

Paal-Helge Haugen

**MUSIKKENS OG TEKSTENS DRAMATISERINGAR:
OM OPERAENS SKJELETT OG
POESIENS STOFFSKIFTE**

Over ein mannsalder sidan skreiv eg ei bok som fekk tittelen 'Steingjerde'. Det er ei bok eg gav sjangernemninga 'diktroman' – det er med andre ord tale om ein hybrid-sjanger, eit semi-narrativt forløp som dannar eit bilde av ein oppvekst gjennom 1950-talet, i eit ikkje nærare angitt bygdemiljø i den midtre delen av Sør-Noreg. Det er nok ei bok som er meir opptatt av dei sosiale og kulturelle omveltingane som skjedde i dette ti-året, enn av å beskrive ei individuell utvikling. Det er altså tale om eit forløp framstilt gjennom ei lang rekke punkt, der kvart punkt ikkje berre skal vere underlagt ein narrativ flyt – kvart punkt skal også vere eit dikt som er sjølvberande, med ei språkbehandling som lar poetiske grep og teknikkar få forrang framfor det reint deskriptive. I ei bok som denne får rimelegvis sjølve fenomenet *tid* stor plass, både ei liniær tid som spinn oss framover mot noko vi berre vagt kan ane konturane av, og samanvove med dette, også ei subjektiv tid, det veksande og foranderlege individets tid, ei tid som framtrer elastisk og uberekneleg, stundom uttynna og langstrekt, stundom kompakt og fortetta.

Eit av dikt-punkta i denne boka har tittelen 'Kirsebær, tid'. Det freistar å gi form til ei kjensle av at det brått og uventa, gjennom reint sensoriske inntrykk, kan opprettast ein forbindelse til ei langt meir utstrekt tid enn diktets *nå*, ei fjernare tid, utanfor subjektets eiga erfaringsrekkevidde. I dette tilfellet dreier det seg om å finne eit kirsebærtre som er

tørka og visna av alder, men som likevel ber nokre få bær – og så smake på eitt av desse tørre og bitre bæra, og plutselig oppleve at dette er smaken av alder, smaken av fortid.

Det er eit temmeleg enkelt og rettfram dikt; den einaste komplikasjonen som er innført er ein art dobbelleksponering av barnets umiddelbare oppleving og det vaksne individets erindring og refleksjon. I den ferdige versjonen av diktet vart den sensoriske opplevinga av tids-rommet formulert på denne måten:

det var som å bite i tid / som hadde vore

Først lenge etter at teksten hadde fått si endelege form, gjekk det opp for meg at eg – på nesten søvngjengaraktig vis – hadde tatt i bruk det ein må ha lov til å kalle musikalske prinsipp ved komposisjonen av denne frasen, for å bli i ein terminologi som høyrer heime i musikkens doméne. Den gong, for over 30 år sidan, oppdaga eg altså først i etterhand kva eg faktisk hadde gjort, eller rettare sagt *korleis* eg hadde gjort det.

For meg vart det ei skjelsetjande oppleving av korleis musikalske tilnæringsmåtar er med på å forme diktets kropp, korleis betei knande språklege element er vovne saman med dei abstrakte mønster som vi møter i reindyrka form innan musikken. I åra etterpå har eg nok arbeidd langt meir bevisst med å integrere musikalske virkemiddel i det språklege arbeidet, også fordi eg har arbeidd så mykje saman med komponistar, og lært av dei. Om den meir bevisste integreringa av musikalske prinsipp i språkarbeidet har gitt betre resultat, kunstnarleg sett, skal vere usagt. Eg er redd vi må innsjå at ein kan kome til å hamne i ein slag overreflektert ingeniørposisjon, der alt blir forsøkt kalkulert, og der det ikkje finst ein udefinerbar rest, noko som unndrar seg umiddelbar tilgang, noko som peikar ut over teksten og blir verande som ei utfordring også etter at teksten i konvensjonell meining er 'forstått'. For min del kan ein gjerne kalle det skrivarens

intuitive tilnærming til eit stoff. Vi treng alle, av og til, å bli søvngjengarar.

Men la oss vende tilbake til formuleringa frå den 33 år gamle teksten vi begynte med. Når eg meiner å sjå musikalske prinsipp som avgjerande for verknaden, eller – om ein vil – 'meininga' til dette språklege forløpet, tenker eg både på eit rytmisk og på eit klangleg nivå. Sentralt plassert i denne utsegna finst det eit *cluster* dominert av desse hissige i-lydane: 'bite i tid'. Rytmisk dannar desse ein art *accelerando* i forløpet, og dei omgivande delane av utsegna, på begge sider, har ein rolegare rytmisk karakter. Klangleg skil dette *cluster* seg også ut – opphoppinga av i-lydar har ein spiss og nesten astringerande karakter. På begge ytterfløyar i den språklege utsegna finst det, om ein kan seie det slik, mildare og mjukare vokalar, meir opne i klangen, som går frå *a* til *o*, til overmål på ein slik måte at det oppstår ein symmetri kring *i-clusteret*: frå *a* til *o*; frå *o* til *a*.

Sjølvsagt dreier det seg her om eit forsøk på å skape ein slag språkleg realisert ekvivalent til ei direkte, sanseleg og ordlaus erfaring. Dei musikalske virkemidla, slik eg oppfatar dei, formar og forsterkar diktets klang-kropp, og gir meg tilgang til ein språkleg materialitet som gjer at eit tema eller ein idé kan få ein språkleg transportør med sterkt fysisk eller sensuelt gjensvar. I dette tilfellet ser eg, i etterhand, at eg har freista å gjenskape ein fornemmelse – med den bitre smaken av kirsebæra som kjerne, og beintfram *pakka rundt* dette eit skål av rundare og mjukare vokalar.

Ein framgangsmåte som denne dreier seg generelt om å finne ut korleis ei form for mening kan overførast utanfor det snevert semantiske feltet, undersøke korleis ord kling saman og kva denne sam-klangen – eller mot-klangen – kan bety; korleis ord gnissar mot kvarandre og skaper friksjon, korleis konsonantar kolliderer og vokalar sklir unna, korleis fortetningar og intensitetar fordeler seg gjennom eit språkleg forløp, i rytmar og klangar, buktingar og brot.

Sagt på ein annan måte: I poesien handlar det ofte om å leite seg fram til den staden der meininga blir klangleg fødd. Eg forestillar meg at utgangspunktet for ein poetisk tekst og eit stykke musikk *kan* vere ganske likt. Eit dikt kan også springe ut av heilt abstrakte mønster eller reint formale prosedyrar. Ein gong skreiv eg eit dikt som hadde sin første begynnelse i kregelydar og rytmiske figurar avlytta langsmed trikkeskinnene ved Bestum stasjon i Oslo.

Stundom finst det aller først ein slag omriss av ein ordlaus klang-kropp, og det kan ta tid før diktets ord vil innfinne seg. Det betyr på ingen måte at orda er sekundære i forhold til å skape meining – sjølv sagt gjer det ikkje dét. Det betyr berre at meininga ikkje alltid blir utvikla frå ein ferdigforma idé eller ei tematisk inventarliste.

Av og til må ein først lytte seg inn til ein ordlaus klang før ein kan kome seg vidare, lytte etter den insisteringa som finst der, og la orda kome etterkvart. Ikkje så sjeldan kan det finnast ein slag abstrakt raster, eit ikkje-dikt, om ein vil, som eksisterer *før* diktet blir realisert som dikt. Dette minner om den merkelege opplevelsen det kan vere å høyre røyster i det fjerne, eller gjennom ein vegg, slik at vi ikkje oppfattar dei einskilde orda – eller når vi lyttar til ein samtale på eit språk vi ikkje beherskar: Vi følgjer så å seie *forma* på samtalen, dette som stundom blir referert til som *den grammatiske musikken*. Då kan vi oppleve ein slag paradoks vi forstår, utan å forstå. Vi får glimt av frasenes form, av dei lydlege transportmiddel som inngår i språkets repertoar, av det meiningas klanglege substrat som eksisterer *før* eit spesifikt vokabular.

Også i det språket vi talar til dagleg kan vi, dersom vi lyttar etter, oppfatte det musikalske elementet som alltid er til stades i ein samtale. Utvekslinga over frokostbordet er ein slag responsorium, som har sine strukturar og lovmessigheter, sine brot og sin dynamikk, sine satsar, improvisasjonar og kadensar. Det finst der, alt saman, om vi lyttar etter. Det vi då høyrer, er konturane av det lyd-bildet som dei språklege samhandlingar kviler på. På dette punktet deler komponistar

og poetar ei felles, grunnleggande erfaring når det gjeld forholdet mellom det språklege og det musikalske: Det er ikkje slik at ein god komponist får ordets klang og ordets betydning til å smelte saman – komponisten og poeten forstår at det alltid *er* slik, at dei er smelta saman frå opphavet av. Men både poeten og komponisten kan arbeide med å restaurere og aktualisere forbindelsen mellom klang og betydning.

Den vanlegaste samanføringa av poesi og musikk, i alle fall i vår del av verden, og i alle fall sidan renessansen, har vore *songen*, det musikalsk framborne diktet, heilt frå dei enklaste melodiske innhyllingar og til dei store og komplekse former, som i operaen eller oratoriet, symfoniske orkestersongar eller regulære vokalsymfoniar, som f. eks. Gustav Mahlers 8. symfoni. Kan hende er det slik, som den konvensjonelle visdom vil ha det til, at poesien og musikken voks opp saman, i dei fjerne historiske tider; at poesi opphavleg ikkje vart resitert, men sunge – og at musikken så å seie braut seg ut av denne symbiosen, og vart eit eige medium, ein autonom kunstart. Det finst også dei som meiner å finne belegg for at det europeiske diktet, slik vi kjenner det, vart til ved ei avspalting frå ein tekstleg-musikalsk totalitet. Den amerikanske litteraturvitaren Marisa Galvez argumenterer for at det europeiske diktet vart skapt gjennom 1100-talets trubadurar, og deira insistering på å sleppe til det profane, det kvardagslege eller «låge» – i tidleg-middelalderens Europa der den offisielle musikkulturen var dominert av religiøse hymnar, med tekstar på latin. Tekstane til trubadurane vart raskt tatt tak i og utvikla og raffinerte, tematisk og språkleg, men også strukturelt, f. eks. gjennom verseformer som *sestinaen*, som oppstod tidleg på 1200-talet. Og den avanserte poesien fekk ei voldsom tilføring av energi gjennom det folkespråklege, slik det toppa seg på tidleg 1300-tal i Petrarca's sonettar og Dantes *terza rima* i Divina Commedia.

I historisk perspektiv kan ein kanskje sjå på songlegjeringa av eit dikt ein slag tilbakevending til ein tidlegare tilstand, og ikkje ei utsmykking eller forsiring av diktet, eller ei effekt-forsterkande tilsetning. Dersom vi tenker på kva uttrykk vi bruker når vi skal beskrive at eit dikt blir til ein song, kan det nesten høyrast ut som om musikken skal fungere som ei ornamental ramme kring ein kjerne, som er diktets ord – vi talar om 'å tone-setje eit dikt', 'set a poem to music'. Noko slikt skjer vel berre i dei aller enklaste tilfella, sjølv om det hender at komponistar opplever at teksten 'styrer' komposisjonsarbeidet nesten fullstendig. Medan Grieg held på med Haugtussa-syklusen, sender han eit brev til venen Julius Röntgen, der han skriv at musikken allereie finst i Garborg-dikta; det er berre for Grieg å skrive den ned. Av brevet går det tydeleg fram at Grieg opplever dette som ei glede og ei gåve frå Garborg, og ikkje eit kunstnarleg problem, som om det er på sin plass at musikken inntar ein sekundær posisjon i høve til dikta. Dei fleste vil vel meine at dét ikkje er tilfellet i Haugtussa-syklusen. Griegs musikk er ikkje berre eit vakkert støtteapparat kring teksten. På den andre sida er det openbert at Grieg har gjort sitt ytterste for å løfte fram det som upresist blir kalla 'stemninga' i Garborgs dikt.

Sett på spissen kan ein kanskje seie at det finst to prinsipielt motsette tilnæringsmåtar når ein komponist arbeider ut frå ein skjønnlitterær tekst: På den eine sida *konvergens*, på den andre sida *konflikt*. Hos Grieg er det openbert at idealet er full konvergens med Garborgs ord-konstruksjonar. Dersom ein var riktig uvillig innstilt til denne typen praksis, ville ein kanskje seie at dette er ei form for estetisk imitasjon, utført i eit anna medium. Den næraste parallellen ville i så fall vere å finne i biletkunsten, i det vi kallar *illustrasjon*; eit visuelt element påført ein allereie eksisterande tekst for å framheve eller betone visse sider ved denne teksten, på ein måte som gjer at det visuelle underordnar seg det språklege, og – i dei mest trivielle tilfella – framstår som ei form for dobbelkommunika-

sjon. Når det gjeld den musikalske bearbeidinga av eit dikt, er det likevel oftast slik at det musikalske vinn over det tekstlege til sist, i vår oppfatning av eit verk. I historiens løp er det blitt til at vi talar om *Griegs* Haugtussa, der Garborg berre spøker ein stad i bakgrunnen. Dette i skarp motsetnad til eit skjønnlitterært verk som er blitt illustrert: Der skjer det nesten aldri at det visuelle får forrang framfor det språklege, same kor omfattande og same kor historisk bestemmande illustrasjonane til eit litterært verk har blitt. Det vil alltid vere Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, same kor avgjerande John Tenniels illustrasjonar har blitt for vår omgang med denne tidlause og alderslause klassikaren.

Å setje opp *konflikt* og *konvergens* som motsette attitydar når det gjeld komponistars tilnærming til eit språkleg material, er sjølvsagt å setje det på spissen, og vel så det. Det er ytterst sjeldan at ein kan finne slike attitydar reindyrka. Og *konflikt* må ikkje her nødvendigvis oppfattast som avstandtaking eller musikalsk demontering av ein skjønnlitterær tekst. Det dreier seg om noko mykje meir subtilt enn som så: Den uro, eller den utforsking, og dei implisitte spørsmål som musikken kan tilføre ein tekst, og såleis skape ein større kompleksitet, tilføre nye lag som ikkje er til stades i det språkborne verket, i alle fall ikkje manifest. Då glid ikkje musikken motstandslaust på plass kring teksten; den skaper ein art *friksjon* som får teksten til å avteikne seg på ein annan måte enn når den står åleine. Slik sett kan også musikken fungere som ein analytisk reiskap i høve til teksten. I slike tilfelle kan ein nærast oppfatte musikken som noko som går føre seg ved sida av teksten, over eller under det som språket formidlar, i staden for å freiste å 'fargelegge' ein tekst, eller utfylle den, på tekstens eigne premiss.

Av og til finst tekst til stades i eit musikalsk forløp, sjølv om den ikkje er umiddelbart mogeleg å avlytte. Hos Mahler, i alle fall i den første halv-delen av hans verk, er det mogeleg å følgje dei musikalske ideane han utvikla frå arbeid med

dikt, følgje dei inn i dei første symfoniane. Teksten er ikkje til stades lenger som høyrbart uttrykk, men teksten har etterlate seg ei form eller eit avtrykk i det musikalske materialet. Ein av det 20. hundreårets viktigaste komponistar og dirigentar, Pierre Boulez, samanliknar dette med avtrykk av levande vesen i stivna, vulkansk stein, slik vi kan sjå det t.d. i Pompeii – det som ein gong var der, er borte, men forma består. «Når du opnar musikken», seier Boulez, «kan du finne diktet der inne, som rein form.» Boulez er ein komponist som tidleg arbeidde musikalsk med ein tekstleg basis, som han fann først og fremst hos sine landsmenn Mallarmé, Michaux og René Char. Han har sjølv understreka at den franske modernistiske poesien vart heilt avgjerande for hans tilnærming til det kompositoriske arbeidet – han har sagt at det var desse poetane, framfor alt Mallarmé, som førte han til ei radikal revurdering av musikalske prinsipp, fordi dei hadde vist han korleis det var mogeleg å reformulere det franske språket, nedbygge det og gjenoppbygge det til ein reiskap for andre uttrykk enn dei som var grunna i konvensjonen.

Arne Nordheim, utan tvil den viktigaste norske komponisten i det 20. hundreåret, hadde eit tilsvarande forhold til skjønnlitteratur. Nordheim var i ein viss forstand autodidakt; han hadde inga komponistutdanning i snever forstand, og når han vart spurt om dette, brukte han å svare at han hadde studert komposisjon med Knut Hamsun. Og det var ikkje eit fiffig paradoks – Nordheim meinte det i fullt alvor. Han insisterte på at musikk og tekst riktignok er ulike, men nært beslekta aspekt av den menneskelege tankens samansette medium, og at kunsten representerer ein særskilt måte å tenke på, anten den har språket som material, eller tonar, klangar og rytmar.

Eg arbeidde sjølv saman med Arne Nordheim på fleire tekst/musikk-komposisjonar, alt frå tette små kammerverk til halvannantimes komplekse arbeid med eit utal av musikalske muligheter og ressursar. I løpet av slike arbeidsseansar, som kunne strekke seg over år, fekk eg på første hand oppleve

Nordheims måte å nærme seg tekst på – han insisterte på å lytte seg inn i diktets ord, så å seie inn i diktets spesifikke materialitet, til den staden der klang og meaning ikkje lar seg skilje frå kvarandre. Sjølv sa han ein gong, om eit dikt av Shelley som han brukte som utgangspunkt i ein komposisjon, at han inne i diktet kunne oppdage «dråpeformede morsesignal av mening».

På same måte som hos Boulez kunne Arne Nordheim arbeide seg *gjennom* ein tekst, slik at lite eller ingenting av tekstens ord var høyrbare i det ferdige verket – og allikevel var teksten til stades, på ein definerande måte, som konsentrat – og som form. I 60-talsverket *Epitaffio*, for orkester og lydband, legg Nordheim til grunn eit dikt av ein av sine favoritt-poetar, Salvatore Quasimodo. I løpet av komposisjonsprosessen blir Quasimodo-teksten så å seie destillert, slik at berre *tre* ord står igjen som umiddelbart gjenkjennbare i klangmassen, i det ferdige verket:

Solo Terra Sera
Åleine Jord Kveld

I det elektroakustiske verket *Solitaire*, som har det velkjente Baudelaire-diktet *Les Bijoux* som grunnlagsmaterial, går Nordheim eit steg lenger. Her er ingen semantiske einingar lenger oppfattbare; det som finst er så å seie den akustiske skuggen som Baudelaire's ord kastar. Det vi høyrer er – bokstavleg tala – diktets *ord-lyd*.

Også i reine instrumentalverk av Arne Nordheim kan det finnast ein særeigen 'språklighet' i dei musikalske artikulasjonane; det er ein nesten-tale som framtrer, men den er ordlaus sjølv om den projiserer ein art talespråkleg forløp. Særleg tydeleg blir dette i *Clamavi* for solo cello, frå 1980, som Nordheim sjølv kalla «et rop for cello». Det liknar ein ordlaus språkmasse som ikkje stivnar til fastlagt meaning, men forblir i ein tilstand av *flux*, og dermed av *mulighet*. Meininga kjem berre til syne som ei potensiell meaning. Meininga er latent. Slik liknar det også på den tilstand som diktet befinn seg i

medan det er undervegs, før diktet blir fiksert som språkbunden meining.

Det tilgrunnliggande premisset for eit verk som Nordheims *Clamavi* synest å vere dette: Musikk er ikkje språk, slik vi av og til metaforisk uttrykker det. Musikken er språkets tvilling, og kan nettopp difor oppvise ei kompletterande form for språklighet.

Det mest komplekse samvirket mellom musikk og skjønnlitterær tekst skjer sjølvstøtt innan operaforma – også med tilføring av element frå andre kunststartar: bevegelseskunst, bildekunst, eventuelt i form av film eller video. Samtidig er operaforma noko av det mest problematiske ein kan ta fatt i dersom ein vil nærme seg utprøvande eller avvikande former for samvirke mellom tekst og musikk. Dét finst det mange grunnar til – dels er sjølve 'maskineriet' omkring ei fullskala operaoppsetting stort og tungt og vanskeleg å bevege, og tilsvarende kostnadskrevjande; og dels er tradisjonar og føringar usedvanleg sterke innan opera som form og operaproduksjon som prosess. Sjølv har eg skrive libretti til ein handfull operaer i full storleik, med sterkt varierende tilnærming til sjangeren – frå det stiliserte og relativt abstrakte og til nærast pastisje-arta libretti basert på historisk material, der ein også kunne flette inn ironiske helsingar til visse operakonvensjonar; tillate seg kalkulerte anakronismar, innføre dobbelperspektiv og andre distansierende strategiar. Men eg har aldri heilt funne meg til rette i forma, og ofte har eg hatt kjensla av å vere ein slag kameleon som skifta farge og mønster etter kva kontekst eg fann meg sjølv plassert innanfor. Det er nesten ikkje mogeleg å arbeide med opera utan å kjenne den tunge vekta av tradisjon.

Ein einaste gong har eg bevega meg heilt utanfor operaens tradisjonelle rammer. Det var i 2001, i samarbeid med komponisten Cecilie Ore, om eit verk som ber tittelen «A.»

og undertittelen «Ein skugge-opera». Det er ein opera der det er mykje tekst, men ingen song. Det er tale-stemmer, av og til nakne og åleine, av og til mangedobla og overlagra; vesentleg på norsk, men også på gresk, tysk, japansk og amerikansk-engelsk.

All tekst er formidla gjennom høgttalarar. Det er riktignok figurar til stades i rommet under den sceniske framføringa, eller i det minste éin figur, slik det var ved første framføringa – men vedkomande ytrar ingen ord, produserer ikkje ein lyd. Det skal vere ein eller fleire mannlege figurar, dansarar trenar i den japanske butoh-forma.

Dette er altså ein opera der ingen syng og all scenisk aksjon er stum. Likevel meiner både eg og Cecilie Ore at det er ein opera, om enn altså *ein skugge-opera*. Den A. som tittelen refererer til, er i utgangspunktet Agamemnon, slik vi kjenner skikkelsen frå klassisk gresk dramatik, hos Aischylos og Sofokles. Brennpunktet i forteljinga er Agamemnons offer av dottera Ifigenia, for å roe gudane og segle vidare mot Troja og krigen. Inn i denne monologisk malande røysta blandar det seg andre røyster frå heilt andre stader og heilt andre tider, også frå det blodige tjuande hundreåret. A. er, som den danske forfattaren Christina Hesselholdt skreiv i eit essay om denne operaen, «én mann, flerstemmigt». Den klangverden som Cecilie Ore plasserer dette fleirsjiktta tekstlandskapet inne i, er fullt og heilt metallisk. Ho nyttar ulike slaginstrument, først og fremst gong'ar, og som oftast er dei bearbeidde elektroakustisk. Slaginstrumenta avgir lydimpulsar med stor fysisk kraft, men med diffuse eller svevande tonehøgder. Her finst inga melodisk eller harmonisk utvikling. I staden er det rytmikk og dynamikk som dannar fundament og framdrift. I denne klanglege verden dreier det seg om *tid* og *materialitet*. Og sidan det her ikkje finst sunge tekst, vil *talens* uttrykkskvalitetar bli løfta fram.

Kanskje kan ein seie at vi har freista å undersøke *det operamessige* med andre middel enn dei som vanlegvis inngår i operaens tradisjonelle tilfang. Slik ville vi freiste å fange opp no-

kre av historiens skuggar, freiste å fange dei opp med middel som vi fann i skuggane av ei kunstnarleg form som ein gong vart utvikla for å vere ein møtestad mellom orda, musikken og forteljinga.

Sett frå skrivarens side opplevest det slik at Cecilie Ores musikalske utforming av dette stoffet får teksten til å gjennomgå ein dobbel transformasjon: både mot større sansestykke og mot høgare grad av abstraksjon. Det kan virke som eit paradoks, heilt til ein faktisk høyrer det realisert og forstår at dei tilsynelatande motsetningar kan oppløysast og samle seg igjen til ein annan type grunnstoff. Det er ei form for alkymistisk gjerning.

Denne typen av prosessar er det mange av oss poetar som strevar for å oppnå, og sjeldan lykkast med. Det er vanskeleg å få orda til å gjennomgå slike metamorfosar, åleine. Men stundom kan musikken kome oss til hjelp, og tilføre ein energi som utløyser det uventa, til og med det uhøyrde, det som ikkje utan vidare lar seg innplassere i poesien periodiske system.

Litteratur

- Andersen, Mogens og Andreasen, Mogens Wenzel (red.): *Pierre Boulez. Komponist – Dirigent – Utopist*. København 1985
- Boulez, Pierre: *Par volonté et par hasard*. Paris 1975
- Dalot, Yisrael: *Klingende ord. Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo 2001
- Foster, Beryl: *The Songs of Edvard Grieg*. Rochester 2007
- Galvez, Marisa: *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*. Chicago 2012
- Haugen, Paal-Helge: *Steingjerde*. Oslo 1979
- Haugen, Paal-Helge og Ore, Cecilie: *A. Ein skuggeopera*. CD, Oslo 2003
- Siebert, Debra: *Conflict and Meaning in Edvard Grieg's «Haugtussa»*. Cambridge 2012