



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

MACREL-OPG-OM-1-2021-VÅR-FLOWassign

Predefinert informasjon

Startdato:	18-05-2021 09:00 CEST	Termin:	2021 VÅR
Sluttdato:	01-06-2021 14:00 CEST	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	203 MACREL-OPG 1 OM-1 2021 VÅR		
Intern sensor:	(Anonymisert)		

Deltaker

Kandidatnr.:	206
---------------------	-----

Informasjon fra deltaker

Antall ord *:	15996
----------------------	-------

Egenerklæring *: Ja

Jeg bekrefter at jeg har Ja registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/uirksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei



MASTEROPPGÅVE

Å finna orda til musikken.

Ein autoetnografisk studie av songtekstproduksjon.

Finding the words to the music.

An autoethnographic study on the production of song lyrics.

Simon Kleppe Røskeland

Master i kreative fag og læreprosessar

Fakultet for lærarutdanning, kultur og idrett

Høgskulen på Vestlandet, campus Stord

Rettleiar: Sissel Margrethe Høisæter

31. mai 2021

Samandrag

Denne oppgåva baserer seg på eit kunstnarisk utviklingsarbeid der det har vorte skrivne songtekstar til åtte musikalske førelegg. I arbeidet med desse songtekstane har prosessen vorte dokumentert ved hjelp av fleire refleksjonsnotat, som har blitt gjennomgått for å gje svar på ei vitenskapleg problemstilling som omhandlar songtekstproduksjon. Denne studien tek sikte på å finna ut kva som kjenneteiknar songtekstproduksjon, samt å utforska utfordringane knytt til det at songteksten skal tilpassast musikken han skal verka saman med.

I oppgåva vert musikk med tekst definert som eit multimodalt uttrykk, og teorikapittelet tek for seg ulike teoriar omkring multimodale tekstar. Eit gjennomgåande tema er å finna fram til songlyrikken sin eigenart, ved å sjå på likskapar og ulikskapar mellom songlyrikk og annan lyrikk, i samband med både produksjonen og mottakaropplevinga. Hovudproblemstillinga for prosjektet tek sikte på å finna ut kva som kjenneteiknar denne prosessen med å skriva musikk til åtte musikalske førelegg.

Resultata av fortolkinga av refleksjonsnotat i lys av den teorien som allereie finst om dette emnet, viser at songtekstproduksjon har likskapstrekk med produksjon av annan lyrikk, men at han har ein tilleggsdimensjon, i og med at teksten må tilpassast musikken. Musikken er både utgangspunktet og inspirasjonen for songteksten, samstundes som musikken definerer rammene for teksten og lagar avgrensingar for syntaktiske einingar, kva ord som kan nyttast og kor mange stavingar og kva betoning orda kan ha.

Det at songtekst er eit auditivt fenomen som vert opplevd som ei tidsavgrensa einig, og som kanskje berre vert opplevd éin gong, gjer at teksten må kunna oppfattast med det same han vert lytta til. Dette får konsekvensar for songtekstproduksjonen i form av at ordbruken ikkje bør strekkja seg lenger enn daglegdags diskurs, og at metaforbruken må vera lett å oppfatta. I tillegg inneber songtekstproduksjon ofte ei avveging mellom musikalske og språktekniske omsyn, sidan det som fungerer musikalsk ikkje nødvendigvis fungerer språkleg og vice versa.

Momenta ovanfor peikar på ein mogleg konklusjon på kva som kjenneteiknar erfaringane i dette arbeidet med songtekstproduksjon, når musikken er laga på førehand.

Forord

Å gjennomføra dette masterprosjektet har vore lærerikt, spanande og utfordrande. Det å få gjennomføra eit masterprosjekt der eg har kunne dyrka interessa mi for og fordjupa meg i lyrikk og musikk, har vore svært givande. Sjølv om koronaepidemien og tilhøyrande tiltak har sett nokre skjær i sjøen for øvingar, innspelingar og det å møta medstudentar og rettleiarar, står eg att med ei oppleving av å ha lært mykje og å ha gjort noko som har tilført glede og meining i ei elles tung tid.

Det er på sin plass å koma med nokre takksame ord til dei som har gjort prosjektet mogleg å gjennomføra. Først ein stor takk til rettleiar Sissel Margrethe Høisæter for gode råd og innspel og kjekke samtalar frå prosjektet si byrjing til slutt. Kommentaraner og innspela hennar har vore nyttige og heilt naudsynte for at dette prosjektet skulle la seg gjennomføra og koma i hamn. Eg vil òg retta ei stor takk til Tom Roger Aadland som har vore rettleiar for sjølve songtekstane mine. Utan hans tilbakemeldingar på tekstane og hans kunnskap om songtekstproduksjon, hadde aldri songtekstane mine vorte slik som dei ser ut i dag.

Elles vil eg retta ei stor takk til dei andre medlemmene av bandet mitt; Askeladden, for at dei let dette prosjektet bli hovudfokuset for bandet denne hausten og vinteren. Torstein Mongstad og Henning Neu Hoshovde har stilt opp på øving og sett sitt preg på det endelege musikalske produktet som no står klart. Det dei har bidrege med på sine respektive instrument og med dei musikalske ideane deira, har gjeve tekstane mine høve til å skina i eit spanande og variert musikalsk landskap. Likevel må det største takket gå til vokalist, komponist og medstudent Johannes Aadland, som har laga dei musikalske komposisjonane til dette prosjektet. Utan det musikalske fundamentet han la til grunn, ville ikkje desse songtekstane ha eksistert og det endelege produktet som dei no er ein del av, ville heller ikkje ha funne si rette form.

Takk til Arne Wilhelmsen som har spelt inn og miksa alle songane med ein kritisk Simon Kleppe Røskeland ved sidan av, som andre styrmann. Utan hans hjelp og kunnskap ville ikkje me stått her med eit ferdig innspelt materiale. Elles takk til alle dei andre som har bidrege på innspelingane våre, og som har gjort produktet endå betre, slik at songtekstane mine òg har fått eit vakrere landskap å utfalda seg i.

Til slutt vil eg takka foreldra mine Herborg Røskeland og Roald Åge Kleppe, som har lest korrektur på oppgåva mi, sjølv om førespurnaden kanskje kom i siste liten. Det gjævaste takket skal likevel sambuaren min; Oda Elisabeth Tjønneland ha, for at ho har gjort det praktisk mogleg for meg å gjennomføra dette prosjektet, ved å gje meg tid og rom i kvardagen. Utan hennar oppmuntrande ord og forståing, hadde ikkje dette prosjektet vore praktisk eller mentalt mogleg for meg å gjennomføra.

Bergen, 30. mai 2021
Simon Kleppe Røskeland

Innholdsliste

Samandrag.....	2
Forord	3
1. Innleiing.....	7
1. 2 Problemstilling.....	10
2. Metode	11
2.1 Kunstnarisk utviklingsarbeid: Forsking gjennom kunsten	11
2.2 Design	15
2.3 Skriveprosessen	17
2.4 Analysemetode.....	17
3. Teori	19
3.1 Multimodalitet.....	19
3.2 Lyrikk-omgrepet.....	20
3.3 Lyriske verkemiddel	22
3.4 Songlyrikk og skriftlyrikk.....	23
3.5 Produksjon av songlyrikk	25
4. Analyse og funn.....	27
4.1 Koding.....	27
4.2 Kategoriar.....	28
4.3 Hovudgrupper.....	29
4.4 Melodien styrer orda	30
4.5 Godt innhald kontra velljod	35
4.6 Kan melodien endrast?.....	37
4.7 Alternative liner og puslespel-effekten.....	38

5 Drøfting	42
5.1 <i>Tekst og musikk som modaliteter</i>	42
5.2 <i>Lyrisk produksjon, eller?</i>	45
6. Konklusjon	49
6.1 <i>Skriveprosessen</i>	49
6.2 <i>Avslutting</i>	52
Referanseliste	53
ASKELADDEN – RUSTANDE STAG	56
<i>REGN</i>	57
<i>BLI IGJEN</i>	58
<i>DÅ HO PAKKA NED ALT</i>	59
<i>RUSTANDE STAG</i>	60
<i>KVARDAGSTANKAR I BÅT</i>	61
<i>NÅR EG HAR DEG</i>	62
<i>NYE STEG</i>	63
<i>BORTANFOR REGN</i>	64

1. Innleiing

Denne teksten baserer seg på eit kunstnarisk utviklingsarbeid, der eg har skriva songtekstar til åtte musikalske førelegg. Utgangspunktet for prosjektet er at eg og ein medstudent ville gjennomføra eit kunstnarisk prosjekt saman. Me har spelt saman i band sidan slutten av 2010, og me har begge bidrege som tekstforfattarar. Då me byrja på det same studiet, såg me etterkvart ei moglegheit for å kombinera interessa vår for å laga musikk saman, med det å gjennomføra eit masterarbeid.

Medstudenten og bandkollegaen min tek sin mastergrad innanfor musikk og eg tek min innanfor norskfaget. Studiet har namnet *Kreative fag og læreprosessar*, og reknar produksjon av tekst, som ein kreativ del av norskfaget. Dette inkluderer òg songlyrikk, som òg har vore vektlagd i forelesingane i første semester av masterprogrammet. Det kunstnariske produktet vårt er det same, der me i samarbeid skapar åtte musikalske einingar eller *songar*. Likevel har me kvar vår oppgåve; Han komponerer musikken, medan eg skriv tekstane til denne musikken. Difor har dei to skriftlege oppgåvene òg kvart sitt fokusområde; Den eine omhandlar komposisjon, medan mi omhandlar tekstskriving. Dei omhandlar slik sett kvar sin modalitet og kvar sin skapande prosess.

Den skapande prosessen til medstudenten min er eit premiss for min skapande prosess. Dersom eg ikkje hadde hatt dei musikalske førelegga hans, hadde eg heller ikkje hatt noko å skriva songtekstar til. Det er sjølv sagt mogleg å skriva songtekstar, utan at musikken er laga på førehand, men det er ikkje slik eg har jobba med songlyrikk før. Eg har, som ein hobby, skriva små dikt. Å skriva dikt har sine utfordringar, men å skriva songtekst er noko ganske anna. Når ein skriv songtekst må ein heile tida ta omsyn til ein modalitet som står utanfor det ein skriv, men som påverkar, fordi desse to seinare skal slåast saman.

Utfordringane eg har støtt på når eg tidlegare har skriva songtekst, er noko eg har grunna på lenge, og dei har som regel rot i det musikalske: Det har ikkje vore nok plass til å uttrykkja det eg vil, det eg har skriva har ikkje passa heilt med melodien eller noko som gjev god meining på papiret, har ikkje høyrte so bra ut når det har vorte sunge.

Når eg fyrst skulle gjennomføra eit masterprosjekt der eg skulle produsera songtekst, ville eg nytta høvet til å utforska desse utfordringane som eg tidlegare hadde støytt på. Ivrig gjekk eg i gong med å finna ut kva ulike teoretikarar hadde skrive om fenomenet tidlegare. So støyte eg på eit problem: Teorien eg fann omhandla ikkje det musikalske i noko vesentleg grad. Det finst fleire akademiske tekstar som omhandlar songlyrikk, men veldig få av dei forklarar kva songtekst eigentleg er. Den mest hyppige definisjonen ein kan finna er at: «Songlyrikk rettar seg mot øyra» eller «Songlyrikk er lyrikk som vert sunge».

Desse definisjonane er ikkje uviktige. Det mest essensielle med songlyrikk er sjølvst at han vert sunge, men det er ein definisjon som, etter mitt syn, berre so vidt skrapar overflata av kva fenomenet er. Den store hovudvekta av teori som finst om fenomenet, er analyser av innhaldet i songtekstane, og når det er snakk om form, handlar det stort sett om korleis songteksten ser ut i skrift. Likskapen mellom dikt og songar er heller ikkje uviktig. Dei har alltid høyrte saman, og frå dei tidlegaste tider har songtekstar vore formatet til lyrikken. Songlyrikken er, etter alt sannsyn, ein eldre tradisjon enn lyrikk som ikkje er akkompagnert av musikk (Selnes, 2016, s. 15-16).

Analyse av tekstlyrikk har etterkvart vorte ein betydeleg del av litteraturvitskapen, medan songlyrikken har vorte litt meir gløymt. Seinare har songlyrikken fått meir og meir innpass, men på tekstlyrikken sine premiss: Songlyrikken vert analysert utan å ta omsyn til modaliteten musikk. Difor har enkelte teoretikarar følt behovet for å danna ein dikotomi der ein forklarar skilnaden mellom dei. Nokre av dei har etterkvart òg klart å gå i djupna på songlyrikken sin eigenart og peikt meir djuptgåande på kva som skil dei to. Likevel fortel det lite om produksjonen, men nokre teoretikarar har peikt på nokre essensielle trekk, som eg skal gå nærare inn på i teoridelen.

Masterprogrammet eg går på, krev at masteroppgåva skal ha ei didaktisk vinkling i tillegg til den kunstnariske og den norskfaglege. Dette meiner eg er godt ivareteke på minst to måtar i denne oppgåva. Eg lærer meir om lyrikksjangeren generelt og songlyrikksjangeren spesielt gjennom dette prosjektet. I tillegg lærer eg noko om skriveprosessar, og då spesielt prosessen med å skriva songlyrikk.

Oppgåva handlar om å produsera tekst, noko som eg jamleg utset mine eigne elevar for. Dei skal òg kunna skriva kreative tekstar, og songtekst må jo kunna seiast å vera ein kreativ tekst. Gjennom dette prosjektet får eg erfaringar frå den skapande prosessen eg legg til rette for hjå elevane mine. Det å prøva ut eleven sin posisjon gjev innsikt som eg òg kan dra didaktisk nytte av.

I tillegg vil eg hevda at eg tek omsyn til to ulike modalitetar i arbeidet med dette prosjektet; Språk og musikk. Multimodalitet er kome inn som ein del av pensumet i skuleverket.

Gjennom arbeidet med å produsera desse songtekstane, meiner eg at eg har fått djupare innsyn i korleis det er å jobba med ulike modalitetar som skal verka saman. Eg meiner at samspelet mellom musikk og språk, har overføringsverdi til korleis andre modalitetar spelar saman i eit multimodalt uttrykk; Til dømes skrift og bilete eller lyd og bilete.

Eit anna didaktisk aspekt ved prosjektet mitt er at eg gjennom dette masterarbeidet sjølv har vore gjennom ein estetisk læreprosess. I denne prosessen har eg gjeve meg sjølv i oppdrag å skriva desse songtekstane til musikken medstudenten min har komponert. Eg har måtta kome opp med idear, vidareutvikla desse og finpusa på dei til eg har kome fram til eit endeleg resultat. I tillegg har me øvd inn musikken med tekstane mine og til slutt spelt dei inn i studio. Det har vore ein lang prosess fram mot eit endeleg resultat, der modalitetane til slutt er ført saman til eit endeleg produkt.

Eg har hatt ein profesjonell songtekstforfattar som rettleiar på den kunstnariske delen av prosjektet, og fått gode tilbakemeldingar i høve forbetningspotensialet i tekstane mine. På bakgrunn av tilbakemeldingane har eg måtta gå gjennom alle tekstane mine fleire gongar for å finna fram til dei beste løysingane for å ivareta både melodien og dei språklege og lyriske verkemidla. Dette har gjort tekstane mine betre og rettleiinga eg har fått, har vore heilt essensiell i prosessen med å koma fram til det resultatet som no finst. Soleis kan ein òg seia at eg har førstehandserfaring med å oppleve og sjå nytten av prosessorientert skriving. Dette er òg noko eg vil ta med meg vidare i arbeidet mitt som pedagog.

Gjennom denne teksten vil eg belysa korleis det å skriva songtekstar kan fordra seg. Det skal likevel presiserast at funna mine er gjeldande for den prosessen eg har opplevd og den arbeidsmetoden eg har valt. Dersom eg hadde skrive teksten før musikken vart laga eller dersom eg hadde skrive tekst og musikk samstundes, ville prosessen sett annleis ut. Likevel vil eg hevda at denne oppgåva peikar på nokre av dei kjenneteikna som gjer at produksjon av songlyrikk, har ein eigenart som skil seg frå andre måtar å produsera tekst på.

1. 2 Problemstilling

Sidan dette masterprosjektet tek utgangspunkt i eit kunstnarisk utviklingsarbeid, er problemstillinga gjeldane for den skriftlege delen av oppgåva, og ikkje direkte knytt til det kunstnariske resultatet. Likevel tek problemstillinga opp i seg nokre av dei utfordringane som kjem til syne når ein arbeider med produksjon av songtekst. Problemstillinga er altso i all hovudsak knytt til skriveprosessen.

Når eg tidlegare har jobba med å skriva songtekst, har eg erfart at det kan vera utfordrande å skriva noko som både skal gje meining, ikkje vera verken for pompøst eller plumpt og som samstundes skal passa med betoning og rytmikk i melodien. I tillegg skal orda ha ein viss klangeleg kvalitet, sidan dei skal syngjast. I prosjektet har eg skrive songtekstar til åtte musikalske førelegg. Hovudproblemstillinga mi vart difor:

Kva kjenneteiknar prosessen der eg skriv songtekstar til åtte musikalske førelegg?

Eg har desse forskingsspørsmåla:

1. Korleis påverkar det skriveprosessen at modaliteten tekst skal tilpassast modaliteten musikk?
2. Kva avvegingar må eg gjera mellom musikalske omsyn og språklege omsyn?

Det fyrste forskingsspørsmålet omhandlar korleis songteksten vert til, og korleis han tek form ut frå den melodien som var laga på førehand. Det andre forskingsspørsmålet omhandlar dei avvegingane ein tek når teksten har funne forma, og det handlar ofte om ordval.

2. Metode

2.1 Kunstnarisk utviklingsarbeid: Forsking gjennom kunsten

I Høgskulen på Vestlandet sin emneplan for masterarbeid innanfor Kreative fag og læreprosessar 2020/2021 står det at:

Ved gjennomføring av masterarbeid med innslag av kunstnerisk virksomhet skal dokumentasjon av det kunstneriske resultatet leveres sammen med et skriftlig materiale som formidler kandidatens refleksjon knyttet til arbeidet (Høgskulen på Vestlandet, u.å.).

Det er altså mine refleksjonar kring arbeidet med tekstproduksjon som er basisen for denne oppgåva. Refleksjonane rundt den kunstnariske prosessen er godt ivareteke gjennom ulike refleksjonsnotat eg har skrivne undervegs. Samstundes ynskjer eg å tolka desse refleksjonane i lys av problemstillinga.

Kunstnarisk utviklingsarbeid er sidestilt med vitenskapleg forskning gjennom *Lov om universiteter og høgskoler, 01.04.2005* (Fakultet for kunst, musikk og design, UiB og Fakultet for arkitektur og design/Det humanistiske fakultet, NTNU, 2019, s. 3). Kunstnarisk utviklingsarbeid vart innført i Universitets- og høgskulelova i 1995 (Jørgensenutvalget, 2007, s. 13).

På ein konferanse som vart halde den 13.-15. februar i 1992 i Åsgårdstrand, vart det diskutert kva kunstfagleg forskning kunne vera. Bakgrunnen for konferansen var at fleire tidlegare kunstskular hadde vorte omgjorte til høgskular. Dette førte til at fleire av lærarane ved desse skulane plutsleg fekk forskingsplikt og hovudfag vart oppretta for studentane (Halliday, 1978 i Holmberg i, 1993, s. 3). Kunsthistorikar Gunnar Danbolt framheva at det i eit historisk perspektiv ikkje alltid hadde eksistert eit skapt skilje mellom kunst og forskning (Danbolt, 1993, s. 11). Ein slik debatt om kunst og forskning, vil naturlegvis òg røra ved essensielle spørsmål om kva vitenskap eller kunnskap eigentleg er, slik Søren Kjørup hevdar i sitt innlegg frå den same konferansen (Kjørup, 1993, s. 26). Det å produsera eit kunstnarisk produkt, vil mest sannsynleg føra til kunnskap og, etter mitt syn, til vitenskapleg innsikt.

Kunstfagleg forskning vert som oftast delt inn i tre undergrupper: Forsking *på* kunsten, forskning *gjennom* kunsten og forskning *for* kunsten (Scrivener, 2009 i Johnson, 2010, s. 144). Den fyrste undergruppa er kanskje den mest vanlege forma for kunsthøgskuleforskning, og den som minner mest om vitenskapleg forskning innanfor andre felt. Her er kunsten gjenstand for forskinga, definert som eit objekt i verda som skal undersøkjast, forståast og forklarast (Scrivener, 2009 i Johnson, 2010, s. 144). Når ein forskar gjennom kunsten, vert kunsten metoden for å forstå verda og det ein vil forstå er kanskje kunsten i seg sjølv. Den sistnemnde tek sikte på å forbetra kunsten og då kanskje ved å produsera kunst som endrar kunsten (Scrivener, 2009 i Johnson, 2010, s. 144). Å forska gjennom kunsten er å rekna som eit synonym til å utføra eit kunstnarleg utviklingsarbeid.

Gjennom masterarbeidet mitt har eg forska på å skriva songtekstar gjennom å skriva dei, med mål om å få dei ferdigstilte som del av eit kunstnarisk uttrykk og eit offentleg produkt. Det offentlege produktet vert då musikken som eg og medstudenten min deler med offentlegheita og sensorane våre, i form av ei digital utgjeving. Eit mål for prosjektet er å koma fram til eit godt sluttprodukt, og med definisjonen av forskning gjennom kunsten, so kan dette kanskje seiast å vera vitenskapleg i seg sjølv. Gjennom refleksjonsnotata mine har eg fått eit innblikk i prosessen rundt songtekstproduksjonen min. Eg har ikkje berre opplevd prosessen, men eg har skildra han i tillegg og kan då ta eit steg tilbake og forska på mine eigne refleksjonar. Då er det kanskje ikkje kunsten eg forskar på, men dersom *objektet i verda* er songtekstproduksjon, gjev refleksjonsnotata eit innblikk i dette. Vidare ynskjer eg å gjera noko *for* kunstforma songtekst, ved å visa korleis denne lyrikksjangeren har ein eigenart, ikkje berre når det gjeld korleis kunstforma vert opplevd og framført, men òg i produksjonen.

Utdanning innanfor kunstfaga fekk universitet og høgskule-status frå tidleg 1990-tal og kunstnarisk utviklingsarbeid vart innført i Universitets- og høgskulelova i 1995. Denne forma for forskingsarbeid vart likevel ikkje tydeleg definert før eit fagleg utval, leia av professor Harald Jørgensen frå Norges Musikkhøgskole, formulerte eit kunstnarisk utviklingsarbeid på denne måten:

Kunstnerisk utviklingsarbeid dekkjer kunstneriske prosesser som fører fram til et offentlig tilgjengelig kunstnerisk produkt. I denne virksomheten kan det også inngå en eksplisitt refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet.

(Jørgensenutvalget, 2007, s. 14)

Vidare bør det kanskje presiserast at eit kunstnarisk utviklingsarbeid vert definert som forskning, ut frå ei utvida oppfatning av kva forskning kan vera. Ein valde vekk omgrepet 'Kunstnarisk forskning' fordi ordet 'forskning' framleis er knytt til ei tradisjonell forståing av kva vitskap skal vera (Malterud, 2012, s. 58). Noko av det ein kan sjå som verdifullt ved at det er kunstnaren sjølv som forskar *gjennom* kunsten, er at kunstnaren vil ha noko å bidra med gjennom sine refleksjonar. Nokon som hadde forska på arbeidet til kunstnaren, ville ikkje kunna formidla det same (Malterud, 2012, s. 59).

I eit kunstnarisk utviklingsarbeid er utgangspunktet eins egne erfaringar og eins eiga innsikt, i motsetnad til å forska *på* kunst, som er å ha blikket utanfrå. I ein kvar kunstnarisk prosess på høgare nivå, er kritisk refleksjon implisitt (Malterud, 2012). Difor er det viktig å dokumentera denne refleksjonen undervegs i prosessen, slik refleksjonsnotata mine hjelper meg med.

Som eit teoretisk bakteppe for refleksjonen er det nærliggjande å sjå til den hermeneutiske sirkel (Gadamer, 2003, s. 33). Mange føretrekkjer heller termen 'Den hermeneutiske spiral' framfor sirkel, fordi ein sirkel ofte er lukka. Med begge metaforane ønskjer ein å illustrera korleis ny kunnskap alltid byggjer på den før-forståinga ein hadde før ein starta ein fortolkingsprosess (Nilssen, 2012, s. 74). Den hermeneutiske sirkelen er relevant fordi eg gjennom skriveprosessen har utvikla meg som songtekstforfattar og dermed fått ei større forståing for korleis dette kan gjerast og korleis dette kan gjerast betre. Eg hadde ei før-forståing, som førte til at eg kunne skriva tekstar og reflektera kring tekstproduksjonen. På bakgrunn av det vidare arbeidet har eg auka forståinga mi, som igjen byggjer på det eg kunne frå før.

Eit anna teoretisk bakteppe er fenomenologien, fordi eg gjennom dette prosjektet søkjer å finna ut kva fenomenet songtekst er, og i sær kva fenomenet *songtekstproduksjon* omfattar. Fyrste trinn i ein fenomenologisk utforskningsprosess representerer ein mest mogleg direkte kontakt med dei fenomena ein vil studera (Halvorsen, 2007, s. 142). Gjennom masterprosjekt mitt har eg kome tett på fenomenet songtekstproduksjon, ved å sjølv setja meg inn i situasjonen som songtekstforfattar. Intervju er vanlegvis den einaste innsamlingsmetoden innanfor fenomenologiske studium (Postholm, 2010, s. 78). Eg kunne kanskje hevda at refleksjonsnotata mine er ein slags samtale eg gjennomfører med meg sjølv. Dersom studien skulle vore gjennomført fenomenologisk måtte ein ha spurt mange ulike songtekstforfattarar

om kva songtekstproduksjon inneber, for so å finna fellestrekk mellom forskingsdeltakarane, som igjen kunne ha gjeve ei forklaring på kva songtekstproduksjon inneber. Soleis kan forskingsprosjektet mitt først og fremst berre svara på korleis dette vert opplevd for meg, men det har truleg ein validitet i og med at all kunnskap er subjektivt erfart, ifølgje fenomenologisk filosofi (Halvorsen, 2007, s. 144, Nyeng, 2017, s. 54).

Det pedagogiske aspektet er som nemnt ivareteke gjennom at eg sjølv har gått gjennom ein estetisk læreprosess. Omgrepet *estetikk* kjem av det greske ordet *aisthesis* som kan omsetjast med orda ‘kjensle’, ‘fornemming’ eller ‘sansing’ (Austring og Sørensen, 2006, s. 12). Estetikk handlar om å uttrykkja seg, og personlege uttrykk kan koma til syne gjennom skapande verksemd (Austring og Sørensen, 2006, s. 69). Gjennom estetiske uttrykk ønskjer ein å kunna reflektera over og kommunisera om seg sjølv og verda (Austring og Sørensen, 2006, s. 107). Ein kan vidare utvikla kunnskap innanfor formspråket og materialet ein jobbar med, og ein kan utvikla ei djupare forståing for temaet eller innhaldet ein ønskjer å formidla. I tillegg kan ein få ei djupare innsikt i seg sjølv (Austring og Sørensen, 2006, s. 277). Gjennom dette masterprosjektet har det vore eit mål for meg å utvikla meg sjølv som songtekstforfattar, og få ei djupare forståing for formspråket. Dette er òg nedfelt i problemstilling og forskingsspørsmål. Samstundes ser eg at denne prosessen òg har gjeve meg meir kunnskap om det tekstane har handla om, og om korleis ein kan nytta språket, sjølv om dette eigentleg ikkje var føremålet.

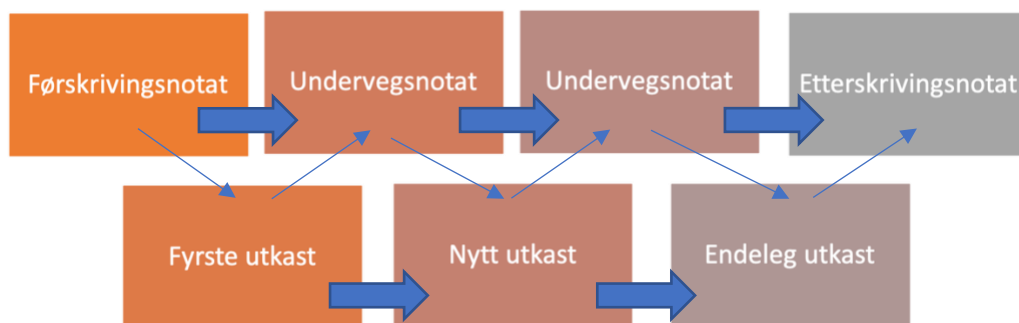
I songtekstproduksjonen har eg fått god rettleiing av ein profesjonell songlyrikkforfattar. På nokre av tekstane har eg endra mykje etter å ha fått tilbakemeldingar. I alle tilfella har tekstane vorte mykje betre etter rettleiinga, som har opna opp for moglegheiter eg ikkje kunna ha tenkt på sjølv. Dette trur eg har gjeve meg god innsikt i korleis elevar bør få rettleiing på arbeidet deira, og kva uforløyst potensial som kan vera til stades i eit førsteutkast og i eit skapande sinn. Masterprosjektet mitt har soleis lært meg noko om prosessorientert skriving.

Prossessorientert skriving vil naturleg nok vera det motsette av produktorientert skriving (Hoel, 1990). Produktorientert skriving vil seia at det endelege resultatet skal vurderast, og i skulesamanheng karaktersetjast. Det vil her vera lite vekt på skriveprosessen, som vert meir sett på som ei isolert handling som eleven føreteke åleine. I prossessorientert skriving går skrivinga meir inn i ein sosial samanheng, der ein får rettleiing undervegs (Hoel, 1990. s. 17).

2.2 Design

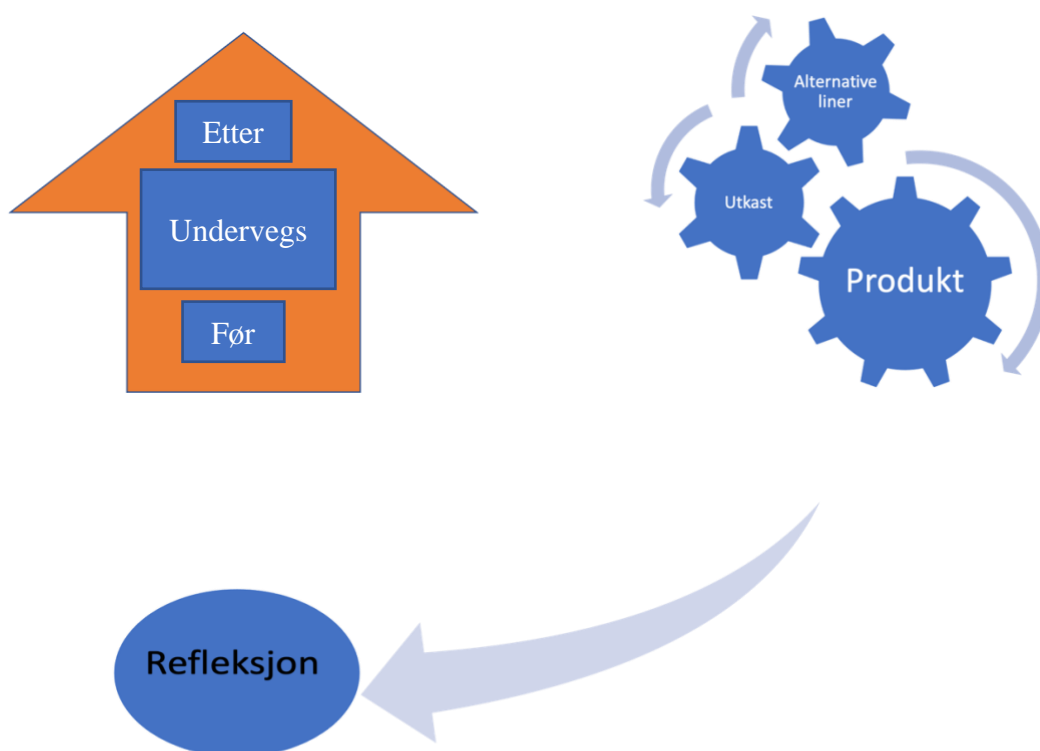
Den overordna metoden for prosjektet mitt er autoetnografisk. Dette kan forklarast som eit innovervendt fokus for å generera personlege tekstar, der forskar og informant er den same (Alvesson, 2003 i Klevan, Sundet & Sælør, 2019). Det er eins egne tankar, kjensler, erfaringar og reaksjonar som vert nytta for å forstå eit spesifikt aspekt ved livet og erfaringsverda til forskaren (Baarts, 2012 i Klevan, Sundet & Sælør, 2019). Erfaringane vert gjerne samla i ettertid og dreier seg om å hugsa og sjå tilbake på situasjonen, hendinga og erfaringa ein har som fokus for forskinga (Ellis, Adams og Bochner, 2011 i Klevan, Sundet & Sælør, 2019). I det sistnemnde ligg hovudgrunngevinga for valet mitt av forskingsdesign. Undervegs i den skapande prosessen har eg skrive refleksjonsnotat som skildrar tankane, kjenslene, erfaringane og reaksjonane mine. Det er desse notata som danner det empiriske grunnlaget for analyse- og drøftingsdelen min, saman med dei ulike utkasta av songtekstane mine.

Modellen under viser korleis tekstarbeidet og forskingsarbeidet gjekk føre seg. Som ein ser av modellen, har eg skrive notat før og etter alle skriveøktene. Undervegs-notata påverkar kvarandre i ein kontinuerlig skriveprosess medan sjølve tekstutkasta påverkar kvarandre i ein annan skriveprosess. Samstundes skjer det ein prosess mellom skrivinga av sjølve songtekstane og refleksjonsnotata, som dei tynne pilane i modellen viser.



Modellen viser eit stilisert bilete av korleis ein slik skrive- og forskingsprosess kan gå føre seg, men i realiteten har det vist seg ugunstig å følgja denne oppskrifta slavisk. Eg har skrive mange og lange refleksjonsnotat, men nokre av songtekstane hadde atskillege fleire utkast enn berre tre. Mange av linene i songtekstane vart òg produserte ved at eg prøvde ut mange

alternativ før eg landa på noko eg var nøgd med. I sjølve skriveprosessen verka det hemmande å stoppa opp i ein inspirert augneblink, for å notera ned kva eg heldt på med. Difor har eg òg teke vare på lengre dokument som viser alternative liner og ord, som eg etterpå kunne velja frå. I andre tilfelle var eg og rettleiar relativt nøgde med teksten ved fyrste utkast, og teksten trong berre små justeringar før han var ferdig. Soleis verkar det kanskje lite meiningsfylt å skriva eit refleksjonsnotat ut frå at ein endrar nokre få ord frå eit utkast til eit anna. Difor er modellen nedanfor kanskje ein like god illustrasjon på korleis ein slik kreativ prosess kan gå føre seg:



Det eg freistar å visa med denne modellen er at det å skriva songtekst er ein omstendeleg prosess der målet er å skapa eit endeleg produkt, der ulike utkast og alternative liner er tekstar som ligg rundt den endelege teksten. Refleksjonsnotata er skrivne med utgangspunkt i denne prosessen, i form av før-, undervegs- og etterskrivingsnotat. Som modellen òg viser, er vekta størst på undervegs-notata. Desse utgjer òg fleire dokument.

2.3 Skriveprosessen

Eg skreiv alle tekstane på datamaskin og hadde mapper for kvar einskild tekst, med fleire versjonar og kommentarar. Grunnen til at eg valde å skriva alle tekstane på datamaskin, er redigeringsmoglegheitene dette gjev. Då kan ein byta om på linene med eit enkelt tastetrykk, og prøva ut fleire versjonar av same line, samstundes som ein tek vare på alle alternativa. I dei aller fleste tilfella vart ikkje teksten skriven i den endelege rekkjefølgja. Eg byrja der det dukka opp ord eller vendingar i tankane mine. Heilt konkret vil det seia at refrenget kanskje var det fyrste som vart skrive eller at det fyrste verset eg skreiv, enda opp med å bli det siste. I mange tilfelle vart det endelege resultatet ein kombinasjon av liner som hadde vorte flytta rundt mange gonger.

Dei ulike tekstane kravde ulike arbeidsmetodar for at eg skulle koma fram til eit godt resultat, og eg måtte gjerne høyra teksten sunge før eg visste kva som måtte endrast. Noko som såg bra ut på papiret vart kanskje nærast flaut når det vart lese opp, men so kunne det kjennast godt att når det vart sunge eller når eg hørde på øvingsopptaka i ettertid. Dette samsvarar godt med litteraturvitarane Christian Janss og Christian Refsum si understreking av at songlyrikken i fyrste omgang ikkje er laga for å lesast (Janss & Refsum, 2010).

Eg brukte dataprogrammet NVivo til å koda og markera ulike problemområde og omsyn som vart teke i tekstane. Kommentarfunksjonane i Word har òg vore gunstige for å markera liner og ord som eg ikkje var heilt nøgd med, eller for å kommentera kvifor lina blei sjåande ut akkurat slik, på grunn av omsyn til melodien.

2.4 Analysemetode

For å finna svar på problemstillinga har eg gjort ei analyse av datamaterialet mitt.

Datamaterialet består av refleksjonsnotat og har skriva for kvart nye utkast av kvar songtekst. Desse refleksjonsnotata dokumenterer prosessen med å produsera desse songtekstane og utgjer ei form for kvalitative data. Kvalitative data kan enkelt forklarast som data som vert best skildra med ord framfor tal (Grønmo, 1998 i Johannessen, Rafoss & Rasmussen, 2018, s. 22). Det er typisk for kvalitative data at ein nyttar ulike tekstar som datamateriale (Johannesen et al., 2018, s. 22). I mitt tilfelle er det mine eigne refleksjonsnotat som dannar

datagrunnlaget, og det stemmer godt overeins med det Johannessen et. al kallar for *nedskrivne erfaringar* (2018, s. 22). Det er forskjell på å lesa refleksjonsnotat og å analysera dei. Når ein analyserer ein tekst, leiter ein etter svar på spørsmål ein har stilt på førehand (Johannessen et al., 2018, s. 23). Eg har gått gjennom datamaterialet mitt med det målet for auga å kunna svara på problemstillinga mi.

Refleksjonsnotata mine er ei slags loggføring over mine eigne opplevingar, tankar og kjensler rundt det kunstnariske tekstarbeidet eg har utført. Professor Vivi Nilssen (2014) listar opp 'logg' som ein av dei datamateriala som kan utgjera det Dr. Michael Quinn Patton kallar for *den ufordøyde, komplekse røynda* (Patton, 2002 i Nilssen, 2014, s. 82). Å få meining ut av denne kompleksiteten ved å redusera innhaldet til nokre få kategoriar som fangar essensen i materialet, er ei utfordring i kvalitative studium med ei induktiv tilnærming (Nilsen, 2014, s. 82). Når eg har lese gjennom datamaterialet mitt, og leita etter utsegner som kan belysa problemstillinga, har eg gjennomført det Nilsen kallar for *open koding* (Nilssen, 2014, s. 82). Eg har sett kva utsegner som finst i datamaterialet og gjeve dei nye namn. Målet har vore å sitja att med nokre få perspektiv som gjev svar på forskingsspørsmåla (Cresswell, 2007; Le Compte & Schensul, 1999, Miles & Huberman, 1994; Patton, 2002; Strauss & Corbin, 1998 i Nilssen, 2014, s. 85).

Eg har følgd forfattarane av boka *Hvordan bruke teori?*; Lars E.F. Johannesen, Tore Witsø Rafoss og Erik Børve Rasmussen si oppskrift på korleis ein gjer ei tematisk analyse, når eg har gått gjennom datamaterialet (2018, s. 272). Det vil seia at eg først lagde eit datamateriale, før eg gjekk gjennom dette og fann utsegner som eg syntest uttrykte viktige poeng; Altso koding. Deretter samla eg dei koda dataa mine i meir generelle kategoriar. I analyse og funnkapittelet vil eg presentera innhaldet i kategoriane for å svara på problemstillinga og forskingsspørsmåla (Johannessen et al., 2018 s. 282). Etterkvart såg eg at desse kategoriane kunne grupperast i tre hovudgrupper. Ut frå hovudgruppene fann eg fire tema som eg syntest var særskilt interessante å løfta fram, i høve problemstilling og forskingsspørsmål.

3. Teori

3.1 Multimodalitet

Ifølgje den britisk-australske lingvisten Michael Halliday inneber all språkbruk aktivitetar som involverer menneske kroppslig, temporalt og romleg (Halliday, 1978 i Holmberg i Kvåle, Maagerø & Veum, 2015, s. 9). Følgjeleg er alle tekstar skrivne ut frå ein kontekst (Holmberg i Kvåle et al., 2015, s. 10). Multimodalitet er ein vidt brukt term som kan kjenneteiknast ved ei tredeling mellom semiotiske ressursar og modalitetar, eit mottakar-perspektiv på korleis me sansar det multimodale uttrykket og eit medieperspektiv. Ein multimodal tekst inneber altso eit samspel mellom desse tre omsyna. Teoriane om multimodalitet inneber ei indirekte forståing av korleis mediet det skal kommuniserast gjennom fungerer (Tønnessen i Kvåle et al., 2015, s. s. 25).

Korleis språket fungerer og opptrer vil vera avhengig av tekstsamanhengen språket vert nytta i, og språk og tekst kan ikkje forståast uavhengig av konteksten språket er nytta i. Dei språklege vala vil alltid stå i samband med den omliggjande kommunikasjonssituasjonen (Siljan i Kvåle et al., 2015, s. 61). Når skrift, musikk eller andre modalitetar vert framførte eller framviste inngår dei i ein kontekst. Dersom ein for eksempel tek opp levande musikk og lagrar han på ein harddisk, for so å spela han av seinare, kjem denne musikken inn i ein ny kontekst. Ein kan seia at teksten vert rekontekstualisert (Moskvil i Kvåle et al., 2015, s. 139). Det same vil vera tilfellet om ein les opp lyrikk frå ei diktsamling. Dette vil vera ei rekontekstualisering av det nedskrivne diktet.

Ordet 'tekst' kan bety alle former for teiknsystem, både verbale, auditive og visuelle, som kan formidla ei meiningsberande utsegn (Schwebs & Otnes, 2006, s. 17). Dersom ein kombinerer fleire teksttypar på same tid, kan ein kalla dette for ein multimodal eller samansett tekst. Omgrepet 'samansett tekst' kan daterast til arbeidet med Læreplanen Kunnskapsløftet (2006), og innføringa av denne (Liestøl, 2006). *Samansette tekstar* inneber det same utvida tekstomgrepet som *multimodalitet* gjer, og dei oppramsa eksempla på ulike tekstar eller modi er ofte bilete, lyd, skrift etc.

Dersom musikk skal forståast som ein formidlar av ei meiningsberande utsegn, kan ein hevda at musikk liknar språk fordi musikken er ei tidsmessig følgje av artikulerde lydar som er meir enn berre lyd (Adorno, 2003, s. 7). Innanfor multimodalitetsteori nyttar ein gjerne tekstmogrepet utan å knyta det spesielt til verbalspråket (Løvland, 2007, s. 11). Ifølgje sosialemiotikaren Gunther Kress er tekst resultatet av sosial handling (Kress, 2003, s. 37 i Løvland, 2007, s. 11). Lingvisten og sosialemiotikk-pioneren Theo Van Leeuwen listar opp mellom anna musikk som ein tekst og en kommunikatív hending, når han hevdar at rytme gjev samanheng eller kohesjon til ulike tekstar (Van Leeuwen, 2005, s. 181).

Ifølgje Halliday må teksten ha ein sosial funksjon for å bli kalla *tekst*, og for at teksten skal vera meiningsfull må mottakaren ha ei oppfatning av konteksten som teksten er skriven inn i (Rogne, 2008). Det er eit etter kvart vanleg syn, som Halliday òg proklamerer, at ein ikkje kan setja opp formelle system for kva som avgrensar ein teksttype. I multimodale tekstar er det vanskeleg å seia kvar den eine teksttypen sluttar og den andre byrjar. Ein kan heller ikkje hevda at ein kjenner til alle teksttypar i dag, og at det finst noko avgrensing for kva som kan definerast som tekst (Rogne, 2008). Eit eventuelt skilje som kan setjast mellom samansette og multimodale tekstar, er at ein i læreplanen har ynskt å skilja mellom reint munnlege tekstar og dei som ein kan sjå. Fagtermen *Multimodale tekstar* tar opp i seg at det her er snakk om tekstar som får fram meinig på fleire måtar, altso *multimodi* (Rogne, 2008).

3.2 Lyrikk-omgrepet

Dersom ein går tilbake til antikken, er det, ifølgje Isokrates, taleevna og talekunsten som skil oss frå, og gjer oss overlegne dei andre dyra (Aksnes, 2007, s. 9). Det som kjenneteiknar talespråket er det komplekse samspelet mellom ord, lyd og bilete (Aksnes, 2007, s. 8). All språkbruk går føre seg innanfor bestemte rammer for kommunikasjonen. Dette kan òg kallast for sjangrar (Aksnes, 2007, s. 14). Dei antikke inndelingane av skjønnlitterære sjangrar er framleis gjeldande i dag. Ein skil mellom epikk, dramatikk og lyrikk (Garthus, Sandemose & Schulze, 2020, s. 7). Lyrikken skil seg frå dei to andre hovudsjangrane når det gjeld språk og form, samstundes som lyrikken fokuserer på subjektive opplevingar og kjensler. Lyrikken har sjeldnare ei narrativ handling, enn dei to andre. Garthus, Sandemose og Schulze skil mellom

lyrikk, dikt og poesi, med å omtala lyrikk som sjangernemning, medan dikt omhandlar forma og poesien omhandlar språket i lyrikken (Garthus et al., 2020).

Ved å nytta eit poetisk språk, tek bodskapet ein omveg til mottakaren, og får ein estetisk funksjon som gjev lyttaren ei anna oppleving (Garthus et al., 2020, s. 7). Dette skjer gjennom dei verkemidla ein nyttar i det poetiske uttrykket. Ein interessant bruk av språklege bilete er kanskje det som kjenneteiknar det poetiske uttrykket, medan enderim, tydeleg rytmikk og inndeling i strofer og verseliner, kjenneteiknar forma (Garthus et al., 2020, s. 8). Det som er ei potensiell utfordring når ein snakkar om forma i songlyrikk, er at terminologien er ulik blant musikarar og litteraturvitarar. I ein songtekst gjev ein ofte dei ulike strofene ulike namn ut frå kva funksjon dei har i låta, og kallar dei eksempelvis for vers, refreng, pre-chorus (pre-refreng) og bru. Endå verre er det kanskje at i den grad ordet *strofe* vert nytta, vert det brukt om verseliner eller melodiske frasar.

Samanhengen mellom lyrikk og musikk er svært tydeleg, dersom ein går tilbake i historia. Sjølve ordet *lyrikk* kjem av instrumentet *lyre*, og tekstane me kjenner til var skrivne for å verta framførte til musikk (Aksnes, 2007, s. 34; Garthus et al., 2020, s. 9). I norsk samanheng, har mange av dei store diktarane våre òg vore songtekstforfattar (Garthus et al., s. 10). Eit tydeleg skilje ser ein ikkje før ein kjem ut på slutten av 1800-talet, der Sigbjørn Obstfelder, som kanskje Noregs første modernist, gjer tydelege endringar i forma (Garthus et al., s. 11). Når lyrikken ikkje lenger trong å ha fast rim og rytme, hamna dikta lenger frå songtradisjonen. På den andre sida hadde instrumental musikk vore sær populær sidan barokken, og det er vel først rundt midten av 1900-talet at han byrja å bli mindre populær. Ifølgje Garthus et al. (2020, s. 12) finst det nok av eksempel på at songlyrikk kan vera stor lyrikk, og den tydelegaste anerkjenninga av dette er nok at Bob Dylan vann Nobels litteraturpris i 2016.

3.3 Lyriske verkemiddel

Liv Marit Aksnes (2007) listar opp fem faktorar som påverkar høyrseleinntrykket me får når me lyttar til tale: Betoning og stemmestyrke, toneleie og melodi, artikulasjon, klang og tempo, tempovariasjonar og pause (s. 19). Det ein kan seia om songlyrikk er at desse faktorane då moglegvis ikkje kan påverkast i like stor grad av den som skal syngja teksten; Det vil liggja føringar i melodien som påverkar desse faktorane, kanskje med unntak av artikulasjon. Kva ord ein vil betona i ei setning vil styra tolkinga og opplevinga av innhaldet (Aksnes, 2007, s. 20). Når det gjeld tempo skriv Aksnes at det ikkje finst noko idealt tempo, men at ein gylden regel kan vera at tempoet må vera slik at mottakaren forstår kva som vert sagt (Aksnes, 2007, s. 21).

Aksnes definerer *toneleie* som det toneområdet som er karakteristisk for talestemma, og at ein kan variera dette. *Melodi* vert definert som rørsler opp og ned i tonehøgde, og når det er snakk om diktlesing kan ein og kalla melodi for tonegongen (Aksnes, 2007, s. 22). Klang vert definert som det som oppstår i eit samspel mellom lydfarge, melodi og artikulasjon. Lydfarge kan forklarast med kor vidt stemma høyrst pressa og skarp eller varm og mjuk ut (Aksnes, 2007, s. 25). Aksnes understreker at lyrikk tradisjonelt er knytt til det lydlege og musikalske, og er skapt for å verta framført. Rim- og rytmemønster høyrer til det ho kallar *musikalske effektar*. Aksnes presiserer òg at det finst dikt som gjer motstand mot dette; Modernistiske dikt som ikkje føl rim- og rytmemønster (Aksnes, 2007, s. 34). Når Aksnes skriv om desse faktorane og omgrepa er det i konteksten opplesing av nedskrivne dikt. Til no har eg peikt på korleis songlyrikk og anna lyrikk har mykje felles, men at det går eit skilje mellom modernistiske dikt og den lyrikktradisjonen som spring ut av songtradisjonen. Vidare vil eg visa korleis ulike teoretikarar har peikt på andre ulikskapar mellom songlyrikk og annan lyrikk.

3.4 Songlyrikk og skriftlyrikk

Dersom me avgrensar oss til å omtala lyrikk som er meint for å lesast, anten høgt eller stille, som skriftlyrikk, og tekst som er meint for å syngjast som songlyrikk, vil ein kanskje sjå eit tydlegare skilje mellom dei to. Den mest brukte metaforen for denne skilnaden er at skriftlyrikken rettar seg mot auga medan songlyrikken rettar seg mot øyra (Eckstein, 2010, s. 67; Hansen, 2019, s. 7; Janss & Refsum, 2010, s. 280; Pattison, 2011, s. 132). Ut frå det Aksnes skriv om munnlege framføringar, kan dette sjølv sagt debatterast. For når eit dikt vert lese opp, vil det naturlegvis retta seg mot øyra til mottakaren, og ikkje auga. Hovudskilnaden må då i so fall liggja i at diktet som vert lese opp, har sin opphavslege kontekst i form av å vera nedskrive, der songen er laga i konteksten av at han skal lyttast til.

I ein skrifttekst kan ein heile tida stoppa opp, gå tilbake, studera nøyare og lesa om att. Dersom ein er på konsert og høyrer ein song, har ein ikkje dette høvet (Pattison, 2011, s. 132). Definisjonen tek so langt ikkje høgde for alle dei ulike kontekstane eit dikt eller ein song kan rekontekstualiserast inn i, men får likevel fram eit verdifullt poeng; Songtekstar er skrivne for å vera umiddelbare. Pat Pattison er ein professor tilsett ved Berklee College of Music, som har skriva fleire artiklar og bøker om songlyrikk. Han meiner at songlyrikken ofte bør ha eit enklare språk enn skriftlyrikken; I alle fall viss det er meininga at flest mogleg lyttarar skal forstå innhaldet (Pattison, 2011, s. 133). Ein kan uansett hevda at språket, slik det vert kontekstualisert i songlyrikken, er sett inn i ein spesifikk, performativ situasjon, sidan språket er sett inn i ein kontekst der musikk inngår. Meiningsinnhaldet vert då påverka av ei rekkje faktorar som ligg utanfor sjølvne orda (Eckstein, 2010, s. 67).

Pattison skriv at lineskift i tekstlyrikk, gjev eit visuelt hint om frasering (Pattison, 2011, s. 134). Saman med repeterande rim-og rytmemønster medverkar dette til den auditive rytmen me høyrer når me les tekstlyrikk (Aksnes, 2007, s. 34). Ein kan likevel bryta med syntaksen og la meiningsinnhaldet gå frå ei verseline til ei anna. Pattison meiner at dette berre vert forvirrande i ein songtekst, dersom setningar held fram etter slutten av ei melodisk frase (Pattison, 2011, s. 134). Sidan frasene ikkje kan markerast ved lineskift, vert rimorda viktige som frasemarkør (Pattison, 2011, s. 135). Elles har sjølvne opplevinga av å lytta til song estetiske kvalitetar som skil seg radikalt frå skrifta (Jans & Refsum, 2010, s. 280).

Garthus, Sandemose og Schulze hevdar at lyrikk sjeldnare har ei handling, i forhold til dei andre skjønnlitterære sjangrane (2020, s. 7). Pattison hevdar at skriftlyrikken er lineære reiser eller *linear journeys*, medan songlyrikken skal tilpassast ein modalitet, altso musikk, der repetisjon er essensielt og der lengre strofer skal gjentakast i sin heilskap (Pattison, 2012, s. 136). Songlyrikken skal tilpassast ein avgrensa periode i tid, og han skal spela saman med rytmen i musikken (Pattison, 2011, s. 137-138). Difor kan ein kort oppsummera det Pattison meiner med å hevda at songlyrikken er mykje meir låst i forma enn mykje skriftlyrikk, fordi songlyrikken må tilpassast modaliteten han skal inn i.

Ein annan viktig skilnad er at songlyrikken, i all hovudsak, ikkje er laga for å lesast (Janss & Refsum, 2010, s. 280). Pattison konkretiserer dette med å seia at ein kan setja musikk til eit eksisterande dikt, men at dette kan verta like meningslaust som å setja tekst til ein av pianokonsertane til Beethoven (Pattison, 2011, s. 138). Janss og Refsum konkretiserer òg songteksten si tilkortkoming utan musikk, og hevdar at ein fabelaktig songtekst kan sjå banal ut på papiret (Janss & Refsum, 2010, s. 281).

Sjølv om songlyrikken er låst til rytmikken og fraseringa i melodien, er ein ikkje nødvendigvis låst til eit rytmisk mønster med like mange stavingar i kvar verseline, slik som i metriske dikt. Melodien kan i nokre tilfelle gjera at ein kan frasera friare (Pattison, 2011, s. 132). Det musikalske språket kan gje ein ny dimensjon til orda, medan skriftlyrikken må bera heile meiningsinnhaldet åleine (Pattison, 2011, s. 134). I ein songtekst vil orda òg kunna få ein dobbel funksjon, der dei både skal bera eit meiningsinnhald og inngå i ein musikalsk samanheng (Eckstein, 2010, s. 67). Språket må altso ha visse musikalske eigenskapar òg. Det som vert uttrykt i ein songtekst må òg ha auditive kvalitetar. Pattison peikar på at det òg må vera eit visst samspel mellom språk og musikk. Dersom ein vil kommunisera med flest mogleg lyttarar bør avansert musikk vera akkompagnert med eit enklare språk, og vice versa (Pattison, 2011, s. 133).

3.5 Produksjon av songlyrikk

Dersom songlyrikken skil seg frå skriftlyrikken i uttrykk og form, må dei nødvendigvis òg skilja seg frå kvarandre i høve skriveprosessen, i alle fall i tilfelle der ein ikkje toneset ein skriftekst, men skapar noko som er meint for å syngjast.

Negus og Astor har lansert arkitektmetaforen for å betre forklara kva som kjenneteiknar produksjon av songlyrikk (Negus & Astor, 2015, s. 226). Utgangspunktet er korleis fleire songtekstforfattarar har skildra eigen skriveprosess. Fleire av dei har forklart korleis dei tek utgangspunkt i rytmen i ei melodisk frase og fyller denne inn med ord. Ut frå stemninga musikken gjev dei, kjem det fram ulike ord som kan passa inn ulike stadar i ei melodisk frase. Til slutt skapar ein setningar blant fleire alternativ til kva som kunne ha vore plassert i frasa (Negus & Astor, 2015, s. 231).

Vidare har omsynet til organisering av lydar vorte lite adressert i faglitteraturen (Eckstein, 2010, s. 67). Samansetjinga av konsonantar og vokalar, har òg ein klangleg funksjon, som gjev eit auditivt uttrykk, saman med instrumenta og tonane som vert sungne. Janss og Refsum peikar på at instrumentering, arrangering, stemmekvaliteten til songaren, frasering, rytmikk og betoning av einskilde ord berre er nokre av eksempla på forhold som må takast omsyn til, når ein produserer songlyrikk (Janss & Refsum, 2010, s. 181).

Dersom ein ser på songtekst som ein symbiose mellom musikk og språk, kan ein tenkja seg at desse to tener kvarandre, slik at begge delar vert forsterka. Det kan nok hevdast at mykje populærmusikk hadde vore keisam instrumentalmusikk, og at fleire songtekstar hadde fungert dårleg utan musikken. Når ein produserer songtekst er ikkje denne samansmeltinga av språk og musikk berre enkel. Det fører ofte til at ein av dei må «gje tapt» for den andre (Pattison, 2011, s. 138). Difor er Pattison ganske bestemt på at songtekst er laga for å inngå i ein heilskap med musikk, og at han ikkje kan eller bør stå åleine. Ein songtekst som kan stå åleine, tener kanskje lite på å bli sett inn i ein musikalsk samanheng (Pattison, 2011, s. 142).

Ein songtekst må organiserast slik at han passar til rytmen i melodien (Vaugh Schmidt, 1989, s. 5). Ein annan, kanskje lite tydeleg adressert faktor, er at metaforbruken i songtekst skil seg frå metaforbruken i skriftlyrikken, fordi songteksten må kunna forståast av mange ved fyrste lytt. Difor bør ikkje metaforane strekkja seg lenger enn til dei som er vanlege i daglegtalen eller som kan forståast ut frå daglegdags diskurs. Ein god melodi kan òg skjula ein ikkje fullt so god tekst (Vaugh Schmidt, 1989, s. 5). I songtekst vil melodien formidla stemning og kjensler i større grad enn orda. Difor har ein gjerne større valfridom i kva ord ein kan nytta utan at det øydelegg for kjenslene ein vil formidla (Vaugh Schmidt, 1989, s. 7).

Fleire av teoretikarane eg til no har presentert hevdar, indirekte eller direkte, at orda har mindre betydning i ein songtekst enn i lyrikk som ikkje er akkompagnert av musikk, sidan orda ikkje treng å bera heile meiningsinnhaldet eller det estetiske budskapet åleine. Dai Griffiths hevdar at orda har ein annan funksjon innanfor songlyrikken (Griffith, 2003, s. 43 i Astor, 2010, s. 146). I staden for å analysere orda som om dei var meiningsberande element, slik dei kjem fram i skrift, har han eit meir holistisk syn i analysen sin av songlyrikk. Dermed kan kvaliteten til orda bestemmast ut frå korleis dei tenar songen i kraft av å vera ein del av heilskapen. Pete Astor vektlegg at ord tross alt resonnerer lettare i oss, enn lydar gjer (Astor, 2010, s. 147). Astor sitt hovudpoeng er at det må finnast ein måte der ein kan validere songtekstar utan å analysere dei som om dei skulle ha vore skriftlyrikk, og samtidig ikkje sjå dei som noko som kjem i andre rekkje i forhold til musikken. Vidare hevdar Astor, ut frå eigen erfaring, at å framføra musikk med tekst krev eit større kjenslefullt engasjement enn å framføra instrumentalmusikk (Astor, 2010, s. 147).

Dersom ein tek utgangspunkt i at teksten vert laga etter eller saman med musikken, og ikkje før, har Keith Negus og Pete Astor (2015) funne fleire eksempel på korleis ulike songtekstforfattarar har gått fram for å finna orda dei skal setja til musikken. Brian Eno (sitert i Sheppard, 2009, s. 148 i Negus & Astor, 2015, s. 229) forklarar korleis han fyrst nynnar meiningslause ord eller stavingar oppå melodien. Det neste omsynet som vert teke er at Eno leitar etter den fonetiske lyden han er ute etter, framfor kva som gjev språkleg mening. Til slutt finn han orda som passar til lydane han er ute etter. Songtekstforfattaren Richard Hell (2013 i Negus & Astor, 2015, s. 230) forklarar korleis ulike kjensler og tema for teksten kjem fram ut frå kva musikken får han til å føla. Når han etterpå skriv teksten ferdig, endrar det kanskje melodien litt òg, slik at musikken må endrast på til slutt, for å passa med teksten.

Tidlegare har eg ikkje gått noko særskilt innpå korleis songtekst kan lagast før musikken kjem til. Dersom musikken skal lagast etter ein tekst, vil ikkje skriveprosessen vera noko særskilt annleis enn ein skriveprosess der ein skriv annan lyrikk. Då vert oppgåva for dei eventuelle komponistane å få musikken til å passa til teksten. Det vert mykje det same som å tonesetja eit dikt, men ein kan sjølvstøtt skriva ein tekst med det formålet at det skal leggjast til musikk etterpå, og dette vil nok påverka skriveprosessen (Negus & Astor, 2015, s. 229). Eit anna poeng som er viktig å framheva frå Negus & Astor sin artikkel om *arkitekt-metaforen* er at musikken og teksten ikkje bør separerast, når ein snakkar om songlyrikk (Negus & Astor, 2015, s. 229).

4. Analyse og funn

4.1 Koding

Etter kvar skriveøkt, der eg skapte songtekst eller reviderte songtekstane eg hadde skrive, skreiv eg refleksjonsnotat. For å finna svar på problemstillinga mi har eg, som nemnt i delkapittel 2.4, gått gjennom desse refleksjonsnotata for å finna utsegner som skildrar dei utfordringane eg støtte på, i arbeidet med å skriva songtekstane mine. Når eg kom over ei slik utsegn, markerte eg ho og lagra ho med ein merkelapp, eller det ein kallar *ein kode*. Ein kode kunne for eksempel heita «Finn ikkje nok ord til å uttrykkja budskapet oppå den melodien som er gjeven». Seinare gjekk eg gjennom kodane og samla dei som eg meinte hadde dei same karakteristikkane i kategoriar. Slik fekk eg kategoriar som til dømes heitte «omsyn til rytmikk» eller «omsyn til syntaks».

4.2 Kategoriar

Kategoriane eg utvikla viser utsegner om utfordringar knytt til val omkring at teksten skal vera songbar, at orda eg skriv flyt fint oppå melodien, kva rim eg skal nytta, kva klang orda har, kva ord som skal plasserast kvar i melodien (betoning), kva ord eg vil nytta og kva vokallydar eg vil nytta. Desse utfordringane kan ein seia er på eit slags mikronivå, sidan dei ofte knyter seg til einskilte ord.

Vidare laga eg kategoriar som omhandlar grammatikalske, syntaktiske og meiningsberande omsyn: Innhald, metafor/biletebruk og språkleg mening. Desse kategoriane omhandlar ofte større teksteiningar, som setningar eller strofer. I tillegg har eg to kategoriar som omhandlar heile teksten. Den eine har eg kalla *tekstleg samanheng*, og her handlar utfordringane om å finna tekstliner som passar saman med dei andre tekstlinene i songteksten. I tillegg har eg ein kategori som eg har kalla for «puslespel-effekten». Songtekstane eg har skrive har eit overordna mål; Dei skal fylla ut ein førehandsbestemt melodi, med ord. Denne melodien er i større eller mindre grad «låst» og ferdig inndelt i ulike frasar. Samstundes vert desse frasane repeterte. Ein songtekst treng ikkje å ha eit eintydig narrativ, og difor kan dei ulike linene flyttast fritt innanfor melodien. I fleire av songtekstane mine har eg gjort dette. Linene kan byttast ut, endrast litt på eller byta plass med ei anna line eller nyttast fleire stadar. Dette har eg kalla for «puslespel-effekten», fordi eg synest prosessen minner om å leggja puslespel.

Dei to siste kategoriane mine er litt på sida, for dei omhandlar ikkje eit spesifikt språkfagleg eller musikalsk fenomen. Dei handlar meir om personeleg smak, eigentleg. Fleire stadar i dei ulike refleksjonsnotata er det nokre liner som passar godt inn i samanhengen, har rimord som passar godt med kvarandre, flyt fint oppå melodien og so vidare, men so høyrst det berre ikkje bra ut i mine øyre og/eller ser ikkje bra ut i mine auge. Denne kategorien har eg kalla for: *Meiningsfullt, men platt*. Som ein slags motsetnad til denne kategorien har eg omtala utfordringar knytt til liner som *høyrst* bra ut, men som ikkje gjev god språkleg mening. Det vil seia at klangen, rytmikken og orda som er brukte høyrst bra ut, men det er lite tekstleg samanheng, både når det gjeld syntaks og meiningsberande innhald.

Desse to kategoriane viser òg noko av det tosidige som ofte kjem til uttrykk når eg skildrar kva val eg gjer som songtekstforfattar. Kvar passasje frå refleksjonsnotata som vart koda til ein av kategoriane, måtte kodast i minst ein av dei andre kategoriane òg. Dette viser ganske

tydeleg korleis ulike omsyn heile tida må takast når eg jobbar med songtekstane. Det er fordi det eg produserer ikkje berre skal passa inn i modaliteten *tekst*; Det skal òg passa inn i modaliteten *musikk*.

4.3 Hovudgrupper

Det vart etterkvart tydeleg for meg at dei ulike omsyna som vart tekne i tekstarbeidet mitt, kunne delast inn ut frå om det var musikken eller språket eg tok mest omsyn til. Difor kunne eg vidare dela kategoriane mine inn i tre hovudgrupper; Musikalske omsyn, språktekniske omsyn og reiskap. Som eg snart vil gå meir i djupna på, so viser refleksjonsnotata, at songtekstproduksjonen min ofte handlar om å finna ein balansegang mellom desse hovudgruppene:

Musikalske kategoriar:

Songbart

Meloditilpassing

Klang

Trykk

Vokallydar

Rim

(Kling godt, men gjev ikkje meining)

Språktekniske kategoriar:

Innhald

Metafor/biletebruk

Rett grammatikk

Tekstleg samanheng

Rim

(Gjev meining, men kling ikkje godt)

Reiskapskategori:

Puslespel-effekten

Alternative liner

Når eg produserer ei tekstline må det ofte gjerast ei avveging mellom dei musikalske og dei språktekniske omsyna. Nokre gongar må det kanskje takast fleire omsyn på ei og same tid. Dei tre neste underkapitla vil ta for seg nokre av dei omsyna som oftast kjem i konflikt med kvarandre, og det er avveginga mellom musikken og språket som er den overordna tematikken. Dei tek for seg samspelet og konflikten mellom kategoriane innanfor hovudgruppa med musikalske omsyn og kategoriane innanfor hovudgruppa med språktekniske omsyn. Innanfor denne balansegangen har eg løfta fram tre tema som har vore særskilt gjeldande i arbeidet mitt med songtekstproduksjon: At melodien styrer kva ord som

kan nyttast, at det som fungerer godt språkleg ikkje alltid høyrst fint ut når det vert sunge, og at språket av og til må få forrang framfor ein melodi som eigentleg er laga på førehand. Det siste delkapitlet går meir i djupna på det eg har kalla «puslespel-effekten» og «alternative liner», fordi eg meiner dette er nokre av særmerka for songtekstproduksjonen min.

4.4 Melodien styrer orda

I songtekstproduksjonen min var det ofte slik at melodien styrte kva ord eg kunne skriva inn i songteksten. Refleksjonsnotata mine viser fleire eksempel på at plassen ein har å ytra seg på anten er for stor eller for liten. I prosjektet fekk eg tilsendt melodiar som skulle fyllast ut med tekst. Teksten skal helst gje meining, samstundes som ein helst skal kunne stå inne for det ein har skrive. Eksempelet nedanfor viser korleis dette kan arta seg, på ordnivå:

Eigentleg ville eg skriva «vore», fordi det er det eg helst vil seia på mi dialekt og fordi det er meir nynorsk. Samstundes trur eg dei fleste dialektbrukarar (med nynorsknær dialekt), nyttar desse orda om kvarandre. Det gjer i alle fall eg (...). Difor vert eg einig med meg sjølv i at «vert» får gå, sidan det passar med rytmikken og dei trykktunge stadane i melodien.

(Undervegsnotat 1, *Bli igjen*)



Her har det altså mangla ei staving eller ein tone i melodien for å nytta det føretrekte ordet. At det ein skal skriva og det ein vil formidla, skal passa oppå ein føreliggjande melodi, kan òg få mykje større konsekvensar enn at eit ord må endrast, som utdraget nedanfor viser:

(..) i tredje verset, at det skulle koma ei avslutting her. Det fekk eg ikkje til. For å fylla inn ord i rytmikken som låg der, vart eg nøydd til å dvela meir med det som var der frå før. Eg fekk ikkje fortalt historia vidare på dei to siste verselinene. Difor vart eg berre nøydd til å skriva eit vers til.

(Undervegsnotat 1, *Då ho pakka ned alt*).



Som tidlegare nemnt er det gjerne fleire omsyn som må takast samstundes. På ein av songane fekk eg plassert eit viktig ord i teksten på rett stad i høve melodien, på veldig mange måtar. Alt klaffa musikalsk og tekstleg. Ordet vart framheva på alle tenkjelege måtar. Det einaste problemet var at eg måtte gå vekk frå det som er mest språkleg «riktig» å seia, og i alle fall riktig å skriva:

Staden eg har plassert ordet på er tydeleg markert i melodien: Høge tonar, tydeleg betoning. Derfor skriv eg «viktigste». Eg skriv det utan «a» fordi det ikkje er plass til ei staving til her. Då hadde trykket blitt feil og lina hadde hatt ei staving for mykje. Eg kan òg fint seia «viktigste» når eg snakkar, akkurat som eg kan seia «eg har 'kje» i staden for «eg har ikkje» eller «De'» I staden for «da e» (det er). Det ideelle hadde likevel vore om eg kunne ha skriva «viktigaste».

(Undervegsnotat 1, Når eg har deg)



Dette eksempelet viser òg korleis fleire musikalske og nokre syntaktiske omsyn «trumfar» rettskrivingsreglar og språklege ideal. I tekstarbeidet mitt var det ofte slik at når ikkje alle dei ulike omsyna kunne klaffa samstundes, måtte eit omsyn vika for eit anna eller fleire. Sjølv om tekstane mine vart skrivne til melodiar som var laga i forkant, finn eg òg eksempel på at teksten er sopass sterk, at han har fått forrang framfor melodien, slik at melodien måtte endrast:

No når eg har laga eit førsteutkast av songen, og høyrer opp att melodien på opptaket, ser eg at eg har gløymt rytmikken i melodien i det eg skreiv vidare på, og at eg brukte stavingar i første verset som utgangspunkt for stavingar i dei andre versa, og gløymde at det var noko som heitte tyngdepunkt eller betoning. Synd å oppdaga dette i etterkant, når eg er so nøgd med både innhald og klang i resten av teksten.

(Undervegsnotat 1, Då ho pakka ned alt)



Heldigvis vart denne tekstideen so godt motteke av komponisten, at han syntest det var heilt greitt å endra på melodien for å få han til å passa til tekstlinene. Det innebar at melodien vart litt annleis frå vers til vers. Tonane vart eigentleg ikkje endra i særskilt grad, men rytmikken var veldig ulik. Dette var nok òg litt lettare å gjera i denne songen enn i andre songar, fordi den musikalske og den tekstlege forma var ganske fri. Kwart vers bestod av fire ganske lange melodifrasar som var ulike rytmisk. Dette førte til nokre val som eg ikkje hadde sett for meg i forkant:

Sidan ingen av dei melodiske frasene i versa er heilt like, og sidan dei er so lange, so ville eventuelle rimord kome so langt frå kvarandre, at det eigentleg ikkje er noko vits i at dei skal rima. For eksempel sluttar første lina på to korte tonar (logisk med eit tostavingsord her), medan neste sluttar på ein lengre tone (logisk med eit einstavingsord her), neste line har tre lange tonar, og den siste har ein lang etterfølgd av ein kort. Difor vart songen utan rimord, men klangen i orda var viktig for kor dei kunne plasserast. Eventuell riming ville eventuelt verka meir distraherande enn vakkert for ein eventuell lyttar.

(Undervegsnotat 1, *Då ho pakka ned alt*).



Dette sitatet uttrykker berre mi meining, men eg synest det er eit interessant funn at eg meiner dette. Dersom rimord hamnar for langt frå kvarandre, opplever eg dei tydlegare som rim som er der for at det skal rima, framfor at det skal klinga fint. Eg meiner at klangfargar har funksjon når dei kjem etter kvarandre, ikkje når dei kjem langt frå kvarandre. Eksempelen over viser korleis melodien styrer orda, på den måten at eg tenkjer at denne melodien ikkje gjev rom for rim. I andre tilfelle har eg følt at melodien gjev rom for mange rim:

I tredje line av refrenget kjem ein slags «hale» eller eit «svar» om ein vil, til det som har vore før. Min logikk tilseier då at denne bør rima på det som har vore før; «ubehag», særleg sidan rytmen i «halen» er heilt lik som rytmen på «ubehag»

(Undervegsnotat 1, *Rustande stag*).



Det er tydelegvis ein indre estetisk «logikk» hjå meg at liner som er like rytmisk skal rima på kvarandre, medan liner som er ulike rytmisk ikkje skal gjera det:

Den siste melodifrasa har òg lengre og færre tonar enn dei to førre, og difor synest eg ikkje at det er naturleg at det rimar her heller. Det kunne, i verste fall, ha høyrtest påtatt ut; At det rimar berre for at det skal rima, slik at det vert veldig tydeleg at det er eit rim.

(Undervegsnotat 1, *Bli igjen*).



Den siste lina fann eg ut at måtte rima på dei to første, i og med at rytmikken i melodien er ganske lik i line 1, 2 og 5. Dermed hadde versa fått ei slags AABBA-form, utan at rytmikken er som eit limerick, men rimmønster minnar kanskje litt.

(Undervegsnotat 1, *Regn*).



I det første refrengutkastet til låta *Rustande stag*, hadde eg lagt opp til mange halvrime og innrim som passa godt rytmisk med melodien. Seinare viste det seg at dette ikkje klang særleg godt og at det var lite songbart.

Den store bøygen med denne teksten, er refrenget. Vokalistene i bandet kalla det for ein skikkeleg «tongue twister»; Tungegymnastikk. Eg hadde ikkje tenkt so mykje på det då eg skreiv teksten. Eg tenkte meir på at alle tonane i refrenget måtte fyllast ut med ord som kunne gje ei slags meining i samanhengen

(Undervegsnotat 2, *Rustande stag*).



Dette refrenget endra seg frå fyrste til andre utkast slik det er vist nedanfor. Endringane måtte i første omgang gjerast for at refrenget skulle verta meir songbart. Refrenget til høgre er skrivi med fokus på klang framfor meiningsberande innhald. I same vending har eg teke større omsyn til kvar dei betonte tonane ligg i melodien. Det førte til at rimorda endra seg frå tostavingsord til einstavingsord. Refrenget til venstre inneheld altfor mange lengre ord med mange konsonantforbindingar. Det gjer det vanskelegare å syngja. Refrenget til høgre ligg mykje lettare i munnen, og flyt fint av garde på melodien.

Alle lengsler er eit fengsel

som stenger av

Og alle gleder ber som regel eit ubehag

Berer nag

Gje meg ei lunga som kan romma

alt eg pustar inn

Gje meg svar

Eg har so mykje

Som er vondt, som er bra

(*Rustande stag*, utkast 1)

Så kom å ta det du vil ha

av mine skuffande sjølvbedrag

Så kom å sjå kva du kan få av mine ubehag

Fleire lag

Og om du stod i mine sko med

eit hamrande sinn

Kom å ta

Det du kan bæra

Som er vondt, som er bra

(*Rustande stag*, utkast 2)

Til slutt vart refrenget sjåande ut slik det er vist under. I mellomtida hadde heile teksten fått eit nytt innhald. Heile tematikken i teksten har vorte endra frå å handla om generell desperasjon til å handla om ein eg-person som må vrakpanta bilen sin. Likevel er mange av dei same orda nytta i dette refrenget som i tekstutkast 2. Dette er fordi det klanglege framleis var viktig for meg i dette refrenget. Ein kan nok seia at det klanglege har trumfa det meiningsberande innhaldet i det endelege resultatet òg:

Så kom å ta det du vil ha

av mine skuffande sjølvbedrag

Så kom å sjå kva du kan få

Av mine rustande stag

Fleire lag

Og om du stod i mine sko

Med eit angrande sinn

Tøm mine tankar.

-Helsikes dag

(*Rustande stag*, utkast 10)

Som dette delkapitelet har vist, har melodien mykje å seia for kva ord som kan fyllast inn i melodien, og i nokre tilfelle kan det føra til at teksten ein fyrst skreiv oppå melodien, rett og slett ikkje eignar seg til å verta sunge. Det er altså ikkje nok at ein fyller ut alle tonane med stavingar. Det må kunna syngjast òg, og det skal helst høyrast godt ut når lyden treff øyra

4.5 Godt innhald kontra velljod

At noko høyrast bra ut er ikkje alltid det same som at det gjev god språkleg meining. Fleire stadar i refleksjonsnotata mine finn eg eksempel på at eg ikkje heilt forstår sjølv kva linene eg har skriva tyder. I nokre tilfelle gjev det rom for tolking. I andre tilfelle ser eg ikkje tolkingmoglegheitene tydeleg for meg:

Vidare skriv eg «kan flytta fjell og få meg til å bli» før halen kjem. Eg veit ikkje heilt kva eg vil seia med «flytta fjell», men det var det som kom til meg og eg synest det kling fint.

(Undervegsnotat 1, *Når eg har deg*).



Elles veit eg ikkje sjølv ein gong kva refrenget egentleg skal bety, og korleis det passar med innhaldet i versa.

(Undervegsnotat 3, *Rustande stag*).



Andre gonger er meiningssinnhaldet openbert, og kanskje so openbert at det eigentleg er ein klisjé eller at det som står der eigentleg ikkje treng å seiest, fordi det er heilt opplagt. Likevel kan slike enkle setningar, som ein kanskje ville ha nøla med å kalla «poetiske», høyrast veldig fine ut når dei vert sunge:

Etterpå sendte eg teksten til komponisten. Han synest han flaut veldig godt oppå melodien, men han var kanskje einig i at språket var veldig enkelt, men meinte ikkje nødvendigvis at det gjorde at det gjekk utover kvaliteten.

(Undervegsnotat 1, *Når eg har deg*).

Andre gongar kan meiningsinnhaldet fungera godt på alle måtar, men so høyrest det verkeleg ikkje bra ut når det vert sunge:

Line 2 er nesten endå verre, og verkar som eit naudrim, sjølv om det gjev meining.

Line 2 tilfører lite nytt til line 1.

(Undervegsnotat 2, *Rustande stag*).

Eg synest eigentleg dette bilete er finare enn slik det kjem fram i teksten; Biletet er finare enn det teksten klarar å formidla.

(Undervegsnotat 2, *Rustande stag*).

Det er kanskje ein betre samanheng i Alternativ 2, men eg synest ordet «trong» er litt for lettbeint. Det høyrest ut som eit naudrim, utan at det er det.

(Undervegsnotat 5, *Rustande stag*).



Stundom jobbar ein med tekstliner der ingen av dei alternative linene har eit godt nok poetisk eller meiningsfylt innhald, og dei musikalske omsyna heller ikkje vert innfridde:

«Regnet høljer ned

Blautlegg mi sjel

Himlen opnar opp

Blautlegg min kropp

Regnet høljer ned

Rekker meg til kne»

Ingen av desse fungerer heilt. Dei gjev ikkje heilt meining nok, utan at ein må tilføre fleire ord, som det ikkje er plass til. Nokre av dei haltar òg rytmisk.

(Undervegsnotat 5, *Regn*)



Dette delkapittelet viser utfordringar knytt til at det som høyrest fint ut, ikkje alltid samsvarar med kva som gjev språkleg god meining, og vice versa. Dette er igjen eksempel på utfordringar knytt til at ein skal ivareta det musikalske på den eine sida og det språktekniske på den andre sida; Det som gjev innhaldet språkleg meining. Desse utfordringane er igjen ofte eit resultat av at formatet som teksten skal inn i, er ganske låst. I nokre tilfelle kan kanskje det språklege likevel få forrang framfor det som eigentleg er utgangspunktet for teksten.

4.6 Kan melodien endrast?

Sidan tekstane mine vart laga til førehandsbestemte melodiar, skulle ein kanskje tru at melodien ikkje kunne endrast. I refleksjonsnotata mine finn eg fleire eksempel på at tekstlinjer eg har vore nøgd med, berre fungerer dersom melodien kan endrast litt. I starten av prosjektet var eg mykje mindre nøyaktig i høve melodien. Dei songtekstane eg skreiv fyrst, har borte preg av dette sidan. Eg har ikkje klart å få dei til å klaffa perfekt med originalmelodien, utan å måtte byrja skrivinga av teksten heilt på nytt. Dei fyrsteutkasta eg skreiv seinare, til andre melodiar, fekk eg til å flyta meir naturleg og fint oppå melodien eg hadde fått tilsendt:

I denne teksten har eg, i likskap med dei tre førre, verkeleg teke omsyn til teksten og ikkje skrive liner som må flikkast mykje på rytmisk, for at dei skal fungera.

(Undervegsnotat 1, *Bortanfor regn*)



I andre tilfelle har eg og komponisten måtte diskutert kor vidt melodien kan endrast for at teksten kan få vera slik eg har skrive han:

Eg prøver å syngja min tekst oppå melodien, alle versa. Eg ser at det går, men vokalisten må vita korleis han skal syngja kvart vers. Denne teksten fungerer altso dårleg som konfirmasjonssong, der melodien bør vera lik. Eg tenkjer òg at denne songen bør ha teksten i eit visst fokus, og dermed har kanskje teksten forrang.

(Undervegsnotat 1, *Då ho pakka ned alt*)



Det skal nemnast at dette nærast var uproblematisk i det samarbeidet me hadde, og gode tekstliner fekk som oftast forrang framfor rytmikken i melodien. Samstundes har det, som tidlegare vist, vorte teke mange omsyn til musikken òg.

4.7 Alternative liner og puslespel-effekten

Då eg skreiv dei fyrste tekstane til dette prosjektet, og når eg har skrive songtekstar tidlegare, har eg tenkt at det å skriva songtekstar til eit musikalsk førelegg er noko som er so bunde av alle desse omsyna, at moglegheitene er svært avgrensa. Gjennom arbeidet med desse songtekstane og gjennom rettleiinga eg har fått frå ein profesjonell songtekstforfattar, har eg sett at dette slett ikkje stemmer. Det finst sjølvsagt avgrensingar, men desse er nok aller mest bundne av kva andre tekstliner ein bestemmer at *må* vera med. I dette prosjektet vart det mellom anna skriva ein veldig sterk tekst til ei bru. Teksten viste seg å ikkje passa inn i samanhengen med resten av teksten og kunne difor ikkje brukast. Eg likte denne teksten so godt at eg prøvde å få han til å passa inn i ein av dei andre tekstane. Han passa tematisk, men ikkje rytmisk. Denne tekststrofa står framleis ubrukt. Det som vart teksten på denne musikalske brua er eigentleg mykje svakare, synest eg, men det passar godt i samanheng med resten av teksten.

Eg har lært at det finst mange alternativ til kva ein kan skriva. Ein kan faktisk behalda mange av dei same orda og få innhaldet til å verta annleis, eller ein kan få til det same innhaldet med heilt andre ord. Eksempelet nedanfor viser korleis sjølvve tekstskrivinga kan ta til. Ofte prøver eg å skriva tekstane frå byrjing til slutt, men ofte er dei fyrste tekstbrotstykkja ein kjem på, plasserte oppå delar av melodien. Desse kan like gjerne vera plasserte midt inne i melodien:

Strofe 3: «Sol slår imot meg» var noko av det fyrste eg høyrde for meg då eg lytta på lydfila(..). Det vil seia at orda og setningane eg høyrer for meg ikkje nødvendigvis kjem i ei kronologisk rekkjefølgje. Eg høyrde det for meg på det som no har vorte verseline 2. Når eg tek til med skrivinga, skriv eg difor «sol slår imot meg» på andre line. So skriv eg «Eg sparkar ut ei dør» på den fyrste lina.

(Undervegsnotat 1, Nye steg).



Utdraget ovanfor viser både at det fyrste eg skriv i heile teksten høyrer til på andre line i det første verset. Verseline 1 vert skrivne etterpå. Det som òg er interessant, er jo at dette ikkje dermed vart teksten på line 1 i det første verset, i det første utkastet. Dette vart opningslina i det tredje verset. Denne måten å forfatta ein songtekst på, vert endå tydlegare i skildringa av korleis resten av skriveøkta arta seg:

Før eg skreiv neste strofe (som no har blitt strofe 4), hadde eg ein idé om å avslutta strofa med «So store lenkjer helde fast i meg, er i kontrast til den eg er». Det viste seg vanskeleg å få til resten av teksten i det verset, utan at narrativet i songen fekk eit valdsamt hopp, og eg kom ikkje på noko godt å byrja lina med. So eg byrja lina med «Lei av å alltid stri», og då passa ikkje denne ideen til resten av strofa, men eg tok vare på lina til å bruka i eit anna vers.

(Undervegsnotat 1, Nye steg).

Eksempelet under viser korleis det å endra ei line, kan gjera dei andre linene meir fleksible. I eksempelet erstattar eg ei line med ei ny, og då har eg plutselig eit rimord ekstra å ta av:

Dette verset er ganske likt på det som stod der, bortsett frå line 2, der eg har gått vekk frå «klemt mellom eit tomrom og eit savn». Når ho vart endra, kunne eg bruka «savn» som rimord i siste line.

(Undervegsnotat 5, Regn).



Eksempelet nedanfor viser korleis eg på ein av tekstane nærast gjorde ei skriveøving for å koma fram til ei line som fungerte. Den siste lina er den som vart verande i det endelege utkastet:

Sidan eg syntest at «sterke hender, einsam famn» haltar litt, so har eg skrive dette for å prøva å finna ei betre løysing:

«Sterke hender i mangel av ein favn
Sterke hender, men ingen i min favn
To sterke hender blir ingen favn
To sterke hender åleine i ein favn
To sterke hender i ein tom favn
Sterke hender - men tom favn
Sterke hender, men einsam favn
Sterke hender, ein einsam favn
Sterke hender står i einsam favn»

(Undervegsnotat 6, *Regn*).



I songtekst 2 førte nokre av dei alternative linene til endring av heile tekstinnhaldet. At sjølve innhaldet i denne teksten endra seg so radikalt, skjedde på ein måte som nærast verkar tilfeldig for meg no. Eg hadde, heilt sidan førsteutkastet, hatt med eit rimord i andre verset. Rimordet var «parkert», og det rima i førsteutkastet på «abdisert». Begge orda vart brukt som språklege bilete på gode kjensler som har forsvunne. Medan eg leitte etter rimord som kunne erstatta det eine ordet, skjedde dette:

Medan eg tenkte vidare på det andre verset kom eg plutselig på at «kondemnert» er eit ord som rimar på «parkert». Vidare tenkjer eg at begge er ord som vert brukte om bilar. Eg flytter då markøren i skriveprogrammet mitt ned forbi heile tekstutkastet, og eg skriv: «Min store draum er no parkert», og no tenkjer eg at «min store draum» er ein bil. Ein bil som må vrakpantast, og som kanskje er eit symbol på eit tidlegare punkt i livet.

«Min store draum har blitt parkert
Alle minner har blitt kondemnert»

Eg vert inspirert av denne ideen og vert ivrig etter å sjå om det er meir å henta her, og om eg klarar å få andre delar av teksten til å passa i ein bilsamanheng. Eg flyttar blikket til første verset igjen, og kjem på at «girstong» er noko som rimar på «gong/song/fong/trong»:

«Det strøymmer gamle minne frå ein song
Motorolja, wunderbaum og girstong».

(Undervegsnotat 5, *Rustande stag*)



Vidare vart heile songteksten endra for å kunna passa inn i denne bilsamanhengen, og det er grunnen til at det endelege refrenget har med orda «rustande stag» og «tøm mine tankar». Det som eg òg synest er interessant å merka seg, er at det berre var dette som skulle til for at dette refrenget kunne passa i denne bilsamanhengen. Det er berre «ubehag» som har blitt til «rustande stag», og so har «tøm mine tankar» kome inn, der intensjonen var å få til ei line som har ei dobbel tyding. I utkasta mellom utkast 2 og utkast 10, var teksten her allereie «ta mine tankar», so det er eigentleg berre tre ord som har kome inn som erstattarar for andre ord.

Dette delkapitelet har tatt for seg den kategorien eg har plassert utanfor dei store hovudkategoriane som deler inn songtekstomsyna i musikalske og språktekniske kategoriar. Dette delkapitelet viser nokre eksempel på korleis tekstliner kan flyttast rundt på innanfor den same teksten, og korleis små tekstendringar kan få ei tekstline til å fungera. I nokre tilfelle, som i eksempelet med *Rustande stag*, so kan ei enkel tekstlineending føra til at heile songteksten opnar seg, og kan bli til noko heilt anna.

5 Drøfting

Eg har, i kapittelet før, vist korleis eg har kategorisert utsegner i refleksjonsnotata og slik funne utfordringar eg har støytt på i arbeidet med å skriva songtekstane mine. Eg har òg vist korleis desse utfordringane ofte er knytt til avvegingar mellom det tekstlege budskapet og det musikalske uttrykket. Desse utfordringane ser eg som særeigne for produksjon av songtekst. Vidare vil eg løfta fram att teorien frå kapittel to, og drøfta han opp mot mine egne funn og erfaringar. For å kunna finna svar på kva som kjenneteiknar skriveprosessen med å skriva songtekstar, meiner eg det er naudsynt å finna fram til kva songtekst er og kva songtekst ikkje er. Difor vil eg i det første delkapitel drøfta kor vidt songtekst kan vera eit multimodalt uttrykk. I det siste delkapitelet vil eg ta for meg kva likskapar som finst og ikkje finst mellom songtekstproduksjon og annan lyrisk produksjon.

5.1 Tekst og musikk som modalitetar

For å kunna forklara kva som kjenneteiknar den skriveprosessen eg har vore gjennom ved å skriva desse songtekstane, trur eg det er naudsynt og sjå det musikalske førelegget som éin modalitet og teksten eg har skriva som ein annan. Likevel er det eit kjenneteikn for teksten og tekstskrivingsprosessen at teksten er skriven for å gå inn i ein samanheng med modaliteten musikk. Dette utgjer noko av konteksten som teksten er skriven ut frå (jamfør Holmberg i Kvåle et. al 2015, s. 10). Eg forstår det slik at ein songtekst er skriven med omsyn til dei kjenneteikna som Tønnessen (i Kvåle et al., 2015, s. 24) listar opp som kjenneteikn på eit multimodalt uttrykk. Teksten er skriven ut frå eit omsyn til dei semiotiske ressursane ein har tilgang til og modalitetane ein jobbar med.

Det vert kanskje litt svevande å snakka om semiotiske ressursar og songtekst. Ein kunne kanskje heller ha snakka om dei semiotiske ressursane ein *ikkje* har tilgang til, i og med at teksten til slutt skal gå inn i eit, i all hovudsak, auditivt uttrykk. Pattison (2011, s. 134-135) peikar jo nettopp på songlyrikken sine utfordringar knytt til at meiningsinnhaldet ikkje kan formidlast gjennom teikn. Tønnessen (i Kvåle et al., 2015, s. 15) meiner at multimodalitet kan kjenneteiknast ved ei tredeling mellom semiotiske ressursar og modalitetar, eit mottakar-perspektiv på korleis me sansar det multimodale uttrykket og eit medieperspektiv. Dersom

songtekst skal innfri Tønnessen sitt fyrste kjenneteikn på multimodalitet, so krev det eventuelt ei utviding av omgrepet *teikn*, der auditive inntrykk òg kan reknast som teikn. Songtekstane mine er i alle fall skrivne ut frå eit omsyn til teksten i seg sjølv, og med omsyn til heilskapen teksten skal gå inn i. Teksten skal helst løfta musikken og ikkje *krangla* med han, sjølv om eg har vist fleire eksempel på at den eine modaliteten får forrang framfor den andre i fleire tilfelle.

Mottakar-perspektivet på korleis det multimodale uttrykket vert sansa (Tønnessen i Kvåle et al., 2015, s. s. 25) er heile tida til stades i skriveprosessen. Det er eit overordna mål for skriveprosessen at både musikken og teksten skal kommunisera med mottakaren, og då bør desse modalitetane spela på lag. Dette kjem til dømes godt fram i eksempelet med *Songtekst 2*, der teksten i førsteutkastet, i samspel med musikken, nærast hadde gjort det umogleg for lyttaren å oppfatta kva som vart sunge.

Det tredje kjenneteiknet på multimodalitet som Tønnessen (i Kvåle et al., 2015, s. 25) listar opp er eit medieperspektiv. I arbeidet mitt med songtekstane visste eg heile vegen at songane skulle spelast inn i studio, og verta tilgjengelege som del av ei digital utgjeving. I min eigen skriveprosess er det ikkje noko skilje mellom å skriva songtekst som skal framførast live eller ikkje, men studioinnspeling har heile tida vore ein del av prosjektet, so det har kanskje gjort meg mindre omsynstakande ovanfor Pattison (2011, s. 133) sine krav om at songtekstar skal vera enkle og umiddelbare, for at lyttaren skal kunna forstå innhaldet med ein gong. Likevel har eg jobba mykje med å få tekstane til å kjennast naturlege i form av å tona ned nokre av dei meir tungvinte metaforane som stod i nokre av førstutkasta mine. Ordval og metaforbruk bør jo helst ikkje overskrida kvardagsleg diskurs (Vaugh Schmidt, 1989, s. 7).

For å forstå skriveprosessen med å skriva songlyrikk ser eg det som heilt essensielt og ta med seg det musikalske perspektivet. Det å skildra denne skriveprosessen og det endelege produktet utan eit blikk på heilskapen teksten skal inn i, ville vera å forstå songlyrikken som noko anna enn han er. Dersom ein ser vekk frå denne konteksten, vil teksten kanskje mista noko av meininga si (jamfør Halliday i Rogne, 2008). Songtekstane mine er ikkje laga for å lesast. Dei er laga for å lyttast til innanfor ein større heilskap. Dei språklege vala eg har teke i skriveprosessen står i samanheng med den kommunikasjonsituasjonen språket skal inn i (jamfør Siljan i Kvåle et al., 2015, s. 61). Likevel finst tekstane i ei skriftleg form, og det er

øg i denne skriftlege forma dei har vorte forfatta. Tekstane vert soleis rekontekstualiserte (Moskvil i Kvåle et al., 2015, s. 139) når dei går inn i den uttrykksforma dei er laga for.

Ut frå Schwebs & Otnes (2006, s. 17) sin definisjon av tekst, er det diskutabelt om musikk kan reknast som tekst i det heile, viss ein tekst må kunna formidla ei meningsberande utsegn. I so fall vert ikkje musikken ein tekst, multimodal eller ikkje, før teksten er lagt til. Då er det òg diskutabelt om musikk med songtekst kan kallast for noko som er samansett av to teksttypar i det heile (jamfør Liestøl, 2006). For å kunna hevda at songtekst er ein del av eit multimodalt uttrykk, er det kanskje meir hensiktsmessig å sjå til Adorno sine argument om at musikk likar språk saman med kontekstargumenta til Halliday (Rogne, 2008) og Gunther Kress sine argument om tekst som resultat av sosial handling (Løvland, 2007, s. 11). Theo Van Leeuwen listar ganske enkelt opp musikk som eit døme på ein teksttype (Van Leeuwen, 2005, s. 181).

Ei mogleg innvending kunne ha vore at når teksten til slutt er gått saman med modaliteten musikk, so kan dei ikkje skiljast frå kvarandre; Dei vil opplevast som ein modalitet: Lyd. Når ein høyrer ein songar uttrykkja ei melodisk tekstline, so vil ein ikkje kunna ta vekk teksten frå melodien. Mitt motsvar til dette er at i produksjonen av desse songtekstane mine, so opptre teksten og musikken som to ulike modalitetar, der den eine vert skapt for å passa inn i den andre. Når dei vert slått saman, kan dei ikkje skiljast like klårt frå kvarandre, men dette kan ein seia om mange andre multimodale uttrykk òg; Kan ein eigentleg skilja bileta frå lyden i ein spelefilm, når lyden og bileta er tatt opp på same tid? Kropps-språket og lyden ein høyrer, er vel i utgangspunktet og éi einig? Når ein ser ein reklameplakat, kor medviten er ein eigentleg på at noko er skrift og at noko er bilete? Er ikkje alt eigentleg delar av det same biletet?

I tråd med det Rogne (2008) skriv, med referansar til Halliday, trur eg at songtekstproduksjon best kan forståast ut frå at grensene mellom det musikalske og det tekstlege til slutt vert utydelege. Om ein kallar musikken for konteksten, modaliteten eller teksten, som songteksten skal inn i, er kanskje mindre viktig. I mitt tekstarbeid er i alle fall musikken utvilsamt noko som påverkar og formar den produksjonsjobben som eg har utført.

5.2 Lyrisk produksjon, eller?

Ut frå Aksnes (2007) og Garthus, Sandemose & Schulze (2020) sine definisjonar av kva lyrikk er, omfattar desse òg songtekst. Songtekst fokuserer òg på subjektive opplevingar og kjensler og har sjeldnare enn epikken og dramatikken, ei narrativ handling (Garthus, et al., 2020). Dersom eg ser til eigen tekstproduksjon i dette prosjektet, er det berre ein av dei åtte tekstane som har ei tydeleg narrativ forteljing. Språket i songlyrikken er òg poetisk i den forstand at ein nyttar språket på ein annan måte enn i dei to andre skjønnlitterære sjangrane. Heller ikkje i forma kan ein sjå noko eintydig skilje mellom tekstlyrikk og songlyrikk. Dei to er relativt like i oppbygging, fraseinndeling og rim- og rytmemønster. Garthus et al. (2020, s. 7) sine definisjonar av lyrikk som sjangeren, poesi som språket og dikt som forma, lagar ikkje noko klårt skilje mellom skriftlyrikk og songlyrikk. Dette skiljet har nok vore meir viktig å få fram hjå songtekstforfattarane sjølve.

Det er nok gode grunnar til det, men ein skulle kanskje tru at anerkjenninga av songlyrikk som litteratur, i moderne tid, ville ført til ei viss takksemd ovanfor at handverket eins vert sett på som noko som kan ha kulturell status som høgverdig kunst. Eg trur noko av behovet for å framheva forskjellane mellom songtekst og litteratur kjem av at denne anerkjenninga nok ikkje har skjedd på songlyrikken sine premiss. Ho har ikkje kome av at ein har sett kunstforma som høgverdig ut frå det kunstforma er, men ut frå at noko songlyrikk, ut frå eit språkleg perspektiv, har kvalitetar som god litteratur òg har. Det meste som er skriva om songlyrikk fokuserer jo òg på det språklege innhaldet, og analyserer språket og forma ut frå dei kriteria ein analyserer og vurderer annan lyrikk ut frå.

Den definisjonen som dei fleste teoretikarane peikar på og som Pattison (2011, s. 142) nyttar som sjølve konklusjonen i bokkapitelet om ulikskapane mellom songlyrikk og tekstlyrikk, er at skriftlyrikken rettar seg mot auga, medan songlyrikken rettar seg mot øyra (Eckstein, 2010, s. 67; Hansen, 2019, s. 7; Janss & Refsum, 2010, s. 280; Pattison, 2011, s. 132). Det er, etter mitt syn, ein definisjon som kanskje definerer det mest essensielle, men kanskje òg det mest openberre; Alle veit at songtekstar er eit auditivt fenomen. Utover det, seier definisjonen oss svært lite om korleis dei to skil seg frå kvarandre, viss definisjonen seier oss noko i det heile. Dikt kan retta seg mot øyra viss dei vert lesne høgt, og songtekstar kan lesast i ei bok. Det finst nok òg dikt som er skrivne for at dei skal lesast høgt; Til dømes dersom dei er skrivne for små barn. Definisjonen seier lite om forma innanfor teksten, men kanskje mykje om

konteksten. Som tidlegare nemnt spring lyrikken ut av musikken i det etymologiske opphavet til ordet, og ut frå det me veit om lyrikk frå dei tidlegaste kjeldene me har (Aksnes, 2007, s. 34; Garthus et al., 2020, s. 9). Slik sett kan ein vel òg hevda at tekstlyrikken spring ut av songlyrikken, sidan den tidlegaste lyrikken ein kjenner til, er skriftlege replikasjonar av musikalske uttrykk. Etterkvart har den skriftlege lyrikken vorte oppfatta som ei slags norm, medan songlyrikken har blitt sett på som ein avart av lågare rang. Difor finst det gode grunnar til å løfta fram songlyrikken sin eigenart.

Teorien eg har presentert i denne oppgåva har peikt på noko av det som kjenneteiknar songlyrikken sin eigenart, men det finst lite teori som omhandlar korleis songtekst vert produsert. Når dette vert skrive om, vert gjerne musikken sin påverknad på skrivinga lite vektlegg. Eg kjenner det att frå eigen tekstproduksjon òg. Etterkvart som ein har fått oversikt over frasinga og rytmikken i melodien, handlar mykje av arbeidet vidare om å få sjølv tekstinnhaldet til å fungera, med melodien som ei meir passiv rettesnor for kva tekstliner eg i det heile kan skriva ned som forslag. Dersom det ikkje fungerer rytmisk, forsvinn alternativet gjerne lenge før det har vorte skrive ned. Tematikken og innhaldet i tekstane er nok gjerne det mest interessante for både lyttarar og songtekstforfattarar å diskutera i etterkant.

Noko av det songtekstteoretikarane eg har vist til skriv om songlyrikk, har direkte innverknad på produksjonen. Til dømes er det eit poeng at det ein skriv skal forståast av lyttaren, kjappare enn i lyrikk som kan lesast, og difor jobbar ein gjerne med eit enklare og meir direkte språk (jamfør Pattison, 2011, s. 132-133). Eg kjenner òg att frå eigen tekstproduksjon at eg må få oversyn over frasane, fordi dei bør vera éi syntaktisk einig, som er meiningsberande i seg sjølv (jamfør Pattison, 2011, s. 134). At setningar sklir over frå ein musikalsk frase til ein annan, er ikkje nokon god idé. Det er forvirrande for lyttaren, og høyre rest uprofesjonelt ut. Dette er ikkje noko eg har problematisert i refleksjonsnotata mine, fordi dette momentet, i praksis, er so grunnleggjande at ein ikkje skriv ned setningar som ikkje passar inn i frasa. Det er jo nettopp frasa ein skal fylla ut med ord. Det er på sett og vis det som er oppgåva mi, når eg skal tekstsetja ein melodi.

Repetisjon, som Pattison (2011, s. 136) nemner, har òg innverknad på skiveprosessen. Det som eg kanskje kan utdjupa dette momentet med, er at det er forskjell på korleis ein skriv noko som skal vera eit vers og noko som skal vera refreng. Teksten i refrenget må vera god nok til at lyttaren kan få han servert mange gonger, og innhaldet bør vera generelt nok til at det passar med tekstinnhaldet som endrar seg frå vers til vers. At songteksten må spela på lag med rytmikken i melodien (Pattison, 2011, s. 138) er kanskje noko av det som har vore tydlegast problematisert i refleksjonsnotata mine. Det har skjedd fleire gonger at det anten manglar eller er for mange stavingar i tekstlinene eg foreslår, og rytmen bestemmer òg kor trykket ligg i melodien, og dermed er det ikkje nok å berre ha nok stavingar i forhold til mengd tonar; Ein må ivareta trykk i ord og setningar, slik at desse kan spela på lag med rytmen i melodien.

Eckstein (2010, s. 67) peikar på at orda òg har ein musikalsk funksjon i ein songtekst, i tillegg til at dei skal vera meiningsberande. Dette er noko eg har lært gjennom dette prosjektet. Eg har prøvd meg fram med ord som fyller inn tonane i melodien, men som ikkje høyrer bra ut når dei vert sungne. Balansen mellom vokalar og konsonantar er viktig i songlyrikk, og etter det eg har erfart, lønner det seg å vera sparsam med ha for mange konsonantar etter kvarandre, med mindre ein vil gå inn for at teksten skal bidra til eit hardare uttrykk i musikken. Etter det eg har erfart, lønner det seg òg å ha ein viss samanheng mellom vokalane i tillegg, slik at det ikkje vert eit for stort sprik mellom dei klanglege kvalitetane i songen.

Når Eckstein (2010, s. 67) skriv at meiningsinnhaldet i songtekst vert påverka av ei rekkje faktorar som ligg utanfor sjølve orda, er det nok det musikalske uttrykket han viser til. Det er klårt at det musikalske uttrykket har noko å seia for korleis songteksten vert uttrykt og følgeleg opplevd. Dette fekk konsekvensar då bandet mitt endra det musikalske uttrykket på Songidé 2 frå eit rocka uttrykk til eit meir blues/funk-prega uttrykk. Eg likte det nye musikalske uttrykket, men var med det same redd for at eg kanskje måtte endra teksten, for at han skulle passa med dette nye uttrykket. Det viste seg å ikkje vera naudsynt, men tilfeldigvis vart heile teksten endra likevel, av heilt andre grunnar.

Dei teoretikarane som kanskje kjem tettast på tematikken i problemstillinga mi, er Keith Negus og Pete Astor. Med deira *arkitekt-metafor* (2015) har dei lansert eit omgrep som kan forklara kva som kjenneteiknar produksjon av songtekst. Eksempla dei viser frå ulike songtekstforfattarar sine skildringar av korleis dei går fram for å setja ord til musikken sin, er noko eg kjenner att frå eigen tekstproduksjon. Likevel dykkar ikkje artikkelen deira grundigare ned i materien, enn å nemna nokre eksempel på korleis ulike songtekstforfattarar kjem fram til orda. Samstundes er det vel kanskje dette som er det overordna målet for songtekstskrivning: Å finna fram til dei rette orda.

Til slutt er det kanskje Janss og Refsum (2010, s. 181) som kjem tettast på mi eiga oppfatning av kompleksiteten med å skulla forfatta songtekstlyrikk når dei hevdar at instrumentering, arrangering, stemmekvaliteten til songaren, frasering, rytmikk og betoning av einskilde ord berre er eksempel på nokre av alle dei forholda som må takst omsyn til. Ut frå mi eiga erfaring som musikar og som aspirerande songtekstforfattar kan eg seia at dei tre siste eksempla dei nemner er forhold som har ei essensiell og direkte kopling til skriveprosessen. Frasering og rytmikk er det som avgrensar og mogleggjer teksten si form. Frasering og rytmikk er å rekna som ramma for tekstskapinga. Det er ut frå desse elementa at teksten får si form og det er her hovudomsyna ligg.

Betoning av einskilde ord vil eg rekna som eit omsyn som høyrer til inn under rytmikken, og som er noko ein jobbar med etter at rytmikken har bestemt teksten si ramme. Dei tre første eksempla som Janss og Refsum nemner vert meir diffuse og noko eg trur nokre songtekstforfattarar kanskje tenkjer på i skriveprosessen, medan andre ikkje gjer det. For min del er dette noko som vert bestemt etter at teksten er ferdig, med unntak av stemmekvaliteten til songaren, som eg kan gjera lite med. Det skal likevel seiast at eg har hatt tankar om desse tinga medan eg har skrive songtekstane, men eg kan ikkje seia at det har påverka sjølve skrivinga i særskilt stor grad.

6. Konklusjon

6.1 Skriveprosessen

Problemstillinga for dette masterprosjektet har vore: *Kva kjenneteiknar prosessen der eg skriv songtekstar til åtte musikalske førelegg?* Gjennom denne teksten meiner eg at eg har vist fleire eksempel på kva som kjenneteiknar skriveprosessen eg har vore gjennom. Som vist i drøftingsdelen, finst det ulike syn på korleis songlyrikk skal forståast og vurderast. Pete Astor (2010) kjem nært det eg sjølv meiner når han problematiserer det spennet songlyrikken står mellom; At han ikkje kan vurderast utan å sjå samanhengen han høyrer til i, samstundes som songlyrikken har ein eigenverdi som meiningsberande modalitet; Noko musikken ikkje kan formidla på eigenhand.

Pat Pattison (2011) understrekar òg korleis songlyrikken ikkje kan sjåast som ein uavhengig del utanfor musikken, og eg er langt på veg einig i det. Likevel synest eg at argumentasjonen baserer seg for mykje på at ein går ut frå at songlyrikken berre eksisterer som eit auditivt fenomen, medan annan lyrikk, som ikkje er tonesett, berre finst som eit skriftleg fenomen. Eg er heller ikkje heilt med på ideen om at god songlyrikk berre kan inngå i ein samheng med musikk, og at songlyrikk som kan stå på egne bein, utan musikk, kanskje heller bør gjera det. Eg meiner at noko songlyrikk fint kan gjera begge deler, og samstundes tena musikken han er ein del av.

Når det gjeld forskingsspørsmål 1: *Korleis påverkar det skriveprosessen at modaliteten tekst skal tilpassast modaliteten musikk?*, vil eg hevda at musikken påverkar skriveprosessen frå start til slutt. Måten eg har gått fram på, for å finna orda til musikken, liknar mykje på det Richard Hell (2013) vert sitert på i Negus og Astor sin artikkel frå 2015, der ulike kjensler og tema kjem fram for ein medan ein lyttar til musikken. Melodiane eg fekk tilsendt, var inspirasjonen for skrivinga. Melodifrasene og rytmikken i melodien er formverket som viser områda der syntakstiske einingar og ord får plass og vert avgrensa. Det er dette som mogleggjer teksten, men som til tider kan kjennast som ei tvangstrøye, når ein ikkje får formidla det ein vil på den plassen ein har til rådvelde. Melodiane gjev òg tydelege markørar

for den totale strukturen på teksten; Kvar dei repeterande tekstlinene skal plasserast. Det får konsekvensar for tekstinnhaldet på dei ulike stadane.

Det viktigaste som kjenneteiknar skriveprosessen med å skriva songlyrikk, som annan lyrisk skriveprosess ikkje ber preg av, er nettopp det heilt basale, som eg tidlegare i oppgåva har kritisert for å vera for enkelt og openbert. Songteksten vert laga for at han skal syngjast (Eckstein, 2010, s. 67; Hansen, 2019, s. 7; Janss & Refsum, 2010, s. 280; Pattison, 2011, s. 132). Dette får vidare dei konsekvensane som fleire teoretikarar har belyst allereie; Språket må vera enkelt og daglegdags (Pattison, 2011, s. 133, Vaugh Schmidt, 1989, s. 5); Meiningsinnhaldet vert påverka av musikalske faktorar (Eckstein, 2019, s. 67; Pattison, 2011, s. 134.); Meiningsberande einingar bør følgja dei musikalske frasene (Pattison, 2011, s. 134-135); Dei tekstlege delane som skal repeterast må vera gode nok og generelle nok (Pattison, 2011, s. 136), Songteksten må følgja rytmen i melodien (Pattison, 2011, s. 137-138); Språket i songteksten må høyrast bra ut og orda har klanglege kvalitetar (Eckstein, 2010, s. 67); Frasering, rytmikk og betoning av einskilde ord, er forhold som må takast omsyn til (Janss & Refsum, 2010, s. 181).

Dei musikalske omsyna ein må ta i skriveprosessen, kjem i tillegg til dei språklege omsyna ein må ta i all tekstskaping og det er dette forskingsspørsmål 2 omhandlar:; *Kva avvegingar må eg gjera mellom musikalske og språklege omsyn?* Vaugh Schmidt (1989, s. 5-7) har i byrjinga av avhandlinga si skildra korleis han synest det er lettare å skriva songtekst enn skriftlyrikk fordi teksten då ikkje må bera heile kvaliteten åleine. Eg trur dette kan stemma for hans del. I og med at han sjølv er musikar, fell nok mange av desse omsyna naturleg for han. Det er det same for min eigen del; Det er lettare å skriva songtekst *for meg*, fordi dei omsyna eg må ta òg fungerer som ei avgrensing. Eg vil likevel ikkje påstå at prosessen er lett, fordi han kanskje er lettare enn noko anna. Det kan vera vel so vanskeleg for ein røynd poet å skriva god songlyrikk.

Dei språklege omsyna gjer at skriveprosessen er lik andre skriveprosessar på mange område, men at han har ein tilleggsdimensjon. Situasjonar der tekst vert forfatta fordi han skal inngå i ein samanheng med ein annan modalitet, vil kanskje ha nokre likskapstrekk med denne skriveprosessen, på nokre område. Denne tilleggsdimensjonen utartar seg ikkje i den forstand at ein har tekst på den eine sida og musikk på den andre, og at dette er to modalitetar som seinare skal slåast saman og tilpassast kvarandre. Tilpassinga skjer i skriveprosessen, og

musikken er ikkje berre eit medium som teksten skal passa inn i; Han er basisen for heile skriveprosessen. Teksten veks ut av musikken.

Det er sjølvsagt mogleg å snu heile prosessen på hovudet, og tonesetja eit dikt og la musikken springa ut av teksten. Pattison (2011, s. 138) hevdar at dette kan vera meiningslaust, dersom teksten allereie er god nok til å stå åleine. Eg skjønar kor han vil hen, men eg meiner ikkje at det er umogleg eller meiningslaust, av den grunn. Det har sprunge mykje god musikk ut av gode dikt. Det er òg ein forskjell på å tonesetja eit dikt og det å skriva noko som er meint som songlyrikk utan at ein veit korleis musikken vert, medan ein skriv.

Eg har ikkje som hensikt å kritisera ein slik måte å skapa songlyrikk på, men eg vil tru at ein slik skriveprosess ser annleis ut enn den skriveprosessen eg har gått gjennom. Musikken har vore utgangspunktet for det eg har produsert. Tekstane mine er skrivne fordi det vart lagd melodiar som trong ord. Likevel skal orda gje mening, det skal høyrast bra ut og det skal vera eit budskap der som er viktig nok til at det skal vera meiningsfullt at det vert formidla.

Eg håpar denne oppgåva har fått fram noko av den kompleksiteten som inngår i det å skriva songlyrikk. Kva praktiske konsekvensar dette kan få for skriveprosessen har eg eksemplifisert i analysedelen, men i tillegg til dei momenta som er nemnt ovanfor, vil eg framheva at dei språklege omsyna framleis er gjeldande. Kva tyding orda har, og kva som er korrekt syntaks og at det skal vera ein samanheng innanfor teksten, er framleis omsyn som er med, sjølv om mediet er eit anna enn for annan lyrikk. Dette fører til at skrivning av songlyrikk er ein balansejong mellom dei omsyna ein tek når ein elles skriv tekst, og då lyrikk spesielt, og dei omsyna ein må ta for at teksten skal fungera i ein musikalsk heilskap. Samstundes er musikken utgangspunktet for teksten. Nokre gonger må den eine vika for den andre, slik som Pattison òg skildrar i sitt bokkapitel (2011, s. 138). Musikken er både teksten sitt utgangspunkt og teksten sin store rival undervegs i skriveprosessen, og løysingane vert av og til ikkje dei beste for nokon av dei, men noko som fungerer fint i samanhengen.

6.2 Avslutting

Eg håpar denne teksten har gjeve eit godt innblikk i den kompleksiteten som inngår i produksjon av songtekst. Eg håpar òg at teksten kan bidra til å forstå denne kompleksiteten litt betre, og at songtekstproduksjon kan betre forståast som ein prosess som har ein eigenart. Eg synest det er viktig å ta med det musikalske aspektet når ein vurderer songtekst, fordi kvaliteten på teksten må sjåast i forhold til heilskapen teksten inngår i. Hovudmålet med tekstane mine er ikkje at dei skal lesast, men at dei skal syngjast og at dei skal kunna lyttast til. Likevel er dei skrivne som dokument på datamaskina mi, og eg vil gjerne at folk skal få med seg heile innhaldet òg. Difor vil eg gjerne at tekstane skal lesast, men kanskje helst saman med musikken.

Skiljet mellom songlyrikk og tekstlyrikk, meiner eg er viktig i høve vurderinga av dei to uttrykka, men dersom ein går tilbake i tida ser det ut som dei kanskje er meir som to sider av same sak. Begge er lyriske sjanrar, og begge er i utgangspunktet laga for å framførast og lyttast til. Rytmemønster, rim, klanglege kvalitetar, omsyn til plassering av vokalar og konsonantar, eit poetisk språk og estetisk biletbuk er berre noko av det dei to sjanrane har felles. Dikotomien er naudsynt i forhold til vurderinga og analysen, men som språkleg-estetiske uttrykk er han kanskje mindre nyttig.

Eg håpar songtekstane mine kan gje ei estetisk oppleving for ein lyttar, både med tanke på innhaldet og korleis orda spelar på lag med musikken. Prosessen med å skapa tekstane har uansett vore kompleks og lærerik.

Referanseliste

- Adorno, T. W. (2003). *Fragment om musikk og språk* (A. Bø-Rygg & K. Havnevik overs.). Pax forlag. (Opphavsleg utgjeven 1956).
- Aksnes, L. M. (2007). *Tid for tale: Munnleg norsk i skolen* ([Rev.utg.]). Cappelen akademisk forlag.
- Astor, P. (2010). The poetry of rock: Song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics. *Popular music*, 29(1), 143-148. <https://doi.org/10.1017/S0261143009990055>
- Austring, B. D., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring: Grundbog om æstetiske læreprosesser*. Reitzel.
- Eckstein, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. BRILL.
- Fakultet for kunst, musikk og design, UiB og Fakultet for arkitektur og design og Det humanistiske fakultet, NTNU. (2019). *Om kunstnerisk utviklingsarbeid: Fakta og tekster i utvalg 2019*. Universitetet i Bergen. <https://www.uib.no/kmd/131666/om-kunstnerisk-utviklingsarbeid>
- Gadamer, H.-G. (2003). *Forståelsens filosofi: Utvalgte hermeneutiske skrifter* (H. Jordheim overs.). Cappelen akademisk forlag. (Artiklane er henta og oversett frå bind I og II av *Gesammelte Werke*. Opphavsleg utgjeven 1986/1993).
- Garthus, K. M. K., Sandemose, S. & Schulze, A.-M. (2020). *#Lyrikk: Antologi med fagstoff, oppgaver og skrivehjelp* (1. utg.). Fagbokforlaget.
- Halvorsen, E. M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU: Nærhet, distanse, dokumentasjon*. Høyskoleforlaget.
- Hansen, K. (2019). *Sanglyrikk i norskundervisningen* [Masteroppgåve, Universitetet i Agder].
- Hoel, T. L. (1990). *Skrivepedagogikk på norsk: Prosessorientert skiving i teori og praksis* (bd. 52). Landslaget for norskundervisning LNU/Cappelen.
- Høgskulen på Vestlandet. (u.å.). *MACREL-OPG Masteroppgave : Emneplan for studieåret 2020/2021*. <https://www.hvl.no/studier/studieprogram/emne/macrel-opg>
- Janss, C. & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Johannessen, L. E. F., Rafoss, T. W. & Rasmussen, E. B. (2018). *Hvordan bruke teori?: Nyttige verktøy i kvalitativ analyse*. Universitetsforlaget.

- Johnson, M. (2010). Embodied knowing through art. I M. Biggs & H. Karlsson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (s. 141-151). Taylor & Francis Group.
- Jørgensenutvalget. (2007). *Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid*. Universitetet i Bergen.
<https://www.uib.no/kmd/131666/om-kunstnerisk-utviklingsarbeid>
- Klevan, T. G., Sundet, R., & Sælør, K. T. (2019). Ensretting, standardisering og kunnskapsbasert praksis: Autoetnografi som motstand? *Forskning & Forandring*, 2(2), 105–123. <https://doi.org/10.23865/fof.v2.1523>
- Kvåle, G., Maagerø, E. & Veum, A. (2015). *Kontekst, språk og multimodalitet: Nyere sosialesemiotiske perspektiver*. Fagbokforlaget.
- Liestøl, G. (2006). Sammensatte tekster – sammensatt kompetanse. *Nordic Journal of Digital Literacy*, 1(4), 277-305ER.
https://www.idunn.no/dk/2006/04/sammensatte_tekster_-_sammensatt_kompetanse
- Løvland, A. (2007). *På mange måtar: Samansette tekstar i skolen*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Malterud, N. (2012). Kunstnerisk utviklingsarbeid: Nødvendig og utfordrende. *InFormation (Oslo, Norway)*, 1(1). <https://doi.org/10.7577/information.v1i1.217>
- Negus, Keith, & Astor, Pete. (2015). Songwriters and song lyrics: Architecture, ambiguity and repetition. *Popular Music*, 34(2), 226–244.
<https://doi.org/10.1017/S026114301500002>
- Nilssen, V. (2012) *Analyse i kvalitative studier: Den skrivende forsker*. Universitetsforlaget.
- Norges forskningsråd. (1993). *Kunstfaglig forskning: Rapport fra konferanse 13.-15. februar 1992, Åsgårdstrand*.
[https://www.nb.no/items/5dadea035361dd68aa5ae27bcc23fd10?page=3&searchText=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:999313201944702202"](https://www.nb.no/items/5dadea035361dd68aa5ae27bcc23fd10?page=3&searchText=oaiid:)
- Nyeng, F. (2017). *Hva annet er også sant?: En innføring i vitenskapsfilosofi*. Fagbokforlaget.
- Pattison, P. (2011). Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry. I C. Pence (Red), *The Poetics of American Song Lyrics* (s. 132-143). University Press of Mississippi.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Universitetsforlaget.

Rogne, M. (2008). Omgrepet tekst i skulen: Ei tverrvitskapleg tilnærming. *Norsk pedagogisk tidskrift*, 92(3), 234-247.

Schwebs, T. & Otnes, H. (2006). *Tekst.no: Strukturer og sjangrer i digitale medier* (2. utg.). Landslaget for norskundervisning. Cappelen akademisk forlag.

Selnes, G. (2016). *Den store sangen: Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Vidarforlaget.

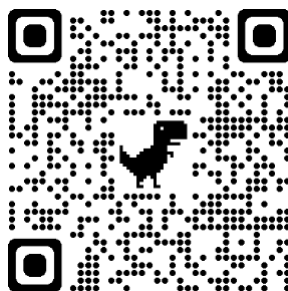
Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.

Vaugh Schmidt, D. (1989). *Waitin' for the blow: A collection of poems and songs*. [Masteroppgåve, Iowa State University].

ASKELOADDEN – RUSTANDE STAG

*Alle songar er arrangerte av Askeladden: Johannes Nåden Aadland,
Simon Kleppe Røskeland, Torstein Mongstad og Henning Neu Hoshovde
Innspelt i Beatstone Studio, Bergen 2021 av Arne Wilhelmsen
Miksa av Arne Wilhelmsen og Simon Kleppe Røskeland
Produsert av Askeladden og Arne Wilhelmsen*

1. Regn
2. Bli igjen
3. Då ho pakka ned alt
4. Rustande stag
5. Kvardagstankar i båt
6. Når eg har deg
7. Nye steg
8. Bortanfor regn



<https://soundcloud.com/user-906831452/sets/askeladden-1/s-TV0642EnBWm>

REGN

Musikk: Aadland/Røskeland/Askeladden

Tekst: Røskeland

Inngangsdøra ber kun eitt namn
Sterke hender står i einsam famn
Rommet har blitt grått og kaldt
Tomme flasker overalt
Og heile huset kjenner kun på sagn.

Så mange hyller, men inga bok
Så mange tankar, men ikkje klok.
Vinden viskar same song
Dagen kjennest altfor lang
Mitt enkle smil var alt du tok

Regnet høljær ned
Eg er utan klede
Så kom og ta på meg
Hald meg og ver glad i meg
Uvêr kjem inn
Riv i eit sinn
Så kom og ta på meg
Hald meg og vêr glad i meg igjen

Alt har blitt tungt som før var lett
Lystige tankar i full retrett
Har ikkje noko som skal skje
Elden har for lengst brent ned
Kan nokon ta å banka inn litt vett?

Regnet høljær ned
Eg er utan klede
Så kom og ta på meg
Hald meg og ver glad i meg
Uvêr kjem inn
Riv i eit sinn
Så kom og ta på meg
Hald meg og vêr glad i meg igjen

Eg flyt, du bryt
Gamle mønster endrar veg
Når store vindar drar i meg
Eg rammar, eg famlar
Ingen joker, ingen spar
Slepp det taket som du har når

Regnet høljær ned
Eg er utan klede
Så kom og ta på meg
Hald meg og ver glad i meg
Uvêr kjem inn
Riv i eit sinn
Så kom og ta på meg
Hald meg og ver glad i meg igjen

*Johannes Nåden Aadland: Vokal,
el. piano*

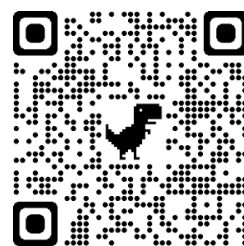
*Simon Kleppe Røskeland: Trommer,
perkusjon, vokal*

Torstein Mongstad: El. bass, kor

Henning Neu Hoshovde: El. gitar, kor

Arnt Thyve: El. orgel

Regine Forthun: Kor



<https://soundcloud.com/user-906831452/sets/askeladden-1/s-TV0642EnBWm>

BLI IGJEN

Musikk: Aadland/Askeladden

Tekst: Røskeland

Eg køyrer bilen til ein stad der eg har vore før
Her har eg leika heilt frå eg kunne gå
Alltid var han min

I tette skogar fylt med bringebær og bartre
Og fjell og fjordar der kor enn ein kunne sjå
Her fann eg mi hamn

Møt meg som ein gamal venn
Sei at eg skal bli, bli igjen

På gamle stiar som eg ser har blitt gjengrodd
Finn eg eit minne som eg hadde reist frå
Lått og barnesong

Og på toppen av ein knaus ser eg huset
Den heimen som eg ikkje lenger høyrer til
Og vegen der frå

Møt meg som ein gamal venn
Sei at eg skal bli, bli igjen
Kom og møt meg som ein gamal venn
Sei at eg skal bli, bli igjen

Johannes Nåden Aadland: Vokal, piano

Simon Kleppe Røskeland: Trommer, perkusjon

Torstein Mongstad: Fretless bass, kor

Henning Neu Hoshovde: Nylonstrengsgitar, kor

Regine Forthun: Vokal



<https://soundcloud.com/user-906831452/bli-igjen-1/s-YZmD3jwcJuH>

DÅ HO PAKKA NED ALT

Musikk: Aadland/Mongstad/Askeladden

Tekst: Røskeland

Då ho pakka ned alt og sa «ha det» til garden
Tok ho brevet i lomma og lista seg ut
Der ho sprang, fort, utan å snu seg
For å sjå om det kanskje var nokon som hadde sett ho

Neste morgon då sa dei ho stod på perrongen
Med ein koffert i handa og eit håpefullt smil
“Når du fer, hugs, korfor du dreg her frå
Det finst ingenting her meir, berre reis, vinden er med deg”

Inne på toget der sat ho med brevet i handa
Las om igjen alt ho visste at stod der frå før
Såg ho lys, der, bortanfor knausane
Og vinka eit takk og farvel, til alt som låg bak ho?

Då ho pakka ned alt og sa «ha det» til garden
Sat eg i karmen og såg det som ingen skulle sjå
Men eg veit, no, kanskje eg visste då
At det ho gjekk og bar på, var ikkje lett, håpar ho fann fram

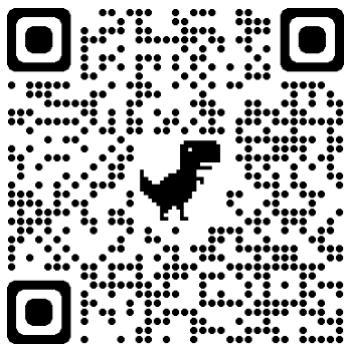
Johannes Nåden Aadland: Vokal, piano, synthesizer

Simon Kleppe Røskeland: Trommer, kor

Torstein Mongstad: El. bass

Henning Neu Hoshovde: Akk. gitar, kor

Jim Kvamme: Programmering, strykearrangement



<https://soundcloud.com/user-906831452/da-ho-pakke-med-alt-1/s-7GewMPc0pEi>

RUSTANDE STAG

Musikk: Aadland/Askeladden

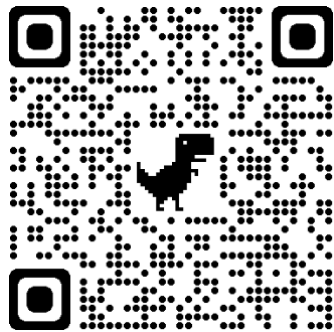
Tekst: Røskeland

Ein bit av gamle tider i ein song:
Motorolja, Wunderbaum og girstong
Det er kanskje rart å kunna ta på veg for ein bil
Eit vitne om eit viltert liv
Eit meiningslaust arkiv

Så kom og ta det du vil ha
Av mine skuffande sjølvbedrag
Så kom å sjå kva du kan få
Av mine rustande stag
Fleire lag
Og om du stod i mine sko
Med eit angrande sinn
Tøm mine tankar
Helsikes dag!

Min store draum er no parkert
Alle minner har blitt kondemnerte
Skal ingen ta å ringa snart og høyra koss det går?
Bak rattet var eg god
No finn eg ingen ro

Så kom og ta det du vil ha
Av mine skuffande sjølvbedrag
Så kom å sjå kva du kan få
Av mine rustande stag
Fleire lag
Og om du stod i mine sko
Med eit angrande sinn
Tøm mine tankar
Helsikes dag!



<https://soundcloud.com/user-906831452/rustande-stag-1/s-JhV67F6TJ7G>

Eg vandrar i ein grøftekant
Og saknar sårt ein venn
Om dei gjev meg nok i pant
Kan eg få ein igjen?

Så kom og ta det du vil ha
Av mine skuffande sjølvbedrag
Så kom og sjå kva du kan få
Av mine rustande stag
Fleire lag
Og om du stod i mine sko
Med eit angrande sinn
Tøm mine tankar
Slepp natta inn

Johannes Nåden Aadland: Vokal

Simon Kleppe Røskeland:

Trommer, perkusjon

Torstein Mongstad: El. bass

Henning Neu Hoshovde: El. gitar

Arnt Thyve: El. orgel, clavinnet

KVARDAGSTANKAR I BÅT

Musikk: Aadland/Røskeland/Askeladden

Tekst: Røskeland

Tenk å flyta fritt her langt ute i fjorden
Berre duppa av med lett lyd frå motoren
Vinden ruskar lett
Og skyer held tett
Og allting er perfekt nett no

Skulle sett litt på om eg tok inn makrellen
Fått han lagt på is før det nærma seg
kvelden
Båten treng ein vask
Det har ingen hast
Eg har full ro

Skulle tatt å rydda litt inni arkivet
Skulle kanskje tatt i eit tak her i livet
Kjærleiken har reist
Terrassen manglar beis
Mens hekken står og veks og gror

Mens folk går og strevar med all slag pjatt
Tek eg meg tid i ein umåla sjark
Og havet er ein venn
Det er lite anna eg treng
Eg rømmer litt igjen
Utåt

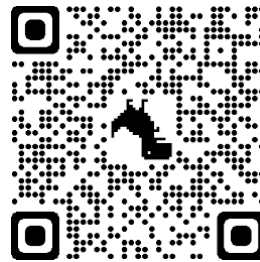
Når eg ligg her no er eg langt ifrå jobben
Mens bølger fer forbi måsen på nabben
Livet er eit liv
Og eg ligg her og driv
Songar skriv seg sjølv
I båt

*Johannes Nåden Aadland: Piano,
el. piano, synthesizer, kor*

*Simon Kleppe Røskeland: Vokal, trommer,
perkusjon*

Torstein Mongstad: Akk. bass, kor

Henning Hoshovde: Akk. gitar



<https://soundcloud.com/user-906831452/kvardagstankar-i-ein-bat-1/s-qWkSYQKuqGA>

NÅR EG HAR DEG

Musikk: Aadland/Hoshovde/Askeladden

Tekst: Røskeland

Ein av dagane som kjem
Skal eg ta deg med
Visa deg ein heilt ny stad
Sola blenkjer i eit hav
Og fuglesong kan høyrast overalt
Og ingen ser oss der
Me har oss sjølv og treng ingen plan

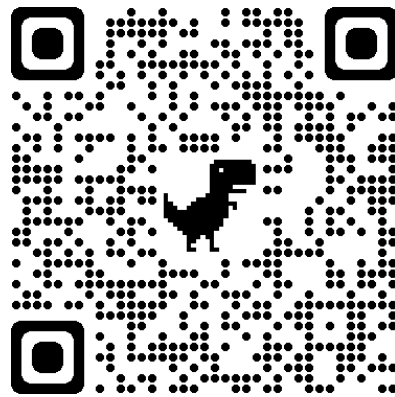
For eg har deg
Du er den aller viktigaste for meg
Og du kan flytta fjell og få meg til å bli
Ein parodi
Med store ord og kjærleg melodi
For eg
Eg har min rette plass tett attmed deg

Ein av dagane som kjem skal eg visa deg
Store kjensler satt i sving
Ein av dagane som kjem
Skal eg ta å gå heilt ned på kne
Og håpa på eit ja
Me tar eit steg og byggjer liv i lag

For eg har deg
Du er den aller viktigaste for meg
Og du kan flytta fjell og gje meg indre ro
Det treng eg jo
På vegar som står klare for oss to
For eg
Eg har mi trygge hamn i lag med deg

For eg har deg
Du er den aller viktigaste for meg
Og du kan flytta fjell og få meg til å bli
Ein parodi
Med store ord og kjærleg melodi
For eg
Har funne den som gjer meg glad og fri

Johannes Nåden Aadland: Vokal
Simon Kleppe Røskeland: Perkusjon
Torstein Mongstad: Akk. bass
Henning Neu Hoshovde: Akk. gitar



<https://soundcloud.com/user-906831452/nar-eg-har-deg-1/s-GFmpnbKitCh>

NYE STEG

Musikk: Aadland/Askeladden

Tekst: Røskeland

Eg sparkar opp ei dør
Sol slår imot meg
Slepper ut eit brøl
Om alt forlet meg,
Har eg igjen meg sjølv
Og tankar som kvesser klør

Eg har eit sakn i meg
Og alt eg tenkjer
Har eit einsamt preg
So store lenkjer
Held fast i meg,
Er i kontrast til den eg er

Så gje meg nye teikn
Vårsol og alt det som var
Gje meg svar
For livet brenn i meg;
Er den flammen eg alltid har
Eg må ta nye steg

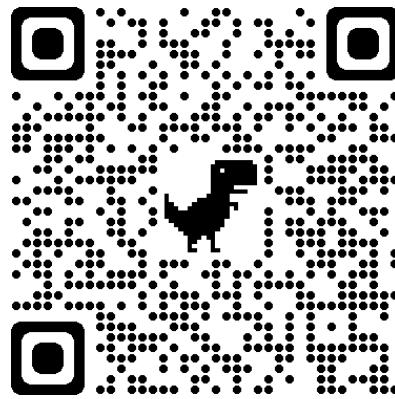
Den store viljen min
Som riv i meg
Slepper lyset inn
Susar forbi meg
I ein verdig vind
Og stilnar eit vilttert sinn

Lei av å alltid stri
Her i mitt fengsel
Gje meg anarki
Så store lengsler
Trenge harmoni
Men armod kan gjera fri

Så gje meg nye teikn
Vårsol og alt det som var
Gje meg svar
For livet brenn i meg;
Er den flammen eg alltid har

Så gje meg nye teikn
Vårsol og alt det som var
Gje meg svar
For livet brenn i meg;
Er den flammen eg alltid har
Eg må ta nye steg

Johannes Nåden Aadland: Vokal
Simon Kleppe Røskeland: Trommer
Torstein Mongstad: El. bass
Henning Neu Hoshovde: El. gitar
Arnt Thyve: El. orgel



<https://soundcloud.com/user-906831452/nye-steg-1/s-nbl9Z3W5dhm>

BORTANFOR REGN

Musikk: Aadland/Askeladden

Tekst: Røskeland

Bortanfor regn og bakom ei sky
Ser eg sola
Gjennom eit smil og inni meg sjølv
Ber eg draumar

Fuglar som syng
Flyg mellom blomar og lyng
Og dei har ingen store krav
For bortanfor regn og bakom ei sky
Ser dei sola

Tårer renn der på eit kinn
Og tankar brenn her i eit sinn
Fri meg frå min kvelande kokong
Slepp meg ut
Før meg inn

Bortanfor regn og bakom ei sky
Ser eg sola
Gjennom eit smil og inni meg sjølv
Ber eg draumar

Ungar som ler
Spring der på ein gullmala veg
Og dei har ingenting som brenn
For bortanfor regn og bakom ei sky
Ser dei sola

Natta bankar tidsnok på
Og draumar er vanskeleg å sjå
Eg spør kva som trengst for å bli med
Der fuglar flyg og
tankar lyg

Vatn som renn
Sildrar mot ei grønare eng
Der tankane òg finn ro
For bortanfor regn og bakom ei sky
Ser eg sola
Som tar imot meg

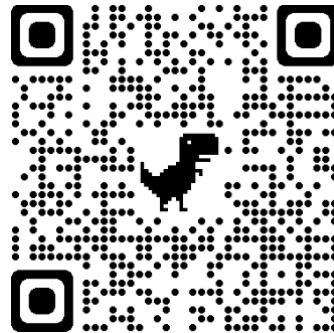
Johannes Nåden Aadland: Vokal, piano

*Simon Kleppe Røskeland: Trommer,
perkusjon, singing-bowl*

Torstein Mongstad: El. bass

Henning Neu Hoshovde:

El.- og akk. gitar



<https://soundcloud.com/user-906831452/bortanfor-regn-1/s-saEG50xUeYh>