

INDLEDNING	4
PROBLEMFOMULERING	4
STRUKTUR OG METODE.....	5
KAP. 1: JONI MITCHELL OG HENDES EGEN FORTÆLLING	8
DET AMERIKANSKE FOLK-REVIVAL	9
BIOGRAFISK OMRIDS	12
PORTRÆT I MUSIK	15
<i>Etablering af egen kunstnerisk identitet – mellem folkmiljøet og eventyrlysten</i>	<i>16</i>
<i>Ekspansioner til jazzens rammer for musikalsk formulering</i>	<i>18</i>
<i>Eksperimenter med rock og lyd</i>	<i>20</i>
<i>Revival på det intime lydrum.....</i>	<i>21</i>
<i>Mitchells efterskrift.....</i>	<i>22</i>
KAP. 2: ”FÆNOMENET” MITCHELL OG LYTTERENS BEGREBSVERDEN	22
”SINGER/SONGWRITER” – FRA ETIKET TIL GENREBEGREB.....	22
AUTENTICITET	26
<i>Magi i luften – associativ tilgang til autenticitetsbegrebet</i>	<i>26</i>
<i>Autenticitetsdiskussion</i>	<i>27</i>
<i>Nærhed eller distance.....</i>	<i>30</i>
RUMOPLEVEELSE.....	33
DEN MULTIKUNSTNERISKE BEVIDSTHED – INTRODUKTION TIL ANALYSEN	34
KAP. 3: DEN TEMATISKE FIBER – SIGNIFIKANS I MITCHELLS TEKSTUNIVERS	36
<i>REJSEN TIL ERKENDELSE</i>	<i>37</i>
VISIONEN – DET TRANSCENDENTE PERSPEKTIV	40
KÆRLIGHEDENS VEJE OG VILDVEJE	43
SPLITTELSEN – BRUGEN AF DIKOTOMIER SOM MIDDEL TIL FORMIDLING	45
KAP. 4: SANGEREN OG FORTÆLLEREN	48
”DEN MAGISKE TONEALKYMI” – JONI MITCHELLS VOKALSTIL	50
FRASERINGSSTRUKTURER I MITCHELLS MELODISKE FORMULERING.....	52

<i>Springet og klangbrydningen</i>	53
<i>Forudhold</i>	54
<i>Opremsning</i>	56
KAP. 5: DEN HARMONISKE PALET	58
MITCHELLS SPILLESTIL, GUITAREN OG DE ÅBNE STEMNINGER	58
INSPIRATION: DAVIS OG DEBUSSY	60
MALEREN OG MODALITETEN – METODEAFKLARING	63
ANALYSER AF MITCHELLS KLANGRUM	64
<i>'Bluesness' som harmonisk farve – de tidlige 70'ere</i>	65
<i>Pop-gnist og jazz-flirt – “Court And Spark”</i>	68
<i>”I’ve got the blues inside and outside my head” – modalitet på ”Hejira”</i>	71
<i>Mitchell i ekstremerne</i>	75
”I THRIVE ON CHANGE”	77
KAP. 6: FORTÆLLINGENS RAMMESÆTNING: BILLED-OG LYDRUM	78
MITCHELLS TEATER – DRAMATISKE PERSPEKTIVER.....	79
<i>”Scenografisk” analyse af ”Slouching Towards Bethlehem”</i>	80
DEN SYNLIGE BILLEDDIMENSION	81
<i>Coveret</i>	81
<i>Musikvideoen</i>	83
DET INTIME LYDRUM	84
<i>Soundscape-analyse af kerne-trilogien</i>	85
KAP. 7: REFERENCEN TIL JONI MITCHELL - PERSPEKTIVERING	87
SARAH McLACHLAN OG ”BLUE”	87
EVA CASSIDY OG ”WOODSTOCK”	90
DIANA KRALL OG “A CASE OF YOU”	91
KAP. 8: SAMMENFATNING OG KONKLUSION	94
KERNEN AF JONI MITCHELLS UDTRYKSUNIVERS	97
SUMMARY IN ENGLISH	101
LITTERATURLISTE	102

DISKOGRAFI	104
BILAG	105

INDLEDNING

Når man fordyber sig i Joni Mitchells kunstneriske univers med det formål at ville finde frem til, hvad *nerven* i hendes sange består i, så vil man gentagne gange støde på fornemmelsen af splittelse mellem et gribende nærvær og en ubegribelig transcendens. De vidtgående perspektiver i Mitchells musik giver oplevelsen af *univers* – et kunstnerisk rum uden grænser der står åbent for det uventede, og som indfanger lytterens opmærksomhed herved. Mitchells vigtigste inspirationskilde beskriver hun som værende Canada, hvilket kan lede tankerne til prærien og bjergene som en forklaring på denne musiks store vidder. Den svært definerlige ro og samtidige bevægelse i musikken forklarer hun som "*lions steps across flat land*"¹, hvilket ligeledes er et billede, jeg kan genkalde mig som en mulig afspejling af den oplevelse, musikken frembringer.

Således lægger Joni Mitchell op til, at hendes musik og tekster er udledt af oplevelser af noget visuelt eller af følelsesmæssige fornemmelser, der afbilledes som landskaber, farver og kontraster i hende.

Kompleksiteten i forståelsen af disse synteser ligger i, at der findes mange 'fornemmelser', som vi ikke er vant til at skildre – og slet ikke i ord og toner.

Songs are like tatoos...

Problemformulering

Udgangspunktet for mit speciale er at arbejde med Joni Mitchell som fortæller i hendes forskellige afskygninger – som tekstforfatter, maler, komponist og sanger – med hendes multikunstneriske indgangsvinkel til sit værk som gennemgående perspektiv. Mitchell formulerer sig kunstnerisk i både musik, tekst og billeder, og disse formuleringer opleves som en del af hinanden i det kunstneriske univers, der er Mitchells helt eget, og som bunder i hendes behov for at vende en indre verden udad som essensen af hver enkelt fortælling. Min beskæftigelse med Joni Mitchell sigter mod at kunne indkredse hvad dette særegne udtryk består i.

¹ Malka: *Joni Mitchell: Self-portrait of a superstar* (1974) i Stacey Luftig (ed.): *Joni Mitchell – Four decades of commentary* (2000), p. 70

Mitchell har i sin godt 30 år lange karriere været langt omkring i forskellige musikalske eksperimenter, og gennem alt dette har hun formået at bevare en *kerne*, noget der er indbegrebet hende, som gør, at vi bestandigt kan genkende hende gennem hendes forskellige udfordringer af sit eget kunstneriske spillerum. Hvordan kan man karakterisere denne kunstneriske signatur som Mitchell bærer med sig hele vejen? Er der en form for gentagelighed i det univers som ellers synes at være svært at fastholde inden for nogen gængse rammer, siden vi kan fornemme noget genkendeligt? Denne opgave vil jeg forsøge at løse med udgangspunkt i et overordnet bekendtskab med Mitchell og hendes samlede værker, hvorfra jeg med fokus på tre nedslag i hendes karriere vil søge ind til det, jeg forbinder med det essentielle i Mitchells tekstlige og musikalske formulering – den kunstneriske kerne, hvorfra de omkringværende musikalske eksperimenter er udgået, og hvortil de er vendt tilbage.

Struktur og metode

I min beskæftigelse med Joni Mitchell og hendes univers søger jeg som sagt efter at kunne definere hvad man refererer til som noget særligt, når man forbinder Mitchell med den musikalske sammenhæng hun har indgået i, samt med den hun har efterladt sig. Det er interessant hvilke associationer benævnelsen af hende bringer, set i det lys, at hun er en kunstner, der er svær at holde fast i noget entydigt billede, idet det netop er hendes flyvske, grænseløse musikalske univers, der former hende. Her synes ”genkendelighed” umiddelbart at være et fremmedord modsvarende hendes autentiske, frit strømmende udtryk. Men der er noget de fleste kendere synes at kunne genkende, og dette ”noget” vil være umiddelbart svært at forklare i ord idet det for mig at se først og fremmest handler om *nerve*. Men der findes omstændigheder omkring Mitchells stemme, hendes ordbilleder af sin tankeverden samt hendes måde at formidle disse i melodier og klange på, som hænger uløseligt sammen med Mitchell og hendes grundlæggende udtryksmåde i sin multikunstneriske sammenhæng. Jeg fornemmer at Mitchells signatur som værende denne kerne af hendes fortællings mange facetter, viser sig i mere eller mindre ren form på tre albums, som vil være mine gennemgående fikspunkter i karakteristikken af hende: ”Blue” (1971), ”Hejira” (1976) og ”Night Ride Home” (1991). Disse albums repræsenterer forskellige stadier i Mitchells kunstneriske udvikling, men har nogle identiske grundsten der forener dem på tværs af tid og

eksperimenter, og som herved kan siges at udgøre en kunstnerisk kerne, hvorfra de omkringværende musikalske eksperimenter forholder sig. Hertil vil jeg derfor bestandigt vende tilbage når jeg fra det store perspektiv søger ind til mit fokus – definitionen af Mitchells *kerne*.

Idet jeg går til et kunstnerisk materiale hvor grænserne mellem kunstarter og stilarter synes mere eller mindre flydende, vil en karakteristik af mine iagttagelser og oplevelser i denne tilgang være præget af et samspil mellem et konkret og et abstrakt ordforråd. I omtalen af Mitchell og den kunst hun formulerer, og som omgiver hende, synes ord som kunstnerisk 'univers' eller 'rum' for mig at sprogliggøre en helhed, hvori Mitchell er integreret, og hvori forskellige kunstneriske udtryk er smeltet sammen. En diskussion af begrebet 'rum' følger i andet kapitel hvor fornemmelsen af 'magi' også behandles som en association, der især – og også i dette afsnit – bruges i forbindelse med autenticitetsoplevelsen, med 'nerve' og intensitet. Endelig er mit gennemgående og konklusionsrelaterede 'kerne'-begreb en abstrakt størrelse der bedst oversættes med synonymmer som 'essens' eller 'det inderste', og som jeg i forbindelse med Mitchell bruger om en form for 'kunstnerisk DNA' – et udgangspunkt for hendes udfoldelse som kunstnerisk i overført betydning synes at *være* hende, og som derfor ud fra min antagelse skinner igennem ethvert eksperiment med at flytte sig herfra. Samspillet med specialets mere konkrete, sproglige formidling opstår idet disse fornemmelser i oplevelsen og fortolkningen af Mitchells fortællinger skal opnå gyldighed ved at blive hængt op på noget håndgribeligt, på et musik- og tekstteoretisk sprogbrug der kan danne baggrund for mine analyser.

For at have en faktuel base at forstå Joni Mitchells kunstneriske virke ud fra, vil jeg i specialets første kapitel kort beskrive miljøet omkring Mitchells debut med en redegørelse for det amerikanske folk-revival i 60'erne – singer/songwriter'ens historie. Herefter følger først et biografisk omrids af Mitchell hvilket videreføres i et musikalsk portræt, hvor jeg med en kronologisk præsentation af Mitchells udgivelser vil gøre rede for hendes karriereforløb. Dette portræt vil være styret af en inddeling af hendes albums i grupper der oversigtsmæssigt set kan repræsentere forskellige led i hendes kunstneriske og personlige udvikling – en udvikling som jeg altså vil karakterisere ud fra nogle overordnede gældende tendenser i Mitchells udtryk over længere perioder med fremhævelsen af højdepunkter undervejs.

Som afrunding af specialets indledende del følger i kapitel to en begrebsafklaring med først en diskussion af singer/songwriter-begrebet der tager afsæt i den betydning, Mitchell har

fået for sit 'felt'. Denne diskussion tager udgangspunkt i at begrebet "singer/songwriter", som oprindeligt blev brugt til nøgternt at beskrive kunstnere udenom en genre-mæssig kategorisering, har udviklet sig fra at være en etiket til at blive et slags genrebegreb – netop indrammende den slags musik, som Mitchell er et slags ikon for, og som defineres ved *dårligt* at kunne defineres. Genrebegrebet er i dag gængs i forhold til omtalen af det revival der er sket inden for feltet, hvor mange kvinder siden starten af 90'erne har optrådt med konfessionelle tekster og deres guitar. En fælles ramme om disse kunstnere er fornemmelsen af autenticitet med Joni Mitchells konfessionelle univers som referenceramme, og en diskussion af autenticitetsbegrebet i både associativ og teoretisk optik følger herpå som en baggrund for den efterfølgende reference til fænomenet 'ægthed'. Dette sker med reference til to artikler skrevet af henholdsvis Allan Moore og Johan Fornäs. I led med at dette kapitel i specialet skal fungere som en præsentation af nogle af de begreber som i min omtale af Mitchells kunstneriske sfære kan have en mere eller mindre indforstået betydning, vil jeg herefter diskutere begrebet *rum* med udgangspunkt i Karl Aage Rasmussens artikel "Det tonale rum". Herfra tager jeg afsæt til specialets analysedel med udgangspunkt i en kort introduktion til Mitchells multikunstneriske orientering.

I de følgende kapitler bevæger jeg mig ind i den analytiske del af mit speciale med en blanding af konkrete analytiske eksempler og mere overordnet karakteristik af Mitchells stil. Analysedelen fordeler sig i fire led – tekst, melodik/vokalstil, harmonik og billed-/lydrum. I kapitel tre præsenterer jeg først en analytisk tilgang til Mitchells tekstunivers samlet omkring fire tematiske *fibres*: rejsen, visionen, kærligheden og splittelsen – motiver der er gennemgående i Mitchells værker, og som herved kan ses som kernen af hendes tekstsproglige formulering. Jeg fokuserer her på den del af Mitchells tekstunivers som har med hendes personlige sfære at gøre og ikke med Mitchell som samfundsdebaterende. Dette valg har jeg taget på baggrund af at det er med Mitchells mod til at ransage *sig selv* gennem sine sange, at hun har udmærket sig og skilt sig ud fra den flok af protestsangere, hun blev "født" i. Behovet for at engagere sig politisk er en del af hendes felts tradition, som overordnet set bygger mere på en holdning end på en poetisk dybde, og denne side af Mitchell mener jeg derfor man analytisk forholdsvis hurtigt kunne blive færdig med.

På baggrund af musikalsk analyse vil jeg herpå i kapitel fire karakterisere Mitchells vokalstil og melodiske frasering fordelt på to led: Først vil jeg lave en overordnet karakteristik af hendes vokalstil og dennes udvikling, og i forlængelse heraf vil jeg forsøge at tegne

Mitchells melodiske profil ved at søge nogle strukturer i hendes måde at frasere sine melodier på på tværs af tid og eksperimenter. Dette leder mig til kapitel seks og en karakteristik af kulisserne for den melodiske aktivitet – Mitchells klangrum. Denne karakteristik indleder jeg med en beskrivelse af hendes guitarstil efterfulgt af en henvisning til inspirationskilderne for hendes åbne klangbrug. Herpå diskuterer jeg i en metodeafklaring min tilgang til multikunstnerens harmoniske palet som en kobling af anerkendelsen af Mitchells egne maleriske musikparametre og den mere gængse harmoniske analyse. Dette er mit udgangspunkt for de analyser jeg herefter præsenterer, og som er samlet omkring oplevelsen af *splittelse* mellem et ”let”, iørefaldende tonesprog og den ”svære”, melankoli-understregende modalitet. Dette er et fokus jeg fører igennem mine eksempler fra vigtige fikspunkter i Mitchells karriere. For at komme hele vejen omkring multikunstneren Mitchell mangler jeg nu at beskæftige mig mere indgående med hendes billedside, og dette vil jeg gøre i kapitel seks med fokus på hendes rammesætning for sit kunstneriske rum. Her vil jeg fokusere på *synlighed* som det konkret visuelle og som det der tænkes synligt gennem lyd.

I min perspektivering i kaptel syv vil jeg afspejle nogle af mine analytiske resultater i indspilninger af Mitchells sange som *andre* kunstneres reference til hende. Jeg vil på baggrund af auditive analyser forholde mig til Sarah MacLachlans indspilning af ”Blue”, Eva Cassidys indspilning af ”Woodstock” samt Diana Kralls indspilning af ”A Case of You” med det formål at indfange hvad tre meget forskellige kunstnere med hver deres musikalske udtryk forbinder med Mitchells *nerve* i deres fortolkning af hende med baggrund i deres eget univers. Dette vil lede mig til en afrunding af mit speciale hvor jeg vil kunne sammenfatte mine analyser og betragtninger til en tilnærmelse af definitionen på Joni Mitchells *kerne* som hendes kunstneriske profil. Jeg vil betragte fortælleren Mitchell fra et overordnet perspektiv og forhåbentlig være nået frem til at kunne svare på hvordan vi genkender hende i alt, hvad hun har efterladt sig – også i den musik hvor hun kun er tilstede som forbillede.

KAP. 1: JONI MITCHELL OG HENDES EGEN FORTÆLLING

Som baggrund for en mere dybdegående beskæftigelse med Joni Mitchells multikunstneriske univers vil jeg i dette kapitel præsentere hendes historie og hendes værkrække fra et bredere perspektiv.

Det amerikanske folk-revival

Joni Mitchell er et led i en folk-tradition der peger langt tilbage, og som rummer musikere gennem tiden, der tro mod deres inderste har skrevet sange om deres håb, drømme og fortvivlelse som en bearbejdelse af et personligt, problematisk forhold til en uharmonisk omverden. Mitchell sætter sig selv i forbindelse med traditionen ved at være en del af det revival på den amerikanske folk-musik² som udspiller sig fra starten af 60'erne.

Når man taler om det amerikanske folk-revival refererer man for det meste til musikken som blev spillet på universiteterne og de små kaffebarer i starten af 60'erne, og som senere var samlingspunkt ved de store hippie-festivaler i f.eks. Woodstock 1969. Her ser man for sig folk-sangeren med sin akustiske guitar og noget tungt på hjerte i intimt fællesskab med den indlevede, intellektuelle ungdom. Det man hører, er ord sat på folk-sangerens tanker om den verden han/hun lever i, personlige dokumenter af socialrealistisk og politisk art samt tekster skrevet i tidens utopiske ånd omhandlende fred og kærlighed – tanke-rammer der stimulerer de unge aktivister i demonstrationer mod Vietnam-krig og mod forældregenerationens fejltrin i taklingen af verden. Disse ord toner frem inden for simple harmoniske og melodiske rammer således at teksten som budskab kan stå i centrum for den kunstneriske formidling.

Som modpol til denne side af den rytmiske musikscene, der henvender sig til den akademiske ungdom, lyder rock'n'roll-musikken på dette tidspunkt for fuld styrke ud af hver en radiohøjtaler. Siden 50'erne har denne musik fyldt hitlisterne, ført frem af en række selvsikre og kropsbevidste idolpotentialer. Teenagerne er pladeindustriens målgruppe der lokkes af rock'n'roll-musikkens rå udtryk, seksuelle appel, dansevenlige tilsnit og anti-intellektuelle kærligheds-klichéer, og disse unge fans lever med på den livsstil som markedsføringen af de nye stjerner udstikker linjer for. Over for dette fokus på krop og image står folk-musikerne med deres ideal om at tilsidesætte sig selv for deres sanges ærlighed.

Som mange andre grene af den rytmiske musiks historie udspiller omstændighederne omkring folk-musikkens revival sig i to forløb, hvor det ene handler om inderlighed og det andet handler om forretning. Inden for de amerikanske grænser har folk-musikken sine rødder

² Jeg vil hermed omtale den amerikanske 'folk music' som 'folk-musik' og hermed lade det være indbegrebet af det amerikanske revival i 60'erne. Det danske ord 'folkemusik' dækker over traditionel musik (som et vidt begreb i sig selv, set på verdensplan) og har ikke tilknytning til populærmusikgenren som 'folk-musikken' derimod med tiden har fået.

i blues, bluegrass og country³. Musikken er opstået ud fra et umiddelbart behov for at ytre sig, og denne kerneværdi forsøger engagerede folk-musikere op gennem tiden at holde fast i op imod presset fra musikindustriens popularisering af sangskatten og dennes melodiske rigdom. Det amerikanske folk-revival tager afsæt i 20'ernes USA hvor depressionen vækker de venstre-orienteredes interesse for den folk-musikalske tradition, der beror på, at man gennem musikken kan formidle sine holdninger til bl.a. politik og moral. Denne interesse forfølges af musikarkivarer der i ledtog med pladeindustrien, dog styret af forskellig interesse-mæssig baggrund, går på jagt efter musikere, der kan indspille de gamle sange. Pladeselskaberne ser i denne forbindelse deres snit til at kommercialisere feltet med indspilninger af traditionals i romantiserede udgaver der er tilrettet et hvidt publikum og kan spilles i radioen. Populariseringen præger publikums forestilling om autenticitet i den retning, at begrebet op igennem 30'erne og 40'erne er indbegrebet af at kunne kopiere de gamle folk-sange så præcist som muligt, mens det at give udtryk for personlige følelser gennem originale sange betragtes som egocentrisk og uinteressant.⁴ Musikere som Woody Guthrie og Pete Seeger gør sig bemærket ved at trodse disse forestillinger om ægthed for med sange som bl.a. Seegers "Where Have All The Flowers Gone?" at få indflydelse på revival-bevægelsen i retning af den musikalske og tekstlige inderliggørelse, som er det, vi i dag forbinder med folk-genrens grundsten.

I slutningen af 50'erne hitter The Weavers med deres indspilning af "Tom Dooley", og hermed er populærmusikmærket ikke kun tilskrevet rock'n'roll. Nu spilles der folk-musik i radio og fjernsyn, og med The Newport Festival i 1959 er der opstået en fast grobund for en videreudvikling af folk-genren. Blandt de udøvende musikere skelner man mellem såkaldt 'moderne folk-musik' og 'traditionel folk-musik'⁵ som kvindelige sangere, som f.eks. Joan Baez, Judy Collins og Buffy Sainte-Marie, samt en række kommercielle bands baserer deres karriere på at lave cover-versioner af. De mest prominente musikere er dog protestsangerne, de politisk engagerede, hvis mål det er at realisere sig selv og "redde verden" frem for at få karriere og profit. Disse bliver anset som samfundsskadelige i den politiske top under den kolde krig og sortlistes for en tid i det offentlige spillerum.

Med tiden er de gamle sange ved at være brugt op, og der opstår derfor et behov for nye folk-sange på markedet. Dette skaber baggrund for singer/songwriter-traditionen med Bob

³ Weissman (2005), p. 11

⁴ Sarlin (1973), p. 26

⁵ Carole Pegg i *New Grove...*, p. 65

Dylan i spidsen. Det er nyt at man selv skriver de sange, man fremfører og indspiller, og i pop/rock-lejren er The Beatles tropfører i forhold hertil, hvor Bob Dylan innoverer folk-feltet med sine ”story songs”⁶ på et højt litterært niveau. I forhold til denne udvikling folk-musikken på dette tidspunkt er ved at tage, siger Bob Marlin:

Rock-and-roll is high-energy music. It is music that can roll down your socks and lift your cap and set you singing and dancing and doing things you never thought you'd allow yourself to do. But rock-and-roll, born ignominiously in the sad and empty '50's, has grown up now, and like anything close to adulthood, it has gotten complex, with subforms and categories and all those other little academic traps.⁷

I led med at folk-musikken er blevet populær, opstår der et behov for at den bliver dansevenlig, og med The Byrds' gennembrud og ikke mindst Bob Dylans optræden ved Newport Festivalen 1965, hvor han til publikums store overraskelse spiller elektrisk, er dette en realitet. Folk-musikken omtales nu ”folk rock” hvilket bliver en betegnelse der bruges bredt i forbindelse med mange nye musikalske tendenser, som man endnu ikke har navne for til at kunne differentiere.

Inden for den del af folk-historien som nu er ved at etablere sig, og som omfatter de musikere, man i gængs omtale vil benævne ”singer/songwriters”, kan man tale om to linjer, der adskiller sig fra hinanden ud fra sangskriverens idemæssige grundlag. Den ene linje omfatter de musikere der tager afsæt i traditionen ved at basere deres sangskrivning på et politisk engagement, og som optræder ud fra et behov for at ytre sig i forhold til *omverdenen*. Denne linje er Bob Dylan i sit udgangspunkt repræsentant for sammen med f.eks. Joan Baez og Janis Joplin, og den musik disse sangere formulerer, har det folk-rock'ede tilsnit, forstået som en forholdsvis kontant, musikalsk tone (evt. spillet elektrisk) som akkompagnement til et samfundsrettet budskab samt for nogens vedkommende til et sceneliv med druk og stoffer. Med Joni Mitchells entre på folk-scenen i slutningen af 60'erne bringes en helt ny musikalsk følsomhed ind i billedet som svar på individets oplevelse af desillusion over for en verden i oprør. Sangskriverne i denne anden linje tager udgangspunkt i en personlig konflikt og optræder altså ud fra et behov for at ytre sig i forhold til *dem selv* – at ransage et uharmonisk, *indre* liv. Ved siden af Joni Mitchell står her bl.a. Neil Young, Leonard Cohen, Jackson Browne, James Taylor samt bandet Crosby, Stills & Nash.

⁶ Begreb brugt af Weissman (2005)

⁷ Sarlin (1973), p. 19-20

En sådan polariseret opstilling af disse to sangskrivningsmæssige tendenser er som udgangspunkt ikke rimelig idet mange af de nævnte singer/songwriters forholder sig *både* til sig selv og til deres omverden på baggrund af en generel intellektuel, eksistentielistisk refleksivitet. Det skal derfor ikke overses at Dylan også skriver indadvendte, konfessionelle tekster i takt med at Mitchell i udsnit af sin karriere lægger selvransagelsen i baggrunden for en lyrisk samfundskritik. Pointen med skitseringen er derfor at fremhæve Mitchells innovation – hendes følsomme, subjektive univers – og dennes betydning for singer/songwriter-feltets udvikling over for den sammenhæng hun står op imod, som bestemt også præger hende. Herfra vælger jeg nemlig fokus i min tilgang til hende, idet jeg vælger til en vis grad at negligere hendes politiske engagement, som ellers er en del af hende og hendes profil, for at koncentrere mig om den side af hendes udtryk, som for mig at se skaber hendes sofistikerethed og status som forbillede – nemlig hendes *personlige* univers udtrykt gennem musik og tekst.

Mitchell inviteres i 1969 til at optræde på Woodstock-festivalen der bliver dette folk-revivals kulmination. Hun forhindres i at deltage, men skriver i empati med sin generation sangen "Woodstock", hvori hun integrerer et engagement i omverdenen i hendes eget maleriske, symbolske univers. Hermed skaber hun en reference til det ungdomsoprør og det euforiske, musikalsk-ideologiske fællesskab hun som kunstner opstod i, og udpeger samtidig linjerne for et udtryk, der får store fremtidige perspektiver. Med sangens hitstatus forbinder hun gennem hele sin karriere sig selv med det folk-revival hun var med til at definere, og som hun med tiden har udvidet betydningen af med dristige besøg til det musikalske udgangspunkts mange grænselände.

Biografisk omrids

Joni Mitchell er født i 1943 i Alberta, Canada, hvor hun indtil hun blev gift godt 20 år senere, hed Roberta Joan Anderson.

Mitchell bliver for første gang udskilt som anderledes da hun som 9-årig bliver ramt af polio, hvilket kommer til at præge det meste af hendes barndom og sætter hende i et sted, hvor hun må bruge meget tid alene. Ifølge Mitchell selv bliver kimene her lagt til hendes kunstneriske blik indad – "it made an artist out of me. [...] Staring into the eyes of death as a

young person deepens you a lot”⁸ – og med sit spirende kunstneriske talent og drømmen om at blive stor maler starter hun i 1963 på Alberta College Of Art. Ved siden af skolen skriver hun digte og dyrker sine musikalske helte, Edith Piaf, Miles Davis og Rachmaninoff, mens hun spiller guitar og synger traditionelle folkesange på de lokale kaffebarer. Mitchell siger:

I wrote poetry and I painted all my life. I always wanted to play music, and I dabbled with it, but I never thought of putting them all together. It never occurred to me. It wasn't until Dylan began to write poetic songs that it occurred to me you could actually sing those poems.⁹

Med denne drivkraft i en anden retning end mod et liv som maler dropper Mitchell i 1964 ud af kunstsolen og flytter til Toronto for at blive musiker. Her finder hun ud af at hun mod sit ønske er blevet gravid og føder i 1965 i al hemmelighed en pige, som hun bortadopterer – en fortællelse som følger hende i hendes sange gennem hele hendes karriere. Kort tid herefter møder hun amatørmusikeren Chuck Mitchell og flytter til USA hvor hun gifter sig til efternavnet og til en falsk tryghed, som hun senere synger om med ordene: ”I had a king in a salt-rusted carriage/ Who carried me off to his country for marriage too soon”. Joni Mitchell skriver sange i det skjulte, men hendes officielle optræden begrænser sig til jobs i en kommerciel duo med sin mand. Ægteskabet holder halvandet år hvorpå Mitchell flytter til New York for at følge op på sit behov for at optræde med sine egne sange og dette med sangen ”Both Sides, Now” som hendes konfessionelle entre på folkscenen – en sang der beskriver grænsen mellem illusion og virkelighed skrevet på baggrund af hendes hidtil mislykkede prøvelser med voksenlivet: ”I’ve looked at live from both sides now/ From up and down and still somehow/ It’s life’s illusions I recall/ I really don’t know life at all”.

I 1967 møder Mitchell David Crosby som hjælper hende med udgivelsen af hendes debutalbum, ”Song To A Seagull”, der udkommer i 1968. Mitchell bliver en del af den sociale kreds omkring Crosby, Stills, Nash & Young hvilket medfører et tæt forhold mellem Mitchell og Graham Nash – ”Willie is my child, he is my father/ I would be his lady all my life” (fra sangen ”Willie”). Sideløbende med Mitchells private succes hjælpes hendes karriere på vej af Judy Collins’ indspilning af ”Both Sides, Now” der åbner op for de muligheder, der ligger udover de små lukkede spillemiljøer, hvormed Mitchells karriere tilføres en kommerciel dimension. I 1969 tager hun på turné med Crosby, Stills, Nash & Young hvor hun præsenterer nye sange, der forudgriber de to følgende albums – ”Clouds” (1969) og ”Ladies Of The

⁸ Mitchell i Dougherty/ Stambler (2000), p. 1-2 (netartikel 8)

⁹ Hinton (1996), p. 38

Canyon” (1970). Dette efterfølges af en tid, hvor Mitchell bryder med det harmoniske liv hun efterhånden er blevet lullet ind i: ”She chooses men who will not stop her from her prime purpose which is to explore the planet and life”¹⁰ – og Mitchell gør det derfor forbi med Nash, trækker sig tilbage fra musikscenen og rejser på erkendelsesrejse til Europa: ”I am on a lonely road and I am traveling, traveling, traveling/ Looking for the key to set me free” (”All I Want”).

Outputtet af denne rejse er albummet ”Blue” der udkommer i 1971, og som har en plads i Mitchells samlede værk som det mest hudløse, der kan findes i både tekst og musik. Med den store succes der følger ”Blue” beslutter Mitchell sig for at vende tilbage til scenen, og denne beslutning føres ud i livet med en turné, hvor hun præsenterer nye sange, der året efter bliver til albummet ”For The Roses”. Her begynder hun så småt at udfordre sit folk-pop univers med bandarrangementer og med forhåbninger om et kommercielt gennembrud gemt i nummeret ”You Turn Me On, I’m A Radio”. Dette efterfølges af albummet ”Court And Spark” i 1974, der driver den nye musikalske tendens et skridt videre og bliver forstadiet til Mitchells karrieres mest ekspansive periode, hvor grænserne åbnes for, hvad hendes musikalske univers kan rumme. Dette sker i perioden fra 1974 til 1980 der indledes med en Greatest Hits-turné med L.A. Express endende ud med live-albummet ”Miles Of Aisles” (1974), der af anmelderne giver Mitchells karriere dimensioner med ordene ”[it] breathes life into her legend”¹¹. Mitchell begynder herefter at spille med jazz-musikere der åbner en lydverden omkring hende, som umiddelbart ligger langt væk fra den, hun kom fra. Dette resulterer i en række albums der byder på banebrydende eksperimenter til stor inspiration for hendes musikalske omverden. Denne periode afrundes med bekendtgørelsen af Mitchells nu etablerede kunstnerstatus med indvielsen af hende i The Canadian Music Hall Of Fame i 1981.

Efter en periode hvor karrieren har haft frie udfoldelsesmuligheder, involverer Mitchell sig igen følelsesmæssigt da hun i 1982 gifter sig med Larry Klein, som er bassist i hendes band, og som producerer de albums, der bliver udgivet i perioden fra 1982 til 1994. Godt 20 års eksperimenter leder Mitchell til et revival på sine folk-rammer fra sin karrieres udgangspunkt med de to albums ”Night Ride Home” (1991) og ”Turbulent Indigo” (1994), og denne musikalske ”venden hjem” akkompagneres privat på paradoksal vis af endnu en

¹⁰ Whiteley (2000), p. 79

¹¹ Viola James på hjemmesiden www.jonimitchell.com

skilsmisse. Med en afklarethed i det musikalske udtryk vender Mitchell tilbage til den akustiske lyd og de iørefaldende melodier, som definerede hende i hendes debuttid, men med et ældre udtryk, der vidner om tiden og erfaringerne til forskel. I 1997 bliver Mitchell genforenet med sin datter, hvorom Bill Flanagan siger:

She was always truthful in her work and maybe the fact that she had not wanted to acknowledge that she had a child, publicly, was the missing piece. And with this piece, not only was her family complete but, in a weird way, her work was complete.¹²

Herefter afrundes Mitchells karriere med et tilbageblik – først i form af albummet ”Both Sides Now” (2000) hvor Mitchell reflekterer over kærligheden i indspilninger af egne og andres sange, og herefter med ”Travelogue”, der fremstår som Mitchells fotoalbum, hvor man som en symfonisk iscenesættelse af vigtige omdrejningspunkter i et liv med ”ups and downs” kan følge den rejse, der hermed kunstnerisk sættes punktum for.

Portræt i musik

I kendskabet til Joni Mitchells tankeverden som den viser sig gennem hendes tekster samt gennem udtalelser i interviews, får man indtrykket af at hendes karriere, der i alt omfatter tyve albums over en periode på godt tredive år, præger hendes biografi som et livsprojekt, hvorigennem hun har formidlet sin personlige udvikling. I forlængelse heraf er *rejsen* gennem hele Mitchells karriere et centralt tematisk omdrejningspunkt. Tekstmæssigt dækker rejse-metaforen over den erkendelsesproces som Mitchell giver udtryk for, at hendes sange er, og musikalsk styres rejsen af en ekspansiv drivkraft der leder Mitchell gennem utallige udfordringer af sit folk-musikalske udgangspunkt med besøg i fjerne genre-lejre i søgningen efter de rammer, der musikalsk kan matche hendes komplekse følelsesliv.

Som jeg ser det falder Mitchells musikalske udvikling i perioder der kan defineres med en inddeling af hendes albums i grupper, der markerer nogle overordnede kunstneriske rammer for en given tids formidling af et kunstnerisk og personligt ståsted. Min inddeling falder således¹³:

¹² Bill Flanagan i dokumentarfilmen ”Joni Mitchell – Woman Of Heart And Mind” (20..)

¹³ Live-albums og opsamlinger af originale indspilninger er ikke medregnet idet de ikke indgår i den musikalske og erkendelsesmæssige udvikling.

1) Etablering af egen kunstnerisk identitet – mellem folk-miljøet og eventyrlysten:

1968: *Song To A Seagull*
1969: *Clouds*
1970: *Ladies Of The Canyon*
1971: *Blue*
1972: *For The Roses*
1974: *Court And Spark*

2) Ekspansioner til jazzens rammer for musikalsk formulering:

1975: *The Hissing Of Summer Lawns*
1976: *Hejira*
1977: *Don Juan's Reckless Daughter*
1979: *Mingus*

3) Eksperimenter med rock og lyd:

1982: *Wild Things Run Fast*
1985: *Dog Eat Dog*
1988: *Chalk Mark In A Rain Storm*

4) Revival på det intime lydrum:

1991: *Night Ride Home*
1994: *Turbulent Indigo*
(1998: *Taming The Tiger*)

5) Mitchells efterskrift:

2000: *Both Sides Now*
2002: *Travelogue*

Jeg vil i det følgende uddybe og begrunde min inddeling.

Etablering af egen kunstnerisk identitet – mellem folkmiljøet og eventyrlysten

Den første del af Mitchells udvikling omfatter de første 6 udgivelser til og med ”Court and Spark” som en periode der er præget af progressivitet i etableringen af en egen kunstnerisk identitet. Mitchell befinder sig her i et spændingsfelt mellem den gradvise løsrivelse fra folk-

miljøet på den ene side og med en fremadrettethed mod uanede muligheder på den anden side hvor eventyrlysten og de innovative ideer finder sit udtryk i musikken. Fra og med ”Ladies Of The Canyon” (1970) begynder Mitchell at skille sig ud fra sin folk-sammenhæng. Dette sker bl.a. i de enkelte klaverakkompagnerede sange på dette album hvor man oplever, at Mitchell ekspanderer sine musikalske rødders enkle (og guitaridiomatiske), iørefaldende tonesprog. Klaveret åbner for en fleksibilitet som rummer nye muligheder for afspejlingen af tekstsidens fortælling om en tredjeperson – eller om en Mitchell med maske. Man oplever her i forhold til de to første albums’ gran af naivitet at Mitchell rykker et skridt nærmere sig selv, hvormed hendes musik også ændrer karakter – hun begynder så småt at rive sig fri af konventionernes musikalske strukturer for at forfølge den ægthed der ligger i hendes sproglige formulering. Om dette spring siger Mitchell:

I thought, ‘You don’t even know who I am. You want to *worship* me?’ That’s why I became a confessional poet. I thought, ‘You better know who you’re applauding up here.’ It was a compulsion to be honest with my audience.¹⁴

Som beskrevet tidligere er det også denne ærlighed Mitchell får svært ved at bevare sig selv i, og som derfor resulterer i dybe identitetskriser i denne periode. Musikalsk afbilledes alt dette i et udtryk, der vibrerer af nerve, og som ikke findes mere intenst end i udgivelser fra perioden 1968-74. På ”For The Roses” (1972) synger Mitchell ”I am a woman of heart and mind”, og dette er en eksplicitering af hvad hun definerer sig selv ud fra, og hvad hun følsomt forsøger at håndtere gennem skriften som sit kunstneriske udgangspunkt.

I denne periode er det ”Blue” (1971) og ”Court and Spark” (1974), der skiller sig ud fra sammenhængen som højdepunkter på hver sin måde. Det kan være paradoksalt at kalde ”Blue” for et højdepunkt idet dette album gør sig særligt bemærket ved netop at markere *dybderne* i Mitchells selvransagelsesproces. Om denne periode i sit liv siger Mitchell: ”[...] I had no personal defences. I felt like cellophane wrapper on a pack of cigarettes”¹⁵, og denne gennemsigtighed præger ”Blue”-albummet som helhed. I kontrast til tidligere placerer Mitchell sig nu i centrum for sine fortællinger hvilket musikalsk akkompagneres af et mere avanceret harmonisk og melodisk udtryk, der i høj grad er styret af Mitchells sensitive farvebrug i hendes overførsel af oplevelse fra et splittet følelsesliv, lukket omkring hende selv, til et udtryk, der vender nerverne udad mod lytteren. Sheila Whiteley udtrykker sig

¹⁴ Mitchell i Sullivan (2001), p. 2

¹⁵ ? – I Stacy Luftig et sted...

omkring ”Blue” og albummets farvebrug ud fra Mitchells eget termsæt idet hun siger: ”[...] the musical and literary associations of blue/blues/bluesness provides a colour wash for her compositional canvas”¹⁶ – med ”blue” som en farve og en stemning der knytter sangene på dette album sammen som en melankoli-cyklus. Det nærmest reflekterende klaverakkompagnement i mange af disse sange fungerer som malende i forhold til den introspektive teksts side, og her henover mærker man Mitchell i sine følelsers vold i melodier der former sig i takt med den poetiske tankestrøm i søgende, nærmest tårevædede fraseringer.

I den anden ende af forløbet fra 1968-1974 markerer ”Court and Spark” (1974) Mitchells uforudsigelighed som kunstner idet hun ovenpå et dybsindigt og melankolsk forløb udgiver dette album, der med en ”s sofistikeret modenhed”¹⁷ hiter i et pop-orienteret lydtrum med fængende refræner – dog stadig med Mitchells ”living on nerves and feelings” (”People’s Parties”) som hendes udtryks udgangspunkt. Dette album betegnes som det mest kommercielle i Mitchells produktion (indtil hendes ”opsamlinger”), og i den musikalske tilgængelighed gemmer der sig en fornyende bevidsthed omkring rytmik og arrangement der sammen med en lysere teksts side giver et helhedsindtryk af fremadrettethed og optimisme. Under den mainstream-lignende overflade signalerer dette album de kommende musikalske eksperimenter idet der imellem de pop-relaterede elementer gemmer sig en muted trompet, lidt scat-sang og pebrede korudsmykninger, der peger i retning af fusion med jazz. Hermed ledes vi til en ny tid for Mitchell, styret af ekspansioner til jazzens strukturer for arrangement og frasering – og ikke mindst som værende frirum for eksperimenter.

Ekspansioner til jazzens rammer for musikalsk formulering

She has this great need for this new language. When she finishes through a set of feelings, she has to invent yet another language to keep going. She understood that she was going to need the sounds and talents of these other artists to keep the language going.¹⁸

Hermed får Mitchell lukket op for samarbejdet med nogle af de musikere der følger hende i en årrække, som står i jazz-eksperimenternes tegn som en samlende ramme om 4 ambitiøse albums af stor forskellighed. Musikere fra L.A. Express hjælper Mitchell med at udfylde den harmoniske kompleksitet som altid har ligget latent i hendes sange, men som først nu

¹⁶ Whiteley (2000), p. 82

¹⁷ Friis-Mikkelsen (1979), p. 36

¹⁸ Fra dokumentarfilmen: ”Joni Mitchell – Woman Of Heart And Mind” (20..)

manifesterer sig i forhold til jazz. I perioden fra 1975-1979 bringer Mitchell sig selv længere og længere væk fra den pop-mainstream hun med "Court And Spark" havde lukket op for ved at føre frasen "Everybody's in it for their own gain, you can't please 'em all" ud i livet. Melodierne former sig nu ud fra en ny stil der i endnu højere grad end tidligere tager udgangspunkt i et modalt fundament, og den konventionelle sangstruktur med fire slag i takten udviskes til fordel for polyrytmik og åbne grænser, hvilket giver de fleste af hendes fans en musikalsk forskrækkelse. Dette er Mitchells mest innovative periode, hvor hver enkelt udgivelse har et musikalsk standpunkt, og hvor Mitchell udviser et eksperimenterende forhold til sin realisering af sig selv gennem kunsten.

Med nummeret "The Jungle Line" fra "The Hissing of Summer Lawns" (1975) præsenteres vi for nogle kompositionelle ambitioner som har fået betydning udover Joni Mitchells eget univers for kunstnere som f.eks. Peter Gabriel, Sting og Prince. På dette nummer river hun sig musikalsk fri af alle konventioner i et æstetisk eksperiment med verdensmusik og sampling som på dette tidspunkt er banebrydende. Til lyden af krigstrommer fra Burundi camoufleret af næsten enerverende, samplede synthesizer-lyde ledes vi på hypnotisk vis gennem junglen i dette nummer. Det meget flade-orienterede, stemningsmættede musikalske landskab på dette album har indflydelse på melodikken på den måde at den bliver mere konstaterende end udsmykkende, og der lægges derfor an til udfordringen af en ny vokalstil, hvor afstanden til hudløsheden synes at være blevet større. Mitchells "jeg" er med dette album gemt væk, og i stedet forholder hun sig socialt til sin omverden.

På "Hejira" (1976) starter samarbejdet med Jaco Pastorius der spiller en stor rolle på de næste albums med sit karakteristiske lyriske basspil – som Mitchells modspil fremme i lydbilledet i dialog med melodien. Som "Blue" har dette album et samlende fokus i og med at albummet er en musikalsk rejsedagbog fra en tur Mitchell tog alene gennem USA – albummet karakteriseres i forlængelse heraf af Mary Sullivan som "an evocative, guitar-based set of reveries on flight and escape"¹⁹. Mitchell vender her tilbage til sig selv og sin "rejse" med sin nye harmoniske og melodiske orientering som udgangspunkt og nu med et sofistikeret lydtrum, hvor Mitchell udmærker sig som producer, med store vidder og samtidigt nærvær i lydæssigt fortættede stemningsbilleder. Den ro som "Hejira" udviser i sine langsomt fremadglidende rejsebilleder eksploderer med det efterfølgende album "Don Juan's Reckless

¹⁹ Sullivan (2001), p. 3

Daughter” (1977) der er et ambitiøst værk uden direkte tematisk omdrejningspunkt på tekstsiden, men hvor energien er lagt i den frie musikalske form, der danner spillerum for forskellige drømmebilleder. Nummeret ”Paprika Plains” kan fungere som endnu en repræsentant for de store ambitioner om fusion med alt musikalsk tænkeligt, og denne vildskab eller pseudo-avantgarde føres videre på ”Mingus” (1979) i et samarbejde med Charles Mingus. Om springet hertil siger Mitchell: ”[...] I’ve been sticking my big toe into the lake of jazz, metaphorically, and Charles pushed me right in”²⁰. Løsrivelsesprocessen fra traditionelle musikalske former og normer som de seneste albums har udvist, når her sit klimaks, og Mitchell siger herom: ”With the Mingus project, nobody was anchoring the music, everything was floating all around, and I was playing around with structure. At a certain point, I began to crave order again.” Dette ønske sætter rammerne for de kommende år hvor eksperimentet får nye dimensioner.

Eksperimenter med rock og lyd

Den næste store udfordring ligger fra starten af 80’erne i at Joni Mitchell for første gang samarbejder med en producer, der ikke er hende selv. Det er Larry Kleins tilstedeværelse ved mixerpulten der bl.a. samler de næste tre albums – ”Wild Things Run Fast” (1982), ”Dog Eat Dog” (1985) og ”Chalk Mark In A Rain Storm” (1988). Disse albums signalerer ikke nogen ny musikalsk retning i deres udtryk, men derimod lydmæssige eksperimenter med integreringen af syntetisk, elektrisk lyd i forhold til tidens idealer. Det er musikalske erfaringsbrokker vi her præsenteres for i forskellige pop/rock-fortællinger, der byder på en mere konventionel sangstruktur end på de foregående, jazz-eksperimenterende albums, men med en narrativ fleksibilitet, der minder om den, vi hørte på f.eks. ”Hejira” – dog uden samme fængslende kvaliteter. Med ”Wild Things Run Fast” (1982) vender Mitchell tilbage til den pop-mainstream hun sidst var i berøring med i 1974 med ”Court And Spark” og dette med en optimisme i forhold til kærligheden, der slutter albummet med frasen: ”Love’s the greatest beauty”. Herpå følger albummet ”Dog Eat Dog” (1985) der er kontroversielt i sin vrede tone – akkompagneret af albummets cover – hvor Mitchell foretager et dramatisk kursskifte fra at være den konfessionelle poet til at være social kommentator i et tonesprog, der af anmelderne omtales som innerverende. ”Chalk Mark In A Rain Storm” (1985) er højdepunktet i denne

²⁰ Fra dokumentarfilmen ”Joni Mitchell – Woman Of Heart And Mind” (20..)

periode som et album der rider med på de forrige albums' lydbølge, men med en ny form for fortællinger hvoraf nogle stadig er "real-life scenes". Fortællestilsmæssigt skiller dette album sig ud fra mængden som en række små dramaer, der udspiller sig i dialoger med gæsteoptrædende sangere – dramaer hvoraf mange visualiseres med Mitchells brug af musikvideo-mediet. Disse dramaer fortælles endvidere af en Mitchell hvis stemme er blevet mørkere og mere rusten, hvilket understøtter lydbilledets meditative kvaliteter. Hermed synes noget udlevet idet Mitchell på de følgende albums søger ind i det nære igen.

Revival på det intime lydrum

I enden af dette forløb falder Mitchell til ro i det genkendelige musikalske univers som en slags revival på sig selv idet vi med "Night Ride Home" (1991) og "Turbulent Indigo" (1994) oplever en søgen tilbage mod den måde kunsten formulerede sig på for Mitchell i de tidlige 70'ere. Der sættes hermed nyt perspektiv til det syntetiske lydbillede der præger 80'er-udgivelserne, idet der vendes tilbage til det intime, akustiske lydrum, hvor stemmen ligger helt fremme i lydbilledet med den akustiske guitar som hovedinstrument i akkompagnementet. Brian Hinton siger: "Joni's just a folkie again, albeit a more sophisticated one" – og det lægges der ikke skjul på idet lydrummet trods den intime sammenhæng har store vidder og hemmeligheder gemt i sig. "Taming the Tiger" (1998) kommer i forlængelse heraf, men passer i virkeligheden i sin lyd og arrangementsmæssige omfang bedre ind som bindeled mellem 80'erne og Mitchells revival end som en videreførelse af de to foregående albums – derfor min parentes i værkoversigten. Dette album er også meget overset i den store sammenhæng – måske netop i kraft af en forvirring omkring stil og lydmæssigt tilholdssted.

Mitchell modtager stor anerkendelse for "Turbulent Indigo" med flere grammy'er som hun overrækkes med ordene: "[to the one who] put substance before style and passion before packaging"²¹ hvilket kan siges generelt at kendetegne Joni Mitchell i hvert led af hendes karriere. "Turbulent Indigo" refererer på flere måder til "Blue" (1971) i dets musikalske intensitet, men adskiller sig tekstligt herfra ved at bygge videre på 80'er-tendensen hvor Mitchell agerer samfundsdebatør fra sit poetiske hjørne. Derimod er "Night Ride Home" et revival i både musik og tekst og er derfor en del af den *kerne-trilogi* jeg vil vende tilbage til løbende.

²¹ Fra hjemmesiden www.jonimitchell.com

Mitchells efterskrift

Mitchells to sidste udgivelser ”Both Sides Now” (2000) og ”Travelogue” (2002) står som en slags efterskrift i denne sammenhæng. De er henholdsvis genindspilninger af kærlighedssange (med kun to egne kompositioner i blandt) akkompagneret af bigband og genindspilninger af egne favoritter akkompagneret af symfoniorkester. Disse albums kan ses som en slags kiggen-i-fotoalbummet-nostalgi – en opgørelse over de indhentede mål og tilfredsstillende ambitioner som Mitchells personlige og kunstneriske udvikling har båret med sig, men med et orkestervalg der vidner om trangen til ikke at efterlade noget uudforsket, idet hun sætter punktum for sin lange karriere og hengiver sig til sin ’tredje alder’. Og dette med en reference 26 år tilbage hvor hun i sangen ”Amelia” sang: ”Then your life becomes a travelogue/ Of picture-post-card-charms” – og det blev det...

Med udgangspunkt i den store kontekst og forløbet i udvikling vil jeg herfra i følgende kapitel introducere og diskutere aspekter af det begrebsapparat, som vil ligge til grund for min karakteristik af Joni Mitchells svært definerlige univers. Jeg vil her både beskæftige mig med oplevelsen af hende i rummet samt med rummet omkring hende.

KAP. 2: ”FÆNOMENET” MITCHELL OG LYTTERENS BEGREBSVERDEN

”Singer/songwriter” – fra etiket til genrebegreb

I beskæftigelsen med Joni Mitchells musik vil det analytiske øre gentagne gange forholde sig stilistisk til det det hører, i et forsøg på at finde en referenceramme, der kan bruges som forståelsesgrundlag for det indimellem svært tilgængelige musikalske univers. Ofte vil man som analytiker opleve at forsøget delvist mislykkes, idet associationerne til mere end én stilart vil være talrige og derfor ikke vil kunne hjælpe til en kategorisering af denne musik.

Pigeonholes all seem funny to me. I feel like one of those lifer-educational types that just keeps going for letters after their name—I want the full hyphen: folkrock-country-jazz-classical... so finally when you get all the hyphens in, maybe they'll drop them all, and get down to just some American music.²²

²² Feather (1979) i Luftig (2000), p. 89

Genrediskussionen er en fuldstændig fast del af musikkritikerens forholden sig til et kunstnerisk udtryk i lyd. Tendensen til at dissekere det komplekse for herpå at forsøge at indpasse enkeltdele nogle allerede eksisterende, definerede rammer er en naturlig proces i det analytiske arbejde. Tillige er det en proces som de fleste kunstnere bag analyseobjektet sjældent vil bryde sig om i troen på med sit værk at have forholdt sig ærligt til sig selv og at have skabt et originalt udtryk herudfra. Som Mitchell selv giver udtryk for i citatet ovenfor, er hun ligeledes skeptisk overfor kritikerens forsøg på indsnævret at kategorisere hendes musik – og nogle (inklusive mig selv) vil mene at dette er med rette for en kunstner som Mitchell, hvis udtryk grundlæggende lever på tværs af eksisterende grænser. Ikke desto mindre er kategoriseringsforsøget et svært led at springe over i eftersøgningen af brugbare måleparametre til begribelsen af dette musikalske enmandsland, hvor Mitchell sætter sine egne ”love”, som altså i høj grad er karakteriseret ved at skabe plads til frirum.

Der er tilsyneladende ikke mange genrer Mitchell vil undvære at blive sat i forbindelse med, idet hendes inspiration spænder vidt og tilføjer vigtige finesser til sammenhængen. Man får et klart indtryk af at Mitchell netop ikke selv spekulerer i sine genrebrud, men at de opstår ud fra et behov for at holde alle døre åbne således, at hendes personlige udtryk frit kan finde sit liv i kunsten. Og med Mitchells manglende fokus på sig selv som image i forhold til nogle forventede rammer er disse ekspansioner mulige og vil ikke komme bag på det publikum der hører *hende* som en definition i sig selv og ikke musikken som ”genrekaos”. Hvad Joni Mitchell kan karakterisere sin musik ud fra er nemlig, at grundlaget for den samt produktet af den i detaljer kan genremæssigt stedfæstes, men i sin helhed ikke hører til andre steder end i sig selv. Og dette er kritikerens nødvendige udgangspunkt og kan ses som konklusionen på en given kategoriseringsjagt –

It's not about style. It's about her artistic commitment, her musical exploration. It doesn't matter what you draw from. A bit from jazz, a bit from... Who cares? What's the difference? It's her's.²³

”Singer/songwriter” er den etiket mange kunstnere i slutningen af 60’erne kunne tage på sig, markerende den nye tendens det var selv at skrive de sange, man optrådte med. Det er en titel som man bl.a. forbinder med Joni Mitchell, og som er indbegrebet af en vis sensitivitet og ægthed på baggrund af det troværdighedsforhold, der ligger gemt i, at sangeren og sangens ophav er uadskilleligt. Joni Mitchells følsomme udtryk var i sine spirende dage et nyt amerikansk fænomen man endnu ikke havde defineret som musikalsk genre, men som man

²³ Fra dokumentarfilmen “Joni Mitchell – Woman of Heart and Mind”

kaldte ”art folk”²⁴. Hermed indikerede man hvordan det kunstnerisk eksperimenterende udtryk kunne farve folk-begrebet til noget mere abstrakt. Disse ”art songs” defineres af Lloyd Whitesell som ”music of remarkable thematic integrity and structural complexity”²⁵ hvilket markerer dette nye udtryks kunstneriske sofistikerethed over for folk-traditionens simple, musikalske strukturer som rammer for et budskab, der skal være fængende og til at forstå. Med Mitchells entre var det ikke mere ren folk-musik der kom fra scenen, men det var en sanger med sin guitar, der kunne få det til at se sådan ud. De visuelt associative rammer der ofte vil være indforstået med singer/songwriter-begrebet er derfor ’sangeren med sin guitar’, som er et billede, Joni Mitchell har været med til at typificere²⁶. Derfor når Mitchells betydning i denne sammenhæng udover værdien i hendes musik – hun bliver af kritikerne omtalt som et *ikon* indenfor sit musikalske felt. Hermed er singer/songwriter-etiketten også blevet mere end en konkret betegnelse idet den med disse forventninger til ”indholdet” har åbnet sig til at have iboende i sig et greb om genre.

At det er guitaren og ikke klaveret der først ses på nethinde-billedet af singer/songwriteren, hænger sammen med traditionens historie, billedet af troubadouren samt af guitaren som et instrument som den tænksomme, musikalske sjæl kan have med sig overalt til når den ny fortælling melder sin ankomst. Dette skal dog ikke udelukke også at tænke f.eks. Carole King ved sit klaver ind i denne sammenhæng som en vigtig betydningskilde i etableringen af singer/songwriter-begrebet – som endnu en kvinde i det ellers mandsdominerede felt med bl.a. Leonard Cohen og James Taylor fremme i billedet. De mænd som dominerer feltet er uløseligt forbundet med deres guitar, mens Mitchell har skrevet lige så mange sange ved sit klaver som med sin guitar. Hun tænkes nok oftest sammen med sin guitar idet hendes stil og særlige guitarstemninger er en vigtig del af hendes innovation inden for sangskrivningens regi.

Det kan være problematisk i forbindelse med singer/songwriter’ens univers at arbejde med begrebet ”musikalsk genre” idet de kunstnere, som vi i dag kan placere i singer/songwriter-feltet, ofte netop definerer sig udfra *genrebrud*, hvor det ægte udtryk formuleres ved, at man låner forskellige steder fra. Det er derfor en bredere forståelse af

²⁴ Brian Hinton: *Joni Mitchell – Both Sides Now* (1996), p. 39

²⁵ Whitesell, L. (2002), p. 175

²⁶ I denne forbindelse tænker man også på Bob Dylan, men som pointeret i mit historiske kapitel kan man tale om, at netop Mitchell og Dylan repræsenterer to forskellige ”linjer” inden for singer/songwriter-feltet, og at Mitchell altså står for det inderlige, følsomme udtryk, som de kunstnere, jeg senere hentyder til, lægger sig op ad.

”singer/songwriter” end hvad der hører et specifikt genremæssigt fællesskab til, der forener mange kunstnere i denne kategori. Interessen i at kunne afdække samlingskriterierne inden for dette felt er aktuel nu hvor man kan tale om, at der inden for de sidste ti år er sket endnu et revival – denne gang et revival på den stilistisk fritsvævende, musikalske udtryksmåde, som Joni Mitchell har introduceret, hvor flere niveauer af udtryk flettes sammen omkring den personlige tanke. I mangel af bedre kan vi bruge Mitchell og hendes ”titel” som vores referenceramme og som et tag vi kan samle disse kunstnere under. Men der er elementer i musikken og atmosfæren omkring disse sangere og deres værk der gør, at vi overhovedet når hertil. Udover de givne fysiske rammer hvor man for sit indre blik ser den konfessionelle sanger med sin guitar, kan man overordnet sige, at de konkrete eksempler på stilfællesskab hos disse kunstnere må findes i de personlige sanges strukturer, der på tværs af individuelle egenskaber samler sig omkring det autentiske udtryk (som jeg senere diskuterer essensen af). Den personlige nerve viser sig generelt i dybsindige tekster på et højt litterært niveau med en tæt forbindelse til den musikalske iscenesættelse heraf samt i stemmens betydning som en højt prioriteret komponent i helheden i kraft af sin iboende egenskab som direkte formidlingsvej mellem sjæl og publikum.

De singer/songwriters jeg her fokuserer på²⁷, synes mere eller mindre åbenlyst at bero deres musik på en inspiration i Joni Mitchells univers, hvilket i ”fænomenets” mange dimensioner kan synes som deres fælles kerne – som et tanke- eller inspirationsfællesskab i et ellers meget alsidigt musikalsk rum. Disse er kunstnere der bevæger sig ud over folkemusikkens stilistiske grænser, men som bevarer folk’ens idealer om ærlighed og trofasthed over for værket som nerven i det indadvendte, tekstlige og musikalske udtryk. Hvad der indforstås ved inspirationen i Mitchell, vil min tilnærmelse af hendes musikalske verden forhåbentlig kunne hjælpe til at pointere tydeligere, efterhånden som jeg når nærmere en profilering af ”ikonet”. Desuden vil jeg i min perspektivering gribe fat i tre kvinder, der på hver sin måde trækker tråde til Mitchell.

Et overordnet indtryk af singer/songwriter’ens univers vil præges af oplevelsen af intimitet og umiddelbarhed der for de fleste vil konnotere kunstnerisk ægthed og autenticitet som en diffus atmosfære omkring kunstneren og værket – en atmosfære der kan være svær at sprogliggøre. I

²⁷ Inden for canadisk regi f.eks. Sarah MacLachlan, Jonatha Brooke og Shawn Colvin – og i dansk forbindelse f.eks. Randi Laubek og Tina Dickow.

det følgende vil jeg nærme mig begrebet *autenticitet* for at kunne sætte ord på hvad der indimellem kan synes indforstået ved en musikalsk oplevelse som den, man kan få i mødet med Joni Mitchell og hendes særegne univers.

Autenticitet

Magi i luften – associativ tilgang til autenticitetsbegrebet

The journey she's gone on in her music has been really valuable and really unique because of the fact that she's not gonna put lipstick and make-up on the truth. "Here it is. Here's what I've found. Here's my letter home."²⁸

Udgangspunktet for at mange vil opfatte Joni Mitchells udtryk som indbegrebet af autenticitet har at gøre med at afstanden mellem hende selv og hendes udtryk kan synes fraværende. Ovennævnte citat peger på et modsætningsforhold mellem 'det autentiske', der bunder i et fokus væk fra kunstneren og ind i værket, og det man via læbestiften associerer til som 'det kommercielle' med en *ydre* dimension, en indpakning eller visualisering af "produktet" som en vigtig del af kunstnerens væren til på markedet. Joni Mitchell har i løbet af sin karriere kunnet forbinde sin kunstneriske nerve og "ægtthed" med kommercialiseringen af selv samme, hvor udgangspunktet for at indtræde i den kommercielle del af branchen har været hendes unikke hold i sig selv, som man kan sige har været hendes salgsmærke – det der har tryllebundet hendes publikum som en fascinerende styrke og et formodentlig indiskutabelt vilkår for hendes kunstneriske udfoldelse.

Når man, som jeg, opfatter Mitchells udtryk som autentisk så hænger det sandsynligvis sammen med, at det ikke lyder som noget som helst andet – at det er et personligt udtryk der i både tekst og musik synes at forme sig som Mitchell vil det uden allerede eksisterende, musikalske ledetråde. Man har indtryk af at hun søger efter et passende udtryk for den del af sit følelsesmæssige register, som har brug for at blive vendt ud ad –

Joni looks for this magical riff, this little piece of rhythm and harmony and melody that's gonna set up an extraordinary mood. And when she finds it, you can almost see her and feel her. And you hear that from the opening of these tunes. It envelops the listener but think how it envelops her when she finds it.²⁹

²⁸ Fra dokumentarfilmen "Joni Mitchell – Woman of Heart and Mind"

²⁹ Fra dokumentarfilmen "Joni Mitchell – Woman of Heart and Mind"

Fornemmelsen af at 'noget går op', dels hos Mitchell og dels i lytteoplevelsen, matcher altså denne reference til en vis *magi* der af Malka Marom suppleres med associationer til *mysteriet* og *det gådefulde* som værende outputtet af denne introspektion oversat til musik og ordbilleder. Ifølge Marom er dette en *magi* som Mitchell møder i sin åbenhed over for det uventede, en *magi* som hun "sætter sig selv til rådighed" for at opnå:

She lives with a great respect for this mystery and with an openness, inviting this mystery. This is her great strength. Because I think it requires tremendous strength to really believe in something that you cannot put your finger on.³⁰

'Det man ikke kan sætte sin finger på' kan ses som rammen for det, vi på forskellig vis kan opleve som autenticitet – noget der både er og ikke er. Prince³¹ udtaler at Mitchell har lært ham "the importance of silence"³², hvor denne *stilhed* vækker genklang i min oplevelse af hendes univers, hvor stilheden kan forbindes med det åndedrag, man fornemmer i hvert øjeblik af hendes bedste fortællinger som et udtryk for konstant nærvær. Der er aldrig stille, forstået som ingen lyd, men det Prince eventuelt refererer til kan være det lydum, hvor der er plads til refleksionen, hvor der kun er det, der bliver "nødt til" at være – det som føles *rigtigt*.

Autenticitetsdiskussion

I hvilket led autenticiteten opstår i interaktionen mellem kunstner og lytter, er der forskellige bud på. Allan Moore definerer autenticitet som værende "a construction made on the act of listening"³³ hvormed udgangspunktet er, at autenticitet handler om *fortolkning* – "it is ascribed, not inscribed" – og dermed skabes i mødet med lytteren. Om noget er autentisk handler derfor om, hvem *lytteren* er, og hvordan et værk modtages, og ikke om, hvad kunstneren udsender af "magi" i sin fremførelse, hvilket altså modsvarer den optik på autenticiteten, som er præsenteret i forrige afsnit.

Oplevelsen af autenticitet opstår ifølge Moore i det øjeblik at lytteren gennem en andens kunstneriske udfoldelse får indtryk af, at hans egne erfaringer med livet får gyldighed ved at give genklang i kunstnerens fortælling. Kunstnerens forudsætning for at kunne skabe denne omstændighed i lytterens oplevelse ligger i at have kontakt til en nærmest barnlig

³⁰ Malka Marom i dokumentarfilmen "Joni Mitchell – Woman of Heart and Mind"

³¹ Eller rettere: The Artist Formerly Known As Prince

³² Prince i O'Brien (2001), p. 3

³³ Moore (2002), p. 210

umiddelbarhed, der er fri af forbindelsen til den kunstneriske teknik og refleksivitet omkring fremførelsen. Kunstneren skal være i besiddelse af en vis "centredness", som implicerer kunstnerens løft af sig selv fra et ustabil, reelt oplevelsesgrundlag til en kunstnerisk integrering af sig selv i en fikcionaliseret udgave af den personlige oplevelse, som også kan integrere lytteren i sig. Hermed opstår der et dilemma idet værket – for at være et "værk" – på den ene side skal nå udover kunstneren selv som et idealiseret, kunstnerisk standpunkt, der afviger fra hverdagskommunikationen, og på den anden side skal pege ind ad og sige noget særligt om kunstneren – og om lytteren – for at kunne være autentisk.

En på mange måder modsat indgangsvinkel til autenticiteten står Johan Fornäs for ved at betragte begrebet som noget der udgår af kunstneren selv. Fornäs tager udgangspunkt i stemmen som subjektets direkte formidlingskanal og forbinder autenticiteten med *refleksivitet* som en kombination, der kun tilfalder "stemmeføreren" selv. Fornäs udtrykker sit udgangspunkt således: "It is through reflexivity that authenticity becomes a possible issue, and reflexivity is only interesting if the mirror shows something that can be recognized as 'I' or 'we'"³⁴ – en anskuelse af autenticitet som en sammenhæng mellem "selv-udtryk" og "selv-spejling".

Moore og Fornäs er enige om at musik som kommunikation involverer to kategorier af subjekter – afsender og modtager. Fornäs' pointe er at begge parter er aktive brugere og skabere af mening i værket, men at autenticitet kræver et særligt forhold mellem værk og subjekt – et homogent forhold mellem den tekstuelle form (stil og budskab) og subjektpositionen (intention og ønske)³⁵ – som mest naturligt findes hos fremføreren af værket. Fornäs problematiserer sin egen kobling af autenticitet og refleksivitet ved at fremhæve det argument, mange kunne have (sandsynligvis inklusiv Allan Moore), at den mest ægte stemme er den ikke-refleksive – den Fornäs karakteriserer som "a spontaneously flowing and sounding existence in time and space". Fornäs' indvending mod denne betragtning er at det er den ubevidste stemmeføring, der lettest bliver uautentisk, idet den frem for at være styret af en reflektiv kontrol, lader sig styre af ydre omstændigheder. Det er derfor i det øjeblik man reflekterer over sine egne grænser og potentialer, at man opnår muligheden for at nå den ægte subjektivitet, med refleksiviteten som autenticitetens vilkår.³⁶

³⁴ Fornäs (1993), p. 19

³⁵ Fornäs (1993), p. 17

³⁶ Fornäs (1993), p. 2

Min indvending mod denne opstilling af det refleksive over for det ikke-refleksive er at man kan tale om et ekstra led, som Fornäs her ikke tager højde for – nemlig det man i fænomenologisk øjemed benævner det *før-refleksive*. Dette er en drivkraft der kan omtales som en indre nødvendighed, og som jeg mener man kan fremhæve som et væsentligt aspekt af begrebet refleksivitet i forhold til f.eks. Joni Mitchell. Fornäs forstår den ikke-refleksive udfoldelse som mekanisk – et udtryk der tilpasser sig det omkringværende som en slags automatik – hvor den før-refleksive udfoldelse herimod er styret af levede, musikalske erfaringer samt oplevelser med livet i det hele taget. Når Mitchell udtrykker sig, er det på ingen måde et upersonligt, mekanisk udtryk styret af nogle ydre omstændigheder, men derimod et udtryk der er defineret af hendes musikalske erfaringsverden – et langt liv med musikalske oplevelser, et liv hvor musik og malerkunst altid har været en del af hendes væren til i verden. Der er stor refleksivitet forbundet med Mitchells kunstneriske udfoldelse i den forstand, at den efter sigende fungerer som en slags terapi for hende³⁷. Men hendes måde at udtrykke sig i musik på, virker mest af alt som en før-refleksiv drivkraft, hvor ”the magical riff” bliver til ud fra et termiløst og ukontrolleret udgangspunkt på baggrund af ”noget” i hende. Refleksiv kontrol i tilblivelsen af Mitchells melodilinjer ville gøre dem ikke-eksisterende, og dette synes at være et basalt vilkår i Mitchells forhold til sin musik. Hendes autenticitetsforbindelse findes altså set i dette lys uden for Fornäs’ rammer.

Hvis man skal oversætte Moores begreb om ”centredness” til Mitchells tilfælde, så ligger den autenticitetsmæssige vellykkede kobling i, at hun i både tekst og musik søger transcendenzen og herved skaber sin helt egen, svært tilgængelige verden, men at hun gør det på en måde, hvor hun konstant er helt tæt på og sansevibrerende på en måde, som lytteren kan mærke på sig selv. Pointeringen af denne dobbelthed som væsentlig for oplevelsen af autenticitet gør Moores anskuelse af autenticitetsbegrebet interessant idet oplevelsen af forholdet mellem distancen i det transcenderende og nærheden i følelsesfællesskabet, kan have meget at sige i indkredsningen af Mitchells autenticitet – eller vores oplevelse heraf. Koblingen af det der tager udgangspunkt i det helt nære – i den vibrerende nerve og den personlige erfaringsverden – og det der søger vidderne, søger ud, søger væk, kan have to udfald: På den ene side skabes der hermed en spænding der er billedskabende og som virker realiserende, intensiverende i forhold til ransagelsen af det pågældende følelsesliv, mens de to

³⁷ Jf. Mitchells egne ord: “I’ve always used the songwriting process as a self-analysis of sorts.” (citat fra hjemmesiden www.jonimitchell.com)

modsatrettede ”kanaler” i andre henseender vil kunne beskyldes for at skabe en brist i oplevelsen af autenticitet. Denne spænding er udgangspunktet for den følgende diskussion.

Nærhed eller distance

Fornemmelser af ærlighed, oprigtighed, ægthed, trofasthed mellem sangeren og ordene er fornemmelser som ordet ’autenticitet’ samler til en omstændighed omkring værk, kunstner og lytter. Disse prædikater er knyttet til folk-traditionen generelt som et slags varemærke for et udtryk i musik og tekst der er baseret på et personligt, ægte følt engagement i individet selv og dets omverden. På baggrund heraf indgår Joni Mitchell mere eller mindre automatisk i en kavalkade af autenticitetsbærende kunstnere selvom hendes engagement adskiller sig fra traditionen og det udadrettede budskab ved at være mystificeret gennem en personlig, svært tilgængelig billedverden, som ville kunne beskyldes for at være for fjern til at kunne deles med hende. En indvending mod Mitchells mulighed for at skabe autenticitet vil altså kunne gå på at hendes artificielle udtryk skaber distance til lytteren, hvorimod en ”tilhænger” forbinder distancen med et mod til at udvide grænserne for, hvad sproget og musikken kan formidle – med en ærlighed over for udtrykket til at lade det forme sig umiddelbart, ignorant over for konventionen. Når abstraktionen for mig ikke bliver uvedkommende, så hænger det sammen med, at den konstant akkompagneres af en nærhed og tilstedeværelse, som binder vidderne fast til kilden: Mitchell.

Billy Walker peger på en dobbelthed i oplevelsen af Mitchells udtryk som ikke rammer abstraktionen, men derimod *nærheden* som mulig autenticitetsbrist:

You feel that each composition is a piece of the artist herself and that each segment is exactly true to life, nothing however painful or personal has been left out... Joni Mitchell wears her heart on her sleeve and doesn't care who knows it, and this fact alone has alienated her to many who feel that such emotions, because of their apparent openness, must be false. [...]³⁸

Denne diskussion fornemmer jeg tager udgangspunkt i albums som bl.a. ”Blue” (1971) og ”For The Roses” (1972) hvor Mitchell er dybt involveret i sine tekster. Engagementet kan mærkes som en særlig intensitet i fremførelsen hvor vidtspændende, rastløse melodiske linjer isoleret set ville kunne give indtryk af det modsatte – nemlig fravær eller distance. Min oplevelse er at Mitchell ikke svælger i sin smerte, hvilket modsiger Walkers problemstilling,

³⁸ Billy Walker citeret i O'Brien (2001), p. 131

men at hun ”behandler” den melodisk på en måde, som for mig sjældent bliver patetisk. Dorte Hygum Sørensen siger i forlængelse heraf om ”Blue”-albummet: ”Tonen er åben og nøgen, men ikke fersk, privat og modløs.”³⁹

Forskellen på et fotografi og et maleri er at fotografiet er den direkte gengivelse af virkeligheden, mens maleriet forholder sig med en kunstnerisk abstraktion til realiteterne. Hvis Mitchell behandlede sin sårbarhed med sårbarhed ville hun sandsynligvis bryde sammen for øjnene af os, og dette undgår hun ved at komme omkring sin egen sårbarhed med musikken som dialogisk terapi og ikke som understøtte. Mitchell siger selv om ”Blue”: ”At that period of my life, I had no personal defences, so there’s hardly a dishonest note in the vocals”⁴⁰, og hermed markerer hun altså selv den afstand der kan synes at være mellem hendes teksters ’forsvarsløshed’ og hendes behandling af dem gennem en form for intuitiv, melodisk afreaktion, der maler sig rundt i alle hjørner af følelsesregisteret som en slags kunstnerisk overskud. Den umiddelbarhed Mitchells melodier her synes at forme sig ud fra, tager udgangspunkt i teksten og dermed en indre drivkraft, som har et åbent, musikalsk rum til rådighed. Dette åbne rum bruges til fulde hvilket for mig at se skaber en nærhed på trods af tendensen til transcendens (jf. senere omtale i forbindelse med tekstanalyserne) – en nærhed som baseres på en usædvanlig troværdighed overfor tekstforlægget som styrende for musikkens frie udfoldelse samt på Mitchells ærlighed over for sig selv i forhold til at kunne ”lade musikken ske”.

Som det også fremgår af min værkoversigt i forrige kapitel, er der stor forskel på graden af intensitet i Mitchells udtryk, alt efter hvor vi befinder os i hendes karriere. Når jeg taler om at forstå Mitchell som indbegrebet af autenticitet, så lukker jeg på sin vis øjnene for udsnit af hendes værkrække, som ikke siger mig noget særligt – som f.eks. hendes rock’ede, samfundskritiske udgivelser fra starten af 80’erne. Jeg vælger altså i min overordnede oplevelse af Mitchell og hendes musik at fokusere på enkeltdele af hendes virke som for mig overskygger de få afvigelser fra det fængende, som altså også er en del af hende. Når f.eks. ”Wild Things Run Fast” (1982) og ”Dog Eat Dog” (1985) ikke fanger mig, så drejer det sig om, at det lidt hårde, elektrificerede lydbillede bryder den nærhed og intimitetsoplevelse, som jeg forbinder med Mitchell når hun er bedst – når man kan høre den varme lyd af hendes akustiske guitar, og når hendes stemme er helt tæt på. Intensiteten afgøres også af

³⁹ Hygum Sørensen (2002)

⁴⁰ Mitchell på hjemmesiden www.jonimitchell.com

tekstmaterialet der på disse udgivelser ikke rummer den billedrigdom og nerve, som f.eks. "Blue" (1971), "Hejira" (1976) og "Night Ride Home" (1991) bygger deres særegne lydunivers på baggrund af, og som får mig til at fremhæve disse albums som noget særligt. Der er en grund til at nogle udgivelser stikker længere frem end andre, og grunden til at resten overses kan altså være, at disse ikke rummer den spænding mellem musik, tekst og udførelse, som Mitchell i andre forbindelser formår at skabe så formidabelt, at hun for mig og den største del af musikkritikken huskes herfor som "indbegrebet af autenticitet".

Når jeg taler om Mitchells "terapi" som den, Walker møder med en vis skepsis, så fornemmer jeg denne som den dialektik, der kommer til udtryk i hendes tilgang til sit tekstmateriale som værende en del af hende selv. Behandlingen sker dels melodisk, som jeg også har været inde på, og dels som Mitchells dialog med sig selv som den bl.a. udspiller sig, når hun med en særlig ironisk distance forholder sig med en form for skepsis til sin egen melankoli. I sangen "Refuge Of The Roads" fra "Hejira" (1976) synger Mitchell: "Heart and humor and humility,"/ He said "Will lighten up your heavy load" som en eksplicitering af sit terapeutiske blandingsforhold. Denne del af selvransagelsen der gennem humor skaber dialog, tilfører for mig at se hendes udtryk et dybdeperspektiv, som beviser hendes ægthed i forholdet til sit værk. Albummet "Blue" (1971) som ellers betragtes som det mest hudløse, Mitchell har leveret, indeholder ligeledes strejf af denne ironi. Forspillet til "River" er en parafrase af "Jingle Bells" som sekvenseres til parallel-tonearten mol som reference til julen, der er tekstens tidsramme, og som med en sorgfuld sjæl i centrum ikke "klinger" som den skal. I sangen "Blue" synger Mitchell: "Well there's so many sinking now/ You've got to keep thinking/ You can make it through these waves" som en opfordring til sig selv om at "holde fast". Stemningen omkring dette 'dyb' er overhængende i resten af sangen og vækker en speget form for dialog til live med frasen: "Lots of laughs/ lots of laughs". Disse ord synges nemlig med skælvende stemme og melodilinjer der er nedadgående mod sangens dybeste leje, hvormed man bag udsagnet om godt humør fornemmer en alvor og en prøvelse med livet, som efter min mening ikke står til diskussion. I forholdet mellem dette udsagn og Mitchells fremførelse af det er der et misforhold som gør udsagnet "lots of laughs" utroværdigt – og dét er her Mitchells måde at understrege netop sin troværdighed på uden at en sådan kobling hermed anskues som en bevidst handling. Dette sker i et kunstnerisk rum hvis atmosfære mange gange er det usagte samt det, der opstår i mellemrummet mellem ord, lyd og intonation.

Rumoplevelse

De billeder som forestillingen om autenticitet skaber i lytteren og kritikeren, danner et rum omkring formidlingsakten mellem kunstner og lytter, som altså har med f.eks. ”magi” og ”mysterium” at gøre som fænomener, der er tilknyttet endnu en associationsramme. Erik Christensen taler om at musik kan fremkalde en virtuel verden i den lyttende bevidsthed⁴¹, og dette er et grundlæggende vilkår for min oplevelse af Mitchells musikalske og tekstlige samspil samt for min omformning af denne oplevelse til ord. Idet Mitchells kunstneriske univers er svært at holde fast inden for nogle konkrete, begrænsende rammer, vil det mange gange være *oplevelsen* af dette univers, der er udgangspunktet for en definition af værket. I denne oplevelse støder jeg på en fornemmelse af *rum*, hvori lyden bevæger sig, samler sig og giver mening som bl.a. imaginære billeder. Rummet som parameter er altså en abstrakt ramme inden for hvilken oplevelsen af diffuse begreber om f.eks. klang og musikalsk stemning kan sprogliggøres.

Karl Aage Rasmussen arbejder med begrebet ”det tonale rum”⁴² som en måde at beskrive musikken på ud fra den mentale oplevelse af musik som ”tonerum” eller ”tidsrum”. At bruge metaforen ’rum’ forklarer han med at det billede, vi gør os af verden (og dermed også af kunsten), ofte netop *er* et billede. Vi kan derfor tale om en form for *synlig* musik eller musik som *lydskulptur* i vores oplevelse. Udgangspunktet for Karl Aage Rasmussens fokus på rum er at ”musikkens formlære er læren om stivnet musik”⁴³ og derfor ikke er fyldestgørende, idet vi skal beskrive den klingende musik, som vi oplever den, nemlig som *tid* i kraft af *bevægelse* på den ene side, skabt af f.eks. harmonik og melodik, og på den anden side af *stilhed*, der er afhængig af netop varighed.

Man kan sige at det musikalske rum i dets grund-atmosfære defineres ud fra harmonikkens karakter hvor de åbne klange åbner rummet op, mens klange med en forudsigelig rettedhed vil skabe en klar fornemmelse af rummets afgrænsning. Fornemmelsen af ’rumlighed’ underbygges af bevægelsen i rummet som dels afgøres af klangenes bevægelser i forhold til hinanden samt af den rytmiske aktivitet og de glimtvisse overraskelser

⁴¹ Christensen....

⁴² Rasmussen (1994), p. 27-34

⁴³ Rasmussen (1994), p. 28

i lydrummet, som bryder en jævn udvikling. Herudover spiller den lydtekniske side af udtrykket selvfølgelig en stor rolle for oplevelsen af rummets karakter og dermed af fortællingens kulisse.

Karl Aage Rasmussen pointerer at lydens *placering* i rummet er musikkens egentlige rumlige parameter, men vi har altså fornemmelser af rum på mange niveauer. En særlig form for rum eksisterer abstrakt i selve formidlingsakten, hvor sangskriverens verden kobles med værkets virkelighed og bliver til ét rum der lever, idet det opleves – det er det rum jeg vil sætte lig med autenticiteten, og som er min overhængende rumoplevelse i mødet med Joni Mitchell. Dette møde inviterer i detaljerne til besøg i mange forskellige fortællingers rum, og fælles for disse rum er at de holdes sammen af ord, musik og billeder i samspil med hinanden inden for rammer, der sættes af en bagved stående multikunstnerisk bevidsthed. Ved denne bevidsthed vil jeg i det følgende tage afsæt til min videre tilnærmelse af kernen i Joni Mitchells abstrakte, men nære udtryk.

Den multikunstneriske bevidsthed – introduktion til analysen

Jeg beskæftiger mig med Joni Mitchells tankeverden for at have en indgangsvinkel til hendes værk⁴⁴ som kan være frugtbar i forståelsen af hendes kunstneriske orientering. Mitchell bevæger sig kunstnerisk i en sfære, hvor grænserne mellem kunstarter er brudt ned således, at man som lytter kan få oplevelsen af et flerdimensionalt udfoldelsesrum, der appellerer til associativ aktivitet og indlevelse. Når Mitchell taler om sit udtryksunivers, forklares en sådan lytteroplevelse ved, at hendes musikforståelse er stærkt præget af de forskellige kunstneriske perspektiver, hun ser sig selv og sin omverden udfra, og at dette åbner rammerne for hendes udtryks muligheder. Omgangen med ord og billeder er en uadskillelig del af kompositionsprocessen for Mitchell, såvel som de frie musikalske rammer også omvendt skaber plads for hendes store fortællinger.

Som det kommer til udtryk gennem Mitchells tekster, er indsigten i sig selv hjertet af hendes udfoldelsesgrundlag, og denne selvrealisering former sig musikalsk på en måde der strider mod vores analytiske forventning. I kraft af hendes ophævnning af kunstneriske skel og retningslinjer vokser behovet for et forståelses- eller fortolkningsgrundlag der når udover de gængse rammer – som åbner op for en oplevelse på flere kunstneriske niveauer. Med ytringer

⁴⁴ Forstået som hendes samlede udgivelser med fornemmelsen af en basal orientering

som "I think like a painter, not like a musician"⁴⁵ og "I think of music in a textural collage way"⁴⁶ fordres der en tilgang til musikken der netop har *billedet* eller *associationen* som udgangspunkt for forståelsen: en terminologi der omfatter den multikunstneriske oplevelse malet i ord og toner. Og det er med åbenhed over for et sådant alternativt termsæt at jeg vil gå til Mitchell i mine analyser. Dette sker med respekt for hendes mange facetter, men dog med en bagvedliggende skepsis over for udmeldingen om at være musikteoretisk uvidende (jf. senere uddybning), ignorant over for terminologi og konventioner i sin billedlige tilnærmelse af musikken. At Mitchell bryder grænser og skaber sit helt eget udfoldelsesrum herved, bevidner hendes værk, men dette sker med en karakteristisk sofistikerethed og intellektualitet, som er svær at forene med en total ignorance over for musiklivet omkring hende. Hun har været i branchen i tredive år, har spillet med nogle af rytmisk musiks største musikere og må have gjort sig nogle erfaringer om musik og struktur, som dårligt kan undgå at påvirke hendes kompositionelle udgangspunkt. Jeg tror på at Mitchells status i musikbranchen bunder i hendes mod til at innovere i forhold til de grænser hun har stiftet bekendtskab med, og dette sker i et udtryk, der i dets uforlignelighed med andet eksisterende, former sig som var det ubundet, ucensureret. Mitchell er multikunstner og dette er hendes særegne udgangspunkt for sit udtryk i lyd, i tekst, i farver – et udgangspunkt som jeg tager højde for i min analytiske tilgang til hendes univers.

I beskæftigelsen med lytteroplevelsen samt med dens orientering mod billedet og rummet har jeg her markeret et grundlag for min forståelse og forklaring af de sammenhænge, som jeg i specialets analyseled vil dykke dybere ned i. Første stop i min analytiske eftersøgning af en kernesubstans i Joni Mitchells kunstneriske formulering er hendes tekstmateriale. Dette går jeg til med fornemmelsen af at der er noget, der trækkes med som sammenknyttende fibre gennem hendes forskellige ordkulisser, og som på tværs af tid sætter hendes signatur i den personlige fortælling.

⁴⁵ Denberg (1998) i Luftig (2000), p. 204

⁴⁶ Feather (1979) i Luftig (2000), p. 95

KAP. 3: DEN TEMATISKE FIBER – signifikans i Mitchells tekstunivers

As you'd soon discover, Joni speaks like she paints and composes. She's an ace storyteller, right out of the Homeric tradition, not so much describing or analyzing a situation as conjuring up visionary landscapes of cinematic power that take the listener vicariously through the event, like stepping into one of Don Juan's shamanistic visions. You emerge from the other side with the feeling that you've lived the event yourself and learned whatever lessons it inherently had to offer.⁴⁷

Således leder Vic Gabarini os ind i Joni Mitchells sproglige univers ved at sætte ord på den billedlige kraft hun gennemstrømmes af, og som river os med i hendes fortællinger.

Scenografiske beskrivelser spækket med eksistentiaalistisk betydning er det der præger den del af Mitchells multikunstneriske univers, der *sprogliggør* den søgen efter indsigt, der på eksperimenterende vis har vist sig som idemæssig kerne i hendes multikunst. Når man betragter Mitchells værkers udvikling fra et tekstligt perspektiv, tegner der sig et billede af en person, der med kunsten som redskab løbende har ransaget sig selv, rykket sig i forhold til dette og betragtet sig selv igen med modnede øjne. Gennem denne udvikling løber det jeg vil kalde en *tematisk fiber*⁴⁸, som forener de mange brogede følelsesuniverser omkring nogle gennemgående problematikker og et fast symbolsk repertoire. Herigennem får vi fornemmelsen af Mitchells personlighed som defineret ud fra hendes forhold til kærligheden i en idealistisk længsel efter noget uopnåeligt.

In search of love and music/ My whole life has been/ Illumination/ Corruption/ And diving, diving,
diving ["Black Crow"]

Med disse ord skildrer Mitchell sit livsprojekt hvor *indsigten* i sig selv og sit forhold til kærligheden skaber grobund for musikkens *udvikling* som to modsatrettede "bevægelser", der er tæt knyttet til hinanden som hendes kunstneriske "nødvendighed". Grundlaget herfor er den konstante konfrontation med modstridende følelser hvilket ud fra tekstcitater kan forstås således, at det at belyse 'mørket' og samtidig konfrontere sig med afskygninger af 'lyset' skaber perspektiver, der bidrager til indsigten.

Min tekstanalyse er tolket ud fra den nære sammenhæng mellem tekstens subjekt og Mitchell selv. "I see something of myself in everyone" siger hun i sangen "Hejira", og ligeledes er det svært som læser eller lytter at undgå at se hende i alt hvad hun skildrer.

⁴⁷ Gabarini (2000), p. 115

⁴⁸ Begreb inspireret af Whitesell (1997)

Rejsen til erkendelse

Med albummet "Blue" (1971) etablerer Mitchell sit konfessionelle kendemærke gennem udfoldelsen af en tankeverden i ucensurerede dybder. I en anmeldelse skriver Timothy Crouse: "She refuses to mask her real face behind imagery"⁴⁹ hvilket pointerer Mitchells sans og behov for på dette album at forholde sig til sig selv og sin omverden med hudløs ærlighed. Hun siger selv herom: "I felt I should write in my own blood"⁵⁰ og denne følelsesmæssige transparenz bliver omdrejningspunktet for Mitchells formulering af sig selv gennem sine tekster – et klimaks af personlig nerve og "afklædthed" i udtrykket imod hvilken hun senere finder en måde at beskytte sig på. Et tydeligt eksempel herpå ses tekstmæssigt på "The Hissing of Summer Lawns" (1975) hvor Mitchell distancerer sig til sig selv og sin egen skrøbelighed i en bevidst projektion af fortælleren væk fra sig selv fra 1. person til 3. person⁵¹. Hermed er ikke sagt at hun ikke er tilstede, men i en anden og mere beskyttet position. Dette medfører også en ændring af tekstindholdets karakter idet albummets tekstlige atmosfære bliver komplicerede storby-fortællinger i abstrakte rammer frem for de mere direkte udlægninger af personlige konflikter inden for et privat, lukket miljø. Denne distancerede attitude indikeres også i dette albums titel med referencen til en sommerdag hvor haveejerne har deres sprinklere ude. Som altid skjuler der sig en anden betydning under overfladen, nemlig slangen (også afbilledet på coveret) der hvisler i græsset – en reference til paradiset have som en underliggende symbolik i det umiddelbart konkrete storbybillede. Denne kobling mellem virkelighed og tro er tillige et gennemgående tema i tekstmaterialet på dette album hvilket skaber dets nerve som en eksistentiel diskussion på et højt intellektuelt niveau.

Ikke en eneste af Mitchells albumtitler nøjes med at have én betydning – og ligeledes åbner titlen "Blue" op for et hav af associationer. "There's comfort in melancholy" lyder det i sangen "Hejira" fra albummet af samme navn (1976), og melankoli er netop hvad der også gennemsyrrer "Blue"-albummet som helhed ud i alle grene af udtryk. Dette indrammes af det blå cover hvor et skyggefuldt fotografi af Mitchell giver os fornemmelsen af det dybsindige univers, vi snart lukkes ind i. Specielt for dette album er Mitchells brug af ordet "blue" der

⁴⁹ Crouse (1971)

⁵⁰ Lydon (1969) i Luftig (2000), p. 8

⁵¹ Mitchell siger: "I did make a conscious lyrical shift to "you" which is a device that [Bob] Dylan used for a lot of his autobiographical stuff, I suspect. That has a certain amount of self-protection built into it." (I Levitin (1996) i Luftig (2000), p. 182

som et ledemotiv optræder som en gennemgående reference til hende selv og udgangspunktet 'blues'. Ordet bruges i dets mangetydighed som bl.a. navnet på en elsker eller farven blå udover selvfølgelig at være synonym for følelsen. Disse forskellige afskygninger popper frem i teksterne som f.eks. "My old man/ keeping away my blues" ("My Old Man"), "So you write him a letter and say, 'her eyes are blue'" ("Little Green"), "Blue, songs are like tatoos" ("Blue") eller "In the blue TV screen light/ I drew a map of Canada" ("A Case Of You") (mine kursiveringer).

En overordnet symbolik på dette album lægger sig til den erkendelsesproces som det samlede tekstlige forløb repræsenterer i en tilbagevenden til det 'at rejse'. Mitchell inviterer os indenfor i sit selvransagende univers med ordene: "I am on a lonely road and I am traveling, traveling, traveling/ looking for the key to set me free" ("All I Want") – nøglen til et liv som Mitchell længe søger, men som kun nås i drømmen og i musikken. Hun præsenterer os med disse ord for den terapeutiske funktion af sin egen skriveproces som hun har udtrykt sig mere eller mindre intenst omkring siden sit debutalbum, hvor 'nøglen' ikke passede til hendes ægteskab – "You know my keys won't fit the door/ You know my thoughts don't fit the man/ They never can" ("I Had A King"). Lignende rejse som på "Blue" lander vi i på albummet "Hejira" hvor Mitchell i sangen "Coyote" synger: "I tried to run away myself/ To run away and wrestle with my ego". Titlen er hentet fra det arabiske *hedschra* der er betegnelsen for Muhammeds flugt fra Mekka til Medina i 622⁵², og bliver her i sin overførte betydning et billede på Mitchells flugt fra den håbløse virkelighed til et uangivet land, der aldrig nås, men som må være stedet, hvor personlige konflikter løses – hvor kærlighed og frihed lever i skøn forening. Betydningen af *rejsen* som vejen til erkendelse tydeliggøres på coveret til dette album med billedet af landevejen (eller 'flugtvejen', jf. "Refuge of the Roads") der fører ind i Mitchell som en integreret del af hendes skikkelse. Coveret henviser i øvrigt til de reelle rammer om albummet – at sangene er skrevet på en tur Mitchell foretog alene i bil gennem USA. Mitchell giver med "Hejira" udtryk for samme melankolske udgangspunkt som på "Blue" med ordene "I've got the blues inside and outside my head" ("Blue Motel Room") der pointerer distinktionen mellem stemningen (indvendig) og farven (udvendig), som også her er gældende. Der er dog sket den udvikling for rejsen siden "Blue" at Mitchell er begyndt at tænke i større perspektiver og kan forholde sig kritisk til sin egen situation, idet hun siger: "I've been traveling so long/ How'm I ever going to know my home"

⁵² Jarl Friis-Mikkelsen: *Joni Mitchell – Rejsende i musik og kærlighed (2)* (1979), p. 38

(”Black Crow”). Og denne refleksion præger den periode, hun erkendelsesmæssigt befinder sig i i den sidste del af 70’erne. En reference til sit, i tilbageblikket set, naive udgangspunkt giver hun i ”Amelia” hvor hun synger: ”I pulled into the Cactus Tree Motel/ To shower off the dust” – støvet fra turen over prærien eller fra årene der er gået siden sangen ”Cactus Tree” fra ”Song To A Seagull” (1968), som kaster en kommentar tilbage (eller frem) til ”Amelia”, der lyder: ”And she’s so busy being free”.

Erkendelsesrejsen er altså det der tematisk forbinder ”Blue” og ”Hejira”, og som sidste led i min kerne-trilogi tager ”Night Ride Home” også udgangspunkt heri. Med albummets titel peges der på *rejsen* såvel som på retningen *hjem* hvilket som tidligere pointeret musikalsk kommer til udtryk som en venden tilbage til det nære lydrum med den akustiske guitar og Mitchells intime stemme i front. På coveret ser vi ud af en bilrude mod det blå hav som Mitchells ansigt er en del af, og dette kan ses som en reference dels til ”Hejira” og bilrejsen og dels til ”Blue” med det blå vand og Mitchells nære forbindelse hermed. Mitchells ansigt er splittet i horisonten, hun er ikke længere i havets eller sine følelsers vold, men kan se over overfladen – hun er nu kun retrospektivt ”dreamin’ of blue runways” (”Ray’s Dad’s Cadillac”). Hun er heller ikke som på ”Hejira” alene på sin bilrejse, men ledsages af sin mand, Larry Klein (– videoen til ”Night Ride Home” afdækker mystikken omkring silhuetten af en andenperson på albummets cover), og udgangspunktet for denne rejse udtrykker Mitchell med en ro og afklarethed i ordene: ”I love the man beside me/ We love the open road”. Tekstmæssigt byder ”Night Ride Home” ikke på nogen sårbare erkendelser, men er en samling fortællinger, som knyttes til Mitchells erfaringsverden – hendes rejse – og som hun kan kommentere fra en styrket position. Således kan hendes musikalske karriereforløb læses bag en sådan selverkendende udlægning af hendes personlige udvikling:

When I thought life had some meaning/ Then I thought I had some choice/ (I was running blind)/
And I made some value judgements/ In a self-important voice/ (I was outta line)/ But then absurdity
came over me/ And I longed to lose control/ (into no mind)/ Oh all I ever wanted/ Was to come in
from the cold

Efter at have kæmpet med sig selv og afprøvet musikkens grænser kan hun nu endeligt vende ”hjem” og ind i varmen.

Visionen – det transcendent perspektiv

I think throughout her work there is an effort to make the music be skybound, to relieve the body of temporality. And when she gets there, whoo. It's almost a chant, this need for release and transcendence, to ride above the culture, to be in the sky, to reflect. To not be in it but to look down upon it.⁵³

Lige gyldigt med hvilke briller man anskuer Joni Mitchells forskellige tekstuniverser, gennemses de af en *vision* om en bedre verden. Denne vision er dels knyttet til realiteterne omkring Mitchell som disse fremstilles i hendes politiske, socialrealistiske tekster, og dels til hende selv og drømmen om at kunne nå udover den verden, vi kender. Det er denne side af visionen, der har med hendes søgen efter harmonien i sig selv at gøre, jeg her fokuserer på.

Mitchells vision nås gennem flugten fra virkeligheden og ligger derfor i forlængelse af erkendelsens rejse. Men hvor rejsen som metafor for erkendelsen er forbundet med den reelle hensigt med skriveprocessen der hviler på en slags terapi, er visionen med Mitchells flyve-metaforer forbundet med drømmeverdenen og kan forstås som terapiens *indhold* – hypnotiske tilstande hvorigennem Mitchell søger ind i sig selv. Flyve-symbolikken tillægger tekstuniverset et *transcendent perspektiv*⁵⁴ hvor en projektion af begivenhederne ud af tekstens eget rum i flugt- eller anden form for forsvindingsbilleder åbner tekstbilledet og det kunstneriske rum op til et ubegribeligt abstraktionsniveau, så vel som også den poetiske diskurs i sig selv kan gøre det. Hermed er tekstperspektivet også en væsentlig del af rumoplevelsen. Uspecifikke horisonter og f.eks. sandslotte der falder sammen, en kridtstreg i regnvejrr eller drømme, der ikke opfyldes, skaber billeder for *forsvindingen* eller håbløsheden i længslen efter det uopnåelige. Dette giver genlyd på musik siden hvor disse åbne perspektiver kommer til udtryk harmonisk og i lydbilledet som helhed i en slags 'vægtløshed' svarende til tanken om *at flyve*. Disse fornemmelser for noget uhåndgribeligt kan relateres til drømmebilleder som i "Paprika Plains" fra "Don Juan's Reckless Daughter" (1978) udtrykkes med nogle af de samme begreber om transcendens, som dem jeg her bruger om min oplevelse (mine understregninger):

I'm floating into my dreams/ (...)/ And at the point of vanishing/ Where the sky and the earth meet/
A bomb blooms/ Deadly mushroom/ White/ Gold/ Heat/ (...)/ From space probe photographs/ I float
out of the hovercraft/ Naked as infancy/ And weightless/ And drifting/ Horizontally

⁵³ Fra dokumentarfilmen "Joni Mitchell – Woman Of Heart And Mind"

⁵⁴ Begreb inspireret af Lloyd Whitesells artikel: *A Joni Mitchell Aviary* (1997)

På sit debutalbum forklarer Mitchell sin lidenskab for alt der kan flyve, med den *frihed*, vingerne bærer med sig, hvilken jeg vender tilbage til i forbindelse med problematikken omkring kærligheden. Hun siger her: "For loving the freedom of all flying things/ My dreams with the seagulls fly/ Out of reach out of cry" og introducerer hermed også det transcendent perspektiv ved at drømme sig ud af tid og rum. De 'høje luftlag' fortsætter i uskyldsrene ordbilleder i sangen "Both Sides Now" skrevet i '69-åndens interessesfære og utopiske idealisme hvor skyerne har blokeret for solen som en parallel til kærligheden og dens illusioner. I den anden ende af 'skalaen' finder vi havet som billede på 'det store blå', dybderne og ubegribeligheden i sangen "Blue" hvor musikken *strømmer* igennem lydrummet, og hvor vi hermed præsenteres for en u håndgribelig, transcendent verden, hvor drømmen er overlevelsens vilkår. Parallelt hermed synger Mitchell i "River": "Oh, I wish I had a river/ I could skate away on/ Oh, I wish I had a river so long/ I would teach my feet to fly", og disse sange udtrykker signifikansen for Mitchells tankeverden i de tidlige 70'ere hvor erkendelsessituationen har ultimatum-karakter, idet stort set al tankevirksomhed peger fremad med *drømmen* som livsvilkår. Anderledes ser det ud på "Hejira", som også pointeret tidligere, hvor selvrefleksionen og fornuften får sin plads i flugtdrømmen som Mitchells dialog med sig selv. Dette opleves bl.a. i "Amelia":

I was driving across the burning desert/ When I spotted six jet planes/ Leaving six white vapor trails
across the bleak terrain/ It was the hexagram of the heavens/ It was the strings of my guitar/ Amelia
it was just a false alarm

Det transcendent perspektiv har flere dimensioner i denne tekst der åbnes med en projektion af fokus ud i det blå, op mod flyvemaskinerne på himlen, hvilket slører fornemmelsen af subjektets (Mitchells) konkrete tilstedeværelse i situationen. Vores tid- og stedoplevelse sløres af bl.a. sidestillingen af to tekstfraser der henholdsvis henviser til "himlene" (mere abstrakt end himlen i sig selv) og den konkrete situation, hvor Mitchell sidder med sin guitar og måske skriver denne sang. Forbindelsen mellem fortælleren og Amelia⁵⁵ giver Mitchell udtryk for i sin beskrivelse af Amelia: "A ghost of aviation/ She was swallowed by the sky/ Or by the sea, like me she had a dream to fly", og i og med at Amelia kun eksisterer i spøgelsesskikkelse og i øvrigt lever udfra samme lidenskab som Mitchell selv, er Mitchell mere tilstede, end man først fornemmer, og forholder sig til sine egne drømmebilleder i den

⁵⁵ Sangen er skrevet til Amelia Earhart der er gået over i historien som kvinden, der havde store visioner og drømme om at flyve, og som på en solo-tur jorden rundt styrtede ned i havet og forsvandt.

efterrationaliserende enetale til Amelia – eller hende selv – som hvert vers byder på: ”Amelia, it was just a false alarm”. Denne hookline har en tilbage-til-virkeligheden-effekt gennem sangen og fungerer derfor som modspil til transcendensen. Mitchell holder herved fast i sig selv og lader sig ikke rive med af de drømme der ’alligevel aldrig opfyldes’.

I ”Amelia” bruges flyvemaskinerne som flyve-metafor på samme måde som kragen i ”Black Crow” hvor det lyder:

There’s a black crow flying/ Dark and ragged/ Tree to tree/ He’s black as the highway that’s leading me/ Now he’s diving down/ To pick up on something shiny/ I feel like that black crow/ Flying/ In the blue sky

Det er bemærkelsesværdigt for metafor-brugen i disse sange at Mitchell gør opmærksom på ordbilledets egentlige betydning ved at inddrage sig selv i direkte sammenligning med sit billedes fokusobjekt. Normalt vil man forvente at metaforen bruges for at sløre en konkret betydning eller åbne en situation til bredere perspektiver, men her sikrer Mitchell læserens fortolkning ved at trække abstraktionen ned til sig selv for os og indikere sin egen tilstedeværelse. Et lignende dække over subjektet med efterfølgende afdækning møder vi i ”The Dawntreader” fra debutalbummet hvor det lyder:

He aches and he learns to live/ He stakes all his silver/ On a promise to be free/ Mermaids live in colonies/ All his seadreams come to me

Dette er altså ligeledes et eksempel på Mitchells projektion af sig selv ind i en tredjeperson hvis fortælling skinner eksplicit tilbage på hende som et spejlbillede. Effekten af denne gøren opmærksom på en overførsel af betydning er efter min mening ikke at teksterne bliver banale eller patetiske, men derimod at man hele tiden bliver forbundet med den menneskelige nerve i abstraktionen.

Mitchell befinder sig på ”Hejira” et sted mellem hengivelsen til sine drømme og kontakten med fornuften hvilket kan være et udtryk for, at hun er på vej op af det dyb, som hun på ”Blue” var tæt på at blive opslugt af – ”I cleared myself/ I sacrificed my blues” (min understregning) siger hun indledende til albummet ”Court and Spark” (1974). Mitchell viser i sangen ”People’s Parties” herfra at hun er nået et skridt videre fra ”Blue”, idet hun her registrerer sine illusioner og forsøger i dialog med styrkesiden i sig selv at slippe ud af dem som vejen til et lysere sind og bedre muligheder for at begå sig:

I feel like I’m sleeping/ Can you wake me/ You seem to have a broader sensibility/ I’m just living on nerves and feelings/ With a weak and lazy mind/ And coming to people’s parties/ Fumbling deaf, dumb and blind

Efterfølgende til situationen på "Hejira" når Mitchell på "Don Juan's Reckless Daughter" at komme så meget på afstand af drømmesituationen at hun er bevidst om, hvad hun bruger den til, idet hun her klart definerer drømmens muligheder kontra virkelighedens:

I wish I had the wings/ of Noah's pretty little white dove/ So I could fly this raging river/ To reach the one I love/ But I have no wings/ And the water is so wide/ We'll have to row a little harder/ It's just in dreams we fly/ In my dreams we fly! ["The Silky Veils of Ardor"]

Med et lille vink til en kristen allegori peger dette citat på at visionen og transcendensen har et metafysisk aspekt, som Mitchell i sin kobling af flugtmotiverne til virkeligheden glimtvist kommenterer med en form for trosdiskussion. Mitchell udtaler i et interview: "I don't really call in spirits or deities, or anything. I just quitly center myself", og dette underbygger den fornemmelse man gennem hendes tekster får af, at hun styres af sin egen "tro" – en udfrielse gennem *billeder*? – med netop sig selv som sin verdens centrum. I de sammenhænge hvor hun inddrager gudsperspektivet er det i en humoristisk tone – "God goes up the chimney/ Like childhood Santa Claus" ("Don't Interrupt The Sorrow") – samt som en kommentar til vores kulturs naive (efter Mitchells mening) overbevisning om en skabende Gud over for vores samtidige kontakt med videnskaben og intellektet – "Still I sent up my prayer/ Wondering where it had to go/ With heaven full of astronauts/ And the Lord on deathrow" ("The Same Situation") – som et led i Mitchells søgning efter noget hun kan tro på og 'nøglen til at sætte hende fri'.

Fornemmelse af en indre splittelse eller modvægt til drømmebilledet hvor der med holdet i realiteterne trækkes i den modsatte retning af virkelighedsflugten, introduceres vi for endnu et fænomen i Mitchells *tematiske fiber*, som jeg i de følgende afsnit vil dykke ned i. Her vil jeg i forskellige perspektiver fokusere på hvordan visionen spændes ud mellem idealismen på den ene side og virkeligheden på den anden side – længslen overfor realiteterne.

Kærlighedens veje og vildveje

Love puts on a new face/ Love has many faces/ Many, many faces

Således lyder det på albummet "Taming the Tiger" (1998) hvor Joni Mitchell mod slutningen af sin karriere kan se tilbage på et forløb, hvor kærligheden gennem 30 år har været grundsubstansen i stort set alt konkret konfliktstof til hendes tekster. Idet vi gennem Mitchell selv får kendskab til hendes liv som værende præget af talrige forhold til mænd, kan det ikke undre, at netop kærligheden for hende har været et konstant kim til tankespind over livet – og

over sig selv og sin lidenskab for frihed og bundethed som uforenelige parter. Dette har resulteret i forskellige skildringer af kærligheden der gennem tiden tegner billeder af Mitchells bearbejdelse af sig selv i forhold til sine omgivelser som en udvikling eller 'modning' af hendes styrkeposition over for den indre splittelse.

Love's a repetitious danger/ You'd think I'd be accustomed to/ Well, I do accept the changes/ At last better than I used to do ["Song For Sharon" fra "Turbulent Indigo"]

Her står Mitchell med "Hejira" – i en position hvor hun har lært og endda accepteret, hvad kærligheden gør ved hende, hvilket svarer til hendes slippende tag i illusionen, som beskrevet i tidligere afsnit. Tilmed hentyder hun her til at det ikke altid har været sådan, hvilket kan lede tanker til "Blue", hvor kærligheden ikke har noget perspektiv forstået således, at længslen og melankolien, som længslen afstedkommer, kun forstærker sig selv. Trods dette stadie af håbløshed når Mitchell altså videre og allerede med "Court and Spark" endda et langt skridt videre idet hun her fokuserer på lykken i friheden overfor kærligheden som forbundet med forpligtigelse:

I was a free man in Paris/ I felt unfettered and alive/ There was nobody calling me up for favors/ And no one's future to decide ["Free Man in Paris"]

Kærligheden er i dette henseende et spørgsmål om at elske det man har friheden til at forlade – hvor kærligheden til friheden altså bliver større end kærligheden til kærligheden: "We love our lovin'/ But not like we love our freedom" ("Help Me"). Den ny attitude som dette album i store træk udviser både tekstligt og musikalsk, giver en fornemmelse af ligestilling fra Mitchells side, hvor hun ser tilbage på de skuffelser, kærligheden har bragt hende, samt på sig selv som naiv, og hvor hun kommer videre herfra ved 'at give los' og lade tingene ske som de vil. Hun siger:

I used to count lovers like railroad cars/ I counted them on my side/ Lately I don't count on nothing/ I just let things slide ["Just Like This Train"]

Her sammenligner Mitchell i et tilbageblik antallet af hendes elskere med graden af erkendelse – hvilket jeg tolker udfra referencen til vejene ('railroad cars') hvor hendes rejse finder sted – og i et ordspil omkring ordet 'count' forklarer hun dét at hun ikke længere 'tæller sine kærester' med sin situation nu, hvor hun ikke stoler på udbyttet af sit tidligere livs forankring i kærligheden.

Næste skridt fra "Court and Spark" bliver at Mitchell eftertænkende begynder at tvivle på, hvad kærligheden egentlig er, og om den endnu er oplevet i forhold til den

illuderede og dunkle virkelighedsopfattelse, som hun hidtil har befundet sig indenfor rammerne af:

Maybe I've never really loved/ I guess that is the truth/ I've spent my whole life in clouds at icy altitudes⁵⁶ ["Amelia" fra "Hejira"]

Og dette understreges med ordene: "Love stimulates my illusions/ More than anything" ("Song For Sharon") der både kan læses som en kritik og en hyldest til kærligheden – en hyldest hvis illusionen er overlevelsesvilkåret, hvilket andre aspekter af Mitchell tekstunivers, som tidligere pointeret, giver udtryk for.

"Hejira" er et meget tænksomt album med mange dybsindige betragtninger, og dette er springbrættet for en optimisme der herfra tager mere og mere indpas i Mitchells tekstunivers. Dette sker bl.a. med albummet "Wild Things Run Fast" (1982) der har kærligheden og de gode følelser, den bærer med sig, som det eneste samlingspunkt i de brogede musikalske omgivelser. Mitchell siger herom:

It made me nervous as a cat to write like that, because I've always had a hard time tapping into my joy. It was always, 'This is nice *but...*'. Always a *but*. Now I sing 'Yes, I do, I love you!'⁵⁷

Her refererer Mitchell bl.a. til kærlighedssangen "My Old Man" fra "Blue" der med en men-side, som også kommer til udtryk harmonisk (jf. senere analyse), lyder: "My old man/ Keeping away my blues/ But when he's gone/ Me and them lonesome blues collide". På albummet "Turbulent Indigo" (1994) synger Mitchell i modsætning hertil fra en fornuftstyret position: "We talk of love in terms of sacrifice and compromise" ("Last Chance Lost"), og det er netop karakteristisk for den periode Mitchell med dette album går i møde at kompromisset i forhold til kærligheden stadig er konfliktstoffet, men at tilfredsstillelsen til gengæld er udgangspunktet herfor frem for utilfredsstillelsen – *heart healer'en*⁵⁸ frem for *heart breaker'en* som personen i Mitchells tanker.

Splittelsen – brugen af dikotomier som middel til formidling

The spirit talks in spectrums/ He talks to mother earth to father sky/ Self indulgence to self denial/ Man to woman/ Scales to feathers/ You and I/ Eagles in the sky/ You and I/ Snakes in the grass/ You and I/ Crawl and fly/ You and I ["Don Juan's Reckless Daughter"]

⁵⁶ Kan ses som en reference til "Both Sides Now" og dens illusionsbilleder på albummet "Clouds" (1969)

⁵⁷ Mitchell i O'Brien (2001), p. 198-199

⁵⁸ "Who in the world can this heart healer be/ This magical physician" ("Passion Play" fra "Night Ride Home")

Som man vil bemærke i arbejdet med Mitchells tekster, er de på mange betydningsniveauer spækket med dikotomiske sammenstillinger som i ovenfor anførte tekstuddrag. Dette tager sig ud som en måde hvorpå Mitchell dels skildrer sin egen splittelse, specielt i forhold til kærligheden, og dels åbner perspektiverne i sin udlægning af virkeligheden til det paradoksale og ubegribelige, som hendes flugt eksisterer ud fra. Man kan på baggrund heraf kalde dette for et 'metodisk felt' inden for Mitchells tekstskrivnings karakteristika, og her er albummet "Don Juan's Reckless Daughter" en verden for sig. På dette album spilles modsætningerne ud mod hinanden overalt i det drømmebillede som albummet som helhed er, og som Mitchell på paradoksal vis ser sin virkelighed udfra. På musik siden støttes der op omkring dette svævende rum, særligt med Jaco Pastorius' lyriske basspil der åbner lydrummet og gør det drømmende ved bl.a. at rive den faste bund væk under det, idet bassen mænger sig med de øvre lag i musikken. I drømmens ånd er teksterne på dette album meget ekstreme i deres farvebrug samt symbolske koncentration og behandler herigennem på abstrakt vis de temaer som vi kender – kærligheden og flugten, der her personificeret som *slangen* overfor *ørnen* trækker i hver sin retning mellem følelse og fornuft:

The eagle and the serpent are at war in me/
The serpent fighting for blind desire/
The eagle for clarity ["Don Juan's Reckless Daughter"]

Som tidligere nævnt udspiller dette sig udfra Mitchells bevidstgørelse om sin egen situation i takt med behandlingen af sin egen skrøbelighed – "We are all hopelessly oppressed cowards/
Of some duality,/ Of restless multiplicity..." ("Don Juan's Reckless Daughter") som en erfaring svarende til: "Every picture has it's shadows/
And it has some source of light/
Blindness, blindness and sight" ("Shadows And Light" fra "The Hissing Of Summer Lawns"). Teksterne på "Don Juan's Reckless Daughter" vokser ud fra en fornemmelse for de klare forskelle og styrkeforhold i modsætningsparene, hvilke tidligere har været mere udvisket i sammenstillingerne som et tegn på Mitchells forvirring omkring sig selv og håbløsheden i forhold til sin omverden:

One minute she's so happy/
Then she's crying on someone's knee/
Saying laughing and crying/
You know it's the same release ["People's Parties" fra "Court And Spark"]

Lignende forvirring omkring forskellen på følelsen lykke overfor ulykke eller på hvad der gør ondt, og hvad, der gør godt ved kærligheden, findes i sangen "A Strange Boy" fra "Hejira", hvor Mitchell synger:

We got high on travel/ And we got drunk on alcohol/ And on love the strongest poison and medicine of all

Mange steder på "Hejira" oplever man dikotomierne brugt på et abstrakt plan inden for snævre følelsesmæssige rammer som et led i Mitchells forsøg på at forstå sit problematiske, splittede forhold til kærligheden. Abstraktionen ligger i det nedenfor anførte uddrag i at dykke ned i det Mitchell umiddelbart vil forbinde med lykke-følelsen – nærvær og kærtegn fra en elsker – og så pointere splittelsen, der selv her finder sted i hende, og som vækker frygten for at komme for tæt på:

Just how close to the bone and the skin and the eyes/ And the lips you can get/ And still feel so alone/ And still feel so related ["Coyote"]

Man kan have fornemmelsen af at Mitchell her begynder at forholde sig skeptisk til sin fornuft, som hun hele tiden har gjort det til sine følelser, idet hun konfronterer sig med konflikten i at lade en fornuftig livsanskuelse integrere sig i hendes følelsesliv (jf. behovet for at holde fast i illusionen). Mitchell åbner sit verdensbillede op til at nå ud over sig selv, og her er hun kun en prik i universet uden betydning for helheden. Hermed sætter hun sin egen tankeverden i perspektiv, men har svært ved at forene udbyttet af dette perspektiv med de behov der stadig brænder i hende:

We're only particles of change I know, I know/ Orbiting around the sun/ But how can I have that point of view/ When I'm always bound and tied to someone ["Hejira"]

Disse perspektiver gør efter min mening "Hejira" til et tekstligt mesterværk. Styrken hos Mitchell ligger her i at hun sætter sin egen troværdighed på spidsen, idet hun sætter sine kunstneriske abstraktioner, som vi opsluges af, overfor banale realiteter, som fluks fører os tilbage til den virkelighed, i forhold til hvilken hun herved problematiserer sin egen betydning som kunstner eller "berettigelse" til personlig bekymring. Tidligt i sin karriere diskuterer Mitchell sin egen tendens til at flygte fra realiteterne ud i det transcendent idet hun synger: "It's life's illusions I recall/ I really don't know life at all". Hun påpeger her sin tro på drømmen og understreger efterfølgende, på senere albums, sin afhængighed af denne naivitet som overlevelsesvilkår ved at være vedholdende over for sin transcendens-tendens. Med skepsis over for sine egne tankeprocesser afslutter hun "Hejira" ved at sætte sig selv og sin rejse, som vi lige har fulgt hende på, i perspektiv, idet hendes verden på et billede set fra himlen er ikke-eksisterende. Alligevel lader vi os gang på gang rive med deri...

Mitchells figurative sprog kan give fornemmelsen af et perspektiv der er så stort, at menneskelige, virkelighedsbundne anliggender synes at blive ligegyldige, usynlige. Dette kan synes paradoksalt idet perspektivet netop bygger herpå. Mitchell holder fast i sig selv ved hele tiden at forholde sin drøm til virkeligheden – ”Up there’s a heaven/ Down there’s a town” (”This Flight Tonight” fra ”Blue”). Hun søger vidderne og muligheden for at nå ud over sig selv og verden, men er samtidig forankret i sit her og nu og er underlagt dialektikken i sig selv mellem disse to tendenser. Herved holder hun ikke bare fast i sig selv, men også i sit publikum.

Crown and anchor me/ Or let me sail away [”Blue”]

Fra denne omkredsning af fortællingen vil jeg herfra flytte mit fokus til fortælleren selv. I det følgende kapitel vil jeg profilere Joni Mitchell som sanger og i forlængelse heraf gribe fat i hendes melodiske formulering med øje for, hvordan hun gennem sine melodiers strukturer skaber sit særkende. Mit analytiske formål er at udpege eksempler på hvordan Mitchell i sine særegne melodiske fraseringer gør sig genkendelig i sine forskellige musikalske fortællinger på tværs af tid.

KAP. 4: SANGEREN OG FORTÆLLEREN

I’m just a spirit with a mouth.⁵⁹

Således betegner Joni Mitchell sig selv som sanger og giver herved udtryk for hvordan hun lægger fokus væk fra sig selv og sin fysiske tilstedeværelse for at lade fortællingerne strømme frit fra sit inderste. Denne omstændighed kan man tale om som værende en del af Mitchells ”metafortælling”⁶⁰ – at hun sættes (og sætter sig selv) i en ramme, hvor bl.a. hendes evne til at lade kunstarter smelte sammen som et udtryk der synes styret af umiddelbarhed, omgiver hende som hendes kunstneriske identitet – en identitet som man som kritiker altid kan diskutere sandhedsværdien af. Trods tendensen til at glorificere Mitchells evner i forholdet mellem hende og musikken så matcher den tilsyneladende ”uberørthed”, som ovenfor

⁵⁹ Wild (2002)

⁶⁰ Forstået som de forestillinger vi gør os om Mitchell igennem hendes musik og tekster samt igennem hendes egen og mediernes fremstilling af hendes person (inspireret af speciale om Sting af Hanne Fogh)

beskrevne formidling (jf. citatet) må bunde i og udfolde sig ud fra, min oplevelse af Joni Mitchell som sanger. Denne omstændighed kan ses som en naturlig konsekvens af den uakademiske tilgang til sin musik, som Mitchell i det hele taget udtrykker sig omkring. Når man lytter til Joni Mitchell, får man nemt fornemmelsen af, at hun ikke tænker sangtekniske muligheder, men *fortælling* som styrende for formidlingen. Hendes smidige musikalske former og svævende harmoniske fundament skaber rammerne for de melodiske bevægelser der udvikler sig som tankestrømme i lyd med dyb forankring i teksternes udlægning af ”sandheder” om hende selv. Dette er udgangspunktet for det man kan opfatte som Mitchells melodiske kendemærke, og hertil er hendes stemmemæssige egenskaber – bl.a. hendes særlige klang og spændvidde – samt udnyttelsen heraf med til at tegne hendes profil som sanger og fortolker.

Greg Tate pointerer hvordan Mitchells vokalstil ’ikke kan forbindes med lyden af en musikalsk genre, men kun med lyden af en poet og fortæller’⁶¹, og dette fordrer som tidligere problematiseret, et åbent udgangspunkt i analysen hvor et studie ud fra en enkelt terminologi ikke vil være fyldestgørende, men hvor opmærksomheden i stedet bør lægges på, at flere kunstneriske niveauer arbejder sammen:

She bunches, stretches, and condenses phrases in unusual ways, somewhat like a poet whose breath control is as much a part of his writing as the images on the page.⁶²

Ligeså vel som at tænke digteren ind i Mitchells melodiske formulering kan det give mening at fornemme maleren som en uundgåelig side af hendes kunstnerskikkelse i melodiernes tilblivelse. Mange af Mitchells melodier har netop en ekspressivitet og dynamik der kan lede tankerne til penselstrøg og farvekontraster.

Kendetegnede for Mitchells melodik er at hendes fraser meget ofte overrasker lytteren ved at bevæge sig i en uventet retning. I hvilken grad noget synes ’uventet’ i dette musikalske univers kan siges at afhænge af lytterens generelle kendskab til Mitchell, idet mine melodiske analyser vil vise, at hendes tonesprog alligevel har sine rammer, som ørerne kan lære at ”forstå” denne ubundethed ud fra. Umiddelbart har man oplevelsen af at meget lidt gentager sig i Mitchells melodier, hvilket giver de fleste af dem et improvisatorisk præg. Dette hænger nøje sammen med at hendes tekster er frigjort af versefødder, hvilket gør hendes fraser

⁶¹ Greg Tate i Hinton (1996), p. 211

⁶² Hjemmesiden www.jonimitchell.com

smidige og forskellige. Alt dette underbygges af kompleksiteten i at notere og synge med på Mitchells melodier.

I led med at ville afdække baggrunden for en genkendelighed hos Mitchell så sættes denne fornemmelse af, at hendes melodier flyder intuitivt, ucensureret ud af hende, i perspektiv, når man nærlytter hendes melodiske strukturer, som de former sig gennem hendes albums. Bag de svært tilgængelige og uregelmæssige melodilinjer kan genkendes nogle strukturer som er en indgroet del af Mitchells måde at formulere sig på melodisk, og som er med til at give os indtryk af en *stil*, hun har, som er hendes helt egen. Oplevelsen af ”uberørtheden” komplementeres altså her af opmærksomheden på en gentagelighed som man kan sige bunder i Mitchells musikalske erfaringsverden og i hendes udvikling af et personligt formuleringmønster.⁶³ Dette forklarer hvordan man – uden nødvendigvis at kunne sætte ord på det – kan have fornemmelsen af, at Mitchell har et melodisk kendemærke, som ikke bare kan karakteriseres ved at intet går igen, at intet kan kendes. Hun benytter sig af nogle fraseringsstrukturer som sætter visse rammer for det ”frit strømmende”.

At ville afdække disse mønstre Mitchell bevæger sig indenfor, er en omfattende målsætning, som det vil kræve et studie i sig selv at nå til bunds i. Jeg vil derfor forsøge at slå ned på enkelte fraseringsstrukturer som jeg umiddelbart hører som karakteristiske for Mitchell, for derigennem dels at tegne et billede af hendes særegne stil og dels undersøge, hvordan hendes melodiske tilstedeværelse henholdsvis former eller integrerer det tekstmusikalske rum som helhed.

”Den magiske tonealkymist”⁶⁴ – Joni Mitchells vokalstil

Genkendeligheden af Joni Mitchell ligger i høj grad i hendes særegne klang der på én gang synes lys og mørk, tynd og kraftfuld, signalerende psykisk styrke og svaghed i samme åndedrag. Udpegningen af disse splittede forhold kan ses som endnu et forsøg på at sprogliggøre den oplevelse af en udefinerlig kompleksitet, særegenhed og ”mystik”, der omgiver Mitchell og hendes multikunstneriske univers på tværs af tid. Denne oplevelse af at der findes nogle træk i Mitchells udtryk, som er overhængende for hele hendes karriere, er

⁶³ Generelt må fornemmelsen af Mitchells umiddelbarhed i sit udtryk trods alt stilles op mod de erfaringer hun har med sig fra sin lange og indimellem hårde tid i branchen, og som man har svært ved at forestille sig, at hun kan lægge helt fra sig (jf. tidligere diskussion).

⁶⁴ Friis-Mikkelsen (1979), p. 36

knyttet til kenderens overbliksoplevelse. Punktnedslag og mere inspicerende besøg i Mitchells forskellige lydtrum vil kunne konstatere store forandringer gennem tiden i Mitchells klang, spændvidde og udtryk. Disse forandringer i stemmekvalitet og fraseringsmåde er som alt andet knyttet til Mitchells etablering af sin egen stil, og herudover sker der en naturlig modnende udvikling – Mitchell bliver ældre og rigere på erfaring, og dette afspejles i det vokale udtryk.

Overordnet set er Mitchells vokalstil tæt forbundet med den følelsesmæssige udvikling som hendes tekster illustrerer. På Mitchells første albums kommer hendes ungpige-uskyld til udtryk i den hypersensitive tekstfortolkning hvor man bag hendes karakteristiske, langsomt svingende vibrato nærmest kan fornemme gråden lure i de melankolske omgivelser som på især ”Blue”. Samtidigt hermed kan man ved at sammenligne den ro der hviler over det senere vokaludtryk, forbinde den hvirvlende melodiske aktivitet i det høje leje (associativt svarende til hendes teksters flyve-billeder) med en manglende jordforbindelse eller hold på sig selv. Denne fornemmelse bidrager hendes sangtekniske ”forvirring” også til hvormed jeg mener, at hun stemmemæssigt splittes mellem den ene og den anden side af sit stemmeknæk. Hvis man sangteknisk skal forklare dette, så benytter Mitchell sig primært af sin komprimerede neutral-funktion. Hermed kan hun smidigt bevæge sig i sit randregister og knækker så indimellem brat ned ’på den anden side’ af knækket hvor hun i sit fuldregister kan få fat i en klanglig kontanthed, som hendes teknik begrænser hende i at trække med tilbage op i registret.⁶⁵ Med tiden begynder Mitchell at udvide sit ambitus nedad i takt med at hun når ud over sin klanglige inspiration i folkens klokkeagtige renhed, personificeret i Joan Baez og Judy Collins⁶⁶, og søger sin egen stemme dybere i registret. Hermed udvikler hun også sin teknik til med curbing at kunne udligne knækket og bevæge sig frit i mellemregisteret. Efterhånden slipper hun helt kontakten med det høje sopranleje og dets svævende melodiske stil og falder til ro i en mørkere og mere hemmelighedsfuld klang der på Mitchells seneste albums er blevet sprød og luftfyldt af de forgangne år. Hun er her forhindret i at dyrke de elastiske, smidige fraseringer som tidligere har karakteriseret hende, men bruger sin stemmes dybe resonans til at fortælle usentimentalt og dramatiserende med vægt på *ordet* inden for et sparsomt toneområde. Dette sker med en klang og frasering som vidner om hendes erfaringer med jazzen.

⁶⁵ Jeg taler om sangteknik ud fra Cathrine Sadolins begreber i bogen ”Komplet sangteknik”.

⁶⁶ David Wild (2002)

I forhold til debutpladerne bliver lidenskab med tiden mere og mere kontrolleret hvilket på ”The Hissing of Summer Lawns” kulminerer med de køligt afsondrede beskrivelser af storbyen og dens bohème-kultur. Dette udtrykkes vokalt i en deklamerende stil der ind imellem når nærmere recitativ end udsmykkende melodi og dermed kan synes *lidenskabsløs* i sin sammenhæng. ”Hejira” kan ses som dels en videreudvikling af denne nøgterne vokalstil og dels en regression i forhold hertil. Videreudviklingen ligger i det sparsomme tone-repertoire disse melodier byder på, hvilket giver indtrykket af et talenært melodifundament og stemmeleje. Dette vækker intensitet som en ansigt-til-ansigt-konversation samtidigt med at Mitchells stemme får en mere og mere sprød kvalitet, der kan give følelsen af at få *hvisket* sandhederne direkte ind i øret. Her kommer ’regressionen’ ind i billedet hvilket ikke skal forstås som et tilbageskridt i ordets egentlige forstand, men som en, som tidligere berørt, ’venden tilbage’ til den konfessionelle stil fra tidligere albums. Dette kommer melodisk til udtryk i det at Mitchell igen afprøver sin virtuositet i forhold til sin særegne frasering, hvor lange melodilinjier flyder af sted i bølgende melismer med en rytmisk kompleksitet, der gør det nærmest umuligt at synge med. Udviklingen fra tidligere er her den ro der signalerer en mere erfaren og bundfæstet Mitchell, som kan synge om sin *rejse* i et selv-kritisk perspektiv med en stemme, der trods aktiviteten synes at hvile i sig selv.

Den slidte stemme Mitchell besidder i slutningen af sin karriere, bliver en ny udfordring. Der sættes grænser for hendes fraseringsmuligheder i forhold til tidligere, men hun giver også udtryk for at være nået til et stadie hvor disse ikke længere er aktuelle, men hører en anden tid og et ungt udtryk til. Den hæse stemme bliver et nyt redskab i tekstfortolkningen hvor Mitchell kommer til på indsmigrende vis at *fortælle* i ordets mere direkte betydning. Om dette redskab siger Mitchell: ”I’m finally developing enough character in my voice, I think, to play the roles I write myself”⁶⁷, og dette udfordrer hun ved at synge sine gamle sange igen – tydeligvis fra et nyt erfarings- og stilmæssigt udgangspunkt og som altid med et gran af mystik eller hemmelighed i sit tonefald.

Fraseringsstrukturer i Mitchells melodiske formulering

Som jeg løbende pointerer, giver det mening at forstå hvert led af Mitchells udtryk i forhold til den tekstmusikalske helhed. Når jeg indledende til min karakteristik af Mitchells stemme

⁶⁷ Hoskyns (1994) i Luftig (2000), p. 164 , jf. senere beskæftigelse med Mitchells dramatiske perspektiver

udpeger fornemmelsen af splittelse, så giver det genklang i mine tekstanalytiske fikspunkter såvel som i min generelle oplevelse af, hvad Mitchell i sine ekspansioner drives af. I forlængelse heraf er der strukturer i Mitchells måde at formulere sig på melodisk der relaterer sig uløseligt til det rum, melodierne bevæger sig i, og som måske netop i kraft heraf giver Mitchells melodik dens signifikans. Jeg vil i det følgende forsøge at skitsere disse særtræk og deres sammenhæng med helheden.

Springet og klangbrydningen

Det mest karakteristiske træk ved Mitchells stemme tidligt i hendes karriere er dens enorme spændvidde. Denne udnytter hun melodisk ved at have et hyppigt brug af store, uforudsigelige, opadgående spring som skaber et bredt udfoldelsesrum for en hvirvlende, melodisk aktivitet, som eksemplificeret i fig. 1 og 2. De store spring bliver vejen op til det yndede leje, hvorfra lange smidige fraser kan sno sig tilbage til udgangspunktet i nær kontakt med det følelsesinvolverede åndedræt som karakteristisk på ”Blue”.

Fig. 1 og 2

Som fig. 1 også illustrerer, vil Mitchell ofte på vejen tilbage fra turen op berøre et væld af toner, hvilket bidrager til det komplekse harmoniske grundlag med fornemmelsen af, at ”alt gælder”. Herved gøres melodilinjerne nærmest umulige at imitere. De melodiske spring har den effekt at de åbner musikkens rum op og herved illustrerer det *transcendente perspektiv* på tekstsiden. Herudover ligger der en skrøbelighed og lidenskab i den måde Mitchell bruger sit høje leje på, hvor springet kan indikere en følelsesmæssig svækket tilstand eller flugt fra det jordnære som eksempelvis i direkte forbindelse med teksten i ”River”: ”I would teach my feet to fly_” hvor tonen tilsyneladende forsvinder i det uvisse, men trækkes tilbage til virkeligheden af den efterfølgende frase fra det dybe leje.

Transcendensen understøttes også af andre melodiske strukturer der har samme harmoniske effekt ved at bidrage til fornemmelsen af det højttopbyggede. Til at åbne rummet bevæger Mitchell sig ofte melodisk i klangbrydninger over stor spændvidde som her i fig. 3:

Fig. 3

Selvom en sådan bevægelse set noteret kan virke simpel i sig selv – som f.eks. en stak tertsstabler – vil bevægelsen ofte i sammenhængen lyde kompleks på grund af dels Mitchells komplicerede, rytmiske frasering med forkærlighed for trioliseringer og dels de harmoniske flader, der bevæger sig undere og krydrer det ellers enkle toneudvalg.

Klangbrydningerne forekommer både opad og nedad med hver deres effekt i forhold til rumfornemmelsen:

Fig. 4 og 5 og 6

Eksemplet fra "Black Crow" viser samme nære forhold mellem tekst og melodi som tidligere vist med "River", idet teksten indikerer en flyvende bevægelse ned fra luften med teksten "Now he's diving down to pick up on/ something shiny", hvormed melodien følger 'kragens' bevægelse i en nedadgående klangbrydning. Derimod er der i fig. 5 tale om et eksempel på et misforhold mellem melodien og tekstens billede idet der ikke er meget sollys over denne "sunny Sunday" i bunden af en nedadgående frase. Dette forklares efterfølgende med udsagnet "She waits for the night to fall" – tidspunktet hvor denne hovedperson (der også er maler...) kan tage livet af sig, hvilket lægger en skygge indover solandskabet: "Bride colors fade away on such a sunny Sunday".

Forudhold

Oftentimes lukkes rummet ikke helt igen efter den melodiske åbning udadtil. Dette har effekt i forhold til illusionen på tekstsiden der herved eksisterer musikalsk, idet 'hjem'-fornemmelsen

sløres eller kompliceres i melodien. Dette sker i forhold til min strukturelle skitsering ud fra følgende principper i fraseslutningerne: For det første findes der i mange melodier en tendens til at slutte fraser på toner der eksisterer som f.eks. maj7, 9 (f.eks. "Hejira") eller som i "The Last Time I Saw Richard" fra "Blue" 11'eren i forhold til det harmoniske fundament. Herudover har Mitchell en svaghed for forudhold i slutningen af sine fraser hvilket ses i mange afskygninger som f.eks. 2 til 3 som i fig. 5 eller som følgende:

7 til 1:

Fig. 7

9 til 1:

Fig. 8

4 til 5: (i øvrigt også fig. 2)

Fig. 9

Forudholdet ses derimod aldrig (så vidt jeg har erfaret) som 4 til 3 hvilket tilsyneladende ville indikere for meget funktionsharmonik og følelsesmæssig harmoni til at passe ind i Mitchells univers. Det mest karakteristiske i forbindelse med disse fraseslutninger er Mitchells langsomme glissandi hvor forudholdet på nærmest nonchalant vis glider på plads som i f.eks. fig. 9. Dette ses i øvrigt også i følgende eksempler:

Fig. 10 og 11

Dette er særligt udbredt på "Court and Spark" og kan i forhold til f.eks. "Blue" være noget af det der er med til at give fornemmelsen af, at Mitchell her er mere følelsesmæssigt ovenpå, at hun tager situationen lettere. Et eksempel herpå ses bl.a. i "Trouble Child" (fig. 11) oven i

købet på ordet "lazy" hvilket indikerer den afslappede attitude i nogle ellers forholdsvise konfliktfyldte rammer på tekstsiden. På "Don Juan's Reckless Daughter" er dette fraseringsfænomen også meget udbredt, og i denne sammenhæng matcher det den drømmende atmosfære og de billeder der kan virke som hallucinationsoplevelser på dette album.

Opremsning

I Joni Mitchells situationsbeskrivelser er der ofte mange detaljer der skal siges i en fart for at gøre ordbilledet fyldestgørende. Når der skal gøres plads hertil inden for en begrænset melodisk frase, er der mange eksempler på, at melodien former sig efter tekstens opremsende karakter i en slags sekvens som i eksempelvis fig. 12 og 13. Karakteristisk for disse fraseringer er den måde hvorpå Mitchell bruger melodien rytmisk. Teksten bliver styrende for 'sekvenseringen' (der i disse tilfælde ikke er en reel sekvensering, men en genbrug af idé og toner fra foregående fragment) og skaber herved let rytmiske forskydninger i forhold til betonede slag samt fremdrift i kraft af de ofte hurtige nodeværdier. Et lignende eksempel fra sangen "All I Want" (fig. 14) viser frem for ivrighed (jf. opremsningen) en tøyen eller generthed i forhold til situationen, hvilket hører albummet "Blue" godt til:

Fig. 14

Man fornemmer en opbygning mod forløsning i frasen "Do you want/ do you want/ do you wanna dance with me baby" hvor forløsningen kommer med melismen på det sidste "want", der tilmed får frasen som helhed til at lyde som taget ud af en klassisk musikalsk – nærvædet barok-klingende – sammenhæng svarende til den første del af frasen i eksemplet fra "A Case of You" (fig. 3). Opstillingen af disse eksempelpar overfor hinanden (fig. 12 og 13 vs. 14 og 3) kan illustrere den melodiske udvikling der sker fra "Blue" og frem mod "Court and Spark" i forhold til rytmisk og harmonisk bevidsthed, hvor man kan fornemme to forskellige bagvedliggende musikalske behov. Stillet op mod hinanden bliver melodikken på "Blue" overordnet set meget lyrisk funderet og lige til i forhold til på "Court and Spark" der også indeholder den iøjrefaldende melodik, men hvor mange elementer peger i retning af en ny musikalsk "ideologi", der bygger på fusion med jazzen samt en rytmisk bevidsthed, der giver melodierne en ny "funky" fornemmelse. Hermed appellerer det vokale udtryk til en

kropslighed mere end en inderliggørelse, og det er bl.a. dette der sammen med fængende refræner kan sætte ”Court And Spark”-albummet i forbindelse med pop. Disse musikalske signaler vidner om et følelsesmæssigt overskud, som mine tekstanalyser tillige har peget på.

Når man går tæt på Mitchells vokale udtryk, kan man se, hvordan hun bruger sin melodiske bevægelighed til at underbygge det fokus, hun har på tekstbilledet, ved melodisk i mange tilfælde at ”udpensle”⁶⁸ sine billeder. Mitchells melodier strømmer ud af hende som en vigtig del af hendes levende fortælling, hvilket gør det svært at holde dem fast i et stivnet nodebillede. Formålet med mine skitseringer af typiske strukturer i disse ”strømme” har været at søge en ramme for ustyrligheden og det uventede, som jeg har kunnet bruge konkretiserende i karakteristikkene af Mitchells særlige vokalstil. Mine resultater indgår i forlængelse heraf som dokumentation for den fornemmelse af genkendelighed i Mitchells udtryk, som jeg søger på flere niveauer af hendes kunstneriske udfoldelse.

I det følgende kapitel vil jeg beskæftige mig med det harmoniske grundlag for Mitchells melodiske livlighed. Udgangspunktet er som i beskæftigelsen med melodikken at vi konstant overraskes, idet Mitchell bevæger sig på tværs af forudsigeligheden med sin palet som redskab. Mitchell siger:

I do trust my ears. Even for things that seem too outside. [...] Outside the harmony...but still, as a painter, if the actual contour of the phrase is, like I say, related to an existing contour that someone is playing, then it has validity. Like, if you look at a painting, there seem to be some brush strokes that seem to be veering off, or the color may be dashing, but something in the shape or form of it relates to something that exists; therefore it's beautiful.⁶⁹

Denne forklaring på en harmonisk tankegang der styres som farver og skygger i forhold til hinanden, kan ses som et led i forståelsen af Mitchells harmonik og som et supplement til et arbejde med modalitet og malende lydflader. Som Mitchell udtrykker med maleriet som reference, er gyldigheden af et udtryk, at det netop giver genklang af noget eksisterende, og dette kan ses som Mitchells pejlemærke i søgningen efter det rette harmoniske rum for sin personlige fortælling.

⁶⁸ uden at dette skal forstås negativt som *patetisk*, derimod: *musikalsk afbildning*

⁶⁹ Feather (1979) i Luftig (2000), p. 93-94

KAP. 5: DEN HARMONISKE PALET

En vigtig side af Joni Mitchells signatur som sangskriver tegner sig i hendes særegne klangverden, der som alle andre aspekter af hendes musikalske fortællinger er kendetegnet ved *frihed* i konflikt med en trods alt eksisterende forankring. Mitchells harmoniske signifikans er fæstnet til hendes eksperimentelle tilgang til sin guitar, og her tager jeg afsæt i min beskæftigelse med multikunstnerens tonale rammesætning. I følgende afsnit vil jeg forsøge at nå omkring hvad denne særlige guitarstil består i, idet mine analyser ikke vil være specifikke herpå, men vil fokusere på harmonikken og klangrummet i mere overordnet forstand. Inden jeg når til analyserne vil jeg desuden beskæftige mig med Mitchells inspirationskilder til sin klanglige orientering og vil endeligt diskutere min metodiske splittelse mellem Mitchells multikunstneriske terminologi og en mere gængs, musikteoretisk tilgang.

Mitchells spillestil, guitaren og de åbne stemninger

I begyndelsen af Mitchells karriere benytter hun sig af de gængse åbne stemninger som senere udvides til stemninger, der ikke stemmer i simple treklange, men med udvidelser i blandt, hvor komplekse akkorder kan skabes af simpelt fingerspil. Det der holder sammen på lydrummet, hvis grænser kan synes mere eller mindre opløst, er lyden af de frit klingende strenge, der i de krydrede stemninger får en særlig form for drone-kvalitet, der som tidligere pointeret kan virke som musikkens ”røde tråd” – det fundament hvortil al bevægelse forholder sig. Funktionen af denne drone knytter Mitchell til maleriet med ordene:

It's like a wash. [...] In painting, if I start a canvas now, to get rid of the vertigo of the blank page, I cover the whole thing in olive green, then start working the color into it. So every color is permeated with that green. It doesn't really green the colors out, but it antiques them, burnishes them. The drones kind of burnish the chord in the same way. That color remains as a wash. These other colors then drop in, but always against that wash.⁷⁰

Som Mitchell her udtrykker det, kan dronen fungere som et farveunderlag eller harmonisk som et fast holdepunkt, der i sammenhænge, hvor Mitchell er alene med sin guitar, kan erstatte en basbund. Samtidig med at dronen holder sammen på lydrummet, kan dens tonale

⁷⁰ Rodgers (1996a) i Luftig (2000), p. 219

insisteren dog også komplicere klangbilledet i konfrontationen med klange, som er tonefremmede og skurrende i forhold til dronen og det tonale udgangspunkt. Dette er et karakteristisk aspekt af Mitchells harmoniske ”krydderi” – et aspekt som en akkordrække i et nodebillede ikke belyser, men som gør en mærkbar forskel i den auditive oplevelse.

Som alt andet er Mitchells valg af stemning styret af hendes sans for at oversætte visuelle eller følelsesmæssige oplevelser til lyd. Hun siger:

Sometimes I'll tune to some kind of music and find [an open tuning] that way, sometimes I just find one going from one to another, and sometimes I'll tune to the environment. Like 'The Magdalene Laundries' [...]; I tuned to the day in a certain place, taking the pitch of birdsongs and the general frequency sitting on a rock in that landscape.⁷¹

Ud fra en sådan beskrivelse af et reelt sceneri som styrende for klangrummets karakter kommer fornemmelsen af den enkelte stemning som ’en verden for sig’ til sin ret. Mange af Mitchells guitarstemninger er baseret på den gængse, åbne D- eller G-tuning, hvilken hun ynder at udvide ved eksempelvis at lade en enkelt streng afvige fra treklangen for herved at tilføre sit akkompagnement en særlig farve. Mitchell taler om sin favorit-stemning som ”The Canadian tuning” hvor navnet herpå, set i lyset af forholdet mellem lydbillede og landskab, er et udtryk for en parallel mellem den *åbne* stemning og Canada som landet med *store vidder*. ”The Canadian Tuning” er en D-tuning med fjerde streng (D) løftet en hel tone til E (D-A-E-F[#]-A-D) hvilken Mitchell bl.a. bruger i sangen ”Passion Play” fra ”Night Ride Home” (1991), hvor add9-farven (e) på det tonale centrum (som en yndet klangudvidelse) skaber klangflade for fortællingen. Denne farve som altså udgøres af sekundsammenstødet mellem tredje og fjerde streng adskiller ”The Canadian Tuning” fra den almindelige åbne D-tuning som stemmer i den rene treklang (D-A-D-F[#]-A-D). Dette anskueliggøres af nodebilledet nedenfor hvor den åbne stemning tillige ses sammenlignet med en almindelig guitarstemning. Det som gør den store forskel herimellem, er sjette streng, som i den åbne stemning er stemt en tone ned således, at der er kvintafstand mellem femte og sjette streng. Disse strenge kan herved klinge frit, som Mitchell ynder det, og danne drone og tonalt holdepunkt for akkompagnementet.

Nodeex.

⁷¹ Rodgers (1996a) i Luftig (2000), p. 221

Jeffrey Pepper Rodgers omtaler Mitchells redskab til at finde mest mulig frihed i de åbne stemninger som hendes ”travelling around the neck”. Hendes guitarspils stilistiske signatur består i måden hvorpå hun sammenstillter toner, der tages højt på guitarhalsen, med toner der klinger fra løse strenge. Dette skaber en spændvidde i akkompagnementet der kan give oplevelsen af, at guitaren får flere funktioner, hvilket jeg vender tilbage til senere. I de tidlige 70’ere bruger Mitchell på mange indspilninger sin dulcimer i led med sin relation til folk-miljøet, og man kan sige at hendes guitar teknik er adopteret fra denne omgang med dulcimeren. På ”Blue” (1971) er det tilmed karakteristisk for Mitchells akkompagnement på henholdsvis dulcimer og guitar at hun indimellem bruger instrumentet mere percussivt end klangskabende. Heraf får akkompagnementet karakter af at være en væsentlig drivkraft for Mitchells melodier og samtidig et slags aggressivt modspil til følsomheden. På ”Hejira” (1976) møder vi også guitarens rytmiske insisteren, men her kombineres denne funktion med en blødhed i melodiske temaer – i iørefaldende intro-/mellemspilsfigurer der knytter sig til den enkelte sangs univers som en signatur samtidig med, at de bidrager til den harmoniske kompleksitet i det intime lydtrum.

Inspiration: Davis og Debussy

Karakteristisk er det for de klange Mitchell laver ud på baggrund af sine åbne stemninger, at de ofte er baseret på kvarter frem for på tertser, i en spænding som aldrig opløses. Dette skaber harmonisk åbenhed for den sproglige side af fortællingens spændthed og progression og etablerer samtidig i klangenes ”tomhed” farvespor for ordenes oversættelse til et imaginært, visuelt liv. Man oplever i arbejdet med Mitchells harmonik at den er svær at genrebestemme, og at man i takt med harmonikkens grænsesøgning bestandigt må udvide rammerne for sit analyseapparats forklaringsmuligheder. Som mine analyser senere vil vise, er det karakteristisk for størstedelen af Mitchells sange at den klanglige udvikling ikke sker i kraft af harmoniske spændinger, der opstår i forhold til en konventionel, funktionsharmonisk akkordprogression, men at spændingen i stedet eksisterer i flader af lyd, der bevæger sig i forhold til hinanden, som ”løft” mellem sidestillede klangrum. Oversat til den visuelle begrebsverden kan harmonikken opleves som *kollage* svarende til når Mitchell siger: ”My harmony is selected by my own interest in the same way that I would select to put that color

next to that color”⁷². Som mine analyser også vil have til formål at pointere, har man netop oplevelsen af, at Mitchell harmonisk lader fragmenter af forskellige erfaringsverdener spille sammen således, at hun f.eks. inden for korte forløb konfronterer et musikalsk brudstykke, der kan forstås funktionsharmonisk, med modale fragmenter, som bryder den ”lette” sammenhæng i en brat sammenstilling med noget mere kompliceret.

Mitchell udtrykker gentagne gange sin lidenskab for Miles Davis’ klangunivers uden at eksplicitere albummet ”Kind Of Blue” som forlæg for hendes prøvelser med modaliteten. Referencen synes dog åbenbar med titlens farvespil som på Mitchells egen ”Blue” ligeså vel som sammenkoblingen af en ny klangverden (Davis’ innovation) og et visuelt aspekt matcher Mitchells multikunstbegreb. Miles Davis refererer i sin titel til farven der som harmonikken er hverken det ene eller det andet (jf. ”en slags”) i forhold til en gængs definition, og netop dette særtræk ved modaliteten gør denne klangverden interessant for Mitchell i hendes søgen efter frirum. Mitchells kvartbaserede klange matcher lyden af Miles Davis’ ”So What”-akkorder (se nodeeksempel), og lige så vel kan fornemmelsen af disse ”løft” mellem Mitchells klangflader ses som en parallel til en karakteristisk af den harmoniske struktur i ”Flamenco Sketches”, hvor harmonikken forskyder sig som tonale farveskift.

Nodeex.:

En anden gyldig reference i et harmonisk klassificeringsforsøg er Mitchells inspiration i den klassiske musik, hvilken hun ekspliciterer som væsentlig baggrund for sin musikalske tankegang. Miles Davis har med cool jazz’en også en tråd til den klassiske, impressionistiske komposition, som Debussy i høj grad er eksponent for med sin musik, der tillige er mere flade- end progressionsorienteret med netop kvartstabelen som et karakteristisk harmonisk træk. Herudover er de harmoniske bevægelser mellem heltonetrin endnu en modal signifikans som både Davis, Debussy og Mitchell benytter sig af. Den impressionistiske inspiration overfører Mitchell også til malerkunsten, hvilket jeg i næste kapitel vil uddybe, med hendes fascination af Van Gogh og af indfangningen af øjeblikket som et impressionistisk særtræk, der smitter af på Mitchells musik, som på mange niveauer er svær at holde fast. Impressionismen kendetegnes bl.a. ved minimalisme, men her overfor ses en tendens hos

⁷² Rodgers (1996b) i Luftig (2000), p. 230

Mitchell til at tænke i mere svulstige eller ”udfyldte” kollager af lyd. I denne forbindelse træder et aspekt tydeligt frem i Mitchells omtale af sin indgangsvinkel til sit værk, og det er måden at tænke *symfonisk* på – både i forhold til den konkrete musiks muligheder og i forhold til det redskab hun har til rådighed i kompositionsfasen. Mitchell bruger sin guitar som et helt orkester hvilket min karakteristisk af hendes stil også peger på, hvor melodilinjier, basgange og sammenholdende droner fungerer samtidigt med markante rytmiske markeringer som kommenterende lydmur til hendes melodi og tekst:

When I'm playing the guitar, I hear it as an orchestra: the top three strings being my horn section, the bottom three being cello, viola, and bass – the bass being indicated but not rooted.⁷³

Hermed markerer Mitchell to samtidige sider af sit guitarspil som matcher min tidligere udpegning af bevægelsen oven over et jævnt fundament – ”blæsernes” aktivitet (fingerspilletts underdelinger) på grundlag af ”strygernes” skaben klangbund (dronen).

Når Mitchells åbne, musikalske rum, hvor der konstant eksperimenteres i detaljerne, sættes i perspektiv til den symfoniske oplevelse, er det som om, at kompleksiteten lettere kan ”absorberes” i mig som lytter. Hermed sættes der en idemæssig ramme om også de akkompagnementsmæssige eksperimenter hvor Mitchell på f.eks. ”Judgement Of The Moon And Stars” fra ”For The Roses” (1972) i et intermezzo præget af tema-kaos lader tværføjter, klarinetter, strygere og kor i parallelt spil med saxofonerne skabe symfonisk rum om det fyldige soloklaver, der på et højt motiv- og energiniveau også *selv* agerer orkester. Dette eksempel er særligt idet Mitchell ekspliciterer sin tanke bag ”projektet” i og med, at det som et lille stykke programmusik har undertitlen ”Ludwig’s Tune” med indirekte reference til Beethoven, der ligesom komponisten Mitchell overrasker og eksperimenterer harmonisk. I denne ikke så lidt forsigtige reference ligger der en selvironisk kommentar som på befriende vis sætter dette komplekse, virtuose inferno i perspektiv.

Mitchells sidste udgivelse ”Travelogue” (2002) er i modsætning til disse glimtvisse symfoni-eksperimenter i Mitchells originaler helt afpudset og uden de store overraskelser. Eftersom Mitchell hidtil har befundet sig på kanten af alting, kan netop denne svulmende vellyd efterfølges af et spørgsmålstegn. Men i lyset af Mitchells tendens til at tænke symfonisk får dette album en særlig betydning idet det hermed kan forstås som realiseringen af en drøm om at høre musikken spillet af det symfoniorkester, Mitchell altid har tænkt den til.

⁷³ Rodgers (1996a) i Luftig (2000), p. 224

Maleren og modaliteten – metodeafklaring

I see music very graphically in my head – in my own graph, not in the existing systemized graph – and I, in a way, analyze it or interpret it, or evaluate it in terms of a visual abstraction inside my mind's eye.⁷⁴

Af en sådan udtalelse fremgår det at Mitchell tænker sin klangverden som formende sig ud fra dens egen "lov". Dette sker på baggrund af et multikunstnerisk "regelsæt" der fungerer som alternativ til musikterminologien ved at bygge på en lighed mellem klange og farver med musikken som en lydlig udfoldelse af en 'visuel abstraktion'. "I always liked odd colors in my ear"⁷⁵ udtrykker Mitchell som en ytring om den sammensmeltede sanseoplevelse som denne kobling af det klanglige og det visuelle er for hende, og ligeledes er dette et udtryk for hendes baggrund for at ekspandere de konventionelle rammer for folk-musikkens harmoniske enkelthed til et bredere klangrum. Der er talrige eksempler på Mitchells syntetisering af sine forskellige kunstneriske lidenskaber, og man kan efterhånden nå til at kunne fornemme hendes harmoniske "lov", jo flere aspekter af tankegangen hun udtrykker sig omkring med durakkordernes væren primærfarver og molakkordernes væren formørkninger af disse som hendes klangverdens basale udgangspunkt⁷⁶. Dette farvespil koblet med spillet mellem konsonans og dissonans som transparent for følelsesmæssige tilstande synes som brugbare forklaringer af Mitchells klangbilleder i en oplevelsesrelateret analysetilgang. Den visuelle dimension kan tillige bruges som supplement til terminologien der hvor intet synes at hænge "fornuftigt" sammen, men mine analyser vil som tidligere vise, at Mitchell bag sit *billede* former sit lydudtryk med en gentagelig tendens, som berettiger at det analytiske øre alligevel bevæger sig udover oplevelsen og bruger terminologien til at "kortlægge" hvad signifikansen på tværs af tid består i.

Som modvægt til den oplevelsesbaserede tilgang har jeg som inspiration til mine analyser brugt en artikel af Lloyd Whitesell som tager udgangspunkt i den modalharmoniske terminologi⁷⁷. Whitesell udtrykker selv sin skepsis over for terminologiens tilstrækkelighed i forhold til Mitchells harmoniske univers og refererer tillige til hendes 'harmoniske palet' som

⁷⁴ Feather (1979), p. 94

⁷⁵ Artikel fra hjemmesiden www.jonimitchell.com

⁷⁶ Artikel fra hjemmesiden www.jonimitchell.com

⁷⁷ Whitesell (2002)

en anerkendelse af en billedlig tilgang til hendes musik. Whitesell forsøger at indfange Mitchells stilistiske eksperimenteres 'rastløse dynamik' i en inddeling af hendes sange indtil 1972 inden for fem harmonisk strukturelle kategorier: *modalitet*, *polymodalitet*, *kromatik*, *polytonalitet* og *orgelpunkt* – og særligt polymodaliteten vil være i fokus i mine analyser som et signifikant træk i Mitchells harmonik over en længere periode. Whitesells forståelse af Mitchells eksperimenteres fascinationskraft fæstner han ikke til et teoretisk kompliceret grundlag, men til hendes "æstetiske sensibilitet"⁷⁸. Denne vil jeg forsøge at indfange med samme teoretiske bevidsthed som Whitesell, men med en samtidig åbenhed over for netop æstetikken og den vibrerende nerve.

Analyser af Mitchells klangrum

Jeg vil i min analytiske tilgang til den harmoniske side af Mitchells univers slå ned på eksempler der på den ene eller anden måde illustrerer Mitchells frirum på tværs af harmoniske "systemer": mellem en iørefaldende, funktionsharmonisk forudsigelighed og en kompleks, modalharmonisk, malende fladeorientering. Disse analyser samler sig omkring en gennemgående tendens i Mitchells harmoniske orientering: På den ene side søger hun udover det forudsigelige, fri af det rammebundne udtryk, og på den anden side vender hun alligevel igen og igen tilbage hertil. Dette må være hendes frihedssøgens svaghed, men samtidig er det hendes musiks styrke, idet det langt hen ad vejen er denne binding, der også binder lytteren.

⁷⁸ Whitesell (2002), p. 177

'Bluesness' som harmonisk farve – de tidlige 70'ere

Med "Blue" (1971) begynder Joni Mitchell at udfordre sit musikalske univers i et tæt samspil mellem tekst og melodisk/harmonisk farve. Udfordringen følges med Mitchells kredsen om sin 'bluesness' på dette album og kommer til udtryk som en udvidelse af de harmoniske rammer mod det Whitesell benævner *polymodalitet*, samt generelt mere komplekse melodiske og harmoniske forløb. Mange af sangene på "Blue" er akkompagneret af klaveret som Mitchell bruger malende som en understøtte til hendes harmoniske billedsætning. Klaverets varme, bløde klang kombineret med Mitchells indfølelse fraseret i sit akkompagnement er med til at underbygge den overhængende stemning af melankoli på dette album, som eksemplificeret senere med "My Old Man" og "Blue". Dette akkompagnement står som et lydæssigt modspil til den lidt kantede, diskante dulcimer og dens rytmiske abrupthed som i f.eks. "All I Want". Der er stor forskel på oplevelsen af det harmoniske rum i henholdsvis de dulcimer-/guitarakkompagnerede sange, som præges af lyden af de åbne stemninger, og de klaverakkompagnerede sange, som harmonisk er mere "udfyldt" (vs. kvartakkordens tomhed) af Mitchells brudte akkorder som spilles med en dynamik, der i høj grad får lytteren til at associere til penselstrøg og musikalsk billedsætning. Jeg vil i det følgende gribe fat i nogle karakteristiske eksempler på hvordan "Blue" harmonisk markerer en ny bevidsthed i Mitchells komposition ved at sammenstille det iørefaldende dur-univers vi kender hende for, med en harmonik, der matcher selvransagelsens komplikationer.

"My Old Man" er et eksempel på en tydelig sammenstilling af to harmoniske universer. Mitchell kobler her en forholdsvis lettilgængelig harmonik, som overordnet kan tolkes funktionsharmonisk, med en malende modalharmonik, der pludseligt træder frem fra lydtrummets kulisse som fortællende i samspil med tekst og melodik. Mitchells vers (A, t. 5-12) bevæger sig i et A-dur-rum der med progressioner mellem en 4.trins-, en 5.trins- og en 1.trinsakkord klinger ukompliceret i takt med Mitchells præsentation af sin store kærlighed. I overgangen til omkvædet (B, t. 13-21) får man fornemmelsen af en bagside idet Mitchell på ordet "dark" (t. 11) akkompagneres af et g som hviletone i melodifrasens slutning som en *blues*'et lav septim på 1.trinsakkorden, der tilmed er destabiliseret med et kvartforudhold til en A^{sus7} -akkord. Fornemmelsen af en stemningsforandring videreføres idet A^{sus7} -akkorden omdefinieres til en harmonisk *formørkning* med "opløsningen" af forudholdet til en lav terts (dvs. ikke en egentlig opløsning). Der veksles i to takter (11-12) mellem denne A^{sus7} og Am^7 ,

og ved samme overgang i 2. vers får man oplevelsen af at dette spil mellem det harmoniske omdrejningspunkts dur og mol-variant kan tolkes som en musikalsk farve eller metafor for jeg'et og hendes mandlige modspil – "He's the warmest chord I ever heard/ Play that warm chord [*Am*⁷ *indtræder*]/ Playin', stay baby" (t. 26-29). Den fornemmelse af destabilisering som denne vekslen mellem dur og mol afstedkommer, videreføres i omkvædet (t. 13-21) som en underliggende murren i forhold til Mitchells erklæring af sin kærligheds størrelse som overstigende ethvert ægteskabspapir. Dette sker med en melodisk hvirvlen i store spring og en kromatisk søgen (se fig. 1, p. ?) der afspejler tekstens "Keepin' us *tight* and true" (min kursivering) og komplicerer det ellers simple harmoniske grundlag.

Når jeg markerer, at der i "My Old Man" er tale om en *tydelig* overgang mellem to harmoniske rum, så refererer jeg til forholdet mellem den del af sangen, jeg har gennemgået indtil nu (A og B), og sangens C-stykke, der med frasen "But when he's gone/ Me and them lonesome blues collide" (t. 38-42) introducerer os til den *egentlige* bagside af den umiddelbare kærlighedslykke – den blues og melankoli der eksisterer i fraværet af *ham*. Denne stemning akkompagneres harmonisk med en brat modulation fra A til A^bm-dorisk – bemærkelsesværdigt med samme hvirvlende, kromatiske aktivitet som i B-stykket, men med et noget dybere omdrejningspunkt. Fornemmelsen af tvetydighed i B-stykket – at noget ikke er helt så lykkeligt, som det ser ud til – kan her kobles til C-stykkets melankoli som en melodisk reference, og i samme åndedrag bliver frasen "Keepin' us tight and true" som kromatikens spejl efterfulgt af et spørgsmålstejn med koblingen til C-stykkets kontrasterende, *triste* udgangspunkt – måske er denne blues ikke helt så meget på afstand som Mitchell helst ville det. Det er karakteristisk for C-stykkets modalitet at det pludseligt er svært at fornemme det tonale hvilepunkt, og denne forvirring underbygges melodisk i svære spring, der gør melodien svær at synge med på. Langt hen ad vejen kan man tolke de harmoniske forandringer i forhold til en A^bm-dorisk-modalitet med bl.a. G^{bmaj7} (det lave 7. trin, t. 41-42) som formleddets første hvilepunkt – paradoksalt nok på ordet "collide". Herefter følger endnu en harmonisk forandring idet 4. trinsakkorden D^b tilføres molterts og septim og føres springende videre, over fes, ges (11'er i D^bm) til ces i melodien, i fladeforskydning en stor sekund under til en åbning af mol-mørket på C^b-dur idet Mitchell synger "too wide" (t. 44-45). Mitchell holder sin "åbningstone" ces i to takter indover først C^b og så D6/4 efterfulgt af en dominantkæde med D7 (der ikke leder noget sted hen, men tilhører den bagudrækkende harmoniske forvirring), E og A i modulation på vej tilbage mod sangens udgangspunkt, A-

dur, og som her bliver dominant til versets startakkord på 4.trin, D. 3.vers starter med frasen ”Then he comes *home*”, og her lander vi endelig som en slags reprise. I sangens outro kastes der herefter en selvironisk glans over den musikalske iscenesættelse af et splittet jeg, som Mitchell lige har foldet ud for os. Her vipper klaveret kækt, modalt-klingende i 8.dele mellem A og D/a, mens Mitchells tone på ordet ”blues” klinger ud. Akkordforbindelsen ændres dog de sidste to takter til en vekslen mellem A og Hm med mol-akkorden som en – trods alt – påmindelse om alvoren bag legen, understøttende ”fornemmelserne” af, at det er melankolien og ikke lykkefølelsen der er herskende i dette udsnit af Mitchells verden.

Med ”My Old Man” fristes man til at sammenligne Mitchells musikalske iscenesættelse af sin tekst med den romantiske lied og særligt Schumanns lieder. Opbygningen *hjem-ud-hjem* giver mening at overføre som strukturerende ramme for ”My Old Man”, og netop harmonisk farve er med til at beskrive fortællingens stemning i det medlevende klaverakkompagnement. Mitchells harmoniske overraskelser – f.eks. en indskudt molvariant af en dur-akkord eller et pludseligt løft til et andet tonalt rum – bruger hun til at underbygge fornemmelsen af splittelse i sine iørefaldende, men melankolske lydtrum på ”Blue”. Denne konnotation til et sådant overraskende harmonisk forløb møder vi også i hendes guitarakkompagnementer som i f.eks. ”Little Green” hvor hun pludselig forskyder en F-dur til Eb (^bIII i C-jonisk) på et sted, hvor teksten enten siger ”like the *color* when the spring is born” eller ”like the *nights* when the northern lights perform” (mine kursiveringer). Dette er altså ligeledes et eksempel på hvordan Mitchell bruger sin harmonik til at farve sit sprogbillede – her som en musikalsk gengivelse af ordet ’farve’ eller med fornemmelsen af harmonisk formørkning på ordet ’nat’. Med referencen til romantisk sang-tradition i bagagen vil jeg hernæst beskæftige mig med Mitchells bud på en gennemkomponeret lied. Dette sker med titelsangen til ”Blue”, der er endnu et eksempel på Mitchells hudløse forbindelse mellem tanke og musikalsk afbildning.

Sangen ”Blue” er overordnet set et eksempel på hvordan Mitchells flugt afspejles formelt som en brudt struktur, idet den netop skiller sig ud blandt de strofiske sange som værende gennemkomponeret. Man fornemmer tre vers der alle starter med henvendelsen til ”Blue”, men som hver i sær føres forskellige veje ’ud i det blå’. Efter ”andet vers” findes en midterdel (t. 25-49) hvor Mitchell henvender sig til sig selv med opfordringen om at overleve depressionen og stofferne, der hallucinerende bringer ”lots of laughs” i forbindelse med en ustabil 4.trinsakkord, Em^{sus4} (t. 31), som en harmonisk mørk, ustabil markering af ironien i

”glædens” tilstedeværelse. Som jeg også tidligere har været inde på er ”blue” et motiv, der i denne sang udover at være navnet på Mitchells elsker, henviser til havet, og dette overføres til klaverakkompagnementet som rubato-bølgende frasering og dynamik. Her starter vi med Mitchells intro – ved havet – i en æolisk tonalitet med tyngdepunkt omkring en Hm-akkord. Introfiguren sætter tonerne an til en D-dur, men denne stemning af lys og håb drejes herefter hurtigt ind i det mol-melankolske og slås an af Mitchells melodiske arabeske på hendes første henvendelse til ”Blue” (t. 5-6). Som de andre sange jeg indtil nu har gennemgået, er ”Blue” polymodal med en vekslen omkring H-æolisk og H-dorisk, hvor sidstnævnte tonalitetsfornemmelse er repræsenteret med en E-dur på 4.trin. Første gang denne dur-akkord markerer frigørelse og åbne vidder er på Mitchells frase ”I’ve been to sea before” (t. 10) – så er vi der harmonisk og imaginært, ved havet. Denne dur-”subdominant” efterfølges hver gang den forekommer af en Hm-akkord, hvilket harmonisk har den effekt, Whitesell omtaler som ”knocking the wind out of the sails”⁷⁹, hvor vi får fornemmelsen af, at friheden er en drøm, Hm er virkelighed. Dette underbygges musikalsk i frasen ”Crown and anchor me/ Or let me sail away” hvor første del er harmonisk ’forankret’ i det tonale Hm-fundament, mens forbindelsen Hm-G^{maj9}-A^{maj9} med nonen i melodien akkompagnerer Mitchells flugt som her i en slags ’musikalsk transcendens’ realiseres – og kort tid efter slås tilbage til virkeligheden med Hm og melankoli.

Pop-gnist og jazz-flirt – “Court And Spark”

Efter projektionen *ud* i forrige eksempel finder vi med frasen ”Help me/ I think I’m falling/ In love again” foreløbig jordforbindelse hvor ”faldet” illustreres melodisk med en af Mitchells velkendte glissader samt harmonisk fra 5. til 2. trin (t. 3-4). Dette sker i et tekstmiljø der også overordnet set på ”Court And Spark” er mere bundet til livet her og nu end til en søgen udover jeg’et og verden som på bl.a. ”Blue” og ”For The Roses”. Som pointeret tidligere i min værkoversigt, er ”Court And Spark”-albummet karakteristisk på sin plads i værkrækken ved at markere en innovativ orientering mod bredere arrangementer og et mere fusioneret lydbillede samtidig med, at albummet på andre måder markerer en tydeligere tilknytning til sin fortid end til sin fremtid. Den stærkeste tråd bagud er Mitchells melodik på dette album som fortsætter den iørefaldende linje fra bl.a. ”Blue” og ”For The Roses” som et vigtigt

⁷⁹ Whitesell (2002), p. 182

aspekt af den pop-etiket "Court And Spark" med netop sit synge-med-potentielle melodimateriale er blevet tilføjet af samtidens musikkritik. Herfra er der et tydeligt skel til den mere minimalistiske vokalstil som præger Mitchells albums i slutningen af 70'erne. Samtidig med albummets række bagud viser "For The Roses" fortrin til de arrangementsmæssige eksperimenter som "Court And Spark" har som et af sine væsentligste kendemærker. Det man med "Court And Spark" fornemmer som et *nybrud* må derfor i sagens kerne i højere grad betragtes som et bemærkelsesværdigt *led* i en udvikling, som altså tager sit udspring i det forhenværende. Jeg vil med udgangspunkt i "Help Me" eksemplificere udviklingstrinet i et *fremadrettet* perspektiv med et blik på Mitchells harmoniske orientering på dette tidspunkt i hendes karriere – en orientering der i samspil med de fusionerende, arrangements-baserede eksperimenter markerer en ny dimension af frigørelsen fra det, hun kommer fra, og invitationen til det, hun går i møde.

"Help Me" bevæger sig i et pop-skelet med fusionerende, jazz'et indhold mellem to tonaliteter der har henholdsvis D-dur og C-dur som centrum. Akkompagnementsmæssigt realiseres fusionen med et orkester der spænder fra de rammesættende pop-relaterede shuffle-trommer og den halvakkustiske rytmeguitar til bigband med rhodes, jazz-guitar og blæsere som integreret i det samlede, forholdsvis afgrænsede, intense lydbillede, hvor Mitchells stemme er i front. Sangen starter med den iørefaldende D-dur-relaterede hit-hookline – "Help me/ I think I'm falling/ In love again" – men rives brat ud ad poprummet med frasen "When I get that *crazy* feeling, I know/ I'm in trouble again" (min kursivering, t. 7-10). Herindunder bevares den foreløbigt hvilepunktsagtige Gmaj7-akkord (det egentlige 4.trin), men med en melodik der "crazy", rytmisk synkoperet bevæger sig opad D-durskalaen med det øverste d hængende indover en ny C- og "trouble"-orienteret tonalitätsfornemmelse som en 13'er på F^{maj7}. Dette eksempel minder i sin overraskelseeffekt om en frase i "All I Want" fra "Blue" som siger "Do you want? Do you want? Do you wanna dance with me, baby?/ Do you wanna take a chance/[...]" (t. 27-31), hvor første del af frasen (jf. fig. 14, p. ?) klinger "let" melodisk og pludselig ekspanderes eller "bryder fri" med et harmonisk mediantsspring og akkordfremmede toner på frasen "take a chance". I "Help Me" bevæger Mitchell sig fra denne ekspansion ind i et mere åbent harmonisk rum (fra t. 9) end det hun lagde op til i sangens begyndelse. Melodikken slippes løs over harmoniske flader der bevæger sig i kvartfald fra F^{maj7} til C^{maj7} til G^{maj7} og endeligt (dog afbrudt af en C^{maj7}-A-C^{maj7}-vending) til D^{maj7} på ordet "freedom"

(t. 21), der har en frigørende effekt ved at være den første forekomst af det egentlige 1. trin samtidig med, at Mitchell springer herind i en opadgående oktav. Det a Mitchell her lander på i melodien, hænger ind over en ny kæde af akkorder, som man kan læse som kædet sammen af affinitet – D^{maj7} bliver med d'et og a'et forbundet med en Bb^{maj7} (t. 23) som med f'et og a'et forbindes med en Fmaj7 (t. 25). Disse flader afrundes med en venden tilbage til D-dur-rummet der med et rock'et riff spillet af blæsere over G og A (t. 29-35) introducerer næste vers, repræsenterende sangens pop/rock-stilistiske bevidsthed der kontrasterer de åbne, modale flader, hvor melodikken synes løsrevet fra imitationsmuligheder og konventionelle hit-kvaliteter.

Forekomsten af de mange maj7-akkorder i "Help Me" i et forholdsvis poppet lydbillede kan relateres til den lyd man forbinder med f.eks. "Steely Dan", som også har storhedstid på dette tidspunkt i midten af 70'erne. Som jeg også tidligere har været inde på, er det dog særligt ved Mitchells lydtrum, at associationerne til perspektiver der ligger uden for Mitchells univers, brat fratages lytteren, idet Mitchell hele tiden forrykker sig i forhold hertil. I "Help Me" når hun da også midt i sangen ind i et mere soul'et lydtrum hvor hun over en vekslen mellem D^{maj7} og G^{maj7} (t. 47-54) synger "Didn't it feel good?" (underbygget af denne "lækre" harmoniske forbindelse, der 'føles godt' i ørerne) som gentages af koret, der lige så godt kunne være klippet ud af et Aretha Franklin-nummer og sat ind i den Mitchell'ske, nu meget iørefaldende sammenhæng.

Arrangementsmæssigt tilhører "Help Me" overordnet set den mere mainstream-agtige side af "Court And Spark" hvorimod f.eks. "Car On A Hill" og "Just Like This Train" indeholder gimmicks, der efter min vurdering må have afholdt disse numre fra at være en del af playlisten på de store radiostationer i '74. Det er gældende som i "Help Me" at fusionen sker mellem en iørefaldende, pop-orienteret linje og mere flossede, cool jazz-inspirerede elementer i arrangementerne. Dette sker i "Car On A Hill" som en kontrast mellem et poppet introtema til verset, spillet af saxofoner, og et ørerivende, viddesøgende efterspil til verset, der er revet ud af sangens tonale rum og sat sammen af små, individuelle blokke af bl.a. reverb-fyldte korflader, der åbner sig opadgående, og nedadgående klangbrydninger spillet i parallelle tværfløjtestemmer i komplekse, melodiske sekvenser. Dette matcher forspillet til "Just Like This Train" hvor et guitarriff starter med at indikere lydsk tonalitet med flytningen af en sekvens over f[#] på en C-dur-akkord. Dette besvares af tværfløjterne der fortsætter paralleliteten ved at bevæge sig videre op i nodesystemet i synkoperede bevægelser over et

kromatisk forløb – treklange på A-Bb-H-C-C[#]-D – for at ende ved verset i C-dur hvor alle akkorder kan forklares funktionsharmonisk i forhold til en C-dur-tonalitet som velklingende, iørefaldende pop. Således bliver den overhængende stemning som slideguitaren og frasen ”Lately I don’t count on nothing/ I just let things slide” bringer, kommenteret musikalsk af innovative eksempler på Mitchells rastløshed, som gør, at ’lad ske’-mentaliteten alligevel ikke slipper drive’et til at ville noget videre.

”I’ve got the blues inside and outside my head” – modalitet på ”Hejira”

Selvom Mitchell i ’74 begynder at forfine sit udtryk og sin flirt med et mere jazz’et univers, så holder hun med ”Court And Spark” fast i det, der binder hende til sit publikum, nemlig de gode melodier, og åbner med et mere udadvendt udtryk op for sin sangskrivningskommercielle muligheder. Både melodiøsitet og kommerzialitet slipper hun imidlertid med ”The Hissing Of Summer Lawns” (1975) det faste greb i til fordel for en hengivelse til friere rammer hvor en mere cyklisk⁸⁰, recitativ vokalstil får frit løb over mere ”skæve”, modale eksperimenter. Der sker dog det året efter at Mitchell med ”Hejira” (1976) vender tilbage til sin konfessionelle nerve og lader sine harmoniske og melodiske erfaringer fra ”The Hissing Of Summer Lawns” danne udgangspunkt for sin musiks drejning tilbage mod et mere umiddelbart fængende lydbillede. ”Hejira” er herved eksemplarisk som næste led i min harmoniske analyse idet den på den ene side repræsenterer Mitchells mest eksperimentelle periode (den sidste halvdel af 70’erne) og på den anden side kendetegnes ved at have samme iørefaldende, folk/pop-relaterede kvaliteter som mine forrige eksempler. Dette resulterer endnu engang i en spænding mellem forskellige tonale referencerammer.

På ”The Hissing Of Summer Lawns” pointerer Mitchell sine fusioners inspiration i dobbelt-nummeret ”Harry’s House/ Centerpiece” hvor hun stiller sit eget eksperimentelle univers skarpt op imod et swingjazz-indslag, som hun pludseligt ”klipper” over i i midten af sangen (jf. titlen ”Centerpiece”). Man kan i denne sammenstilling opleve at det er det fusionerede rum – ”Harry’s House” – der er Mitchell, mens ”Centerpiece” i sin klare genreference og dermed umiddelbare ”entydighed” kan virke selvironiserende, ”til låns”. Mitchell forholder sig tro mod det konventionsbundne stilbillede hun her tegner op med en harmonik og en form

⁸⁰ Jf. Aare, m.fl. (2000)

der ikke afviger fra bluesrammen og med en melodisk, blues'et frasering, som matcher sammenhængen til fulde. Min pointe i at fremhæve dette eksempel er at det har samme virkning på mig, som når Mitchell på "Hejira" trækker på sin stilhistorie med jazz-nummeret "Blue Motel Room" – jeg ved ikke helt om det er alvorligt ment? Kontrabas og swingende whiskers kan her sammen med den jazzstandard-lignende fraseslutning "Do you still love me/ When I get back to town" få dette nummer til umiddelbart at lyde som en blues vi kender. Denne fornemmelse modificeres dog efterhånden som man stifter bekendtskab med nummerets form og harmonik, og med Mitchells frase i starten af sangen – "I've got the blues inside and outside my head" – kan bluesnummeret ses som en markering af en dobbelthed mellem en traditionsbundet, musikalsk orientering, noget som er "inside", en indgroet del af Mitchells erfaringsverden, og en form for ydre styring, noget der er "outside", noget der former sig fri af konventionerne. Dette er under alle omstændigheder en musikalsk problematik som mine øvrige analyser tydeliggør andre aspekter af, og som herved er oplagt at trække videre hertil. Samtidig er "blues inside" en direkte oversættelse af Mitchells melankoli, mens "blues outside" kan tolkes som værende denne melankoli oversat til et klingende udtryk – blues.

Bemærkelsesværdigt udspiller denne blues sig ikke inden for 12 takter men derimod 8-takter med et B-stykke på 16 takter. Der er harmonisk tale om en Mitchell'sk udgave af udvidet bluesharmonik med et 1.trin der er mere jazzharmonisk end blues'et, tilføjet maj7. Mitchell'sk er harmonikken i øvrigt med den hyppige forekomst af sus4-akkorden, som her ofte er tilføjet en 13'er, og som f.eks. (dog uden 13) farver den dominant, der "burde" være den stærkeste – nemlig den, der hermed lidt vagt uden ledende terters leder op til 1.trinsakkorden i versets afsluttende kadence (f.eks. t. 6-7). Til gengæld understøtter Mitchell vores ørers blues-fornemmelse med en G^{11} på fermat som optakt til hvert vers og bibringer hermed til oplevelsen af et bluesharmonisk mønster. I led med Mitchells tendens til at være splittet mellem to eller flere modaliteter/tonaliteter (jf. Whitesell) oplever vi herudover også i dette nummer en konfrontation mellem to harmoniske orienteringer. Mitchell byder på en overraskende overgang midt i 8-taktersperioden fra en tonalitet der former sig omkring C-durskalaen med en $F^{6/9}$ i 4. takt som kromatisk forrykkes til en $E^{bsus4(13)}$ efterfulgt af B^{b9} (t. 5-6) – en tonalitet som tager udgangspunkt i pentatonskalaen med akkorder på bIII og bVII , understøttet af et pludseligt brug af de blå toner i melodien. I den modale blues ser man også en sådan akkordbygning på pentatonskalaen, men særligt er det for Mitchells blues at disse

akkorder forekommer med større udvidelser end den lave septim. Med de blå toner tilføjes rummet lidt 'bluesness' som en kontrast til den del af "Blue Motel Room" som river sig fri af bluessammenhængen og bliver mere modaljazz'et på "rene" skalatoner, der dog befinder sig i den udvidede ende af skalaen og dermed krydrer harmonikken som i især B-stykket (t. 17-32). Her bevæger melodien sig rundt på B^b-akkordens udvidelser, maj7, 9, 11 og snart oplever man harmonisk en forskydning mellem G^{sus4(13)}-G^{6/9} og Fm⁹-F^{maj7} (t. 19-22), som ligger udenfor blueslyden. Fm⁹-akkorden kan høres som en mol-subdominant, men jeg forstår nærmere denne sammenstilling af Fm⁹ og F^{maj7} som en sammenstillingen af nummerets to harmoniske udgangspunkter med Fm⁹-akkordens markering af C-durskalaens ^bIII og ^bVI (es og as) overfor F^{maj7}-akkordens markering af III og VI (e og a). Åbningen af blues'en til et bredere modalt rum som denne harmoniske forvirring bidrager til, underbygges efter B-stykket af Mitchells vokalsolo der fungerer som hendes chase med sig selv i reverb-svulstige vidder, der matcher modalitetens flader og modstiller sig den intime bluesramme omkring det lille orkester – en understregning af Mitchells svævende tilstedeværelse i hendes 'lånte', pulsfaste ramme.

I titelsangen på "Hejira" synger Mitchell i 3.vers: "those tributes to finality, to eternity". Denne frase kan ses som en markering af hendes to harmoniske veje – den der forløber forholdsvis funktionstonalt med en vis fornemmelse for 'endelighed', overfor den, der breder sig modalt med 'evigheden' som harmonisk tidsperspektiv. Det er disse to veje "Blue Motel Room" bevæger sig imellem sammen med de fleste andre sange på "Hejira", der har sine iørefaldende kvaliteter netop i kraft af denne sammensmeltning mellem noget "originalt" og noget, som trods alt følger vores ørers forventning. Sangen "Hejira" er et eksempel på et simpelt, harmonisk materiale der kan forstås funktionsharmonisk, men som med en tonal orientering i lydflader til tekstlige billeder i højere grad bør læses modalt, og som på mange måder er et pragteksempel netop herpå. En funktionsharmonisk analyse vil vise at verset bevæger sig i H-jonisk mellem en 1.trinsakkord tilføjet 9'er, en 4.trinsakkord der vipper mellem sus2sus4 og ren E og endelig i takt 51 en velklingende 5.trins-akkord. Ved dominantens indtræden fornemmer man en funktionsharmonisk retning der virker som lise for øret midt i det ellers retningsløse lydbillede, men forventningen til retningens fortsatte drejning skuffes dog idet denne F[#]-dur-dominant aldrig forbindes direkte med H. Sangens modalitet understøttes til gengæld af den cykliske melodi der bevæger sig omkring f[#] på tværs

af akkordskift som kvinten i H-akkorden, add9 i E-akkorden og grundtonen i den sjældne, men herved på sin vis konstante, skjult tilstedeværende dominant.

I sangens intro, mellemspil og outro får man en klar fornemmelse af modaliteten som lydflader der løfter sig i forhold til hinanden, her i harmoniske blokke der synes at bevæge sig i en anden verden end resten af sangen med et andet tonalt udgangspunkt. Akkorderne forskyder sig guitaridiomatisk i lille sekund-afstand mellem C[#]m⁹ og D^{6/9} og løfter sig så pludseligt til H-jonisk-rummet i overgangen til verset i en lysnende modulation fra mol-udgangspunktet til dur. Markeringen af et sådant tonalt løft fra intro til vers kan opleves i flere numre på "Hejira" og underbygger den overhængende oplevelse af modale universer, harmoniske fladeforskydninger, samtidig med, at Mitchell hermed retter lytterens opmærksomhed på teksten med en tonal overraskelse lige inden ordenes entre.

Det fremadgående guitarostinat i introen til "Hejira" markerer en kontinuerlighed der svarer til Mitchells billede af sin rejse – "I'm trav'ling in some vehicle" – mens lydfladerne er de åbne vidder og musikalske oversættelser af billeder som hun implicit peger på 'ikke behøver at forklares' musikterminologisk: "There's comfort in melancholy/ When there's no need to explain/ It's just as natural as the weather/ In this moody sky today" – den retningsløse harmonik lader hende svælge i melankolien. Lydbilledet på "Hejira" hensætter mig som lytter til *oplevelsen*, hvor de svævende harmoniske flader bliver transparent for Mitchells mange billeder af f.eks. 'tungt drivende skyformationer' (1.vers) eller 'lyd der trænger gennem sneen' (2.vers). I forlængelse heraf bliver den betydningstunge frase i 3. vers (jf. mine tekstanalyser) – "We're only particles of change, I know, I know/ Orbiting around the sun" – til et tekstligt forlæg for Mitchells prøvelser med modaliteten i denne sang, hvor vores svævende færd på planeten Jorden som en prik i universet giver resonans til lydfladernes flydende bevægelser rundt i et åbent lydtrum, hvor fornemmelsen på "amodal" vis trods alt hele tiden er der for et centrum.

Midt i melankolien møder vi på "Hejira"-albummets sidste stop, "The Refuge Of The Roads", en hjælp til at takle den tunge stemning med frasen ""Heart and humor and humility", He said "Will lighten up your heavy load"" (hvilken jeg også tidligere har refereret til). Denne opmuntring tager Mitchell til sig med et pop-refræn i C-dur der kontrasterer den øvrige del af sangens modale, svævende, C-mixolydiske univers. Til at bidrage til det åbne lydtrum og den håbløse atmosfære viser Mitchell her en forkærlighed for 6/4-akkorder som aldrig opløses men efterfølges af en ligeså åben maj7-akkord. I introen oplever man hvordan dette akkord-

par hænger sammen som en spændingsløs blok der kan flyttes en sekund ned og gentages (t. 5-7), og disse harmoniske forrykkelser præger også mellemspillene som overrasker med f.eks. kromatiske sekvenseringer af et fløjtemotiv, som vipper hvileløst i sekunder. Mitchell 'letter sin tunge byrde' (jf. teksten) med refrænet ved at bundfæste den ellers svævende bas til et rytmisk, poppet mønster som understøttes af melodien, der pludselig bliver sangbar, rytmisk fastlagt med pop-lifts og meloditoner inden for akkorden på de rene treklange, som forholder sig funktionsharmonisk til hinanden. Lige så vel som swingjazz-eksperimentet i "Blue Motel Room" har et strejf af selvironi, så er denne side af "The Refuge Of The Roads" også en side af Mitchell, der virker som hendes egen kommentar til sig selv og sin musikalske kompleksitet. Samtidig er det netop, som jeg også tidligere har bemærket, denne selvironi der gør hende troværdig og spændende, og ved at markere distance til virkeligheden sætter hun sin flugt i perspektiv – "the refuge" som vender pludseligt tilbage midt i den lette pop-stemning på en B^{b maj7} med 13'eren flyvende højt og længe i melodien. Så er vi tilbage i modalitet og transcendens.

Mitchell i ekstremerne

De eksempler jeg indtil nu har brugt til at illustrere Mitchells harmoniske orientering har påpeget en dobbelthed mellem på den ene side hendes bånd til folk-traditionen, funktionsharmonikken og de fængende melodier og på den anden side hendes prøvelser med moderne jazz, modalitet og musikalsk "skævhed" på forskellige måder⁸¹. Denne dobbelthed har jeg villet udrede for at kunne forklare hvordan Mitchells musik på den ene side fænger og vækker genkendelse og på den anden side er original og svært tilgængelig. Sidst i denne udredning vil jeg beskæftige mig med Mitchells yderpoler, nemlig hendes vildeste eksperimenter i slutningen af 70'erne over for hendes entydighed og harmoni i starten af 90'erne. Mit formål er her at sætte ord på hvordan hun er tilstede, når hun befinder sig i yderpositionerne af sit harmoniske råderum.

"Mingus" (1979) er et album som jeg vil tro de færreste tager umiddelbart til sig. Mitchell siger herom:

⁸¹ Folk-traditionen er ikke udelukket modalharmonisk musik, men generelt kendetegnes traditionel folk-musik ved enkelthed – ved at fange øret bl.a. gennem gode melodier på baggrund af en harmonisk "rettethed".

[...]it's like quicksilver. It's very dependent on the mood you're in. It'll change on you like a chameleon. [...] It doesn't stand still, there's nothing static about it.⁸²

Mitchell forbinder her sin humoristiske sans (jf. f.eks. ”God Must Be A Boogie Man”) med jazz-nørdet virtuositet i harmoniske eksperimenter, hvoraf nogle er hendes egne, andre er Charles Mingus’, samt i melodiske rundture som efterlader lytteren måbende. Dette sker bl.a. i ”The Dry Cleaner From Des Moines” som harmonisk er straight, jazzharmonisk gennemskuelig, men hvor Mitchells melodiske aktivitet er enorm i ustoppelige løb op og ned i registeret, som leder tankerne til 40’ernes melodiske bebop-linjer. Disse løb er nærmest umulige at imitere, men for Mitchell lyder det ubesværet, idet denne måde at skabe melodier på ikke er fremmed for hende – hun er vant til at befinde sig melodisk på kanten af akkorden samt rytmisk på tværs, og derfor er dette lydbillede *også* hende. Dette nummer hører til den mere tilgængelige side af ”Mingus” hvor Mitchell ”får lov” at lege jazz-sanger til en andens musikalske udtryk uden store afvigelser fra en konvention og et fast mønster. I hendes egne numre som f.eks. ”The Wolf That Lives In Lindsey” brydes rammerne til det ekstreme, og harmonikken bliver noget mere kompleks til lyden af hylende ulve. Dette højtopbyggede klangrum kommenteres af Mitchells akustiske guitar og hendes percussive spillestil som her også er ført ud i ekstremerne til nærmest ”grimhed”, men som sætter et vigtigt aspekt af hendes signatur på dette eksperiment. Mitchell har tilegnet sig et jazz’et vibrato som udgår af hendes altid karakteristiske, langsomt svingende vibrato, og som falder ind i denne modaljazzede sammenhæng sammen med melodiske spring, der udvider klangmaterialet yderligere i pludselige, uventede bevægelser. Hendes vokalstil er uden tvivl det der sætter hendes mærke på dette udtryk, og karakteristisk herfor er i øvrigt hendes særlige artikulation, hvor hun nærmest smager på sine ord, samt hendes dynamiske frasering, hvor hun tilnærmer sig tonens kerne langsomt og indlevet – dette forbinder hendes udtryk på tværs af tid og ekstremer. Således genkender vi hende også i ”Jungle Line” fra ”The Hissing Of Summer Lawns” (1975), hvor ligeledes meget lidt er som vi kender det, og hvor det eneste man harmonisk kan forsøge at holde fast i er, at det næste løft sikkert også vil være i tritonusafstand.

Med ”Night Ride Home” (1991) befinder vi os i den anden ende af skalaen med et harmonisk udtryk der er glat, og som konnoterer velbehag til det jordbundne tekstbillede: ”I love the man beside me”. Titelsangen bevæger sig roligt, fremadglidende rundt i en vamp,

⁸² Mitchell i Feather (1979) i Luftig (2000), p. 100

lige så vel som "Come In From The Cold" der med samme fængende melodikvaliteter ikke eneste gang rykker sig i uventet retning, men bevæger sig funktionsharmonisk rundt i Db-dur (dog krydret af Mitchells særlige guitarstemning). I disse sange er der ikke noget der stikker ud og kræver tilvending, som vi ellers er vant til i Mitchells univers, men på samme vis som i den anden ende er skalaen knytter Mitchells stemme en nerve til lydrummet, som gør glatheden levende. I "Night Ride Home" er Mitchells slag på strengene – som den milde udgave af "The Wolf That Lives In Lindsey" – tillige hendes kant i det bløde lydbillede, og den diskante percussion-lyd, som disse slag giver, klinger helt særligt sammen med hendes mørke, resonansfyldte stemme. Mitchells stemme har ikke altid haft denne bund og særlige sprødhed, men i et forsøg på at slå ned på et særligt lydtræk i Mitchells musik generelt, så tror jeg, at dette forhold mellem den diskante lyd af guitarens strenge og den omfavnende, klangfulde (og nogen gange sprøde) lyd af Mitchells varme stemme er væsentligt at fremhæve. Disse potentielle pop-hits bliver ikke ligegyldige for mig, idet Mitchell med sin guitar og sin stemme giver udtryk for at være en lige så integreret del af sit musikalske udtryk som hun var, da alle rammer var ved at gå i opløsning – og denne udefinerlige *tilstedeværelse* som en bestemmelse der i høj grad afgøres af hendes vokale udtryk samt i forholdet mellem dette og hendes akkompagnement, gør hende genkendelig selv der, hvor hun i splittelsen mellem konsonans og dissonans har valgt side.

"I thrive on change"

Med oplevelsen af Mitchells harmonik som klangflader der bevæger sig i forhold til hinanden, kan man foranlediges til at perspektivere til hendes værkfølge som helhed og ligeledes anskue de enkelte værkers indbyrdes forhold som *flader*, der bevæger sig udvekslende i forhold til hinanden. Kontakten mellem fladerne har musikkens kerne som omdrejningspunkt, og bevægelserne foranlediger overlap hvor det ene albums signatur – det pågældende værks "eksperiment" – kan smitte af på det, det berører. En sådan forståelse underbygger min teori om at der findes noget essentielt i Mitchells musikalske formulering hvorfra hun bevæger sig ud og hjem igen – en centralakse for hendes eksperimenter, som hun kan forskubbe sig i forhold til med sin selvindsigt og musikalske erfaringsverden som drivkraft for "forskubbelsens" retning.

På samme måde som overførslen af betydning sker fra de harmoniske fladebevægelser til et overordnet perspektiv på værkfølgen, er fornemmelsen af Mitchells harmoniske rastløshed udtryk for et generelt forhold i Mitchells indstilling til sig selv, til verden og til kunsten. Hun siger:

I thrive on change. That's probably why my chord changes are weird, because chords depict emotions. They'll be going along on one key and I'll drop off a cliff, and suddenly they will go into a whole other key signature. That will drive some people crazy, but that's how my life is.

I Mitchells klangverden får man netop let oplevelsen af ikke at kunne holde fast i noget, før det atter forandres. Dette matcher tendensen i hendes musikalske udvikling set fra oven hvor hun konstant bevæger sig i en uventet retning. ”I thrive on change” bliver herved et udtryk for en overordnet kunstnerisk drivkraft der gennemtrænger hendes værk ned i mindste detalje. Vanskeligheden i at holde fast afspejler tekstsidens transcendent perspektiv, og lige såvel korresponderer den harmoniske kollage af klange, der stilles op mod hinanden, med den overordnede tematiske dikotomi: Mitchells kunstneriske jeg’s dilemma mellem forankringen og trangen til at slippe fri.

Nu er jeg nået omkring den del af Joni Mitchells univers som kan decikeres og vurderes i små enheder, og herfra vil jeg bevæge mig til mere overordnede flader af billeder og lyd. Min beskæftigelse med *billedet* har indtil nu været i metaforens tegn som en oplevelsesbaseret forklaring på lydsiden, men for at nå hele vejen rundt om multikunstneren vil jeg i det følgende kapitel beskæftige mig mere indgående med den del af Mitchells udtryk der henvender sig til *øjet*. Dette vil dog stadig ske i samspil med den visuelle dimension der knytter sig til *forestillingen*, idet min omtale af Mitchells lydtrum vil være ufuldstændig uden en kobling til den imaginære effekt lyd har i interaktion med et tekstbillede.

KAP. 6: FORTÆLLINGENS RAMMESÆTNING: BILLED-OG LYDRUM

Mitchells tanker omkring kunstarters sammensmeltning og måden hvorpå hun formidler sin indstilling til kunsten videre i et multikunstnerisk udtryk, giver indtrykket af, at hun tænker i helheder. Kongruensen mellem musik, lyd, tekst og cover på de fleste af Mitchells albums kan vidne om at hun har et behov for en slags iscenesættende rammer om sin kunst. Ordet ’iscenesættelse’ kan være misvisende i den forstand at det kan få læseren til at associere til

distance eller autenticitetsbrist, hvilket i denne forbindelse ikke er tilfældet. Det er derimod et udtryk for en evne Mitchell har, til at visualisere sit værks virkelighed – om det end er som konkret coverillustration, levendegjort i musikvideoen, eller det er på tankeplan i forhold til musikkens associative ”synlighed”. I det følgende vil jeg eksemplificere nogle af disse former for billed- såvel som lydmæssig rammesætning – Mitchells forsøg på at skabe værkets visuelle dimension.

Mitchells teater – dramatiske perspektiver

I takt med Mitchells tværæstetiske tankegang hvor hun beskriver sin klangverden ud fra *malerkunstens* termer, beskriver hun sit arbejde med vokalsiden, som havde hun et teater til sin rådighed. På dette metaforiske plan arbejder disse to lag i musikken – klangtæppet og vokalarbejdet – altså sammen således at klangfladerne samt de enkelte akkompagnementsmæssige detaljers indbyrdes strukturer og sammenhænge skaber de scenografiske rammer, som Mitchell kan træde ind i og agere på baggrund af. På ”Chalk Mark In A Rain Storm” (1988) er denne teaterstruktur tydeligt albummets rammeidé hvor Mitchell har forskellige gæstesolister med, der med deres særlige karakterer kan udfylde rollerne i hendes små dramaspil. Heraf er nogle baseret på virkelige begivenheder som f.eks. ”The Beat Of Black Wings” der er en genfortælling af en amerikansk soldats historie fra Vietnamkrigen – en fortælling som Mitchell indleder med: ”This is his story/ It’s a tough one for me to sing”. Mitchell optræder selv som den alvidende fortæller der guider lytteren rundt med ”he said” og ”she said”⁸³ i albummets forskellige dialoger og direkte tale-angivelser, og hun bidrager gennem sin stemmes afspejling af engagement til dramatiseringen af de enkelte fortællinger, som *umiddelbart* ligger uden for hendes egen erfaringsverden.

Mitchell taler om sangene på dette album som dramatik i forskellige afskygninger. F.eks. siger hun om ”Snakes and Ladders”: ”It’s a little soap opera with a tenor, a soprano and a choral tag”, og ”The Reoccurring Dream” omtaler hun som ”en sort komedie”⁸⁴. Sidstnævnte er en sang der udspiller sig som en dialog mellem Mitchell og reklamebranchen – repræsenteret med indklip af radio-/TV-stemmer – med moralen ”Dream on/ We will have happiness in heaven” som kommentatorisk klangbund til en anfægtelse af forbrugsverdenens

⁸³ En sproglig struktur som ses i mange af hendes sange, hvor fortællingen inddrager talehandlinger.

⁸⁴ Artikel fra hjemmesiden www.jonimitchell.com

jagt på skønhed og glamour. Denne morale iscenesættes metaforisk i den efterfølgende sang, "A Bird That Whistles", som afsluttes med fuglekvidder (lavet af bl.a. fløjte og sopransax) og aftagende reallyd af vingeslag. Hermed forbindes det dramatiske repertoire med Mitchells personlige spil med transcendenten hvilket peger frem mod en inderliggørelse, som følger med de kommende albums' revival på det intime lydtrum og på fortællinger, der også indimellem har Mitchell selv i hovedrollen.

Åbningen af det sceniske perspektiv viderebearbejdes med "Night Ride Home" (1991) og "Turbulent Indigo" (1994) hvilket jeg uddyber senere i dette kapitel i forbindelse med min karakteristik af det intime lydtrum. Mitchells musik er generelt præget af et fyldigt vokalarbejde, og på disse to albums bruges korstemmerne i høj grad som rum-udvidende, dramatisk element. Enten bevæger stemmerne sig som understøtte til lead-stemmen, typisk åbent klingende i kvart- eller kvintafstand, homofont med leadstemmen eller som ekkoklingende korsvar (i f.eks. "Come In From The Cold"), eller også fungerer stemmerne kommenterende til tekstens indhold som i f.eks. "The Sire Of Sorrow (Job's Sad Song)". Her har koret rollen som de bedrevidende antagonist – "We don't despise your chastening/ God is correcting you" – som var det en antik tragedie, hvor koret agerer "stemmen fra himlen" over for Mitchells spot på helligdommen. Fornemmelsen af at rummet udvides til at omfatte et himmelsk perspektiv (ikke nødvendigvis religiøst, men transcendentalt), underbygges i produktionen, som lader stemmerne klinge fra en lydligt skabt distance. I "Slouching Towards Bethlehem" spiller det religiøse motiv også en rolle som sangens allegoriske klangbund (dette er ikke Mitchells egen tekst, men et digt af W.B. Yeats), men her bruges koret som en del af kulissen til at skabe en særlig tid- og stedløshed eller universalitet omkring fortællingen – det lyder ikke af én bestemt kultur og ikke af én bestemt tidsalder. Koret optræder i en blanding af solistiske improvisationer mellem melodilinjerne og mere massive kor-blokke der klinger højt og længe i det store lydtrum, som instrumentelt er tyndt besat, men hvor der til gengæld er plads til at lyden kan brede sig omkring de komprimerede ordbilleder.

"Scenografisk" analyse af "Slouching Towards Bethlehem"

Man kan i høj grad tale om at Mitchell i "Slouching Towards Bethlehem" lydæssigt iscenesætter det, der her er Yeats' fortælling. Mitchells guitarstil klinger velkendt og alene i sangens begyndelse indtil teksten siger: "Things fall apart" – her falder det første reverb-

buldrende tam-slag – ”The center cannot hold/ And a blood dimmed tide/ Is loosed upon the world” hvormed fortællingen sættes fri med bassens og det rytmiske fundamentals etablering i rummet og udvidelse af dets vidder i takt med ’tidevandets’ komme. Teksten har en mystik som sandsynligvis har virket dragende for Mitchell, hvor forhåbningen om en åbenbaring – ”Surely some revelation is at hand” – klinger op imod en tvivl på værdien af en åndelig længsel med ordene: ”Nothing is sacred/ The ceremony sinks”⁸⁵. Mitchell retter sit støvede, nærmest uhyggelige lydbillede efter tekstens farver og konturer – ”Vast are the shadows/ That straddle and strafe/ And struggle in the darkness” med de fjernt reverb-klingende tam’er og dybe syntesizer-flydere som modspil til tekstens ”The spirit of this world/ Would heal and rise”. Tekstens religiøse ånd er ”Shaped like a lion” hvilket besvares dybt i lydbilledet af løvens knurren. Dennes bevægelser gennem landskabet – ”[...]it’s moving its slow thighs/ Across the desert sands” – bliver bærende som den musikalske kulisses spejl, som musikkens langsomme, tunge bevægelse gennem Yeats’ billedrige fortælling. Korets funktion i at tilføre lydbilledet en tid- og stedløshed ved at klinge nærmest afrikansk og alligevel klangligt meget Mitchell’sk (med bl.a. glissandi) underbygges i lydbilledet af reallyden af henholdsvis løven – der her virkeliggøres og dermed bliver et kropsligt, dyrisk modspil til åndeligheden – og af politisirener i forbindelse med tekstens markering af genopstandelsen som et ”nightmare”, hvormed det nutidige rum og Mitchells storby-”religion” integreres i den kristne allegori. Herved transformerer Mitchell dette tekstmæssigt ”lånte” rum (Yeats’ tekst) til sit eget i en billedsætning der i dens vidder omfatter noget universelt i dens appel til hengivelse i en eksistentiel tankerejse.

Den synlige billeddimension

Coveret

Mitchells visuelle iscenesættelse af sit tekstmusikalske univers kobler man i høj grad til de malerier der pryder coveret på de fleste af hendes albums som farverig entre til hendes verden. På mange albums er det selvportrætter med alt fra den uskyldige, unge udgave af Mitchell) på ”Clouds” (jf. liljen og fregner på næsen) til et Van Gogh-portræt i Mitchells

⁸⁵ Dette klinger parallelt med Mitchells eget udtryk for tvivl i forholdet til det religiøse som i f.eks. ”The Sire Of Sorrow (Job’s Sad Song), hvor de mange spørgsmål til en guddom samles under følgende hookline: ”Oh you tireless watcher! What have I done to you?/ That you make everything I dread and everything I fear come true?”

skikkelse på ”Turbulent Indigo” – og endeligt til selvportrætter af en moden, sensuel kvinde, der tilsyneladende er faldet til ro i sig selv på ”Taming The Tiger” og ”Travelogue”. Bylivet indgår på mange covers i samspil med Mitchells skikkelse som en markering af noget konfliktstof der hører med til at være et moderne menneske (jf. storbykonflikterne på tekstsiden). Generelt søger Mitchell dikotomierne, og her fungerer storbyen som det der skurrer op imod den natur, frodighed og farverigdom som de fleste af hendes malerier fremhæver. Hermed pointerer hun misforholdet mellem virkeligheden og hendes idealisme – ”There’s rain in the window/ There’s sun in the painting that smiles on the wall” (”Michael From The Mountains” fra ”Song To A Seagull” (1968)).

Som jeg tidligere har været inde på, er der enhed mellem Mitchells malestil, der er inspireret af impressionismen, og hendes musikalske fladeorientering. På coveret til ”Both Sides Now” (2000) knytter Mitchell en helhedstanke til forholdet mellem hendes personlige univers og hendes multikunstneriske orientering i et selvportræt, hvor hun sidder henslængt i en bar og ryger. Dette er i sig selv et skarpt, selverkendende selvportræt at bringe som indgang til en samling kærlighedsballader, men det kan fungere som en forklaring på Mitchells rustne stemme på dette tidspunkt i hendes karriere! Bagsiden af coveret viser scenariet bagfra, og her ser man et ”no smoking”-skilt hænge over baren hvilket kan ses som en humoristisk kommentar til Mitchells tendens til at bryde grænser og sætte sig på tværs af det, der er udstukket linjer for. Endvidere er en sådan barkulisse udtryk for en ikke letkøbt erfaring med kærligheden som altså her er hendes baggrund for de fortolkninger af egne og andres sange, hun på albummet byder lytteren. Coveret indrammer altså samtidig albummet med en vis melankoli som også kunne matche den implicite reference til en passage fra hendes *eget* følelseslivs mest intense udtryk, ”Blue” – ”The last time I saw Richard was in ’68,/ and he told me all romantics meet the same fate someday/ cynical and drunk and boring someone in/ some dark cafe” (”The Last Time I Saw Richard” fra ”Blue”) – og hermed får kommentaren mere alvorlig karakter.

Alle Mitchells covers arbejder med en modsætning der skaber perspektiv, og det samme gælder for den side af Mitchells ”selviscenesættelse” der realiseres gennem det manipulerede fotografi. I mit arbejde med tematikken omkring *rejsen* har jeg tidligere i specialet integreret en omtale af enkelte foto-covers i min karakteristik af det samlende tematiske udgangspunkt – erkendelsesrejsen – for de tre albums ”Blue”, ”Hejira” og ”Night Ride Home”. Man kan sige at det er karakteristisk for Mitchells brug af fotografiet på disse covers, at hun overfører

”bevægelsen” fra sin maleteknik hertil ved at undvige staticiteten med manipulationer af fotografiet, der giver det dybde dimensioner og inviterer til perceptorisk opmærksomhed – præcis som hendes lydbillede.

Musikvideoen

I forlængelse af en optik på Mitchell der tager udgangspunkt i hendes impressionistiske inspiration, oplever man også i mange af hendes musikvideoer en orientering, der går i denne retning. I ”Come In From The Cold” fra ”Night Ride Home” synger hun:

I am not some stone commission/ Like some statue in a park/ I am flesh and blood and vision/ I am howling in the dark

– og dette kan altså overføres til hendes kunstneriske formulering der i alle dens facetter er i bevægelse. Musikvideoen er endnu en måde for Mitchell at ”levendegøre” sit udtryk på, og denne del af hendes produktion begrænser sig (så vidt jeg er orienteret) til at omfatte numre fra henholdsvis ”Chalk Mark In A Rain Storm” (1988) og ”Night Ride Home” (1991).

Videoerne til sangene fra disse to albums understreger overordnet set forskellene på de to albums’ atmosfære. Iscenesættelsen af ”Night Ride Home”-albummet giver indtryk af en helhedstanke omkring musik, tekst og visualisering der samler sangene på dette album, hvilket gør disse videoer interessante at se i sammenhængen med det lydige perspektiv. Her over for står en række individuelle videoer til de forskellige fortællinger fra ”Chalk Mark In A Rainstorm” – videoer som har den overordnede moralske stillingtagen som eneste samlingspunkt, hvilket efter min mening filmatiseres med en vis kunstnerisk ligegyldighed. En afvigelse fra ”Night Ride Home”-albummets flotte ”koncept” ses dog med videoen til ”Nothing Can Be Done” hvor Mitchell på populærmusikalsk, stileret vis optræder som diva i en duet, hvor der i højere grad er tale om en iscenesættelse af Mitchell selv end af hendes fortælling – en omstændighed der falder uden for min overordnede ide om Mitchell og hendes konfessionelle univers. Jeg kan her ikke lade være med at kommentere at selve visualiseringen udfordrer netop denne omstændighed, at man (som i min tendentielle optik) gerne vil forestille sig Mitchell som usynlig i fremførelsen af sit værk (i led med den tidligere autenticitetsdiskussion), hvilket ikke altid stemmer overens med realiteterne. Mitchell har en fantastisk karisma og et smukt ansigt som er en stor del af hendes fortælling om sig selv, og

som derved i mange henseender bruges som en del af iscenesættelsen af hendes kunstneriske sfære på covers og pressebilleder samt i musikvideoerne⁸⁶.

Videoerne til "Come in From The Cold", "Night Ride Home" og "Passion Play" fra "Night Ride Home"-albummet samler sig omkring nogle konturer som matcher det musikalske udtryk på dette album. Fornemmelsen af et transcendent og let-flimrende lydtrum, holdt sammen af de store harmoniske flader, visualiseres i "Passion Play" som et slags drømmebillede hvor Mitchell svæver igennem et landskab. I "Come in From The Cold" oversættes lydtrummet til et støvet billede i sort-hvid som umærkeligt flimrer ind og ud af en farvetoning i takt med netop Mitchells pointering af sin væren ikke statue, men "flesh and blood and vision". Det impressionistiske flimmer går på Monet'sk vis igen i det glinsende vand i både denne video og "Night Ride Home"-videoen sammen med vind i håret og glidende skyformationer som er med til at understøtte musikkens konstante bevægelighed. I videoen til "Night Ride Home" projiceres Mitchells portræt ud i hendes omgivelser som på coveret til dette album, og i forlængelse heraf spejler hendes billede sig i det næsten neon-blå vand som en pointering af hendes yndede "Blue"-symbolik, som hun hermed refererer til. Havet og bølgerne er gennemgående Mitchells billede på sin selvransagelse – et "projekt" der altså har sit spejlbillede i en visuel såvel som musikalsk, bølgende struktur.

Det intime lydtrum

Kerne-trilogien – Mitchells tre albums, "Blue" (1971), "Hejira" (1976) og "Night Ride Home" (1991) – hænger sammen omkring indramningen af et særligt musikalsk rum, som jeg gennem mit speciale har refereret til som 'det intime lydtrum', og som jeg har forsøgt at belyse forskellige hjørner af. I det følgende vil jeg værne omkring en overordnet fornemmelse af rummet på disse tre albums for herigennem at kunne definere hvad jeg forstår ved det intime lydtrum, og for at indkredse, hvordan disse albums lydæssigt adskiller sig fra hinanden, og hvordan de hver især rammesætter *intensiteten* som det, de samles om.

⁸⁶ Hendes karakter på en scene stemmer derimod ikke overens med hendes stjerne-look idet hun lader til at være typen, der egentlig helst vil gemme sig bag sin guitar – jf. Malka Maroms beskrivelse af hendes optræden: "It's almost like she wanted to erase who she is and just let the voice be, and the songs be who she is." (I dokumentarfilmen "Joni Mitchell – Woman Of Heart And Mind") Dette underbygger min forestilling om at det er hendes musik og tekst der kommer før alt andet (som f.eks. image).

”Blue” og ”Hejira” er udgivet med kun fem års mellemrum, og jeg opfatter ikke *kernen* som noget der begrænses til 70’erne. Når jeg taler om *kernen* som noget, der findes på tværs af Mitchells karriere, så giver det mening, at de albums, jeg har udvalgt, repræsenterer tre vigtige standpunkter i forskellige led af dette lange forløb. Jeg taler selv om at der med bl.a. ”Night Ride Home” og ”Turbulent Indigo” sker et revival, og dette må nødvendigvis knytte sig til *kernen* som det det refererer til ved at ’genfinde’ de tidlige 70’eres nære lydtrum. Disse to albums lægger i deres titel begge op til at blive forbundet med ”Blue” og ”Hejira” med henholdsvis referencen til *rejsen* – der som tidligere pointeret endda er rejsen *hjem*, hvilket indikerer en venden tilbage til noget – og farven *blå*, der her er *turbulent*, hvilket sender tanker til coveret med Mitchells malerier af stormfulde himle, der samtidig matcher teksternes oprørske islæt på dette album. ”Turbulent Indigo” kan i sit nære rum omkring Mitchells stemme synes lydmæssigt at ligge tættere på *kernen* end ”Night Ride Home”, men det gør den aggressive tone i teksterne til gengæld ikke. ”Night Ride Home” er ikke nået helt væk fra 80’ernes åbne lydtrum med syntetiske reverb-skabte vidder, men til gengæld har albummet en varme i dets tekst- og tonebilleder, der trods alt knytter det godt til den intime og konfessionelle atmosfære, jeg forbinder med *kernen*. Tilmed er det med dette album første gang i mange år at man hører den akustiske guitar i front for Mitchells lyd-kollage.

Som ’atmosfære’ også antyder, definerer jeg mit *kerne*-begreb ud fra helhedsoplevelsen – ud fra den *stemning*, der gennemsyrrer lydtrummet, hvortil forskellige delelementer bidrager. Denne stemning sættes an af tekstens farve og dybde der, som tidligere pointeret, har forskellig karakter på de tre udvalgte albums, men fælles fokus omkring *rejsen*. Intimiteten er til stede i alle tre rum, men forskellen i sindstilstand fordrer forskellige ”kulisser”.

Soundscape-analyse af *kerne*-trilogien

”Night Ride Home” virker som den mest polerede af disse tre albums hvilket forstås ud fra, at det overskuelige omfang af ”konflikter” på tekstsiden gør plads til en værnen om vellyd og velbehag, således at albummet bliver mere æstetik end terapi. Her føres vi ind i natstemningen til lyden af chikader der iscenesætter det varme lydbillede, som også Wayne Shorters sopransax bidrager til i andre sange som modspil til Mitchells melodier. Man har fornemmelsen af at der er langt herfra fremme i lydbilledet ved Mitchells stemme og den akustiske guitar og til ”bagvæggen”, hvilket jeg tidligere har omtalt, at de fjernt dundrende

trommer og syntetiske rumskabende lyde bidrager til. Det samlede lydtrum der holdes sammen af et solidt klangtæppe, har her en særlig fantasi-fremmede kulisse-karakter for fortællingerne, mere end det kan forbindes med en lydlig afspejling af et speget, transcendent perspektiv på tekstsiden.

Anderledes forholder det sig med ”Hejira” hvor transcendenten netop er et tema, som tydeligt afspejles i musikken. Her præsenteres vi for et meget tæt, udfyldt lydtrum på trods af den lille besætning hvor de åbne perspektiver, som tidligere berørt, understøttes af Jaco Pastorius’ livligt svævende basspil samt af den chorus-effekt, der gør Mitchells guitaraspil helt spøgelsesagtigt (bl.a. på ”Amelia” som underbyggende mystikken omkring Amelia Earharts skæbne). Dette matcher som helhed Mitchells *forsvindingsbilleder* på tekstsiden. Intensiteten bunder på dette album som på ”Blue” i sammenhængen omkring en gennemgående tematik som afspejles musikalsk i denne særlige lyd-mæssige rammesætning, der indrammer albummets forskelligheder og herved skaber helhed. *Drømmen* om at forsvinde, afspejlet i de musikalske vidder, overfor Mitchells *nerve* og ekstreme nærvær i rummet udgør rummets spæding og intensitet. På ”Blue” er der indslag af pedal steel som også har drømmebilled-effekt, men ellers har lydtrummet her lige så meget ind-til-benet karakter som Mitchells hudløse tekster. Mitchell ved sin guitar er forsøgt forevigt så direkte som muligt uden anden lyd-mæssig manipulation end forstærkningen. Man har her Mitchells stemme så tæt på at alle vejtræknings- og artikulationslyde kan høres, enhver bæven når ud til lytteren som bevis på hendes brændende engagement i sit værk. Dette kan synes som det intimes klimaks.

Når jeg tidligere har omtalt den særlige *ro*, der kan hvile over Mitchells univers, så er oplevelsen i høj grad knyttet til det, jeg forstår ved det intime lydtrum, hvor der er fokus omkring stemmen og fortællingen. De svævende aspekter af lyden – som værende alt fra det manipulerede soundscape til lyden af guitarstemningens modale flader – kan skabe en nærmest meditativ stemning der for mig som lytter virker dragende i min perception, hvor jeg føres ind i dette univers af uanede dybder og samtidige nærvær. Der ligger en ro i Mitchells stemme der er mixet langt frem i lydbilledet, hvor støjlydene virker beroligende, idet man hermed får den intime fornemmelse af ’bare dig og mig’ som rummets tilstedeværende. Dette lydtrum danner i sine musikalske bredder, men gribende intensitet, rammen om en kunstner, der har kontakt til sin livsnerve, og som *tør* konfrontere sig med den, intimt i musikken med det udtryk, dette må bringe.

KAP. 7: REFERENCEN TIL JONI MITCHELL - Perspektivering

Joni Mitchell kendes som en kunstner man inden for brede kredse af den rytmiske musik refererer til som noget helt særligt. Min indgangsvinkel til studiet af hendes kunstneriske univers har været at dette ”særlige” kan være svært at få præcist ram på, og jeg vil i min perspektivering bevæge mig *uden om* objektet og søge afspejling af nogle af de særtræk jeg gennem mine analyser har fundet frem til, i andre kunstneres reference til hende. Med øret på henholdsvis Sarah McLachlans indspilning af ”Blue”, Eva Cassidys indspilning af ”Woodstock” og Diana Kralls indspilning af ”A Case Of You” vil jeg i det følgende forholde mig til hvordan tre meget forskellige kunstnere trækker tråde til Mitchell, og jeg vil desuden forholde mig til hendes musiks brede appel ved at fremhæve, hvordan disse kunstnere bruger hendes sange fra hvert *deres* musikalske udgangspunkt. Herigennem tegner der sig udsnit af et billede af hvad Mitchell står for gennem sine sange, når hun er løsrevet herfra og fortolkes i ”fremmede omgivelser”.

Sarah McLachlan og ”Blue”

Sarah McLachlan er som Joni Mitchell canadisk singer/songwriter, men tilhører generationen herefter og dermed den ny bølge af sangskrivere, jeg tidligere har omtalt, som har deres gennembrud i starten af 90’erne. McLachlan beror sit univers på den poetiske, indadvendte tekstskrivning som Mitchell i høj grad er eksponent for, og karakteriseres herudover bl.a. ved sin bløde, egale stemme, som spænder ekstremt vidt med en særlig forkærlighed for den høje ende af randregisteret. Denne vokalstil giver genklang i Mitchells melodiske spændvidde i hendes unge år, hvor det tydelige stemmeknæk tillige er en effekt, McLachlan benytter sig af til at understøtte en musikalsk og poetisk skrøbelighed. Hendes univers er generelt mere defineret end Mitchells hvormed jeg mener, at hun formulerer sig med et mere poppet tonesprog inden for genremæssigt klarere rammer – uden at hendes musik af den grund bliver mainstream. Hendes ekspansioner ligger nemlig i hendes sammensætning af sit lydtrum. Et meget karakteristisk og ikke konventionelt poppet træk ved McLachlans lydtrum er nemlig hendes elektroniske kulisser for sine sange – en ramme der refererer til et stilbillede, som ligger umiddelbart langt fra Mitchells intimitet omkring den akustiske guitar. Ikke desto mindre vil netop *lyduniverset* omkring McLachlan og hendes udgave af ”Blue” her være i

fokus. Jeg fornemmer nemlig at Mitchell og McLachlan har det til fælles at de begge søger grænsefriheden og transcendensen, men at deres indgangsvinkler til at skabe musikalske vidder som en pointe i denne fremstilling er forskellige. I McLachlans valg af ”Blue” som bonustrack på sit album ”Fumbling Towards Ecstasy” (1994) griber hun fat i et af Mitchells stærkeste, musikalske flugtbilleder som stemningsmæssigt ligger nært ved hendes eget hallucinerede (jf. albumtitel) lydunivers. Dette gør fortolkningen interessant idet originalens ’hav’ bølger med under den elektrificerede modernisering af den Mitchell’ske hudløshed.

Forholdet mellem fortællingen og den musikalske iscenesættelse som er særligt ved originalen, overfører McLachlan til sit lydrum ved at lade den første henvendelse til ”Blue” klinge op mod sine elektroniske bølger – lyden af klingende elguitarstreng⁸⁷ (der aldrig slås an, men bare klinger) samt af vuggende, udefinerede, droneagtige klange fra et hammondorgel. Disse svævende lydflader forstyrres ind imellem gennem sangen af ”skærende” cellostreng, som bryder den lydige simulering af hallucination eller drøm, og tillige søges en jordforbindelse med bassens glimtvis forsøg på at blive integreret i det svævende lydbillede (med en tanke til Pastorius og senere Mitchell-eksperimenter) på f.eks. tekstens ”crown and anchor me”. McLachlan kan sejle væk i en panorering af lydflader henover og ud af lydbilledet på ”let me sail away”, såvel som hun kan lade vinden suse i konkylie – ”Here is a shell for you” – og med stor effekt bryde sit fyldige lydrum med en gispende, lang pause ved det paradoks, der tilmed er et vigtigt klimaks i Mitchells original – ”lots of laughs” uden spor af latter. Disse fikspunkter i McLachlans fortolkning kan overføres til originalen som passager Mitchell understreger på *sin* måde med henholdsvis harmonisk farve, akkompagnementsmæssig frasering eller vokal fortolkning.

I min harmoniske analyse af ”Blue” tidligere i specialet er jeg inde på et forhold mellem drøm og virkelighed der beror på tekstbilledets flugt, som forsøges underbygget harmonisk, over for realiteterne, som vi slås tilbage til igen og igen med en harmonisk skuffelse. Denne fortolkningsramme er interessant for McLachlans udgave af ”Blue”, idet netop *drømmen* er udgangspunktet for denne udgave som et ekko af den tendens, Mitchell glimtvist lader sig rive med af – som en drøm om Mitchells drøm. I McLachlans ”Blue” markeres niveauerne mellem forskellige virkeligheds- eller drømmeplaner ikke harmonisk, men gennem lyd således, at midterdelen – ”Well, there’s so many sinkin’ [...]” – får en kontanthed ved at blive afbarberet de flyvske lydlag og ende ved klaveret, de brudte akkorder og McLachlans stemme

⁸⁷ Evt. spillet med ebo

– 'ind til benet' som vi kender det i Mitchells lydtrum. Herudover har celloen, som tidligere pointeret, en funktion i dette henseende som en lydkilde, McLachlan generelt benytter sig meget af med tråd til sine folk-musikalske rødder, og som skaber spænding mellem en grundlæggende varm og omfavnende lyd og som her en skingerhed 'på kanten af strengene', der i "Blue" kommenterer drømmebilledet med signaler om alvorlige, dramatiske undertoner. En sådan musikalsk kommentar til de iørefaldende rammer matcher et vigtigt aspekt af Mitchells lydtrum, hvilket jeg løbende gennem mine analyser har udpeget som signifikant – netop det der som f.eks. harmonisk overraskelse eller melodisk kompleksitet bryder "lethed".

Med nodeeksemplet nedenfor vil jeg i McLachlans drømmebillede pege på et af hendes yndede virkemidler til at skabe vidde og transcendens nemlig endnu et aspekt af hendes lydtrum, som matcher Mitchell-inspirationen – brugen af kor, McLachlans egen stemme i flerstemmighed. I dette eksempel bevæger McLachlan sig tillige mellem flere planer af drømmen ved at variere sin stemmebesætning og sine farver på de originale treklange. McLachlan tager udgangspunkt i en enkelt medstemme på "Hey Blue", der sammen med melodien klinger blues'et samtidig med, at den underbygger det ustabile fundament som en 9'er på Hm-akkorden. Herfra udvides til trestemmighed i tomme klange, der matcher Mitchells lydtrum, på "here (*orig.: there*⁸⁸) is a song for you" – et eksempel som modsvares på den anden side af soloindsatsen ("ink on a pin") med en trestemmighed der *ikke* klinger tomt og Mitchell'sk, men som med opløsning fra Esus4 til E klinger 'under huden'-agtigt (jf. teksten) i McLachlans *eget*, poppede tonesprog. Herfra søges vidderne på "an empty space to fill in", hvor flerstemmigheden nærmest eksploderer i et hav af stemmer (som jeg lokaliserer til seks), der med sekundsammenstød, reverb-udligninger af afstande samt fornemmelsen for uendeligt mange overtoner 'fylder det tomme rum ud' (jf. teksten) og åbner det til noget for øret ubegribeligt. Hermed skaber McLachlan på flere måder med lyden som redskab de vidder som Mitchell søger i det intime lydtrum ved sit klaver, hvor transcendensen oftere kan *mærkes* end høres, og som derfor mange gange i modsætning til McLachlans drøm er *ikke-lyd*.

⁸⁸ Flere steder ændrer McLachlan Mitchells tekst minimalt for måske at gøre den til lidt af sit eget? Hun synger: "Well there's so many sinkin' / Now you gotta keep thinkin' / We (*orig.: you*) can make it through these waves" (jf. reference til et fællesskab med Mitchell?) og i slutningen: "Here is my (*orig.: your*) song from me" (eventuelt som en måde at vende sit "projekt" mod sig selv ved ikke at henvende sig til en andenperson, der i originalen er *Mitchells* elsker.

Eva Cassidy og "Woodstock"

Eva Cassidy er en amerikanske sangerinde der døde som 33-årig, og som siden er blevet kendt i bl.a. singer/songwriter-kredse for sin evne til at fortolke med overbevisende ærlighed. Når man lytter til Cassidy, kan man let glemme, at den musik hun fremfører, ikke er hendes egen, idet hun har en helt fantastisk evne til at lade andres sange lyde som en integreret del af hende selv, og denne evne er så særlig at hun med sine indspilninger har kunnet få stor anerkendelse for at kopiere sange, som mange har sunget før hende. Med Cassidys fortolkning af "Woodstock" (på albummet "Time After Time" (2000)) demonstrerer hun sin evne til at rive en sang ud af det mønster, den er født i, hvilket som her eksempelvis kan være et bestemt akkompagnement eller nogle melodiske fraser, der er signifikante for sangen, og som man i imitation af originalen ellers kan have svært ved at bevæge sig udover. I "Woodstock" har Cassidy hørt et fængende melodi- og tekstmateriale med blues- og pop-potentielle træk bag Mitchells E^b-doriske, modale flader, og dette hører jeg som hendes fortolknings udfordring. Originalens lidt "syrede" atmosfære omkring den gode fortælling fra en hippie-tid er udelukkende Mitchells, og denne river Cassidy sig fri af med sin egen blues-poppede indgangsvinkel til folk-hittet.

Ligeså vel som Sarah McLachlan med "Blue" tager udgangspunkt i en *tendens* hos Mitchell – drømmen og det transcenderende – så griber Eva Cassidy med sin udgave af "Woodstock" fat i Mitchells blues'ede opgang i orgelakkompagnementet inden sangens egentlige begyndelse og tager afsæt heri som en *tendens*, der ligger underspillet i resten af originalen. Denne antydning af et blues'et fundament klinger herfra nemlig kun med som bagvedliggende forventning, op imod Mitchells bemærkelsesværdige *præcise* ansatser på m7-akkordens klangbrydning i melodiens fraseslutninger med "rene" toner på 7., 5. og 3. trin i melodien, som tilmed markerer et stabilt 1.trin uden bend fra 7.trin – en vending man kunne have "lyst" til at høre på dette sted, hvis lyden af modalitet kunne brydes (og hvis Mitchell var en anden!). Cassidy fristes heraf og lader blues-tendensen blive styrende for sin fortolkning, der tilmed bryder det modale flade-rum i omkvædet og giver frasen "And we got to get ourselves/ Back to the garden" melodisk kurve samt lyden af lys, pop og optimisme at spille op imod (se nodeeksempel) frem for originalens lidt dystre tonesprog på dette sted, hvor paradiset have findes i bunden af en tungt nedadgående frase.

For en gang skyld synger Mitchell sin melodi forholdsvist stringent inden for det taktfaste mønster, som hendes orgelakkompagnement etablerer, og denne ramme bryder

Cassidy ved at lade sig inspirere af, hvad Mitchell ellers generelt kendetegnes for – nemlig den frit strømmende fortælling. Dette gør Cassidys nodebillede bemærkelsesværdigt mere komplekst end Mitchells set i en sammenstilling (se nodeeksempel). Til at underbygge sit blues-sprog lader Cassidy sin melodi starte med at vippe mellem 1. trin og det lave 3. trin frem for det lave 7. trin og 1. trin i originalen, som her i højere grad understøtter den doriske tonalitet end en underspillet blues-tendens. Hermed får Cassidy bedre muligheder for at bevæge sig melodisk inden for pentatonskalaen – bemærkelsesværdigt dog med en landing på nonen på ”of God” i første frase med en vis Mitchell’sk eftertænksomhed som farve på den blues-”dovne” fraserings råhed. I modsætning til Mitchells melodi synges hver en tone i Cassidys udførelse med bend, hvilket også er karakteristisk for hendes guitarakkompagnement i bevægelsen mellem B^bm og E^b/B^b samt mere generelt for hendes fraseringsstil med rødder i rhythm and blues. Hermed trækker Cassidy altså tråde fra Mitchell ind i en lejr, som Mitchell kun antyder sin tilknytning til, men som er et gyldigt sted at føre hende⁸⁹ hen som endnu et eksempel på, hvor bredt hendes musikalske udefinerlighed rækker ud i genremangfoldigheden. Eva Cassidy hylder med sin indspilning af ”Woodstock” Mitchells gode fortælling, og dette sker med en fortolkning der er ærlig og en smule melankolsk som Mitchells original, men som er fri af den dybsindige hippie-ånd, som Cassidys egen generation ikke har været en del af. Med sangens kvaliteter som melodi og poesi, og ikke som intern reference til en festival med halucinationer og flower-power, bruger Cassidy ”Woodstock” fra sit eget musikalske udgangspunkt med en reharmonisering, der matcher hendes historie med vellyd og nerve.

Diana Krall og “A Case Of You”

Når jeg i slutningen af min omtale af McLachlans ”Blue” taler om et særtræk hos Mitchell, der har med kategorien ”ikke-lyd” at gøre, så vender jeg med mit sidste musikalske nedslag tilbage til et aspekt heraf med netop Diana Kralls fortolkning af ”A Case Of You”.

Ærligheden karakteriserer i høj grad Cassidys ”Woodstock” som et ”ikke-lyd”-parameter, og det som jeg med det næste eksempel på en Mitchell-reference vil fremhæve, er Diana Kralls

⁸⁹ Særligt også i forhold til at denne antydning ikke står alene – referencen til blues og rock’n’roll støder man flere gange på i Mitchells sange i både tekst og musik – uden at referencen altid føres musikalsk helt til dørs som Cassidy gør det.

indfangning af den Mitchell'ske *intensitet* som endnu et særtræk i Mitchells atmosfære mellem hende selv og hendes sange, der kan være svært at sætte ord på. Det er for mig at se helt særligt at Diana Krall formår at tage Mitchells sang til sig og fremføre den med et engagement som var det hendes egen erfaring udtrykt i musik. Dette siger meget om Diana Krall, men lige så meget om sangen der synes at ramme noget essentielt, som kan bruges af andre end Mitchell selv, og som gør at sangen lever udover hende.

Diana Krall tilhører en tredje kategori af sangere, som refererer til Joni Mitchell, idet hun i modsætning til de to øvrige kunstnere, jeg har fremhævet, har sin rod i jazz-genren. Krall er alsidig idet hun dels agerer diva med sine konventionelle fortolkninger af jazzstandards i symfoniske arrangementer og dels som hustru til Elvis Costello beskæftiger sig med den musikalske fortælling i originale folk-pop-jazz sange omkring klaveret (som oprindeligt er hendes hovedinstrument). Denne tråd til en intim, konfessionel musikalsk sammenhæng skinner igennem som Kralls evne til at være ekstremt tilstede i musikken i hendes udgave af en af Mitchells stærkeste kærlighedssange, "A Case Of You", på albummet "Live In Paris".

Hvis inspirationen i den unge Mitchell, hendes vidtspændende stemme og musikalske transcendens kan tilskrives Sarah McLachlan, så er den modne Mitchell med hæs og rusten røst og livserfaringer i bagagen Diana Kralls side af inspirationen. Kralls stemme er med dens mørke glød født til at synge jazz, men den udskiller sig som anderledes i den særlige kombination af luft og kerne, som giver Krall fortolkningsredskaber, der minder meget om Mitchells. Samtidig har hun en dybde som gør det muligt at trække den sang som oprindeligt på "Blue" i 1971 synges i Cb-dur og i 2000 på "Both Sides Now" i Ab, helt ned i F-dur med enorm resonans som følge. Den intensitet som Diana Krall synger "A Case Of You" med er svær at beskrive, men må opleves. Man trækkes helt tilbage i sædet idet hun med sin mørke, intime stemme helt fremme i lydbilledet træder ind i sangen efter klaverets intro – en intro som indikerer mødet mellem Krall selv og Mitchell. Fra en jazz'et, improvisatorisk indfinden sig markerer hun forsigtigt på tangenterne dulcimerens forspil til "A Case Of You" med dets rytmiske signifikans og tomme intervaller i toklange. Særligt for Diana Kralls fortælling – der i høj grad *bliver* hendes – er hendes rubato-fornemmelse som bidrager til intensiteten, idet man herfra som lytter følger musikkens udvikling på nært hold. Krall bruger originalens dulcimer-forspil som den lånte sangs signatur, og som det der markerer tråden til det originalt spinkle lydunivers midt i denne klangfulde, klaverakkompagnerede sammenhæng. Hun

smager på ordene, er helt tæt på og nogen gange næsten hviskende, uden lyd, lige som man fornemmer Mitchell intenst på "Blue". Kralls udgangspunkt virker i kraft af hendes stemmes store resonans dog mere modent, og dette gør hendes fortolkning troværdig – som om hun griber sangen der, hvor hun selv er, og lader dette blive sit udtryk.

Denne intensitet er bindeleddet mellem Krall og Mitchell hvorimod Kralls akkompagnement her vil være mit fokus i en eksemplificerende belysning af, hvordan hun integrerer Mitchells sang i sit eget univers. "A Case Of You" har mange iørefaldende, poppede kvaliteter, som Krall trækker et skridt videre end originalen med pop-licks i sit akkompagnement (se nodeeksempel) på baggrund af en reharmonisering i sangens ånd – en poppet harmonisering, der ikke gør sig bemærket som anderledes end originalens lyd. Lyden af disse pop-licks, der er knyttet til et forholdsvis fast, gentageligt mønster, smyger sig op ad Kralls minimalstiske fortolkning af melodien og stemmens støj-lyde (luft, knirk, m.m.) samtidig med, at det poppede tonesprog er integreret i et jazz'et, udvidet harmonisk udtryk. Denne del af Kralls harmonisering er integreret i sangens forløb som en Dm¹¹-akkord (ofte med 11'eren i melodien) der spilles som kvartstabel på udvalgte steder, hvor teksten markerer en usikkerhed eller dobbelthed – "constantly in the darkness/ *where's that at?*", "you taste so *bitter* and so sweet", "I'm frightened by the *devil*, and I'm drawn to those one that ain't afraid", "stay with him if *you can*, but be prepared to bleed" (mine kursiveringer). På disse steder brydes det letflydende pop-sprog ved at 'falde ned' i denne kvartstabel på d for et øjeblik næsten at sætte forløbet i stå, ud af tid og rum. Denne kombination i Kralls harmonisering er utrolig flot og Mitchell'sk i den forstand, at Krall netop kombinerer det bløde, indsmigrende tonesprog med en eftertænksomhed, repræsenteret i den åbne, tomme klang som refererer til Mitchells univers. Den jazz'ede side af Kralls fortolkning ekspanderer hun desuden i sin solo inden sidste vers, hvor hun harmonisk bevæger sig vidt omkring med en spillestil der inkorporerer træk af de forskellige genrer hun fusionerer sin stil imellem – blues, jazz og pop – med bl.a. en jazzidiomatisk modulation til C-dur, hvorfra hun spiller et af de pop-licks (markeret med *) der er fast knyttet til hendes fortolkning af denne sang. Endeligt ender hun efter sin musikalske "afreaktion" tilbage i F-dur ved tredje vers, hvor hun afrunder sin fortolkning og 'beruser' lytteren med Mitchells omkvæds stærke og eviggyldige billede på afhængighed og fortabelse:

You're in my blood like holy wine/ You taste so bitter and so sweet/ Oh, I could drink a case of you,
darlin'/ And I would still be on my feet/ I would still be on my feet

KAP. 8: SAMMENFATNING OG KONKLUSION

Min sammenfatning vil være en opsamling på de betragtninger jeg har gjort mig gennem mine undersøgelser af Joni Mitchells univers, hvor *multikunstneren* har været i fokus for min analysenære portrættering. Hermed vil jeg nærme mig en konklusion som vil være en konkretisering af, hvad disse undersøgelser kan bidrage med til en karakteristik af det, jeg har eftersøgt som *kernen* i Joni Mitchells tekstlige og musikalske udtryk gennem hendes karrieres forskellige udfordringer af kunstnerisk fundament og forudsigelighed.

Min indgangsvinkel til Joni Mitchells univers har været at ville betragte hendes musik i lyset af hendes multikunstneriske tankegang. Dette har fordret en beskæftigelse med denne tankegangs forskellige facetter hvor en vægtning af ordet og maleriet, poesien og farverne, har været en integreret del af mine musikalske betragtninger. Med denne tilgang der anerkender Mitchells forsøg på at ophæve kunstneriske skel og retningslinjer som en måde, hvorpå hun lader sin selvrealisering finde et frit udtryk i kunsten, opstår nødvendigheden i at *opleve* samt i at finde sprog for en fortolkning, der når udover de gængse rammer ved bl.a. at vedkende sig *billedet* eller associationen som kompositionel ledetråd. Mitchell giver udtryk for at gyldigheden af et udtryk for hende afhænger af, om det giver genklang af noget eksisterende, og dette kan ses som hendes kunstneriske samt lytterens fortolkningsmæssige udfordring. Min tilgang til Mitchells univers er et bud på hvordan en sådan sansekonsentreret referenceramme spiller op imod en analytisk forståelse, der er baseret på *stivnet* (forstået som kontrast til det *eksisterende*), men konkretiserende og dermed nødvendig, terminologi.

Med et analytisk blik og øre på Mitchells tekster, hendes musik og hendes billedlige orientering har jeg forsøgt at nå hele vejen omkring multikunstneren. Denne omkredsning har i samme åndedrag fungeret som min måde at eftersøge *kernen* på som en essens der er uløseligt knyttet til Mitchells kunstneriske syntese, til tanken om helhed og sammenhæng på tværs af stilistiske og æstetiske grænser. Min tilnærmelse af Mitchells univers samt af fornemmelsen for noget essentielt og genkendeligt i hendes udtryk, har jeg gennem specialet fordelt på fire led hvilke for mig at se repræsenterer hendes udtryks komponenter – hendes tekster, melodik, harmonik og endeligt hendes bredere visuelle orientering i billed- og lydrum. Jeg har søgt efter at kunne karakterisere Mitchells flyvske udtryk ved at holde det fast i nogle mønstre, som et nærmere bekendtskab med hendes univers antyder rammerne af. I denne væsentligste og analysebaserede del af specialet har jeg:

- eksemplificeret et tematisk repertoire, en *tematisk fiber*, som jeg ser som karakteristisk for Mitchells tekstbilleder i kraft af, at dette motivstof trækkes med gennem Mitchells forskellige tekstuniverser,
- optegnet eksempler på melodiske fraseringsstrukturer som synes typiske for Mitchells vokalstil, og som herved kan bruges som en konkretisering af denne,
- analyseret Mitchells klangrum samt hendes harmoniske ekspansioner og fortolket disse i samspil med tekst og melodik for at fremhæve en gennemgående tendens i eksempler fra væsentlige udsnit af Mitchells værkrække,
- eksemplificeret oplevelsen af en *visuel* dimension i Mitchells udtryk som henholdsvis konkret billede, cover, musikvideo, og imaginær synlighed som et vigtigt aspekt af hendes lydum, der må fremhæves for at sætte ord på mystikken og dimensionerne, der gør udtrykket komplekst og svært at holde fast.

I disse dyk ned i Mitchells udtryks forskellige essenser har det vist sig, at et signifikant træk i hvert aspekt af hendes udtryk er *splittelsen*.

I de fire fokuspunkter jeg har valgt som ramme for min karakteristik af Mitchells tekstunivers – rejsen, visionen, kærligheden og dikotomierne – eksisterer oplevelsen af *splittelse* i den søgen efter erkendelse, som alle fire *tematiske fibre* udspringer af. Splittelsen finder her sted mellem på den ene side Mitchells forholden sig til sit her og nu, hendes *rejse* ind i sig selv samt terapien på de konflikter hun hermed konfronterer sig med, og på den anden side hendes flugt herfra, hendes behov for transcendens og flyvebilleder. Denne indre splittelse kommer altså motivisk til udtryk som et spil mellem virkeligheden og idealismen, hvilket musikalsk svarer til oplevelsen af det nære over for det fjerne. Min strukturering af Mitchells tekster i disse fire kategorier er baseret på en iagttagelse af at disse motiver går igen gennem hendes forskellige tekstuniverser, og med *fiber*-metaforen som strukturelt redskab giver jeg tillige udtryk for en oplevelse af noget fundamentalt og sammenknyttende. Hermed markerer jeg allerede i min analytiske strukturering hvordan Mitchell gennem sit tekstunivers skaber kontinuerlighed og genkendelighed i sit skriftlige udtryk på tværs af tid og personlige udfordringer.

Splittelsen i Mitchells melodiske formulering kommer dels til udtryk som hendes stemmes direkte afspejling af tekstens fortælling om hende selv med det spil mellem modstridende tendenser, der hermed er integreret, og dels som en intim, åndedrætsbesnærende

formidling i samspil med en kompleks og livlig melodisk bevægelighed. Min indgangsvinkel til en karakteristik af Mitchells melodiske formulering har været, at hendes stil er så særpræget og genkendelig, at det må kunne ”kortlægges” hvordan. Dette har jeg forsøgt ved at nedtegne udvalgte fraseringsstrukturer som jeg hører som gentagelige på tværs af Mitchells forskellige lydtrum, og resultatet heraf kan fungere som en konkretisering af hvad Mitchells melodiske signifikans består i. Lige så vel er dette et modbillede til fornemmelsen af at Mitchells melodier strømmer frit uden at forholde sig til nogen styrende rammer. Denne iagttagelse af gentageligheden hænger nemlig melodiernes improvisationslignende kvaliteter op på et personligt formuleringsmønster, som Mitchell i sin melodiske flyvskhed trods alt forholder sig til som ramme.

I min beskæftigelse med den harmoniske side af Joni Mitchells univers har jeg villet afdække hvordan hendes sange på den ene side fanger og giver genklang af noget genkendeligt, og på den anden side afviger markant fra lyden af mainstream ved at være drevet af en konstant trang til opdagelse og forandring. De iagttagelser jeg har gjort mig, har vist, at denne svært definerlige omstændighed harmonisk bunder i en *splittelse* mellem en klanglig formulering i et modalt rum, hvor alt kan ske, komplementeret af en harmonisk binding til et mere forudsigeligt mønster, der kan tolkes funktionsharmonisk. Med opmærksomheden på denne spænding som aktuel for et bredt spekter af Mitchells sange, som en tendens der gentager sig, kan fokuseringen på dette aspekt af Mitchells tonale og harmoniske orientering fungere som en tilnærmelse af, hvad hendes klangrums signifikans består i. Den tonale dobbelthed som altså findes inden for rammerne af samme fortælling – dels som polymodalitet som en gennemgående tendens og dels som forholdet mellem modal- og funktionsharmonik – er et udtryk for, hvordan Mitchell lader fragmenter af forskellige erfaringsverdener spille sammen i det, der bliver hendes *eget* udtryk, som i kraft af dets sammenstøbte karakter bliver svært at genrebestemme og få analytisk hold på. Lige så vel klinger dobbeltheden med i alle andre af Mitchells udtryks facetter med netop behovet for frihed over for den uundgåelige forankring som gennemtrængende kompleks. Min pointe er i dette henseende at denne harmoniske splittelse sikrer Mitchells sange deres gennemslagskraft hos den tændte lytter, idet forholdet mellem intellektet og følelsen, den opmærksomme lytning og den, hvor man bare flyver med, kan synes tilstrækkelig afbalanceret til at udtrykket lever.

Jeg har i min karakteristik af Mitchells kunstneriske temperament, som baggrund for forståelsen af hendes musiks konturer, brugt citater som ”I am flesh and blood and vision” og ”I thrive on change” som udtryk for den energi Mitchell har til at være levende til stede i sit værk. Citaterne indrammer den konstante bevægelighed som Mitchells musik på alle niveauer er styret af, og hvilken hun overfører til sit statiske maleri med sin impressionistisk inspirerede maleteknik. Som et led i det helhedsfokuserede portræt af Joni Mitchell har jeg beskæftiget mig med bevægeligheden i den *visuelle* dimension af hendes værk for at gøre denne side af multikunstnerprofilen komplet. I det jeg har arbejdet med Mitchells lydtrum som en vigtig katalysator for den *imaginære* synlighed, har jeg fremhævet et væsentligt træk ved hendes univers, som er gældende på et overordnet betydningsniveau: *splittelsen* mellem det åbne, viddesøgende perspektiv og det nære, intime lydtrum, hvor Mitchell er brændende tilstede. I min autenticitetsdiskussion i specialets indledende kapitler afgør jeg Mitchells autenticitet til at bunde i at hun søger transcendenzen og herved skaber et tekstligt og musikalsk komplekst univers samtidig med, at hun gør det på en måde, hvor hun hele tiden er nærværende og kan mærkes. Dette gør vidderne vedkommende. Når Mitchell altså siger ”flesh and blood and vision” er disse sider af hende jævnbyrdige og en del af hinanden, og dette formidles i et udtryk hvor afstanden mellem hende selv og hendes udtryk kan synes fraværende. Dette er en af mine pointer når jeg forsøger at forklare grundlaget for oplevelsen af autenticitet i mødet med Mitchells billeder i ord og toner. Mine analyser bidrager til denne oplevelse af sammenhæng ved at understrege spændingen mellem musik, tekst og udførelse, de enkelte bevægeligheders integration i hinanden, og i min gennemgående reference til en såkaldt *kerne*-trilogi indrammer jeg, hvor netop disse omstændigheder for mig at se forekommer med størst intensitet.

Kernen af Joni Mitchells udtryksunivers

Alle de opgaver jeg undervejs har stillet mig, har haft til formål at nå ind til *kernen* af Joni Mitchells kunstneriske univers – at afdække nogle gennemgående strukturer i hendes måde at udtrykke sig på sprogligt, melodisk og harmonisk for derigennem at kunne tegne hendes profil på tværs af en bredtfavnende musikalsk udvikling. Jeg har hele tiden haft en fornemmelse af hvad mit udgangspunkt for at tale om ekspansion eller afvigelse har været. Jeg har oplevet en musikalsk og stemningsmæssig base hvorfra der er blevet rejst ud, og

hvertil der er blevet vendt tilbage. Der har altså hele tiden eksisteret en *fornemmelse* for noget essentielt som mine undersøgelser har haft til formål at sætte ord på.

Med ”Blue” (1971), ”Hejira” (1976) og ”Night Ride Home” (1991) fornemmer jeg et fællesskab omkring et tekstligt og musikalsk rum som jeg definerer som *Joni Mitchells kunstneriske udtryks kerne*. Selvom disse albums hver i sær er præget af den tid de indgår i, samler de sig omkring nogle grundsten i Mitchells kunstneriske formidling, der præger disse albums’ atmosfære som helhed. Ved at repræsentere essensen af Mitchells univers refererer de samtidig opsamlende til deres omgivelser, hvorved de kommer til at stå som fikspunkter, hvori væsentlige musikalske aspekter, der glimtvis viser sig i det omkringværende, samler sig. Derfor er min definition af *kernen* samtidig et led i en opsamling på, hvad mine undersøgelser har vist som væsentlige træk ved Joni Mitchells formidling set i et bredt perspektiv, og tilnærmelsen af denne definition skal derfor læses som en forlængelse af min sammenfatning så vidt.

Det intime lydtrum hvor stemmen og den akustiske guitar er i centrum for den personlige *rejse*, er i en kort præcisering det, jeg forstår mit *kerne*-begreb ud fra i forhold til Joni Mitchell. Jeg vil i det følgende samle op på, hvorfor netop ”Blue”, ”Hejira” og ”Night Ride Home” her står centralt som repræsenterende denne konstellation og ikke mindst den atmosfære, som intensiteten mellem disse forhold bibringer.

I mit afsnit om det intime lydtrum i kapitel seks bruger jeg en stor del af de pointer som jeg her vil fremhæve, til at karakterisere, hvad jeg forstår ved ’det intime lydtrum’ som indbegrebet af den stemning, som gennemtrænger de tre udvalgte albums. Overordnet set repræsenterer *kerne*-trilogien tre vigtige led i Mitchells karriere ved at stå centralt i de perioder jeg i min værkoversigt i afsnittet ”Portræt i musik” navngiver som helholdsvis ”Etablering af egen kunstnerisk identitet – mellem folkmiljøet og eventyrlysten” (som ståsted for ”Blue”), ”Ekspansioner til jazzens rammer for musikalsk formulering” (”Hejira”) og endeligt ”Revival på det intime lydtrum” (”Night Ride Home”). Når jeg taler om *kernen* som noget, der findes på tværs af Mitchells karriere, så giver det mening, at disse tre albums repræsenterer de tre perioder, som efter min mening udpeger hendes karriereforløbs vigtigste retninger. ”Blue” er det album jeg vil mene står stærkest blandt hendes samlede udgivelser, ved at indramme et klimaks af intensitet, der er formuleret i et tonesprog, som er på vej til at ville noget mere end det, hun har taget afsæt i. Det gælder også for de to andre albums, at udtrykket ikke ”står fast” men henholdsvis på ”Hejira” er et *led* i en ekspansion og på ”Night

Ride Home” et *efterspil* til ekspansioner og musikalske/personlige konflikter. Alle tre albums kan altså karakteriseres ved at indeholde en spænding mellem ét og noget andet, hvilket giver det musikalske materiale en særlig intensitet som for mig at se er Mitchell, når hun er mest tilstede. ”Night Ride Home” skiller sig ud, som tidligere pointeret, ved tekstligt og musikalsk at være forholdsvis entydig i forhold til ”Blue” og ”Hejira”. Intensiteten ligger her i stedet på andre niveauer – i lydrummet og i Mitchells stemme, der frem for at formidle et præsent problemstof i et medrevet engagement, signalerer *efterspil* med modenhed og balance i et lydmæssigt perspektiv. Dette er et harmonisk efterspil til et liv, hvor den kunstneriske drivkraft ellers kun har været mod det, der ’spændes ud’ og overrasker. Jeg har i specialet pointeret mit fokus på ”Night Ride Home” som en del af *kerne*-trilogien ved at fremhæve albummets titel og cover som en mulig reference til ”Blue” og ”Hejira” – en reference der i min eftersøgning af en *kerne*, tavst har opfordret til en undersøgelse af, hvad det ’at finde hjem’ bygger på.

De iagttagelser jeg har gjort mig gennem mine analyser af *splittelsen* i både tekstligt, melodisk og harmonisk perspektiv, har været med til at karakterisere Mitchells kunstneriske signifikans i et både tekstligt og musikalsk konfliktstof, som især ”Blue” og ”Hejira” indeholder. Disse to albums har tillige været grundigt repræsenteret i mine eksemplificeringer, og den overordnede karakteristik af Mitchells stil, som jeg herigennem har søgt at give, bliver herved som sagt samtidig en karakteristik af *kernen*. Min pointering af *splittelse* som en gennemgribende tendens i Mitchells formidling af sig selv gennem kunsten kommer til udtryk på ”Blue” og ”Hejira” i et forhold hvor konfliktstoffet formidles i en tekstlig nerve, der bibringer Mitchells værkrække de smukkeste og de dybeste af hendes tekster med fokus på hendes *rejse* gennem sig selv, mod erkendelse. Den *musikalske* nerve viser sig i melodier, der overordnet set bærer kvaliteterne i det afbalancerede forhold mellem forudsigelighed og forandring, og som gør disse sange solide og medrivende. Den medrivende del af tonesproget – den gode melodi – har Mitchell på ”Night Ride Home” brugt som omdrejningspunktet for sit ’revival’ efter her forinden at have været langt omkring i eksperimenter, hvor man har skullet lede længe efter de melodier, som indsmigrende klinger med i hovedet af noget afmålt og (i disharmonien) harmonisk. Mitchell tager på ”Night Ride Home” afsæt i det iørefaldende, musikalske skelet fra de to vigtige 70’er-albums, men lader konfliktstoffet hvile i sin fortid. Det ’at finde hjem’ er herudover i høj grad indforstået af det lydrum, Mitchell her vender tilbage til, hvor den akustiske guitar og intimiteten omkring den nærværende stemme igen er i

centrum. Denne nærhed er forholdt til nogle vidder som på "Blue" og "Hejira" har med en tekstlig og musikalsk søgen efter transcendens at gøre, og som på "Night Ride Home" etableres lydmæssigt til at give rummet den spænding, som manglen på "problemer" her ikke kan bibringe. *Rejsen* forholder Mitchell sig til med nye perspektiver, men referencen til den konfessionelle atmosfære, der med genklang i "Blue" og "Hejira" henvises til, indrammer 'revival'-albummet med en intensitet, der er beslægtet med *melankolien* som et vigtigt stemningsmoment i *kerne*-oplevelsen.

Det som "Blue" og "Hejira" har til fulde, og som "Night Ride Home" søger tilbage mod, er de kvaliteter, som jeg i min tidligere omtale af autenticitetsoplevelsen, fremhæver som Mitchells formidlings særtræk. Det er disse træk hun huskes for, som er indforstået ved inspirationen i hende og referencen til hende, og som udspringer af en personlig nerve, der som en vigtig pointe *ikke* er lige let at mærke i alle led af hendes karrieres udfordringer af sig selv og sin formidling. Denne nerve er dog stærk nok i disse enkelte fikspunkter i hendes virke til at det er dette, de fleste vil forbinde med Joni Mitchell. Universet af uanede dybder og samtidige nærvær, intensiteten og den særlige tilstedeværelse gennem personlige tekstbilleder og musikalske kulisser for sin melankoli og selvransagelse – dét er Mitchells fortælling om sig selv, en fortælling om en personlig rejse i musikalske vidder, som hun har sat sit punktum for, men som vi andre måske aldrig bliver færdige med.

It's been a very kind of subjective, I guess you'd say, journey. Subjective but, hopefully, universal. That was always my optimism – that if I described my own changes through whatever the decade was throwing at us, that there were others like me. And it turns out that there were.

SUMMARY IN ENGLISH

LITTERATURLISTE

- Aare, Anders, m.fl.** 2000: *Rockmusik i tid og rum*, Gylling
- Bennett, Andy (ed.)** 2004: *Remembering Woodstock*, Burlington
- Buirgy, Suzanne** 2002: "A Case Of Joni", Advocate, issue 806, 2-29-2002
- Crouse, Timothy** 1971: "Blue, Joni Mitchell", Rolling Stone, 8-5-1971
- Decurtis, Anthony** 2000: "Joni Mitchell", Rolling Stone, 2-22-2000
- Denberg, Jody** 1998: "Taming Joni Mitchell: Joni's jazz", Austin Chronicle, okt. 12, 1998
(i Luftig (2000))
- Feather, Leonard** 1979: "Joni Mitchell makes Mingus sing", Downbeat, sept. 6, 1979
(i Luftig (2000))
- Fornäs, Johan** 1993: "Listen to Your Voice! Authenticity and Reflexivity in Karaoke, Rock, Rap and Techno Music", Stockholm
- Friis-Mikkelsen, Jarl** 1979: "Joni Mitchell – rejsende i musik og kærlighed", Folaget MM, årg. 12, nr. 4, 1979
- Frith, Simon** 1996: "Music and Identity" i **Stuart Hall & Paul du Gay (red.)** 1996: *Questions of Cultural Identity*, Sage
- Garbarini, Vic** 1983: "Joni Mitchell is a nervy broad", Musician, jan. 1983 (i Luftig (2000))
- Guignon, Charles** 2004: *On Being Authentic*, London
- Hilburn, Robert** 1972: "Joni Mitchell's new: "For the Roses"", Los Angeles Times, nov. 21, 1972 (i Luftig (2000))
- Hinton, Brian** 1996: *Joni Mitchell – Both Sides Now*, London
- Hoskyns, Barney** 1994: "Our lady of sorrows", Mojo, dec. 1994 (i Luftig (2000))
- Hunter, James** 2002: "Joni Mitchell – Travelogue", Rolling Stone, 11-28-2002
- Luftig, Stacy (ed.)** 2000: *The Joni Mitchell Companion – Four decades of commentary*, New York
- Lydon, Susan Gordon** 1969: "Joni Mitchell: In her house", New York Times, april 20, 1969
(i Luftig (2000))
- Maslin, Janet:** "Singer/ Songwriters" (Antologi ukendt)
- Moore, Allan** 2002: "Authenticity as authentication", Popular Music (2002), vol. 21/2, Cambridge University Press
- O'Brien, Karen** 2001: *Joni Mitchell - Shadows And Light*, London

- Rasmussen, Karl Aage** 1994: "Det tonale rum", Tidsskriftet Antropologi, nr. 30, 1994, s. 27-34
- Reynolds, Simon & Joy Press** 1995: *The Sex Revolts – Gender, rebellion and Rock'n'Roll*, London
- Rogers, Jeffrey Pepper** 1996: "My secret place: The guitar odyssey of Joni Mitchell", Acoustic Guitar, aug., 1996 (i Luftig (2000))
- Sarlin, Bob** 1973: *Turn It Up (I Can't Hear The Words. The Best Of The Singer/ Songwriters*, New York
- Sutherland, Sam** 1979: "Mitchell and Mingus", Backbeat, sep., 1979
- Sweers, Britta** 2005: *Electric Folk. The Changing Face Of English Traditional Music*, Oxford
- Sørensen, Dorte Hygum** 1994: "Maleri med guitar og stemme", Politiken, 26. nov., 1994
- Sørensen, Dorte Hygum** 2002a: "Jeg skammer mig. Derfor går jeg.", Politiken, 19. dec., 2002
- Sørensen, Dorte Hygum** 2002b: "Stolte svanesange", Politiken, 27. dec., 2002
- Weinstein, Norman** 2000: "Joni Mitchell's new look at 'Both Sides Now'", Christian Science Monitor, vol.92, issue 65, 2-25-2000
- Weissman, Dick** 2005: *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Revival in America*, New York
- Whiteley, Sheila** 2000: *Women And Popular Music. Sexuality, Identity And Subjectivity*, New York
- Whitesell, Lloyd** 1997: "A Joni Mitchell Aviary", Women & Music, vol. 1, 1997
- Whitesell, Lloyd** 2002: "Harmonic palette in early Joni Mitchell", Poplar Music, vol. 21/2, 2002, p. 173-193
- Wild, David** 2000: "Joni Mitchell", Rolling Stone, 4-13-2000
- Wild, David** 2002a: "Joni Mitchell – Still too original, too jazzy, to spawn any real imitators, though many have tried", Rolling Stone, 10-31-2002
- Wild, David** 2002b: "Joni Mitchell's Blue", Rolling Stone, 12-3-2002
- Woodworth, Marc (ed.)** 1998: *Solo. Women singer-Songwriters In Their Own Words*, New York
- Hjemmesiden www.jonimitchell.com (incl. artikler med ukendt forfatter)

Diskografi

Mitchell, Joni:

- Joni Mitchell/ Song to a Seagull*, Reprise Records 1968
- Clouds*, Reprise Records 1969
- Ladies of the Canyon*, Reprise Records 1970
- Blue*, Reprise Records 1971
- For the Roses*, Elektra/Asylum Records 1972
- Court and Spark*, Elektra/Asylum Records 1974
- Miles of Aisles*, Elektra/Asylum/Nonesuch Records 1974
- The Hissing of Summer Lawns*, Elektra/Asylum Records 1975
- Hejira*, Elektra/Asylum Records 1976
- Don Juan's Reckless Daughter*, Elektra/Asylum Records 1977
- Mingus*, Elektra/Asylum Records 1979
- Shadows and Light*, Elektra/Asylum Records 1980
- Wild Things Run Fast*, Geffen Records 1982
- Dog Eat Dog*, Geffen Records 1985
- Chalk Mark in a Rainstorm*, Geffen Records 1988
- Night Ride Home*, Geffen Records 1991
- Turbulent Indigo*, Reprise Records 1994
- Taming the Tiger*, Reprise Records 1998
- Both Sides Now*, Reprise Records 2000
- Travelogue*, Nonesuch Records 2002

BILAG