposisjonsprosesser kan ha innflytelse på måten de har brukt lånt musikk på. Som nevnt før, fikk ikke opprinnelsen til de lånte materialene stor oppmerksomhet før på 1800-tallet (se avsnittet om originalitet nedenfor). (Burkholder 1994)

Musikalske former som ble populære på 1800-tallet er pasticcio og potpurri/medley. Pasticcio fikk plass på opera-feltet allerede med Georg Friedrich Händels opera «Muzio Scevola» (1721). Her er første akten komponert av Filippo Amadei, andre akten av Giovanni Bononcini og «bare» tredje akten er komponert av Händel selv. Ved pasticcio finnes det også flere underkategorier. Blant annet et pasticcio med egne verk som man

² *Dies irae* som sitat finnes i blant annet: Wolfgang Amadeus Mozart – *Rekviem* (1791), Giuseppe Verdi – *Rekviem* (1874), også moderne filmklassikere som *The Lion King* (1994), *Pirates of the Caribbean – On Stranger Tides* (2011), *The Lord of the Rings – The Fellowship* og – *The Kings return* (2001,2003).

³ Dette gjelder bare for autosekvens, altså direkte sitater. Allosonic sitater som har innflytelse fra andre verk/komponister/ stemninger er lettere å gjenkjenne for publikumet. Her finnes det mye flere muligheter for at publikumet å ha blitt kjent med materialet på forhånd, siden det ikke handler om et spesifikk verk.

setter sammen på en ny måte til et nytt verk (Curtis Price 2002). Eksempel på det er Giacomo Rossini og hans verk «Eduardo e Christina» (1819).

Lånekulturen i senromantikken

I senromantikken var tendensen til å ta i bruk lånt materiale like aktuelt som i romantikken. Generelt sett er senromantikken preget av forandringer både når det gjelder selve musikken, men også hva gjelder besetningen av orkesteret. Tidligere var det nok med 30 musikere i orkesteret, men i senromantikken tok komponistene gjerne over 100 musikere på scenen. I tillegg til flere musikere ble også instrumentene forbedret og nye klanger (f.eks. dype fløytetoner og høye kontrabasstoner) ble etablert (Hjørhaug 2002).

Et eksempel på hvor stort komponistene tenkte er Gustav Mahlers 8. symfoni. I dette verket medvirker et orkester på rundt 120 personer og to blandetkor på scenen.

I senromantikken finnes det også nye tendenser angående harmonikken. Flere ambivalente akkorder, setter blant annet operaen Tristan og Isolde i en svevende sfære. Denne harmoniske friheten preger også overgangen til modernisme på 1900-tallet. En større besetning og flere musikalske nivåer samtidig kan åpne mer plass for lånt materiale på mange flere ulike nivåer. (Nagelhus 2004)

Det fjerde kapittel framstiller et eksempel fra senromantikken i Norge.

Lånekulturen på 1900-tallet

På 1900-tallet ble lånekulturen brukt på mange forskjellige måter. Det finnes både direkte og indirekte sitater, og kombinasjoner og justeringer av ulike eller like sjangere. Et eksempel fra en musikal som er basert på lånekulturen er George M. Cohans «Little Johnny Jones» fra 1904. Tittelsangen til musikalen er «Yankee Doodle Boy» som er satt sammen av flere amerikanske sanger (bl.a. «Yankee Doodle» og «The Star Spangled Banner»). Burkholder kaller denne typen lånekultur for «patchwork» teknikk (1994 s.857). Lånekulturens utvikling økte enormt gjennom utviklingen av stumfilmer. Stumfilmer krever akkompagnementer som tilpasser seg til karakterene, stemninger og humør, mens filmene ble vist. Musikere på scenen som akkompagnerte, brukte ofte allerede eksisterende musikk til å skape riktig stemning blant publikummet. På grunn av at filmvisningen pågikk i veldig kort tid var det en stor fordel for musikeren å gripe til musikk som kanskje også var kjent blant publikum. Ved en filmvisning hadde pianisten altså oppgaven med å sette sammen det musikalske akkompagnementet. Her fantes det både nykomponert musikk,

men også sammensetninger av musikk som allerede fantes fra før. Med en kombinasjon av ny og gjenbruksmusikk ble mange filmer akkompagnert. (Burkholder 1994)

På det mer klassiske området finnes det også nye måter å bruke lånt musikk på. Komponister som Luciano Berio, Igor Stravinsky eller Charles Ives har fortsatt tradisjonen med lånekulturen. Collageteknikken blir anvendt av både Berio og Ives. Burkholder skriver til og med at Ives skal ha vært den første til å anvende collage-teknikken. Men teknikken er svært relatert til quodlibet og medley. Collage er basert på et flertall av melodier i ulike strukturer/former. Det kan også være en liten fortelling bak det sammensatte verket. I Ives repertoar finnes flere collager, for eksempel «Country Band March» (1903) som også ble brukt i senere verk⁴. Burkholder framhever at generelle meninger om musikken til Ives fortolkes ofte som bisart og rart, men at han ser komposisjonene som fortsettelse av tradisjoner innenfor lånekulturen – på en ekstraordinær og veldig individuell måte (1994 s.585). Berios «Sinfonia» (1968) er en collage av Mahlers scherzo i hans andre symfoni. Stravinskys ballett «Puccinella» (1920) låner musikk fra Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) «12 Triosonater».⁵ Andre store komponister blant annet Ludwig van Beethoven, Maurice Ravel eller Claude Debussy stod også i tradisjonen av lånekultur og lånte musikk fra før. (Burkholder 1994)

Teknologiutviklingen på 1900-tallet

Teknologiutviklingen på 1900-tallet åpnet nye muligheter for lånt materiale, og enda flere former og teknikker for musikalsk lånekultur ble populært. En av de viktigste forandringene er at musikken ble lettere tilgjengelig for folk. Gjennom moderne medier trengte musikken ikke lengre å bli framført på en scene for å bli hørt. Teknologien gjorde det mulig at folk kunne høre på musikk når de var hjemme, eller på tur. Både avant gard musikken og senere populærmusikken tok i bruk ulike opptak- og gjenbruk-teknikker. Ved hjelp av teknologien blir justeringer i musikken lett gjennomførbart. Muligheten til å ta musikk fra andre var veldig enkel og tilgjengelig for mange mennesker. Å være komponist eller musiker selv, i ordenes tradisjonelle forstand, var ikke lengre en forutsetning for å jobbe med musikk eller justere en melodi, en basslinje, et avsnitt eller spesielle lyder i et verk. Med hjelp av

⁴ En detaljert beskrivelse av marsjen finnes i artikkelen *Charles Ives's "Country Band" March: Its Appearance in Three of His Major Works* skrevet av Bradley P. Ethington (2003).

⁵ Forskere er uenige om hvem som står bak *12 Triosonater*. Domenico Gallo dukker opp i flere kilder og henviser til at også Pergolesi har lånt musikken for å komponere verket.

forskjellige programmer for datamaskiner og utstyr kunne man også legge sammen låter etter behov på forholdvis enkle måter. En viktig forandring her i forhold til tidligere epoker er altså at man ikke lengre «prøvde» på ulike måter å gjenskape lyden/melodien eller harmonien, men at man kunne faktisk bruke opptak fra de utvalgte materialene, og sette de inn i sitt eget verk. Selv om man hadde notene fra et verk og skulle låne en melodi for eksempel fra klarinettstemmen, så var det vanskelig å gjenskape klangen (klang i instrumentet, i salen, særlig spillemåten, fortolkning og musikere var ofte ulikt). Denne muligheten åpner feltet for mange mennesker.

The ability to draw upon specific sounds, be it those of a certain performer or those of everyday life, adds new dimensions to quotations. (Metzer 2003, s. 164)

Noen komponister innenfor avant gard bevegelsen tok i bruk nytt teknologisk utstyr og eksperimenterte mye med teknologien på scenen. Begrepet «sampling» ble ikke brukt på denne tiden, men referer til en prosess hvor lyder er direkte tatt inn i et verk fra et opptak (Will Fulford-Jones 2001). Paul Hindemith og John Cage er eksempler på komponister som komponerte verk med støtte i tidligere opptak. Hindemith produserte opptak av sine egne verk, og brukte dem senere på scenen. Konserten ble gjennomført ved å trykke på knapper til avspillingsmedier som stod på scenen i tillegg til musikk som ble framført på scenen av Hindemith selv («Grammophonplatteneigene Stücke – Gesang über 4 Oktaven» 1930). Verket består altså av flere versjoner av Hindemiths egen stemme. Cage interagererte også med teknologien. Han hadde flere radioer på scenen og på utvalgte passasjer i verket skrudde en person på scenen opp eller ned radiokanalen og hørte på enten musikk eller radiokommentatorene som snakket på programmet («Imaginary Landscape No.4», 1951). Framføringen av verket er unikt på hver konsert siden radioprogrammet ikke var styrt eller sammensatt av Cage selv. Den amerikanske komponisten James Tenney forente i 1961 populærmusikken og teknikker fra avant gard bevegelsen. Hans verk «Collage #1 (*Blue Suede*)» baserer seg på en poplåt fra Elvis Presley: Låten er justert på flere nivåer slik at det veksler mellom at man ikke gjenkjenner noe av Elvis låt til at man hører hans stemme i noen deler. Låten varierer også mellom å være hakkete og enhetlig, og hastigheten varieres i stor grad. Også de få delene som framstiller Elvis stemme, er veldig korte og oppstykket. (Boone 2011)

På 1970-tallet blir musikkbransjen åpen for de første DJ-ene som utelukkende presenterer andres musikk og som, etter hvert, presenterer musikk som i stor grad er preget av lånt musikalsk materiale. Sjangere som for eksempel funk utviklet seg ut av den afrikansk-amerikansk tradisjonen som senere ble brukt som grunnlag for å finne såkalte *break beats* (som igjen dannet mye av grunnlaget for hip-hop musikken). Blant de første DJ-ene i 1971 var Pete DJ Jones og DJ Grandmaster Flash. På starten av 1980-tallet startet både fremveksten av hip-hop musikk og samplingsteknikker, og flere teknikker som er knyttet lånekulturen.⁶ På 1990-tallet og i starten av det nye årtusen fikk også elektronisk dansemusikk (EDM) stor popularitet blant et bredt publikum. Denne musikkformen tar også i bruk lånt materiale i stor grad ved å ta inn samples direkte fra originalen. (Said 2015) Et norsk eksempel fra hip-hop sjangeren blir diskutert i kapittel 6, og et norsk EDM eksempel blir presentert i kapittel 8.

Remikser har blitt en veldig populær prosess blant DJ-er. Opprinnelig ligger røttene til remikser i Jamaica. Allerede på 1960-tallet finnes tidlige former på den karibiske øyen. På 1970-tallet tok noen amerikanske DJ-er ideen opp, noe som var starten på en stor utbredelse. Remikser ble fort ansett for å være en form som passer veldig bra til dans i diskotek. Som en følge av diskoutviklingen ble det behov for flere remikser. Med hjelp av originalverker fra den digitale verden har DJ-er også hatt muligheter for å hente musikk fra andre kulturer, land eller tider (Moorefield 2005).

I følge Said har mange undersøkelser fokusert på at remikser er en form for sampling, men han peker på at remiks ikke hører til samplingskulturen i hans forstand. En remiks er en derivert form av en original som i kontrast til sampling ikke agerer med transformative prosesser av enkelte avsnitter av originalen. I en remiks finner man også teksten til originalen – noe man ikke finner i en versjon basert på samples av en original, ifølge Said (2015).

A remix (or remixing) is not sampling in the same sense that it's commonly understood within the beatmaking and hip hop/rap music traditions. (...) A remix involves using the core of the original sound recording, and it always includes the lyrics of the original song,

⁶ En oversikt om utviklingen hip-hop sjangeren finnes det i «The Art of Sampling. The Sampling Tradition of Hip Hop/Rap Music & Copyright Law» av Amir Said (2015).

along with additional elements. Therefore, a remix is a derivative work of the original song.
(Said 2015 s. 4)

En sjanger til som bare bygger på lånt materiale dukker opp på 1990-tallet: Mash-ups. Ved hjelp av internettet og mp3-formatet kunne sjangere utvikle seg veldig fort. Döhl skriver at både intensjonen og funksjonen bak mash-ups handler om referanser til andre (2016 s.13). Han beskriver dette som en forpliktende karakteristikk og står dermed i lyset av lånekulturen. Gjennom forskjellige teknikker innenfor sampling (se introduksjon) blir ulike musikalske avsnitt/stykker knyttet til hverandre for å skape noe nytt. Ofte inneholder samples også teksten til originalen. I hvilken grad denne sjangeren har et forhold til illegalitet, og hvordan rettighetene må avklares på forhånd skal ikke diskuteres her.⁷ Det viktige er at artistene ser på sine mash-ups som selvstendige og personlige verk. Mash-up sjangeren viderefører tradisjonen fra «Quodlibet» som var veldig populær på 1600-tallet. (Döhl 2016) I kapittel 6 og 8 finnes det eksempler som presenterer en måte som lånekulturen er knyttet til teknologiutviklingen på.

Muntlige tradisjoner har en stor betydning i mange kulturer

I kontrast til teknologien som baserer seg på elektroniske utviklinger, har også muntlige tradisjoner stor betydning innenfor en lånekultur. Dette gjelder ikke bare land som ikke har like store tekniske muligheter som for eksempel Norge, men generelt sett alle land hvor mennesker pleier og pleide å synge og musisere sammen. Musikk finner vei gjennom byer, land, familier og generasjoner på ulike måter. Mye av musikken baserer seg på det menneskelige minnet i den forstand at den blir ivaretatt og videreført kun når andre mennesker husker melodier, tekster og forløp. Dette fører til mange utfordringer ved at momenter kan bli glemt eller forandret gjennom tidene. Flere sanger har fått ulike tekster gjennom tiden. Afrikansk-amerikansk spirituals, arbeidssanger og utviklingen av bluessjangeren er bare få eksempler på det. Kembrew McLeod (2001 s. 43) framstiller i sin bok en countrysang som har seks forskjellige tekstversjoner. McLeod sporer melodien til denne sangen med seks ulike tekster tilbake til countrymusikere som er oppvokst i en region med en levende folkemusikkultur. Her blir låtene spilt om og om igjen, og teksten fikk veldig ofte variasjoner. Dette bidrar til å skape en identitet og et samhold i den forstand at man viser at man kjenner sine felles røtter. At lånekulturen er veldig viktig i mange kulturer

⁷ Frederic Döhls avhandling (2016 «Mash-ups in der Musik») om musikalske mash-up presenterer en veldig bred og god oversikt over både estetikken og rettigheter innenfor sjangeren.

for å få en følelse av identitet og kulturelle samhold er blant annet demonstrert av forskeren Newman White på 1990-tallet («Americano Negro Folksongs», 1928). Samuel Floyd, forsker innenfor Black Music, skrev «In contrast to the European musical orientation, the how of the performance is more important than the what» (1995 s.96). Dette er imidlertid også beskrivende for folkemusikk i andre land, som for eksempel folkemusikktradisjonen i Norge. Hvordan folkemusikktradisjonen i Norge ser ut, finner man en liten innføring på i kapittel 3.

Lånt materiale finnes i veldig mange ulike former på musikkfeltet. Elementer kan forkortes, spilles baklengs, fortere, saktere eller på et instrument (real eller syntetisk), eller på en helt annen måte slik at det ikke blir gjenkjent i det hele tatt. En god metafor til den moderne samplingsformen, som flere DJ-er har brukt for å beskrive arbeidet sitt, er LEGO (for eksempel sitert i Kembrew McLeod og Peter DiCola (2011), s.1). De enkle legoklossene danner et musikalsk materiale som kan settes sammen i tusenvis av ulike varianter. Også Gustav Mahler hadde assosiasjoner om klosser som man kan sette sammen etter behov. I mange sample-baserte former er måten man bruker og/eller justerer samplene på veldig viktig og ofte avgjørende for hvem som blir ansett for å være en god DJ, og hvem som ikke er det. Dette fenomenet blir også framstilt tidligere i kapittelet hvor Boone (2011) skrev at quodlibet formen krever god musikalsk kunnskap og finesse ved å sette sammen de enkle låtene. Feltet med lånekultur er stort og utviklingen på teknologifeltet vokser stadig. Med hjelp av mange tekniske muligheter åpnet det seg mange flere former innenfor sample-basert musikk som blant annet aktualiserer spørsmål om forfatterskap, rettigheter, opphavsrett og originalitet som jeg vil diskutere videre i neste avsnitt.

2.2. Forfatterskap, kreativitet og autentisitet

Disse begrepene har hatt en stor betydning for utviklingen innenfor musikkfeltet, og særlig når det gjelder lånekulturen. Begrepene selv har hatt en utvikling i betydningen og fortolkningen. Særlig når det gjelder romantikken som første delen av oppgaven tar for seg, og populærmusikken som siste del av oppgaven behandler finnes det et veldig stort gap i oppfatningen av originalitet, autentisitet, forfatterskap og ikke minst kreativitet. Mange forskere har skrevet om forholdet mellom et (litterært /musikalsk) verk og forfatterskap. Det finnes mange elementer og kategorier som til sammen danner en synsvinkel. For

eksempel aktiv aktør innenfor et felt i forhold til en passiv, ekstern aktør; musikk fra romantikken versus ny musikk kan være del av kategoriene. Disse er ulike på forskjellige tider, felt og regioner. Å finne en entydig betydning av disse begrepene er vanskelig.

Forfatterskap

To grunnleggende tekster i diskursen om dette feltet skrev de to franskmennene Roland Barthes (1977) og Michel Foucault (1984). I «La mort de l'auteur» og «Qu'est-ce qu'un auteur?» reiser begge spørsmål om forfatterskapet og hvordan man fortolker rollen av forfattere. Begge menn er del av *Collège de France* og har undersøkt flere litterære verk. Med deres avhandlinger har spørsmålet fått et nytt svar i forhold til aktuelle synsvinkler på denne tiden. Jeg vil gå nærmere inn på disse tekstene nedenfor.

Ideen om en forfatter som står bak et verk går tilbake til Platon. Allerede han anså en forfatter som en konkret person som eksisterer utenfor teksten, og som uttrykker seg gjennom teksten (Gunkel 2016, s.118). Rene Descartes skrev om gode bøker at det er som å ha en samtale med forfatteren. Dette innebærer at en tekst er et formidlende element fra forfatteren til leseren og krever at teksten er produsert basert på forfatterens personlige erfaring, intellektualitet og kunnskaper om fortiden (Gunkel 2016, s.119). Forfatteren hadde en konkret og viktig rolle i Descartes filosofiske teorier.

Med Immanuel Kant som foregangsmann på 1700-tallet kom geni-begrepet inn i diskusjonen. Dette hadde som utgangspunkt at høyverdig kunst er produkter laget av genier. Jason Toynbee (2012) skriver at denne romantiske synsvinkelen består av tre karakteristikk som beskriver den kreative prosessen bak forfatterskapet. Prosessen er solipsistisk slik at alt er skapt av én person og har kommet ut fra psyken som et produkt. Selve prosessen er intuitiv og kan ikke stoppes, heller ikke kontrolleres. Og til slutt nevner han at prosessen har flere steg ved å bli skapt og utformet (2012 s.133). Toynbee viser til et eksempel (2012 s.133) fra Pjotr Tsjajkowskij (1840-1893) hvor han beskriver prosessen av nye komposisjoner som å innebære nettopp disse tre karakteristikkene. Hvis komponistene var klar for å skrive ny musikk så kom ideen veldig fort og tok over prosessen, ifølge Tsjajkowskij. Poenget at prosessen ikke kan stoppes, eller kontrolleres innebærer at komponisten var utvalgt, og måtte lære å håndtere fremgangsmåten selv.

Spesielt på 1970-tallet utviklet det seg flere perspektiver på forfatterskapet. Ideer innenfor strukturalismen baserer seg på forholdet mellom elementer i teksten og ikke på produksjonen og hvordan teksten blir lagret (Toynbee 2012, s.132), eller hvem som står bak teksten. Poststrukturalismen, som på dette feltet er preget av Roland Barthes og Michel Foucault, tar for seg ideen om at resepsjonen av tekster er viktigere enn produksjonen eller forfatteren. «In his highly influential essay ‘The Death of the Author’, Roland Barthes (1977) lampooned the ‘author-god’ and argued that the meaning of literature is realized at the moment of reception rather than creation» (Toynbee 2012, s.132).

Barthes og Foucault svarer kritisk på spørsmålet hvem som står bak en tekst. Barthes kritiserer i stor grad ideen om en forfatter som står bak en tekst. Det er ikke noen forfatter som snakker til oss gjennom teksten, skriver han. Barthes begrunner også sitt poeng ved å henvise til den franske vitenskapsmannen Stephane Mallarme som argumenterte for at språket snakket gjennom teksten, ikke forfatteren. Ved å finne et navn i henhold til et verk skaper oppmerksomhet til teksten og definerer teksten som et fullstendig verk. Verket har blitt forklart gjennom forfatteren og trenger ikke noe mer bakgrunn. Med teksten om døden til forfatteren legger han ved et bilde av en forfatter, som et konstruert bilde, død. Det vil si at teksten og forfatter skilles, og henger ikke lenger sammen. Barthes tenker på en «scriptor» som står bak teksten.

The modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now. (Barthes 1977, s.145).

En «scriptor» er på samme tid og sted som teksten, men snakker ikke gjennom teksten til publikum. I tillegg framhever Barthes at en tekst ikke er ord som gjengir et budskap fra forfatteren, men kan tolkes på ulike måter. Ingen av tekstene er originale, enestående eller unike. Scriptor tar utgangspunkt i en stor «ordbok» og setter sammen nye konstruksjoner (Barthes 1977, s.146). Teksten lever av leserens fortolkninger, ønsker og mål og ikke av en forfatter bak teksten: «A text’s unity lies not in its origin but in its destination. [...] The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author» (Barthes 1977, s.148).

Foucault skriver noen år etter Barthes avhandling at han heller ikke ser på en forfatter som en person eller original, men som et subjekt med funksjon. Funksjonen er ikke tilfeldig, spontan eller universell, den blir definert av diskursen og leserens fortolkninger. Funksjonen bak en forfatter blir forandret hele tiden i kompleksiteten, men også i eksistensen, skriver Gunkel i sin omtale om Foucaults tekst (2016 s.126). Forfatterskapet er for Foucault dermed ikke fastlåst, men knyttet til forskjellige kulturer, og forfatterfiguren kan også gjelde ingen eller flere personer bak forfatterskapet. Det er leserne som tillegger teksten funksjon. Utviklingen og prosessen kommer til å styre forløpet videre.

Både Barthes og Foucaults teorier har mange elementer til felles, og reiser kritiske spørsmål om forfatterskapsbildet som har vært aktuelt gjennom århundrer. Men disse teorier er særlig rettet mot det litterære feltet. Når det gjelder musikkfeltet kommer det flere elementer i tillegg som er avgjørende når man tenker på et musikalsk forfatterskap. Ved etableringen av musikkvitenskap som disiplin innenfor vitenskapen tidlig på 1800-tallet, blir mange musikalske verk betraktet i forhold til komponister. Som Gunkel skriver, skal komponistens liv og verker hjelpe til å finne meningen bak verket og skjønne bakgrunnen for verket (2016 s.121).

The discipline of musicology and the genre of European classical music are organized around the figure of particular musical geniuses – Bach, Mozart, Chopin, Verdi – and their original scores, which are collected in a canonical and catalogued opus. (Gunkel 2016, s.121)

Noen som ikke passer inn i denne posisjonen, for eksempel dirigenter, utøvende musikere eller arrangører, kalles for interpreterer eller mellomledd, skriver Gunkel videre. Dirigenter er også knyttet til spesielle funksjoner. Å sørge for at kjente komponister blir spilt igjen på store scener med tanke på komponistens intensjoner, passer dermed inn i bildet som Foucault beskriver som funksjon bak verket.

Innenfor musikkhistorien ble verk ofte identifisert med komponistene, og komponistene med sine verk. Dette gjelder imidlertid kun noen få kulturer. I kulturer som har en veldig levende folkemusikk, muntlige tradisjoner, og musikktradisjoner uten noter, har ikke forfatterskapsbegrepet like stor rolle. Derimot har framføringer og interpretasjoner en større betydning for folk. Dette gjelder også det vestlige området før den vestlige

kunstmusikken etablerte seg. I dag er forfatterskapet og navn bak musikken ofte en veldig stor faktor med tanke på markedsføring, reklame, sosiale medier- plattformer og tilstedeværelse i offentligheten.

Kreativitet og originalitet

Et element som også har stor innflytelse på musikk er kreativitet og originalitet. Disse begrepene innebærer et stort spørsmål når det gjelder lånekulturen – når man låner musikk fra andre. Kreativitet kan betraktes på flere måter. Innenfor den klassiske musikken er det viktig å huske på at komposisjoner og framføringer ikke utføres av de samme personene (generelt sett). Det finnes selvfølgelig også eksempler på komponister som dirigerer egne verk, eller på komponister som spiller/ synger en stemme, men på de fleste framføringene var komponistene ikke til stede. Kreativiteten var forbundet med det som foregikk i konsertsaler, hvordan instrumenter ble håndtert, hvilke sanger som fremføres, hva slags notasjon det finnes og hvordan musikken blir framført. I kontrast til det er arbeidsfordelingen annerledes i populærmusikken. På grunn av nye tekniske muligheter i studio/ på nett og tilgjengeligheten av medier, har det blitt en tendens til å dele opp kreative prosesser. Det finnes folk som skriver teksten, eller musikken, som produserer, arrangerer eller som synger. Dette innebærer en interaksjon mellom flere karakterer som alle har innflytelse på musikken. Toynebee (2012) introduserer begrepene «intensional» og «extensional development» i denne diskursen. Han anser at utviklingen i populærmusikken er bevisst og logisk, mens den klassiske musikken får en ekstensjonal utvikling som er mer tenkt helheten på musikken. Han er overbevist om at disse kategoriene er avgjørende når det gjelder kreativitet på dette feltet. I tråd med dette nevner han at populærmusikken er flyktig, og endrer seg ganske ofte. «The most creative episodes in popular music making always involve code shaping and generic change» (Toynebee 2012, s.137). Mens kodene i det klassiske musikkfeltet har vært relativt stabile i over hundre år (serialisme danner et unntak her siden nye koder og prosesser har hatt stor betydning på disse årene). Kreativitet er en kulturell prosess og ikke en heroisk akt, ifølge Toynebee, og dette preger utviklingen i musikken i stor grad.

We should all be creators together, and in this way transform the limited social practice of music making into something universal and collective. Looked at this way, the contradiction between romantic ideology and the reality of social authorship is simply one

more symptom of the contradictions within the capitalist system as the whole. (Toynbee, 2012 s.138)

Marcello Sorce Keller skriver i sin artikkel om originalitet, autentisitet og opphavsrett, at disse konseptene skaper fortsatt mange diskusjoner, og at de ikke er lette å definere (2005). I tillegg skriver han at noen tradisjoner er mer opptatt av begrepene enn andre, og noen ikke i det hele tatt. Dette kapitlet har vist at ideen om forfatterskap har dype røtter i den vestlige verden, men også at den har gått gjennom en stor forandring opp gjennom årene. Begrepene er veldig vage og vanskelig definerbare, men samtidig er det også særlig avgjørende i noen land på grunn av at de influerer på hvordan opphavsretten blir tolket. Ideen om originaliteten er knyttet til landet og kulturen man lever i. Både Source Keller (2005) og Barthes (1977) skriver det at ikke finnes noe som er hundre prosent originalt. Musikk trenger ikke å være knyttet til noen personer eller grupper. I flere kulturer er komponistene eller tekstforfatterne ofte ikke kjent, og spiller ikke en avgjørende rolle. Sorce Keller nevner et eksempel fra bildekunst: *Simonopetra*-Klosteret i Hellas er kjent for å skape meget vakre ikoner som egentlig er kopier og forfalskinger av de originale ikonene som står ved klosteret. Figurene får ikke noen signatur, og det er heller ikke viktig hvem som har laget dem. Ikonene er en del av forskjellige ritualer som er meget viktige for samfunnet, og blir kalt opp etter autentiske kunstverker på en egen måte. Et annet eksempel innenfor musikkfeltet er *Hopi* og *Haulapai* Indianerne i Nord-Amerika som pleier å videreutvikle musikalske verker sammen. En «forfatter» gir musikalske ideer videre til sin indianerstamme og flere mennesker deltar i å forandre, og kanskje forbedre låten. Øvelsen er åpen for alle, og alle deltakere bidrar til å forme den endelige musikken. Framføringene av disse låtene som har blitt øvd/utviklet sammen, kan være likt med det som ble framført på øvelsen, eller helt ulikt (Sorce Keller 2005).

At originalitet ikke spilte like stor rolle før 1900-tallet kan også demonstreres av at Haydn og Mozart pleide å gjemme de av sine musikalske verk som var mer eksperimentelle, og som kunne vise noe nytt på feltet. De viste heller fram klassiske metoder som de var sikre på. Et litt morsomt, men samtidig tvilsomt eksempel kan demonstreres av kunstkritikeren Bernard Berenson, som levde på begynnelsen av 1900-tallet. For å øke prisene på kunstverk fant han på et navn til usignerte malerier og tegninger, bare for å finne på en skaper som kunne ha laget kunstverket. Berenson prøvde å finne felles egenskaper med andre kunstverk eller kunstnere for å tilskrive verket til en tilsynelatende person som var «skaperen». Hvis

det ikke fantes en person med felles egenskap i kunsten, fant Berenson bare på et navn, for eksempel «Mesteren av» (for eksempel et sted eller region). Dette sørget ofte for at verker ble solgt raskere og til høyere priser, noe som støtter Sorce Kellers argument om at konsumenten liker verket bedre dersom et bestemt menneske står bak verket enn om verket er anonymt. (Sorce Keller 2005)

Hvor er grensen mellom originaliteten, autentisiteten og verdien? Er kvaliteten automatisk knyttet til forfatterskap eller skaperen? Er forfalskninger, imitasjoner eller variasjoner med en gang feil eller falsk? Dette er spørsmål som mange forskere har stilt seg.

Alt vi opplever er knyttet til kulturen og området vi lever i. Musikkhistorien viser at musikken er særlig preget av imitasjoner, variasjoner, utviklinger og repetisjoner. Prosessen som musikken har gått gjennom er påvirket av transformasjoner og kreativitet. Sorce Keller (2015) reiser spørsmål om man trenger originalitet i det hele tatt hvis imitasjoner er like godt. Han argumenterer for at musikken skal bli transformert, variert, utviklet og akseptert på alle forskjellige måter i framtiden – uten å vise hensyn til originalitet. Spørsmålene på dette feltet er ofte stilt, og mange artister og kunstnere finner forskjellige svar på det. Prince Be Softly som bruker forskjellige måter å sample musikk på, har en tydelig mening om det.

A lot of people still think sampling is thievery but it can take more time to find the right sample than to make up a riff. I'm a songwriter just like Tracy Chapman or Eric B. and Rakim. (Prince Be Softly – sitert i Boone 2011, s. 117)

I dette kapitlet har jeg presentert noen historiske trekk og de sentrale begrepene innen lånekulturen. Selv om feltet er mye større er det sikkert at feltet har dype historiske røtter. I de neste kapitlene vil jeg demonstrere noe av denne bredden ved å gjøre et dypdykk i utvalgte eksempler.

3. Lånekultur i nasjonalromantikken: folkemusikk

3.1. Kontekstualisering

Norge er rikt på mange tradisjoner innen sang, spill og dans. Sanger, danser og spill har tatt veien fra person til person over mange daler og fjell. Den unike naturen med mange avsidesliggende områder, stor avstand til byer og sentrum, og en regjerende konge samt hoff i København har vært noen av årsakene til at folkemusikktradisjonen har vært populær gjennom århundrer. Steinar Ofsdal nevner følgende deldefinisjon av folkemusikk: Musikken har en tradisjon som er i hovedsak muntlig, musikken er «i høy grad avhengig av den enkelte utøverens utforming og framføring, og gjennomgår dermed over tid en forandring som skaper variasjon» og at det finnes grupper av mennesker i samfunnet som preger, utformer, utvikler og viderefører musikken (Ofsdal 2001, s.5). Etter at folkemusikken, dans og felespill ble kalt for en syndig handling, og en lavere form for kultur, oppstod mer interesse på slutten av 1800-tallet. Uttrykket folkemusikken oppstår og bevisstheten til egen nasjon og kultur ble bygd. Fordi folkemusikken viser hvordan folket er, var mange folk i byen også interessert hva slags musikk som fantes på bygda. Mange spillemenn og sangere, for eksempel Gjendine Slålien eller Ola Mosafinn benyttet seg av folketoner på framføringene sine. Etter 1814 prøvde mange nordmenn å finne nasjonale trekk i landet etter en lang periode som en del av kongeriket Danmark-Norge. Både «utvikling» av språk og musikk var store områder som ble enormt viktige på denne tiden. Å framheve folketoner fra hele landet hadde en veldig stor betydning på denne tiden. (Ofsdal 2001)

For å skape noe nytt ut av de gamle materialene, og for å ikke gå glipp av noe har også mange komponister funnet veien til folkemusikken. Komponister som blant annet Edvard Grieg og Johann Halvorsen fikk inspirasjon fra spillemenn på landet, og jobbet videre med musikken. Både versjonene de hadde hørt, eller stiltrekk ble brukt i deres komposisjoner senere, delvis med henvisninger til opphav. (Nagelhus 2004)

Ole Bull og Edvard Grieg benyttet norsk folkemusikk i en del av sine verker, og der kildene er klare, vil det være naturlig å betegne disse verkene som bearbeidelser av norsk folkemusikk. Måten dette blir gjort på, er selvsagt avgjørende, men når komponisten setter sitt eget stempel på musikken gjennom personlig harmonikk, orkestrering og form, får folkemusikken en ny dimensjon, og den når fram til et annet publikum. (Nagelhus 2004, s.154)

Som overnevnte deldefinisjon av Ofsdal viser, er folkemusikken i stor grad preget av lånekulturen. Det finnes mange flere definisjoner om folkemusikken som ikke utelukker hverandre, men supplerer hverandre og delvis fokuserer mer på visse kriterier. Folkemusikken var avhengig av å framføres av ulike musikere, og når det ikke fantes en god tilgjengelig måte å notere noter på, ble musikken automatisk preget av forandringer. Ofte så visste man ikke hvem som stod bak en folketone slik at man gjerne tok uttrykket «etter» en viss person i tittelen. Om personen var komponisten eller en framfører er ikke klart. Et eksempel er «springar etter Ola Mosafinn» som var en av de mest framtreddende spelemennene på Voss og i Hordaland på 1800-tallet. I gamle dager var spelemenn ofte knyttet til høytider eller spesielle dager. Det finnes mange fine bruremarsjer som ble spilt i brylluper over hele landet, og begravelser eller likvake hadde også fått musikalsk akkompagnement. Slike forbindelser ble ofte borte når man setter opp musikken på andre scener med andre instrumenter. Men noen av de komponistene som kom fra byen var veldig opptatte av å fortsette meningen bak folkemusikken også på scenene. (Ofsdal 2001)

Folketoner har også funnet mange veier inn i dagens musikkliv. Selv personene som ville si at de har lite kjennskap på musikkfeltet, er likevel kjent med mange folketoner som har blitt kjente barnesanger i Norge. «Musevisa» er en typisk reinlendermelodi (runddans i 2/4 takt), «Pål sine høner» er en halling (mest brukt for en solodans for menn i 2/4 takt), og «Kjerringa med staven» er en springar (pardans i 3/4 takt). (Ofsdal 2001)

På 1970-tallet økte interessen for folkemusikken i Norge. Ellen Nordstoga og Sondre Bratland er klassiske musikere som har gjort en god del for å både framføre og formidle folkemusikk på denne tiden. Håkon Høgemo på hardingfele tok folketoner inn i jazz området på 90-tallet. Ved å arrangere gamle slåtter for blant annet saksofon, klarinett, el-gitar, flygel og sekkepipe har folketoner fått et nytt område. Norsk folkemusikk er fortsatt aktuelt, men musikken blir framført på andre former og måter. Ifølge Ofsdal har både folkemusikk og folkedans en fast plass i den norske læreplanen i barne- og ungdomsskole for å lære barn tradisjonene. (Ofsdal 2001)

Edvard Grieg

Edvard Grieg (1843-1907) ville med hjelp av allerede eksisterende tonekunst (folkeviser, danser eller slåtter) bygge på en ny norsk musikkunst. Bruken av det ulike folkemusikalske

materiale er svært ulikt. Det finnes bearbeidelser for piano (op. 29), strykeorkester (op. 63), men også melodier som ble flettet inn i store symfoniske verker (op.64). Ofte blir bruken av folkemusikalske elementer i verkene hans assosiert som oppbygning av et norsk landskap i musikken, og er knyttet til følelser som nostalgi, distanse og lengsel (Grimley). Men dette er et svært diskutert område, noe som Grimley presenterer i sin bok. (Grimley 2006)

De to musikkforskerne Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe skriver at Grieg hadde en stor konflikt inne i seg over mange år: På den ene siden følte han en dyp forbindelse til hjemlandet sitt, og ville tilbringe mesteparten av tiden hjemme ved Bergen. På den andre siden følte han trangen til å forlate Norge for å være europeisk – «en kosmopolit» (Benestad, Schjelderup-Ebbe 1993, s.258). Etter noen år og flere verk som ikke hadde en tilknytning til Norge fant han tråden tilbake til sin nasjonale stil, og flere verk tilknyttet til norsk folkemusikk ble komponert. (Benestad, Schjelderup-Ebbe 1993)

Han var selvsagt ikke den eneste komponisten som benyttet seg av norsk folkemusikk. Både Waldemar Thrane (1790-1828), Ole Bull (1810-1880) og Halfdan Kjerulf (1815-1886) (og mange andre) har gjort en god del av komposisjoner, arrangementer eller improvisasjoner som er særlig knyttet til folkemusikk, og disse ble komponert før Grieg. Det finnes mange forskjellige, indirekte eller direkte måter å benytte seg av tonematerialer fra folkemusikken på, men et mål hadde de felles: Å fokusere på og å framstille folkemusikken som en viktig del av den norske identiteten. I nasjonalromantikken som først var en strømning i litteratur og malerkunst i Europa, ble komponistene snart konfrontert med en nasjonalfølelse som innebærer at folk ønsket å «føle» seg norsk. En person som har gjort flere veldig grundige og omfattende samlinger er Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887). Ut fra hans verker er også folkemusikkmaterialer som er eksemplet på lånekulturen i dette kapittelet. (Nagelhus 2004)

Ludvig Mathias Lindeman reiste rundt i Norge fra 1848 av og samlet inn materiale bestående av flere tusen folketoner. Den viktigste samlingen er «Ældre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for Pianoforte» som kom ut i 1853-67 (P.T. Malling forlag). Til sammen omfattet verket 12 hefter og inneholder 592 folketoner, evt. med tekster.⁸ Lorents Aage Nagelhus sammenligner Lindemans virkning på musikkfeltet med

⁸ Et 13. hefte som har blitt skrevet av Lindemann ble utgitt 1907 hos Carl Warmunth Forlag. Til sammen ble det 636 eldre og nyere norske fjellmelodier i samlingen.

den rollen M.B. Landstad, Ivar Aasen, P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moes spilte for å danne det norske språket på denne tiden (2004 s. 30). Særlig denne samlingen av fjellmelodier har ofte blitt brukt av andre komponister blant annet Halfdan Kjerulf, Johann Svendsen og Edvard Grieg. (Nagelhus 2004)

I tillegg til op. 17 som direkte ble bygd på norsk folkemusikk, finnes det folketonestoff og trekk blant annet i op.24, op.29, op.51 og op.72. Ifølge Liv Greni finnes det også folkemusikktrekk i symfoniske verker. I sluttsatsen av a-moll-konserten (op. 16), og i første temaet av den andre fiolinsonaten (op.13) henviser hun til en hørbar «folkemusikkstil» på grunn av rytmikken som minner om halling- og springdanser (1954 s.7).

3.2. Edvard Grieg: «25 norske folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte, Melodierne efter Lindemans samling» op. 17

De to eksemplene som det settes lys på i dette avsnittet er to stykker ut fra «25 norske folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte, Melodierne efter Lindemans samling» som da er «Ældre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for Pianoforte» fra 1853-67. Griegs samling av folkeviser og danser er tilegnet Ole Bull som hadde en stor innflytelse på hvordan Grieg så på norsk folkemusikk på denne tiden. Særlig Rikard Nordraak (1842-1866) og Ole Bull vekket både stor interesse for å høre folkemusikk fra hele landet og lysten til å komponere med folketoner hos Grieg.

Originaltittelen til første melodien er «Aa Kleggen han sa no te Flugga si» og er nr. 349 i Lindemanns samling. I Griegs bearbeidelse har stykket navnet «**Kleggen og fluga**» og er nr. 17. Til melodien eksisterer også tekst som finnes i Lindemanns samling, men ikke ved Grieg. Ifølge inndelingen som Saari framstiller i sin artikkel om op. 17 (2007) passer Griegs bearbeidelse inn i kategorien om ordrette transkripsjoner som skal være så tro med originalen som mulig. Men med hjelp av forskjellige justeringer, tilføyelser og små endringer oppstår en egen karakter som nå skal betraktes.



Bilde: Nr. 349 «Aa Kleggen han sa no to Flugga si», Lindemans samling «Ældre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for Pianoforte»

Ved dette stykket har Grieg gjort følgende bearbejdelser: Grieg har tatt bort to takter innledning og to takter avslutning, valgte å begynne med melodien både i høyre og venstre hånd (1 oktav avstand), et repetisjonstegn (t.2, 13) og en liten Coda på fem takter som benytter seg av allerede etablert material fra begynnelsen og en harmonisk ending (D – T). I tillegg har Grieg lagt til en fjerdedelsnote i takt fem som hjelper melodien å flyte. Den største endringen har han foretatt i akkompagnementet. I Lindemans nedskrivning finnes det i understemmen bare få harmoniske henvisninger, noen korte bevejelser og mange oktav- eller kvintsprang som ikke står i forgrunnen. Derimot har Grieg skrevet en stemme som både støtter øverste stemmen og kan stå for seg selv. Her er bearbejdelser veldig stor. Det skyldes en bearbejdelser for piano med to likeverdige stemmer. For at disse to stemmene skal være likeverdige har Grieg knyttet dem til hverandre og gitt dem en harmonisk bakgrunn. Dermed får folkemelodien mye mer driv enn før. Dessuten finnes det i Griegs utgaver ikke noen tekster som lar musikken stå alene. Små justeringer for å presisere spillingsmåten som ikke finnes hos Lindemann har også blitt gjort: dynamikkangivelser (pianissimo t.1 med opptakt, crescendo t.4), ornamentikk (f.eks. forslag t.3, triller t.1), bindebuer (t.1f.), fermate (t.2).



Bilde: Nr. 17 *Die Bremse und die Fliege*, Edvard Grieg

Det andre stykket fra Griegs op. 17 som skal betraktes er «**Jølstring nr. 5**» som baseres på nr. 402 «Jølstring» i Lindemanns samling. Dette er en slått fra Jølster i Sogn og Fjordane. En slått er ifølge Nagelhus «en fellesbetegnelse for de norske dansene fra gammel tid» (andre eksempler er springar eller halling) (2004 s.9). Men ordet blir også brukt om nyere danser (f.eks. vals, reinlender). I den tyske utgaven av Griegs verk har stykket tittelen «Tanz aus Jölster» som henviser tydelig på en dans. Stykke er instrumentalt, det finnes ikke noe tekst til det hos Lindeman.



Bilde: Nr. 402 «Jølstring», Lindemanns samling «Ældre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for Pianoforte»



Bilde: Nr. 5 «Tanz aus Jölster», Edvard Grieg

Griegs bearbeidelse omfatter en veldig stor brede ved dette stykket. Selv om Grieg har skrevet veldig mye i tillegg til slåtten, er opprinnelsen tydelig og store deler av folkemusikkmaterialiet er beholdt. Slåtten fra Lindeman er på 36 takter, Griegs versjon har 68 takter (inkl. 8-takters repetisjon) og har dermed en god del tilføyelser. En innledning på fire takter og en coda på 16 takter er laget til. Dessuten brukte han et repetisjonstegn (t.12) og en liten utvidelse (t.13-18) på 5 takter i tillegg. I denne utvidelsen bruker Grieg musikalsk stoff som er brukt tidligere. Bare akkompagnementet er ulik taktene som stod foran utvidelsen. På grunn av disse bearbeidelsene som forandrer formen enormt, kaller Saari stykket etter bearbeidelsen for en *concert piece style* (2007,61). Med en innledning, flere repetisjoner, en inndeling i A- og B-del og en coda til slutt, er bearbeidelsen veldig nærme en klassisk musikalsk konsertform. Grieg skriver store deler av akkompagnementet om, slik at både høyre og venstre hånd er mer selvstendig og har egne bevegelser uavhengig av hverandre. Ellers finner man igjen tilføyelser på notasjon av aksentuering (*forzati*), lydstyrke (t.1), tempo (*allegro con fuoco* istedenfor *moderato*) eller dynamikktegn (*crescendi*) som gjør spillemåten både tydeligere og enklere for musikere med mer informasjon.

Strukturen og karakteren blir forandret gjennom Grieg sine bearbeidelser. Allerede ved Lindemans versjon finnes det en tydelig A- og B-inndeling som Grieg både benyttet seg av og førte videre. Slåtten utvikler seg fra en enkel dans med fokus på melodien til et lite konsertstykke med fokus på helheten.

3.3. Delkonklusjon

I disse eksemplene blir praksisen med musikalsk lånekultur veldig tydelig. Tittelen til verket henviser til en bearbeidelse av folkemusikk, og de enkle titlene på stykkene er bare overtatt fra Lindemans samling (redigert angående språk). Grieg har ikke tatt folkemusikken direkte fra noen spelemenn, han brukte Lindemans notasjon for piano som han hadde transkribert etter egne lytteerfaringer. Flere nivåer var involvert i prosessen fram til Grieg kunne komponere sine versjoner. Op. 17 er lånt materiale fra folkemusikk som ble arrangert til piano enten på en imitert eller en transkribert måte ifølge Seppo Saari. Det vil si at enten den «originale» lyden blir imitert på et nytt medium, eller at den «originale» lyden blir «nyformert» av det nye instrumentet slik at lyden klarer seg på store scener med

publikum fra den klassiske musikkverden. Effekter og særlige spillemåter finner plass her. Ofte bruker Grieg noen elementer som repetisjon, introduksjon eller coda for å komplementere sin egen stil av folketonene.

I Griegs oeuvre finnes det både stoff og stiltrekk fra folkemusikken. Flere verk med folkemusikalsk stoff ble nevnt ovenfor, men listen med verker som har folkemusikalske trekk er mye lengre. Folkemusikalske stiltrekk hos Grieg finner man i verk som er bygget på folkemusikken. I hans bok viser Nagelhus (2004) en detaljert oversikt over stiltrekk i Griegs virkning. Blant annet viser op. 1 «Vier Stücke für das Pianoforte» (1861), op. 12 «Lyriske småstykker for pianoforte» (1867) og ikke minst scenemusikken til Henrik Ibsens dramatiske dikt «Peer Gynt» op. 23 (1876) elementer som Nagelhus knytter til folkemusikk. Folkemusikken generelt har vært en stor inspirasjonskilde for Edvard Grieg, og har hatt en dominerende stilling i hans verk. (Nagelhus 2004)

4. Lånekulturen i senromantikk (1860-1910)

4.1. Kontekstualisering

I senromantikken var tendensen til å ta i bruk lånt materiale like aktuelt som i romantikken. Generelt sett ble musikk en mye større del av hverdagen og fikk flere former. Opera, orkestermusikk og underholdningsmusikk ble tilgjengelig for store deler av folket og musikklivet utvidet seg i stor grad. Vollsnes (ed.; 1999) skriver også at musikk i det borgerlige hjemmet stadig utvidet. Både folkelige danser, marsjer og fantasier ble spilt. Samtidig kaller Vollsnes tiden for sangens tidsalder – noe man gjøre hjemme. Gjennom denne store forandringen i musikklivet og at musikken har blitt mer tilgjengelig, fikk musikken også innflytelser. Populære stykker kunne bli videreført av flere musikere hjemme. (Vollsnes og andre 1999)

Folkemusikken fikk også en større betydning og ble spilt flere steder enn før. I tidligere tider har det vært flere musikkulturer over hele landet, men mot slutten av 1800-tallet oppstod nye musikkformer som danner en «felleskultur» (Vollsnes 1999, s.269). Via ny instrumentasjon, også med nye instrumenter (f.eks. klarinett som melodiførende instrument) fikk folkemusikken et nytt nivå i musikklivet. En av de norske komponistene som var veldig aktiv på denne tiden er Johan Halvorsen.

Johan Halvorsen

I repertoaret til Halvorsen finner man to verker som bygger på komposisjoner av andre. Som nevnt ovenfor har også Halvorsen brukt mange folketoner i sin oeuvre. Eksempler er blant annet «17 norske slåtter» og verk 19 «konsertcaprice over norske melodier». Halvorsen var ikke bare anerkjent som komponist, men også som dirigent av det største profesjonelle symfoniorkester i Nationaltheatret. I over 20 år ledet han orkesteret og satt opp flere store verker som Verdis «Aida» og Wagners «Lohengrin». Hans verk «Fossegrimmen», musikk til et skuespill fra Sigurd Eldegard, inneholder norske folketoner og blir beskrevet som «et av de friskeste, mest inspirerte verkene Halvorsen skapte.» (Vollsnes 1999, s.367). (Vollsnes 1999)

Det finnes også to verker som er bygget på komposisjoner av den tyske komponisten Georg Friedrich Händel. Den ene er en passacaglia fra 1893, den andre er «Sarabande con variazioni» (utgitt i 1899). Begge to har et felles prinsipp: Komposisjonen er variasjonsverk

basert på musikk skrevet av G.F. Händel mange år tidligere. Hvordan Halvorsens passacaglia viser et grunnlag i Händels passacaglia skal undersøkes i avsnittet nedenfor. Stykket har sørget for at Johan Halvorsen ble kjent utenfor Norges grenser i sin tid, og det er bare «Bojarenes Indtogsmarsch» som har hatt større suksess enn dette verket (Dybsand 2016, s.326). Halvorsen selv framførte verket veldig ofte, deretter fulgte flere «verdensberømte kunstnere» som Pablo Casals og Leopold Auer (Dybsand 2016, s.321). Den norske komponisten prøvde å gjenta suksessen med å komponere en sarabande basert på en av Händels cembalosuite-satser, men selv om stykket ble diskutert i noen aviser (f.eks. «Musikalisches Wochenblatt» nr. 14, 1902), ble det ikke kjent i musikkverdenen på denne tiden. (Dybsand 2016)

Selv om det er bare noen år mellom Edvard Griegs eksempel på lånt materiale fra folkemusikken i forrige kapittel, og Halvorsens lånte materiale, er forskjellen i intensjonen enorm. Ved å konsentrere seg om en nasjonalbygning i Norge støttet Grieg folkemusikken på flere nivåer. Halvorsen derimot vendte seg til den tyske tradisjonen, og valgte et verk fra barokktiden. Her la han vekt på å se seg selv i en europeisk kontekst for å ikke bare være knyttet til Norge.

4.2. Johan Halvorsen: «Passacaglia fritt etter Händel»

Johan Halvorsen komponerte 1893 verket «Passacaglia for fiolin og bratsj». Med utgangspunkt i Händels passacaglia fra Cembalo-suite nr. 7 i g-moll, står Händel også i undertittelen: «Fritt etter Händel». Ifølge Dybsand stod verket første gang på programmet under en av Ingolf Schjøtts kirkekonsserter 1894 (s.320). I motsetning til Händels passacaglia for cembalo er Halvorsens verk komponert for to instrumenter. Opprinnelig er verket komponert for fiolin og bratsj, i 1909 blir en versjon med fiolin og cello gitt ut.

Opprinnelig er en passacaglia en italiensk og spansk dans i rolig 3-delt takt. Men etter 1600 blir verket et variasjonsverk med temaet i basstemmen (Nagelhus 2008). Ofte blir formen brukt for å framstille virtuositet og klangkunst på orgel. Verket her demonstrerer «teknisk bravur og presist samspill» som er en meget «takknemlig konsertnummer» (Dybsand 2016, 320/322). Dybsand henviser til at Halvorsens Passacaglia ikke bare er et arrangement til fiolin og bratsj, men at det skal sees som et selvstendig stykke med inspirasjon av Händels

verk (2016 s.322). Det harmoniske fundamentet er hørbart i løpet av hele stykket, men Halvorsen har gjort frie variasjoner, bort fra Händels ideer. Begge versjoner av en passacaglia er skrevet i 4/4-takt og er notert i g-moll. Tempo er litt forskjellig: Händel 120 M.M. mens Halvorsen har skrevet 88 M.M. I hvilken grad Halvorsens verk er bygd på Händels sin passacaglia skal undersøkes i følgende avsnitt.



Bilde: Händel takt 1-4



Bilde: Halvorsen takt 1-4

Passacaglia er bygget opp i 21 variasjoner som delvis har tilsvarende takter hos Händel. I passacaglia for fiolin og bratsj blir temaet framstilt i de fire første taktene av fiolinen. Her spilles akkurat like noter og noteverdier som Händel har komponert til høyre hånden. Halvorsen har bare lagt til noen aksentueringer og ornamenten for å tilpasse temaet til fiolin. Bratsjen spiller de nederste tonene av akkordene hos Händel. Den karakterisk fallende harmoniske kvintskrittsekvensen som man finner hos Händel, blir borte i akkompagnementet til bratsjen. Det skyldes for det første forskjellen i instrumentene (cembalo vs. bratsj), men også i måten å sette akkorder på. De karakteristiske kvintene hos Händel blir ikke sett med en gang på grunn posisjoner av sekstakkorder i takt en og to. Med i de fulle akkordklangene rundt blir kvinten hørbar, men med å ta bare den nederste tonen som Halvorsen har gjort, legger man ikke merke på kvintskrittsekvensen bak.

Bilde: Händel takt 5-8; variasjon nr. 1

Bilde: Halvorsen takt 5-8; variasjon nr.1

Første variasjon starter i takt 5 og varer til og med takt 8. Fiolinen følger de to øverste stemmene i høyre hånden hos Händel. Bortsett fra at det mangler den nederste tonen i akkorder, at understemmen spiller bare en oktav istedenfor dobling og enkle tilføyelser (i forhold til spillemåten på strykeinstrumenter), er variasjonen lik.

Bilde: Händel takt 9-12; variasjon nr. 2

Bilde: Halvorsen takt 9-12; variasjon nr. 2

Ved niende takt starter emansipasjonen/ utviklingen av Halvorsens egne ideer: Andre variasjon har en overstemme som er tatt fra Händel, med flere tilføyelser angående spillemåten, og en understemme som viser en tilknytning Händels understemme, men med noen forandringer. Til og med takt 12 kan stykke betegnes som et arrangement som bare er

modifisert og litt bearbeidet slik at notene passer til fiolin og bratsj. Men i de følgende variasjoner (til t.48) finnes det materiale fra både Händel og Halvorsen i stykket.

I tredje variasjon (t.13-16) er prinsippet motsatt av andre variasjon: understemmen er tatt fra Händel, og overstemmen finnes ikke hos ham. Men nettopp som Händel har brukt et stemmebytte mellom understemmen og overstemmen i forhold til forrige variasjon, har Halvorsen gjort det samme her også. Rytmen er bare litt pyntet med forslag og triller hos fiolinen (unntak er takt 16). Her hører man en liten avslutning i fiolinen med hjelp av korte, oppadstigende åttendelsnoter med forslag. Takten leder til fjerde variasjon som ikke lengre er knyttet til materialet til Händel.

Fram til t. 48 hos Halvorsen ser man tilsvarende takter hos Händel. Men til og med t.49 er passacaglia helt fritt fra Händels verk og får en egen karakter. Særlig inndelingen i 3 avsnitt og tempoveksler (f.eks. Andante, Allegro con fuoco, Adagio) er merkbare forskjeller. Tonespråket forandrer seg også gjennom verket. Det som er nærme barokkstilen i begynnelsen forandrer seg i Andante-delen til en romantisk stil som minner om koral. Det harmoniske mønsteret er hørbart gjennom hele verket – noen ganger veldig tydelig, noen ganger heller gjemt.

4.3. Delkonklusjon

I dette eksemplet ser man et tilfelle til hvor komponistene har tydelig henvist til hvor musikken er lånt fra. I tittelen er Georg Friedrich Händel nevnt og med samme verkform er opphavet klart. For lytteren er forbindelsen hørbar dersom man kjenner til Händels verk. Som analysen viser er noen deler direkte overtatt, noen deler har tilsvarende takter og noen deler er helt fritt fra originalverket. Utvikling av musikken står i lys av virtuositet og musikalsk kompleksitet hos Halvorsen. Antakeligvis er utfordringer, likheter og forskjeller mellom et verk fra barokktiden og et fra senromantikken, i tillegg til en «meget idiomatisk-virtuose instrumentbehandling» (Dybsand 2016, s.326) grunner til at publikumet er veldig interessert i dette verket. Kanskje Halvorsen så potensial i Händels verk (ofte spilt i kirkelige kontekster) til et fint salongstykke med strykere, og tok derfor for seg oppgaven å utvikle en egen passacaglia ut fra Händels original.

5. Akustisk basert musikk på sent 1900-tallet

5.1. Kontekstualisering

Mellom 1910 og 1980 vokste det fram mange flere musikkjangere i flere land. Ut fra USA til Europa kom jazz og blues musikken, og ikke minst startet populærmusikkens utvikling på andre halvparten av 1900-tallet takket være den teknologiske utviklingen (se kapittel 2). I tillegg hadde disse endringer selvfølgelig også innflytelse på det norske musikklivet.

I den mer klassiske verden ble folkemusikken videre tatt inn blant annet av komponister som Harald Sæverud og Geirr Tveitt. Harald Sæverud studerte i Bergen, og fikk også utdanning i Tyskland. I hans repertoar finnes det flere verk som er preget av slåtterytmes. (f.eks. op.20 og 22) Ved å publisere «Slåtter og Stev fra Siljustøl» i 1944 «inntar Sæverud en nasjonal, patriotisk innstilling med en sterk forankring i norsk natur og folkelig tradisjon, som synliggjøres ved første øyekast gjennom titlene, deretter gjennom selve musikken» (Nagelhus 2004, s.247). Men han selv kalte det ikke for folkemelodier eller folkekunst. Det var egne frembringelser, påstod han i 1963, sitert i Nagelhus 2004, s.247. Også Geirr Tveitt samlet inn mer enn tusen folketoner på sine reiser. Et verk av Geirr Tveitt som ble urframført i 1938 finner man igjen senere i oppgaven hvor en annen komponist siterer Tveitts musikk. Hans samlede folketoner ga han ut både som orkester- og klaverutgave med tittelen «Hundrad hardingtonar». Han har også skrevet melodier til norske viser som for eksempel «Vi skal ikkje sova bort sumarnatta»). (Nagelhus 2004)

Allerede siden 1960-tallet finnes det flere komponister som har kreert stykker som tar i bruk lånt materiale fra gamle dager på eksperimentelle måter. Særlig i Tyskland og Frankrike har denne retningen fått et stort publikum. Mange komponister har tatt i bruk lånt materiale på opptak. Karl Heinz Stockhausens «Hymnen» (1969 redigert versjon) er et verk som knytter sammen cirka 40 nasjonalsanger. Verket finnes i forskjellige variasjoner med delvis live instrumentasjon, men for det meste med teknologisk støtte. Sangene er knyttet sammen på ulike måter, har blitt forandret og overlapper hverandre også. Robert P. Morgan (1975) betoner at Stockhausen ikke ville sette fokus på hva slags musikk han har brukt, men hvordan materialet er satt sammen og virker sammen (1975 s.11). «Opus 1970/Stockhoven-Beethausen» er en variasjon av «Kurzwellen» (Karl Heinz Stockhausen, 1968) som ble skrevet om til 200-års jubileumet til Ludvig van Beethoven. I stedet for «vanlige» radiokanaler under framføringen, skal man få høre fire ulike opptak fra Beethovens verk

(utvalgt av Stockhausen) under framføringen. En viss dialog med fortiden oppstår i dette verket. Et verk til, som jobber med en dialog med fortiden er Luciano Berios «Thema (Omaggio a Joyce)». Her hører man teksten fra 11. kapittelet av romanen Ulysses (James Joyce) fra et opptak av Cathy Berberian i tillegg til seriell musikk. (Morgan 1975)

Berio brakte et nytt perspektiv på lånt materiale inn i diskusjonen. Han komponerte i 1968 et verk til jubileet til det filharmoniske orkester i New York som har elementer fra Mahler, Schönberg, Beckett og mange andre. Verket består av fem satser (i 1969 ble den femte satsen lagt til), hvor av den tredje satsen er mest kjent på grunn av at satsen baserer seg på Mahlers scherzo ut fra hans andre symfoni. I tillegg til musikalske sitater av de ovenfor nevnte komponistene satte Berio opp åtte solistiske sangere som tilføyer sitater fra Samuel Becketts roman «The Unnamable» (1953) og James Joyces «Ulysses» (1922). I det videre forløpet av «Sinfonia» er det også avsnitt som er knyttet til hendelser i verden: I den andre satsen hedrer Berio Martin Luther King Junior. For Berio og andre komponister var det viktig å få flere nivåer inn i musikken. Dette gjaldt også politiske hendelser (Auner 2013).

In this context we can see that quoting familiar music and borrowing from past and present styles offered composers a solution the challenge of making their music more broadly accessible and politically effective. (Auner 2013, s.261)

På 1980-tallet finnes det mange forskjellige musikalske områder hvor lånt musikk ble brukt Nagelhus nevner begrepet «klangflatemusikk» (2004, s.243) for å beskrive verker av Arne Nordheim, Cecilie Ore, Harald Sæverud og Nils Henrik Asheim. Arne Nordheim har med albumet *Popofoni* laget et musikalsk verk som er knyttet til lånekulturen på flere nivåer. Han og andre komponister forener opptak av tv-show, inspirasjon fra andre komponister eller tekster fra noen forfattere på ett album. Utviklingen av teknologien førte til at interessen for å ta i bruk materiale på opptak økte enormt. Men særlig ved Arne Nordheim og hans generasjon legger man merke til at de ikke låner musikalsk materiale fra andre, men at han bruker teknologien for å skape nye lydformer og -nivåer (eksempel «Valse triste» av Alfred Janson- «Popfoni»). (Nagelhus 2004)

Synne Skouen

Synne Skouen (født 1950) har gjort en rekke av verk som kombinerer det klassiske og det elektroniske musikkfeltet. Etter å ha fullført komposisjonsstudier og analyse i Østerrike,

tok hun også utdanning innenfor elektroniske studier ved Universitetet i Wien. Ved siden av de tradisjonelle studiene, fikk hun også undervisning og ble preget av musiker Erwin Ratz som var en elev av Arnold Schönberg i sin tid. Håkon Heggstad skriver i sin leksikonartikkel at også Hanns Eislers (1898-1962) betydning var ganske stor for henne.

«Eislers overbevisning om at musikk måtte formidle noe, finner man igjen i de fleste av Skouens komposisjoner – med hennes forkjærlighet for å arbeide med tekst og drama, og i en ekspressiv holdning til alt det musikalske materialet, der selv rene instrumentalverk kan ha et tydelig dramatisk forløp.» (Heggstad 2009)

På 1960-tallet fikk hun også erfaring med skuespill blant annet i «Pappa tar gull» (1964) og «Reisen til Havet» (1966). I tillegg har hun et diplomstudium fra Norges Musikkhøgskole, hun har blant annet jobbet for noen radiokanaler, vært skribent i aviser og tidsskrifter, og har hatt flere oppdragsverk til Ny Musikk, Den Norske Opera & Ballett og NRK. (Nagelhus 2016)

Etter «Volven» i 1989 fikk Skouen i 2017 igjen muligheten til å sette opp en ballett i Den Norske Opera og Ballett. Balletten «Ballerina» er basert på et tidligere skuespill med samme navn, skrevet av hennes far Arne Skouen. Balletten viser det indre livet til en ung autistisk jente, Malin. Presentasjonene i operaen var også en del av ultima festivalen i Oslo i 2017. (ultima nettside hentet 01.04.2019)

5.2. Synne Skouen: «Rosa»

Verket som skal betraktes nærmere er et bestillingsverk fra en norsk forening. I 1984 bestilte Kvinnesaksforeningen en komposisjon av Synne Skouen til deres 100-års jubileum. Verket har fått tittelen «ROSA – für Sopran mit Flügel und Tonband (Tontechniker, off-stage)». Altså et verk til sopran med flygel og lydbånd⁹. Viktig å fremheve er ordet «med» fordi at flygelet får en veldig aktiv rolle i verket selv om det egentlig ikke ble spilt på (bortsett fra noen sekunder). Som hun selv har skrevet (introduksjon «Über das Werk», Norsk Musikforlag), er verket en scherzo (hurtig sats) som framstiller «en dialog» mellom et flygel og en sangerinne. Komposisjonen er en kombinasjon av klassiske og elektroniske

⁹ Alle oversettelser (tysk-norsk) er oversettelser av forfatteren.

medier på scenen som har lånt musikk fra Alma Mahler fra 1910. Etter at Gustav Mahler innså at det var en feil å forby sin kone å komponere, kunne hun publisere sine første komposisjoner i 1910 (Auner 2013, s.24). Ut fra hennes første sangsamling for sopran og klaver er stykket som Skouen er tatt i bruk.

I dette verket er det en sopran, et flygel og et lydbånd med to høyttalere på scenen. Sopranen er først og fremst personen som styrer framføringen ved å utføre et lite teaterstykke med hjelp av flygelet. Ved flygelet står det to høyttalere som står bak slik at illusjonen oppstår om at klaverlydene er live på scenen. I tillegg forsterker to mikrofoner ved flygelet bildet av livemusikk. Lydbåndet virker gjennom høyttalere bak flygelet og gjengir sangen «Ich wandle unter Blumen» fra Mahler (utgitt i samlingen 5 sanger, Alma Maria Schindler-Mahler ved Universal-Edition Wien, 1919).

Requisiten:

a) Tonband (Leihmaterial),

b) zwei Lautsprecher, beide hinter dem Flügel. Der Klang muss immer die Illusion geben, als käme er direkt aus dem Instrument,

Bilde: Partitur ROSA, Norsk Musikforlag, 1984.

Som det ble skrevet i bruksanvisningen, er det veldig viktig å opprettholde bildet av livemusikken i flygelet. Klangene fra høyttalere skal gi illusjonen av livemusikk på scenen og at lydene kommer direkte fra instrumentene som er skrevet i partituret. Flygelet blir bare spilt på i noen sekunder hvor sopranen akkompagnerer seg selv. I tillegg til musikken fra sangen til Alma Mahler, tok Skouen også teksten fra Mahlers bok hvor hun skrev ned minner til Gustav Mahler. Teksten til Alma Mahler er sitert i partituret. Skouen bruker ikke hele setninger, men legger fokus på de enkle (og viktigste) ordene (f.eks. «Traum»¹⁰).

Her finnes det to varianter av lånekulturen. Både teksten og musikken er lånt fra andre og satt sammen på en ny måte. Teksten er en blanding av fantasi (f.eks. «fatriumwirat») og tekst ut av Mahlers bok («Wunde»¹¹). Det er preget av effekter som Skouen har lagt inn i stykket. Allerede Mahler tok i bruk praksisen med lånekultur ved å ta inn en tekst skrevet av Heinrich Heine. Men det skal ikke betraktes nærmere her. Skouen iscenesetter Alma Mahlers verk på en helt unik måte. Skouens stykke er et verk for sopran og klaver, men

¹⁰ Norsk: «drøm»

¹¹ Norsk: «sår»

ikke på en klassisk måte. Stykket lever av teateret som blir framført på scenen, og av assosiasjoner som blir vekket i publikumet. Teksten i partituret beskriver nøyaktig hva sopranen på scenen skal gjøre.

I A-delen kommer sangerinnen på scenen og begynner sin framføring uten å legge merke til publikumet. Etter begynnelsen leker hun litt med publikumet ved å vente på respons fra dem. Plutselig skriker hun «som en løve». Så begynner B-delen.

8 erhebt sich, nähert sich dem Publikum, und nimmt es zum ersten Mal wahr; so hält sie inne und brüllt plötzlich «wie ein Löwe».

9 beobachtet die Wirkung auf das Publikum

10 es erklingt gedämpft vom Flügel (Tonband)

11 Sopran wird wieder zum Flügel «hingezogen»; sich an das Instrument lehrend, singt sie halb den Saiten zugewandt:

12 Gesprochen: *Agathe?* - *Clara?*

13 während der Flügelklang abnimmt, geht sie zu dem Notenspiegel links des Notenbrettes und sucht darin herum. Findet nicht was sie sucht. Besigtigt wieder rittlings den Hocker. Entfernt unbemerkt das Pedalgewicht mit dem Fuss. Begleitet sich selbst.

x) Flügel mit Pedalgewicht (rechtes Pedal).

xx) Alle Vorzeichen gelten für den entsprechenden Takt.

ab (off)

Bilde: ROSA, S. Skouen, B-del

I denne delen hører man lånt materiale fra en tidligere tid. Det finnes åtte takter i Skouens verk som er tatt fra Mahlers sang. Men at disse åtte taktene er lånt musikk kommer ikke helt fram ved lyttingen. I B delen hos Skouen blir lydbåndet spilt med klaverakkompagnementet fra Mahler. I tillegg fremfører sopranen en liten historie over akkompagnementet som ikke har noe med teksten hos Mahler å gjøre. De to første taktene på klaverstemmen er helt like, den andre takten fra Mahler blir repetert i ROSA. Etter denne tilføyende takten fortsetter begge klaverstemmene likt. Men mens musikken blir spilt sitter det ingen ved flygelet.

Träumend

Ich wand - le un ter Blu - men und bli - he sel - ber mit, ich

Bilde: Ich wandle unter Blumen, A. Mahler, t.1-4

Etter å ha brukt åtte takter fra Mahler finnes det en mellomdel hos Skouen som trekker fokuset tilbake på sangerinnen. I C-delen finnes det et lite, harmonisk sitat av Mahler. I akkompagnementet ved «Tempo agitato, rubato» tok Skouen akkordene inn som Mahler også hadde brukt i sin takt 9 og 10. D- og E-delen er preget av klangmaleri og lydproduksjon i ulike former. Her finner man igjen noen ord fra Mahlers bok.

I F delen kommer minner om Mahlers verk tilbake, og de tre første taktene blir spilt igjen (av lydbåndet). Musikken kommer som en overraskelse for sopranen, og etter disse taktene går hun til flygelet og lukker flygellokket ved å si at det er nok nå. Verket slutter med noen effekter som støtter et teaterstykke mer enn en konsertframføring.

Ved å bare ta noen få takter fra en kort sang kreerer Skouen en atmosfære fra en annen tid. Guri Egge som fremførte verket i 2018 beskriver momentet Alma Mahlers musikk dukker opp som en et kall på sopranen. Det skaper en forbindelse til Mahler selv om hun ikke har møtt henne (verken i stykket heller i live). Musikken skaper en dialog som ellers ikke hadde oppstått med bare en person på scenen. At Mahlers takter blir spil av et lydbånd gir en egen karakteristikk. Publikum lurer på hvor lyden kommer fra, og hvordan den blir spilt uten at det sitter noen ved flygelet. Dette skaper utrolig mye oppmerksomhet på få takter.

Bakgrunnen bak det lånte materialet kan være avgjørende for at Skouen har tatt akkompagnementet til Mahler istedenfor å skrive et klaverakkompagnement på ni takter selv. Som nevnt overfor kjempet Alma Mahler for å publisere sine egne verk i kamp mot sin mann. Ved å publisere disse vant Alma Mahler, og kan ansees som en foregangsfigur for kvinneverettigheter. Forbindelsen til den norske kvinnesaksforeningen er dermed gitt med en gang, og stykket får en slags støttekarakter.

5.3. Delkonklusjon

Dette eksemplet viser en variant av lånekulturen. Lånt materiale omfatter åtte takter og er innbygget i ROSA verket. Det finnes henvisning til Alma Mahler fra komponisten selv i forord og epigram hvor Skouen tar opp historien bak sangen. På den siste siden i partituret står det at et etterspill er ønskelig: «Ich wandle unter Blumen» av Mahler skal framføres i sin helhet. Siden forbindelsen mellom Mahler og Skouen ikke er gitt med tittelen eller en annen henvisning i stykket, er det bra med etterspill for å synliggjøre forbindelsen. I tillegg er dette også en form for hedring av Alma Mahler som kjempet for å utgi musikken sin. I kontrast til dette står den fortolkningen at Skouen ikke anser sitt eget verk som selvstendig – slik at det trenger originalverket for å forstås. Det kan være flere grunner til at Skouen ønsker Mahlers original i etterkant.

Ideen rundt verkene er tydelig og funksjonen i de to stykkene knytter verkene sammen. Verket viser en måte å bruke musikalsk lånekultur på i 1984.

6. Lånekulturen i hip hop sjangeren

6.1. Kontekstualisering

Fram til 2002 fantes det mange forskjellige utviklinger som foregikk på musikkfeltet. Dette kapitlet fokuserer bare på deler av hip hop sjangeren i disse årene. Som allerede nevnt i teorikapitlet har teknologien hatt en enorm innflytelse på utviklingen av flere sjangere siden 1980-tallet. Den musikalske lånekulturen er en av de viktigste elementene i bunnen slik at hip-hop kunne utvikle seg. Dette innebærer også at intertekstualitet er et relevant og meningsfullt område i sjangeren. Ifølge Justin Williams er manipulasjoner av musikk selve grunnlaget i hip-hop.

From its very outset hip-hop music was founded on the manipulation of pre-existing material. DJs were borrowing from instrumental excerpts from records (...) to craft their set, either looping passages with two copies of the same record or stringing passages together from different records. (Williams 2014, s.191)

Allerede på 1970-tallet starter historien bak rap. Selv om det ikke er en fast dato sjangeren oppstod, gjelder «Sedgewick Rec Party by DJ Kool Herc's» som den første, legendariske festen med hip-hop musikk (1973). Said (2015) skriver at denne kåringen av det første hip-hop arrangementet skyldes mer forkjærligheten til forskere og historikere til faste datoer og grenser, enn at sjangeren virkelig startet på dette arrangementet (s.11). «It should be understood that hip hop culture is not the story of a single event or invention of a single person. Instead, it's the story of the coalescence (unification) and formalization of seed elements that were already present within a community (...)» (Said 2015, s.12). Et viktig sted for utviklingen av sjangeren er New York City i de forente stater. Særlig bydelen South Bronx har vært sentral når det gjelder utviklingen av hip-hop kulturen på 1970-tallet. Ofte blir det brukt disko-innspillinger som satte en ny trend. Etter hvert begynte noen DJ-er å spille korte utdrag av låter. Sent på 1970-tallet fantes de første samplere som kunne ta opp korte samples (ofte brukt for trommemaskiner og synther). Said påpeker at samplingskunsten oppstod mer eller mindre spontant ved å flette sammen en miks av ulike optak, utklipp og lyd effekter (2015 s.45).

Elementene som allerede var på plass for at musikk sjangeren kunne utvikle seg er «B-boying», som senere blir kalt for breakdancing, DJ'ing, rap og graffiti tegning. Utviklingen av disse elementene overlappet hverandre, og hadde også stor innflytelse fra utsiden. Det

faktum at Kool Herc var en graffititegner før han ble DJ støtter utsagnet. Flere av elementene oppstod tidlig på 1970-tallet, og særlig rapelementer støtter seg på et prinsipp som fantes fra før (f, eks. «toasting» tradisjonen) (Said 2014, s.23f). Rap er ikke en ny form i det hele tatt, skriver Said (2014, s.33), rap følger i tråd med de afrikansk-amerikanske muntlige tradisjonene. Men forløpet viser, i følge Said at rap er «one of the most powerful, vocal strategies of the twentieth century» (2014, s.34).

I løpet av 1980-tallet har hip-hop sjangeren blitt en *mainstream* sjanger med superstjerner som for eksempel MC Hammer eller Ice T (Harley 1993, s.226). Selv om sjangeren virket ny på feltet ligger lånte materialer til bunns i hip-hop. Harley kaller det for en «provisorisk» blanding av muntlige populær-musikk-tradisjoner som ble testet av DJ-er og rappere tidligere. Harley skriver videre at de nye teknologiske linjene innebærer automatiske forandringer i musikalske former og stiler på grunn av nye digitale programmer, systemer og maskiner. Men ifølge han er det, til tross for at musikkutviklingen kunne profitere på et høyt nivå av de nye teknologiske muligheter, viktig å ikke bare fokusere på utbredelsens muligheter, men også å se på de nye faktaene at musikk lett ble stjålet og misbrukt. Synet på både forfatterskap og autentisitet har gradvis blitt veldig forskjellig fra tidligere oppfatninger. Noe som innebærer nye utfordringer. Med digitale opptak og deres masseproduksjoner kunne alle få tak i «originaler» uten å ha konsumert musikken live. Som Harley skriver: «Audiences are no longer concerned with the original recorded moment» (1993, s.216f).

Det finnes mange låter i hip-hop sjangeren som inneholder rap-deler (rap regnes også som en del av hip-hop). Som Williams (2014) foreslår er de fleste låtene delt i to store elementer: «beat» og «flow». Flow-elementer er teksten til rappen og levering, mens beat-elementer inneholder akkompagnementet. Han påpeker at akkompagnementet ikke bare består av perkussive elementer, men alt som støtter rapperen ved hans «flow». Ved dette elementet er ofte lånte materialer brukt som er basisen/ grunnlaget og som ikke forandrer seg i stor grad gjennom låten. Mens flow-elementer for det meste er konstruert og skrevet på egen hånd, tar artistene og produsentene den musikalske lånekulturen i bruk ved beat-elementet (s.189).

Ved analysene av de lånte materialene finnes det forskjellige måter å betrakte elementer på. I tillegg til begrepene «autosonic» og «allosonic quotations» (Lacasse 2000) som

henviser til forskjell mellom måter å sitere på (se introduksjon), skiller Gillespie (2007, s.75) også mellom «syntagmatiske» og «morfemiske» sekvenser. Det vil si at han skiller mellom lånte sekvenser som er veldig konkrete, korte og isolerte (morfemisk), og andre som er lengre musikalske fraser eller passasjer med en utvikling (syntagmatisk). Som eksempler på begrepene blir Janet Jacksons «My Baby» (2004, produsent Kanye West) og Jennifer Lopezs «I Got You» (2005, produsent Rodney Jerkins) nevnt. Kanye West bruker syntagmatiske samples som utvikler seg, mens Rodney Jerkins bruker korte, morfemiske samples (Gillespie 2007).

Williams (2014) tar også begrepene «textually signalled» og «textually unsignalled» inn i diskusjonen om lånt materiale i hip-hop sjangeren. Disse betyr at det enten er signalisert at utdraget er hentet fra en annen, eller at musikken ikke signaliserer det. Særlig i hip-hop sjangeren er det viktig å sette lys på forholdet mellom lånt materiale og synligheten av det lånte materialet. Han skriver at hip-hop forutsetter arbeid med intertekstualitet siden det er en del av estetikken, men dette innebærer ikke at musikere henviser til det på en bevisst måte. Det finnes mange eksempler på henvisninger i hip-hop, men i like stor grad låter uten henvisninger til hvor materialet kommer fra. (s.193). Williams knytter disse begrepene sammen med kategoriene til Lacasse. Ved å bruke «autosonic» sitater (samples) direkte fra deres opptak er lånt materiale ofte signalisert og nevnt, mens ved «allosonic» sitater (f.eks. stil) er lånt materiale ikke markert – artistene bestemmer om de vil dra oppmerksomheten til fortiden og originalen eller ikke (s.195).

Ved å akseptere og praktisere hip-hop kulturen, og praksisen med lånt materiale utover 1980-tallet har DJ-er og produsenter åpnet en ny retning for å utvikle den musikalske lånekulturen til et nytt nivå. Som Frederic Döhl 2014 skriver, har synspunktene på denne tiden sørget for at blant annet Mash-up kulturen (ca. midten av 1990-tallet) kunne utvikle seg (s.16).

Paperboys og Lisa Ekdahl

I neste avsnitt blir låten «Barcelona» som ble publisert i 2002 analysert. Den norske hip-hop duoen Paperboys står bak låten i samarbeid med Madcon artistene. Albumet *No Cure for Life* som kom ut i 2002 solgte ikke godt før bandet slapp «Barcelona» med Madcons hjelp. Paperboys og Madcon solgte over 35000 eksempler, og vant dessuten Spellemannsprisen i kategorien «Hip-Hop». «Barcelona» ble også nominert til «Årets låt»

(Audun Kjus Aahlin, 2018). Frank Bakke stod bak videoen som dro låten opp på hitlistene, ifølge Øyvind Holen (2018 s. 31).

I dette verket finner man et eksempel på et sample som blir tatt ut fra en låt og har blitt bearbeidet og limt inn i en annen låt. Forklaringen på hva et sample / sampling er finnes i introduksjonskapittelet under begrepsavklaringer.

«Genom dig ser jag ljuset» ble publisert i 1997 av Lisa Ekdahl sammen med hennes band. Hun ble veldig populær, særlig i Sverige, men også i hele Skandinavia med låten «Vem vet» som kom ut i 1994. Ellers har hun reist til flere europeiske land og spesielt til Frankrike for å ha store turneer (ifølge hennes offisielle nettside). Lisa Ekdahl står i tradisjonen til den svenske visetradisjonen, «krydet med blød jazz og latin» skriver den danske forfatteren Carsten Berthelsen i en leksikonartikkel om svensk populærmusikk (2019).

Sammen med «Barcelonas» suksess kom også diskusjonen opp om lånt materiale i hiten som ikke var blitt avklart før publiseringen. Dette blir nærmere framstilt i slutten av analysen.

6.2. Paperboys ft. Madcon: «Barcelona»

Det som skal undersøkes er hvordan den musikalske lånekulturen kommer fram, og hvordan dette sample har blitt brukt i dette eksempelet. Det vil si at det gis en sammenlignende analyse av to ulike låter. Verkene er Lisa Ekdahls «Genom dig ser jag ljuset» (1997) og «Barcelona» (2002) av Paperboys ft. Madcon. I det videre forløpet av teksten skal jeg nevne bare Paperboys som interpret av låten, bare for enkelhets skyld. Madcon har jobbet sammen med Paperboys på denne låten, men er ikke hovedaktør her. Forholdet mellom låtene er at det finnes en viss sekvens i «Barcelona» som er tatt ut fra «Genom dig ser jag ljuset» og som blir gjentatt svært mange ganger i løpet av hip-hop låten. Først og fremst skal jeg analysere noen deler av begge låter, hvor bruken av dette samplet står i fokus.

I begynnelsen av «Barcelona» blir samplet framstilt med en gang. En gitar-sekvens åpner låten og setter publikumet i en rolig, avslappet stemning. Introduksjonen er instrumental og

særlig preget av gitar-sekvensen med akkompagnementet som varer i åtte takter. Etter det setter rappere og komp inn som nå er preget av synthinstrumenter. Både på sampelet og måten låten fortsetter har de lagt til mange effekter for å justere musikalske elementer.

Ifølge Williams ønsker hip-hop-produsentene ofte å skape oppmerksomhet rundt instrumentalsekvensene i åpningen. Williams (2014, s.200) skriver: «While there is a high degree of flow located in the rap track, the fact that (...) sample(s) have instrumental sections without flow or signing demonstrates that these samples are placed prominently in order to be heard.» - Og ved lyttingen fungerer dette veldig bra for publikumet. Paperboys treffer ikke lytternes forventninger til et hip-hop band med de første taktene, og skaper dermed spenning med hensyn til hvordan låten fortsetter. Og nettopp disse første taktene i «Barcelona» er tatt fra Lisa Ekdahls låt fra 1997, og gir i liten grad hint om at det er hip-hop musikk vi skal få høre.

Det første som er veldig påfallende er at begge låtene begynner med den samme sekvensen. Både i jazz-sjangeren og i hip-hop-sjangeren fungerer sekvensen veldig godt og skaper forventninger. Motivet består av fire takter med to melodiske gitarer som ikke spiller sammen, men svarer hverandre. Melodien er preget av store sprang (både opp og ned), virker veldig optimistisk og passer godt inn i det sjangerområdet som Ekdahl og hennes band er i. Man kan også få assosiasjoner til en rumbadans her (tempo ca. 109 bpm)¹². Ekdahls låt framstiller motivet (M i skjema 3) tre ganger solistisk. Ellers er tre variasjoner av motivet brukt (MV), og resten av låten er sammensatt av 1. til 4. vers med to refreng og en liten coda til slutt. Både første og andre vers avsluttes med et instrumentalt avbrekk og ordene «Gennom dig ser jag ljuset» som står i forgrunnen i hele verket. Både instrumentasjonen, miksen og effektbruken er fokusert på å kreere en instrumental, intim, livestemming og setter Lisa Ekdahls vokal i fokus. Ved Lisa Ekdahls låt kommer motivsekvensen tilbake som overgang, mellomspill og som en liten påminnelse om hva som har vært. Man legger ikke spesielt fokus på motivet selv om motivet skiller seg tydelig fra versene og refrenget.

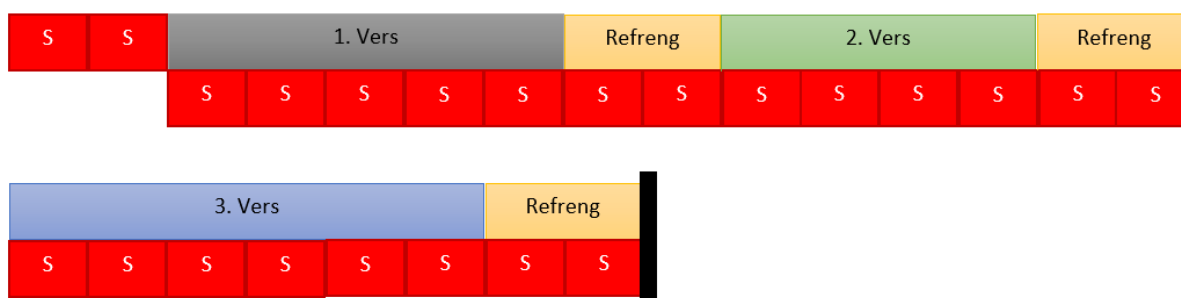
¹² Rumba assosiasjoner på grunn av: 4/4 takt, aksentuering (lang – kort -kort), rytme, instrumentasjon, mye perkusjon med sterke aksenter



Skjema 1: Musikalsk oppbygning «Genom dig ser jag ljuset» - Lisa Ekdahl (M= motiv 4 takter, MV= motivvariasjon)

Som allerede nevnt begynner også Paperboys låt med motivet. Etter en gjentakelse av sekvensen setter rappen inn med vers og refrang, men gitarmotivet er til stede låten ut: Under rappen hører man hele tiden sekvensen. Gitarmelodien er et sample tatt fra Ekdahls låt («autosonic quotation» etter Lacasse 2000). Samplet har blitt justert blant annet i tempo (fra 109bpm til ca. 98bpm), i ambituss (en heltone under Ekdahl gitar) og i effektene (mer bass, lyden lenger borte), men karakteren er fortsatt bevart. Mens Ekdahls gitar virket nær og intim er gitarer ved samplet lengre bort i lydbildet etter åpningen. I «Barcelona» fungerer samplet først som en introduksjon, og så som et grunnunderlag hvor rappene gjøre sine ting oppå. Samplet finnes i «beat-elementet», ifølge Williams definisjon av sistnevnte (2014). Introduksjonen virker først veldig fremmed for hip-hop sjangeren, men jo oftere man hører på låten jo mer blir man vant til introen. I det videre forløpet er låten særlig preget av samplet som blir gjentatt mer enn 20 ganger. Dette gir struktur og et konstant grunnlag i beat-elementet.

I skjema 4 ser man forløpet av samplet i forhold til den musikalske inndelingen av låten. Samplet står alene i begynnelsen og har ikke noe tekst (flow-element) ved siden av. Når rappen og flere elementer på beat-laget blir lagt til, danner samplet grunnlaget til det.



Skjema 2: «Barcelona» - Paperboys ft. Madcon (S= sample av M i skjema 1, varer i 4 takter)

Samplet er «textually unsignalled» ifølge Williams, og oppmerksomheten ligger på at samplet er tatt fra en annen artist. Samplet er lett å kjenne igjen dersom man har kjennskap til Ekdahl fra før. Men temaet om intertekstualitet er åpenbart her. Selv om samplet virker

fremmed og annerledes i forhold til resten av låten, er også konteksten hvor samplet kommer fra uklart. Williams siterer Christopher Reynolds (s.202) «Allusions are therefore more important for how music is made than for how it is heard», og lurer også på om sitater må bli gjenkjent for å være suksessfulle.

Øyvind Holen skriver at låten er «en oppsiktsvekkende hitsingel, en engelskspråklig raphit på et tidspunkt da bransjen satser alt på norskspråklige rappere, en melodisk gladlåt da tidsånden dreier seg mer mot det melankolske og minimalistiske» (2018 s.84) og tilskriver låten en viktig posisjon i norsk hip-hop.

Bruken av samplet har også ført til at Paperboys og plateselskapet deres har hatt en rettsak med Lisa Ekdahl og hennes agenter. Sissel Fantoft i Dagbladet skrev at det fantes en dialog mellom begge partene (Dagbladet kultur 24.10.2002). Rune Johansen skriver at samplet ikke var avklart mellom partene, men at «forlik med Lisa Ekdahl og hennes advokater ble oppnådd for et par uker siden. Frank Bakke i plateselskapet (..) er glad over at saken er ute av verden» (NRK kultur 3.12.2002). I hvilken grad og på hvilken måte saken ble løst er ikke publisert. Men dette er heller ikke sentralt i denne oppgaven, utover at rettigheter og opphavsrett har en stor betydning i hip-hop sjangeren, og at uavklarte sampler kan medføre juridiske konsekvenser.

6.3. Delkonklusjon

Over the last fifty years, the philosophy and technique of music production have undergone a major transformation. As the activity of recording has widened in scope from a primarily technical matter to a conceptual and artistic one as well, it has assumed a central role in areas such as instrumental arrangement and the sculpting and placement of audio samples. (Virgil Moorefield 2005, s. xiiiv)

Som Moorefield oppsummerer har musikkproduksjonsfeltet forandret seg i stor grad de siste årene. Ikke bare det tekniske utstyret har blitt forandret, men også holdningen og jobbemåten har blitt annerledes. Han påstår at de kunstneriske mulighetene på dette feltet har økt veldig mye, og at en produsent har blitt mye mer enn «bare» en produsent. En produsent har rett og slett blitt en aktør selv (2005, s.xiiiv). Et veldig godt eksempel på dette

vises i kapittel 9 i denne oppgaven, men starten er allerede synlig i hip-hop sjangeren på 2000-tallet, da man tok i bruk nye teknikker, som sampling, i musikkproduksjonen.

Dette eksemplet viser at et sample kan bli tatt inn i en låt uten at store deler av publikumet nødvendigvis legger merke til at samplet ikke er «komponert» selv. I dette tilfellet er sjangerne de to artistene beveger seg ikke likt, slik at gruppen som kjenner til begge artistene og deres låter er antakeligvis liten. Hvis sjangerne hadde vært likere hverandre hadde sannsynligheten vært større for at samplet blir lettere gjenkjent. Men i dagens teknologiverden, og det at folk streamer mye forskjellig musikk fra ulike sjangere, er det selvfølgelig mulig at mange fikk med seg at Paperboys hadde lånt musikk fra Ekdahl.

Eksemplet her viser også at sampler kan danne både en solistisk part (gitarmotivet) og en del i akkompagnementet. I tillegg peker framstillingen på at sekvensen ikke er knyttet til sjanger eller artister. Samplet kan bli preget av den nye sjangeren, men kan også beholde karakteren sin. I dette tilfellet er samplet svært lite justert i forhold til originalen slik at det er lett å kjenne igjen for lyttere. Sjangrene skiller seg fra hverandre og bidrar til å skape en forståelse hos lytteren på at dette er et sample. Noen ganger er også miksen som oppstår på grunn av sjangerdifferanser veldig pregende, og ikke minst suksessfull.

7. Lånekulturen i samtidsmusikk på 2010-tallet

7.1. Kontekstualisering

Som alle andre epoker eller tidsavsnitt som allerede er nevnt, er også det nye årtusen preget av historiske og sosiale hendelser. I sin bok om nyere kunstmusikk legger Tim Rutherford-Johnson (2017) vekt blant annet på Berlinmurens fall i 1989, protester i Kina for et demokratisk system, og prosessen mot apartheid i Sør-Afrika. Han oppsummerer at globale hendelser skjedde stort sett i lys av å åpne tidligere grenser.

(...) I suggest that the main developments of the last twenty-five years that might enable or inspire the stylistic development of new music are social liberalization, globalization, digitization, the Internet, late capitalist economics, and the green movement. (Rutherford-Johnson 2017, s.19)

Det som er mest innovativt og har hatt mest betydning er utviklingen av internettet på 1980- og 1990-tallet. Globalisering både på det økonomiske, men også på det kulturelle feltet var mulig på denne tiden. Musikk, og alle andre kunster, er preget av denne teknologiske utviklingen, og mange verk har et politisk, sosialt eller økonomisk innslag sett i det store hele. Rutherford-Johnsen nevner to sentrale begreper i den historiske konteksten: «mulighet» og «inspirasjon» (2017, s.17). De nye tekniske mulighetene kan sørge for at nye kunstneriske mål er realiserbare (f. eks. med den nye tekniske fremgangen), eller at kunstnere får nye inspirasjoner i nye dimensjoner med nye effekter (2017, s.17).

Det som også har vært en tematikk i musikk i disse årene er forholdet mellom fortiden og samtiden. Som med ROSA, som har blitt diskutert tidligere i kapittel 5, fortsetter tendensen til å låne musikk fra tidligere, ut 80-tallet og fram til i dag. Rutherford-Johnson skriver om Luigi Nonos «La Ionotanza nostalgica utopica futura» fra 1988/89 for fiolin og en åtte-spors-innspilling. Verket er fanget mellom en «nostalgisk lengsel og en utopisk framtid» (2017 s.232) og presenterer flere historiske nivåer: et historisk nivå hvor verket ble skapt, et historisk nivå hvor verket ble presentert, og et historisk nivå hvor verket blir framført i samtiden (2017 s.234). Nostalgi trenger ikke å være konservativ og tilbakevendt. Ordet nostalgi er knyttet til det greske ordet for hjem, og kan skape et rekonstruert hjem, en fortid som ble tapt, eller en forskjøvet hjemreise. Rutherford-Johnson skiller mellom kategoriene rekonstruert nostalgi og reflektert nostalgi. Det vil si at nostalgi går enten inn for å

rekonstruere noe som har vært/ skjedd før eller at man reflekterer og har følelser om noe (f.eks. lengsel, hjemlengsel) (Rutherford-Johnson 2017, s.238).

Geirr Tveitt og Lars Petter Hagen

Et verk som inneholder nostalgi som tema skal presenteres i dette kapitlet. Den norske samtidskomponisten Lars Petter Hagen skrev «Tveitt-fragmenter» (2006) som henviser tydelig til den norske komponisten Geirr Tveitt (1908-1981). Hagens verk framstiller fragmenter fra Geirr Tveitt på en ny måte. Det er ikke bare tatt noen fragmenter fra et helt verk, det som Hagen tok er de eneste fragmentene som var igjen av verket: Etter at Tveitts gård i Hardanger ble totalskadet av en brann i 1970, ble ca. 80% av komposisjonene borte eller brent (2017, s.239). Noen partiturer eller deler av partiturer ble reddet, og Lars Petter Hagen tok oppgaven å lage noe nytt av Tveitts fragmenter som ble funnet av balletten «Baldurs draumar». Sujett er norrønt og baserer seg på den nordiske guden Balder.

Geirr Tveitt skrev komposisjoner som Nagelhus kaller for «blant de viktigste komposisjonene fra tiden før krigen» (2004, s.243). Han nevner verkene «Dragearedokko» (opera) og balletten «Balders draumar». Til tross for hans store innsats både for musikkutdanning (forfatter av en kadenslærebok) og for folkemusikk som alltid har vært en stor inspirasjonskilde (Nagelhus 2004), henviser Rutherford-Johnsen til at Tveitt har blitt kontroversiell diskutert (2017). På grunn av Tveitts innstilling under andre verdenskrig som var positiv mot nasjonalisme (men ikke nasjonalsosialisme), ble han veldig upopulær og isolerte seg selv fra offentligheten. Dette tilføyer faktum at Lars Peter Hagen tok nettopp Tveitts fragmenter også et historisk perspektiv som både kan fortolkes som positivt i forhold til etnografi og negativt i forhold til politikk. (Rutherford-Johnsen 2017, s.239).

Den norske komponisten Lars Petter Hagen skriver mye forskjellig musikk i ulike sjangere. Han har gjort en god del komposisjoner til orkester og kammerorkester, men har også komponert verk som går mer inn på lydinstallasjoner og scenekunst. Lars Petter Hagen er veldig aktiv (lederposisjoner) ved festivaler som *Ultimafestival* i Norge eller Musikkfestival i Donaueschingen (Tyskland).

Som komponist er han veldig opptatt av den musikalske identiteten som alle har inn i seg (både under oppveksten og innflytelser senere). Flere verk særlig på albumet innspilt av Oslo Filharmonien (albumet har ikke noe navn) henviser han til andre komponister eller

epoker som har en stor innflytelse på hans identitet som kunster. «Kunstneres fortvilelse foran de antikke ruiners storhet» for eksempel har noen lånte sitater fra Gustav Mahler. For å få inspirasjon jobbet han mye med arkiver på denne tiden. Men det er ikke bare å presentere et gammelt arkiv, det gjelder å finne møtepunkter mellom arkiver og nåtiden. « (...) for me it has been important to keep the original material somehow, so you have some kind of semantic aspect of the material in the composition. » sier komponisten (intervju med Martina Seeber, DLF Archive 2017).

Videre forteller han at det alltid finnes en viss politisk makt bak arkiver: Hvem tar beslutninger over hva som er viktig nok til å bevares? Allerede Jacques Derrida skriver om det onde ved arkiver («Mal d'archives», 1995) og hvordan makt kan påvirke arkiver. For Hagen er det viktig å se på det historiske, og så kombinere det med egne erfaringer, minner og fortolkninger. Han snakket om en viss dynamikk som oppstår i prosessen, og som driver han til å komponere verker (MusikTexte 157, s.10).

7.2. Lars Petter Hagen: «Tveitt-fragmenter»

Verket «Tveitt-fragments» (2006)¹³ er en del av albumet som ble innspilt med Oslo Filharmonien under Rolf Gupta i 2013. For denne utgivelsen fikk han spellemannsprisen i klassen komponist (2013). Plata inneholder flere bestillingsverk fra store institusjoner i både Norge og Tyskland. «Tveitt-fragmenter» ble bestilt av Det Norske Kammerorkesteret og ble urfremført på musikkfestuke i Bodø 2006. I sitt verk forener han både resultater fra kildearbeid og nye komposisjonsteknikker i stor grad.

Ifølge Hagens tekst har han blitt fasinert av de brente notarkene som minner om øyeblikket da huset brant ned – med mange musikalske verk på papir. Hans mål har ikke vært å rekonstruere Tveitts verk, men å sette musikken i nytt lys:

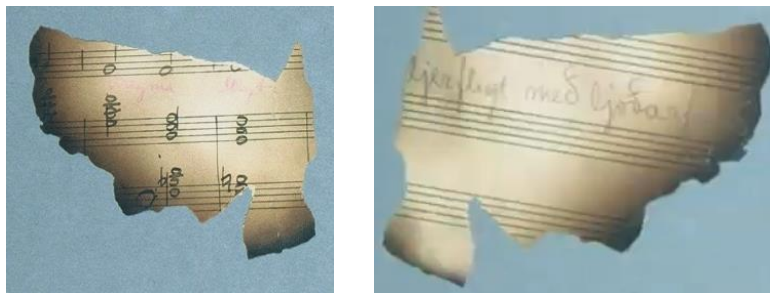
«Dette stykket er et forsøk på å fange noen av disse fragmentenes kvaliteter. Mitt prosjekt har ikke vært å rekonstruere, men å oversette fragmentene til nye musikalske situasjoner. Jeg har ikke lagt til noe materiale, men forhold meg til den informasjonen som har fremgått av manuskriptet. Enkelte ganger har det imidlertid krevd en viss tolkning, ikke minst i

¹³ Lars Petter Hagen opererer med tittelen både på norsk og på engelsk: På plata har verket den engelske tittelen «Tveitt fragments», mens det står «Tveitt fragmenter» på første siden av partituret utgitt av Norsk musikkinformasjon (MiC). Jeg kommer til å bruke mest det norske tittelen for enkelhets skyld i min tekst.

forhold til dynamikk og transponering. I tillegg er det rytmiske parameteret mer eller mindre oppløst, slik at verket fremstår som reduserte, klanglige reminisenser av *Baldurs Draumar*.» Lars Petter Hagen 2006¹⁴

Analysen av lånekulturen som ble brukt i dette eksemplet er veldig tydelig og synlig på en måte, men veldig gjemt og usynlig på en annen måte. Det som er tydelig og henviser til lånt materiale er tittelen: Tveitt-fragmenter. Selv om ikke alle er kjent med navnet Geirr Tveitt, er det underforstått at verket har noe med fragmenter knyttet til en annen person å gjøre. Dessuten henviser begrepet fragmenter til at verket er sammensatt av bruddstykker.¹⁵ På den andre siden er koplingen mellom Hagen og Tveitt i selve musikken veldig gjemt og usynlig. Dette forutsetter egentlig en nøyaktig analyse av notene, for eksempel hvor fragmenter kommer fra og om de har en viss stilling i verket. Men dette blir problematisk da det bare er ett verk som er tilgjengelig -verket hvor det lånte materialet kommer fra er ikke lengre tilgjengelig på grunn av brannen. En analyse av originalen og Hagens versjon er altså ikke mulig på den måten analysen har blitt gjort tidligere i denne oppgaven. I albumheftet har noen bilder av disse fragmentene blitt offentliggjort. Dessverre er bare få noter synlig på papiret og det meste er brent. Men disse fragmentene finner man ikke igjen i Hagens komposisjon.

Bildet 1 viser et fragment som ble funnet på gården etter brannen. Bildet er ett av flere som ble publisert i albumheftet. Akkordene man ser på bildet finnes ikke igjen i Hagens «Tveitt-fragmenter». Dette bildet viser de fleste notene av fragmentene, på de andre er ikke så mange noter synlig som man ser på bilde 2. Her vises et fragment med notater av Geirr Tveitt.



Bilder: Tveitt fragmenter som ble funnet etter brannen i gården 1970. Noen av fragmentene som Hagen har brukt ble publisert i albumheftet i 2013 og er også synlige i videoen på youtube («Tveitt-Fragments»; Aurora Contemporary).

¹⁴ Hentet fra hans egen nettside, <http://lphagen.no/tveitt-fragments/> 15.03.19

¹⁵ Bruddstykker er synonym for fragmenter ifølge bokmålordboka, hentet 15.03.19

Hagens verk er preget av lange noter som bygger opp et klangfelt. Besetningen er minimalistisk/ liten (strykeorkester) i forhold til Tveitts besetning (stort symfonisk orkester). I samsvar med sitatet nevnt overfor, kan teorien støttes at reduserte klanglige reminisenser blir framstilt. Astrid Kvalbein (2013) skriver at verket er komponert med dyp respekt for de små bitene som er igjen av verket til den store norske komponisten: «'Tveitt-fragmenter' (...) kling (...) einskaplege. Men desto meir dempa, som var dei komponert med djup respekt, silkehanskar, pinsett og kva ein treng for å lirke klang ut av flikar av svidde, samanklistra noteark.»

The image shows the beginning of a musical score for 'Tveitt-fragmenter'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked as ♩ = 42. The score is in 2/4 time and begins with a first measure. The Violin I staff starts with a half note G4, marked *pp* and *Div.*. The Violin II staff starts with a half note G4, marked *pp*. The Viola staff starts with a half note G4, marked *pp*. The Violoncello staff starts with a half note G2, marked *solo* and *ppp*. The Contrabass staff starts with a half note G1, marked *ppp*. The score continues with long notes and fermatas, creating a sustained sound field.

Bilde: Begynnelsen av «Tveitt-fragmenter» etablerer klangfeltet, store vide klanger

Skjema 1 viser den første siden av verket. Denne er preget av tempoet som er veldig sakte og mange lange noter med overbindinger i notebildet. I tillegg har han komponert flere fermater som sørger for at verket står stille i noen sekunder. Alt er bygget på visse akkorder som ikke er så lett forståelige (i forhold til f.eks. kunstmusikken fra romantikken). Noen ville nok kalt det for et uvanlig lydbilde med rare lyder gjennom hele stykket. Det finnes

ikke noen melodisk bevegelse, og det kjennes lite framdrift slik at fokuset ligger ved klangen. Inntrykket forsetter stykket ut. Verket er konstruert for å lage klangfeltet og må bli sett i det store hele og ikke i små deler.

Det som står i dette verket har ikke så mye med selve musikken til Tveitt å gjøre. Som Rutherford-Johnson har skrevet (2017 s.239) har lånekulturen her to dimensjoner. Det første er musikken og det andre er meningen bak musikken. Å henvise til en svært diskutert norsk komponist og benytte seg av hans person, stod bak dette prosjektet av Hagen. Det faktum at Tveitt var av norsk opprinnelse knytter Tveitt og Hagen sammen på et nasjonalt nivå. På albumet utgitt i 2013 er det flere verk som henviser til andre, store komponister. «Kunstnerens fortvilelse foran de antikke ruiners storhet» for eksempel ble skrevet med henblikk på Gustav Mahler: «Hagen lar smektande Mahler-sitat bryte mot sine egne orkesterklanger» skriver Astrid Kvalbein (2013). Sitatene her er lett å kjenne igjen i forhold til dette eksemplet. Hagen ønsker å vekke følelser i publikumet og kanskje satser han også på nostalgieffekten som ble nevnt ovenfor (positivt og/ eller negativt).

Michael Klein skriver i en omtale om Christopher Reynolds bok «Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music» (2003) for det første at å låne motiver er å låne en mening, og for det andre at dette viser seg bare for dem som gjenkjenner det lånte materialet (2006, s.111/13). Disse punktene må diskuteres nærmere når det lånte materialet ikke er synlig i det hele tatt bortsett fra i tittelen. Anses ikke Hagen som å ta del i lånekulturen dersom hans lånte materiale ikke er synlig? Med å henvise til Tveitts fragmenter i tittelen og sine utsagn om at dette er en oversettelse til nye musikalske situasjoner knytter Hagen verket til Tveitt. Uten en forklaring og meget store tanker rundt verket, vil verket ikke belyses i forhold til Tveitt.

Ved hjelp av et partitur som senere ble funnet hos Norsk Musikk-samling i Oslo, et opptak fra urframføringen i Oslo i 1938, og to unge komponister (Aleksiej Rybakov og Kaare Dyvik Husby) kunne hele verket rekonstrueres møysommelig i begynnelsen av 2000-årene (Audun Sannes Jonassen 2007).

I 2008 ble det faktisk funnet en originalversjon av orkesterversjonen til «Baldurs draumar» i London som Bruce Ottley fra Covent Garden/ Royal Opera House fikk direkte fra Geirr Tveitt etter å ha hørt verket i Oslo i 1938. Ottley hadde vært begeistret for verket og skulle

sette det opp i London. Partituret tok han med seg, men så kom krigen. Tveitt prøvde selv å finne ut om partituret fortsatt fantes, men han fikk ikke tak i noe(n) i London, og måtte anta at notene hadde forsvunnet under krigen. Men takket været dagens digitale datasystemer ble partituret registrert og gjennom en undersøkelse av Sondre Bjørgum (filmskaper) fant man ut at partituret på 417 sider fortsatt eksisterer i London (Ingvild Bræin i Bergens tidene 2008).

7.3. Delkonklusjon

Rutherford-Johnsen skriver at dette verket er «an act of reconstruction, a revivification of ruin, and an inhabitation of the work of another composer» (2017, s.239), og påpeker dermed at Hagen har skapt noe som definitivt har noe å gjøre med gjenbruk av lånt materiale. Eksemplet viser også at verk kan bli bearbeidet og manipulert på flere måter. Enten skyldes forandringer hendelser (for eksempel brannen) eller er grunnet tidsforløpet (for eksempel lang tid mellom verket og bearbeidelse) (2017, s. 246).

Om denne store forandringen mellom Tveitts verk og «Tveitts-fragmenter» har noe å gjøre med forandringen i hendelsen eller tidsforløpet er vanskelig å si. I tillegg er fortolkninger av en mening bak, eller Hagens grunn for å bruke Tveitts fragmenter i dette verket, umulig å definere. Å bruke et stort navn til en kjent komponist vekker forventninger hos publikumet, så kanskje Hagen brukte det for å sette fokus på dette verket. I tillegg er historien om verket at Hagen brukte nesten svarte fragmenter til å utforme verket sitt en kul hendelse.

Williams begrep om markert lånt materiale («textually signalled borrowing» 2014) kan brukes delvis ved Hagens eksempel. Hagen setter opp et forhold om intertekstualitet mellom sitt verk og Tveitt uten at noen andre ser forholdet tydelig. Men dette eksempelet viser at fortolkninger, interpretasjoner og assosiasjoner er meget avgjørende, og har enorm innflytelse når det gjelder å se nærmere på musikalsk lånekultur. Verk trenger ikke å ha åpenbart lånt materiale inne i seg for å få en tilknytning til andre verk.

8. Lånekulturen på 2010-tallet

8.1. Kontekstualisering – DJ kulturen

Å danne direkte linjer til tradisjoner, å knytte verk direkte til andre kunstnere, å bearbeide gamle former er ikke noe nytt, men har fått stor oppmerksomhet i det nye årtuset. Dette skyldes både videreføringen av digitaliseringen, enorme diskusjoner om opphavsrett og eierskap, og ikke minst «krisen» rundt forfatterskap, originalitet og autentisitet ifølge Döhl og Wöhrer (2014 s.7). Flere av musikkjangerne er bygget på prosesser basert på lånekulturen, og diskusjonen rundt begrep og prosesser har laget stor diskurs. I tillegg finnes det flere nivåer, ideer og konsepter fra andre som en kunstner kan spille på. Intertekstualitet og lånt materiale har fått en enorm betydning på flere kunstneriske felt. Kunstverker som for eksempel filosofiske skrifter (Nelson Goodman ift. Arthur C. Dantos), illustrerte pop-litteratur (komikk – Batman ift. Robin) eller forskjellige teater eller danseformer kan ha forhold til referanser i andre kunster.¹⁶ Prosessene med lånt materiale kan være mer eller mindre oppfattet, og er heller ikke lukket. Döhl og Wöhrer betoner at prosessene kan være ulike fra person til person, og intensjoner bak referanser kan tolkes på mange forskjellige måter (Döhl og Wöhrer 2014).

Jonathan Kramer støtter teorien som blant annet Döhl og Wöhrer diskuterer, at alle kunstneriske verk på en eller annen måte har innflytelse fra andre:

Every artwork reflects many influences, some from its past, some from its present culture context, some from its creator's personality, and even some from its future (as subsequent generations come to discover or invent new ways to understand it). (Jonathan Kramer 2002, s.17).

Carl Dahlhaus, tysk musikkfilosof (1928-1989) har også skrevet at musikk alltid har noe med andres musikk å gjøre: «Die Formel, dass Musik über Musik gemacht werde, drückt nicht die Ausnahme, sondern die Regel aus.»¹⁷ Carl Dahlhaus ut fra «Was ist Musikgeschichte?» sitert i Döhl (2016 s.11). Også Robert Strachan støtter Döhls og Wöhrers teori om at bruken og tilgjengeligheten av musikk har ført til store forandringer på grunn av digitaliseringen:

¹⁶ Alle eksemplene er tatt fra artikler ut fra boka «Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in der Gegenwart.» (Döhl og Wöhrer 2014).

¹⁷ Norsk: Prosessen at musikk ble laget om musikk, er ikke et unntak, men en regel.

The changes in creative practice outlined in this book take place in the context of, and are intimately entwined with, seismic changes within music distribution, consumption and economy. The way that consumers access music has gone through a period of rapid change in the past two decades. The move from physical products to downloading and streaming happened in such relatively short space of time that the period from the turn of the millenniums has felt like an era of continual flux and uncertainty for the music industries. (Robert Strachan 2017, s.11).

Kontinuerlig fluktuasjon og ubegrenset konsum aktualiserer spørsmål om eierskap igjen.

Som allerede nevnt i teorikapittelet ble diskotek veldig populært i Amerika på 1970-tallet. Først var det bare private fester, men etter hvert ble trenden større og større. I tillegg til selve arrangementet som ble godt likt, henviser Moorefield også til utgivelsen av de første kommersielle synthesizerne som hadde store innflytelse på suksessen. Synthesizere skapte et grunnlag for automatiske reguleringer i musikken. Nå var det mulig å skape opptak i studio som ikke kunne bli framført live. For å sørge for en «live-følelse» brukte man DJ-er, og helt siden 1960-tallet har DJ-er gått fra å være en anonym person til å bli kjendiser (Erika Haa, sitert i Moorefield (2005 s. 81)). En av de viktigste oppgavene til DJ-er er å mikse opptak, å knytte låtene sammen, hvis nødvendig i timevis. Dette inkluderer både opptak som produsenter har gjort selv, men også låter og samples som er tatt fra andre artister. DJ har fått jobben som arrangør og komponist samtidig for hele konstruksjonen – ikke for hvert enkelt stykke. Funksjonen som en DJ har fått er å tilpasse musikken inkludert dets tempo, i henhold til publikumet. Fokus ligger ikke på utøveres side, men på publikumet ifølge Moorefield. Takket været opptak i klubbmusikk finnes muligheter for gode overganger i musikken med enormt høye krav til DJ-en (Moorefield 2004).

Use of recordings also means flawless performances, an immense variety of sounds, and top-quality of productions values. Also (...) the ability for re-edit and remix has become crucial. (Moorefield 2005, s.81)

En DJ har blitt en digital musiker. Noe som ikke bare gjelder en DJ, men alle som skaper musikk ved hjelp av digitale medier. I kapittelet «Being a musician in the digital world» reiser Andrew Hugill spørsmål som alle digitale musikere må finne svar på (generelt sett alle musikere). Spørsmålene dreier seg om hvorfor kreere musikk, kan jeg ta inn

eksisterende musikk, hvordan gjøre det, og hvordan vet man at man lager god musikk. Delvis er det vanskelig å svare på spørsmålene, men Hugill foreslår blant annet at musikere vil finne allerede eksisterende musikk som bare få kjenner til, og at musikere må vise hensyn til «kulturell bevissthet og kritisk engasjement» ved å ta inn lånt materiale (s.296). Ved å låne eksisterende musikk, skaper man noe nytt, man skaper noe eget, skriver han videre. Hugill skriver at lånekulturen er en stor del av dagens digitale musikk, og får stadig mer innflytelse. (Andrew Hugill 2019)

Digital innflytelse på populærmusikk skriver også Ragnhild Brøvig-Hanssen og Anne Danielsen om i deres bok «Digital Signatures» (2016). Kapittelet om mennesker vs. maskiner peker også på forskjellige og enorme utviklinger av en musiker i de siste årene. At en maskin kan imitere et menneske så godt at man ikke kan legge merke til om det er en person eller en maskin er poenget som kapittelet legger vekt på. «Digital technology has helped to humanize the machine and encouraged humans to imitate (and merge with) the machine. (...) Sometimes (it) becomes difficult to distinguish between human and machine.» (2016 s.146) Men de påpeker også at musikk alltid har hatt en stor tilknytning til teknologi generelt. De referer til Nick Prior (2009) som skriver at musikalske former og regler er tekniske – musikk er laget av teknikker og har blitt en del av teknologi (2016 s.143). Han sier videre: «The machine does not have a life of its own, but it does spur constant negotiation between its affordances and human creation (2016 s.146).

Begrepet en remiks har allerede blitt nevnt litt i teorikapittelet som en ny sjanger som dukker opp grunnet flere teknologiske muligheter ved opptaksteknologi. Men Saids definisjon, som ble nevnt der, er ikke så omfattende som andre. Ifølge Said er en remiks ikke sampling slik det ofte blir assosiert med hip-hop/ rap tradisjonen av ulike årsaker. I en remiks danner som regel en tidligere innspilling selve grunnlaget for låten og så å si «alltid» med flere originale elementer, for eksempel vokalen (Said 2005 s.4). Han kaller en remiks for en derivasjon av originalen, mens sampling er bare deler av en eller flere ulike originaler (Said 2005).

De to juristene for musikkrettigheter Schulz og Cichon definerer imidlertid begrepet på samme måte. En remiks er en redigert versjon av originalen hvor man finner igjen karakteristiske kjennetegn. Dette kan være en melodi, en tekst eller andre elementer. De kaller det for en ofte brukt fremgangsmåte å ta i bruk vokalen til originalen og konstruere

forløpet på nytt. En måte å forandre låten i tiden er også å jobbe med variasjoner og gjentakelser av allerede eksisterende motiver i originalen, slik at motivet får mer oppmerksomhet og mer betydning i hele låten. De to juristene påpeker også at det har kommet flere remikser i det siste som ikke lenger ligner originalen musikalsk sett. Dette forklarer han med populariteten DJ-er og produsenter har fått. Låten trenger ikke lenger å være tilknyttet til den kjente originalen dersom en kjent DJ står bak remiksen og preger låten med sine egne, karakteriske sounds. Dette er en av dagens tendenser på remiksfeltet og går egentlig bort fra ideen om at en remiks har kjernen til originalen i bunnen (Peter F. Schulz og Caroline Cichon 2000).

Will Fulford-Jones definerer begrepet veldig vidt ved å beskrive en remiks som et opptak produsert ved å kombinere seksjoner fra eksisterende opptak med nye mønstre og med nytt materiale (2001). Dette er kanskje den mest generelle, men også mest omfattende definisjonen av de tre definisjonene jeg har presentert til nå. Det som er avgjørende for en remiks, er at originalen er blitt forandret til en viss grad. Enten i stor grad som Schulz og Cichon har diskutert eller i liten grad som Said har nevnt. Alle definisjoner innebærer forandringer i forhold til originalen. En versjon som både tar i bruk teksten og vokalen til originalen, leker med repetitive samples og legger til mange forskjellige effekter skal framstilles som eksempelet i dette kapittelet.

Kygo og Ed Sheeran

I eksemplet nedenfor finnes en sammenligning av Ed Sheerans «I see fire» (2013) og Kygos «I see fire Kygo remix» (2014). Den britiske singer-songwriter Ed Sheeran skrev «I see fire» som filmmusikk til filmen «The Hobbit: The Desolation of Smaug» som er andre delen i den velkjente filmtrilogien av forfatteren J.R.R. Tolkien. Låten ble publisert på *x-Wembley edition* albumet i 2014.

Kygo er en norsk DJ, født i 1991 som Kyrre Gørvell-Dahll. Allerede som skoleelev fikk han inspirasjon til å mikse egen musikk. Som stor inspirasjonskilde nevner han selv i et intervju den svenske produsenten og DJ-en Avicii. Mens han studerte i Skottland begynte han å laste opp remikser som han laget selv på PC hjemme. Facebook.com er plattformen han brukte mest for å laste opp sine remikser, og som fikk tusenvis av *likes* i løpet av kort tid (Kelefa Sanneh 2016).

Amos Barshad kaller han for kongen av tropical house (2016), mens Kygo selv foretrekker å kalle musikken sin bare for en veldig avslappende stil og noe som beskriver humør eller stemning (Sanneh 2016). Første hint om begrepet tropical house kom fra publikumet og han foretrakk å akseptere det. Kjennetegn for tropical house er for eksempel den veldig myke stemningen av eksotisme (som forstått for et vestlig publikum), mye saktere tempi i forhold til original-låtene, og et virtuelt instrument som ofte er til stede i store deler av remiksen. Dette instrumentet høres ut som en mellomting av panfløyte og cembalo med en slags plystrende lyd som også minner om pizzicato ved strykere (Kelefa Sanneh 2016). Han er også kjent for å samarbeide med store kjendiser som han også framfører live sammen med på konserter (f.eks. John Legend in LA). Her får originalen til artistene han samarbeider med en remiksversjon takket været Kygo, og originalvokalen blir ikke bare tatt inn som sample, men får også et livemoment. (Amos Barshad 2016).

8.2. Kygo: «I see fire Kygo remix»

I dette avsnittet skal en sammenligning framstilles med fokus på hvordan Kygo har forandret originalen til Ed Sheeran slik at versjonen kan kalles for en remiks. Jeg skal finne likheter og forskjeller i låtene. Som allerede nevnt i tidligere kapitler om musikken innenfor populærkulturen, kan man analysere mange forskjellige elementer i selve musikken. Alle effekter og elementer er laget ved hjelp av bestemte teknikker og kan bli justert i løpet av veldig kort tid. I dette konkrete eksemplet finnes det mange elementer som kan betraktes, men oppgaven skal kun ta for seg deler av vokal, instrumentasjon, tempo, miks (soundbox), effektbruk og samplingsbruk til slutt. Siden det ikke finnes noe fast, notert materiale på noen av låtene, er fortolkningen svært preget av hver enkelt lytter.

Vokalen er det første elementet som skal fremstilles. Her er versjonene i utgangspunktet like: Ed Sheerans synger teksten i begge to. «I see fire» er preget av en introduksjon som blir presentert av vokalisten alene. Deretter etablerer det seg en fordeling mellom sanger (Ed Sheeran) og akkompagnementet (resten). Det finnes også deler hvor instrumenter overtar ledelsen, men Sheeran kommer alltid tilbake for å få lederposisjonen. Melodilinjene er lett forståelige, og store sprang er godt forberedt ved hjelp av harmoniske og melodiske elementer. Vokalisten er karakteristisk og umiddelbart gjenkjennelig for de som kjenner artisten fra før av. Stemmen oppfattes som nær og intim. Teksten til vokalisten har fått

inndeling i vers og refreng som blir fullført med avslutning og en liten coda til slutt. Innholdet handler om hobbitenes oppgaver og utfordringer, og henviser til opprinnelsen som filmmusikk til andre hobbitdeler. Kygo sin remiks gjengir stemmen til Ed Sheeran. Men på grunn av mange ulike, lange pauser mellom tekstavsnittene, legger man ikke stort merke til vokalisten. Inndelingen mellom vokalisten og akkompagnement finnes ikke på den måten her som det finnes i originalen. Her står begge deler på samme nivå og komplementerer hverandre. Ved hjelp av forskjellige effekter på stemmen (kunstig lukket/filtret og klippet opp) låter stemmen ikke likt med originalen, men forandringene er likevel ikke så store at forbindelsen vekkes. Selve teksten er også den samme som utgangspunktet. Vokalists introduksjon er ikke tatt med, og slutten av remiksen har fått en annen ending. Her finnes det istedenfor en coda en ekstra repetisjon av refrenget. Kygo tar inn den lånte stemmen til Ed Sheeran i remiksen sin.

Instrumentasjon er en vanskelig kategori når det gjelder remiksen siden lydene ikke agerer med valg av fysiske instrumenter, men navn på effekter på digitale medier. Ed Sheerans instrumentasjon er mer klassisk orientert med akustiske instrumenter som kassegitar, bassgitar, trommesett, diverse perkusjon og strykere som fiolin og cello.¹⁸ I store deler av låten står vokalisten i fokus og instrumentene danner akkompagnementet. Bandet oppfattes også som nært og intimt. I remiksen har Kygos tatt i bruk syntetiske instrumenter, lyder og effekter. Han har brukt disse instrumentene både som erstatning og som tilføyelser. I tillegg til synthgitar, piano og trommer tilføyer han det syntetiske instrumentet Sanneh (2016) kaller for en blanding av cembalo og panfløyte. I denne remiksen har dette instrumentet fått stor oppmerksomhet siden instrumentet tar opp samlet av det karakteriske motivet av Ed Sheerans akustisk gitar (se sammenligning senere i kapitlet). Instrumentasjonen har stort sett orientert seg etter originalversjonen med noen tilføyelser og enorme klangforskjeller grunnet akustiske og syntetiske instrumenter.

I popballaden til Ed Sheeran er **tempoet** ikke jevnt, i vokalists introduksjon er tempoet fritt. Deretter setter akkompagnementet inn og tempoet varer ut låten (ca. 76 bpm). Bassen framstår som tempoholderen og gir også en tydelig 4/4-takt følelse. Selv om tempoet ikke virker høyt heller rolig, er energinivået veldig høyt. Låten har en god driv slik at man følger

¹⁸ Dette er besetning av albumversjonen. Det finnes flere opptak hvor besetning og instrumentasjon er annerledes i forhold til listen her.

med, og er litt spent på hva som kommer etterpå. Remiksens tempo er litt raskere (ca. 100 bpm) som også varer hele låten. Til tross for tempoforandringen i forhold til originalen fungerer remiksen veldig bra, og tempoet virker avslappet, ganske bakoverlent og rolig.

Som jeg nevnte ovenfor virker instrumentasjonen veldig nær og intim, og vil her beskrives med henvisninger til **miks og *soundbox*** kategorien. Begrepet *soundbox* (lydrom) er presentert av Alan Moore (2012) hvor han analyserer hvor lydene kommer fra og hvordan de kan oppfattes. I sitt kapittel beskriver Moore et tredimensjonalt lydrom og setter inn de ulike instrumentene fra eksemplet som skal betraktes. Miksen til Ed Sheeran er satt opp som om man sitter på en livekonsert med Ed Sheeran og bandet hans. Ved å se et tredimensjonalt rom oppfattes det som om vokalisten står i midten. I introen kunne man tolke stemmen litt høyere i rommet som om teksten kommer fra, eller gjelder, en høyere makt (symbolsk sett, gudommelig, bønn). Orgelpunktet som er en veldig dyp tone smyer seg inn etter 14 sekunder, og ligger langt bak i lydbildet. Både bassgitar og kassegitarposisjonen varieres litt: Ved strofer kommer lyden fra bak vokalisten, mens på de korte mellomspillene hvor instrumentalistene overtar ledelsen, virker gitarene ganske sentral (sammen med vokal). Trommer og perkusjon er generelt på baksiden av rommet, men i siste refrenget oppfattes det likt med de andre instrumentene i komp. Bortsett fra tamburinen og vokalen er alle på samme nivå i rommet: Veldig balansert, ikke noe store forskjeller. Det eneste unntaket er tamburinen som står langt bak i rommet, og vokalen som står (for det meste) foran instrumentene. I Kygos versjon finnes det flere utfordringer med å sette opp et rom hvor lydene kommer fra. De fleste instrumentene oppfattes som sentrale i front. Vokalen kommer fra litt lenger bak, og de forskjellige perkusjonsinstrumentene (f.eks. clap og trommer) kommer fra den andre siden av rommet. I noen deler smyer det seg inn et piano som står veldig tydelig fram en kort periode (f.eks. 3:10). Alle elementer er veldig tilstede og tydelige.

Effektene som ble brukt både hos Ed Sheeran og Kygo er ganske mange, og skal ikke gås veldig nærme inn på. Det som skal sees på her er i hvilken grad effekten kommer fram, dvs. om de er tydelige eller ikke. Ragnhild Brøvig-Hanssen (2018) skrev om opake og transparente måter å bruke effekter på. Disse begrepene går ut på at effektene som ble brukt er åpenbare og gjenkjennelige (opak) eller ikke tydelige, tilbakeholdene og transparente. I disse eksemplene finner vi begge variantene. Både det at opptaket til Sheeran oppfattes om en livekonsert, og at man føler seg veldig nær musikken er takket være spesielle

transparente effekter. På vokalen til Sheeran er det også noen effekter, inkludert: vokaldobbling ('overdubs') og et ekko. Dette skaper mer energi, men gjør også at lydbildet virker større. At lyttere kan høre instrumenter fra forskjellige steder (se miks/soundbox) har også med effekter på opptaket å gjøre. Alle effekter er generelt brukt for å skape en viss stemning. I dette eksemplet legger ikke lytterne så mye merke til at musikken i høy grad er bearbeidet. Effektene er blitt brukt på en transparent måte. Å bruke forskjellige effekter på musikken har blitt helt vanlig i populærmusikksjangeren ifølge Brøvig-Hanssen (2013).

The voice in today's popular music is generally highly mediated in terms of compression, equalisation, reverb and so on, yet the intense and voluminous high-definition sound has become the standard. If the voice sounds otherwise in a live setting, we blame the sound engineer, even as we claim to favour relatively unmediated performances. (Brøvig-Hanssen 2013, s.75)

Kygo har også tatt i bruk mange forskjellige effekter for å skape en viss stemning med sin remiks. Men han har brukt effekter på en opak måte ifølge Brøvig-Hanssens definisjon av begrepet (2018). Det vil si at effekter som har blitt brukt virker ikke naturlige, og lytterne legger merke til at noen har bearbeidet musikken digitalt. Hele låten virker komprimert og litt trang. Både vokal- og instrumentelementer er lagt opp med massevis av effekter (f.eks. klang og ekko). Disse forsterker de syntetiske lydene og passer veldig godt til Kygos stil.

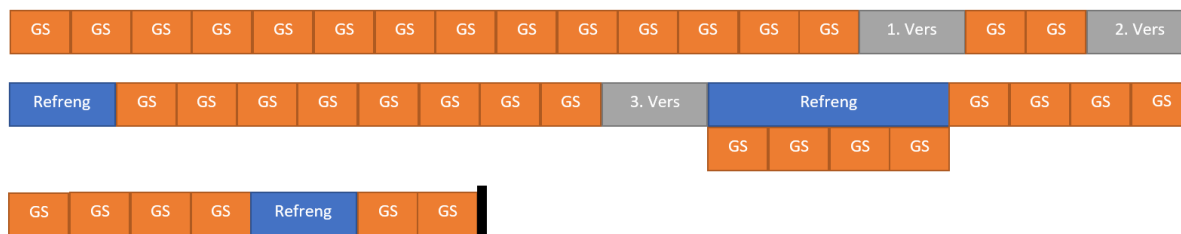
Tittelen «I see fire Kygo remix» refererer tydelig til at Kygo bygger på en låt som allerede eksisterte, «I see fire» laget av Ed Sheeran. Mange elementer i remiksen er lånt fra originalen, preget av tilføyende effekter. Det mest påfallende elementet av lånte materialer møter lytteren allerede i de første taktene i remiksen dersom lytteren vet om originalen. Kygo har tatt inn et **sample** av gitarmotivet som dukker opp hos Ed Sheeran to ganger etter hans introduksjon. Motivet består av to takter gitarmelodi, noen bassbetoninger og noen akkorder i bunnen (to første slagene). Her er det første slaget preget av en rask, virtuos gitarbevegelse, mens resten av taktene er enkle noter (åttendeler og halvnoter) på akkordbaserte klanger. I originalversjonen blir gitarmotivet spilt tre ganger (to ganger etter introen og en gang etter første strofen). I det videre forløpet av låten har motivet ikke noe betydning. I skjema 1 ser man det musikalske forløpet av originalen.



Skjema 3: «I see fire» - Ed Sheeran (GM= Gitarmotiv, 2 takter)

Motivet i mellomspillet som er framstilt av cello og fiolin kan også bli knyttet til gitarmotivet på grunn av samme rytmikken, men i en annerledes form.

Som nevnt i kategoriene ovenfor har Kygo overtatt teksten fra originalen. I skjema 3 vises det musikalske forløpet av remiksen med fokus på samplet av gitarmotivet. Kygo har brukt samplet over 30 ganger med forskjellige instrumentasjoner som ikke blir framstilt i skjemaet. For det meste er samplet presentert gjennom den syntetiske klangen som minner om en cembalo og en panfløyte samtidig.



Skjema 4: «I see fire Kygo remix» - Kygo (GS= Gittersample 2 takter, tilsvarer GM i skjema 3)

Skjema 4 viser tydelig at Kygos remiks er svært preget av samplet. Siden motivet er basert på et virtuos slag i et melodiinstrument og deretter basert på enkle akkordbevegelser, er det veldig lett å sample, forandre og bearbeide sekvensen. Sekvensen har ikke noe stor betydning i originalen, der sees den som en instrumental mellomdel som sørger for at vokalisten har en pause. Oppmerksomheten ligger ikke ved denne sekvensen. Men Kygo har gjort samplet av motivet til noen helt elementært i sin remiks. Men så mange gjentakelser, ulike instrumentasjoner og kontinuerlig fokus på samplet virker de to lånte taktene enormt viktige i remiksen. I tillegg til samplet som har fått en veldig fremtredende plass i remiksen, har Kygo også tatt vers og refrenger fra originalen og forandret dem med effekter. Men grunnlaget i delene er like.

8.3. Delkonklusjon

I dette kapitlet har det siste eksemplet som inneholder lånte materialer blitt presentert.. Remiks er en egen form for musikalsk sitering og dermed en form for lånekultur. Hvordan remiks kan defineres er vist via tre ulike varianter, men samtidig kommer det fram hvilke utfordringer en fast definisjon innebærer. I dette eksemplet passer både deler av Said, Schulz, Cichon og Fulford-Jones definisjoner dersom kjernen til originalen er fortsatt tydelig. I tillegg til at Ed Sheerans låt er brukt som selve grunnlaget for Kygos remiks er utvalgte samples fra samme låt brukt og arrangert på en måte som skiller seg fra orginiallåten.

Her vises det store likheter i både i vokal og instrumentasjon. Tempo, miks (soundbox) og effektbruk er ganske ulike og baserer seg ikke på lånt materiale i stor grad. Ved å i tillegg ta inn et sample fra originalen som har fått stort fokus i remiksen, har Kygo forandret fokuset enormt.

Det som hadde vært interessant å vite med disse eksemplene er hva slags forhold Ed Sheeran og Kygo eller deres plateselskap har til hverandre. Sanneh nevner at remiksen er «unsolicited» og «unauthorized» (2016), men det er ikke lett å finne informasjon om dette på internett. Et faktum er at både Ed Sheeran og Kygo har blitt veldig suksessfulle med både filmmusikk og tropical house versjoner av «I see fire».

9. Konklusjon

I dette kapittelet skal jeg oppsummere oppgaven, og presentere hva jeg har kommet fram til. Ved å se på de enkle eksemplene skal jeg gi en kort konklusjon om hva jeg har funnet ut. I forbindelsen med det skal jeg diskutere noen begreper opp mot hverandre, og presentere hvordan eksemplene er knyttet til begrepene. I tillegg skal jeg gi et innblikk i emner som er veldig interessante å se på rundt temaet, men som ikke ha fått plass i denne oppgaven. Kapittelet og oppgaven avslutter med tanker rundt betydningen av lånekulturen i framtiden.

9.1. Oppsummering av avhandlingen

Denne oppgaven har gitt noen eksempler på hvordan musikalsk lånekultur har manifestert seg til ulike tider og i ulike stiler i Norge. Med hjelp av et teorikapittel som viser deler av historien og flere musikalske eksempler har jeg undersøkt ulike tider og sjangre hvor man finner musikalsk lånekultur. Eksemplene jeg valgte representerte noen epoker og stiler fra romantikken til samtid fra norske komponister/ musikere/ artister. Det er viktig å nevne igjen at dette ikke er et historisk perspektiv som dekker den musikalske lånekulturen fra romantikken til samtiden, men at jeg har pekt på noen nedslag i enkle stiler og epoker.

For å få en generell inndeling har jeg kategorisert eksemplene i følgende kategorier: akustisk basert musikk, elektronisk basert musikk og en tredje kategori med en blanding av akustisk og elektronisk basert musikk. Dette for å henvise til at lånt materiale ikke bare er noe nytt som man kun finner i elektronisk musikk, og for å framstille diverse måter å låne musikk på. Ved å gi en liten introduksjon over teorifeltet «lånekultur» og delfelt dette innebærer, har jeg dannet et fundament for å kunne fortolke eksemplene innenfor musikalsk lånekultur. Teorikapittelet har også vist tydelig at feltet musikalsk lånekultur er et meget stort felt, og at flere forskere med ulike bakgrunn undersøker musikk på dette området. Jeg har presentert flere måter å se på lånekulturer på som også er knyttet til epoker og sjanger. Eksemplene har jeg undersøkt gjennom ulike analysemetoder som var knyttet til både epoker, stil og sjanger. Jeg vil videre reflektere over hva slags type lånekultur jeg har funnet i de ulike eksemplene.

9.2. Resultat av oppgaven

I teorikapittelet har jeg vist hvordan den musikalske lånekulturen er rotfestet i musikkhistorien. Her finnes det flere eksempler på lånekultur, faktorer og tendenser som man kan se i musikken over mange år. I tillegg blir det lagt fram faktorer, for eksempel muntlige tradisjoner eller teknisk utvikling, som har preget lånekulturen i disse årene.

Det første eksemplet (kapittel 3) tok for seg nasjonalromantikken, og viste fram et eksempel hvor Edvard Grieg har brukt lånte elementer i sitt verk. I «25 norske folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte, Melodierne efter Lindemans samling» op.17 siterte Grieg folkemusikk som ble nedskrevet av Lindeman. Grieg har tydelige henvisninger i tittelen til verket, og siterer direkte fra Lindemans samling. Grieg har stort sett brukt melodiene fra Lindemann, men har lagt på flere musikalske elementer for å sette melodien i en større kontekst. For eksempel har han sørget for at det finnes et akkompagnement til melodien gjennom hele stykket. Dersom begge verk er kjente er det lett for lytterne å gjenkjenne forholdet mellom de to verkene. Tittelen gjengir dessuten forholdet som gjør tilknytningen åpenbar.

I andre eksempel (kap. 4) har jeg presentert Johann Halvorsens «Passacaglia – fritt etter Händel» som baseres på lånt materiale av Georg Friedrich Händel sin passacaglia fra cembalo-suiten nr. 7. Allerede i tittelen finner man en tydelig henvisning til lånt materiale fra en annen komponist. Med dette eksemplet har jeg valgt et stykke som begynner med musikk som er direkte sitater, men som etablerer seg som selvstendig og uavhengig etter hvert. Et direkte forhold mellom de to verkene kan settes opp på grunn av tittelen, men også i begynnelsen av verkene dersom begge verk er kjente for publikumet.

Det tredje eksempelet, som presenteres i femte kapittel, representerer den eneste kvinnelige komponisten i denne oppgaven. Det har vært vanskelig å finne en kvinnelig representant for lånekulturen i det hele tatt når det gjelder tidligere epoker. Synne Skouen tok i bruk musikk fra Alma Mahler ved å iscenesette verket som et verk som heter «ROSA». I selve stykket finnes det henvisninger til Mahler i forordet til partituret, og at Mahlers sang burde bli spilt i sin originalversjon separat i etterkant av «ROSA». Sitatene fra Mahler har en viktig betydning i verket «ROSA» og en sentral posisjon. De musikalske sitatene er presente og tydelige, men uten å ha kunnskap om Mahlers sanger fra 1910 er opprinnelsen til disse taktene ikke tydelig ut fra musikken selv. Ved å ikke se på konteksten til verket, er det med andre ord ikke tydelig at disse få taktene er musikalske sitater.

Det fjerde eksempelet, som presenteres i sjette kapittel går inn på hip-hop og representerer dermed en sjanger som har enorm betydning for sitering i form av å «sample». Den norske hip-hop duoen Paperboys eksemplifiserer i «Barcelona» en moderne måte å bruke lånt materiale på. Paperboys har tatt et sample fra artisten Lisa Ekdahl som fikk en veldig present og tydelig posisjon i deres låt. Dersom låtene er kjente, er forholdet mellom de to veldig tydelig, men uten å kjenne til opprinnelsen er kilden ikke åpenbar. Det finnes ikke noen henvisninger til at det ble brukt et sample fra en annet artist – og dette fraværet av kreditering når det gjelder samples er veldig vanlig innenfor hip-hop sjangeren.

I det femte eksempelet, som presenteres i sjuende kapittel, blir en samtidskomponist som jobber med lånt materiale på en særegen måte presentert. I analysen til verket «Tveitt-fragmenter» av Lars Petter Hagen har det vist seg at lånte elementer ikke alltid er hørbare. Med tittelen henviser Hagen direkte til den norske komponisten Geirr Tveitt, og ved at han tar i bruk noen fragmenter fra han. I tillegg blir det tydeliggjort av konteksten til verket at Hagen tar i bruk notene av Tveitt som nesten ble helt forbrent. Det er imidlertid vanskelig å finne spor av dette i selve musikken. Eksemplet viser en måte å sette opp et forhold mellom to verk (og to komponister) som ikke er auditivt gjenkjennelig for lyttere/publikumet. Selv om tittelen og historien bak verket henviser til en tydelig tilknytning er det vanskelig å finne dette igjen i musikken. Dette er dermed et litt spesielt tilfelle av lånekulturen.

En nærmere analyse av den norske DJ-en Kygo presenteres som det sjette eksempelet og finnes i åttende kapittel. Her presenteres en såkalt remikslåt som baserer seg på en annen låt, i dette tilfelle en låt av Ed Sheeran. Grunnlaget til remiksen er originalen «I see fire», og Kygo har lagt på veldig mange forskjellige elementer og effekter. «I see fire – Kygo remix» gir tittelen tydelig henvisning til kilden av låten. Dersom originallåten er kjent, er det lett å etablere et forhold mellom låtene. Som det ble framstilt i kapittelet er remiksformen en veldig vanlig form innenfor dagens populærmusikk.

9.3. Diskusjon - likheter og forskjeller

Ved analysene av eksemplene kommer det tydelig fram elementer som eksemplene har til felles. Den viktigste forutsetningen for å diskutere lånekulturen er at man er bevisst på at det finnes flere enn en versjon. Dette er en viktig forutsetning som er vanskelig å dekke siden det finnes så mye forskjellig musikk, og ingen kan ha kunnskap om all musikk som

finnes. Noen komponister/artister bruker navn eller tittelen til originalen som henvisning i ekstras musikalske sammenhenger (albumhefte, program, osv.) til publikumet. I hvilken grad musikere henviser til andre kan ha ulike grunner, og er særlig preget av intensjonen til musikere.

Ved Grieg, Halvorsen, Hagen og Kygo for eksempel, finnes det henvisning til originalen allerede i tittelen. Dette av ulike grunner (se kapitlene). En nærmere analyse av Hagens verk slår fast at noen kan oppfatte henvisningen til Tveitt som misvisende siden Tveitt-elementene ikke er åpenbare i musikken. Skouen derimot viser en form av henvisning som er gjemt. Hun nevner ikke Alma Mahler i tittelen, men med ønsket om originalverket etter hennes verk (og ved henvisninger i partituret), er tilknytning ikke alltid åpenbar. Paperboys eksempel viser en form uten noen henvisninger til originallåten i det hele tatt, noe som er vanlig i deres sjanger (Williams 2014), men som representerer et unntak i denne oppgaven.

De generelle kategoriene (akustisk, elektronisk basert musikk samt blanding av begge to) som eksemplene som er brukt i denne oppgaven er delt inn i viser også fellestrekk i måten lånt materiale ble brukt. I kategorien «akustisk basert musikk» har flere komponister brukt notematerialer som utgangspunkt. Både Grieg og Halvorsen brukte trykte noter for å flette musikken inn i sine verk. Mens Hagen skiller seg ut igjen i denne sammenhengen ved å ikke bruke materiale som han hadde liggende, har også Skouen (blandingskategori) brukt konkret notemateriale i sitt verk. Både Paperboys og Kygo (elektronisk basert musikk) har brukt samples for å benytte seg av andres musikk.

Mange forskjeller finnes også når man se på *hvorfor* musikerne lånte musikk - ett spørsmål som ofte ble stilt på 1800-tallet, og som fremdeles stilles i dag. Særlig på 1800-tallet fantes det ofte notater fra komponistene om det, men senere og i dag uttaler artistene seg ofte ikke om dette. Med eksemplene i denne oppgaven har det vært vanskelig å finne svar på dette spørsmålet. Burkholder (1994) har skrevet en oversikt over eventuelle funksjoner og intensjoner om lånt musikk (s.868-9). Her finnes det flere muligheter som kan passe for noen av eksemplene. Dersom musikerne ikke har uttalt seg om det, har jeg gitt noen forslag om fortolkning og spekulasjoner på dette spørsmålet i kapitlene.

I denne oppgaven har jeg nevnt flere termer som forskere setter opp for å kategorisere former av musikalsk lånekultur. Musikalsk sitering er hovedbegrepet som passer til alle de utvalgte eksemplene. Lars Petter Hagen skiller seg ut ved at man finner ikke noe direkte musikalske sitater i hans verk.

Eksemplene med Paperboys og Kygo passer godt inn i en kategori som Lacasse (2000) definerer som «autosonic», som vil si at artistene brukte sample-materiale som var direkte tatt fra originalen. Begge artistene har tatt et eller flere samples fra originalen og tilpasset utklippene til sine egne låter. Begrepet «allosonic», som Lacasse definerer som en mer indirekte henvisning til noe, kan dekkes delvis av eksempelet med Lars Petter Hagen i den forstand at han kanskje ser noen henvisninger i hans verk til Geirr Tveitts fragmenter som ikke har kommet fram i mine analyser.

To kategorier som Williams definerer som «textually signalled» og «textually unsignalled» er veldig interessant å belyse når det gjelder eksemplene. Williams (2014) skriver at kategoriene ikke skal betraktes som svart-hvitt, og at det finnes mange mellomformer (s.193). Både Paperboys og Kygo passer, etter min mening, godt inn i kategorien «textually signalled». Selv om Paperboys ikke nevner hvor utdraget kommer fra, er de musikalske utdragene veldig presenterte og lette å kjenne igjen, dersom originalen er kjent. Selv om begrepene ble definert av Williams i sammenheng med hip-hop sjangeren, kan man diskutere begrepene også ved eksemplene før denne tiden. Både Grieg og Halvorsen markerte verkene og tok kilden opp i tittelen for å henvise til opprinnelsen. Sitatene er direkte overtatt (Halvorsen bare i begynnelsen) og et forhold mellom de to verkene er lett å etablere. Hagen derimot tok i bruk en veldig spesiell variant av lånekulturen. Han viser en mellomform av disse to kategoriene: Ved å henvise til en «original» i tittelen, og ved å etablere en kontekst til verket, ville dette markere og vekke oppmerksomheten på et forhold til et annet verk – «textually signalled». Men siden man ikke legger merke til noen form av lånt musikk, er verket også «textually unsignalled». Når man diskuterer Skouen ville hun med verket «ROSA» også passe inn i en mellomform av kategoriene – men ikke i samme kategori som Hagen. Det lånte materialet er markert ved å få en present rolle i verket, og er direkte overtatt fra Mahler. Men kilden og funksjon bak sitatene er bare gitt i partituret.

Disse diskusjonene viser at man kan dele inn bruken av lånt musikk i veldig mange kategorier. Men avsnittet viser også at det er vanskelig å finne en kategori hvor eksemplene passer inn – noen elementer passer i den ene kategorien, andre elementer ville heller gå inn i en annen kategori. Ofte vil man finne en ny kategori for et verk som er sjelden, og ganske enestående (f. eks. «Tveitt-fragmenter»).

9.4. Kritikk og meninger om musikalsk lånekultur

Et aspekt som har vært elementært for denne oppgaven, men som ellers kaller fram diverse ulike meninger er hvor godt gjenkjennelig det lånte materialet er. I denne oppgaven har jeg satt opp et forhold mellom to verk som består av noen like deler, noe som innebærer at man vet om to (eller flere) verk. Hvor godt lånte elementer ble kjent igjen ble diskutert på hvert eksempel i denne oppgaven. Men forskere som Metzger (2003) og Williams (2014) reiser spørsmål om suksess knyttet til oppdagelse av lånt materiale. Metzger konkluderer: «Simply put, if a borrowing is not detected then it and its cultural resonance go unheard» (2003 s.7). Han nevnte sin egen opplevelse ved å høre på Arnold Schönbergs «Erwartung» (slutten) som eksempel. Schönberg bruker sitater av seg selv i slutten av verket. De musikalske sitatene skal henviser og forberede publikumet til handlingen i sluttakten. Sitatene handler om minner fra fortiden og leder til slutten. Uten å ha hørt sitatene, er meningen ikke helt forstått. (Metzger 2003)

Williams (2014) derimot påstår at lyttere ikke trenger å ha kunnskap om den riktige opprinnelsen for å skjønne meningen i en låt med lånt materiale. Han siterer Christopher Reynolds: «Allusions are (...) more important for how music is made than for how it is heard» (Reynolds 2003 sitert i Williams 2014, s.202). Som jeg har diskutert ovenfor, finnes det flere nivåer for hvordan lyttere kan gjenkjenne noe. Men Williams påpeker også at gjenkjennelsen alltid vil være preget av enhver lytter, deres subjektive forståelse av musikken, og at intertekstuell kompetanse er et avgjørende element i denne sammenhengen.

Et område som jeg allerede har nevnt flere ganger i utviklingen av lånekulturen, men som er for stort for denne oppgaven, er håndteringen av opphavsrett i forhold til lånekulturen. At det har blitt utfordringer knyttet til opphavsretten, og at musikken dermed har fått en enorm offentlig interesse i enkelte tilfeller, har mer vært en bakenforliggende motivasjon og inspirasjon for denne oppgaven heller enn et fokusområde. I følgende avsnitt vil jeg referere til noen uttalelser av forskere som ser på opphavsrett i forhold til lånte materialer.

Generelt sett er dette feltet veldig vanskelig å betrakte, fordi rettighetene er knyttet til landet hvor man utøver sin musikk. Alle land har nasjonale retningslinjer som kan være veldig ulike og unike. Opphavsretten har også visse begrensinger og unntak, som også varierer fra land til land. I tillegg til unntak som gjelder offentlige institusjoner for eksempel skoler, barnehager eller biblioteker, presiserer noen unntak også bruken av lånt materiale. Patricia

Aufderheide (2017) diskuterer termene «user rights» og «fair use» i sin artikkel, som er begrensinger og unntak som gjelder blant annet for U.S.A.s opphavsrettslov. Aufderheide skriver at for å unngå at opphavsrettsloven begrenser kreativiteten til artistene i for stor grad er det nødvendig å finne en balanse mellom opphavsrett og «user rights» for å gi musikerne flere muligheter (Aufderheide 2017).

Marcello Sorce Keller går et steg videre. Han tar opp spørsmålet om hva som vil skje dersom opphavsretten opphørte. Musikalske verk vil kanskje bli forandret på hver eneste framføring, verket utvikler seg og ingen bryr seg om det. Det vil ikke finnes et forhold til «originale og autentiske» verk lenger, spekulerer han (2005 s.10). Sorce Keller skriver at dette ikke er et tap, men en videre utvikling med nye muligheter. Han tviler på at beskyttelsen av egne verk på denne måten som det skjer i dag, er noe bra. «Ingen burde eie musikk» skriver han avsluttende. (Sorce Keller 2005)

Både Williams (2014) og Gunkel (2016) nevner aspektet om tyveri i forhold til lånekulturen: Williams bruker begrepene «stealing» og «theft» (s.190); Gunkel skriver om en delvis kriminell motivasjon i denne sammenhengen (s.177). Problematikken rundt opphavsrett og plagiat ble også nevnt i introduksjonen til denne oppgaven, da jeg henviste til det tyske bandet *Die Prinzen* som synger om å stjele musikk, og hvordan dette har gitt inspirasjon til oppgaven. Williams (2014) skriver at begrepet lånekultur har både positive og negative elementer i seg: «The term ‘borrowing’ is by no means value-free. Quite the opposite. To borrow something implies that it should be returned intact, or that it can be. » (Williams 2014, s.190)

Gunkel peker på at kritikker mot og motstandere av remikskulturen kaller formen for «barnslig og kriminell» (2016 s.177). I tillegg nevner han at slike kritikker ikke ser det som en innovativ måte å kreere noe nytt på:

For those on the side of the copyright, remix consists of an illegal appropriation an illegitimate fusion of plundered material that undermines the status and privilege typically granted original works; produces nothing innovative but simply replays, repeats, and recycles what has come before; and deliberately violates the animating intentions and authority of authors. (Gunkel 2016, s.177)

Gunkel påpeker videre at det på den andre siden finnes noen som stiller opp for nye og interessante former av kunst, utvikling av kunstformer, videre utvikling av kunsten generelt, og som ser at kreativitetsprosesser alltid har vært avhengige av å låne materiale fra andre. Han oppfordrer derfor til å utvikle en ny modell for verdiene som håndterer nye utfordringer og muligheter. (Gunkel 2016, s.177)

Den tyske musikkforskeren Frederic Döhl, som har undersøkt forholdet mellom mash-ups og opphavsrett, oppsummerer sin avhandling ved å sette opp forslag til nye, moderne og tilpassede rettigheter som både er aktuelle, samtidig som de er rettferdige for både «original» og den «nye» fortolkningen. Han siterer den tyske dikteren Heinrich Heine som bruker følgende metafor:

Der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitalern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den damit stützt.¹⁹ (Heinrich Heine 1837 sitert i Döhl 2016, s.344)

Dette vil si at allerede også Heinrich Heine var bevisst på at kunstnere henter material fra flere steder, og at dette burde gå helt greit dersom verket som blir kreert ender opp i noe bra.

McLeod og DiCola argumenterer også for at balansen mellom reglene og kunsten er veldig viktig (2011):

As a society we want to reward musical creativity and encourage more of it. [...] And we don't want to stop at protecting whole creations – we also protect certain portions of them. At the same time, we want future composers to be able to use some elements from previous music without permission. Thus, copyright must perform a balancing act by brokering a compromise between compensation and access. (McLeod, DiCola 2011, s.14)

McLeod og DiCola påpeker at det er nødvendig å finne en måte slik at kreativiteten ikke blir begrenset. De ønsker at musikere i framtiden får lov å bruke musikalsk materiale fra før uten noen begrensninger.

¹⁹ Fritt oversatt: Dikteren har lov til å ta alt som passer inn i verket sitt. Selv om hele verket støtter seg på fundament (metafor: søyler) til andre, er det et bra resultat (metafor: tempel) som teller.

Det finnes mange som forsker på dette feltet, og som ikke er enige i hvordan feltet skal utvikle seg. Flere argumenterer for en bedre balanse mellom opphavsrett og friheten til musikere. Et aspekt som man finner hos flere forskere er ønsket om at musikere selv ikke får negative konsekvenser ifra lånekulturen, både de som låner og de som har komponert «originalen» (blant annet Frederic Döhl 2016).

9.4. Avsluttende tanker

Formålet med denne oppgaven har vært å belyse hvordan musikalsk lånekultur har blitt brukt over mange år i Norge, og at det finnes ulike måter å bruke lånt musikk på. Dette ble belyst via seks eksempler innenfor musikalsk lånekultur som representerer historiske nedslag fra romantikken til samtiden. De forskjellige kategoriene (akustikk basert, elektronisk basert og blanding av de to) ble framstilt og innebærer alle ulike måter å ta i bruk musikalsk lånekultur på. Ved presentasjonen kom det fram at måter musikalske sitater ble brukt, kan være knyttet til epoker, men trenger ikke å være det. Grunnene for at musikere brukte lånt musikk ble både presentert og drøftet i de enkelte kapitlene. Grunnen trenger ikke å være åpenbar, eller tydelig, men det finnes også eksempler hvor det var tydelig hvordan musikken ble brukt på denne måten.

Et tema som går inn på lånekulturfeltet som jeg ikke har anledning til å se nærmere på er personlige forhold til lånt musikk. Både for artistene som musikken blir lånt fra, artistene som låner og publikum som etablerer et forhold mellom et «gammelt» og et «nytt» verk. Dette er særlig interessant når det gjelder emosjoner og følelser hos mennesker. I analysen har jeg prøvd å finne ut hvorfor komponistene og artistene har brukt lånt materiale. Svaret er ikke lett å definere, når personene ikke selv har uttalt seg om det – noe veldig få faktisk gjør.

I analysene har jeg presentert hvordan låtene henger sammen. Dette er særlig relevant i en generell forståelse av musikkens opplevelse når det gjelder innvirkning på mennesker. Når en person hører noe som de kjenner til, eller som høres kjent ut for han eller henne, så tenker man annerledes på musikken enn på en låt som man ikke har hørt før, og som man heller ikke har noen assosiasjoner til. Dette er veldig interessant og hadde vært spennende å gå nærmere inn på i konteksten av lånekulturen.

In the end, at least one thing is certain – remix is both popular and influential. Although initially developed in the realm of popular music, the practise has proliferated across all forms of media and modes of content creation – visual art, film and video, literature, culinary arts, fashion, internet applications. (Gunkel 2016, s.176)

Som Gunkel skriver har lånekulturen en enormt stor innflytelse på ulike felt. Noen områder er påvirket i stor grad, noen i mindre grad. Oppgaven har tatt for seg noen eksempler på hvordan den musikalske lånekulturen har blitt manifestert i Norge fra romantikken og opp til vår tid. I tillegg har jeg pekt på det historiske forløpet, og har analysert noen musikalske eksempler fra ulike epoker og sjangere. I framtiden vil det bli interessant å se på hvordan enkelte land og domstolene tolker og utvikler regelverket, og i hvilken grad disse vil begrense eller gi flere muligheter til artistene som driver med musikalsk lånekultur.

10. Referanser

- Grieg, Edvard (ca.1985). *25 norske folkeviser og Dandse behandlede for Pianoforte, Melodierne efter Lindemans samling som er Ældre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for Pianoforte*. Leipzig: C.F. Peters.
- Hagen, Lars Petter (2005). *Tveitt-fragmenter. Strykeorkester*. Oslo: NB noter.
- Halvorsen, Johann (1895). *Passacaglia für Violine und Bratsche. Frei nach Händel von Johan Halvorsen*. Kopenhagen& Leipzig: Wilhelm Hansen.
- Händel, Georg Friedrich (1858). *Pasacaille*. Leipzig: Deutsche Handelsgesellschaft.
- Lindeman, Ludvig M. (1963). *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schindler-Mahler, Alma (1910). *Ich wandle unter Blumen, i: Fünf Lieder*. Wien: Universal-Edition.
- Skouen, Synne (1984). *ROSA für Sopran mit Flügel und Tonband (Tontechnicker, offstage)*. Oslo: Norsk Musikforlag A/S.
-
- Aahlin, Audun Kjus (2018,26.juli). *Paperboys*, i: *Store norske leksikon* (Internett). Tilgjengelig fra <https://snl.no/Paperboys> (lest 11.03.19)
- Aufderheide, Patricia (2018). *Copyright/Fair use*, i: Navas, Gallagher og andre (red) *Keywords in Remixstudies*. New York (Routledge).
- Auner, Joseph (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York, London: A Norton History.
- Bathes, Roland (1978). *Death of the author*, i: *Image, Music, Text*, s.142-148. New York: Hill& Wang.
- Benestad, Finn og Schjelderup-Ebbe, Dag (1993): *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Benjamin, Walter (2003). *Alles nur geklaut. Der Spiegel* (Internett), Nr. 36. Tilgjengelig fra: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28471060.html> (lest 12.12.18).
- Berthelsen, Carsten (2012). *Sverige – populærmusik*, i: *Den Store Danske*. København: Gyldendahl. Tilgjengelig fra: [http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Europ%C3%A6isk_musik/Sverige_\(Musik\)/Sverige_\(Musik_-_Popul%C3%A6rmusik\)](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Europ%C3%A6isk_musik/Sverige_(Musik)/Sverige_(Musik_-_Popul%C3%A6rmusik)) (lest 12.03.19)
- Boone, Christine Emily (2011). *Mashups: History, Legality, and Aesthetics* (Doktorgrad). Austin: University of Texas.
- Bræin, Ingvild (2008). *Savnet Tveitt-verk funnet*, i: *Bergens Tidene*. 12.08.2008, s.29.

Brøvig-Andersen, Ragnhild (2007). *Musikk og mediering: Teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk* (Masteroppgave). Oslo: Universitet i Oslo.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild & Danielsen, Anne (2013). *The Naturalised and the Surreal: Changes in the Perception of Popular Music Sound*. I *Organised Sound* 18/1. Cambridge: University Press.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild & Danielsen, Anne (2016). *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge: The MIT Press.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild (2018). *Listening To or Through Technology: Opaque and Transparent Mediation in Popular Music*, i: *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, eds. Samantha Bennett and Eliot Bates. New York: Bloomsbury Academic.

Burkholder, Peter J. (1994). *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, i: *Notes* 50, s.851-870.

Burkholder, Peter J. (2001). *Borrowing*, i: *Grove Music Online* (Internett). Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918> (lest 01.03.19).

Castillo, Arielle (2015). *Ultra Music Festival 2015: 15 Artists You Need to See*. Tilgjengelig fra: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/ultra-music-festival-2015-15-artists-you-need-to-see-176598/martin-garrix-3-164801/> (lest 13.11.2018).

Döhl, Frederic (2016). *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*. Bielefeld: transcript Verlag.

Döhl, Frederic og Wöhrer, Renate (red) (2014). *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld: transcript Verlag.

Dybsand, Øyvind (2016). *Johan Halvorsen (1864-1935). En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner. Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet* (Doktorgrad). Oslo: Universitetet i Oslo.

Fantoft, Sissel (2002). *Rapper andres låter*, i: *Dagbladet Kultur* 24.10.2002. Tilgjengelig fra <https://www.dagbladet.no/kultur/rapper-andres-later/65844794> (lest 21.03.2019).

Foucault, Michel (1984). *What is an author?* i: Rabinow, Paul (red): *Foucault Reader*, s.101-120. New York: Pantheon.

Fulford-Jones, Will (2001). *Remix*, i: *Grove Music Online* (Internett). Tilgjengelig fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47227> (lest 13.03.19).

Fulford-Jones, Will (2001). *Sampling*, i: *Grove Music Online* (Internett). Tilgjengelig fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47228> (lest 04.01.19).

Floyd, Samuel A. Jr. (1995). *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Gillespie, Mark (2007). *Another Darkchild Classic. Phonographic Forgery and Producer Rodney Jerkins' Sonic Signature* (Masteroppgave). Québec City: Université Laval Québec.

Gottstein, Björn (2013). *Auferstanden aus Ruinen*. Albumheftet til: Lars Petter Hagen. Oslo Philharmonic Orchestra. Rolf Gupta, conductor. Gjermund Larsen, Hardanger fiddle (Aurora plateselskap).

Gunkel, David J. (2016). *Of Remixology. Ethics and Aesthetics after Remix*. Cambridge, London: MIT Press.

Greni, Liv (1954). *Griegs musikk og folkemusikken*. Oslo: Syn og Segn.

Grimley, Daniel M. (2004). *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.

Harley, Ross (1993). *Beat in the system*. I: Bennet, T. og andre (red.) *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London/ New York: Routledge, s. 210-230.

Heggstad, Håkon (2009). *Synne Skouen*, i: *Norsk biografisk leksikon*. Tilgjengelig fra: https://nbl.snl.no/Synne_Skouen (lest 01.03.19).

Hjorthaug, Sigmund (2002). *Musikkhistorisk oversikt*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Holen, Øyvind (2018). *Nye HipHop-Hoder. Hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen – og endret Norge på veien*. Bergen: Vigmostad& Bjørke.

Hugill, Andrew (2019). *The Digital Musician*. New York, London: Routledge.

Johansen, Rune (2002). *Gode nyheter for Paperboys*, i *NRK kultur* 3.12.2002. Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/kultur/gode-nyheter-for-paperboys-1.857796> (lest 21.03.2019)

Jonassen, Audun Sannes/ Helle-Valle, Kristin/ Hauge-Tveitt jubileet 2008 AS/ Bergen offentlige bibliotek (2007). *Baldurs Draumar – en norrøn ballet*. Tilgjengelig fra: <http://www.ht08.no/Default.aspx%3Fpageid=861.html> (lest 14.3.19)

Klein, Michael (2006). *Review: Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, i: *Music Theory Spectrum*, Vol. 28 Nr.1, s.111-118.

Kramer, Jonathan (2002). *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, i: J. Lohead, J. Auner (red): *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York: Routledge. s, 13-26.

Kvalbein, Astrid (2013). *Langsom lengsel ved ruinane*. Eget manuskript av forfatteren.

Kvifte, Tellef (2007). *Digital Sampling and Analogue Aesthetics*, i: Melberg, Arne (red.). *Aesthetics at Work*. Oslo: Unipub, s.105–28.

- Lacasse, Serge (2000). *Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music*, i: Talbot, M. (red): *The musical work: Reality or invention?* Liverpool: Liverpool University Press, s.35-58.
- Leight, Elias (2018). *Why You're Hearing More Borrowed Lyrics and Melodies on Pop Radio*, i: *Rolling Stone* (Internett). Tilgjengelig fra: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/why-youre-hearing-more-borrowing-on-pop-radio-627837/> (lest 12.2.2019)
- Lissa, Zofia (1966). *Funktionen des musikalischen Zitats*, i: *Die Musikforschung*, oktober/desember, s.364-378.
- McLeod, Kembrew (2001). *Owning Culture: Authorship, Ownership, and Intellectual Property Law*. New York: Peter Lang Publishing.
- McLeod, Kembrew og DiCola, Peter (2011). *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*. Durham: Duke University Press Books.
- Metzer, David (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Moore, Alan (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. London: Routledge.
- Moorefield, Virgil (2010). *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.
- Morgan, Robert P. (1975). *Stockhausen's writing on music*, i: *The Musical Quarterly*, nr. 61, 1. Oxford: Oxford University Press.
- Nagelhus, Lorents Aage (2004). *Edvard Grieg og folkemusikken: Stoff og stiltrekk fra norsk folkemusikk i instrumentalmusikken*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- Nagelhus, Lorents Aage (2004). *Musikkens Epoker*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Nagelhus, Lorents Aage (2008). *Den store musikkordboka*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- Nagelhus, Lorents Aage (2016). *Komponister i Norge. Klassikere og samtidskomponister*. Oslo: Norsk Musikforlag.
- Ofsdal, Steinar (2001). *Norsk folkemusikk og folkedans. En veiledning for lærere*. Oslo: Aschehoug.
- Price, Curtis. (2002). *Pasticcio (opera)*, i: *Grove Music Online*. Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007962> (lest 19.04.19)
- Rutherford-Johnsen, Tim (2017). *Music after the Fall: modern composition and culture since 1989*. Oakland: University of California Press.
- Saari, Seppo (2007). *Grieg's Transcriptions and the 19th Century Piano Piece: op. 17 Reflecting Typologies*, i: *Studia Musicologica Norvegica*, Vol 33, s.60-65.

Said, Amir (2015). *The Art of Sampling. The Sampling Tradition of Hip Hop/Rap Music & Copyright Law*. New York: Supercham Books.

Schulz, Peter F. og Cichon, Carline (2000). „Remixes“ und „Coverversionen“ – Urheberrecht und Verwertung, i: *FS Hertin 11/00*. Tilgjengelig fra: www.jurawelt.com/artikel/8976 (lest 2.10.2019).

Seeber, Martina (2018). *Sammeln, Erinnern, Bewahren. Komponisten in Archiven*, i: *MusikTexte* 157,2018.

Seeber, Martina (2017). Lars Petter Hagen Intervju, 30.9.2017 Berlin. Eget manuskript av forfatteren.

Sorce Keller, Marcello (2005). *Originalität, Authentizität und Urheberrecht: Eine Aufforderung, das intellektuelle Eigentum der Musik neu zu denken*, i: *Rundschrift/Gesellschaft für Historische Tonträger e.V.*, Jg.2, Nr. 4, s. 4-11). Wien (Schick-Verlag).

Strachan, Robert (2017). *Sonic Technologies. Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. New York: Bloomsbury.

Thissen, Paul (1998). *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*. (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*, B.5). Sinzig: Studio.

Torvund, Olav (2013). *Opphavsrett*. Oslo: Universitetsforlaget.

Toynbee, Jason (2016). *Music, Culture and Creativity*, I: Clayton, Middleton, og andre (red) *The cultural study of music*. New York: Routledge, s.102-112.

Vollsnes, Arvid O. og andre (red) (1999-2001): *Norges Musikkhistorien*, Bd.1-5. Oslo: Aschehoug.

Williams, Justin A. (2014). *Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings*, i: *Contemporary Music Review* Vol. 33, Nr.2, s.188-209.

Lisa Ekdahl offisielle nettside, Kontaktperson Paul Charles, tilgjengelig fra:

<http://lisaekdahl.com/> (lest 12.12.18)

Ultima festival offisielle nettside, Kontaktperson Cathrine Nysæther, tilgjengelig fra

<https://ultima.no/events/synne-skouen-ballerina-1> (lest 01.04.19).