

Ros av tolvtakteren

Arnfinn Åslund

«They Call It Stormy Monday»

En usedvanlig produktiv akkordprogresjon i populærmusikk gjennom de siste 120 årene er den såkalte tolvtakteren. Et eksempel på en tolvtakter i C-dur kan settes opp slik:

//C/C/C/C/F/F/C/C/G/F/C/C//

På musikerspråk ville man her si at C er enerakkorden (I) eller tonikaen, mens F er firerakkorden (IV) eller subdominanten og G er femmeren (V) eller dominanten. Dette mønsteret har sin opprinnelse i bluesen, men har også vært viktig i jazz, country, folk, rock og viser. Jeg nevner noen eksempler slik at vi får et begrep om hva det handler om. Fremdeles følger de fleste blueslåter denne formen, og eksempler fra musikkhistorien kan være Robert Johnsons «Sweet Home Chicago» og T-Bone Walkers «They Call It Stormy Monday». Her kan vi gjengi en strofe fra sistnevnte. Dette er en standard, trelinjers bluesstrofe. Som vi

skal se etterhvert, er dette bare en av de strofeformene som kan brukes sammen med tolvtaktene. En detalj kan bemerkes: I denne låten praktiserer Walker såkalt «quick change», det vil si at kompet spiller en firerakkord i andre takt, til forskjell fra akkordrekken ovenfor. Som det fremgår av oppsettet, er det vanlig at en linje i bluesstrofen går over to hele takter, men avsluttes på første taktlaget i den tredje. Tilsvarende er det vanlig at det er en kort opptakt i takten foran, men dette varierer, og denne detaljen vektlegges ikke her:

// They call it stormy Monday, / but Tuesday's just as / bad - - - / - - - - /
 / They call it stormy Monday, / but Tuesday's just as / bad - - - / - - - - /
 / Lord, and Wednesday's worse, / and Thursday's all so / sad - - - / - - - - //

Om vi flytter oss ut av det egentlige bluesidiomet og over i jazzen, finner vi der at jazzmusikere bruker tolvtaktersformen til langsom blues, oppstemte showlåter og rask swing, både til vokal- og instrumentalmusikk. Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Count Basie, Django Reinhardt, Charlie Parker, Miles Davis, Kenny Burrell, Jimmy Smith og John Coltrane har alle laget originale instrumentalkomposisjoner med utgangspunkt i skjemaet. Fra countrymusikken kan man trekke frem de såkalte «Blue Yodels» til Jimmie Rodgers, som i årene 1927 til 1933 var med på å legge grunnlaget for kommersiell countrymusikk. Fra senere countrymusikk kan man nevne hits som «Move It On Over» (Hank Williams), «Folsom Prison Blues» (Johnny Cash) og «Jackson» (Carter & Cash),¹ mens «Rock Around the Clock», «Be-Bop-A-Lula» og «Hound Dog» er eksempler fra rocken. James Browns «Papa's Got A Brand New Bag» og «I Got You (I Feel Good)», samt «Mustang Sally», som ble en hit med Wilson Pickett, er kjente soullåter – sistnevnte er forresten et eksempel på at antallet takter doubles til 24, men akkordrekkefølgen er den

samme, så dette er en variant av tolvtakteren. Melodiske tolvtaktere som «Frankie and Johnny» og «Corrina» har trivdes innenfor flere sjangre, også jazz og folk.² Fra poplistene kan vi nevne «In the Summertime» med Mungo Jerry, «I Can Help» med Billy Swan, «Jeepster» med T. Rex, «Kiss» med Prince og «Mercy» med Duffy.³ Dette er låter som har en variant av tolvtaktersprogresjonen i en del av sangen eller i hele. Og selvfølgelig har det vært en del bluesinspirerte rockemusikere som har benyttet formen. Et eksempel er «Voodoo Chile (slight return)» av Jimi Hendrix, hvor tolvtaktersformen suppleres med et refreng utenfor skjemaet. Blant store låtskrivere er Bob Dylan et eksempel på at også nobelprisvinnere har funnet seg til rette med formen. Han har brukt den som musikalsk ramme for forskjellige strofeformer, noen ganger med en nærmest snakkende frasering, og andre ganger med utsøkt vakre melodier, slik som «She Belongs To Me» og «Just Like Tom Thumb's Blues».

Om vi følger tolvtakterens historie, finner vi mange eksempler på resirkulering av både musikalske og lyriske elementer, men dette går ofte sammen med originalitet og egenrådighet. Så den form for standardisering som tolvtakteren unektelig oppviser, innebærer også det motsatte, nemlig improvisasjon og nyskaping. Konvensjonene utgjør den rammen som muliggjør leken, noe som er åpenbart i jazzens bruk av tolvtaktersformen og i solospill innenfor alle de sjangrene der tolvtakteren lever.

Filosofen Theodor W. Adorno var tidlig ute med å kritisere populærmusikken, og i et berømt essay fra 1941, som han skrev sammen med George Simpson, og som heter «On Popular Music», tok han utgangspunkt i standardiseringen som et avgjørende ankepunkt.⁴ Der nevnes ikke tolvtakteren spesielt, men den kunne fungert som eksempel på den enkle gjenkjennelsesglede som populærmusikken appellerer til, ifølge Adorno. Forresten kommenterer han improvisasjonskulturen innenfor jazzten og

avviser at den representerer noen genuin frihet. Det dreier seg bare om en type «pseudoindividualisme» som befester underkastelsen under standardiseringens makt, mener han. Men nå er det ikke gitt at en gjentatt bruk av en foretrukken akkordsekvens umuliggjør nyskaping, og forståelsen av en musikkform henger også sammen med den kulturelle kontekst som musikken trekker med seg. Dette gjelder ikke minst sangteksten. Populærmusikk kan være så mangt, og det er noe med jazzens og bluesens måte å kommunisere på som Adorno synes å være fremmed overfor. Filosofen Martin Seel diskuterer Adornos kritikk av jazzen og bruker en konsert med bluesartisten Memphis Slim som utgangspunkt. Ifølge Seel skjer det ingenting uventet denne kvelden, men noe uventet skjer likevel, og for Seel har det å gjøre med opplevelsen av en type autentisitet i uttrykket som er knyttet til fremføringen, og som får frem nyanser i tekstformidlingen. Adorno forstår populærmusikkens sangtekster i flukt med kommersiell reklame. Tekstens forhold til musikken kan sammenlignes med ordenes forhold til illustrasjonen i en reklameannonse.⁵ Men i bluesen finner Seel noe som ikke rammes av Adornos kritikk:

Men denne gamle svarte man sjunger med bluesens hela auktoritet, det vil säga med en musikalisk berättarkultur som sträcker sig från Bessie Smith till Billie Holiday, från den oförliknelige Jimmy Rushing till den nyss avlidne Joe Turner, en kultur som gör det möjligt att ur lidandets erfarenhet besjunga den lust som finns i erfarenheten av såväl lidande som lust. Denna musik är allt annat än diskursiv, om man med det menar en extensiv och genomartikulerad gestaltning; snarare rör det sig om den erinrande digressionens prosa.⁶

Så går Seel til et synspunkt hos Adorno om at musikkforståelse forutsetter en erfaring av hvordan musikken fremføres på en

konsert. Dermed kan Seel bruke Adorno mot ham selv, for han går ut fra at Adorno stort sett kjente tidens populærmusikk, derunder også jazz og blues, fra plater og radio.⁷ Han oppsøkte neppe et spillested for å lytte til en blueskunstner av samme kaliber som Memphis Slim.⁸ Dermed vil han også ha en begrenset forståelse for hvordan denne musikken realiseres i sitt rette element. Samme år som Adorno publiserer sin artikkel, skriver briten Iain Lang en innføringstekst om blues. I første omgang trykkes den i *The Saturday Book*, en årlig antologi om forskjellige emner, men senere utvides den og utgis som egen bok. Lang er blant dem som har merket seg de spesielle lyriske kvalitetene til bluesens sangtekster: «Incidentally, there is much material in the blues for a Cambridge connoisseur of poetic ambiguity.»⁹ I en viktig artikkel om sanglyrikk viser musikkologen Simon Frith til Langs tekst og kommenterer den slik:

and his point was that it was precisely bluesrealism, its use of everyday black talk, that made it so poetically interesting – the blues is popular music’s most literary form, contains the most sophisticated explorations of the rhythmic, metaphoric and playful possibilities of language itself. And blues singers’ use of the vernacular doesn’t make them simply vehicles for some sort of spontaneous collective composition – if the blues are a form of poetry, then blues writers are poets, self-conscious, individual, more or less gifted in their uses of words.¹⁰

Musikkhistorien viser at tolvtaktersformen slik den er brukt i bluesen, representerer en mulighet for det lidelsens språk som Adorno ser som kunstens oppgave.¹¹ En fordel ved å gå ut fra et noenlunde fast skjema er at musikere kan spille sammen uten noe særlig planlegging på forhånd. Så lenge de holder seg til noen få regler, er de frie til å spille nær sagt hva som helst. At tolvtakteren

er relativt enkel å lære seg, innebærer at den representerer en demokratisk mulighet for kunstnerisk kreativitet. Dens enkle struktur representerer en verdi i seg selv, for på den måten har mennesker uten klassisk skolering kunnet gi uttrykk for sine erfaringer i musikalsk form.

Tolvtakteren har alltid vært en del av repertoaret innenfor de musikkformene og stilartene som er nevnt her, men det er bare innenfor bluesen og tilgrensende sjangre at den har kunnet beholde en dominerende stilling frem til i dag. Imidlertid hadde formen en høykonjunktur i 1950-tallets rock 'n' roll, da var den i sentrum for det som skjedde i populærmusikken. En forutsetning for at dette kunne skje, var at formen lenge hadde blitt dyrket innenfor stilartene som dannet grunnlaget for rocken. I en nylig utkommet bok av Mattison og Suarez oppsummeres dette slik: «The typical blues form — a twelve-bar blues — is so ingrained in the American listener's consciousness that many of us aren't aware that we understand it innately. It's the cornerstone of rock 'n' roll.»¹² Faktisk kan det hende at formens popularitet gjorde at en del artister etter hvert forsøkte å unngå den. Dette ser vi hos popgruppene utover på 1960-tallet. I sitt eget materiale var de forsiktige med å følge skjemaet. Noen ganger virker det som komposisjoner innenfor rockemusikken er inspirert av tolvtakteren, men uten å følge den. Man kan nærmest snakke om at strukturen dekonstrueres. I de første årene spilte The Beatles en del tolvtaktere, men «Come Together» fra 1969 viser hvordan de frigjør seg fra skjemaet. De første sanglinjene kan minne om Chuck Berrys «You Can't Catch Me», selv om tempoet er forskjellig, men snart går melodien og harmoniseringen sine egne veier, dog fremdeles slik at låten beholder et preg av en type blues-rock.¹³ Slike eksempler er det mange av, og vi kan ikke forfølge dem her, selv om det noen ganger kan være vanskelig å avgjøre hva som kan tolkes som en variasjon av tolvtakteren, og hva som

er noe annet. Ellers har det vært perioder i rockens historie da bluesen som sådan har vært en så mektig understrøm at enkelte utgivelses kan ha klatret høyt på popmusikkens hitlister (Canned Heat¹⁴). Da har en rekke band hatt blueslåter på repertoaret, både klassikere og egenkomponerte, og naturlig nok inkluderer dette en del tolvtaktere. Fleetwood Mac begynte som et dedikert bluesband i 1967, men endret etter hvert stilen og har deretter hatt en suksessfull karriere som et mainstream rockeband.

Innenfor kunsten er det gammelt nytt at en regel er til for å brytes. Utbredelsen av tolvtakteren har resultert i store variasjoner, også når det gjelder akkorder og antall takter, så en «tolvtakter» er ikke nødvendigvis på tolv takter: «That's Alright Mama» (Crudup) med Elvis Presley er på ti takter, «Hoochie Coochie Man» (Dixon) med Muddy Waters er på 16 og i «These Boots Are Made for Walking» (Hazlewood) byttes de siste fire taktene ut med en alternativ akkordsekvens. Alle disse eksemplene er det rimelig å oppfatte som varianter av tolvtaktersformen. Her vil jeg bruke begrepet tolvtakter på en relativt «løs» måte. Det er ikke et matematisk, men et kulturelt begrep. Ellers finnes det tolvtaktere som går på én eneste akkord, mens andre skifter flere ganger i løpet av hver takt, og det er en rekke eksempler på diverse reduksjoner, utvidelser, ombyttinger og utbyttinger av elementer innenfor skjemaet. Det er også mange eksempler på at tolvtakteren kombineres med andre akkordskjemaer. For å kunne belyse fenomenet på en sakssvarende måte må vi altså passe på at ikke rammene blir for snevre. Wittgenstein bruker begrepet om familielikheter for å forstå sammenhengen mellom forskjellige typer spill.¹⁵ Også i vårt tilfelle kan dette være en fornuftig tilnærming. Det er snakk om en familie der man kan observere slektskap mellom variantene – de henger sammen. Derfor kan de ha mye felles, men ikke nødvendigvis slik at én bestemt egenskap må være felles for alle.

Så langt tilbake vi kan forfølge variasjoner av tolvtaktaren, har den representert en mye brukt ramme for sangkomposisjon. Og gjennom historien har ordene blitt distribuert på mange vis innenfor skjemaet. Her skal vi se på noen av de strofeformene som har vært brukt innenfor tolvtaktersfamilien. Begrepet «strofeform» må vel her tas med en klype salt, iallfall i den grad det knyttes til et fiksert visuelt oppsett. For her dreier det seg jo om sjangre der sangteksten kanskje ikke har vært innom en papirsider. Oppsettet er ikke så kodifisert som i klassisk boklyrikk, der eksempelvis oktaven og sonetten er tett knyttet til det visuelle inntrykket. Ifølge en musikkhistorisk konvensjon sier man gjerne at den klassiske bluesstrofen består av tre linjer, som i «They Call It Stormy Monday» ovenfor, men i trykt form ser vi ofte at dette ikke stemmer. I Eric Sackheims store antologi med bluestekster gjengis tekstene på forskjellig vis, og rett som det er, deles linjen i to.¹⁶ Det skjer også i de offisielle utgivelsene av Bob Dylans lyrikk, slik at flere av hans trelinjers bluesstrofer går over seks linjer («Outlaw Blues»), men dette er ingen regel, for «Meet Me in the Morning» går over fire.¹⁷ Det virker nesten som om de forskjellige tekstene forsøkes behandlet som selvstendige dikt uavhengig av at de faktisk følger en etablert konvensjon. Av slike grunner kan det nok virke forvirrende når vi snakker om forskjellige strofeformer, men konteksten bør gjøre det tydelig hva diskusjonen gjelder.

Det er viktig at den kvantitative variasjonen kommer frem: En tolvtakters bluesstrofe har gjerne vokal på cirka seks takter, men åtte takter er også vanlig, slik som på Eddie Boyds «Five Long Years», Mungo Jerrys «In the Summertime» og Bob Dylans «Thunder on the Mountain». Dylans «Gotta Serve Somebody» har derimot vokal på ti takter, og Chuck Berrys «Johnny B. Goode» har på alle tolv. Man kan tenke seg et lerret bestående av tolv ruter gruppert i tre liggende rekker med fire ruter i hver:

/ 1 / 2 / 3 / 4 /
 / 5 / 6 / 7 / 8 /
 / 9 / 10 / 11 / 12 /

Spørsmålet blir da hvor mange av de tolv taktene som er fylt med ord. Eksemplet med «They Call It Stormy Monday» kan være et utgangspunkt. Der ser man at det er flere «ledige» takter. I undersøkelsens gang vil vi også komme inn på en sanglyrisk konvensjon som *refrenget*. Det finnes mange eksempler på at tolvtakteren kombineres med andre akkordrekker, for å skape en bro eller et refreng, og dette kan være interessant nok, men jeg går ikke inn på det her. Slike kombinasjonsmuligheter må vel være tilnærmet legio, og vi har mer enn nok med å undersøke tolvtakteren som sådan. For å ha en retning på fremstillingen begynner vi med det korte og enkle, og beveger oss mot det mer komplekse. Og selv om relevante historiske forhold trekkes inn, vil ikke kronologi være avgjørende for disposisjonen. Det skal dreie seg om en kartlegging og diskusjon av muligheter. Og selv om vekten ligger på det tekstlige, altså de lyriske mulighetene innenfor skjemaet, håper vi at undersøkelsen vil bidra til større forståelse for forholdet mellom musikalsk og lyrisk form.

Formatet for en slik essayistisk undersøkelse innebærer nødvendigvis en begrensning med hensyn til grundigheten. Det vil i liten grad bli mulig å gå i dybden på eksemplene. Dette kan bli utilfredsstillende, og for å kompensere noe for en slik mangel er *fremstillingen delt i to*. I *første del* presenteres en del eksempler med relativt kortfattede kommentarer og diskusjoner, og i *andre del* behandles en enkelt sang, nemlig Chuck Berrys «Let It Rock» fra 1959 (dette var året den ble innspilt, den kom på plate året etter¹⁸). Denne sangen er et eksempel på en maksimumsvariant der alle de tolv taktene er fylt med vokal. Som vi skal se, er det også andre interessante sider ved denne innspillingen.

«Where the Southern Cross the Dog»

Forsøk på å spore tolvtakterens opprinnelse har ikke endt med noe definitivt. Vi skal komme litt tilbake til dette, men i denne omgang er det tilstrekkelig om vi kan gå ut fra at formen var etablert litt før 1900. Fra den tidlige tiden er det overlevert trelinjede strofeformer med gjentakelse av en eller to linjer eller med tredjelinjen som refreng: AAB, AAA eller ABR (R for refreng). Den enkleste formen har tre like linjer og kan noteres AAA. Komponisten og orkesterlederen W.C. Handy skriver i sin selvbiografi at han hørte et eksempel på en slik sangstrofe i 1903. Han var falt i søvn på en jernbanestasjon mens han ventet på et tog. Han våknet til tonene av sang. Jernbanen var også et motiv i teksten. Det fremgår at sangeren akkompagnerte seg selv på slide-gitar, en spillestil som er mye brukt i blues:

A lean, loose-jointed Negro had commenced plunking a guitar beside me while I slept. His clothes were rags, his feet peeped out of his shoes. As he played he pressed a knife on the strings of the guitar in a manner popularized by Hawaiian guitarists who use steel bars. The effect was unforgettable. His song, too, struck me instantly.

Goin' where the Southern cross' the Dog.

The singer repeated the line three times, accompanying himself on the guitar with the weirdest music I had ever heard. The tune stayed in my mind. When the singer paused, I leaned over and asked him what the words meant. He rolled his eyes, showing a trace of mild amusement. Perhaps I should have known, but he didn't mind explaining. At Moorhead the eastbound and the westbound met and crossed the north and southbound trains four times a day.

This fellow was going where the Southern cross' the Dog, and he didn't care who knew it. He was simply singing about Moorhead as he waited.¹⁹

Strofen består altså av «Goin' where the Southern cross' the Dog» sunget tre ganger. Den henspiller på et jernbaneknutepunkt hvor to linjer krysser hverandre. Folkespråket har etablert «Southern» og «(Yellow) Dog» som benevnelser, der det første dreier seg ganske enkelt om togene til «The Southern Railway», mens det andre er mer gåtefullt. Flere forklaringer har vært lansert, og en sannsynlig delforklaring er at togene som kjørte for Yazoo-Delta Railroad, hadde initialene YD i logoen, og de to bokstavene inspirerte muligens kreative sjeler til å forme «Yellow Dog». Max Haymes, som har skrevet et stort verk om bluesens forbindelse med jernbanen, har trukket frem relevant bakgrunnsinformasjon her.²⁰ En rekke med godsvogner ble gjerne omtalt som en «dog», og på grunn av fargen kunne en kjølevogn bli kalt «yellow dog». Dette virker tilforlatelig nok, men Haymes trekker også inn et annet moment. På slutten av 1800-tallet var det mye diskusjonen om såkalt «gule» arbeidskontrakter. Her handlet det om arbeidere som skrev under på at de ikke skulle være medlemmer av «Knights of Labor», som på slutten av 1800-tallet hadde vokst til en sterk fagforening. Den gule fargen var fra før assosiert med feighet, og nå ble den koblet til den gulaktige fargen på kontraktskjemaene. Den aktuelle jernbanestrekningen kunne være assosiert med slike forhold. Termen «yellow dog» kunne forekomme som nedsettende betegnelse på en person som var villig til å underkaste seg et slikt arbeidsregime. Til tider var situasjonen tilspisset, og kampene kunne gå på livet løs.²¹ Knights of Labor var nærmest utslettet omkring århundreskiftet. Haymes kommenterer:

So, it transpires that the «Yellow Dog» nickname doesn't merely originate from a short string of reeferers on the tracks; it is also irrevocably associated with blood, brutality and intimidation, and we should perhaps not be surprised that many blues singers did not care to sing about this particular line.

I et slikt perspektiv kan man kanskje tolke de tre like linjene som en megetsigende tilbakeholdenhet. Den tredje linjen i en AAB-struktur har ofte preg av en konklusjon, selv om den kan være ironisk nok. Men om det ikke kommer noen konklusjon, kan også det være talende. For å si det på en annen måte: Klassekamp, lidelse og konflikt kan spores i den tidlige bluesen, selv om den på det manifeste nivået primært ser ut til å handle om lengsel og savn i en allmenn forstand. Imidlertid husker vi Handys bemerkning om bluessangerens mangelfulle påkledning. Det var stemmen til det fattige og undertrykte Amerika Handy hørte – formidlet i en poetisk og musikalsk kreativ form.

Selv skal Handy senere bruke linjen i sin komposisjon «Yellow Dog Blues», som ble publisert i 1914, og linjen opptrer i flere plateinnspillinger utover på 1920-tallet. Et interessant tilfelle er Charley Pattons «Green River Blues» (1929), hvor linjen opptrer i tredje strofe, og hvor den også gjentas tre ganger slik som Handy beretter i sine erindringer. Tre av sangens sju strofer følger denne AAA-formen. Fødselsåret til Patton er usikkert – det er senest 1891, men han var aktiv musiker før 1910, så hans musikalske hukommelse strekker seg langt bakover. Hos Patton innledes linjen med førstepersonspronomen som opptakt: «I'm goin' where the Southern cross the Dog.» Slik fremkommer et jambisk pentameter, noe som ikke er uvanlig i tidlig blues. I sangen alternerer AAA-formen med den mer vanlige AAB. Her er andre strofe i «Green River Blues». Det er tydelig at tredje linje har preg av en konklusjon:

I think I heard the Marion whistle blow
 I dreamed I heard the Marion whistle blow,
 And it blew just like my baby gettin' on board

Marion er navnet på en elvebåt, men det er også et kvinnenavn, og dermed har vi kanskje en vag assosiasjon til kjærlighetsmotivet som uttrykkes i tredje linje. Det handler om frykt for at den elskede skal dra sin vei. Både Handy-strofen og Marion-strofen viser hvor sentrale de moderne kommunikasjonsmidlene er i bluesartistens verden. Og i begge tilfelle dreier det seg om maskiner som også har inspirert musikken rent auditivt. Både hjulgangen mot skinnene og skovlhjulene på dampbåten kunne avgi en «rullende» rytme som både piano, gitar og rytmeseksjon kunne etterligne. Fløyten fra et forbipasserende tog vil få preg av avtagende, langtrukken glissando, noe som gjerne oppfattes som en klagende tonalitet, slik den kan etterlignes på munnspill, slidegitar og andre instrumenter. Slik hører vi i Pattons «Green River Blues» at han spiller en høy, sår tone på gitaren nettopp i strofen om jernbaneknutepunktet «the dog». Blueseksperten Stefan Grossman sier om «Green River Blues» at Patton lot lydbildet bidra til å fremkalle inntrykket av en elv som renner forbi, «rollin' like a log», som det heter.²² Det er typisk for både AAA og AAB at instrumentet levnes rom til å «svare» sanglinjene. Musikkhistorisk er en slik tilnærmet balanse mellom verbalt og instrumentalt uttrykk et særtrekk ved denne varianten av tolvtaktersformen. Det er ingen fast regel, men ved starten av en vokallinje høres gjerne en trykklett opptakt før første taktslag, og det siste taktslaget i linjen faller gjerne på første taktslag i tredje takt. Her er den ledige plassen markert:

I / think I heard the / Marion whistle / blow --- / ---- /

Det blir den samme fordelingen for de neste linjene. Dette betyr at det ikke er matematisk, men tendensiell likevekt mellom sang og instrument. Det er uansett god plass til å legge inn en frase på et soloinstrument eller et gjentagende riff, slik det er hos Patton. Uansett om vi bruker AAA eller AAB, er det klart at gjentakelse er et viktig moment i denne lyrikktradisjonen. Bluesen er derfor et eklatant eksempel på den parallellismen som Roman Jakobson fremhever som et kjennetegn ved poetisk språkbruk – og egentlig ved all kunst.²³ Dette er en type gjentakelse med variasjoner som gjør seg gjeldende på alle nivåer av ytringen. Leken med uttrykksdimensjonen involverer klanglige likheter både mellom ordene, og mellom ord og instrument. Slike klanglige parallellismer må antas å ha spesiell vekt i en sanglyrisk sammenheng, der både den musikalske konteksten og den musikalske artikuleringen av teksten er sentrale for uttrykket. Også når vi har å gjøre med AAA og AAB, er det slik at en gjentakelse aldri bare er en mekanisk repetisjon. Hver ny artikulering av det «samme» innebærer en produktiv utvidelse. Og parallellismene oppretter sekundære relasjoner på det metaforiske nivået som i neste omgang kan virke tilbake på artikuleringen. Åpningsstrofen i «Green River Blues» går slik:

I see a river rollin' like a log
 I wade up Green River, rollin' like a log
 I wade up Green River, Lord, rollin' like a log

Disse linjene inneholder fire ord med tydelig L-lyd: *rollin'*, *like*, *log* og *Lord*. Slik ordene artikuleres, klirer de så likt at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre. Det er vel nettopp noe rullende ved denne L-lyden som liksom glir nedover og avgir det ene ordet etter det andre. Og det metaforiserende eller sammenlignende «like» er et av disse ordene. I denne metaforiserende rekken finner vi også «Lord», som kan tolkes som et mer eller

mindre tilfeldig utrop, men som samtidig i religiøs betydning er et av de mest megetsigende ordene i språket. I det hele tatt vil altså forskjellige gjentakelsesfigurer være sentrale i strofeformen.²⁴

«My Old Evil Spirit»

At vokalisten akkompagnerer seg selv på gitar, blir tidlig vanlig i bluesen. Dermed intimiseres også relasjonen eller samtalen mellom stemme og instrument. Det blir en individuell «call and response». Med elektrifisering av instrumentene åpnet det seg store muligheter, slik man for eksempel kan høre når Jimi Hendrix fremfører sin versjon av Elmore James-klassikeren «Bleeding Heart». Og relasjonen gjelder selvfølgelig også i andre sjangre enn blues, slik som når Jerry Lee Lewis håndterer pianoet. Men en slik samtale mellom vokalist og instrument kan selvfølgelig også finne sted når instrumentalisten er en annen person enn vokalist. Et godt eksempel, som Knut Reiersrud har trukket frem, er Bessie Smiths «Back-Water Blues» fra 1928, som omhandler den store flommen året før. Pianisten Pete Johnson, som er eneste akkompagnatør, bygger opp en truende stemning der vi fornemmer de overveldende vannmassene.²⁵ Slike «samtaler» mellom vokalister og musikere er vanlige i alle former av ensemblespill der en sang av AAB-formen fremføres. Den spesielle dynamikken må studeres i det enkelte tilfelle, men ikke sjelden dreier det seg om at instrumentet mimer vokalstemmen fra linjen foran. Det kan også være etterligning av menneskelig tale eller gråt, eller det kan dreie seg om vær fenomener, dyr eller maskiner. I «Clouds In My Heart» av Muddy Waters får trommeslageren slippe seg løs i et forsøk på å mane frem det tordenværet som skildres i teksten. Og hele dette samspillet muliggjøres altså av de «ledige» taktene som overlates til instrumental utfylling.

Bluesen ble tidlig kommersialisert, og noen av utøverne tjente store penger, men samtidig ble den til dels tradert som en form for folkemusikk. Noen artister hadde ry for å kunne improvisere lange rekker av vers om hva som helst, og da var det praktisk å kunne hente frem mer eller mindre ferdige strofer og fraser fra tradisjonen. En plateinnspilling på 1920- og 1930-tallet hadde trange tidsrammer, og artistene oppførte seg gjerne helt annerledes da de spilte ute i fri dressur. Charley Patton, som ble en stjerne etter sine innspillinger i 1929, var kjent for at han kunne tøye sine nummer til mange ganger den lengden som var vanlig på en plateside. Ofte var det snakk om improvisasjoner der både resirkulerte og nye strofer inngikk. Det var en mulighet for artisten til å vise sitt mesterskap. Slik poesi kan åpenbart ha underholdningsverdi, blant annet kan artisten la teksten interagere med publikum og hele fremføringssituasjonen. Det er vanskelig å dokumentere den lyriske gehalten i ettertid, men det finnes live-opptak der artistene åpenbart utvider numrene etter eget forgodtbefinnende. Det er ofte befriende å følge den lyriske flukten, som noen ganger kan utvikle seg til vittige fortellinger. Et annet tilfelle er Bukka Whites *Sky Songs*. Da Bukka ble gjenoppdaget i 1963, fikk han muligheten til å spille inn to album der poenget var at produsenten ikke skulle forstyrre opptaket med påtvungne tidsrammer. Innspillingerne på 1930- og 40-tallet måtte helst tilpasses en enkelt plateside, og på sitt beste oppviste de en effektiv kunstnerisk økonomi, men det nye albumprosjektet viste oss en fri og lekende artist, som også fikk frem mer av det han hadde på hjertet. Tittelen henspiller på sangenes opprinnelse, etter eget sigende hentet han dem bare «from the sky».

Blueshistorien kan oppvise en lang rekke minneverdige tekster innenfor den enkle AAB-formen. Til tross for den elegiske tonen i mye blues, er det også mye humor i tekstene. Sangene unngår gjerne de sentimentale klisjeene som er kjent fra andre sjangre.

Vi har alt nevnt Bessie Smiths «Back-Water Blues», et annet eksempel er hennes «Empty Bed Blues» fra samme år. Det er en relativt frittalende tekst om gleden ved kjærlighetens fysiske aspekt. I likhet med andre kvinnelige blueskolleger gir hun bestemt uttrykk også for denne siden ved livet – på en måte som ikke var vanlig i andre sjangre. Som mange bluessanger er også dette en elegi om tapet av en elsker. Hun hadde funnet seg en fantastisk mann, men var dum nok til å dele sin begeistring med venninnen, som dermed fikk lyst til å undersøke saken selv:

Oh, he's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
 He's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
 But the way she's ravin', she must have gone and tried it too

Bluesen kan også bringe inn en type humor når talen er om de siste ting. Her hører det også med i assosiasjonsfeltet at det ligger en viss demoni i bluesens stemningsmessige opprinnelse. Blues-ordet kan rimeligst forstås som en sammentrekning av «blue devils». Her er en strofe fra Robert Johnsons «Me and the Devil Blues» (innspilt i 1937 og utgitt på plate året etter):

You may bury my body / down by the highway side
 You may bury my body / down by the highway side
 So my old evil spirit / can get a Greyhound bus and ride

Her er taktslagene inne i linjen markert for å fremheve midt-cesuren. Den er gjerne tydelig i fremføringen. I en tekst som dette, som omhandler dødens realitet, fornemmer man også at pausen mellom linjene får en spesiell funksjon. Tausheten kan markere en type ettertenksomhet som står til alvoret og dramatikken i utsagnet. Samtidig som døden påkaller lyrisk tale, er det noe ved døden som inngir taushet. Imidlertid kan tausheten være så

tyngende at det kan oppleves som en lettelse å bryte den, og her skjer det ved at vokalisten smetter inn en talt kommentar. For det er ikke bare instrumentale stikk som fyller opp mellom sanglinjene, det kan også komme verbale innskudd. En slik språklig utfylling kan gi inntrykk av å være improvisert frem i øyeblikket. Det blir noe tilfeldig ved den, og ofte er det bare et utrop, slik som «yeah», «you know» eller «come on». På grunn av denne «tilfeldige» utsagnsmodusen valgte jeg først å gjengi strofen uten denne kommentaren. Men ved nærmere ettersyn er den verdt å merke seg: «Baby, I don't care where you bury my body when I'm dead and gone.» Kommentaren representerer unektelig et dagligspråklig nivå i forhold til den egentlige sangteksten, men den vil inngå i en konstellasjon med sanglinjene og kan dermed relativisere betydningen av disse. På grunn av den talte kommentaren er det bare mellom andre og tredje linje at pausen er effektiv. I et grafisk oppsett vil kommentaren markere et brudd med standardformen AAB. Det kommer inn en ekstra linje, så formen blir ABAC. I tillegg finner det sted en annen utfylling i fremføringen. Midtcesuren i andre (dvs. egentlig tredje) linje fylles ut av et utrop i falsett som kan tolkes som et klagerop. Det opptrer regelmessig på samme sted gjennom hele sangen, som en forsterkende effekt hver gang førstelinjen gjentas:

You may bury my body, down by the highway side.

Baby, I don't care where you bury my body, when I'm dead and gone.

You may bury my body, ooh, down by the highway side.

So my old evil spirit can get a Greyhound bus and ride.

Under innspillingssesjonen i 1937 ble det gjort to opptak av denne sangen. De oppviser enkelte små språklige variasjoner, men den innskutte kommentaren er lik i begge versjoner. Så det tilfeldige konversasjonspreget er et innstudert grep. Den siterte strofen er

den siste av i alt fire. Sangen omhandler et møte mellom jeget og djevelen, og teksten har en merkelig dobbelthet. Enten kan det være den kvinnelige partneren som har oppført seg så dårlig at hun fortjener å assosieres med alt det djevleske og onde, eller det kan være jeget selv som utleverer sine mørke sider, og i så fall kan sangen tolkes i flukt med folkloristiske personifiseringer av Døden som nå er kommet for å hente et menneske. I dette tilfellet er det altså djevelen selv som har banket på døra, og jeget responderer på en rolig og hverdagslig måte. Her er ikke noen panikk eller noe forsøk på å flykte fra situasjonen: «I said 'Hello Satan, I believe it's time to go'.»

Dette kunne passe med det faustiske motivet noen mener å finne hos Johnson, og som kan relateres til en annen av hans sanger: «Hellhound on My Trail». Peter Guralnick kommer inn på dette i sin biografi om Johnson.²⁶ Blushistorikeren Elijah Wald understreker imidlertid at Johnsons tekster kan ha blitt tolket litt for alvorlig. En bedre forståelse for konteksten kunne tydeliggjort at det er mye humor hos Johnson, også i «Me And The Devil Blues», mener han.²⁷ Dessuten har ikke fremføringen preg av den fortvilte intensiteten som vi fornemmer i «Hellhound on My Trail». Likevel kan det neppe legges til grunn at humor innebærer fravær av eksistensielt alvor. Heller er det slik at humor kan være en strategi for å utholde den overmakten som døden representerer. I den siterte strofen ser vi hvordan gjentakelsene bygger seg opp og skaper en forventning om en type forløsning. Dermed fungerer pausen før sistelinjen som en effektiv kunstpause, og den humoristiske vrien ufarliggjør på en måte dødsvisjonen, samtidig som det vanligvis så svevende åndsfenomenet, «my old evil spirit», får en konkret kroppsliggjøring, og dødens uforståelighet blir plutselig noe hverdagslig og enkelt. Det å dø blir som å slenge seg med bussen. Urgamle myter kobles på modernitetens kommunikasjonsmidler på en

tilsynelatende sømløs måte, men nettopp slik at kontrasten derfor blir ekstra tydelig og tankevekkende. Det er en umiskjennelig bluesstemning ved sangen slik den fremføres av Johnson, og det henger sammen med at døden ikke lar seg vitse bort. Et element av humor kan innebære en midlertidig lettelse, men den er nettopp midlertidig og knyttet til erfaringen av sangens fremføring. Gjentakelsene som bygger seg opp mot sistelinjen som et forløsende klimaks, støttes godt opp av akkordskiftene, for hver linje markeres tydelig et nytt nivå. Dominanten i siste linje innebærer også et musikalsk klimaks samtidig som denne akkorden gjerne innvarsler en snarlig tilbakevending til tonikaen.

«And He Was Doing Her Wrong»

I bluesen opptrer AAB-formen oftest uten refreng, men det finnes adskillige muligheter for å legge inn refrenglinjer innenfor rammene av en tolvtakter, eller eventuelt som et supplement til de tolv taktene. Her skal vi konsentrere oss om det første alternativet. En tidlig variant finner vi i noen populære ballader fra omkring 1900. De fleste er ukjente i dag, men de to morderballadene «Stack O'Lee» og «Frankie and Johnny» er fremdeles en del av det populærmusikalske standard-repertoaret. Der består strofen av en enkel kuplett, og så kommer tredjelinjen som en refrenglinje. Det finnes flere hundre innspillinger av disse morderballadene, og selv om de historisk er assosiert med tidlig blues, finnes de også i versjoner innenfor jazz, country, folk, rock og pop. Johnny Cash, Bob Dylan og Elvis Presley har sine versjoner. Til forskjell fra en typisk bluestekst i AAB-form, som helst er en elegisk bekjennelse i første person, er disse sangene bygd opp rundt et episk forløp der de handlende omtales i tredjeperson, og det er en tydelig episk tråd, selv om den kan være fragmentert og innforstått.

Begge de nevnte titlene er basert på historiske hendelser, nærmere bestemt to drap som fant sted i St. Louis på 1890-tallet. Den historiske bakgrunnen for slike sanger kan jo alltid diskuteres, men det har vært gjort mye forskning her, så det er en viss konsensus rundt dette. Sanger om begivenhetene begynte å spre seg i folketradisjonen, og det kom etter hvert trykte versjoner. «Frankie and Johnny» var faktisk den aller første tolvtakter som noen gang ble spilt inn på plate. Det skjedde allerede i 1912, da den hvite vokalisten Gene Greene var på turné i Europa og fikk gjøre noen innspillinger i London. Musikkhistorikeren Peter Muir har undersøkt den tidlige historien til det han kaller populærblues, det vil si den type noteblues og innspilt blues som kan skilles fra den samtidige folkemusikalske bluestradisjonen. Materialet viser at tolvtakteren er til stede i mer enn halvparten av eksemplene fra omkring 1910. Denne musikken kan være kommersiell nok, men den skiller seg fra den samtidige slagermusikken til Tin Pan Alley, som ikke har slike innslag av tolvtaktere.²⁸ Muir understreker at mange av disse komposisjonene har tolvtaktersformen som et innslag blant flere, og ikke som eneste strukturerende prinsipp. Imidlertid er Muir tydelig på at de nevnte balladene hører strukturelt hjemme sammen med tolvtakterne.

Disse balladene har også tre linjer, men de skiller seg melodisk fra den typiske AAB-formen, og selv om de opererer med tre linjer, er distribueringen innenfor skjemaet noe forskjellig. I «Frankie and Johnny» spres ordene mer jevnt utover, slik at sangen ikke får så mye luft mellom linjene. Men i det eksemplet Muir setter opp, avsluttes balladestrofen på samme takt som en typisk bluesstrofe, det vil si på det første taktslaget i ellefte takt.²⁹ Til forskjell fra AAB kan denne strofen noteres ABR, for å markere at det ikke er gjentakelse i den rimede kupletten, og at tredjelinjen fungerer som refreng. Det er til dels store variasjoner mellom de forskjellige versjonene. I noen versjoner varieres

refrenget fra strofe til strofe slik at det skal stå i forhold til handlingsutviklingen, men som regel gjenkjenner man den typiske refrenklinjen med «he did her wrong». At det er et dynamisk forhold mellom vers og refreng, er uansett ikke uvanlig i ballader.

Den mest påfallende variasjonen er kanskje at den mannlige hovedpersonen heter skiftevis Johnny og Albert. I den første innspillingen benevnes han som Johnny, men den historiske personen het Albert (eller egentlig Allen). Kjernen i handlingen er et sjalusidrama. Frankie steller pent med Johnny/Albert, som etter hva vi vet, var noe yngre enn Frankie. Blant annet skal hun ha kjøpt fine klær til ham. Men så en kveld finner hun Johnny i armene på Alice Prior/Frye, og det ender med at hun skyter ham. Johnny/Albert dør noen dager senere. Det later til at Frankie har fortellerens sympati. Versjonen til Mississippi John Hurt fra 1928 er en av de beste. Hurt var født i 1893, og hans versjon kan gå tilbake til før 1910. Her er fire strofer:

Frankie was a good girl, everybody know,
She paid one hundred dollars for Albert's suit of clothes
He's her man, but he did her wrong

«Ain't gonna tell you no story, Frankie, I ain't gonna tell you no lie»
Says, «Albert a-passed about a hour ago, with a girl you call Alice Frye
He's your man, and he's doin' you wrong»

Frankie went down to the corner saloon, she didn't go to be gone long
She peeked through keyhole in the door, spied Albert in Alice's arm
He's my man, and you's doin' me wrong

Frankie called Albert, she shot him three or four times,
Says, «Stand back, I'm smokin' my gun, let me see is Albert dyin'
He's my man, and he did me wrong»

Muir fremhever at bluesballader av denne typen har et mer distansert og mindre ekspressivt preg enn den typiske bluesen. Han peker på at dette kan skyldes europeisk påvirkning.³⁰ Herfra kan det gå spor langt bakover i europeisk balladetradisjon som vi ikke kan forfølge her. Muir kommer også inn på en teori fremsatt av Paul Oliver og David Evans som går ut på at disse balladenes akkordprogresjon har vært viktig i etableringen av tolvtaktersformen, slik at den i neste omgang har blitt avgjørende for bluesen. Selv om balladene vanligvis ble fremført raskere enn en typisk blues, noe vi også hører hos Hurt, argumenterer Evans for at langsommere danseformer gjorde at disse populære balladene etter hvert måtte tilpasses når de ble fremført av danseorkester. Sangenes popularitet bidro til at tolvtaktersformen satte seg som en foretrukken form også da nye strofeformer og en mer ekspressiv og individuallrisk stil ble utviklet:

Hurt's pattern, as noted earlier, is typical of a number of well-known blues ballads. It must have been adapted to the nonnarrative blues in the following way. First, the tempo was slowed down considerably. This was done because new types of couple and individual dances, which required slower tempos, were replacing the older square dances and others with called figures. Quite likely the twelve-bar AB-refrain pattern of the blues ballad was played at the slower tempo by string bands and guitarists as an instrumental piece for dancing. Then people began adding singing derived from the field hollers. With the slower tempo it became possible to take longer breaks after the first two vocal lines and let the instruments respond to the singing. The result was the blues.³¹

Selv om det er vanskelig å gi et sikkert bevis for dette, er det en overbevisende argumentasjon Evans her anfører. Uavhengig av hvem som var først ute med tolvtakteren, er det sannsynlig at balladenes popularitet har bidratt til å styrke dens stilling.

Med bluesens utvikling ble AAB-formen dominerende, noe som innebar at refrengets stilling ble svekket, men som vi skal se, forsvant det ikke helt. Etersom det var så vanlig i andre sangtradisjoner fra tiden da bluesen oppsto, er det påfallende at det blir så nedprioritert i bluesen. Fravær av refreng har i noen grad holdt seg opp igjennom AAB-formens historie, også når denne har blitt brukt utenfor bluesen. Men det er en del unntak i mer showpregede låter. At oppmerksomheten flytter seg bort fra refrenget i bluesen, kan bety en tydeligere betoning av den individuelle kunstneren som suveren avsender. Han fremfører sin klage uforstyrret av kollektivet. Dermed vil det lyriske fellesskapet først og fremst vise seg i tekstens individuelle appell og på det intertekstuelle nivået, i det reservoaret av kjente verslinjer som sirkulerer, og som den enkelte kunstner kan ta tilflukt til og gjenbruke i nye konstallasjoner.

Til forskjell fra i balladene ble det i bluesen mindre vanlig med en narrativ struktur der plottet dreide seg om en eller flere tredjepersonsaktører. Hos rockeartisten Chuck Berry ser vi eksempler på at noen slike trekk levde videre innenfor tolvaktterens verden. Hans sang «Johnny B. Goode» fra 1958 er en elegant liten fortelling. Sammenlignet med «Frankie and Johnny» utvider Berry ofte den lyriske formen så tallet på tekstlinjer blir høyere. I «Johnny B. Goode» fylles alle taktene med vokal. Da er det ikke lenger snakk om AAB eller ABR, men om ABCDEF. Og refrenget kommer som en egen runde. Her er en strofe og et refreng:

- (A) Deep down in Louisiana close to New Orleans
- (B) Way back up in the woods among the evergreens
- (C) There stood a log cabin made of earth and wood
- (D) Where lived a country boy named Johnny B. Goode
- (E) Who never ever learned to read or write so well
- (F) But he could play a guitar just like a-ringin' a bell

Go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Johnny B. Goode

«Got A Job In A Steel Mill»

Nå har vi sett på noen muligheter for å plassere refrenget innenfor rammene av en tolvtakt. Det er et par varianter til som er mye brukt. Først et eksempel på at AAB kan kombineres med en firelinjers form. Det gjelder blant andre Eddie Boyds «Five Long Years» fra 1952. Denne formen var en veletablert konvensjon da han laget denne låten, men kronologi er ikke det viktige her – det avgjørende er ikke hvem som var først. Poenget er at Boyd er et egnet eksempel. Sangen begynner med en vanlig trelinjers bluesstrofe, men i neste runde substitueres den første linjen med to nye linjer som fyller ut fire hele takter før den ordinære andre- og tredjelinjen, det vil si A og B fra første strofe, kommer som refreng. Mens første sangstrofe fyller ut de vanlige seks taktene, vil den andre fylle åtte takter. I andre strofe markeres også taktene:

- (A) Have you ever been mistreated?
 You know just what I'm talking about
 (A) Have you ever been mistreated?
 You know just what I'm talking about
 (B) I worked five long years for one woman,
 she had the nerve to put me out

//I got a job in a steel mill, /
 shucking steel like a slave /
 / Five long years, every Friday, /
 I come straight back home with all my pay /
 / Have you ever been mistreated? /
 You know just what I'm talking about
 I worked / five long years for one woman, /
 she had the nerve to put me / out - - - / - - - -//

Her har jeg valgt et oppsett som relaterer teksten til akkordskjemaet. Teksten kan også settes opp som en altherning mellom vers og refreng uten hensyn til tolvtaktene, men her er det nettopp den vi skal demonstrere. Den åttetaktersformen vi finner hos Boyd, kan også brukes uten den innledende strofen i AAB. Det ble vanlig i rock 'n' roll, hvor formen gjerne kombineres med «stopper» i de innledende fire taktene. Sammen med et raskt tempo bidro dette til den dynamikken som er så typisk for rocken. Et eksempel er «Blue Suede Shoes» av Carl Perkins. Den handler om en ung mann som er bekymret for skoene sine. Vi får inntrykk av at teksten handler om et par som «rocker» ute på dansegulvet. Her varieres linje en og to for hver runde, mens tre og fire fungerer som refreng:

Well, it's one for the money, two for the show,
 three to get ready, now go, cat, go
 But don't you step on my blue suede shoes
 Well you can do anything but lay off of my blue suede shoes³²

Mens sangtekstene til Eddie Boyd og Carl Perkins bruker åtte av de tolv taktene, trengs det ti takter for å få plass til ordene i «Move It On Over» av Hank Williams fra 1947. Da er vi over i countrymusikken. Det er verdt å merke seg at Williams hadde en

afrikansk-amerikansk musiker som gitarlærer, Rufus Payne, som dessverre aldri fikk spille inn noen egne plater. Denne kontakten med afrikansk-amerikanske musikktradisjoner kan ha medvirket til at countrystilen til Williams fikk et visst bluespreg. Den strofestructuren Williams bruker, minner veldig om Boyd og Perkins. Også her kommer refrenget fra og med den femte takten og ut, men forskjellen er at i «Move It On Over» okkuperer ordene også den sjuende og åttende takten. Ellers merker vi oss koret som svarer hovedvokalistene på refrenglinjene. Her er det «call and response» i ordets rette forstand. Korlinjene er markert med parentes i sitatet nedenfor. En slik struktur på refrenget var kjent fra eldre innspillinger, for eksempel fra Charley Pattons «Going to Move to Alabama». Som vi ser, er de to siste taktene, det vil si nummer elleve og tolv, fremdeles «ledige». Sangen handler om en kar som blir dårlig behandlet av kona eller kjæresten. Han kommer hjem en kveld, ikke er det spesielt seint heller, men han slipper ikke inn og må ta til takke med hundehuset. Jeg tar med to strofer. Det er unektelig en viss bluesstemning over teksten, men det er jo noe overdrevent over situasjonsbeskrivelsen. Den får et preg av humor som kanskje gjør det lettere å takle den slags elendighet:

Came in last night at half past ten
 That baby of mine wouldn't let me in
 So move it on over (move it on over)
 Move it on over (move it on over)
 Move over, little dog, 'cause the big dog's moving in

This dog house here is mighty small
 But it's better than no house at all
 So ease it on over (move it on over)
 Drag it on over (move it on over)
 Move over, old dog, 'cause a new dog's moving in

«Where I Go When I Die»

Vi har pekt på bruken av gjentakelse innenfor rammen av tolv-takteren. Både AAA, AAB og forskjellige former for refreng har med dette å gjøre. Jeg vil gjerne ta med et par muligheter til som innebærer gjentakelse av en litt annen type enn dem vi har vært innom. Musikalsk sett er begge varianter av de åttetaktersformene vi har sett på. Det vil si at ordene fyller åtte av de tolv taktene. Nærmere bestemt dreier det seg om taktene én til seks pluss ni og ti, slik som i «Five Long Years» og «Blues Suede Shoes». Men om vi ser på organiseringen av ordene, representerer disse variantene noe eget. Først ser vi på en strofe fra «My Black Mama» (del I) av Son House, den er fra 1930:

Ain't no heaven, ain't no burnin' hell
 Where I'm goin' when I die, can't nobody tell
 Oh, it ain't no heaven now, ain't no burnin' hell
 Oh, where I'm goin' when I die, can't nobody tell

Her ser vi at i stedet for AAB får vi strukturen ABAB. Den er typisk for Son House og enkelte andre artister som tilhørte hans miljø. Robert Johnson og Muddy Waters gjør bruk av den i «Walking Blues» (begge) og «Feel Like Going Home» (Waters). Det er en enkel variasjon i forhold til den vanlige AAB, men denne måten å gjenta ytringen på tilfører en insisterende intensitet som forsterker Houses ekspressive vokal. Hans tekster har et eksistensielt alvor som gjør at en gjentakelse som dette gir inntrykk av ettertenksom inderlighet. Flere av hans sanger omhandler religiøs tvil og dårlig samvittighet, og de er fremført med fortvilelse i uttrykket.³³

Det er en annen stemning over Memphis Minnies «Me and My Chauffeur Blues». Vi lar den sungen være eksempel på et annet strofemønster. Det er best kjent fra klassikeren «Good Morning

Little Schoolgirl», eller «Good Morning, School Girl», som var tittelen da Sonny Boy Williamson spilte inn originalversjonen i 1937. Versifikasjonen er knyttet til denne melodien, som for øvrig kan dokumenteres brukt allerede i «Back and Side Blues» med Brownsville «Son» Bonds og Hammie Nixon fra 1934. I 1941 dukker den altså opp med Memphis Minnie som vokalist. Vi husker fra Bessie Smiths «Empty Bed Blues» at hun kunne være ganske direkte når det gjaldt sin begeistring for kjærlighetens fysiske aspekt. Noe av det samme finner vi hos Minnie. På platen er det hennes partner Ernest «Little Son Joe» Lawlars som er oppført som opphavsperson til sangen, men dette er omdiskutert, og på en senere innspilling av samme sang er Minnies navn ført opp. Uansett gestalter hun det kvinnelige jeget på en overbevisende måte. Hun sørger ikke over det som er tapt. Med selvbevisst mine sier hun fra hva hun vil ha, riktignok ved hjelp av metaforer, og det later til at hun regner med å få det. Det kvinnelige jeget i teksten markerer også en viss styrke overfor sin mannlige motpart, ettersom det er hun som skaffer kjøretøyet, en ny V8 Ford, mens mannen kan få lov til å kjøre henne rundt. Metaforikken er imidlertid tydelig – det er en spesiell form for kjøretur hun ønsker seg.

Låten er fra 1941. Da var Sonny Boy Williamsons «Good Morning, Schoolgirl» en velkjent låt. Man kan leke med tanken på at Minnies sang tar opp tråden fra Williamson. Hans låt var kanskje noe nedlatende mot den kvinnelige adressaten. Jeget skryter av at han skal kjøpe en diamant til kjæresten, men han finner henne ikke, og han fabler om å kjøpe et fly for å lete. Det kan hende Minnie mente hun kunne svare på dette. Hun var en etablert artist. Kanskje hadde hun råd til en Ford V8, og kanskje fant hun seg ikke i at kvinner skulle behandles så nedlatende som en del tekster av mannlige artister la opp til. Dersom «sjåføren» hennes skal finne på å ta med andre kvinner på kjøretur, så vil hun ikke være nådig: «So I'm gonna steal me a pistol, shoot my

chauffeur down.» Minnie var en eminent gitarist og hadde livnært seg som musiker siden hun stakk hjemmefra som 13-åring i 1910 for å spille på Beale Street i Memphis. Hun var kjent med livets realiteter. Strukturen i sangen hennes skiller seg fra AAB-mønsteret ved at hver halvlinje repeteres en gang før de neste to halvlinjene kommer. Det er også slik at disse halvlinjene følger hverandre melodisk. Denne måten å organisere teksten på skaper et rytmisk driv, og låten har en gitarsolo som nærmer seg rock 'n' roll, mange år før det var en kjent term (soloen kan muligens være spilt av kompanjongen Ernest Lawlars). Her er første strofe av sangen:

Won't you be my chauffeur, won't you be my chauffeur
 I wants him to drive me, I wants him to drive me downtown
 Yes, he drives so easy, I can't turn him down

Når vi setter det opp slik, får vi strukturen ABC. Selvfølgelig kan man også sette opp halvlinjene under hverandre slik at strofen fyller fem linjer. Uansett er poenget at dette er en versifikasjon som er egen for denne gruppen av sanger. Andre eksempler er Chuck Berrys «Our Little Rendezvous» og Bob Dylans «Obviously Five Believers». En gang Dylan skulle spille Minnies sang i sitt faste radioprogram («Theme Radio Hour»), introduserte han sangen slik: «One of the great blues songs of all time, one of the great car songs of all time, one of the great chauffeur songs of all time! Sung by one of the great old ladies of all time.»³⁴

Chuck Berry

Vi har alt trukket frem Chuck Berrys «Johnny B. Goode» fra 1958 som eksempel på en interessant bruk av tolvtaktterskjemaet. Året etter spiller han inn en sang med den programmatisk

tittelen «Let It Rock». Den peker både bakover og fremover fra tilblivelsestidspunktet sommeren 1959. For Chuck Berry ble tolvtaktersformen en effektiv bærer av rockens poesi, og selv om den ikke er den mest typiske sangen med denne formen, er «Let It Rock» et lærerikt eksempel å studere. I 1959 var Chuck Berry en etablert artist, og dette bidrar til den erfaringsdybden som ligger til grunn for den sjangermessige selvrefleksjon som sangen formidler.

Tidlig på 1950-tallet begynte «rock» og «rock 'n' roll» å bli etablert som benevnelser på en musikkform. Røttene i svart populærmusikk, og til dels country, var åpenbare, men farten og rytmikken bidro til å gi den nye musikken identitet. Like viktig var fremveksten av nye publikumsgrupper. I 1955 kom filmen *Blackboard Jungle*, som handler om et belastet ungdomsmiljø i New York. I denne filmen er «Rock Around the Clock» (1954) med Bill Haley and his Comets et vesentlig innslag. Filmen ble en stor suksess og bidro til musikkens gjennombrudd. Til og med i Norge resulterte det i opptøyer da filmen ble vist høsten 1956. I årene som fulgte, var det sporadiske opptøyer i tilknytning til større musikkarrangementer. En ny ungdomsidentitet var i utforming, og den var knyttet til musikken, en musikk som i stor grad hadde tolvtakteren som sitt skjema. Rocken var generasjonsmusikk. Den nye ungdomskulturen ble gjenspeilet i tekstene, og Chuck Berry (1926–2017) var den store poeten. Charlie Gillet sier det slik:

If importance in popular music were measured in terms of imaginativeness, creativeness, wit, the ability to translate a variety of experiences and feelings into musical form, and long-term influence and reputation, Chuck Berry would be described as the major figure of rock 'n' roll.³⁵

Innenfor populærmusikken har det alltid vært en understrøm der tekstarbeidet er tillagt stor vekt. Slik var det også i 1950-tallets

USA. Selv om storparten av publikum ikke la særlig vekt på innholdet i sangene, betyr ikke det at det objektivt sett var likegyldig. Da Bob Dylan fikk Nobelprisen i 2016, var det en høykulturell anerkjennelse av denne linjen innenfor den populære sangtradisjonen. En rekke litterære forutsetninger for Dylans kunstnerskap ble trukket frem. Woody Guthrie var en av de viktigste. Jeg er usikker på om Chuck Berry ble nevnt spesielt, men det burde han blitt. Han peker fremover mot Dylan.³⁶ I 2012 skulle PEN New England i Boston for første gang inkludere sanglyrikk i sin prisutdeling for «Literary Excellence». Chuck Berry fikk prisen, og Bob Dylan hyllet ham som «The Shakespeare of rock and roll». Det var treffsikkert nok, for ut fra materiale og kontekst fremtrer Berrys tekster som så rike på både lyrikk og dramatisk at de kan sammenlignes med det beste. Dersom Dylan skulle trukket frem noe som de to poetene hadde felles, kunne det vært tolvtakteren. Begge har de demonstrert hvilke muligheter denne formen representerer. I sin tidlige ungdom var Dylan fascinert av rock and roll, han ville gjerne skrive sitt eget materiale. Og ettersom han ikke kunne briljere med stemmen eller utseendet på samme måten som Elvis Presley, så trengte han originalt materiale for å skape interesse hos publikum. Han måtte satse på egne sanger slik Chuck Berry gjorde. Berry fremførte egne sanger på en medrivende måte, i tillegg ble sangene hits for andre artister. Men Dylan forsto at innenfor rock and roll hadde Berry okkupert første-plassen så ettertrykkelig at det var lurt å prøve noe annet:

What was it that made you decide to become a rock & roll songwriter?

Well, now, Chuck Berry was a rock & roll songwriter. So I never tried to write rock & roll songs, 'cause I figured he had just done it. When I started writing songs, they had to be in a different mold. Because who wants to be a second-rate anybody? A new generation

had come along, of which I was a part — the second generation of rock & roll people. To me, and to others like me, it was a way of life. It was an all-consuming way of life.³⁷

Nå hører det med til historien at den «folk revival» som Dylan koblet seg på, også hadde en høyere kulturell status enn rock 'n' roll. Folkemusikken ble dyrket av intellektuelle og appellerte til det samme publikum som lyttet til avansert jazz. Altså ga det en annen prestisje å lykkes innenfor folk-idiomet. Vi ser også at Dylan regner seg som tilhørende rockemusikkens andre generasjon. Rock 'n' roll-musikkens intense opptur varte bare noen få år. Av flere grunner var den på vei nedover da Dylan kunne gjøre alvor av musikken. Dylan hadde alt oppdaget Woody Guthrie og den svarte folk-tradisjonen, så alt lå til rette for at han kunne gå til folk-musikken, som var gjenstand for voksende interesse, og hvor det vanlige var å resirkulere tradisjonelt materiale. Dersom han kunne knekke koden for nyskaping innenfor folk-idiomet, kunne han nå langt. Vi vet hvordan det gikk. Etter at han ble kronet som den nye folk-kongen på Newport-festivalen i 1963, gikk det imidlertid ikke lang tid før han i 1965 begynte å ta opp elementer fra elektrisk blues og rock, ikke minst kan man da se at bruken av tolvtaktersformen minner om Chuck Berrys bruk av samme.³⁸ På 1960-tallet presenterer Dylan generasjonsmusikk for en ny generasjon. Men det store gjennombruddet for rocken som ungdomsmusikk hadde da allerede funnet sted. Selv om den egentlige rock 'n' roll-musikken, slik den ble utviklet på 1950-tallet, ikke klarte å holde stillingen utover på 1960-tallet.

Chuck Berry ble født i St. Louis i 1926. Han var altså ikke helt ung da han i 1954 dro til Chicago for å få fart på karrieren. Bluesmannen Muddy Waters rådet ham til å oppsøke Chess, som var hans eget selskap. I 1955 kom debutplaten «Maybellene», som solgte over en million. Talende nok var B-siden en langsom

blueslåt, og dette vekselbruket mellom blues og rock skulle Berry i noen grad fortsette med livet ut, men med en klar overvekt av raske rockelåter. Det sier mye om det tette forholdet mellom blues og rock 'n' roll at Berrys låter ble spilt inn i samme studio og med mange av de samme musikerne som selskapet brukte til sine bluesplater. Rocken og bluesen hadde tolvtakteren, blueskalaen og den synkoperte rytmen felles, men både ideologisk og stemningsmessig var det tydelige forskjeller.

Berry lyktes med å lage fengende låter, og selv om flere av dem ligner hverandre, er det imponerende variasjon i produksjonen. Instrumenteringen er moderne med poengtert elektrisk gitar langt fremme i lydbildet. Sangene går relativt raskt, og de har gjerne et slående refreng. På « You Can't Catch Me » kommer refreng et skifte til subdominant, men der vi så at Eddie Boyd gjør dette i femte takt, så leker Berry seg med å variere antall takter, han øker antallet slik at det bygges opp en spenning som utløses når refreng et endelig kommer. I flere sanger fyller refreng et hel tolvtaktersrunde (« Johnny B. Goode », « Bye Bye Johnny » og « Maybellene »). Tekstmessig tar han den nye ungdomskulturen på kornet. Han dramatiserer typiske situasjoner og forteller små historier, gjerne med en humoristisk vri. Det handler mye om biler, jenter, fest og moro, men også om arbeidsliv og konflikter i den moderne hverdagen. « Brown Eyed Handsome Man » (1956) tolkes gjerne som et tidlig tilfelle av afrikansk-amerikansk stolthet, men den uttrykkes mer indirekte enn James Brown skulle gjøre tolv år senere: « Say it loud, I'm black and I'm proud. » Den spesielle tomhetsfølelsen som senere skulle bli tema i mange rocketekster, behandles av Berry (« No Particular Place To Go »). Interessant er den metadimensjonen som preger flere av tekstene: Rockemusikken, danse-kulturen og artistlivet tematiseres ofte (« Rock And Roll Music » og « Johnny B. Goode »). « Roll Over Beethoven » oppsummerer mye av

det som skjer i musikken på 1950-tallet. Denne teksten fikk en nærmest profetisk dimensjon, noe som indirekte ble aktualisert i og med alle coverversjonene som kom etter hvert.³⁹ Den viser hvordan musikkrevolusjonen henger sammen med moderne teknikk og ungdommelig konsumkultur, det var jo ikke gratis å spille plater på jukeboksen. Berry minner om den kroppslige basis for rockens rytmikk, samtidig som han vil ha med seg bluesen som ligger bak. Det er med en taktfast tolvtaktersstrofe at han gir den klassiske musikktradisjonen beskjed om å svinge inn til siden:

You know my temperature's rising
 The jukebox blowing a fuse
 My heart's beating rhythm
 And my soul keep a-singing the blues
 Roll over Beethoven
 Tell Tchaikovsky the news

Selv om Berry er en eminent artist for sin egen del, har han det til felles med Bob Dylan at sangene hans er minst like godt kjent i versjonene til andre artister. Og det er virkelig en stor mengde coverversjoner der ute: Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones og Jimi Hendrix er bare noen av de mest kjente artistene som har spilt inn sangene hans.

Gjennom livet hadde Chuck Berry sine nedturer. Han kom tidlig i konflikt med loven, og han måtte i fengsel flere ganger. Hans karriere fikk en knekk da han ble dømt til en relativt lang fengselstraff tidlig på 1960-tallet. Carl Perkins har fortalt hvordan Berry hadde endret seg da han traff ham etter dette. Han var bitter og reservert, men han klarte å reise seg igjen med en hit i 1972, og med konserter og plateutgivelser livet ut. To høydepunkter kom i 1987 med en helaftens konsertfilm og en stor

selvbiografi som ble påbegynt under et fengselsopphold: «This book is entirely written, phrase by phrase, by yours truly, Chuck Berry.» Kunstnerisk nådde han også den hvite middelklassen, men i biografien skriver han om opplevd rasisme, noe som kan ha bidratt til hans eventuelle bitterhet.

«Let It Rock»

Chuck Berry hører med i den gruppen av folkelige poeter som evner å gestalte en enkel diktning som samtidig er kompleks og mangebunnet. Et eksempel er nettopp «Let It Rock». Innspillingen har det drivet som Berry var kjent for, og melodien minner om flere av hans tidligere låter. Men sangen er ikke blant hans mest kjente. Den avstår fra den type publikumsfrieri som er så typisk for flere av rockeslagerne: Den mangler refreng, og teksten fremføres i en jevn rytmisk-melodisk strøm uten de stopper eller *breaks* som konvensjonelt ble brukt til å skape dynamikk i mange rockelåter. Sangen viser hvordan Berry behersker maksimumsvarianten av tolvtaktene. En tekstlinje går over to takter, det gir til sammen seks parrimede linjer per strofe, og antall strofer er tre.

Inntrykket er at denne sangen på bare 1 minutt og 47 sekunder inneholder relativt mye tekst samtidig som det er mye luft mellom de kompakte tekstblokkene. For mens den trelinjede bluesstrofen som regel har tilnærmet balanse mellom ord og instrumentalmusikk innenfor de tolv taktene, er det jo ingen slike «ledige» takter her. Denne «ubalansen» kompenseres ved arrangementet. Det er en hel instrumentalrunde etter hver strofe. Dette er påfallende. Det vanlige er en enkel solorunde mot slutten av låten. På denne måten skapes det en balanse mellom sang og musikk på et høyere nivå. Det hører med til historien at The Rolling Stones, som på mange måter er musikalske arvtakere til Berry, respekterer dette

i sin versjon av «Let It Rock» fra 1971. Et slikt arrangement kan tolkes som et forsøk på å minne om at også selve musikken representerer en «stemme», en stemme som bør forstås som en del av eller likeverdig med det budskapet som teksten fremfører:

In the heat of the day down in Mobile Alabama
 Working on the railroad with the steel driving hammer
 I gotta get some money to buy some brand new shoes
 Tryin' to find somebody to take away these blues
 «She don't love me» hear them singing in the sun
 Payday's coming and my work is all done

Well, in the evening when the sun is sinking low
 All day I been waiting for the whistle to blow
 Sitting in a tee pee built right on the tracks
 Rolling them bones until the foreman comes back
 Pick up you belongings boys and scatter about
 We've got an off-schedule train comin' two miles out

Everybody's scrambling, running around
 Picking up their money, tearing the tee pee down
 Foreman wants to panic, 'bout to go insane
 Trying to get the workers out the way of the train
 Engineer blows the whistle loud and long
 Can't stop the train, he has to let it roll on⁴⁰

Et fengende refreng kan forstyrre formidlingen av tekstinholdet i selve strofene. Når refreng mangler, slik det gjør her, vil det forsterke konsentrasjonen om det som står igjen. Dette berører en annen detalj: Tittelen opptrer ikke i teksten. Det er nettopp den type redundans som refreng forventes å oppfylle. Dermed kan man si at tittelen skaper en forventning om et refreng som blir

desto tydeligere nettopp fordi det aldri kommer. Tittelen føyer seg semantisk til tekstens sluttløkke, men forbindelsen knytter seg ikke til den konkrete situasjonen, den er bare metaforisk. Teksten handler om et tog, men innenfor det betydningsfeltet tittelen kommuniserer i, vil ordet «rock» referere til musikkformen. Denne koblingen mellom toget og musikken kommuniseres bare indirekte. Fraværet av refreng kan tolkes som en gest til den gamle bluesformen som bare unntaksvis brukte refreng. Der kunne man tenke seg at refreng ble unngått for ikke å forstyrre den elegiske substansen i selve verset, i forvisning om at det står på egne bein. Noe lignende kan man si om denne sangen av Chuck Berry. Det er ingen blues, men den bærer med seg spor av bluesen – dens mørke og dens egenrådighet.

Vi ser altså at organiseringen av teksten og egentlig hele innspillingen bevirker at ordene i litt høyere grad enn i en vanlig slagertekst retter oppmerksomheten mot seg selv som noe annet enn kontaktskapende utrop. Bruken av tolvtaktformen viser hvordan musikkens nærvær kan markeres gjennom det rytmisk drivende kompet og med vokalens sikre melodiføring, men uten at noen av delene egentlig er særlig påfallende – det musikalske inntrykket jevnes ut, og musikken får ikke dominere over ordene. En annen måte å si det på er at sanglyrikken her er kommet til seg selv som lyrikk, men uten at den står i veien for musikken, i stedet fremstår tekst og musikk som en integrert helhet. Man kan få inntrykk av at Bob Dylan noen ganger bruker tolvtaktformen nærmest som et nøytralt redskap for å kunne kle sine tekster i musikk, særlig der sangstilen har en snakkende eller konverserende fraseringsform. I mangel av en vakker, ny melodi kan tolvtaktmønsteret representere en tilgjengelig ramme for lyrisk utprøving. Nå vil jo aldri en musikalsk form bli et helt nøytralt redskap. Den bærer med seg sin historie, og realiseringen innebærer en rekke valg som materialiserer sangen som et konkret objekt med

en masse potensielt sære detaljer. Men dersom Dylans bruk av tolvtakteren, slik man kan høre det på albumene *Bringing It All Back Home* og *Highway 61 Revisited* fra 1965, kan tolkes som et skritt i retning av en rockens litterarisering, kan det hevdes at denne prosessen allerede var i gang med Berry. Uansett vil det være en litterarisering som har det musikalske som integrert moment. Det dreier seg om sang, med den estetiske merverdi det innebærer, ikke om opplesning til musikkakkompagnement. Et godt eksempel fra Dylan er «Bob Dylan's 115th Dream», hvor han bruker samme refrengløse maksimumsvariant som Berry i «Let It Rock». I den offisielle utgaven av Dylans *Lyrics* er tekstlinjene imidlertid halvert slik at antall linjer blir tolv og ikke seks som hos Berry.

Teksten i «Let It Rock» fyller altså skjemaet på en måte som gjør at strofene kan virke både kompakte og insisterende. Dette oppveies av den melodiske og rytmisk lekende vokalen, som er taktfast og slentrende på samme tid. Sangen går lett, men er samtidig kraftfull og artikulert. Ordenes klanglige spill får utfolde seg, og det dreier seg ikke bare om enderim og versføtter, men også om forbindelser på kryss og tvers. Man kan for eksempel merke seg de diskre, men effektive midtrimene i de fleste linjeparane. I forhold til det vanlige akkordskjemaet har Berry et avvik som nærmest fungerer som en signatur. I stedet for å gå fra dominant i niende takt og ned til subdominant i tiende takt, holder Berry seg i dominanten også i tiende: Ikke /G/F/C/C/, men /G/G/C/C/. Dette betyr at Berry unngår akkordskifte midt i en linje, og det blir en jevnere flyt i tekstformidlingen. Den femte linjen i hver strofe får hvile i dominanten uten knekk på midten. Linjene blir mer likeverdige. Men selv om det ikke markeres noe skille underveis i den enkelte linje, blir det likefullt et klart skille mellom dem, mest påtakelig der linjene tre og fem beveger seg bort fra grunnakkorden:

C In the heat of the day down in Mobile Alabama
 C Working on the railroad with the steel driving hammer
 F I gotta get some money to buy some brand new shoes
 C Tryin' to find somebody to take away these blues
 G «She don't love me» hear them singing in the sun
 C Payday's coming and my work is all done

Dette musikalske skiftet antyder også et innholdsmessig skifte, der tredje og femte linje får ekstra vekt. I første strofe ser vi at tredje linje introduserer et subjekt med et erklært prosjekt, mens femte linje presenterer et megetsigende sitat, der et kjærlighetsmotiv dukker opp midt i arbeidshverdagen. Denne delen av teksten henter inn den bluestradisjonen som Berrys rockemusikk har utviklet seg fra. Sammen med sjettelinjen utgjør femtelinjen en tolinjet konklusjon. Dette er tydelig gjennom hele sangen. Parrimene gir strofene en treleddet struktur – en forsiktig referanse til den trelinjede bluesstrofen.

«Tearing the teepee down»

Teksten presenterer oss for en arbeider, en rallar, som vi kaller det i Norge, som jobber ved utbyggingen av jernbanen i Alabama. Berry er kjent for sine mange sanger om biler og bilkjøring, men her handler det altså om toget. Slik sett går det en linje fra Berry og tilbake til Handy og Patton. Første strofe i «Let It Rock» har et iterativt preg, og vi får inntrykk av at det er slik arbeidsdagene pleier å forløpe. Strofen åpnet med informasjon om tid og sted: Heten kan være umenneskelig under solen i Alabama. Den er alene god nok grunn til at stemningen kan få preg av blues, slik det står i fjerde linje.

Andre strofe formidler et inntrykk av den underholdningen som arbeiderne hygger seg med om kvelden. De morer seg med

spill, «rollin' them bones», som det står. Ettersom terninger opprinnelig var laget av bein, brukes gjerne denne talemåten om det å slå terning. Men mot slutten av andre strofe brytes inntrykket av rutine, og vi får et varsel om en enestående hendelse: Et tog kommer utenfor oppsatt rute. Det kommer åpenbart i rasende fart og er farlig for alt og alle som befinner seg på sporet. I tredje strofe bygges det opp til dette ekstraordinære, og stemningen er på grensen til galskap: «The foreman's 'bout to panic, 'bout to go insane.» Imidlertid er det et sublimt trekk ved teksten at den slipper handlingen akkurat idet toget skal til å passere. For vi må jo lure på hvordan dette skal gå? Vil det skje en katastrofal ulykke? Ettersom det handler om jernbanearbeid, kan man lure på om skinnegangen er klar. Dette forblir ubesvart på tekstnivået, for der overtar musikken som mimetisk gestalter togfløyta, maskinens arbeid og hjulenes rulling. Vi forstår at toget nærmest er løpsk, det kommer i voldsom fart og lar seg ikke stoppe. Ettersom musikken dunderer videre, kan vi vel nesten gå ut fra at også toget fortsetter ferden. «Let it roll on», heter det. Om vi kaster et blikk på tittelen, blir det enkelt å sette sammen «rock» og «roll», og selvreferansen blir åpenbar, men det trengs altså en metaforisk formidling for å få dette til. Toget kan tolkes som en figurasjon av musikken selv.

Som vi alt har vært inne på, kan muligens rytmikken i noe av populærmusikken være inspirert av toget. Det finnes flere låter som inviterer til en slik tolkning, eksempler kan være «Honky Tonk Train Blues» (Meade Lux Lewis), «Mean Old Frisco» (Arthur Crudup) og «Mystery Train» (Herman «Junior» Parker).⁴¹ «Let It Rock» kan også være et eksempel på en slik forbindelse. Adorno er opptatt av sammenhengen mellom den rytmiske populærmusikken og det moderne maskineriet som omgir oss. Ut fra sin kritiske tilnærming tolker han dette som en tendensiell underkastelse under det maskinmessige ved det

moderne arbeidslivet, og den samfunnsmessige tilvenningen til en slik musikk innebærer derfor en politisk og sosial disiplinering. Dette rytmiske aspektet ved musikken appellerer til «The rhythmically obedient type» på konsumentensiden.⁴² Rock 'n' roll var ikke en realitet i 1941 da Adorno skrev sitt essay om populærmusikk, men det er grunn til å tro at han ville sett den som enda et eksempel. Et svar på denne kritikken må for det første være at påstanden om en sammenheng mellom rytmisk populærmusikk og underdanighet synes overdrevet. På tekstplanet ser vi flere eksempler på at toget representerer noe truende, slik er det vel også i «Let It Rock», men som rytmisk inspirasjon bidrar lokomotivets kraft til det kreative overskudd som kommer til uttrykk i de egenrådige kunstverk som disse låtene representerer. Der hører også ordene med, og samtidig som de hyller kraften i den fremrykkende maskinen, viser de også frem vrangsidene ved modernitetens prosess.

Teksten er så rik og mangebunnet at for å få frem litt mer av betydningenes spill må vi gå nærmere inn på noen av momentene. Åpningslinjene etablerer ikke bare en proletær, men sannsynligvis også en rasialisert situasjon. I sørstatene var det ofte afrikansk-amerikanere som hadde det tunge arbeidet med å hamre ut hull til sprengstoffet, og det er rimelig å anta at det er tilfelle i Berrys tekst. Innenfor tekstens tidsramme er det tydeligvis lønnsarbeidet som gjelder, det fremkommer av sjettede linje, men det hører med til historien at før slaveriet ble opphevet, ble så å si hver eneste jernbanestrekning i sørstatene bygget ved hjelp av slavearbeid.⁴³ Da teksten til Berry ble skrevet, var mentaliteten fremdeles preget av denne historiske bakgrunnen. I *Encyclopedia of Alabama* skriver Jim Brown ved Samford University om arbeidsgjengene («section gangs») ved jernbanen. De hadde jobben med å legge og vedlikeholde jernbanelinjen: «In the South in general and Alabama specifically, at least through the 1950s, the

foreman of a section gang was invariably white and the members of the gang itself almost exclusively African American.»⁴⁴ I 1956 dokumenterte Gordon Parks hvordan segregeringen gjorde seg gjeldende i Mobile med et stort foto-essay i *Life Magazine* i 1956.⁴⁵

Sangen presenterer oss for et kollektiv, men i tredje linje introduseres et jeg, og det er jeget som fører ordet. Vedkommendes arbeid består i å svinge hammeren som vi hører om i andre linje. Dette kan tolkes som en allusjon til John Henry, som var en svart jernbanearbeider, «a steel driving man», av mytologiske dimensjoner.⁴⁶ John Henry var kjent gjennom folkevisen ved samme navn, den hadde vært populær siden 1800-tallet og finnes i en rekke versjoner. John Henry hadde kjempekrefter, og ifølge noen versjoner var han en friggitt slave. Den store prøven i fortellingen består i et kappløp mellom maskindrillen og John Henrys håndmakt. På vegne av det arbeidende folket ville han vise at mennesket kunne jobbe like effektivt som den dampdrevne bormaskinen. Dette fremstilles som en heroisk kamp der rasisme er en del av konteksten. Det var den svarte manns fysiske kraft versus den hvite manns maskiner. Frykten for at manuell arbeidskraft skulle bli overflødig, var et moment i striden. John Henry klarer å bevise sin styrke, men dør som følge av kampen. Det er en tragisk heltehistorie der hybris inngår som komponent.

Ettertiden har sett et element av opprør i John Henrys historie. Det er også skapt et sosiologisk begrep i forlengelse av sagnet, «John Henryism», som betegner det forhold at svarte arbeidstakere blir overarbeidet fordi de vil bevise at de er like mye verdt som hvite. For mange ender dette med helseproblemer og tidlig død. Nå gjør ikke Berry så mye ut av denne allusjonen til John Henry, men den ligger der som en del av det konnotative omlandet. Og jernbanearbeideren i sangen kan vel også sies å ha sin del av slik prestasjonstenkning. Man fornemmer at det er noe fremmedgjort over dette jeget som kanskje ikke er helt på høyde med

situasjonen. Slike erfaringer må ha vært allment kjent i det svarte Amerika, også blant musikere. Det handler om det ekstra stresset som følger med det å være svart i det amerikanske samfunnet.⁴⁷

Flere av detaljene i John Henrys biografi er omdiskutert, men det kan nevnes at det finnes tradisjoner som legger både fødestedet og kamplassen innenfor grensene til staten Alabama, om ikke akkurat i Mobile. Dette sagnmaterialet klinger med som bakgrunn for Berrys sang. Kanskje er det også et tragisk preg på historien i sangen. Vi aner en hybrisk-bevissthet i sluttscenen som ikke formuleres eksplisitt. Da går det an å snakke om en type anagnorisis-erfaring som tar form, men som ikke uttrykkes som formulert innsikt. Dessuten minner John Henry-referansen om arbeidets musikalske betydning. Som mye av det kollektive arbeidet hadde også jernbanebyggingen sine arbeidssanger. Såkalte hammersanger gikk gjerne vesentlig langsommere enn en typisk rockelåt, og noe av poenget var nettopp å holde litt igjen på tempoet, slik at det ikke skulle gå med arbeiderne slik det gjorde med John Henry.⁴⁸ Sammenfattet kan vi si at motivet med jeg-personens «steeldriving hammer» aktiverer momenter fra den amerikanske modernitetens urhistorie som bringer med seg et konfliktfylt materiale ikke bare vedrørende rasismens historie, men også om grunnleggende konflikter om forholdet mellom arbeid og kapital, og mellom menneske og natur. Deler av denne tematikken tangerer den *opplysningens dialektikk* som Adorno og Horkheimer skriver om i sitt filosofiske verk med samme navn. Der handler det om striden mellom myte og opplysning. Men allerede den tidlige myten er en form for opplysning, og den fremskredne opplysning kan slå over i myte. Den blir ugjenomsiktig for seg selv og makter ikke å innfri det løfte om lykke og rettferdighet som motiverer prosessen.⁴⁹

Åpningsstrofens referanse til bluesen er viktig som historisk referanse for rockemusikken selv. I fjerde linje dreier dette seg

om blues som stemning, her er det tydeligvis en følelse av sorg og savn. Den kobles til et ønske om nye sko. Kanskje bunner ikke dette bare i et grunnleggende behov om å ha godt fottøy. Det kan også handle om et forføngelig ønske om å ta seg godt ut, slik at arbeideren kan lykkes med å sjarmere en mulig kjæreste. I 1956 solgte Carl Perkins over en million eksemplarer av sin nyskrevne «Blue Suede Shoes», en rockelåt som også Elvis Presley hadde en hit med dette året. Sangen rettet oppmerksomheten mot skotøyet – at også unge menn kunne være opptatt av dette. Femte linje viderefører bluesreferansen til også å gjelde bluesen som musikkform. Den siterte sanglinjen kan selvfølgelig være et kor fra en arbeidssang, men innholdsmessig passer den også bra med bluesen. Strofen toner ut med koblingen mellom lønn og arbeid, som den nødvendigheten jeget er utlevert til.

Andre strofe har gamblingen som sentralt moment. Terningspill går langt tilbake i menneskehetens historie, og det har røtter i magi og spådomskunst. Terningspilletts vektlegging av tilfeldighet betyr at menneskets prosjekt om å kontrollere tilværelsen legges i skjebnens hender. Troen på at rasjonaliteten kan la seg overliste så å si fra innsiden, representerer en regresjon til det mytiske, men den krever et fortolkningens mesterskap. Terningspillet som motiv kan være et hint om at kontrollen kan utfordres også i annet henseende. For det som avbryter spillet, er noe annet som «ruller», nemlig det løpske toget. Hvor avansert teknologi menneskeheten enn råder over, er den ikke feilfri, og med store krefter i sving kan en liten feil få store konsekvenser. Om rutetabellen brytes, kan det få katastrofale følger. Det er et element av hybris i menneskets forsøk på naturbeherskelse, noe som det løpske toget kan være et bilde på. Maskindrillen kunne true John Henrys kjempekrefter, men den er også selv et resultat av menneskets arbeid. På samme vis med toget som truer arbeiderne ved jernbanen. Det er frembrakt av menneskene selv. Den

sublime erfaringen som teksten iscenesetter, innebærer at mennesket konfronteres med sin egen naturbeherskelse. Togmotivet tatt i betraktning kan en formulering av Walter Benjamin oppleves som treffende her, for med en innsikt i opplysningens dialektikk følger også en kritisk refleksjon over fremskrittet: «Marx sier at revolusjonene er verdenshistoriens lokomotiver. Men kanskje er det helt annerledes. Kanskje er revolusjonene å forstå som den reisende menneskehetens grep etter nødbremsen.»⁵⁰

Verbet å «rulle» knytter musikken til det som skjer i teksten. Metaforiseringen av rockemusikken og det løpske toget må imidlertid også reflektere forholdet til terningspillet som det andre «rullende» element i sangen. Her er det også en potensielt metaforisk relasjon. Terningspillet er knyttet til festlig fellesskap slik også musikken er det. At spillet beror på tilfeldighet, kan invitere til overtro, en disposisjon for en strategi som ligger besvergelsen nær, og kanskje også poesien og musikken. Innledningsvis nevnte jeg at tolvtaakterens standardisering kan kritiseres, i flukt med den kritikken Adorno rettet mot populærmusikken allerede i 1941, men jeg understreket at dette kan ses på en annen måte. Jeg ville vektlegge tolvtaakterens demokratiske potensial ved at den representerer en mulig uttrykksmulighet for brede gruppers livserfaring. Og når vi i tilknytning til Chuck Berry har brakt inn Adornos tema om opplysningens dialektikk, kan vi vise til at også et populærkulturelt uttrykk som «Let It Rock» kan formidle den form for kritisk selvrefleksjon som man kan finne i moderne kunst. Den selvkritikken som kan påvises i sangen, innebærer at de affirmative eller besvergende rester som lokaliseres på motivplanet, utleveres på en måte som også medfører en kritikk av dem. Slike «magiske» elementer kan imidlertid aldri helt utryddes innenfor det estetiske skinnet, for da ville det ikke lenger være noe igjen av kunsten. At nettopp populærkunsten kanskje ble blendet i den teknologiske og kommersielle

eksplosjonen som fant sted på 1950-tallet, er ikke urimelig. Den sangen vi har foran oss, viser at også populærkunsten har et potensial for kritisk selvrefleksjon, og den er sakssvarende i den forstand at den får frem erfaringen av å være blendet av den moderne kulturindustriens magi. En magi som «Let It Rock» selv er en del av, samtidig som den fremstiller sannheten om den.

Gjennom fremstillingen av arbeidssituasjonen og allusjonen til John Henry-myten minner sangen om rasismen i amerikansk historie. Et annet aspekt ved dette kommer frem i gambling-scenen, der terningspillet foregår i en tipi. Selv om dette kan ha vært en vanlig teltype i slike sammenhenger, er navnet knyttet til et telt av typen som brukes av den amerikanske urbefolkningen. Denne assosiasjonen er betydningsbærende. Og teksten har en detalj som virker underlig. Hvorfor er teltet satt opp rett på sporet slik at det må rives i tredje strofe? Er dette virkelig nødvendig for at folkene skal sitte godt, eller fordi de trenger et jevnt underlag til terningene? Her aner vi at referansen også impliserer en figurativ dimensjon. At den amerikanske urbefolkningen må rive sine bosteder for å flykte unna modernitetens maskineri som raser over kontinentet, er vel nettopp et treffende bilde på amerikansk historie. Tipiteltet i sangen viser metonymisk til en tapende kulturform. At det nettopp er den – sannsynligvis – hvite formannen som kommer for å jage dem vekk, understreker sammenhengen. At toget kommer utenfor rute, kan være et hint om det urettmessige i de prosesser som ligger bak europeernes tilegnelse av kontinentet. Toget kommer utenfor alle avtaler, men likevel må tipi-bosetningen fjernes i all hast.⁵¹

Og som vi har vært inne på, har terningspillet røtter i magi og spådomskunst. Ettersom dette var den aktiviteten som foregikk i tipiteltet, forstår vi at dette er en kultur som nå er på vikende front overfor modernitetens teknologiske og kapitalistiske opplysning. Det som er verdt å redde, er pengene («pickin' up their

money») som er like gode uansett, og vi kan tenke oss at dette er en omskriving av den kapitalens fortjeneste som er fremkommet ved utbyggingen av billig arbeidskraft og av bortjagingen av befolkningen. Dette er et vesentlig aspekt ved den modernitetens fremrykking som skildres i sangen, et øyeblikksbilde fra den opplysningens dialektikk som Adorno og Horkheimer skriver om. Vi ser hvordan spenningen mellom myte og opplysning tiltar slik at opplysningen selv, i skikkelse av det overmenneskelige toget, antar en mytologisk karakter som truer de menneskene som har frembrakt den.

Så i stedet for å følge Adornos kritikk av populærmusikken, har vi heller latt oss inspirere av en ledetråd i hans estetikk om å søke et uttrykk for naturbeherskelsens selvrefleksjon i kunsten. Fremstillingen har forhåpentlig vist at også et populærkunstnerisk verk med tolvtakteren som ramme kan fortolkes som et gyldig uttrykk for en slik innsikt. Den performative kraften til «Let It Rock», et kunstverk som selv lever i den moderne teknologiens element, demonstrerer en egenrådighet som ikke lar seg kue.

I 1959 sto tolvtakteren muligens på høyden av sin popularitet, i og med dens nøkkelrolle i 1950-tallsrocken. Det kommersielle musikkbildet ble nå overtatt av jentegrupper og pyntelige vokalist-ter i den lettere sjanger. Og snart kom popband som The Beatles og The Rolling Stones, som vokste ut av den revolusjonen som 1950-tallet representerte, samtidig som de i vekslende grad trakk med seg arven fra blues og rhythm and blues. The Rolling Stones hadde mange tolvtaktere på repertoaret tidlig i karrieren, men etter at de begynte å komponere egne hits, ble det mindre av det. Tolvtakteren dukket også opp i 1960-tallets soul-musikk, vi har alt nevnt James Brown og Wilson Pickett. En instrumentalhit som «Green Onions» med Booker T & the M.G.'s er en elegant komponert tolvtakter, men formen fikk aldri den sentrale stilling i soul som den hadde i bluesen. I tiden frem mot i dag kan man

konstatere at tolvtakteren sjelden dukker opp på hitlistene, men den er forblitt både en opplagt referanse og en kreativ kraft, særlig i den grad enkelte musikere har tatt opp blues eller 1950-tallets rockabilly, og brukt formen til å gå nye veier. Gary Clark Jr. kan være et eksempel her. For instrumentale virtuoser er tolvtakteren stadig en gyldig ramme for lange improvisasjoner.

Bluesen har hele tiden hatt sine følgere, både på publikums- og utøversiden, og en og annen artist kan nå opp innenfor mainstream-feltet, men tolvtakteren er ikke lenger i begivenhetenes sentrum. Imidlertid står den solid som en del av låtskriver-repertoaret, noe blant annet Bob Dylans produksjon viser.⁵² Dette gjelder ikke bare ham, men også andre historisk bevisste artister. Og den hører med til den absolutt obligatoriske kunnskapen som en rockemusiker, en jazzmusiker eller visesanger må ha. I et historisk perspektiv er det stor forståelse for tolvtakteren, og blant kjennere er det også stor interesse for aktuelle utøvere som holder tradisjonelle uttrykk i hevd, «old school is the new cool», heter det, men dette er å regne som understrømmer i forhold til den brede kommersielle musikken. Kanskje er det like bra, for det er ikke sagt at sannheten trives best der rampelyset lyser sterkest.

Om vi skal ta en siste titt på «Let It Rock», må vi nesten legge merke til den nærmest profetiske selvreferansen, også i mer konkret og biografisk forstand. I 1959 var det fire år siden Chuck Berry slo igjennom. Snart skulle han utsettes for det nevnte fengselsoppholdet, og dessuten sto ikke musikkhistorien stille. Flere av de store artistene på 1960-tallet tok utgangspunkt i Chuck Berrys materiale, men de dro snart sine egne veier og kunne gjøre regning med inntekter som langt overgikk hans. Han hadde noen hits på 1960-tallet og gjorde noen forsøk på nyskaping for å holde tritt med den musikalske utviklingen, men det kom ikke så mye ut av disse. Han kunne leve av musikk livet ut, og han beholdt

uttrykkskraften, men han lente seg i stor grad på repertoaret fra 1950- og 1960-årene, som jo er imponerende nok. Ikke mange har en slik katalog. Fra 1960 og utover dukket han opp på festivaler og store konserter. Han gjorde en god figur, men han var ikke med på de to mest legendariske festivalene, nemlig Monterey Pop i 1967 og Woodstock i 1969. Om vi legger til grunn at toget i sangen også kan være et bilde på rockemusikken, er det verdt å merke seg at jeg-personen står ved siden av jernbanesporet. Han må bare la toget passere. Han sitter ikke i førerhuset, han er ikke engang om bord. Som «banearbeider» har han vært med på å legge grunnlaget for det fremstormende toget. Det er et solid byggverk, og han slås av kraften, men han er nok like maktesløs som lokføreren: «can't stop the train, gotta let it roll on.»

Noter

- 1 «Jackson» er skrevet av Billy Edd Wheeler og Jerry Leiber. Den er spilt inn mange versjoner, men er mest kjent i versjonene til Johnny Cash & June Carter og Nancy Sinatra & Lee Hazlewood.
- 2 «Rock Around the Clock» er skrevet av Max C. Freedman og James E. Myers. Den er mest kjent i versjonen til Bill Haley And His Comets fra 1954. «Be-Bop-A-Lula» er skrevet av Gene Vincent, og hans versjon fra 1956 med Gene Vincent And His Blue Caps er den mest kjente. «Hound Dog» er skrevet av Jerry Leiber og Mike Stoller. Den kom først på plate med Big Mama Thornton i 1952, men er mest kjent i versjonen til Elvis Presley fra 1956. «Mustang Sally» er skrevet av Mack Rice, som også spilte den inn på plate i 1965, men sangen er mest kjent i versjonen til Wilson Pickett fra 1966.
- 3 «In The Summertime» er skrevet av Ray Dorset, bandmedlem i Mungo Jerry. «Jeepster» er skrevet av Marc Bolan, frontfiguren

- i T. Rex. «Mercy» er skrevet av Duffy med hjelp av Steve Booker.
- 4 Adorno, Theodor W. *Essays On Music*. Red. Richard Leppert, overs. Susan H. Gillespie. (Berkeley: University of California Press, 2002), s. 437–470. Adorno skrev dette essayet i samarbeid med George Simpson. Adorno skrev det på engelsk under eksilet i USA, og det ble først publisert i *Zeitschrift für Sozialforschung* 1941.
 - 5 Adorno 2002, fotnote G s. 454–455.
 - 6 Seel, Martin. «Mahler eller Memphis Slim?», i *Res Publica* nr. 32–33, Brutus Östlings Bokförlag, 1996 s. 71–72.
 - 7 Seel, «Mahler eller Memphis Slim?», s. 72–73.
 - 8 Memphis Slim (egentlig John Len Chatman, også kjent som Peter Chatman) var født i 1915, og selv om han begynte som aktiv musiker på 1930-tallet, så hadde han bare så vidt begynte å spille inn plater da Adorno skrev sitt essay. Han var altså ikke blant de mest kjente på det tidspunktet, men det fantes selvfølgelig en rekke andre mer etablerte bluesartister.
 - 9 Lang, Iain. «Background Of The Blues», i *The Saturday Book*, (London: Hutchinson's, 1941), s. 352.
 - 10 Frith, Simon. »Why Do Songs have Words?«, sitert fra antologien *Lost In Music*, red. Avron Levine White, (London/New York: Routledge & Kegan Paul, 1987/2017), s. 91–92
 - 11 Adorno, Theodor. W. *Estetisk teori*. Overs. og innl. Arild Linneberg. (Oslo: Vidarforlaget, 2021), s. 146–147.
 - 12 Mattison, Mike og Suarez, Ernest. *Poetic Song Verse. Bluesbased Popular Music And Poetry*, (Jackson: University Press of Mississippi, 2021), s. 28
 - 13 John Lennon gjør senere en versjon av Chuck Berrys «You Can't Catch Me» på soloalbumet *Rock'n'roll* (1975). Her fremføres låten i et langsommere tempo enn Berrys originalversjon.
 - 14 Bandet Canned Heat var på hitlistene med «On the Road Again» (1967) og «Going Up the Country» (1968). Begge var tolvtaktere basert på gamle blueslåter.
 - 15 Wittgenstein, Ludwig. *Filosofiske undersøkelser*. Overs. Mikkel Tin, red. Øyvind Rabbås. (Oslo: Pax, 1997), s. 64.
 - 16 Sackheim, Eric. *The Blues Line. A Collection Of Blues Lyrics*. (New York: Ecco Press, 1969/1993.)
 - 17 Dylan, Bob. *The Lyrics 1961–2012*. (New York: Simon & Schuster, 2016.)

- 18 «Let It Rock» kom som singel i januar 1960 og på albumet *Rockin' At The Hops* i juli samme år – dette var Berrys fjerde studioalbum.
- 19 Handy, W.C. *Father of the Blues*. (New York: The Macmillan Company, 1944), s. 74.
- 20 Haymes, Max. *Railroadin' Some. Railroads in the Early Blues*. (York: Music Mentor Books, 2006), s. 143–160.
- 21 Haymes 2006, s. 150–151.
- 22 Grossman, Stefan. *Delta Blues Guitar*. (London: Oak Publications, 1969), s.11.
- 23 Jakobson, Roman. «Lingvistik og poetikk» i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Red. Anders Heldal og Arild Linneberg. (Oslo: Gyldendal, 1978), s. 141
- 24 Se min artikkel i *Agora* 2013, 1–2 for en mer grundig gjennomgang av «Green River Blues». Fremstillingen her bygger i noen grad på den artikkelen.
- 25 Knut Reiersrud skriver om denne innspillingen i «Introduksjon til innspilt blues» *Agora* 1–2/2013, s. 330–331. Dette er en stor artikkel med flere bidragsytere som tar for seg til sammen 60 innspillinger. De enkelte tekstene er signert, og den om denne sangen er signert Reiersrud.
- 26 Guralnick, Peter. *Searching for Robert Johnson*. (London: Secker & Warburg, 1989), s. 43.
- 27 Wald, Elijah. *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. (New York: AmistadWald 2004), s. 274–276.
- 28 Muir, Peter C. *Long Lost Blues. Popular Blues in America 1850–1920*. (Urbana: University of Illinois PressMuir, 2010), s. 66–67.
- 29 Muir, *Long Lost Blues*, s. 204.
- 30 Muir, *Long Lost Blues*, s. 213.
- 31 Evans, David. *Tradition and Creativity in the Folk Blues*. University of California Press Evans, 1982/2020, s. 46
- 32 I siste strofe bruker Perkins en strofevariant der han gjentar «blue, blue, blue suede shoes» fire ganger over åtte takter før han i niende takt går over i sistelinjen som er gjengitt i sitatet.
- 33 Mer om Son House og religionen i min artikkel om Son House fra 2021. Se litteraturlisten.
- 34 Dylan-sitatet er hentet fra <https://bob-dylan.org.uk/archives/9880>.

- 35 Gillett, Charlie. *The Sound of the City. Revised edition.* (London: Souvenir Press, 1983), s. 80.
- 36 Mattison og Suarez nevner at Chuck Berrys påvirkning på Bob Dylans sanglyrikk åpenbart var stor, men at den fremdeles (dvs. i 2022) er underutforsket. Se Mattison og Suares 2021 s. 46–47 (i litteraturlisten).
- 37 Loder, Kurt: «The Rolling Stone 20th Anniversary Interview: Bob Dylan», *Rolling Stone Magazine*, November 1987. Nettadresse: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-rolling-stone-20th-anniversary-interview-bob-dylan-194911/>
- 38 Om betydningen av Dylans opptreden på Newport 1963 – se Miguel Vázquez-Larruscain: «Dylan på Newport Folk Festival» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidskrift*, Vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 81–99.
- 39 Versjonen til Electric Light Orchestra fra 1973 ble innledet med noen takter fra Beethovens femte symfoni fremført av et autentisk strykerensemble. Denne sekvensen avbrytes brått med introen i Chuck Berry-stil på elektrisk gitar.
- 40 Det er visse variasjoner i gjengivelsene av teksten. Jeg kan ikke se at disse har noe vesentlig å si for tolkningen. Som et eksempel nevner jeg at «he has to let it roll on» i siste linje er den ordlyden jeg oppfatter på Berrys plateversjon fra 1960. I forskjellige gjengivelser av Berrys tekst har jeg også sett «they have to let it roll on», «gotta let it roll on» og «have to let it roll on».
- 41 Sistnevnte er selvfølgelig best kjent i versjonen til Elvis Presley.
- 42 Se Adorno, *Essays On Music*, s. 460–461.
- 43 Berry var opptatt av historien tilbake til slaveritiden, men han valgte å være forsiktig med hva han skrev i sangtekstene. Her er en kommentar om dette fra selvbiografien: «Jeg fikk forståelsen av at porten til slaveriet lå et sted ‘close to New Orleans’, hvor de fleste afrikanerne ble sortert og solgt. Jeg hadde kjørt gjennom New Orleans under en turné, og hadde fått vite at oldefaren min bodde ‘way back up in the woods among the evergreens’ i ei tømmerhytte. Jeg gjenoppvekket epoken med en historie om ‘a colored boy named Johnny B. Goode’. Min første tanke var å la livet hans utvikle seg som mitt eget hadde gjort, men fant ut at jeg kanskje ville støte fra meg den hvite fansen med å si ‘colored boy’, og forandret det til ‘country boy’.» (Berry 1988, s. 178–179, se litteraturlisten).

- 44 <http://encyclopediaofalabama.org/article/h-1220>. Hentet 2022.
- 45 Fotoeksempler på www.gordonparksfoundation.org
- 46 Cohen, Norm. *Long Steel Rail. The Railroad in American Folk Song*. Second Edition. (Urbana: University of Illinois Press 1981/2000), s. 58–89.
- 47 Sherman James er begreps opphavsmann. Se https://en.wikipedia.org/wiki/John_Henryism.
- 48 Cohen, *Long Steel Rail*, s. 72–73.
- 49 Adorno, Theodor og Max Horkheimer. *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. (Oslo: Spartacus, 2011), s. 34.
- 50 Her sitert fra Andersson, Dag T. *Tingenes taushet, tingenes tale*. (Oslo: Solum 2001), s. 20, sitatet er opprinnelig fra Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I, 3, s. 1232.
- 51 Det kan nevnes at Berrys egen oldefar tilhørte den amerikanske urbefolkningen. Oldemoren var en frigitt slave: «Få opplysninger om min farfars foreldre lar seg etterspore. Jeg fant bare ut at fars farmor hadde kommet til Missouri fra slaveri i Memphis i Tennessee. Hun hadde kommet som slave sammen med en Oklahoma-indianer som var gartner på en plantasje et sted i det nordlige Missouri. Slavejenta fra Memphis og den indianske gartnergutten fikk en sønn og kalte ham William Berry, min farfar» (Berry 1988, s. 19).
- 52 Om Dylan og blues, se bidragene til Gisle Selnes og Erling Aadland i *Agora* 2013/1–2.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer. (2011). *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Essays On Music*. Red. Richard Leppert, overs. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press. Essayet «On Popular Music» ble skrevet sammen med George Simpson.
- Adorno, Theodor. W. (2021). *Estetisk teori*. Overs. og innl. Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget.
- Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*. 2013. Nr. 1–2. Temanummer om blues. Oslo: Aschehoug.

- Andersson, Dag T. (2001). *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum.
- Berry, Chuck. (1988). *Selvbiografi*. Oversatt av Olav Just. Oslo: Ex Libris.
- Cohen, Norm. (2000). *Long Steel Rail. The Railroad In American Folk Song*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dylan, Bob. (2016). *The Lyrics 1961–2012*. New York: Simon & Schuster
- Evans, David. (1982/2020). *Tradition and Creativity in the Folk Blues*. University of California Press.
- Frith, Simon. (1987/2017). «Why Do Songs have Words?», i Avron Levine White (red.). *Lost In Music*. London/New York: Routledge & Kegan Paul, 1987/2017.
- Gillett, Charlie. (1983). *The Sound of the City*. London: Souvenir Press.
- Grossman, Stefan. (1969). *Delta Blues Guitar*. London: Oak Publications.
- Guralnick, Peter. (1989). *Searching For Robert Johnson*. London: Secker & Warburg.
- Handy, W.C. (1944). *Father of the Blues*. New York: The Macmillan Company.
- Haymes, Max. (2006). *Railroadin' Some. Railroads in the Early Blues*. York: Music Mentor Books.
- Jakobson, Roman. (1978) «Lingvistikk og poetikk» i Anders Heldal og Arild Linneberg (red.). *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal.
- Lang, Iain. (1941). «Background Of The Blues», i *The Saturday Book*. London: Hutchinson's.
- Loder, Kurt. (1987). «The Rolling Stone 20th Anniversary Interview: Bob Dylan», *Rolling Stone Magazine*. November 1987. Nettadresse: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-rolling-stone-20th-anniversary-interview-bob-dylan-194911/>
- Marcus, Greil. (1971). «Chuck Berry». Intervju i *The Rolling Stones Interviews. Vol.1*, New York: Warner Paperback Library, s. 173–188.
- Mattison, Mike og Suarez, Ernest. (2021). *Poetic Song Verse. Bluesbased Popular Music And Poetry*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Muir, Peter C. (2010). *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850–1920*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sackheim, Eric. (1993). *The Blues Line. A Collection Of Blues Lyrics*. New York: Ecco Press.
- Seel, Martin. «Mahler eller Memphis Slim?», i *Res Publica* nr. 32–33, Brutus Östlings Bokförlag, 1996.

- Vázquez-Larruscaín, Miguel. «Dylan på Newport Folk Festival» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidsskrift*, Vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 81–99.
- Wald, Elijah. (2004). *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.
- Williams, Hank. (1993). *The Complete Lyrics*. Don Cusic (red.). New York: St. Martin's Press.
- Wittgenstein, Ludwig. (1997). *Filosofiske undersøkelser*. Overs. Mikkel Tin. Oslo: Pax.
- Åslund, Arnfinn. (2013). «Bluesen og dens lyrikk. Om Charley Patton og Charlie McCoy», i *Agora* 2013, nr. 1–2.
- Åslund, Arnfinn. (2021). «En bluespreken. Om Son House og 'Preachin' The Blues'» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidsskrift*, vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 57–80.