

Verdas største skrøne

Om korleis folkrockgruppa LoMsk tolkar Peer Gynt-forteljinga

Sveinung Nordstoga

The Greatest Tall Tale in the World. How the Folk Rock Group LoMsk Interprets the Peer Gynt Story.

This article examines the album *Bukkerittet* (The Buck Ride) by the Norwegian folk rock group LoMsk. The album, released as a CD, contains motifs, characters and situations taken from the famous play *Peer Gynt*, written by Henrik Ibsen in 1867. LoMsk, from Lom in the valley of Gudbrandsdalen in the eastern part of Norway is an important folk rock band in Norway. The songs contain a mixture of traditional folk music and rock elements. The musical range is rather wide, from heavy rock guitars to romanticized and intimate songs, quietly conveyed. The rock influence is clearly present in some dramatic sequences, for instance in the description of the fight between the cook and the passenger in distress. Quieter songs convey inner thoughts and feelings, and one of the songs (Verdas største skrøne – The Greatest Tall Tale in the World) is a meta poetic song in which Ibsen sits on the famous mountain, Gjende-eggen, dreaming about giving the Norwegians fictional works that they really need. The Peer Gynt story in LoMsk's version doesn't differ substantively from Ibsen's play, which again is based upon a local narrative tradition in the local community of Gudbrandsdalen – LoMsk's home district. The Peer Gynt version by LoMsk seems to have contextual elements both from the local Peer Gynt tradition and from the play by Henrik Ibsen. For instance the figure Bøygen is presented more humanly in the LoMsk version, and is hateful and threatening in the local tradition. Ibsen's Bøygen is somewhere between. LoMsk also says in the song «Bukkerittet» that the ancestors of Peer came from an old noble aristocracy, according to an old local tradition. Ibsen omits this information.

Keywords: Folk Rock, Ibsen, Peer Gynt.

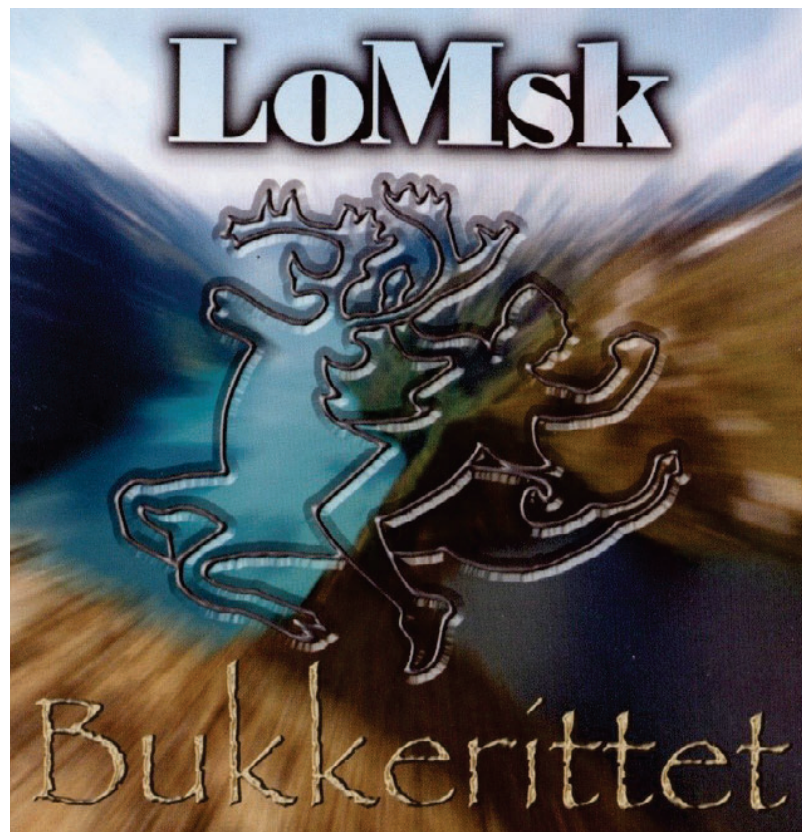
Det norske folkrock-albumet *Bukkerittet* av gruppa LoMsk kom ut i 2004. Utgjevinga byggjer på den kjende forteljinga om Peer Gynt og viser oss såleis korleis kulturberande tradisjonsstoff kan bli tradert. Eg vil undersøkje den vegen som den folkelege og litterære forteljinga om Peer Gynt går, fram mot ei moderne utgjeving av eit folkrockalbum, primært gjennom estetiske-litterære perspektiv: korleis blir dette rike stoffet forstått, tolka og tatt med inn i ei ny tid? Den unike samansmeltinga mellom tekst og musikk dannar eit sentrum i framstillinga mi, og dette vil få mest plass. Folkloristiske aspekt blir i nokon grad lagde vekt på for å gje eit innblikk i det tradisjonsstoffet som Henrik Ibsen byggjer stoffet sitt på og som LoMsk som gudbrandsdølar er ein del av.

Bukkerittet syner oss også korleis den mest kanoniserte litterære teksten i norsk litteratur, Henrik Ibsens drama på vers, *Peer Gynt* frå 1867, kan få nytt liv, formidla i nye kanalar og kanskje bli forstått og opplevd på ein ny måte av nye grupper og i nye samanhengar, av folk utanom det tradisjonelle litterære krinslaupet.

Eg vel ein heller brei inngang til verket, for å synleggjera nokre viktige perspektiv ei slik utgjeving inneber. Verket og gruppa LoMsk blir fyrst, kortfatta, plassert i den norske folkrock-tradisjonen. Deretter vil eg gå inn på korleis verket, albumet, blir presentert gjennom paratekstar¹, som ein del av ei kontekstualisering. Som ein naturleg fylgje av dette vil eg peike på korte trekk ved den innebygde narratologien i verket, deretter prøve å karakterisere albumet som eit estetisk verk og endeleg vil verket bli undersøkt i høve til den lokale segnkulturen omkring Peer Gynt og i høve til den Peer Gynt som me kjenner best – Henrik Ibsens *Peer Gynt* frå 1867.

Desse punkta er å sjå på som konkretiseringar for å kunne seia noko substansielt om dette albumet og denne spesielle versjonen av Peer Gynt-myten. Ei undersøking som dette er metodisk krevjande i og med ein må hente innsikt frå ulike felt som i utgangspunktet er forholdsvis avskilte frå kvarandre. Eg hentar altså innsikt både frå folkloristikken, litteraturvitskapen (for eksempel litteraturhistoria) og frå semiologien (for eksempel multimodal tekstteori).

Figur 1. Albumkunst til LoMsk's album *Bukkerittet* (2004).



1. Den teksten som ikkje utgjer den litterære teksten (dvs. føreord, titlar, sjangernemning og liknande).

Det estetiske uttrykket utgjør eit tyngdepunkt i artikkelen, som ein freistnad på å fange det songlyriske og musikklyriske uttrykket, for på det viset å kunne gå inn på LoMsk sine eigne premissar som kunstutøvarar og gjera synleg deira bidrag til den rike tolkingstradisjonen omkring Peer Gynt-figuren. Undervegs vil eg trekkje inn moment frå mellom anna multimodal tekstteori for å gje omtalane av låtane tyngde. Med eit par unntak blir dei fleste låtane på albumet omtalte. Dette har jo sjølv sagt sine kostnader med tanke på djupne. Likevel let dette seg forsvare ut frå synspunktet om at dette artikkelprosjektet har ein noko introduserande karakter i eigenskap av å undersøkje eit genuint sjeldan døme på norsk folkrock.

Ei undersøking som dette er viktig, for den kan gje oss nye perspektiv i høve til det originale førelegget. Med dette meiner eg ikkje berre Ibsens tekst frå 1867, men også dei variantane av forteljingane som finst – eller fanst – i munnleg tradisjon. Nokre eigenskapar ved personar kan bli forsterka, visse hendingar blir dempa ned og så vidare. Men undersøkinga seier også ein del om korleis ein tradisjonell (og analog) tekst blir overført til eit multimodalt medium, og korleis ny mening blir skapt i samspelet mellom ulike modalitetar.

Det må understrekast at dette også er eit prosjekt med ei kulturbeverande og didaktisk side idet det viser korleis den eigenarta syntesen mellom musikk og tekst kan skape eit modernisert multimodalt kunstuttrykk som held oppe ein tradisjon. Kanonisering krev ikkje berre kulturelt vedlikehald, men like mykje utprøving av nye formidlingsformer.

Folkrock

Bukkerittet var den tredje utgjevinga av bandet og fekk strålende kritikkar av hovudstadspressa. Dagbladet trilla seks på terningen. Meldaren Øyvind Rønning refererer også til ein tidlegare freistnad på å lage ein rock-opera av Peer Gynt. Roger McGuinn, kjend frå The Byrds, og Jacques Levy, som skreiv nokre av tekstane på Bob Dylans album *Desire*, prøvde, men prosjektet stranda. Men LoMsk har altså greidd det, ifylgje meldaren. Han framhevar særskilt heilskapen som gjennomført vellykka (Rønning 2004).

Bukkerittet er altså ein slags *folkrock-opera*. For i sirkle inn analyseobjektet – la oss begynne med fenomenet folkrock. Det er truleg relevant å rekne med ein eigen norsk folkrock-tradisjon, knytt til dei indre bygdene på Austlandet. Fleire grupper og artistar har nådd ut til mange og kan knytast til det lokale, mest språkleg, men av og til også når det gjeld motiv og tema. Dei har også i større eller mindre grad folkemusikken som ein føresetnad i det musikalske uttrykket. Telemark har Ni Liv, Byting og Odd Nordstoga, Hallingdal Hellbillies², Valdres Staut og Lom, øvst i Gudbrandsdalen, altså, LoMsk.

2. Hellbillies har også sterke musikalske røter i amerikansk sørstatscountry-rock (Allman Brothers, Tom Petty).

Folkrock er, forenkla, syntesen av folkemusikk og rock. Då *folkrock* blei eit viktig kulturuttrykk på 1960- og 1970-talet, stod retninga i mange høve for ein såkalla *revival*, noko også Tor Dybo drøftar i sin artikkel «Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?» (2005).

Kvifor byrja mange framståande artistar å interesse seg for nettopp musikk og song frå den folkekulturelle tradisjonen på 1960- og 1970-talet? Eitt uttrykk for denne nyoppdaginga, denne *revival*, er ynske om sterke politiske endringar i eit distrikt eller region. Dybo drøftar eit døme: I Bretagne henta ungdom på slutten av 60-talet fram bretonske songar som hadde levd i tradisjon som ein del av bretonsk frigjering frå Frankrike. The Dubliners blir også trekt fram som viktig for irsk sjølvstendekamp. I andre enden av skalaen trekkjer Dybo fram den engelske folkrock gruppa Fairport Convention, som dreia sitt rockeuttrykk i retning engelsk folkemusikk og har hatt mykje å seia for britisk folkrock, men her er den politiske brodden utydeleg. Kor står LoMsk i høve til desse to posisjonane?

Gruppa har i seg element frå begge. Sjølv om prosjektet til LoMsk ikkje er politisk, kan det langt på veg bli oppfatta som eit kulturpolitisk prosjekt. Tre av albuma deira behandlar litterære og kulturelle tradisjonar. Emna dei vel – så som Kristin Lavransdatter-forteljinga, gamle amerikabrev og altså Peer Gynt – er å sjå på som kulturhistoriske påminningar samstundes som rock-elementet gjer at songane kan bli oppfatta som allmenne, globale og moderne. Ove Larsen understrekar nettopp dette i ein artikkel der han skriv om lokal identitet som innslag i rock som musikkform, og der han refererer til andre kjelder (fotnoten til omgrepet populærmusikk er ikkje teke med her):

Populærmusikk har generelt blitt oppfattet som en slags motpol til musikkformer som bygger på tradisjon, geografisk nærhet og identifisering av et lokalmiljø. Rock blir slik i enkelte tilfeller framstilt som «... a way to break away from locality, to become a participant in a larger and collectively imagined 'rock community'», slik musikkantropologen Hans Weisethaunet siterer kritikeren Nick Cohns oppfatning av rockens rolle ... Eller som det heter hos antropologen Odd Are Berkaak: «Det fremste kjennetegnet (ved rocken) er det trans-kulturelle og ikke lokaliserte». (2003:141–142)

LoMsk hentar element frå rocken for å utvikle sin musikk og ser kanskje moglegheiter som tradisjonsmusikken ikkje har i seg. I *Bukkerittet* bruker gruppa såleis heilt medvite rockens uttrykk for å understreke dramatiske situasjonar samstundes som det folkemusikalske uttrykket er tydeleg.³

I kva grad LoMsk fører denne tradisjonen vidare er ei samansett problemstilling, men ein kan jo ta utgangspunkt i dei kriteria som International Council for Traditional Music (ICTM) legg til grunn for å definere tradisjonsmusikk, referert frå Ove Larsen.⁴

3. Folkemusikktradisjonen i Gudbrandsdalen er kjent for ein rik slåttetradisjon på flatfele. To kjente spelemennar frå distriktet må framhevast. Fant-Karl (fødd 1823) var av taterslekt og tok med seg ein valsetradisjon frå sitt omstreifarliv. Han møtte den berømte «Fel-Jakub» frå Sjøk (fødd 1821).

4. Larsen gjev att den forståinga som Jan-Petter Blom har av desse kriteria (2003:142–143).

Kontinuitetskriteriet oppfyller LoMsk til fulle ved at musikken bygger bruer mellom generasjonar, mellom notid og fortid. Variasjonsaspektet framhevar munnleg tradering ved folkeleg musikk, noko som fører til personlege og geografiske særtrekk – ulike dialektar. I vårt tilfelle får dette ei spesiell tyding viss ein tolkar omgrepet *munneleg tradering* vidt: Musikken er nyskriven (med sine tradisjonelle drag), men den munnlege Peer Gynt-tradisjonen er indirekte og direkte med på å *skape* musikken. Seleksjonskriteriet er også problematisk sidan dette inneber at eit miljø har makt til å avgjera kva som er tradisjonsmusikk og kva som ikkje er det. Peer-Gynt-albumet, med sin kombinasjon av lokalt særtrekk og internasjonal rock, kan neppe oppfylle dette kravet, slik det er tenkt i ein ICTM-kontekst. Men punkta er generelle. Her er det glidande overgangar og ikkje minst ligg det innbakt ein sterk relativisme her. Grensene som blir dregne er derfor avhengige av *kven som dreg dei*.⁵

Trass i desse modifikasjonane kan ein i musikken til LoMsk høyre både lokal slåtte- og dansetradisjon og melodilinjer som kan minne om eldre bygdeviser som har levd i tradisjon. Det folkemusikalske avtrykket er tydeleg.

Peer Gynt-forteljinga til LoMsk

Alle dei tolv songane skildrar sentrale hendingar og scener i Ibsens skodespel. CD-en har også eit hefte lagt ved (LoMsk 2004). Dette inneheld eit viktig føreord av frontfiguren i gruppa, Lars Bakke, sjølv tekstane til låtane og det ein kan kalle paratekst som introduserer kvar tekst (bortsett frå opningslåta «Blått blod»). I den vidare framstillingar er tilvisingar til dette heftet markerte med sidetal.

Den franske tekstforskarer Gérard Genette seier: «More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*» (Genette 1991:261). Han refererer også til Philippe Lejeune som i sitt arbeid om den sjølvbiografiske pakta og lesarkontrakten seier at parateksten er «a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text» (same stad). No kan ein kanskje stå i fare for å leggje for mykje vekt på desse tekstelementa, iallfall når ein snakkar om skjønnlitterære og mangetydige tekstar som står godt på eigne bein, men det er likevel eit poeng å leggje merke til korleis nokre av tekstane til LoMsk blir introduserte og presenterte for lesaren og for *lyttaren*. Introduksjonane til kvar låt og til heile albumet er å betrakte som prosjektpresentasjonar.

Den viktigaste parateksten er føreordet. Lars Bakke, frontfiguren som syng, skriv tekstane og komponerer melodiane, sluttar seg sjølv til ein lokal forteljetradisjon, men markerer samtidig ein viss avstand ved å problematisere sannheitsgehalten i forteljingane:

5. Krava til ICTM blir problematiserte i Larsens artikkel, der ein mellom anna er inne på den innbygde motsetnaden mellom populærmusikk som vare i ein marknad og dei strenge og kontrollerte vilkåra til tradisjonsmusikken. Det blir nemnd namn på norske folkemusikarar som har vakse opp utanfor det ein reknar som tradisjonelle folkemusikkmiljø og som opererer innafør ein open medie- og marknadskultur (Susanne Lundeng, Annbjørg Lien, Gåte). Desse døma gjer dikotomien enda meir problematisk.

Den fyrste gongen eg høyrde om Peer Gynt var da mor mi fortalde om bukkerittet. Sjølv som seksåring tykte eg dette høyrdest noko utruleg ut. Då eg hadde slite meg opp på Besseggen nokre år etterpå og sat og glåmde måpande på den dristige snarvegen Peer og bukken hadde teke ned til vatnet Gjende ... Ja da kom tvilen for alvor. Men – det var visst ein av Noregs største forfattarar som hadde skrive det, så da var det vel sant (LoMsk 2004:2).

Verdt å merkje seg er at her er det Ibsens Peer Gynt som er den tradisjonen han får overlevert. Den lokale og munnlege forteljinga har altså måtta vike for Ibsens tekst. Interessant er det også at han vurderer prosjektet i høve til den akademiske tradisjonen: «Kan hende vi må tåle eit og anna stikken frå dei lærde, når vi tuklar med eit slikt tema» (LoMsk 2004:2). Bakke og LoMsk representerer eit punkt på ei kulturell vandring og tradering. Ibsen brukte tradisjonen og fekk Peer inn i borgarskapets teatersalar, LoMsk hentar han tilbake og utviklar Ibsens Peer og gjer han igjen til gudbrandsdøl, og ikkje ein karakterlaus nordmann. Men dette er berre halve sanninga. Sjølv om ein kan lesa ein bygdeposisjon ut frå innleiinga ved å understreke ein viss avstand til den lærde Ibsen-forskinga («eit og anna stikken frå dei lærde»), er albumet som heilskap tru mot Ibsen og utfordrar han ikkje, tvert om blir han hylla i låten «Verdas største skrøne». Uansett fungerer både innleiinga til heile albumet og introduksjonane til kvar låt som ein terskel, *a threshold*, som Genette seier. Lyttaren og lesaren går eit trinn opp og kjem inn i rommet med lokalt tradisjonsstoff, men også inn i teatersalen til den litterære Peer Gynt-tradisjonen.

Innleiingssongen som skildrar bukkerittet har tittelen «[Blått blod \(Bukkerittet\)](#)», noko som viser til den lokale segntradisjonen om Gynt-slekta som skulle stamme frå ei gammal adelssekt. I songen blir det også sagt: «Den tause pakta – bukken og eg laga den jakta / lyder omlag som så / Du held fram og er fjellets konge / Men da er resten av verda mi ...» (LoMsk 2004:2). Ibsen har ikkje med dette. Her er altså tradisjonen styrande i høve til Ibsens tekst.

Likeeins er den andre songen, «[Verdas største skrøne](#)», ein meta-poetisk kommentar som ikkje finst i Ibsens narrative forløp. Songen opnar slik: «Å sitje øvst på Gjende-Eggen / og lyfte tanken ut mot måneskin» (LoMsk 2004:3). Her handlar det om diktaren, Peer, Ibsen eller oss alle som kan bli fanga av fiksjonens makt og utføre under. I den introduserande teksten blir songen forklart – som ein freistnad på å setje seg inn i Ibsens stad: Kva tenkte Ibsen sjølv om han sat på Gjende-eggen? Det høyrer med til historia at ideen til og utviklinga av Peer Gynt som litterær skapnad blei i mykje større grad til i Roma og på øya Ischia i Italia og ikkje på Gjende-eggen. Asbjørn Aarseth skriv og siterer Ibsen: «I et brev til sin forlegger 5. januar 1867, vedlagt forordet til den nye utgaven av *Kjærlighedens Komædie*, nevner Ibsen at han har begynt på et nytt arbeid som han håper vil være ferdig tidlig på sommeren:

Det bliver et stort dramatisk Digt, hvis Hovedfigur er en af den norske Almues halv mythiske og eventyrlige Personer fra den nyere Tid. Det bliver uden nogen Lighed med «Brand», uden direkte Polemik o.s.v. – Jeg har længe havt Stoffet i Tankerne; nu er hele Planen udarbejdet og nedskrevet og første Akt paabegyndt. Det voxer under Behandlingen og jeg er viss paa at De vil blive tillfreds med det. Forresten beder jeg at dette maa blive holdt hemmeligt indtill videre. (sitert i Aarseth 2017b:2)

Neste song er grunn til å framheve. «[Anitras pisk](#)» blir presentert i den paratekstlege introduksjonen som eit tilbakeskodande blikk. Peer tenkjer tilbake på livet sitt og summerer nærmast opp eit livsløp. Den gamle Peer vil helst bli hugsa som ein rik verdsman, men Anitra dukkar opp i minnet. I Ibsens *Peer Gynt* er det situasjonar der Peer også tenkjer tilbake på sitt liv, men her er Anitra fråverande.

La oss rekapitulere ein bit av Ibsens forteljing: Etter at Anitra har gjeve han eit rapp over fingrane, kjem ein lang monolog der Peer antydar ei vending, ei ny retning. Galskapen og spelet, det å innbille seg sjølv og andre at han er profet og det å ta med Anitra – den sjelelause – på flukt (jamfør brurerovet), gjer at Peer bryt opp, og i ein lang monolog antydar han tilsynelatande ein ny kurs: «Mitt forretningsliv er et sluttet kapittel / min kjærlighetslek er en avlagt kittel» og vidare «Altså noe nytt; en foredlet ferd / et formål som er møyen og pengene verd» (Ibsen 1966:90). Etter dette kjem Peer til dårekista i Kairo, og hans utanlandsopphald når eit topp-punkt i fordreia og forvirra galskap. Bakteppet er Peers ynske om å forstå verdshistoria, og det er mykje filosofisk tåkeprat blant dei han treffer på galehuset.

Det er denne overgangen i fjerde akt som LoMsk bruker som motiv i den låten der Peer ser tilbake på sitt liv. I songen får me høyre om hans tid som slavehandlar og Anitas forførande dans, men siste strofe innfører eit notidsperspektiv framstilt i fyrste person, som fortel om kor skrøpeleg han har blitt, men han vil skrive si historie: «I går gjekk heile dagen – til å rulle ein roten stokk / bort til denne bjørka – der sku' eg sitje godt / og liksom skrive mi soge – ein mann med suksess / men humøret mitt dala – da eg drakk min bitre te» (LoMsk 2004: 9).

I teksten blir Anitas forførariske kraft på Peer eit symbol på det vaklevorne og amoralske livet han har levd – der freistinga er kvinner, pengar og overdriven luksus. Anitra, den sjelelause, gav han eit rapp over fingrane, men meir enn det – handlinga representerer Peers moralske fall og nederlag i det heile i det gjendikta LoMsk-universet.

Siste song, «[Svarte ravn](#)», om Knappestøyparen, refererer det Knappestøyparen seier til Ibsens Peer (LoMsk 2004:11). Peer i denne songen ber «Svarte ravn» om nåde. Den myteomspunne kloke raven som varslar ulykke, som altså i LoMsk-versjonen er knappestøyparen ifylgje parateksten, gjer slutten på historia dystrare enn Ibsens, som

skildrar møtet mellom Solveig og Peer der Solveig tilgjev Peer og seier at i «min tro, mitt håp og i min kjærlyghet» er Peer den sanne.

«Svarte ravn» er ei bøn, ein kyrie, der Peer må bøye seg – ikkje for Gud – men for Knappestøyparen, det personifiserte kravet om å leva i pakt med ideale krav. Og det er den mangetydige og mytiske ramnen som på sett og viss har lagnaden til Peer i sine hender. Uvissa og Peers moralske og eksistensielle tragedie særmerkjer slutten til LoMsk, Ibsens endar i forsoning og kjærleik (men slutten er som kjent omdiskutert blant forskarar).⁶

Desse døma viser at LoMsk lagar sin vri på sjølve forteljinga, men dette rokkar ikkje ved hovudinntrykket av at det er Ibsens Peer i mykje større grad enn Peer i segntradisjonen LoMsk syng om (sjå elles kapittelet «Den munnlege og skriftlege Peer Gynt-tradisjonen»). Og som eit apropos til Ibsen-forskinga: Den siste songen til LoMsk fungerer fint, påkallinga av ramnen skaper ein open, mangetydig og lagnadstung slutt.

Rock, rørsle, gestus

Tekstforfattaren og komponisten til alle låtane er Lars Bakke. Han er også vokalist på alle songane. Elles er desse instrumenta med: akustisk og el. gitar, mandolin, dobro, fele, keyboard, bass, trekkspel og trommer.

La oss ta eit teoretisk sideblikk. Den danske estetikk- og kulturforskaren Birgitte Stougaard Pedersen er oppteken av å setje ord på musikkdimensjonen ved eit songlyrisk uttrykk og let seg inspirere av den franske lingvisten Émile Benveniste som seier mellom anna dette, ifylgje Stougaard Pedersen: «Sproget består av grundenheder, som er tegn, men musikken tilsvarende består af grundenheder, der er kendetegnet ved at ikke være tegn» (Stougaard Pedersen 2008:21). Det er snakk om to tydingssystem. Det språklege systemet er semantisk sidan det refererer til ei meining, medan musikken er semiotisk, som i denne samanhengen inneber at lydkombinasjonane har ei tyding som er uviss, flyktig og kanskje vanskeleg å måle. Musikken, lyden, består av ulike lydkombinasjonar, som kan fungere som eit teikn, eller eit signal, men kva teiknet står for, eller kva lyden er eit signal om, er uklart. Men Pedersen antydar at semantikken, den meininga som kulturen er samd om, i språket, *kan kontrasterast mot ein intensjon* i musikken.

Distinksjonen til Benveniste er sjølvsagt problematisk, og Stougaard Pedersen modererer synsmåtane ved at ho hevdar at «[...] den gestiske relation mellom værk og modtager [...] spiller mellem en semiotisk, en semantisk og en kropslig igangsat betydningsgenerering» (Stougaard Pedersen 2004:23). Dette er relevant: ho framhevar samspelet mellom verk og mottakar, ho meiner det er glidande overgangar mellom semantiske og semiotiske teikn og framhevar det kroppeslege. Dette siste er ikkje minst viktig. Rock er kroppens språk, folkemusikk er kroppesleg utfolding gjennom til dømes dans.

6. Sjå elles omtale av denne låten i delkapitlet «Dei ettertenksame og stillferdige songane».

Andre forskar prøver også å forstå det multimodale tekstuttrykket, sjølv om ein i dette tilfelle ikkje har ein så tydeleg musikkfagleg dimensjon: Anders Bonde trekkjer fram Nicholas Cook i sin artikkel om *emergens* (Bonde 2015:26). Cook opererer med omgrep som indikerer motsetnader eller samklang i eit songuttrykk. Omgrepet *conformance* gjev uttrykk for at to fenomen eller tilhøve – som gjev dei same konnotasjonane – fungerer i lag i det estetiske uttrykket, medan *complementation* inneber ei utfylling – semantiske motsetnader fungerer i lag og skaper ei ny mening (same stad). Cook er altså oppteken av korleis dei ulike delane i eit multimodalt uttrykk inneheld delelemnet som har ulikt tydingspotensial og er resepsjonshistorisk orientert på den måten at han legg vekt på det som mottakaren persiperer som likt og forskjellig.⁷ Omgrepa til Nicholas Cook synest ha mykje for seg i dette arbeidet sidan det blir viktig å beskrive med omgrep korleis ein kan tenkje seg eit estetisk-musikalsk uttrykk vil fungere på ein tenkt mottakar. Presumptivt synleggjer omgrepa strukturar i tekst og musikk som fungerer i lag.

Kva så med sjølve rock-uttrykket til songane? Rockens uttrykk høver teksten, ja, ein kan kanskje seia at rocken set fart på teksten. Birgitte Stougaard Pedersen bruker omgrepet *gestus*, eit ord som er henta frå omtale av kroppsspråket, men som ho bruker i vidare tyding: den rørsle, den progresjonen og den intensjonen som skaper framdrift, både i tekst og musikk og i ein gitt romleg kontekst (Stougaard Pedersen 2008:15). Fleire av tekstane til Bakke skildrar ei dramatisk handling, og rockeelementa forsterkar dette.

Fleire av låtane er sterkt prega av rock, mellom anna innleiingssporet «Blått blod» (LoMsk 2004 2). Andre strofe lyder slik: «For eit ritt på line – utan sal og grime / langs kvasse egg / Det va noko stort ved det dyret / som ikkje let seg styre / Da skreik eg redd». Refrenget kjem så: «Eg ser du er blå i blodet! / Set meg ned – ska' du få din skjerv». Teksten er komprimert, men har naturleg nok i seg mykje dramatik, rørsle og kraft. «Blått blod»-låten blir innleidd med eit kor i det fjerne, så sterkare trommeslag, så ein gitarsolo og deretter kjem bass og trommer inn og dermed er rockens grunnkomp på plass. Dette kan ein oppfatte som semiotiske og lydlege teikn som uttrykkjer framdrift og rørsle. Lenger ut i låta, når pakta blir skildra om at reinen må få vera fjellets konge, medan han kan eige verda, blir rockeuttrykket dempa ned, og i staden høyrst lett fløytespel i bakgrunnen. Rørsle går over i ro.

Låten «Arme kokk» er også svært rocka. Opningsriffa er som signal, som teikn, ein opptakt som set oss i rockemodus, noko som sjølv sagt kler det dramatiske innhaldet. Peer og kokken kjempar for livet i uveret, på ein båt med berre plass til ein, og Peer trekkjer kokken i håret og gjev han ein sjanse. Han må be Fadervår. Kokken består ikkje prøva. Teksten får fram Peers nedlatande haldning til den dramatiske utgangen: «Det går frå trist tragedie / til komedien – rett og slett / Eg held deg to tommer frå døden nå / Og du har gløymt ditt Fadervår» (LoMsk 2004: 8). Peer er eg-personen som også uttrykkjer seg aforistisk om lagnaden

7. I Bondes framstilling av Cook blir også omgrepet *contest* brukt om motsetnader som er kontradiktoriske, til forskjell frå *complementation* som består av kontrære storleikar.

som ventar kokken: «det er langt frå havets botn til himmelen», og blir altså den som kjem i ein posisjon der han ikkje berre dømmer den andre, han har også makt over liv og død. Stougaard Pedersen bruker også *emfase* om det som gjev gestikken, gestus, trykk (Stougaard Pedersen 2004:14). Den er på sett og vis signaturen til gestikken, skriv ho. Naturleg er det i dette dømet å seia at refrenget, og særskilt dei to orda «Arme kokk», er emfasen i songen. Utsegna er også semantisk sentral sidan orda, lagde i munnen på Peer, karakteriserer den kyniske og hjartelause haldninga til hovudpersonen.

Det ultimate kravet til Dovregubben overfor Peer er: «I venstre øyet / jeg risper deg litt, så ser du skjævt, / men alt det du ser, tykkes gildt og gjævt, / Så skjærer jeg ut den høyre ruten – » (LoMsk 2004: 39). Låten «[Risp i auget](#)» skildrar møtet med den *trolla* verda. Peer kom saman med Den grønnekledde til Dovregubben «full av ære», men no er «han full av frykt». Refrenget lyder «Jau – med et lite risp i auget så ska' du få», men på slutten får omkvedet ein annan vri: «Med eit lite rips i auget / kraup du i frå». Om Peer kjem uskadd frå møtet med det *trolla* og dei dyriske, kjem han likevel ikkje heilt moralsk uskadd derifrå. Når *trolla* sperrar han inne, skrik Peer «Hjelp mor, jeg dør!», og så høyrer ein kyrkjeklokkene i det fjerne. Den kristne, men ikkje *trolla*, verda kallar på Peer (Ibsen 1966: 42). Låten held seg derimot i verda til *trolla*, og igjen uttrykkjer refrenget også eit sentralt emfatisk meiningsinnhald om «rispet i auget».

Teksten er fortald i tredjeperson: «Den Dovregubbe var verre enn du trudde / du vil gå din veg – du vil ut», og nettopp dette skaper den avstanden som er nødvendig i verset i refrenget for å kunne gje eit spark til Peer og den situasjonen han har sett seg i.

Det musikalske uttrykket balanserer mellom lokkande slåttetonar og hard rock. Retninga og intensjonen i låten er tydeleg – den forførande grønnekledde med sine lokkande folketonar opnar låten, så blir det same melodiske gjenteke med rockens musikk medan refrenget har eit heller rått og intenst uttrykk og som også kan alludere til det profane og satanistiske i heavy rock-tradisjonen. Som denne stemma er trugande er den også anklagande overfor Peer der han kryp i frå faren. Nettopp det krypende er semantisk viktig – skapningane hjå Dovregubben er også dyreaktige vesen, og eitt av dei dyra som er minst verdsett – grisen – er dyret Peer og Den grønnekledde rir på inn til Dovregubbens hall.

Låten har eit heilskapleg uttrykk i den forstand at dei to konkurrerande stemmene – den anklagande og den lokkande – fungerer saman som eit heile. Omgrepet *complementation* kan i så måte gje meining sidan songen så tydeleg formidlar to melodiske stemningar som semantisk viser til to verder i teksten som fungerer som ein dynamisk kontrast i heile det musikalske uttrykket.

Dei ettertenksame og stillferdige songane

«Verdas største skrøne» (sjå kap. «Peer Gynt-forteljinga til LoMsk») er ein stille og stillfaren song, men refrenget lyfter seg ut mot fjellviddene, på fleire vis. Allusjonane er mange: Ibsen bruker jo fjellet, og viddene, som motiv i mange verk – frå diktet «På vidderne» (1860) via *Brand* (1865) til *Når vi døde vågner* (1899). Kven hovudpersonen er – han eller ho som sit «skrevs på Gjende-eggen» – er uvisst: Ibsen sjølv, Peer, mennesket. Sistestrofa lyder slik: «Nå rir du rein – på Gjende-Eggen / og held i håpet – sjølv når bukken spring / og kløyver sky – og fugleflokkar / og kjenner motet veks og redsel svinn» (LoMsk 2004:3). Ser ein berre på teksten, er orda konnotasjonsrike og ladde med mykje tyding. Dessutan er nokre tekstlinjer henta direkte frå Ibsens tekst som skildrar starten på bukkerittet tydeleg: «Først vi kløvde lag av tåker, / kløvde så en flokk av måker / som igjennom luften vikende / fløy til alle tanker skrikende» (Ibsen 1966:5). Men viktigare, slik eg ser det, er utviklinga i teksten – framdrifta og progresjonen. Den indre inspirasjonen gjer at ein «fylgjer hjartet» der «såre tap blir vendt til siger» og der ein «fyller sansane med fryd og håp». Alt dette gjer at ein kan utføre under: ein sit ikkje berre på fjellet, ein held i bukken, kløyver sky og splittar fugleflokkar. Desse ytre handlingane blir fylgde av ei konstatering av den indre utviklinga hjå kunstnaren: ein «kjenner motet veks og redsel svinn». Om teksten skildrar sterkare og sterkare ein intensjon, kan siste linja lesast som om ein har lykkast, ein er ved målet.

Referansen til Ibsen og hans tilhøve til nordmenn kjem mest tydeleg fram i refrenget: «Og – tenkje stort – sjå eit glem⁸ der framme / og undre på – han som sat her før / dag som natt – og tok verdas største skrøne / Til eit frosent folk – som treng ein glød» (LoMsk 2004:3). Men her er det ein diskrepans mellom tekstvedlegget til songen og songen ein høyrer. I eitt av refrenga, etter andre strofe, syng ein: «Til eit frosent folk – som treng ein glød – for å sjå seg sjølv». Og det er jo det som er Ibsens poeng: hans verk skal også gje nordmenn eit rapp over fingeren, dei skal sjå sjølv kor udugelege og karakterlause dei er.⁹ Dette tillegget, som altså ikkje finst i den trykte teksten til songen, er ein del av dramaturgien i songen, som ein kommentar til andre strofe der kunstnardraumen er på sitt mest eksplisitte og visjonære.

Denne teksten om krafta og mogelegheitene i kunsten har ein stillferdig og vakker melodi, medan refrenget gjev bodskapen meir trykk med mange stemmer, og eit kor som stemmer i. Ein kan likevel ane eit visst spenningstilhøve mellom den musikalske stillferdige refleksjonen og krafta og styrken i den verbale bodskapen. Her er det som melodien set bremsane på, og ein har truleg å gjera med ein type *complementation* også her (jfr. Cook og Bonde). Men Stougaard Pedersens omgrep intensjon kan også vera relevant her. Ho seier: «man kan også tale om gestik som en drift fremad eller en opbremsing» (Stougaard Pedersen 2008:15).

8. Dialektforma *glem* kjem av verbet *glim* som betyr skine, blenke, glitre.

9. Nordmenn støtta ikkje Danmark då Preussen tok tilbake Schleswig-Holstein i 1864. Ibsens oppfatta dette som eit svik frå Noregs side og er eit viktig historisk bakteppe for at verket om Peer Gynt blei til.

I songen «[Utestengd](#)» blir einsemd sett opp mot leik og fellesskap, og dette skaper til saman eit uttrykk, der kanskje *emergens* – det særigne – kjem til uttrykk når mottakaren blir klar over og opplever desse motsetnadene som estetisk verksame.

«Utestengd» har ei noko anna stemning over seg. Den er lett i rytmen og viseprega, og Peers inste tankar blir skildra: «Åh ... Den som kunne skapt seg om – og gått dit ned / og slengt på ei jente – eller to – kanskje tre / og kjend nokre timar – du var ein av dei /som dansa inn i varmen – til sveitten dreiv» (LoMsk 2004:4). Litt ut i songen er det eit parti med slåttespel og dansemusikk, slik ein kan tenkje seg at dette høyrdest ut på Hægstad gard. Festmusikken, leiken, spelet og den sosiale samkoma berre forsterkar kjensla av å vera utanfor. Dette partiet kan gjerne fungere like mykje semantisk, som semiotisk, viss ein legg termane til Stougaard Pedersen til grunn. Konnotasjonane musikken gjev er ganske eintydige.

«[Takk til trelen](#)» tek utgangspunkt i den talen Peer overhøyrer då han kjem heim. «Prestens tale ved graven» er eit kjent utdrag frå *Peer Gynt* – historia om slitaren og kvardagshelten som hogg av seg fingeren for å sleppe å gå ut i krigen. Soga om mannen som miste all ære er motstykket til Peers historie. Når han overhøyrer talen, ser han kanskje sitt eige liv i relieff. LoMsk har altså laga ei vise om slitaren, den anonyme, den trufaste – og også den utstøytte og ærelause. Livet blir summert opp på denne måten: «På flukt frå skam og hån – han audmjuk kom / til krig mot stein og kulde – til ein utkant opp i Lom» (LoMsk 2004:10). Refrenget inneheld eit sitat frå Ibsens tekst: «... men hjemme tror jeg nok de fingerer ni / – fikk trelle fullt så sårt som andres ti» (Ibsen 1966:115) (LoMsk syng: «Men vi veit at fingre ni / fikk trelle som andres ti») (LoMsk 2004:10).

Låten startar auditivt sterkt med lyd av sigdehogg mot fingeren og skriket etterpå. Låten elles har ein melodi som ein kan oppleve som var og varsam, tilbaketrekt og melankolsk i stemning. Det melodiose refrenget skaper inntrykk av noko sårt, sørgmodig og trist – forsterka av ein bluesprega gitarsolo som er like smålåten i uttrykket som mannen sjølv. Her synest form og innhald smelte saman utan noka form for indre spenningar. Me anar eit tragisk, men heltemodig liv. Låten er såleis inga eksplisitt hylling, men i retorisk forstand ein låt som underdriv medvite for å skape sympati for mannen.

Teksten er forma som ein takk frå etterkomarane hans. Dette kjem fram i refrenget. Barna hans veks opp og kjenner takksemd: «Her ein takk frå mette blomeborn som gro r/ av grøda sletet gav». Den kjente metaforen at opp frå skrinn jord kan det også vekse blommar er også ein allusjon til uttrykket «løvetannbarn». Men skilnaden er vesentleg: trass i dårlege materielle vilkår fekk borna til den nyss døde mannen kjærleik og blei sterke (det er ikkje alltid tilfelle med moderne løvetannbarn ...).

Dette livet er på mange vis motstykket til Peers liv i sjølv dramaet, og det neddempa uttrykket forsterkar dette. Men det er ikkje dermed sagt at «trelle» er ein idealfigur i Ibsen-universet. Han er like langt frå Brand som han er frå Peer. Om den anonyme handlar i pakt med sin ideal, eller om han er livredd, skal ikkje drøftast her. Primært har talen ein dramaturgisk verknad. Peer får eit høve til å reflektere over eige liv, der han står på sidelinja på kyrkjebakken. Samstundes er den eit ymt om at Peer, som presten, må gjera opp status over eit liv. Den vakre og vare gitarsoloen kan truleg sjåast på som det mest semiotiske i songen, ved at den verkar som den dveler ved livet hans, gjev det djupn og forsterkar alt det såre. I denne delen ligg det eit tolkingspotensial.

«Svarte ravn», den mektige avslutningslåta, har dette refrenget: «Sjå i nåde til meg – du svarte rav n/ Sjå i nåde – eg er ingen middels mann / Sjå i nåde – her eg syng min siste sang / Sjå i nåde – svarte ravn / Sjå i nåde – svarte ravn» (LoMsk 2004: 11). Peers elendige sjel skal ofrast. Innleiingsvis høyrest den alvorlege røysta til Knappestøyparen. Knappestøyparens bodskap kjem fram i dei to strofene, medan bøna og påkallinga til ramnen i refrenget står i kontrast til strofene. Låten er sakte rocka, medan korsongen er eit semiotisk teikn her – den er både lokkande melodios og vakker, og trugande og trolsk.

Ein kunne også trekt fram andre songar, men desse døma viser tydeleg at LoMsk nyttar seg av det potensialet som ligg i forteljningane om Peer, både i den folkelege og den litterære ibsen-tradisjonen. Eit breitt musikalsk register blir teke i bruk for å skildre særmerkte og kulturelt attkjennelege situasjonar. Tekstane er forholdsvis komprimerte og samantrekte, men også mangetydige, og opnar såleis for varierte musikalske uttrykk.

Den munnlege og skriftlege Peer Gynt-tradisjonen

Lars Bakke har, som eg har vore inne på, sjølv fått inn Peer Gynt-forteljninga med morsmjølka og skriv at Henrik Ibsen fekk høyre om ein «storljugar og skrønemakar frå Fron» som heitte Per Hågå på si reise opp Gudbrandsdalen, og denne figuren blei til Peer Gynt i Ibsens univers. Før Ibsen finst det også skriftlege kjelder om denne eventyrlege figuren.

Peder Chr. Asbjørnsen skriv om Peer i teksten «Rensdyrjagt ved Ronderne» i samlinga *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn* frå 1848. Bygdehistorikaren Ivar Kleiven skriv om den same i boka *Fronsbygdin. Gamal bondekultur i Gudbrandsdalen* (1930). Paul Botten-Hansen, kjend intellektuell gudbrandsdøl i Kristiania rundt 1850, refererer til ein skomakar som fortalde om den forferdelege «Peder jynt» som skaut dei to brørne sine, «Skjølva» og «Bøig», og her har (kanskje) Ibsen fått ideen om den doble identifikasjonen, det doble eg-et. I så fall har Ibsen oppfatta «Skjølva» som ei dialektform av «sjølv» (Aarseth 2017a:3).

Sjølv om dei er alle gudbrandsdølar – ut frå ei normativ vurdering kan både Paul Botten-Hansen og særleg Ivar Kleiven seiast å stå nærmare den munnlege og lokale Peer Gynt-tradisjonen enn LoMsk sidan dei høyrer til ein tidsepoke der det er grunn til å tru at forteljingane om Peer står sterkare i kulturen i det heile. Likevel konstruerer og utviklar desse tre lokale granskarane og kunstnarane tradisjonen, medan Peder Chr. Asbjørnsen i større grad *avdekkjer den og finn* ei forteljing, ein tradisjon. Anne Eriksen og Torunn Selberg bruker omgrepsspara *nasjonalisering* av kulturformer og *konstruksjon og oppbygging* av nasjonale felleskulturar (Eriksen og Selberg 2006:121–122). Asbjørnsen nasjonaliserer Peer medan LoMsk og deira sambygdingar konstruerer han på nytt. I dette perspektivet bli Ibsens Peer interessant. Eit motiv for skrive dramaet var jo å avdekkje og avsløre den moralske karakteren til nordmannen, men i ettertid har likevel teksten fått, paradoksalt nok, ein svært sterk nasjonalikonisk posisjon.

Å knyte Peer til ei gammal adelsslekt gjer som kjent LoMsk indirekte i *Bukkerittet* gjennom førestillinga om blått blod. Ivar Kleiven, som verdsett folkeminnegranskar, går ganske inngåande inn på kven den historiske Peer er og konkluderer slik om garden til Peer: «At gar'n kann ha vore sæte for ei adelsslekt er lite rimeleg» (Kleiven 1930:326). Kleiven har sterke grunnar til å trekkje denne konklusjonen, men noko anna er kva som lever i tradisjonen. Ordet går om denne merkelege mannen. Kleiven nemner at det skal ha vore ein Peer Gynt som hadde ein gard i Dalarne i Sverige mellom 1426 og 1505, medan nokre vil ha det til at han stamma frå ein fredlaus landvegsrøver også i Dalarne.

Bøygen er ein figur i tradisjonen som eg vil leggje ein del vekt på i den vidare framstillinga. Den blir rikt og levande framstilt i tradisjonen, og er sentral i korleis Ibsens verk har blitt og blir forstått. Peers møte med Bøygen artar seg svært ulikt, viss ein samanliknar Kleiven og LoMsk («[Bøygen](#)»). Kleivens formidling framstiller helten Peer som motig og bestemt når han møter den sleipe, uhyggelege og store skapnaden framfor døra si. Han skyt tre gonger, men Bøygen er like levande og ber han skyte ein gong til. Peer gjer ikkje dette, for han er redd å få kula tilbake. Til slutt må han ha hjelp av hundane for å få vekkje dyret, nokon også dei underjordiske kommenterer der dei skrattar i lier og fjell like etterpå.

Å kjempe mot Bøygen kan slå tilbake på ein sjølv. Bøygen er ein del av oss, og denne dobbelheita ligg implisitt i segna. Berre hundar, altså dyr, kan slå tilbake mot skapnaden.

LoMsk-versjonen framstiller ein meir undrande, og kanskje også meir engsteleg Peer som tenkjer: Kven er eigentleg denne Bøygen? Teksten er dominert av indre tankereferat og viser ein langt meir personleg Peer, med ein viss sjølvinnsikt. Siste strofa lyder slik: «Det buldrar i øyro mine – som ein foss i flaum / Det svartnar for augo – eg dett ned i ein dårleg draum / Eg er fange i eigen skog / klemd under eigen tyngd

/ Lenka til mitt eige fjell/ låst fast til mi eige lygn» (LoMsk 2004:6).
Desse linjene og delar av dei andre tekstane til LoMsk skaper eit sterkt inntrykk av at Peer blir psykologisert, me lærer mennesket å kjenne. Heltebragdene og karsstykkka, som er grunnlaget for heile tradisjonen, kjem berre indirekte fram.

Ein må sjølv sagt heller ikkje oversjå Ibsens Bøygen i dette, ein figur som er meir eksistensiell og er primært ei stemme, ei røyst, eit hinder. Ein ser tydeleg at Ibsen gjer figuren litterær, medan den folkelege tradisjonen gjer den meir konkret og verkeleg, og i versjonen til LoMsk er det fyrst og fremst denne figuren som gjer Peer redd og får han til å tenkje.

Tolkinga av Solveig-figuren kan også synleggjera motsetnader mellom ein folkeleg og munnleg tradisjon vs. ein litterær. Ein kan kanskje seia at Solveig-figuren til Ibsen er med på å idealisere kjærleiken. LoMsk er på linje med Ibsen og har med ei vise der Solveig framfører si historie («[Utan ein](#)») som sluttar med desse orda: «Medan eg venter er bøna eg ber / til ein kjærleik som er min og heiter Per» (LoMsk 2004:7). Den altoppslukande kjærleiken, som femner om alt, finst ikkje i den lokale tradisjonen. Ofte er huldrene forførande og ubereknelege. Kleiven (1930) fortel om ei hulder som spør om Peer vil vera jenta hans, men han er oppteken med å fiske. Kom tilbake neste dag, seier Peer. Ho kjem, men Peer bryr seg ikkje. Som hemn tettar ho ljoren¹⁰ i taket når han kokar graut.

I det heile er Peer i tradisjonen omgjeven av underjordiske vesen som oppsøker han, set krav til han, øydelegg og plagar han, og held narr av han. I Ibsens *Peer Gynt* greier aldri Peer å frigjera seg frå dette trolske, og det gjer han heller ikkje i den lokale segntradisjonen, sjølv om han likevel her er meir ein myteomspunne helt. I versjonen til LoMsk er dette trolske perspektivet heller svakt til stades, bortsett frå songen «Risp i auget» som altså handlar om Dovregubben og Peer.

Kontekst, diskurs og ein konklusjon

Dramaet til Ibsen har ikkje berre blitt oppført på mange teater rundt om i verda, det har blitt filma, blitt oppført som uteteater og så vidare. LoMsk trekkjer Peer Gynt inn i nye kontekstar. Bandet er eit bygdeband, eit band som spelar på lokale tilstellingar der folk dansar. Bandet er ikkje berre eit konsertband, men også eit danseband. Historia om Peer lever altså på bygdefesten, på seine kveldar, der på sett og vis det same kjensleregistret som LoMsk og Peer Gynt formidlar, kan også skje i det verkelege livet, der og då. I eit teater er Peer Gynt eit spel og eit drama som ein betraktar, på ein dansefest kan det verkelege livet og det fiktive livet til Peer bli *eitt*. Her ligg det nye og spennande diskursar – mellom høgt og lågt i kulturen, mellom tekst og mottakar. Diskursen blir ei hending der mykje er sett i spel, og der ein ikkje heilt veit kva som skjer (jfr. Helge Jordheims forståing av Foucaults diskursomgrep (2001:190)).

10. Hol i taket der røyken går ut.

LoMsk utviklar altså den lokale Peer Gynt-tradisjonen. Medan dei tradisjonelle forteljningane la mykje vekt på heltebragdene og det ytre og utvendige som skjer, skaper ulike songar med ulike personar i hovudrolla nye perspektiv, og me blir kjende med dei gamle heltane på nye måtar. Songane er resultat av idealistiske og romantiserte førestillingar om kjærleik, kunstens kraft og sosiale tilhøve. Kan hende ser ein ein sterkare grad av inderleggjering og personleggjering av stoffet som, ikkje overraskande, segnstoffet ikkje inneheld. Segna om Bøygen viser i alle fall dette tydeleg.

Musikalsk kan ein merke seg variasjonen i uttrykka, noko som ligg i rockens vesen. Spenningane i uttrykket kjem til syne gjennom bruk av ulike sjangrar til ulike situasjonar: hard rock illustrerer ugjerninga, intens rock skildrar overmotet, såre visetonar skildrar sorga og korsong beskriv det trolske. Bak mykje av dette ligg folkemusikken som eit grunnmodus. Slik skaper Lars Bakke og hans folk nytt liv til den «godeste Peer Gynt» og leverer eit interessant bidrag til den lange resepsjons- og tolkingshistoria til eit av dei mest siterte og dramatiserte litterære verka me kjenner til.

Bukkerittet av LoMsk er eit uvanleg stilsikkert og gjennomarbeidd verk. Albumet er inga dristig nytolking, men det vil likevel kunne, med sitt tekstleg-musikalske uttrykk, føre til at nye generasjonar blir kjende med Peer Gynt-tradisjonen. Resepsjonsaspektet er i så måte interessant. Mange kjenner att forteljningane og kjenner seg heime i musikken, medan andre vil nikke attkjennande til musikken, men møte eit nytt tekstunivers. Slik kan gjenbruk av kanoniserte tekstar arte seg.

Sjølve det musikalske uttrykket til LoMsk er den viktigaste motivasjonen for dette prosjektet, og analysane viser kva for moglegheiter som ligg i folkrocken til å få fram stemningar og nyansar, til å skildre personar og til å skape dramatik. Dessutan finst her linjer frå musikken både til den litterære, folkloristiske og munnlege tradisjonen, noko som viser den sterke evna musikk har til å ta opp i seg og syntetisere eit stoffområde og ein tradisjon innafør kulturen. ■

Referansar

Utrykte kjelder

Fonogram

LoMsk 2004. *Bukkerittet* (Tylden & co., GTACD 8240).

Internettkjelder

Aarseth, Asbjørn 2017a. Innledning til Peer Gynt. Bakgrunn. *Henrik Ibsens skrifter*.

https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_PG%7Cintro_background.xhtml

(lese 10.10.2020).

Aarseth, Asbjørn 2017b. Innledning til Peer Gynt. Tilblivelse. *Henrik Ibsens skrifter*.

https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_PG%7Cintro_creation.xhtml

(lese 10.10.2020).

Trykte kjelder og litteratur

Bonde, Anders 2015. «Emergens som teoretisk rammeverk i analyse af det multimodale udtryksformer». I: *Lydspor. Når musikk møter tekst og bilder*. Red. Bjarne Markussen Kristiansand: Portal, s. 22–50.

Dybo, Tor 2005. «Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?». *Studia Musicologica Norvegica* vol. 31 (2005): 124–149.

Eriksen, Anne & Selberg, Torunn 2006. *Tradisjon og fortelling. En innføring i folkloristikk*. Oslo: Pax forlag.

Genette, Gérard & Maclean Marie 1991. «Introduction to the Paratext». *New Literary History* vol. 22, no. 2 (1991): 261–272. https://pdfs.semanticscholar.org/9a1d/cff291d7ce3af64ad17cd980c984e76b03c8.pdf?_ga=2.209035152.347853371.1584349678-10250273.1583315213
(lese 16.3.20).

Ibsen, Henrik 1966. *Peer Gynt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Jordheim, Helge 2001. *Lesningens vitenskap. Et utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kleiven, Ivar 1930. *Gamal bondekultur i Gudbrandsdalen. Fronsbygdin*. Oslo: Aschehoug & co.

Larsen, Ove 2003. «Rock som uttrykk for lokal identitet. En studie av rockegruppene 'Freak' og 'Igor Kill and the Sitting Bulls' fra Hemnesberget». *Studia Musicologica Norvegica* vol. 29 (2003): 141–161.

LoMsk 2004. *Bukkerittet* [teksthefte] (Tylden & co., GTACD 8240).

Rønning, Øyvind 2004. «Folkrock-perle». *Dagbladet* 7 september 2004.

Stauri, Rasmus 1996. «'Det er so lenge sidan sist eg spela – no vil eg atter leggje handa på fela!'. Folkemusikk og gammaldans i Gudbrandsdalen framfor år 2000». I: *I song og fløyte- og felelåt - musikk og dans i Gudbrandsdalen*. Red. Kirsti Krekling, Kåre Hosar & Olav Aaraas. Lillehammer: Maihaugen Årbok 1996, s. 25–37.

Stougaard Pedersen, Birgitte 2008. *Lyd, litteratur og musik. Gestus i kunstoplevelsen*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.