



Uio • Universitetet i Oslo

DEN HEMMELIGE RESEPTEN BAK DISNEYMUSIKALEN

*En studie av musikk og historiefortelling i
The Little Mermaid (1989) og Beauty and the Beast (1991)*

Ivar Emil Tindberg

Masterprogrammet i musikkvitenskap, 60 studiepoeng

Institutt for musikkvitenskap
Det humanistiske fakultet

Høst 2021

"Music is a multisensory and particularly kinaesthetic phenomenon, whose embodied character draws people into fluid and powerful social groups at a range of scales and degrees of permanence and impermanence, and in doing so helps to enact a kind of empathy." (Clarke 2019, 76)



Stillbilde fra "Prologue", *Beauty and the Beast* (1991)

TAKK TIL

Først og fremst vil jeg takke Nanette Nielsen som jeg var så heldig å få som veileder på dette prosjektet. Det har vært veldig gøy, hun har utvist stor faglig og menneskelig innsikt og åpnet nye dører for meg, tusen takk!

Jeg vil også takke flotte forelesere, medstudenter og ansatte ved Institutt for musikkvitenskap. Etter mange års pause var det stor stas å vende tilbake til musikkstudiene. En spesiell takk til Mons Thyness for gode råd og hjelp på veien.

En stor takk må også rettes til inspirerende arbeidskolleger som hver på sin måte har satt meg i stand til å skrive denne oppgaven: Gisle Kverndokk, Ingrid Bjørnov, Peter Baden, Øivind Roos, Christian Eggen, Trygve Brøske, Marianne Meløy, Geir Holmsen, Ole Morten Indigo Ledang, Johannes Winther Farstad, Anneli Drecker, Tore Bruvoll, Ragnhild Furebotn, Åsmund Flaten, Lars Erik Gudim, Jon Rørmark, Helge Lilletvedt, Jan Kåre Hystad, Atle Halstensen, Lars Erik Gudim, Svein Erik Kristoffersen, Johan Osuldsen, Julian Berntzen, Kjetil Bjerkestrand, Carl Fredrik Falkenberg, Martin Høgberget, Kåre Nybakk, Wayne McKnight og Michael Evans. Og en spesiell takk til musikkmagikeren Trond Lindheim som har vært så snill å hjelpe meg med noteeksempler og forøvrig vært en aldeles glimrende samtalepartner.

Sist men ikke minst vil jeg få takke familie og venner, og spesielt Per Ragnar Karlsen for hans støtte, tålmodighet og kjærlighet. Dagen er definitivt ikke den samme uten.

Oslo, oktober 2021

INNHALDSFORTEGNELSE

INNLEDNING

<u>INNLEDNING</u>	<u>i</u>
<u>BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA</u>	<u>ii</u>
<u>PÅSTAND / PROBLEMSTILLING</u>	<u>iii</u>
<u>UTFORDRINGER / AVGRENSNINGER</u>	<u>iii</u>
<u>ORGANISERING AV OPPGAVEN</u>	<u>vi</u>

FØRSTE DEL: TEORI OG METODE

<u>METODISK TILNÆRMING</u>	<u>1</u>
<u>ANALYTISK TILNÆRMING</u>	<u>3</u>
<u>FILMMUSIKKHISTORIE / FILMMUSIKKTEORI</u>	<u>5</u>
<u>'TOPIC THEORY'</u>	<u>8</u>
<u>EMPATI: DEFINISJONER OG TEORI</u>	<u>9</u>
<u>'EXTENDED MIND THESIS'</u>	<u>11</u>
<u>'MUSICAL SCAFFOLDING'</u>	<u>13</u>
<u>'MUSICAL AFFORDANCES'</u>	<u>15</u>
<u>MUSIKK OG BEVEGELSE</u>	<u>17</u>
<u>MUSIKALSKE GESTER INNEBYGGET I MUSIKKEN</u>	<u>18</u>
<u>SUBJEKTPERSPEKTIV / SUBJEKTPOSISJON</u>	<u>19</u>
<u>MUSIKALSK MENING / LEDEMOTIVER</u>	<u>21</u>
<u>ØKOLOGISK TILNÆRMING</u>	<u>23</u>
<u>PERSEPSJON AV ESTETISKE OBJEKTER</u>	<u>25</u>
<u>VIRTUELLE VERDENER / VIRTUELLE ROM</u>	<u>27</u>
<u>VIRTUELLE PERSONER / EMOSJONELL OVERFØRING</u>	<u>28</u>
<u>'ENTRAINMENT' / 'AFFECTIVE SYNCHRONY'</u>	<u>29</u>

ANDRE DEL: KONTEKSTER

<u>DE GAMLE MUSIKKTEATERFORMENE</u>	<u>31</u>
<u>ARVEN FRA BROADWAY</u>	<u>33</u>
<u>BEARBEIDELSE AV ORIGINALMATERIALE</u>	<u>35</u>
<u>GRUNNLEGGENDE PREMISER</u>	<u>35</u>
<u>REPRISE / REPETISJON</u>	<u>36</u>
<u>'SPESIFIKASJON'</u>	<u>37</u>
<u>EMNE / FUNKSJON / KARAKTER</u>	<u>38</u>
<u>KONTRASTER / FØLELSER / EMPATI</u>	<u>38</u>
<u>KLARHET / OPPRIKTIGHET / ENKELHET</u>	<u>39</u>
<u>FORTETTET HANDLING / KOMMERSIELLE HENSYN</u>	<u>40</u>
<u>KARAKTERER / PROTOTYPER</u>	<u>41</u>

<u>DISNEYS TIDLIGE ANIMASJONSFILMER</u>	42
<u>SNEHVIT OG MUSIKKEN</u>	44
<u>MICKEY MOUSING</u>	47
<u>DISNEY / SNEHVIT / EVENTYRET</u>	50

TREDJE DEL: ASHMAN / MENKEN / DISNEY

<u>ASHMAN / MENKEN</u>	53
<u>MENKENS ARBEIDSMETODE</u>	54
<u>LITTLE SHOP OF HORRORS</u>	55
<u>THE DISNEY RENAISSANCE</u>	58
<u>UNDERLIGGENDE VERDIER</u>	59
<u>ARIEL OG BELLE</u>	61
<u>EN SYNTSE MELLOM TO FORMER</u>	64

FJERDE DEL: ANALYSE

<u>"PART OF YOUR WORLD"</u>	70
<u>"POOR UNFORTUNATE SOULS"</u>	76
<u>"PROLOGUE"</u>	82
<u>"BEAUTY AND THE BEAST"</u>	89
<u>"TRANSFORMATION"</u>	93

OPPSUMMERING

<u>INTRO TIL 'DEN HEMMELIGE RESEPTEN'</u>	102
<u>'DEN HEMMELIGE RESEPTEN'</u>	103
<u>EN KJEDE AV EMPATISKE KOBLINGER</u>	105
<u>DISNEYMUSIKALEN / NYTTEVERDI / EMPATI</u>	109

Sluttnoter

Referanser

Oversikt bilder / tabeller / figurer

Oversikt siterte operaer / musikaler / filmer

INNLEDNING

Etter mange år i motbakke ble inngangen til 1990-tallet starten på en eventyrlig suksessperiode for Disney, en periode som senere har blitt omtalt som 'The Disney Renaissance'. Howard Ashman og Alan Menken står bak mange av de mest kjente sangene fra denne perioden og har i ettertid fått æren for å ha lagt grunnlaget for den moderne *Disneymusikalen*. I denne oppgaven retter jeg fokus mot hvordan musikken i *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) forteller historier, og argumenterer for at hovedårsakene til virtuositeten i Ashman/Menkens musikalske historiefortelling ligger i deres sterke stilfortrolighet og nærkontakt med gamle kilder.

Jeg tar utgangspunkt i musikalteori, film- og filmmusikkteori (Engel 1971/1977, Gorbman 1987, Kalinak 1992, Chion 2005, Engel/Kissel 2006, Cooke 2008) og argumenterer for hvordan magien i Disneymusikalen oppstår i syntesen mellom musikken og den animerte filmfortellingen. Jeg argumenterer for hvordan *empatiske prosesser* aktiveres under arbeidet med å utvikle musikk, hendelsesforløp og animasjon, og at de samme prosessene er aktive når publikum opplever den ferdige filmen. Jeg argumenterer også for hvordan Disney kommuniserer verdier knyttet til den 'amerikanske drømmen' og bevisst benytter seg av *nostalgi* som virkemiddel (Downey 1996, Livingston 2010, Mollet 2020).

Eric Clarkes bok «Ways of Listening» (2005) vil være en sentral teoretisk kilde, og jeg bruker hans *økologiske tilnærming til persepsjon av musikalsk mening* som analytisk innfallsvinkel til sekvenser fra *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991). Et overordnet mål for oppgaven vil dessuten være å bruke forskning fra de senere årene (Cross 2003, Livingstone/Thompson 2009, Krueger 2009/2014, Schyff/Krueger 2019, Clarke 2019) til å artikulere potensielle årsaker til at publikum lar seg gripe av Disneymusikalen, og undersøke årsakene til at vi mennesker frivillig gir oss hen og lar oss påvirke emosjonelt.

BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA

Min personlige inngang til prosjektet er at jeg, både i mitt yrke som teater- og operaregissør og som dramaturg for utvikling av ulike musikkteaterprosjekter, jobber *intuitivt* i møte mellom fortellingen og musikken. Jeg tar i bruk mitt eget emosjonelle apparat og bruker følelsene som retningsvisere i forhold til valgene jeg står overfor. Det er mulig å *kjenne på kroppen* hvorvidt noe kommer til å fungere eller ikke. Det er imidlertid ikke alltid mulig å formulere årsakene til at noe føles 'riktig' eller 'feil'. Bakgrunnen for valg av tema springer altså delvis ut fra et ønske om å *artikulere intuitiv ferdighetskunnskap*, og jeg er glad for at jeg har fått anledning til å undersøke de potensielle årsakene til emosjonelle responser i møtet mellom fortellinger og musikk.

Et annet forhold er at jeg alltid har vært nysgjerrig på årsakene til at vi blir beveget/grepet/rørt. Jeg kommer fra en familie hvor dette er et utbredt fenomen, og i mitt yrke kan det være en fordel å ha tilgang til disse ressursene. Jeg skulle imidlertid gjerne visst mer om *hva som dypest sett aktiverer de emosjonelle responsene*, og håper at dette masterprosjektet kan hjelpe meg til å finne noen svar.

I mitt yrkesliv har jeg arbeidet med mange innsiktsfulle mennesker. Jeg har blant annet jobbet ved Den Nationale Scene i Bergen der ferdigheter knyttet til teater/skuespillerfaget har blitt overført opp gjennom generasjonene, og hvor det nær sagt eksisterer en ubrutt linje tilbake til Ludvig Holbergs tid. Innenfor musikkteater-formen har jeg lært mye av blant andre koreografen Wayne McKnight. Han sa en gang til meg at det viktigste er å 'få tak i hjertet til publikum', og han understreket at dette måtte skje helt i starten av forestillingen. Dette var et innsiktsfullt råd som jeg nå - etter å ha jobbet med denne masteroppgaven - har fått en dypere forståelse av.

I forbindelse med oversettelse av musikalen *Sugar*, basert på filmen *Some like it hot* (1959), støtte jeg på et forhold som fascinerte meg. Det viste seg at manuskriptet til denne musikalen fantes i flere versjoner. Dette gjelder selvfølgelig mange teaterstykker og musikaler, men det spesielle her var at tekstlige 'gags', regigrep, tekstlige forbedringer og karakter-detajler fra de ulike oppsetningene, *ble med videre på veien*. Materiale fra én konkret komiker/ skuespiller/ forfatter/regissør/koreograf ble altså skrevet inn i en foredlet versjon av manuskriptet, og forlaget/rettighetshaverne var smarte nok til å la dette bli den 'autoriserte' versjonen.¹ Fascinasjonen for dette - det kollektive/medskapende aspektet - er noe av grunnen til at jeg har valgt å fokusere på animasjonsfilm, som er en utpreget *kollektiv* kunststart.

En annen innsiktsfull person som jeg har hatt gleden av å samarbeide med er dramaturg Michael Evans på Rogaland Teater. Da vi jobbet med en oppsetning av *Little Shop of Horrors* fortalte han meg hvordan Howard Ashman og Alan Menken hadde skrevet denne musikalen helt 'etter oppskriften'. De hadde 'fulgt boka' til punkt og prikke, men samtidig laget en vri og gjort stoffet til sitt. Dette ble jeg veldig nysgjerrig på, og jakten på denne 'oppskriften' har vært en viktig drivkraft i arbeidet.

PÅSTAND / PROBLEMSTILLING

Det er lett å avfeie Disneys animerte musikkfilmer som naive eventyr for barn og beskyldt dem for å være uttrykk for grell kapitalisme. Hvorfor kan det likevel være nyttig å studere disse filmene? I denne oppgaven argumenterer jeg for at 'Disneymusikalen' - gjennom sin aktivisering av *empatiske responser* - gir oss tilgang til et miljø der vi kan *øve oss i å erfare hvordan andre mennesker har det*. Min påstand er at Disneys animerte musikkfilmer inneholder nøkler til å forstå mekanismene som ligger bak våre dypeste emosjonelle tilknytninger og at vi gjennom å studere disse filmene kan man få tilgang til denne informasjonen.

Når det gjelder sangskriverduoen Ashman/Menken argumenterer jeg for at de utviser en rik og presis musikalsk historiefortelling gjennom sitt arbeid med *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991), og at årsakene til dette ligger i en virtuos stilfortrolighet og deres nærkontakt med gamle kilder. Jeg argumenterer for at Ashman/Menken gjennom sitt arbeid lager en symbiose mellom Broadwaymusikalen og de første animerte musikkfilmene, og at de utformer musikal som følte relevante for publikum. Jeg argumenterer dessuten for at *nostalgi* og bruken av eventyrfortellinger er grunnleggende komponenter i Disneys animerte musikkfilmer og del av en bevisst strategi.

UTFORDRINGER / AVGRENSNINGER

Ashman/ Menkens arbeid utgjør et viktig fokus i denne oppgaven. Man kan karakterisere deres kunnskap som *ferdighetsbasert*, selv om de i ulike sammenhenger har artikulert tanker om eget arbeid/fagfelt. En av utfordringene knyttet til skrivingen av denne oppgaven har vært balansegangen mellom den akademiske tilnærmingen og det ferdighetsbaserte fagfeltet 'skrivning av musikal'. Selv befinner jeg meg i skjæringspunktet mellom akademiker og håndverker og prøver å manøvrere best mulig ut fra denne posisjonen.

Hovedvekten av det teoretiske materialet jeg har benyttet befinner seg innenfor en akademisk tradisjon, men min viktigste kilde til kunnskap om *Broadwaytradisjonen* har vært den amerikanske musikal-guruen Lehman Engel. Han er langt fra noen akademiker og uttrykker seg ut fra sin posisjon innenfor en praktisk fagtradisjon.

Det har også vært utfordrende å finne relevante/gode kilder knyttet til kunnskap om *Disneymusikalen*. Det er skrevet mye om Disney, men hovedvekten av arbeidene som er gjort på dette feltet har en sosiologisk tilnærming. Det finnes bømtevis av ikke-akademisk 'syensing' både på nettet og i bokform, men disse kildene har ikke vært til stor hjelp. Det finnes dessuten hyllemeter på hyllemeter om *Disney* - altså 'The Walt Disney Company's tallrike aktiviteter gjennom snart hundre år - men denne litteraturen har en tendens til å skrape på overflaten i tillegg til at den enten er anekdotisk og/eller formet som en regelrett hyllest av selskapet og mannen bak. Det finnes også en god del dokumentarfilmer om Disney, og det ble sluppet en anselig mengde materiale i forbindelse med at strømmetjenesten Disney+ ble lansert. Jeg har brukt intervjuer fra disse filmene som kilder, vel vitende om at de er produsert eller utviklet i nært samarbeid med 'The Walt Disney Company'.

Selv om jeg til en viss grad vil komme innom musikk sosiologiske forhold i denne oppgaven har jeg ikke hatt noe mål om å lage noen sosiologisk studie av Disneymusikalen. Jeg har ønsket å se på hva som skjer i skjæringspunktet mellom fortellingen og musikken, og søke etter årsaker til at Disneymusikalen potensielt kan aktivere emosjonelle responser. Sånn sett er tilnærmingen snarere musikkpsykologisk og musikkfilosofisk enn musikk sosiologisk. I og med at jeg zoomer inn på enkeltsekvenser i filmene for å studere musikkens rolle og funksjon, vil musikkanalyse og musikkestetikk også inngå som naturlige felt. Dessuten vil oppgaven inkludere filmvitenskapelige og litteraturvitenskapelige aspekter, i og med at filmfortellinger og dramaturgi inngår som sentrale deler av tematikken.

I arbeidet har en hovedstrategi vært å nærme meg kjernebegrep innenfor relevant teori, for så å bruke disse som verktøy til å undersøke filmene. Og foruten teori knyttet til *musikal, film, filmmusikk* og *animasjon* har jeg nærmet meg forskning innenfor felt som *kognisjon, persepsjon* og *psykologi*.

Et mål ved denne oppgaven har vært å søke etter 'den hemmelige resepten' bak Disneymusikalen. For å gjøre dette kunne jeg gått flere veier. Jeg kunne valgt å ta for meg filmer fra den såkalte gullalderen, som *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) og *Pinocchio* (1940) eller jeg kunne fokusert på Disneys filmer fra 2000 tallet, som *Frozen* (2013) og *Frozen II* (2016). Grunnen til at valget falt på *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991)

er at Ashman/Menkens arbeid med disse filmene - slik jeg ser det - utgjør en bro mellom de første filmene og filmene som blir laget i dag. Jeg vil uansett vie en del oppmerksomhet til *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) i og med at det var denne filmen la grunnlaget for alt som skulle komme.

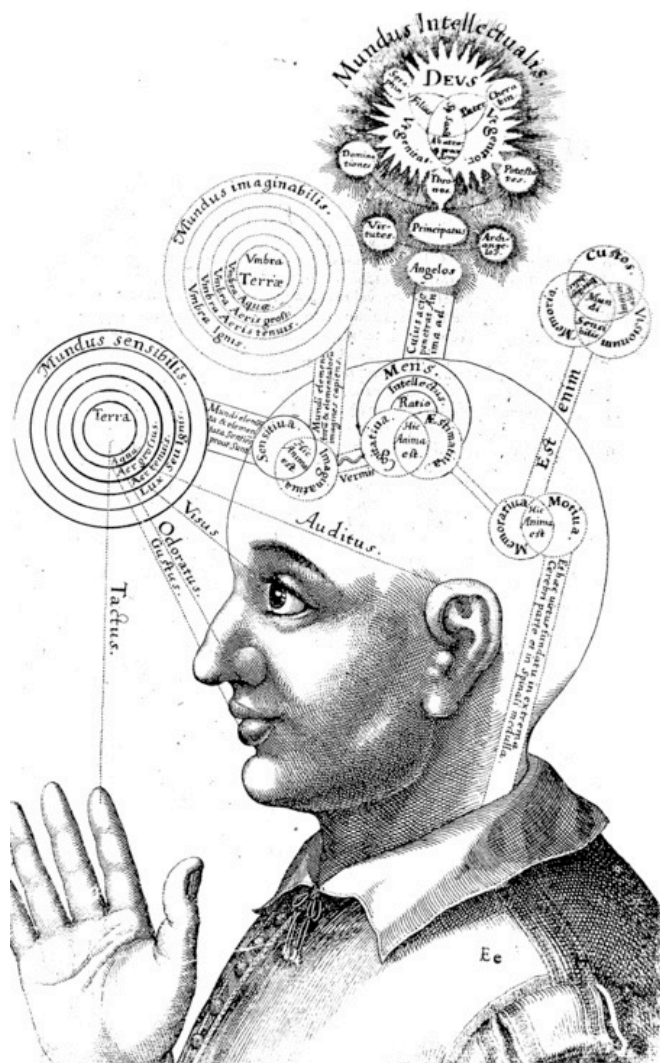
I oppgaven bruker jeg *Disney* som en samlebetegnelse for de mer offisielle navnene: 'Walt Disney Animation Studios', 'Walt Disney Company' og 'Walt Disney Pictures'. Jeg har dessuten valgt å bruke begrepet *Disneymusikalen* både i tittel og gjennomgående i teksten. Her sikter jeg til Disneys *animerte* musikkfilmer, og legger til grunn at det må forekomme et visst antall sanger i en film for at man skal kunne kalle den en musikal. Antallet er ikke absolutt, men uten at det er fire-fem sanger i en film kan den vanskelig passere under betegnelsen 'musikal'. Slik sett kan man verken kalle *One Hundred and One Dalmatians* (1951) eller *Zootopia* (2016) musikaler, mens *Sleeping Beauty* (1959) og *Moana* (2016) vil være klare eksempler. Jeg velger dessuten å utelate filmer som *Song of The South* (1946), *Mary Poppins* (1964) og *Who framed Roger Rabbit* (1988) fordi disse er kombinasjoner av animasjon og 'vanlig' film. Definisjonen utelukker også 'live action remakes' av originale animasjonsfilmer.

Jeg vil også nevne at i denne oppgaven gjør jeg flittig bruk av både enkle anførselstegn og kursiv. Dette gjør jeg for å *forme teksten* slik at poengene kan tre bedre fram. I oppgaven vil de enkle anførselstegnene indikere fagterminologi, slang eller ord som brukes 'litt på siden' av den vanlige betydningen. Bruken av enkle anførselstegn er i tråd med Språkrådets anbefalinger for markering av definisjoner og for å skille ut valører av språklige betydninger.² Jeg benytter meg av referansesystemet Chicago-forfatter-årstall og angir filmtitler og titler på skuespill/musikaler/operaer med *kursiv*, mens sangtitler og kortere sitater blir markert med doble anførselstegn.

ORGANISERING AV OPPGAVEN

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i fire hoveddeler. Foruten innledning og oppsummering består oppgaven av: 1) I delen TEORI OG METODE vil jeg presentere relevant teori innenfor felt som empati, kognisjon, persepsjon og filmmusikk. Her gjør jeg også rede for metodisk og analytisk tilnærming. 2) Den neste delen har jeg kalt KONTEKSTER. Her nærmer jeg meg det jeg mener er Ashman/Menkens viktigste inspirasjonskilder: Broadwaymusikalen og De gamle Disneyfilmene. 3) I delen jeg har kalt ASHMAN/MENKEN/DISNEY går jeg inn på Ashman/Menkens arbeid og nærmer meg noen underliggende verdier som kommuniseres gjennom filmene fra 'The Disney Renaissance'. 4) I oppgavens siste hoveddel, ANALYSE, tar jeg for meg fem ulike sekvenser fra *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991): Tre sanger, en instrumentalsekvens og en sekvens som kombinerer tale og musikk.

FØRSTE DEL: TEORI OG METODE



Robert Fludd: "The mystery of the human head" (1617)

METODISK TILNÆRMING

En hovedstrategi i arbeidet med denne oppgaven har vært å nærme meg ulike kjernebegrep innenfor relevant teori, for så å bruke disse som verktøy til å undersøke 'Disneymusikalen' gjennom å studere utvalgte sekvenser fra *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991). Når det gjelder det analytiske arbeidet har jeg valgt å kombinere ulike tilnæringsmåter og beveger meg innenfor en hermeneutisk, fortolkende metode.

Innenfor hermeneutikken formuleres metoder for hvordan vi best kan nærme oss fremmede tekster. Svært forenklet kan man si at prinsippet innebærer at man beveger seg vekselvis mellom *helhet* og *del*, at helheten vil kaste lys over delen og delen over helheten. Man

kan også se på dette som en sirkelbevegelse, noe begrepet 'den hermeneutiske sirkel' betegner. Man kan også se på bevegelsen som en 'spiral' eller en 'helix' (stigende spiral), noe som indikerer at prosessen medfører øket innsikt.

Når det gjelder tekstfortolkning satte Friedrich Schleiermacher (1786–1834) - en av pionerene innenfor den hermeneutiske tradisjonen - fram et ideal som tilsa at man skulle forstå teksten like godt som forfatteren, ja *bedre* enn forfatteren (Kelly 2014, 1). Her legges det altså til grunn et prinsipp som tilkjenner at 'boka er klokere enn forfatteren' og at det sentrale derved blir å studere teksten heller enn den som har skrevet den.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) - en annen sentral tenker innenfor den hermeneutiske tradisjonen - fremhever at vi mennesker alltid har en *forforståelse*. Når vi nærmer oss et objekt eller et fenomen, har vi alltid med oss en forforståelse av sammenhengene rundt det aktuelle objektet eller fenomenet. I sin bok «Hermeneutik: En antologi om forståelse» (1999) henviser Gulddal/Møller til Gadamer som skriver at vårt sinn ikke er fritt, men at det alltid begrenses av tradisjon og kontekst. At vi alltid vil bære med oss en forforståelse, enten denne er sann eller usann (Gulddal/Møller 1999, 16-19).

På samme måte som Heidegger (1889-1976) betrakter Gadamer *forståelse* som en form for 'praktisk kunnskap' og beskriver forståelse som mer 'væren' enn 'bevissthet' (Kelly 2014, 3).³ Heidegger skriver at verden er 'til hånden' og understreker at vår 'tilknytning til verden er en forutsetning for at vi kan fremstå som meningsfulle størrelser'. Han understreker at forståelse ikke er et teoretisk prosjekt, men inkluderer praktisk involvering i verden rundt oss (Ahvenniemi 2012, 227).

Dette kommuniserer med sentrale aspekter ved en del av de nyere teoriene rundt persepsjon og kognisjon jeg har kommet over i arbeidet med denne oppgaven. Både 'The Extended Mind Thesis' (Krueger 2009) og den økologiske tilnærmingen til persepsjon (Gibson 1966/1979, Clarke 2005) knytter seg til tanker blant andre Heidegger/Gadamer var inne på. En del av begrepene som inngår i den tyskspråklige terminologien assosiert med tolkning/hermeneutikk (*Einführung*; 'innføling', *Nacherleben*; 'etter-erfaring' og *Mitsein*; 'med-væren') kan også sies å kommunisere med nyere forskning rundt empati/speiling i den forstand at forståelse er en kompleks affære som består av mer enn kognitive prosesser.

Et grunnleggende prinsipp innenfor økologisk tilnærming til persepsjon er knyttet til forholdet mellom mottakeren og omgivelsene, og de interaktive prosessene som aktiveres dem imellom. I tråd med dette kan man hevde at det er uunngåelig at ulike lyttere tolker musikalsk

lyd på ulike måter. DeNora (2000) er av dem som har kritisert retninger innenfor den musikkvitenskapelige tradisjonen som legger til grunn at det finnes musikalsk mening innebygget i 'selve musikken'.⁴ Noe av kritikken går på at dette resonnementet ikke tar hensyn til de uendelige 'meningene' knyttet til assosiasjonene musikken kan skape og hvordan folk bruker musikken. Clarke deler DeNoras skepsis og omtaler den kritiserte tilnæringsmåten som en 'armchair hermenutics' (Clarke 2005, 123).

Som tidligere nevnt befinner jeg meg midt i fagfeltet jeg selv prøver å beskrive. For å ivareta en best mulig prosess fordres det at jeg er min egen posisjon bevisst. Jeg har gjennom en årrekke jobbet som regissør/dramaturg/librettist/tekstforfatter for ulike musikkteaterforestillinger, og tilnærmingene jeg gjør i forbindelse med denne oppgaven preges naturlig nok av min bakgrunn. Det er ikke mulig å fjerne seg selv fra tolkningsakten, og jeg bruker naturlig nok min egen *forforståelse* når jeg velger tilnæringsmåter og stiller spørsmål knyttet til studieobjektet *Disneymusikalen*. En slik arbeidsprosess kan potensielt føre til ny innsikt og forskyvninger av helhetsforståelsen. Dette kan igjen reise nye spørsmål knyttet til kilde-materialet. Dette har jeg erfart underveis.

ANALYTISK TILNÆRMING

I en filmfortelling vil det musikalske narrative være uløselig knyttet til bildene. Vi opplever bildene og musikken samtidig, og gjennom perseptuelle og kognitive prosesser danner vi en helhetlig gestalt av lyden og bildene (Marshall/Cohen 1988; Chion 1994/2019; Langkjær 2000; Cohen 2013/2014). Musikken og bildene påvirker hverandre, de enkelte bestanddelene bestemmer hvordan gestalten oppfattes, og gestalten virker igjen inn på hvordan man betrakter enkeltdelene (Tan/Pfordresher/Harré 2010, 77).

Chion (2019) presiserer at synsinntrykkene våre påvirkes av lyden, og lyden av bildene: "We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well" (xxvi). For å studere film og filmmusikk best mulig lanserte Chion en teknikk som besto i man skulle gjøre en 'masking' av henholdsvis lyden og bildene, slik at man uhildet kunne studere lyd og bilde hver for seg.⁵ En utfordring knyttet til 'masking'-teknikken er den som skal tolke/studere bildene og lyden fra en gitt filmsekvens separat gjerne har opplevd bildene og lyden *sammen* i forkant av at tolkningsprosessen starter. Dette forholdet bidrar naturlig nok til å farge observasjonene man gjør i den analytiske prosessen. I mitt tilfelle kjente jeg til både *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) før jeg valgte dem som materiale for denne oppgaven. Dette medfører naturlig nok at min *forforståelse* av disse filmene har vært med å bestemme min tilnærming til stoffet.

I tråd med Chions råd har jeg studert lydsiden og bildene *separat* (2019, 176), men i og med at dette er en musikkvitenskapelig oppgave vil jeg vektlegge musikkens rolle i filmfortellingen og la de musikalske forholdene være utgangspunktet for analysen. Jeg kommer til en viss grad til å bruke notasjon for å formidle mine poenger, men analysene kommuniserer først og fremst *hva som kan høres* i musikken.

I en av de analytiske kapitlene i Clarkes «Ways of listening. An Ecological approach to perception of musical meaning" formuleres nøkkelspørsmålet som "What is there to be heard?" (2005, 157-163). Spørsmålet er altså ikke hva som høres, men hva som *kan* høres. Dette er en sentral distinksjon også i denne oppgaven. Og det er analytikerens egen lytting som utgjør utgangspunktet for tankene/assosiasjonene:

What I have done is to use my own perception, and the formal and informal perceptions of others (the things that people say and write about what they hear in music), as a basis from which to discuss those general principles, strongly guided by the more general ecological theory presented in the introduction (Clarke 2005, 194)

Clarke presiserer at han tar utgangspunkt i seg selv og hvordan han selv oppfatter musikken, og at han tillegg støtter seg til hva andre har sagt og skrevet om hva de hører i musikken. Mitt mål er å åpne for ulike *tolkningsmuligheter* for hva musikken kan tenkes å kommunisere/signalisere. Det gjennomgående spørsmålet i analysen blir derfor: 'Hva *kan* høres i musikken?'

Et annet viktig siktemål ved analysen vil dessuten være å undersøke *hvordan musikken forteller historier*. Jeg har tatt for meg tre sanger og to instrumentalsekvenser fra filmene *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991), og vil gjennom analysene nærme meg forhold knyttet til musikkens narrative egenskaper og se på hvordan Ashman/Menken gjør bruk av disse.⁶

Innenfor tradisjonell musikkanalyse har man gjerne studert noteskrift, metodene som har vært tatt i bruk har i stor grad vendt seg mot 'selve musikken', og man har gjort et skille mellom *intramusikalske* og *ekstramusikalske* forhold.⁷ Når det gjelder analyse av filmmusikk fremstår dette skillet som irrelevant. Gjennom prosessene knyttet til persepsjon av filmfortellingen (Marshall/Cohen 1988; Cohen 2013/2014) smelter musikken og bildene smelter sammen til én gestalt i henhold til det Chion benevner som 'synchresis' (1990, 5).

Jeg har valgt å presentere analysene kronologisk og starter med to av sangene fra *The Little Mermaid* (1989) for deretter å følge på med tre sekvenser fra *Beauty and the Beast* (1991). Den analytiske tilnærmingen vil være ganske lik i de fem eksemplene, men for å utnytte plassen best mulig har jeg likevel valgt å gi analysene litt ulikt fokus.

Når det gjelder «Part of Your World» har jeg viet plass til hvordan musikalsk gestaltning av bevegelse kan være historiefortellende. I analysen av «Poor Unfortunate Souls» har et viktig fokus vært musikalske idiomer/metaforer. I «Prologue» har jeg tatt for meg historiefortelling gjennom ledemotiver, instrumentasjon og tonale plan. I «Beauty and the Beast» har jeg viet plass til historiefortelling gjennom stemme og karaktertegning. I det siste analytiske eksemplet, «Transformation» blir igjen ledemotivteknikken igjen viktig, jeg undersøker de større linjene i den musikalske dramaturgien og ser videre på hvordan utenom-musikalske kontekster gestaltes gjennom musikalske hendelser. I forbindelse med dette siste eksempelet har jeg også laget en inndeling mellom fortellerteknikker som peker på hendelser *innenfor verket*, *utenfor verket* og fortellerteknikker som *gestalter bevegelse*.

Og som jeg har vært inne på tidligere: Jeg er på et rene med at jeg selv er en del av tolkningsprosessen og derved ikke i stand til å fremsette sannheter som i utgangspunktet verken er evige eller universelle. Poenget er at arbeidet utvikler seg framover/oppover slik at spørsmålene forhåpentligvis blir bedre etterhvert. Prosessen preges av *endring* og tar form som en dialog med stoffet. En del av det jeg mente når jeg startet arbeidet viste seg å ikke være så viktig, mens andre aspekter har rykket fram i køen. Metoden har vært å skrive, skrive og skrive mer. Vende tilbake og skrive om. Stryke og skrive nytt, fjerne uvesentligheter og utdype nye aspekter i tråd med nyvunnet innsikt.

FILMMUSIKKHISTORIE / FILMMUSIKKTEORI

I forhold til filmmusikk-teori og filmmusikk-historie har jeg i denne oppgaven hovedsakelig tatt utgangspunkt i fire bøker: Claudia Corbmans «Unheard Melodies. Narrative Film Music» (1987), Michel Chions «Audio-Vision. Sound on Screen» (1990/2019), Kathryn Kalinaks «Setting the Score. Music and the Classical Hollywood Film» (1992) og Mervyn Cookes «A History of Film Music» (2008).

Vi skal i det følgende se på noen filmteoretiske og filmhistoriske forhold, konsepter og begreper som kan ha relevans til den animerte Disneymusikalen. Jeg vil argumentere for at musikken i både *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) i stor grad bygger på idiomet fra Disneys animerte musikkfilmer fra 1930/40/50-tallet.

Orkestermusikken fra Hollywood-komponistene fra 1930/40-tallet var i stor grad basert på et romantisk musikalsk idiom fra slutten av 1800-tallets Europa. Man har ofte søkt å forklare dette gjennom å trekke fram at mange av komponistene hadde europeiske røtter, at de var skolert innenfor den romantiske tradisjonen og at de derfor bragte med seg inngående kjennskap til den musikalske stilen til Wagner, Puccini, Strauss og Verdi. Men som Cooke bemerker (2008, 78) så kunne Max Steiner, Eric Wolfgang Korngold og Franz Waxman like gjerne bragt med seg det modernistiske musikalske idiomet til Schönberg eller andre representanter fra 'Den andre Wienerkolen'.⁸ Men de gjorde altså ikke det. Den modernistiske musikken levde videre i konsertsalen og i innspilte versjoner, men det var *den senromantiske musikken* som ble basisen for filmmusikken i Hollywood.

En annen årsaksforklaring som i følge Cooke gjerne blir trukket fram er at komponistene som ble hyret inn til å jobbe med filmene i Hollywood - både de europeiske og amerikanske - allerede var anerkjente komponister innenfor *det kommersielle musikkteatret*. Og på Broadway har alltid 'den gode melodi' og velkjente harmoniske mønstre vært betraktet som forutsetninger for kommersiell suksess.

Slektskapet mellom filmmusikk og opera trekkes også gjerne fram, og det er vel ingen tvil om at både teknikkene knyttet til 'ledemotiv' og resitativ - sekvenser der tale eller 'talesang' akkompagneres av underliggende musikk - vil være lett gjenkjennelige felles konsepter. Hollywood-komponistene var som nevnt godt trent i komposisjonsteknikkene til Wagner, Puccini, Verdi og de andre europeiske operakomponistene, noe som også kan utgjøre en årsak til at kompositoriske grep og prinsipper fra opera ble overført til filmmusikken. Korngold blir gjerne sitert på sin uttalelse om at *filmmusikk er opera uten sang*, og filmmusikk-komponistene - gjennom operaen - fikk tilgang til en allerede etablert sjanger, en sjanger som attpåtil var skreddersydd til dramatiske fortellinger (Cooke 2008, 78).

Det faktum at musikere og komponister med bakgrunn fra *stumfilm* ble med videre over til lydfilmen kan også være en årsak til at det romantiske idiomet fikk leve videre i filmmusikken. Og ikke bare den musikalske romantikken som stil eller sjanger, det fulgte også med en katalog av musikalske konvensjoner som tjente narrative siktemål. Felles for både stumfilm, lydfilmene fra Hollywood og opera, er jo nettopp det narrative aspektet. Av de musikalske konvensjonene som ble videreført er kanskje bruken av *dim-akkorden* det mest åpenbart gjenkjennelige. Dim-akkorden kombinert med tremolo ble selve symbolet på fare. Denne konvensjonen har levd videre og er blitt en så åpenbar klisjé at den ofte brukes ironisk. Men dim-akkorden er ingen oppfinnelse fra stumfilmens dager, den har eksistert i flere hundre år og ble brukt på samme måte, blant andre av Wagner i *Der Fliegende Holländer* (1843).

Filmhistorikeren Brian Sibley snakker om hvordan Walt Disney og hans team av komponister, arrangører og musikere jobbet med de korte animasjonsfilmene i serien *Silly Symphony* (1929-39) og fram mot *Snow White* (1937). De jobbet i følge Sibley med en slags musikalsk 'shorthand' (stenografi), altså med bruk av faste musikalske konvensjoner, faste musikalske 'tegn' som enkelt og klart kunne kommunisere emosjoner til publikum:

And Disney understood [...] that you could tell in music all kinds of emotions. And it was a kind of shorthand, particularly in the short cartoons. It was a way to finding a feeling. A way that was very, very effective. So it was inevitable that music was going to be a vital ingredient to *Snow White*.⁹

Mervyn Cooke er inne på noe av det samme når han skriver om filmmusikkens i Hollywoods gullalder og at det var nødvendig at musikkens 'mening' skulle være umiddelbart gjenkjennelig og at det derfor var hensiktsmessig å basere det musikalske uttrykket på stereotyper snarere enn nyskapninger (2008, 79). Han siterer Gorbman på hennes utsagn om at grunnen til at det musikalske idiomet var konservativt grunnfestet i en romantisk tonalitet, var at filmfortellingen skulle kommunisere best mulig med et masse-publikum (Gorbman 1987, 4)

Adorno og Eisler betrakter filmmusikk som 'dop' og fremhever musikkens evne til å sulle mennesker inn et behag som gjør at de aksepterer forholdene de lever under og hindrer dem i å reflektere over seg selv og sin situasjon (Kalinak 1992, 32). Cooke henviser til Christopher Palmer som skriver om 'musikalsk eskapisme' (2008, 79) og at det var fullstendig logisk at den romantiske musikken skulle finne tilholdssted i «the real world's dream-factory» (Palmer 1990, 23). Kalinak skriver om Carol Flinnns arbeid at det fortsetter der Frankfurter-skolen slapp, at Flinn gikk til den marxistiske filosofen Ernst Bloch og diskusjonen om utopia, og undersøkte forbindelsen mellom musikk og en idealisert og utopisk fortid (Kalinak 1992, 36).¹⁰ Hvordan musikken blir en 'souvenir' fra en mer perfekte, prekapitalistiske 'gamle dager' (Flinn 1988, 175), at musikken spiller på 'idealisererte og tapte forhold' og at den aktiverer nostalgi og lengselen tilbake til en integrert, primitiv og utopisk fortid (284).

I sine skrifter om filmmusikk legger Adorno og Eisler for dagen et grunnleggende premiss som innebærer at 'for å forstå filmmusikk må man først forstå musikk' (Kalinak 1992, 32). Dette kan virke som et tilforlatelig resonnement, men det er utfordringer knyttet til denne tenkemåten. Claudia Gorbman skriver:

To judge film music as one judges 'pure' music is to ignore its status as the part of the collaboration that is the film. Ultimately it is the narrative context, the interrelations between music and the rest of the film's system, that determines the effectiveness of the film music. (1987, 12)

Her berører Gorbman et helt sentralt konsept innenfor nyere filmteori, nemlig at filmfortellingen består av *både bilde og lyd*, at bildet ikke nødvendigvis er den primære historiefortelleren, men at bildet, lyden, musikken og teksten *sammen* utgjør de narrative elementene, at disse elementene er *sidestilte*. Gorbman sammenligner dette med hvordan man sammenstiller ord; så snart man setter to eller flere ord sammen påvirker ordene hverandre, meningen av et enkelt-ord endrer seg med en gang man setter et ord ved siden av. Slik forholder det seg i følge Gorbman også med bilde/ lyd, noe hun benevner med begrepet 'mutual implication' (1987, 15). Dette samsvarer med Chions begrep 'added value' (1990, 19), og er i tråd med teorier om hvordan de ulike elementene i en filmfortelling bidrar til den store narrative prosessen (Marshall/Cohen 1988; Langkjær 2000; Cohen 2013/2014).

'TOPIC THEORY'

Når det i musikkteoretisk litteratur henvises til 'hva folk hører' - sett bort fra hvis dette defineres innenfor rigid formalisme - så impliserer det en eller annen form for 'ideell lytter'. Enten klart avgrensede, som hos Cumming (2000) eller Lerdahl/Jackendoff (1983), eller som hos DeNora (2000) i form av skjulte antagelser om lytteren (Clarke 2005, 161). Filmteoretikeren og komponisten Michael Chions spørsmål 'Hva hører vi her?' er derfor kanskje ikke så likefrem som det kanskje kan virke.¹¹

Her kan man få støtte gjennom såkalt 'topic theory'. Clarke (2005, 159-163) beskriver teoriene om 'musical topics' - slik de ble utviklet av Ratner (1980) og brukt av Agawu (1991) - blant annet gjennom å fortelle at ifølge teoriene blir 'musikalsk mening' kommunisert via konvensjonelle musikalske *tegn* ('signs'), og at betydningen av disse tegnene knyttes til assosiasjonene de gir til utenom-musikalske funksjoner. Eksempler på dette kan være horn-signaler for jakt, ulike danserytmer ('aria', 'gavotte'), kontrapunktiske prosedyrer knyttet til 'learned style', raske figurasjoner knyttet til virtuositet (Clarke 2005, 161). Clarke anerkjenner arbeidet til Agawu (1991) som både presist og gyldig, men påpeker samtidig at de lyttere Agawu har i tankene - de som har kompetanse til å gjenkjenne de ulike 'topics' - er forsvinnende få, noe som kan representere en utfordring i forhold til relevanse/nytteverdien 7 (2005, 163).

Begrepet 'topic theory' blir gjerne assosiert med forskere som Ratner (1980), Allanbrook (1981), Agawu (1991), Hatten (2004), Monelle (2006) og og deres arbeid knyttet til musikk fra 17-1800-tallet og komponister som Mozart, Schubert og Beethoven. En grunnleggende tanke-måte innenfor dette feltet er at lytteren *gjennkjenner* elementer i musikken og kobler det til utenom-musikalske fenomener, eller vante og velkjente musikalske konvensjoner, at man altså hører musikken på en spesiell måte. Agawu har som målsetting å beskrive/forstå musikalsk mening gjennom hvordan samtidige lyttere, de som levde på Mozart og Beethovens tid, oppfattet musikken (Clarke 2005, 160).

Tankemåten som innebærer at musikken består av ulike 'tegn' og at disse representerer noe ut over seg selv, er beslektet med en av grunntankene hos Clarke (2005); at konstanter ('invariants') i musikken peker hen på kilder ('sources'). Dette kan igjen sies å samsvare med den underliggende logikken hos Tagg (1982/1987/2013) og Tagg/Clarida (2003), og vil være en sentral tilnæringsmåte i forbindelse med analysene i denne oppgaven.

EMPATI: DEFINISJONER OG TEORI

I dagligtalen kan *empati* ha ulike betydninger, men begrepet er gjerne knyttet til *medfølelse* og betegner vår evne til å sette oss inn i, eller selv kjenne på kroppen, det en annen person tenker eller føler.¹² Innenfor den vitenskapelige litteraturen eksisterer mange ulike definisjoner av *empati*, og i artikkelen «Musical Empathy, from Simulation to 4E-Interaction» (2019) skiller Dylan van der Schyff og Joel Krueger mellom to hovedretninger innenfor nyere forskning. Den ene retningen kjennetegnes ved at empati betraktes som en slags *tankelesing*, der man kartlegger den andres emosjonelle tilstander gjennom kognitive prosesser og en type deduktiv hverdags-psykologi ('folk-psychology'). Den andre retningen knytter empati nærmere til kroppen, mot interaktive prosesser mellom mennesker (Schyff/Krueger 2019)

Både Schyff/Krueger (2019) og Krueger i sin artikkel "Empathy and the extended mind" (2009) signaliserer sin tilhørighet til den såkalte '4E-tilnærmingen' (The 4E-approach) der de fire E'ene står for *Embodied*, *Embedded*, *Extended* og *Enacted*. Som eksponenter for '4E-tilnærmingen' argumenterer Både Schyff/Krueger (2019), Krueger (2009) og Thompson (2001) for at empati dypest sett - men ikke utelukkende - er *et kroppslig anliggende*, at empati utgjør en vesentlig kanal mellom mennesker og at empati betegner interaktive prosesser mellom hjernen, kroppen og omgivelsene. Krueger setter de to hovedretningene innenfor forskningen opp mot hverandre:

I challenge the internalist orthodoxy of standard accounts of empathy and argue that, to the contrary, empathy is a kind of extended bodily-perceptual process. In other words, it is a bodily activity, and it largely happens outside of the head. (2009, 676)

Når Krueger bruker begrepet 'internalist orthodoxy' sikter han til retningen der empati betraktes som uløselig knyttet til kognitive og deduktive prosesser. Krueger viser til forskere som representerer denne retningen, blant annet til Alan Leslie og hans argumentasjon om at andres mentale prosesser i sin natur er skjult for oss, og at siden vi ikke har tilgang til denne informasjonen via sanseapparatet, dreier empati seg utelukkende om kognitive prosesser, med med *tenkning* og *utledning* som sentrale bestanddeler (Lesley 1987, 164).

Innenfor faglitteratur knyttet til felt som psykologi, sykepleie og pedagogikk (Hoffman 2001, Holm 2005, Nordtvedt 2012) skilles det gjerne mellom *affektiv empati* og *kognitiv empati*. Dette korresponderer med distinksjonen den amerikanske filosofiprofessoren Amy Coplan bruker. Coplan har jobbet mye med empati og foreslår (2011) at det skilles mellom 'lower level perceptual processes' og 'higher level activity'. Coplan assosierer de 'lavere nivåene' med ulike former for *speiling* og det som gjerne omtales som *emotional contagion*.¹³ De 'høyere nivåene' kobles til prosesser der vi lager kognitive representasjoner av andres erfaringer og opplevelser, og i følge Coplan er begrepet empati utelukkende koblet til de kognitive prosessene involvert i 'higher level activity' (Schyff/Krueger 2019, 4).

Teorien som går under navnet 'theory-theory' forklarer hvordan vi bruker deduktive prosesser bestående av hverdags-psykologiske innsikter ('folk-psychology') for å danne oss bilder av andre mennesker og forstå deres situasjon.¹⁴ 'Theory-theory' er populært blant utviklings-psykologer (Schyff/Krueger 2019, 5), tankemåten korresponderer med teorier knyttet til sosial kognisjon - som 'social learning theory' (Bandura 1977) - og settes gjerne opp mot 'simulation theory'.¹⁵ Her handler det om nerveceller og hvordan dyptliggende nevralt systemer organiserer prosesser knyttet til persepsjon, kropp og motorikk. 'Simulation theory' henter i stor grad sitt empiriske belegg fra forskningen rundt det såkalte 'speilnevron-systemet'.¹⁶ Ut fra disse teoriene kan man si at empati er koblet til *simulering* eller *imitering* og består i å kopiere en annen persons emosjonelle tilstand (Krueger 2009, 679).

Intensjonalitet inngår som et annet sentralt element i tenkningen rundt 'speilnevron-systemet' i og med at 'speilnevronene' kun aktiveres av *intensjonelle handlinger*. Handlingene aktiveres altså ikke av vilkårlige kroppslige bevegelser, det må ligge en intensjon bak (Krueger 2009, 680). Mange forskere betrakter denne nevralt aktiviteten som en *speiling* av den andres intensjoner, og at dette derved utgjør den biologiske basisen for empati (Gallese 2001).

I sin artikkel «Empathy and the Extended Mind» (2009) skriver Krueger mye om *ansiktet*, og argumenterer for at de ti tusen mikro-bevegelsene som til enhver tid utspiller seg i ansiktet ikke bare *uttrykker* mentale prosesser, men at de *er* de mentale prosessene (683). Krueger er ikke alene om å hevde dette. Både Merleau-Ponty (1962) og Wittgenstein (1980) har vært inne på mye av det samme. Wittgenstein skriver at man ikke trenger å konsultere sitt indre for å gjenkjenne raseri i et ansikt, at raseriet *er der* helt tydelig, at ansiktet er et bilde og at følelsene bor i ansiktet, og Merleau-Ponty skriver:

We must reject this prejudice which makes «inner realities» out of love, hate, or anger, leaving them accessible to one single witness: the person who fuse them fuels feeling them. Anger, shame, hate and love are not psychic facts hidden at the bottom often another's consciousness: they are types of behavior or styles of conduct which are visible from the outside. They exist *on* this face and *in* those gestures, not hidden behind them (1962, 52-53).

Her argumenterer Merleau-Ponty for et syn som står i sterk kontrast til det som blir hevdet av teoretikere (Leslie 1987; Coplan 2011) knyttet til det Krueger karakteriserer som 'The Internal Orthodoxy' (2009, 676). Både Merleau-Ponty og Wittgenstein har argumentert for at kroppsspråk og mimikk inngår som basale ingredienser innenfor tallrike former for sosial interaksjon (Wittgenstein 1980; Merleau-Ponty 2002). I følge Schyff/Krueger utgjør disse to - sammen med bl.a Stein (1998) og Husserl (2006) - det filosofiske bakteppet for en annen sentral teori innenfor dette feltet: *Interaction theory*, som 'flytter empatien ut av hodet' og definerer empati verken som noe vi har, eller noe som skjer med oss, men som noe vi *gjør* (Schyff/Krueger 2019, 21).

I denne oppgaven vil begrepet empati primært knyttes til forhold rundt 'speiling', altså en *affektiv* empati. Jeg argumenterer for at empati er knyttet til kinestetiske og motoriske systemer i kroppen og at musikk/film legger til rette for at vi får anledning til å 'praktisere empati'. Jeg tar dermed utgangspunkt i den såkalte 4E-tilnærmingen og perspektiver utviklet av Thompson (2001), Krueger (2009), Schyff/Krueger (2019) og Clarke (2019).

'EXTENDED MIND THESIS'

Mot slutten av oppgaven vil jeg nærme meg spørsmålet om hvorvidt komponister, tekstforfattere, manusforfattere, animatører og regissører har filmfortellingen som *en utvidet del av seg selv*. Kan man si at deler av forfatterens personlighet er uløselig knyttet til 'boken' på samme måte som musikeren først *blir hel* sammen med instrumentet? Og kan denne utvidede delen av personligheten også tenkes å gjelde publikum og deres forhold til kunstverket? Kan kunstverket være *en forlengelse av en selv*? Kan bøker, filmer, sanger, 'serier' eller 'album' fra

en popgruppe bli en så viktig del av den personlige identiteten til et menneske, at man ikke er komplett uten?

Vi skal bevege oss videre inn i beslektede tanker knyttet til vårt 'utvidede sinn' og har så vidt vært innom den såkalte '4E-tilnærmingen', der én av de fire E'ene står for *Extended*, og 'Extended Mind Thesis' er et slags paraplybegrep som forener en del av teoriene innenfor dette feltet.¹⁷ Innenfor tankemåten som gjør seg gjeldende her, betraktes empati som 'en kroppslig aktivitet som hovedsakelig foregår utenfor hodet' (Krueger 2009, 676). Et kjernepunkt er at de mentale prosessene ikke er begrenset til hjernen, men tar form som interaktive koblinger mellom hjernen, kroppen og omgivelsene. I tråd med dette kan *selvet* betraktes, ikke som en ontologisk bundet enhet, men snarere som noe *åpent*, noe som er i flyt eller bevegelse, noe som ikke bare finnes inne i oss - men som har en *utvidet (extended)* karakter:

As we have seen, EM [Extended Mind Thesis] argues that the ontology of the minded self is open-ended and fluid. We are temporarily contoured hybrid selves, structured such that inner and outer melt seamlessly into one another during the performance of many basic cognitive tasks. This is perhaps the core idea of EM (Krueger 2009, 690)

Det eksisterer mange teorier og ulike retninger innenfor den såkalte 4E-til-nærmingen, og det er selvfølgelig ikke er gitt at tilhengerne av én teori nødvendigvis bekjenner seg til de andre teoriene (Shapiro 2014).¹⁸

Hvis vi nå beveger oss mot det musikalske feltet, ser vi at til den tidligere nevnte 'simulation theory' kan knyttes et område som innenfor den musikkpsykologiske faglitteraturen gjerne benevnes som 'Embodied Music Cognition'. I sin artikkel «Musical Empathy, from Simulation to 4E-Interaction» (2019) viser Schyff/Krueger til forskere som i løpet av de siste årene har understreket at kroppen har en sentral rolle når det skapes musikalske opplevelser (Leman 2008; Leman/Maes 2015; Leman et al. 2018). Teoriene tar for seg i hvilken grad responser fra kroppens motoriske systemer påvirker persepsjonen av musikk, og hvordan de musikalske hendelsene blir prosessert i hjernen som kroppsbaserte, motoriske impulser (Novembre et al. 2012). Dette understøttes av forskning som hevder at *lyder som kan assosieres med målrettede handlinger* kan være nok til å trigge aktivitet i speilnevronsystemet (Kohler et al. 2002). Musikalske erfaringer aktiverer de delene av hjernebarken som er viet motorikk, selv når lytteren verken observerer eller tar del i noen form for fysisk bevegelse (Molnar-Szakacs/Overy 2006; Overy/Molnar-Szakacs 2009).

Flere studier har vist at 'speilnevroner' trigges av *intensjonelle* handlinger, og at dette forholdet gjelder både når handlingene gjennomføres av en selv, og når man er vitne til at handlingene gjennomføres av andre (Gallese/Goldman 1998; Gallese 2001; Rizzolatti 2005). Overy og Molnar-Szakacs tar dette videre til det auditive feltet, og argumenterer for (2006/2009) at speilnevronsyste­met også kan trigges av lyd og musikk.

Hvis det er slik at speilnevroner aktiveres av 'musikalske handlinger' åpner det for reson­nemen­ter knyttet til emosjonene komponisten/utøveren intenderer med musikken. Kan det være slik at komponistens/utøverens emosjoner tar form av musikalske handlinger og at disse i sin tur kan tenkes å aktivere emosjonelle responser hos lytteren? I sin artikkel «Musical Empathy, from Simulation to 4E-Interaction» benytter Dylan van der Schyff og Joel Kruger seg av begrepet *affektive gester* og formulerer budskapet på følgende måte:

Such insights [Overy/Molnar-Szakacs 2006, 2009] support the view that affective gestures may be encoded into musical stimuli by composers and performers, which are then decoded by listeners through mimetic neural simulations. Musical meaning is therefore understood to be transmitted empathically through the expression of affective corporal states and bodily movements - whether visual, auditory, or some combination of both - which are sensed and internally reenacted (i.e. simulated) by listeners (Schyff/Krueger 2009, 6)

Her er det flere interessante begreper i sving, og disse tankene har klar relevans til deler av denne oppgaven. Jeg vil returnere til dette senere, og skal her nøye meg med å kommentere tankemåten som legges for dagen i sitatet ovenfor. Utsagnet er uttrykk for en *utvidet (extended)* tilnærming. Vi møter både komponist, utøver og lytter i en slags *utvidet* variant av seg selv, *selvet* til komponist/utøver/lytter har en åpen og flytende karakter (jfr. Krueger 2009) og fra perspektivet både til komponisten, utøveren og lytteren, kan dette betraktes som en form for *musical scaffolding*.

'MUSICAL SCAFFOLDING'

I og med at jeg skriver denne oppgaven på norsk, har det vært et mål å finne norske begreper som kan dekke de engelske faguttrykkene. Dette vil i mange tilfeller være uproblematisk, men når det gjelder begrepene '*musical scaffolding*' og '*musical affordances*' kan det være utfordrende å finne presise norske uttrykk. Jeg vil derfor forklare disse begrepene gjennom å nærme meg dem på ulike måter.

Innenfor resonnementene knyttet til 4E-tilnærmingen betraktes de kognitive prosessene som *utvidet (extended)*, noe som innebærer at de inkluderer både kroppen og omgivelsene.

Begrepet '*musical scaffolding*' uttrykker tanker som står i forhold til et slikt resonnement, og her handler det altså om å bruke musikk som en støttefunksjon, som et *stillas*, *støtteverk*, *avlastning* - for å *støtte opp*, *understøtte* noe, som et *hjelpemiddel* eller *verktøy*. Et sentralt aspekt er at vi *braker* musikken til noe. At musikken ikke bare er et estetisk objekt knyttet til passiv kontemplasjon, men at den er *en aktiv ressurs* som engasjerer oss i handlinger, at vi kan bruke musikken til å *gjøre* ting med, at musikken har instrumentell verdi (Krueger 2014, 2). Dette synet står igjen i forhold til tanker presentert av bl.a Christopher Small, som med sitt begrep *musicizing* knytter musikk til *handling* (Small 1998).

Denne tankemåten står i motsetning til resonnementene vi finner f.eks hos forskere som Peter Kivy og Alvin Goldman (Krueger 2019, 56). Kivy uttrykker bl.a at 'musikkens kraft består i at den er fullstendig frikoblet fra hverdagens utfordringer' (Kivy 1997, 209) og Goldman understreker noe av det samme når han hevder at musikken i sterkere grad enn andre kunstformer er frikoblet fra den virkelige verden, eller at de sosiale sammenhengene rundt en konsertopplevelse dypest sett ikke vil representere noen sentral attraksjon for publikum (Goldman 1992, 35).

I denne oppgaven vil jeg argumentere for et syn som ser musikk og handling som nært sammenknyttet og som tilsier at vi bruker musikk som del av strategier, at musikk alltid inngår i større sammenhenger. Men å si at vi *braker* musikk for å oppnå mål kan fremstå som noe unyansert. Det er jo også slik at musikken virker inn på oss, gjerne uten at vi er klar over det selv. Musikken setter i gang prosesser i oss, den 'starter' oss og aktiviserer oss. Så i tillegg til å si at vi *braker* musikken på ulike måter kunne det være hensiktsmessig å benytte seg av uttrykket *engasjement*. Vi kan si at musikk inviterer til ulike former for engasjement, musikken åpner muligheten for at vi kan engasjere oss på bestemte, aktive måter.

Og på hvilke måter åpner musikken muligheter for oss? Hva kan man *gjøre* med musikk? Mange forskere har skrevet om dette i løpet av de siste årene: Vi bruker musikk til å regulere stemninger og fokusere oppmerksomheten (Sridarahan et al. 2007), til å sette oss stand til å utføre aktiviteter som kamp (Gittoes 2004; Protevi 2010), sport (DeNora 1986), erotikk (DeNora 1997), spise på restaurant (Cadwell/Hibbert 1999) eller studere (Raucher et al. 1993). Vi synger barna våre i søvn, musikk står sentralt i barnets sosial-kognitive utvikling (Stern 1985; Tronick 2005; Krueger 2013), musikk er en sentral del av religiøs praksis (Wynn 2004), den binder individene sammen i ulike kollektiver, også på tvers av stadig nye generasjoner (Krueger 2019), viderefører tradisjoner og kollektiv hukommelse og hjelper oss å huske store tekstmengder knyttet til trosbekjennelser og hellige tekster (Wallace 1994). Vi bruker musikk til å beskytte oss mot omverdenen og lage 'auditory bubbles' (Krueger 2019), vi setter sammen

spillelister for å regulere følelser eller for å lettere kunne gjennomføre fysisk trening eller tungt og krevende arbeid (Krueger 2014). Smarttelefonene våre utfører 'self-care on demand' (Skånland 2013) og vi kan bruke stemmekontroll for å aktivere telefonen til å spille 'up-beat'-musikk hvis vi kjenner at vi skulle trenge det (Fritz et al. 2013).

På samme måte som penn og papir, kalkulator vil være uunnværlige redskaper i forhold til utførelse av en del matematiske utregninger, kan musikk betraktes som en ekstern ressurs som utgjør *en forlengelse av oss selv*, at vi utvider oss selv inn i musikken og lar musikken utføre deler av jobben for oss. Slik kan musikken betraktes som en integrert del av de kognitive, affektive og emosjonelle prosessene, vi bruker musikken som en *estetisk teknologi* (DeNora 2000). Denne tankemåten innebærer altså at vi *utvider* våre medfødte biologiske kapasiteter (Clark 2003), og når vi utvider disse innebygde disposisjonene og integrerer dem med eksterne ressurser, så blir vi del av et komplekst og utvidet kognitivt system (Sutton 2006; Wilson/Clark 2009).

'MUSICAL AFFORDANCES'

Begrepet 'affordances' er hentet fra vokabularet til den amerikanske psykologen James J. Gibson, en nøkkelperson innenfor feltet 'økologisk psykologi'. Begrepet impliserer at tilværelsen er knyttet sammen gjennom et komplekst nettverk av gjensidighet og samhandling (Gibson 1979, 122) og betydningen kan på norsk assosieres med *potensialer*, til noe som *ligger latent* og representerer *iboende muligheter*.

Eric F. Clarke og Rolf Inge Godøy er to av forskerne som har brukt begrepet 'affordances' innenfor det musikkvitenskapelige feltet. Nært knyttet til begrepet og tankemåten det presenterer finner vi begrepet, 'embodied cognition' (kroppskognisjon). Godøy understreker i sin artikkel «Gestural Affordances in Musical Sound» (2010) at persepsjon av musikk alltid er *multimodal* i den forstand at vi erfarer musikk gjennom både visuell, kinestetisk (bevegelsesmessig) og dynamisk sansning i tillegg til sansningen av 'den rene lyden' (106). Det multimodale aspektet innebærer altså at hele kroppen er med. Godøy skriver om koblingene til språklig persepsjon (Fadiga et al. 2002), om hvordan mental stimulering av handling er integrert i all mental aktivitet (Gallese/Melzinger 2003) selv i det vi vanligvis betrakter som abstrakte resonnementer (Gallese/Lakoff 2005).¹⁹

I det følgende vil jeg hovedsakelig hente tanker fra Eric Clarkes bok «Ways of Listening - An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning» (2005), fra Clarkes artikkel «Empathy and the Ecology of Musical Consciousness» (2019) og fra Joel Kruegers artikkel

«Affordances and the musically extended mind» (2014). I tillegg til kilder jeg allerede har vært innom (Krueger 2009/2019, Schyff/Krueger 2019) vil jeg hente det underliggende økologiske fundamentet fra teoriene til Gibson (1966/1979).

Clarke tar utgangspunkt i Gibsons økologiske tilnærming til persepsjon som Gibson redegjør for i «The Senses Considered av Perceptual Systems» (1966) og «The Ecological Approach to Visual Perception» (1979). *Gjensidighet* (reciprocity) er et sentralt begrep hos både Gibson og Clarke, og persepsjon beskrives som 'forholdet mellom tilgjengelig informasjon i omgivelsene og varheten/sensitiviteten til mottakeren' (Clarke 2005, 91). Clarke understreker at den auditive persepsjonens fremste og mest grunnleggende funksjon er å oppdage 'hva lyder er lyden av' og hva man skal gjøre med den (2005, 3). Han forklarer videre at menneskeheten har utviklet sitt auditive system for å kunne orientere seg i omgivelsene. For å sikre overlevelse innenfor uforutsigbare omstendigheter er vårt auditive system innrettet for å *registrere bevegelse*, og enhver musikalsk lyd har kapasitet til å peke hen på en eller annen slags bevegelse, eller på motsetningen, 'stasis' (75).

Begrepet *affordances* betegner *potensialer*, og bærer bud om at det til en hver tid er aspekter ved tilværelsen vi kan gjøre oss bruk av. Krueger eksemplifiserer begrepet ved å bruke bildet av en stol, og skriver at for et voksent menneske vil en stol som oftest invitere til å bli sittet på, stått på eller løftet opp og flyttet til et annet sted. For et lite barn, en katt eller en øgle, representerer ikke stolen disse funksjons-områdene. Barnet, katten eller øglen vil heller se mulighetene i å kunne gjemme seg under stolen eller klatre opp på den (Krueger 2014, 2).²⁰

Vi har nå sett på begrepet 'affordances'. Men hvordan skal vi forstå '*musical affordances*'? På samme måte som med begrepet 'musical scaffolding', handler det her om en slags *nytteverdi/funksjonsverdi*, altså hva vi kan *bruke* musikken til. Og når musikken brukes til noe, får den en *funksjon* for oss, den blir *nyttig*. Og gjennom sin nytteverdi kan man si at musikken får mening for oss. Dette skal vi komme tilbake til senere.

Godøy forklarer begrepet 'musical affordances' gjennom å tegne bilde av mennesker på et dansegulv. Menneskene beveger seg til musikken, dette skjer gjerne synkront i forhold til pulsen og den grunnleggende energien og dynamikken i musikken, men alle har sine individuelle håndbevegelser og måter å bevege seg på. De dansende griper tak i ulike aspekter ved musikken de hører, noen hekter seg på vokalisten og melodilinjen, andre legger seg på gitaren, mens andre følger blåse-rekka eller perkusjonisten. Det ligger mange ulike muligheter latent i musikken, den åpner for at vi kan engasjere oss på ulike måter ut fra våre individuelle behov (2010, 29).

'*Musical affordances*' innebærer altså at ulike strukturer, prosesser, hendelser og handlinger i musikken, *tilbyr* oss noe - og hvis man skulle gi et kort og entydig svar på hva musikken har å tilby oss er dette i følge Krueger (2014, 2) *bevegelse*.²¹

MUSIKK OG BEVEGELSE

I løpet av de siste tretti årene har det i betydelig grad blitt bedrevet forskning innenfor felt som *kroppskognisjon*, *persepsjon* og *multimodalitet* (Ruud 2016, 49). Innenfor kognitiv forskning kan det sies å ha funnet sted et paradigmeskifte som har bragt menneskelig bevegelse i fokus (Godøy/Jenseniuss/Lehman/Wanderley 2010). Det er også gjort mye forskning som har fokusert på musikkens gestiske natur, en forskning som befinner seg innenfor en lang musikkfilosofisk og musikkpedagogisk tradisjon der musikk, bevegelse og kropp ses i sammenheng (Gritten/King 2006; Ruud 2016).

Clarke hevder at *alle* musikalske lyder har potensial til å peke hen på en eller annen form for bevegelse. Han underbygger dette gjennom å legge til grunn at den opprinnelige funksjonen ved vårt auditive system er knyttet til analyse av lyd, beregning av avstand og retning i rom (2005, 75). Han understreker videre at det er en nær kobling mellom lyd og bevegelse i naturen som omgir oss, som at buldringen fra et steinras eller knakingen fra et tre som truer med å falle overende varsler om at det er fare på ferde. Det grunnleggende hendelsesforløpet er som følger: Vi hører en lyd, vi analyserer/kategoriserer den og setter dernest i verk eventuelle handlinger som tilsvar på informasjonen vi fikk tilgjengelig. Lyd er svingninger og svingninger er bevegelse, så all lyd både fordrer og involverer bevegelse: Svingningene fra høyttalerne på en mobiltelefon, de ørsmå bevegelsene i stemmebåndene når vi nynner svakt for oss selv eller bevegelsene til en organist eller trombonist i full utfoldelse. Hvordan hele kroppen er med når en gatesanger med stortromme på ryggen og cymbaler mellom knærne kjører show, eller når de enorme høyttalersystemene på en konsertarena sender vibrasjoner gjennom kroppen til titusenvis av publikummere som danser og synger av full hals.

Clarke forklarer at musikk og bevegelse er tett sammenknyttet når det gjelder *auditiv persepsjon*. Dette skyldes at 'speilnevronene' trigges av musikk fordi *all musikalsk lyd dypest sett er bevegelse* (2005, 63). På flere eldre språk dekkes 'musikk' og 'dans' av det samme ordet, og selv på en tenkt klassisk konsert der idealet er at man skal sitte i kontemplativ ro, viser deler av publikum bevegelse i hode, fot, hånd eller kropp forøvrig. Selv når vi tilsynelatende er *passive* lyttere er våre motoriske systemer helt åpenbart *aktive* og ustanselig involvert i prosessering av rytmisk bevegelse (Grahn/Brett 2007; Chen et al. 2008). Dette kan underbygge det faktum at musikk har evnen til å oppsluke oss og forklare hvordan hele

kroppen engasjeres i den mentale 'dansen' som kan oppstå når man suges inn i en filmfortelling, et forhold jeg ønsker å belyse i denne oppgaven.

'Gester' og 'musikalske gester' vil være begreper jeg kommer til å benytte videre. Begrepene kan vise seg spesielt relevante i forbindelse med animasjonsfilm og hjelpe å forklare hvordan animatørene, komponistene og regissørene samordner bilder og musikk i filmfortellingen.²² 'Gester' og 'bevegelse' er forøvrig nært beslektede begreper, og i tråd med hvordan 'musikalske gester' kategoriseres av Jensenius/Wanderley/Godøy/Lehman (2010) vil jeg dele forholdet mellom musikk og bevegelse inn i tre kategorier: 1) Bevegelse som frembringer musikk, 2) bevegelse som er innebygget i musikk og 3) bevegelse som blir gjort som respons på musikk. I neste kapittel vil den andre av disse kategoriene som vil stå sentralt: Bevegelse som er innebygget i musikk.

MUSIKALSKE GESTER INNEBYGGET I MUSIKKEN

Hva innebærer det at gester eller bevegelser skulle være *innebygget i musikken*? Jensenius/Wanderley/Godøy/Lehman (2010) trekker fram både Delalande (1988), Hatten (2003) og Gritten/King (2006) for å nærme seg temaet *gester som er innebygget i musikken*. Delalande bruker termen 'figurative gesture' som skal referere til et *mentalt bilde* som formidles gjennom musikalsk lyd. Hatten snakker om hvordan musikalsk lyd og bevegelse kobles sammen til gester med unik ekspressiv kraft, og Gritten/King aksentuerer at musikalsk lyd må oppfattes som *intensjonell* hvis den skal kunne kategoriseres som en musikalsk gest, men at det holder at mottakeren oppfatter gesten som intensjonell. Kendon (2004) hevder på sin side at bevegelsen må være intendert fra komponisten/ utøveren hvis den skal kunne kvalifisere som en 'musikalsk gest' (2004, 15). Dette kan virke både spissfindig og uklart på samme tid, men i forhold til det multimodale aspektet som kjenner tegner animasjonsfilmen - og filmfortellingen forøvrig - kan begrepet 'musikalske gester' vise seg å være hensiktsmessig å bruke.

Intensjonalitet er som nevnt også et sentralt begrep. At musikalske hendelser kodes og avkodes som bevegelse, at komponist/filmskaper/utøver - både bevisst og ubevisst - *koder* emosjoner inn i de musikalske hendelsene gjennom bevegelser. At emosjonene *gestaltes* gjennom bevegelse - at de blir musikalske *gester* som i sin tur avkodes av den som opplever musikken/ filmfortellingen. Dette er utfordrende å belegge empirisk, men jeg vil vende tilbake til denne tematikken mot slutten av oppgaven og bruke både eksisterende teori og egne observasjoner for å utvikle idéen.

I sin artikkel «Gestural Affordances in musical sound», skiller Godøy - i samsvar med tankegods fra Merleau-Ponty (2002, 257) - mellom fysiske og metaforiske rom. Godøy påpeker samtidig at bruken av disse to begrepene ofte blander seg (2010, 39), noe som kan stå i forhold til Clarkes utsagn om at *subjektets posisjon veksler* og at vi potensielt er i stand til å oppleve flere kategorier av 'rom' samtidig (Clarke 2005, 87).²³ Det finnes tallrike eksempler på at musikkforskere har søkt å koble musikk med romlige former.²⁴ Krueger påpeker at når vi skal benevne tonehøyde benytter vi oss flittig av begreper som 'opp og ned', 'høy og lav', 'liten og stor' (Morgan 1980; Eitan/Timmers 2010), og at metaforer knyttet til rom og bevegelse står sentralt i beskrivelser av emosjonelle responser utløst av musikk (Peltola/Saresma 2014, 298).

Her vil det også være relevant å nevne 'kognitiv metafor-teori' - som gjerne assosieres med Johnson/Lakoffs arbeid innenfor 'kognitiv lingvistikk' (1980, 1999). Det er spesielt én av kategoriene her som umiddelbart kan overføres til en musikalsk kontekst, og det er kategorien *OPP* - kategorien som forteller oss at MORE IS UP/ HAPPY IS UP/HEAVEN IS UP (Lakoff/Johnson 1980, 1999). Dette henspiller på et grunnleggende konsept innenfor menneskelige tankeformer, nemlig at *OPP* innebærer noe positivt, noe som har med glede, lys, løsninger, fremtid og godhet å gjøre. Og - vice versa - *NED* innebærer å falle, miste, segne om, ligge, synke ned i noe, havne i mørket, miste glede, livskraft og fremtid. Dette avspeiler seg også i språket vi bruker når vi beskriver våre opplevelser og erfaringer som *OPP*-løftende eller *NED*-trykkende.²⁵

SUBJEKTPERSPEKTIV / SUBJEKTPOSIJON

Når vi fornemmer bevegelse i musikken, *hva* er det som beveger seg og i *hva slags rom* finner bevegelsen sted? 'Rommet' vi snakker om kan åpenbart ikke være noe konkret rom, det dreier seg om et *virtuelt rom*, og Krueger (2019, 57) viser til hvordan Maurice Merleau-Ponty fascineres av det særegne rommet som skapes gjennom musikk, og at dette rommet står i kontrast til det nedslitte konsertlokalet som orkester og publikum faktisk befinner seg i (Merleau-Ponty 2002, 257-8). Når det så gjelder *bevegelse* i musikken, hvordan er det bevegelsen utspiller seg? Er det jeg som beveger meg? Eller er det omgivelsene som beveger seg og jeg står stille? Ifølge Clarke har vi å gjøre med et 'ja-takk-begge-deler':

Music has the capacity to call into question the rigid separation of subject and object. It shares this characteristic with other forms of virtual reality: the player in a skateboarding computer game, for example, is commonly both subject and object in a manner that the users of such videogames find intuitively convincing and unproblematic (2005, 87)

Her snakker Clarke om subjektets *perspektiv*, og i eksemplet med dataspillet og skateboard-kjøreren understreker Clarke at perspektivet kan *veksle*. Dette kan sammenlignes med hvordan subjektets perspektiv utfolder seg når man opplever musikk, at perspektivet veksler og at man kan operere med ulike perspektiver samtidig.

Et beslektet begrep av 'subjektperspektiv' er 'subjektposisjon'. Når vi lytter til musikk, og har oppmerksomheten rettet mot musikken, får vi på et eller annet plan med oss hva som foregår i musikken. Vi gjør oss automatisk opp en mening om de musikalske hendelsene, enten vi føler oss involvert eller frastøtt, engasjert eller likegyldige. Uansett tar vi stilling til musikken, vi *inntar en posisjon* i forhold til den. Clarke forklarer hvordan man 'blir invitert' til å forholde seg til musikken, og at man forholder seg til den enten seriøst, ironisk, autentisk, fiendtlig eller med en humoristisk distanse (2005, 10).

Begrepet 'subject position' er mye brukt innenfor feltet *cultural studies* og når begrepet benyttes knyttet til film innebærer det at det i enhver filmfortelling finnes det en foreslått eller foretrukken 'lesemåte'.²⁶ Clarke parafraserer Johnston (1985, 245) og snakker om 'subjektposisjon' som den måten musikk *impliserer*, *etterlyser* eller *fordrer* en spesiell type respons diktert ut fra formale anliggender (2005, 125).

Når det gjelder filmfortellingen vil hvert enkelt medlem av publikum naturlig nok ha sin helt unike opplevelse, en opplevelse som henger tett sammen med hvilken *tilnærming* vi har. Tilnærmingen dikteres igjen av individets spesifikke erfaring, bakgrunn, ulike estetiske holdninger og omstendighetene knyttet til seer/lytter-opplevelsen. På den ene siden er det blitt hevdet at det finnes utallige 'lesninger' av en 'tekst', et perspektiv som gjerne forbindes med Derrida, Foucault og Deleuze og andre tenkere tilknyttet den postmoderne og dekonstruktivistiske retningen på 1980/90-tallet, på den andre siden kan man hevde at det bare finnes én gyldig 'lesning', og at denne ligger implisitt i kunstverket.

Påstanden knyttet til begrepet 'subjektposisjon' er at det faktisk *finnes* grenser for hvor mange tolkninger det er mulig å gjøre av en 'tekst', at det langt fra eksisterer noe uendelig mangfold, at de mulige tolknings-alternativene *dikteres av det estetiske objektet* (filmen, musikken, romanen, kunstverket), og at alt blir forstått innenfor en delt kulturell kontekst (Clarke 2005, 93). 'Subjektposisjon' er et nøkkelbegrep i forhold til litterær og musikalsk analyse, og i den analytiske delen av oppgaven vil dette være relevant: Hvilken subjektposisjon artikuleres gjennom musikken og hvordan gestaltes den aktuelle subjektposisjonen i det musikalske materialet? (Clarke 2005, 95)

MUSIKALSK MENING / LEDEMOTIVER

I denne oppgaven vil spørsmålet om ‘musikalsk mening’ først og fremst være knyttet til hvordan musikk forteller historier og hvordan vi bruker musikken som en utvidet del av oss og gjør oss nytte av den på ulike vis. Denne oppgaven vil fokusere på en *økologisk tilnærming* til musikalsk mening, men før vi beveger oss dit skal vi se litt på noen konseptuelle distinksjoner som kan være relevante for analyse av musikal- og filmmusikk.

Innenfor musikkforskningen skilles det gjerne mellom ‘strukturanalytisk’ og ‘hermeneutisk’ tilnærming til musikalsk mening. ‘Strukturanalytisk’ tilnærming innebærer at man leter etter mening i de musikalske strukturene og tenker at *musikken avgir mening til lytteren*. ‘Hermeneutisk’ tilnærming impliserer derimot at det er lytteren selv som ut fra sin musikalske kompetanse *konstruerer* meningen. Even Ruud skriver om musikk sosiologen Peter Martin og sier at han er av dem som har artikulert tanker om hvordan disse to posisjonene skiller seg fra hverandre.²⁷ Martin utvider dessuten perspektivet ved å innta en tredje posisjon som inkluderer sosiale, historiske og kulturelle kontekster (Ruud 2016, 168). Ruud bemerker at det i løpet av de senere årene har meldt seg et behov for å lage en syntese mellom de tre preposisjonene, altså å ta både musikalske, biografiske og historisk-kulturelle forhold med i betraktningen (2016, 168). Dette føyer seg til en oppfordring fra så vel Robert S. Hatten som Eric Clarke om å innta en ‘ja-takk-begge-deler’-holdning til spørsmålet om hvorvidt man må velge mellom å *enten* gjøre en strukturanalytisk *eller* en hermeneutisk tilnærming (Hatten 1994, 279; Clarke 2005, 157).

En annen distinksjon som kan gjøres i forhold til ‘musikalsk mening’ er at meningen enten kan være *refererende* eller *ekspressiv*. Musikkforskeren Matthew Bribitzer-Stull (2015) henviser til filmteoretikeren Claudia Gorbman (1987) og hennes kommentarer til Wagners musikk, der skiller mellom at ledemotivene refererer til noe *konkret* eller noe *abstrakt*. Dette er også i slekt med distinksjoner som er blitt gjort innenfor feltet ‘musikalsk semiologi’ - med forskere som Kofi Agawu, Deryck Cooke, Jean-Jacques Nattiez, Robert S. Hatten, Raymond Monelle som noen av de mest markante - der man gjerne skiller mellom tilfellene der musikken *viser direkte til noe* og tilfellene der musikken *symboliserer* noe. Det skilles gjerne mellom når musikken peker på noe konkret og når den fungerer som et ‘tegn’ eller et substitutt for en idé (2015, 86).

Begrepet *ledemotiv* - *leitmotif* - assosieres gjerne med Richard Wagner (1830-1883) og hans arbeid for å veve de musikalske og narrative forløpene inn i hverandre. I boken «Understanding the Leitmotiv» (2015) gjennomgår Bribitzer-Stull en rekke ulike definisjoner av

begrepet *leitmotif* og konkluderer med at *'the leitmotif problem'* består i at det verserer så mange ulike tolkninger av begrepet at det misforstås og misbrukes. Wagner - som riktignok verken var den første eller eneste som har benyttet seg av 'ledemotivteknikk' - beskriver sin praksis knyttet til bruken av motiver og deres tematiske bearbeidelse i «Oper und Drama» (1852), men beskrivelsene er delvis preskriptive, delvis reflektive, og stemmer ikke alltid overens med hverandre. De forteller mye om hva et ledemotiv *gjør*, men lite om hva det *er* (Bribitzer-Stull 2015, 8-9).

Gorbman bemerker likeledes at det ikke alltid var slik at Wagner selv fulgte det han proklamerte, og trass i utsagn om at de ulike motivene er knyttet til tekstlige referanser så forekommer over halvparten av de rundt 90 motivene i *Der Ring des Niebelungen* (1845-1874) i orkestersatsen, publikum er derfor prisgitt å avkode meningen til disse utelukkende gjennom den dramatiske og dramaturgiske konteksten (Gorbman 1987, 29). Utfra Gorbmans utsagn kan man slutte at musikk ikke bare kan referere til konkrete tekstlige forhold, men også kan uttrykke mer abstrakte forhold (Bribitzer-Stull 2015, 85).

Wagner-forskeren F. E. Kirby's skriver om Wagners bruk av ledemotiv og skiller mellom *iconic/analogic meaning* og *topical meaning* ut fra hvilke type assosiasjoner ledemotivene gir: Den første kategorien gir mimisk-onomatopoetiske assosiasjoner gjennom at musikken etterligner noe vi kjenner fra før, som naturlyder eller hysteri (Hyer 2006), mens den andre har en referensiell karakter og henviser til personer, emosjoner, handlinger eller ulike kontekstuelle omstendigheter (Kirby 2004. 29-37).²⁸

Bribitzer-Stull understreker at det å skulle definere begrepet ledemotiv langt fra er noen ny praksis, at det fra 1860 til i dag har det blitt gjort tallrike forsøk, alt fra helt enkle definisjoner til store og kompliserte utlegninger. Bribitzer-Stull lager en distinksjon mellom 'ledemotiv' og andre 'assosiative temaer' ved å påpeke at et ledemotiv alltid vil være knyttet til en *tematisk bearbeidelse*, gjerne innenfor en *symfonisk tradisjon*, mens beslektede fenomener kan kategoriseres innenfor betegnelsen 'assosiative temaer'. På denne måten avgrenses 'ledemotiv' gjennom at det i sin natur bearbeides innenfor en større musikalsk struktur, noe som i sin tur *gjør* 'ledemotiv' til *en spesifikk type av 'assosiative temaer'* (Warrack 2001, 391-96; Kirby 2004, 5-11; Bribitzer-Stull 2015, 10).

Vi har tidligere vært inne på et annet aspekt knyttet til musikk og *mening*; at musikalsk aktivitet kan føles meningsfull når den oppleves som *nyttig*. Krueger (2014) skriver at det meningsfulle ofte har sterk draging på oss, og spør seg om dette er en av årsakene til at vi trekkes så sterkt mot musikk:

This idea refers to the way that we often experience music as affectively irresistible: we are drawn to it, emotionally - often in a very powerful way - in part because we immediately recognize it as meaningful, that is, as something with a distinctive activity signature that we can use or do things with (Krueger 2014, 2)

I denne oppgaven vil 'musikalsk mening' hovedsakelig knyttes til filmfortellingen og hvordan musikken forteller historier. Vi skal se at det i musikken til *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) opptrer både konkrete referanser og symboler på idéer. I en filmfortelling vil 'musikalsk mening' gjerne være knyttet opp mot hvordan *ledemotivene* brukes, og koblingen mellom ledemotiv og mening vil jeg eksemplifisere i den analytiske delen av oppgaven. Videre vil Eric Clarkes tanker om 'musikalsk mening' stå sentralt, og vi skal nå nærme oss hans perspektiv.

ØKOLOGISK TILNÆRMING

I sin bok «Ways of listening..» skriver Clarke at innenfor økologisk teori knyttes persepsjon, mening og handling tett sammen (2005, 6-7). Clarke skriver om 'økologisk tilnærming til persepsjon av musikalsk mening' og setter denne tankemåten opp mot forskere som har tolket musikalsk mening innenfor rammeverk av semiotikk (Nattiez 1990; Agawu 1991; Monelle 1992; Hatten 1994), hermeneutikk (Kramer 2003), filosofisk estetikk (Kivy 1990; Davies 1994; Scruton 1997), multimedia (Cook 2001) eller sosial teori (Green 1990; Small 1998; DeNora 2000).

Clarke setter også opp en motsetning mellom økologisk teori og 'mainstream' musikkpsykologi. Han bemerker at disse skiller seg fra hverandre på flere måter: Mens en musikkpsykologisk tilnærming gjerne er forankret i en *kognitiv tradisjon* og baserer seg på ideer om indre representasjoner, så omfavner den økologiske teorien et perspektiv der *kroppen spiller en sentral rolle* og et interaktivt forhold mellom persepsjon og handling er avgjørende. Clarke bemerker at den økologiske teorien motsetter seg rigide distinksjoner mellom høyere og lavere kategorier av perseptuelle prosesser som hos Coplan (2011) der de kognitive prosessene rangeres høyere enn prosessene forbundet med speiling og motorikk (Krueger 2019, 4). Innenfor det økologiske feltet har det videre vært kritiske stemmer til hvorvidt den grunnleggende metodikken en del musikk-psykologiske forsøk gjerne baserer seg på er relevant, hvorvidt empirien er holdbar, hvorvidt resultatene er reelle og konklusjonene er til å stole på. Kritikken er ofte knyttet til den store graden av abstraksjon som utvises i forsøkene, til at materialet ofte er svært forenklet og at rammene forsøkene utføres innenfor er

fremmedgjørende og konstruerte, altså at forsøkene utføres innenfor situasjoner som befinner seg fjernt fra kontekster som ellers omgir oss når vi til vanlig opplever musikk (Clarke 2005, 195).

Clarke skriver videre at det tradisjonelt har vært knyttet stor prestisje til de tekniske vitenskapene. Dette kan ha ført til at man for ofte har tatt utgangspunkt i en tradisjonell fysisk-akustisk terminologi, og tatt for gitt at de vitenskapelig-akustiske beskrivelsene av lyd er hensiktsmessige å bruke også innenfor psykologiske forsøk.²⁹ Empirisk forskning innenfor det musikkpsykologiske feltet har i følge Clarke tendert mot å ukritisk forutsette at konvensjonelle musikkanalytiske enheter - som for eksempel en note - uten videre er gangbar mynt innenfor psykologisk forskning. Det er sjelden blitt satt spørsmålstegn om hvorvidt metodikken er hensiktsmessig, eller om den representerer et etterslep fra tradisjonell musikkanalyse knyttet til notasjon (Serafine 1988; Cook 1994).

På samme måte som jeg tidligere fremhevet Kruegers 4E-tilnærming i kontrast til 'the internalist orthodoxy', så lager Clarke en distinksjon mellom den økologiske tilnærmingen (*ecological approach*) og den mer tradisjonelle måten kognisjon betraktes på (*cognitivist view*).³⁰ Han bemerker videre at psykologien og musikkvitenskapen skiller seg grunnleggende fra hverandre ved at psykologien søker generelle lovmessigheter, men musikkvitenskapen i større grad leter etter spesifikke manifestasjoner som tolkes ut fra historiske og kulturelle særtrekk. Clarke hevder at den økologiske tilnærmingen til persepsjon av musikalsk mening tilbyr *en fruktbar og stimulerende tredje vei* som vil utgjøre et alternativ til det tradisjonelle synet på kognisjon (2005, 9-12).

Clarke argumenterer mot 'the cognitivist view' og hevder at begrensningene ved til dette synet hovedsakelig er knyttet til to forhold. Innenfor det tradisjonelle resonnementet knyttet til kognisjon betraktes persepsjon som en slags passiv kontemplasjon, uten å være koblet til handling. Dette stemmer ikke overens med måten persepsjon fungerer i en organisme. Det andre forholdet knytter seg til at informasjons-prosesseringen baserer seg på en nedenfra-og-opp prosess, mens Clarke argumenterer for at dette er en tvilsom antagelse. Når man hører musikk fra en radio er det mer sannsynlig at man vil kunne fastslå *sjangeren* - altså om vi har å gjøre med opera, hiphop, countrymusikk - enn å presist kunne fastslå enheter som intervall, toneart, taktart og instrumentering. Clarkes hensikt er å påpeke svakheter i det dominerende paradigmet innenfor forskning knyttet til musikalsk persepsjon, for deretter å argumentere for et alternativt syn. Han påpeker at *persepsjon i sitt vesen er knyttet til kropp og handling*, og at det ikke kan betraktes som et utelukkende kognitivt fenomen. Clarke argumenterer som Gibson for at vi er del av et helhetlig, samhandlende system:

Instead of supposing that the brain constructs or computes the objective information from a kaleidoscopic inflow of sensations, we may suppose that the orienting of the organs of perception is governed by the brain so that the whole system of input and output resonates to the external information (Gibson 1966, 5)

Et av Clarkes poenger er at kognisjon består av prosesser forbundet med interaksjon og samhandling. En organisme trenger ikke utføre komplekse prosesseringer for å dekode informasjon fra omgivelsene, dette går av seg selv så fremt organismen er utstyrt med perseptuelt system som resonnerer med den tilgjengelige informasjonen i omgivelsene (2005, 15-18)

The perceptual meaning of sounds, understood as the way in which sounds specify their sources and in so doing afford actions for the perceiver, is the central principle in this approach. (Clarke 2005, 126)³¹

Clarke forklarer her at mottakeren forholder seg til ulike musikalske lyder, hvordan de musikalske lydene henviser til noe - hvordan de viser til, peker an på (*specifies*), sine kilder (*sources*) - og at dette i sin tur åpner for handlinger. Her er vi i kontakt med helt sentrale forhold ved den økologiske tilnærmingen til persepsjon av musikalsk mening: Subjektet er til stede i musikken på en aktiv og søkende måte og iverksetter egnede handlinger i forhold til egen posisjon. Sitatet ovenfor er en nøkkel-setning fra Clarke, og det inngår tre kjernebegreper; 'affordances', 'sources' og 'specify'. Begrepet 'affordances' har vi vært innom, 'sources' er uproblematisk og kan oversettes direkte, men hvordan skal vi best forstå 'specify'? Den mest åpenbare oversettelsen av 'specify' vil nok være *spesifisere* eller *bestemme*. For meg kan det også gi mening å tenke begrepet som *peke hen på/vise til* eller *gjenspeile/avspeile*, dvs. Hvis jeg forstår Clarke riktig mener han at musikalsk lyd *peker hen på* ulike kilder, og at 'musikalsk mening' kan innebære både det det vises til, og *holdningene* vi har til det det vises til (2005, 126).³² Videre i oppgaven kommer jeg til å benytte begrepene 'peke hen på/vise til' og 'gjenspeile/avspeile' litt om hverandre, alt avhengig av materialet som diskuteres.

PERSEPSJON AV ESTETISKE OBJEKTER

Clarke beskriver *en økologisk tilnærming til persepsjon*. Denne kjennetegnes som nevnt gjennom kroppskognisjon, samhandlende systemer og interaktive prosesser mellom hjernen, kroppen og omgivelsene. For å holde oss innenfor en terminologi knyttet til lyd/musikk kan vi si at individet *resonnerer* med omgivelsene, og at en grunnleggende kvalitet ved persepsjon er *samspill*, og vi snakker om aktive og samhandlende prosesser.

Alt dette er vel og bra, men det musikalske materialet jeg fokuserer på i denne oppgaven er hentet fra filmer og ferdig innspilt, så hvordan stiller det seg med økologisk tilnærming til persepsjon av *estetiske objekter* som en filmfortelling?

Estetiske objektiver forrykker ofte den normale relasjonen mellom persepsjon og handling ved at den aktive og handlingsrettede persepsjonen blir erstattet av en mer kontemplativ variant (Clarke 2005, 137). I forhold til persepsjon av estetiske objekter begrenses mottakerens mulighet til å interagere med objektet. Selv om en installasjon eller skulptur er utformet i tre dimensjoner oppfordres publikum ofte til å ikke røre. Vi kan stryke med fingrene på overflaten av et maleri, men maleriet *svarer* oss ikke. På samme måte det kan by på problemer å ha noen reell interaksjon med karakterene i en bok eller film. I møte med estetiske objekter kan man si at mottakeren i større grad blir bevisst sin 'subjektposisjon' (137).

Dersom persepsjon av estetiske objekter er passiv kontemplasjon, kan man da dypest sett kategorisere den som *økologisk*? Krueger understreker at persepsjon av musikk alltid vil ha en interaktiv dimensjon, selv når vi har å gjøre med situasjoner som kan karakteriseres som 'passiv lytting' (2014, 6). Han viser til empiriske studier som viser at senso-motoriske systemer i hjernen aktiveres under prosessering av rytme (Sakai et al. 1999; Grahn/Brett 2007; Kohler et al. 2002) og at kroppslig bevegelse er med å forme opplevelsen av musikk, selv i situasjoner som fremstår som 'passive' (Phillip-Silver/Trainor 2005). En annen studie (Chen et al. 2008) bekrefter noe av det samme gjennom at en gruppe deltagerne lyttet til rytmisk musikk ble fortalt at de snart skulle banke rytmen i takt med musikken. Her ble det registrert aktivitet innenfor tre ulike områder i hjernen knyttet til bevegelse. Imidlertid ble det også i den andre gruppen - de som ennå ikke visste at de skulle bli bedt om å banke rytmen - registrert aktivitet nøyaktig de samme stedene i hjernen. Clarke (2005) skriver om forhåndsinnspilt musikk:

This relationship between perception and action is more remote than when I hear an unexpected sound from somewhere, turn my head towards it, and walk over to investigate it: but it is a kind of perception last/ perception/action cycle nonetheless. (137)

I følge Clarke forrykker altså de estetiske objektene det normale forholdet mellom persepsjon og handling, men at man likevel kan snakke om samhandling om enn av en mer kontemplativ variant. Clarke bruker videre Albrecht Dürers maleri 'Melancholia' (1514) som referanse, og forteller at når øynene våre trekkes mot hvordan teksturen og foldene i kjolen er fremstilt på bildet. Man har ikke mulighet til å undersøke dette nærmere det å rekke ut hånden og røre ved 'kjolen', så vi tvinges til å stoppe opp, vurdere og kontemplere. Et kunstverk er autonomt, og i utgangspunktet er de to konseptene 'økologi' og 'autonomi' inkompatible.

Clarke medgir at kontemplasjon knyttet til persepsjon av estetiske objekter leder oss mot en følelse av 'tingen i seg selv' og derved mot en form for autonomi (2005, 138). Når det gjelder musikken/filmfortellingen kan man likevel bemerke at vi har å gjøre med komplekse og multimodale fenomener som ikke like tydelig er 'et objekt' som en skulptur/maleri. Filmfortellingen aktiverer speilingsmekanismer og motoriske systemer i kroppen. Vi *aktiveres* av musikken/filmfortellingen og vi oppsøker dette frivillig. Sånn sett representerer det en interaksjon, at vi *interagerer* med musikken gjennom å *bruke den som en ekstern ressurs* (DeNora 2000; Krueger 2014).

VIRTUELLE VERDENER / VIRTUELLE ROM

Den tyske psykologen Edward Titchener undersøkte begrepet 'einfühlung' ved å dele det inn i to betydningsområder: Det ene ble knyttet til å føle seg inn i et annet menneskes opplevelser, det andre var knyttet til en *estetiske objekter*. I det siste tilfellet var oppgaven å undersøke hvordan vi identifiserer oss med, eller projiserer sider av oss selv inn i f.eks. et maleri. Her kan vi snakke om en form for *scaffolding*, nemlig at man bruker et estetisk objekt som et slags verktøy, som en utvidet del av seg selv (Shvyff/Krueger 2019, 3/15)

Vi har tidligere vært inne på at det befinner seg ulike typer rom i musikken (Krueger 2019, 57; Merleau-Ponty 2002, 257-8). Man kan forstå musikk som en virtuell verden man potensielt kan bevege seg inn i. Clarke forteller om hvordan økologisk tilnærming kan hjelpe oss å forstå sammenhengene mellom musikalske hendelser og virtuelle rom, og hvordan hendelser i en virtuell verden kan gjenspeiles i lyd (2005, 154).

At times music does have the power - or rather than specific kinds of features - to draw a listener into a virtual reality consisting of objects and events that are experienced simultaneously as motives, rhythmic groups, and cadences, as well as spaces, actions, places, and agents. And at other times it remains firmly anchored in the everyday world through the real actions, objects, ideologies, words, and the social functions with which it is entwined. (187)

Her snakker altså Clarke om ulike typer rom og på samme måte som Krueger (2019) og Merleau-Ponty (1962/2002), skriver Clarke at det ikke er alltid slik at musikken bringer oss inn i en 'virtuell verden'. Ofte vil musikken forbli uløselig bundet til de hverdagslige, praktiske og fysiske omstendighetene som omgir oss, og slett ikke være i stand til å 'løfte oss' eller ta oss med noen steds. Men av og til makter musikken å flytte lytteren inn i et fiktivt landskap. Og her kan musikalske hendelser som figurer, motiver, rytmiske grupper, klanger og kadenser få sine virtuelle ekvivalenter i form av rom, handlinger, steder, og ulike typer virtuelle aktører/ agenter/personer. Clarke viser til Watt og Ash (1998) og forklarer hvordan det har blitt utført

ulike typer empirisk arbeid som viser at lyttere gjerne identifiserer ulike 'person-aktige' kvaliteter i musikken de lytter til. (Clarke 2005, 89)

VIRTUELLE PERSONER / EMOSJONELL OVERFØRING

Clarke henviser også til studier (Livingstone/Thompson 2009; Watt/Ash 1998) som undersøker hvordan vi responderer på musikk, og konkluderer med at responsene kan minne om hvordan vi responderer på emosjonelle tilstander hos våre medmennesker (2019, 77). I flere av studiene fremstår musikken som en betrodd venn, en *virtuell person*, som vi kan føle empati med, og som kan føle empati for oss (Cumming 1997; Lee et al. 2013; Van den Tol/Edwards 2013). Eller som det uttrykkes av Cross/Laurence/Rabinowitch:

Listeners can experience the music itself as providing empathy and understanding for the feelings that they are going through, functioning as a surrogate for an empathic friend (2012, 340).

I artikkelen «Empathy and the ecology of musical consciousness» (2019) skriver Clarke blant annet om den menneskelige stemmen, hvordan stemmen ikke bare er et instrument, men 'vår egen kropp uttrykt i handling'. Han beskriver stemmen som den fremste bærer av akustisk kanalisert empati mellom mennesker, og understreker at stemmen bringer med seg en ikke-mediert autenticitet som gjør at den kan aktivere empati og identifikasjon med utøveren (79-81). Her er vi igjen inne på feltet som gjerne assosieres med begrepet *emotional contagion*. Patrik Juslin er en av dem som har gjort seg bemerket innenfor denne delen av musikkpsykologien, og om begrepet *emotional contagion* skriver han blant annet:

Emotional contagion refers to a process whereby the emotion is induced by a piece of music because an independent 'brain module' responds to certain stimulus features as if they were coming from human voice that expresses an emotion, which leaves the listener to mimic the moving expression internally. (2016, 204)

En slik emosjonell 'overføring' eller 'smitte' kan for eksempel skje gjennom ansiktsuttrykk (Hatfield/Caccioppi/Rapson 1994), menneskelig tale (Neumann/Strack 2000) eller musikk (Juslin 2016). Juslin forklarer grunnen til at emosjonell overføring kan foregå også gjennom musikk med at musikken inneholder akustiske mønstre som minner om dem vi finner i *emosjonell tale* (Juslin/Laukka 2003). Teorien baserer seg på at vi responderer emosjonelt på stemmelignende aspekter ved musikk på samme måte som vi responderer på den menneskelige stemmen. Emosjonene til den virtuelle personen representeres gjennom elementer i musikken, og det inntreffer en *speiling* av disse emosjonene (Juslin 2016, 204).

Juslin trekker fram den menneskelige stemmen som det grunnleggende elementet i kategorien *emotional contagion* (2016, 204). På samme måte som Clarke (2019), understreker Juslin at emosjonell speiling i musikk også kan aktiveres gjennom andre kanaler enn den menneskelige stemmen, og trekker i den forbindelse frem 'stemmelignende' instrumenter som fiolin og cello, og knytter det generelle grunnlaget for fenomenet *emotional contagion* til speilnevronsystemet (Juslin 2009, 2013, 2016; Juslin/ Västfjäll 2008; Rizzolatti/Craighero 2004).

Tankene knyttet til at den menneskelige stemmen er et kraftfullt instrument for aktivering av empatiske responser, har klar relevans til deler av tematikken i denne oppgaven. Senere vil jeg komme inn på at sangstemmen i de animerte musikalene gjerne legges langt frem i lydbildet, noe som gjør at den kommer tett på publikum. Dette kan være med på å forklare hvorfor den animerte musikalen potensielt kan trigge så sterke responser hos publikum. Den menneskelige stemmen, stemmelignende instrumenter og 'emotional contagion' vil inngå som elementer i den analytiske delen av oppgaven, der jeg søker videre etter hemmelighetene bak Disneymusikalen.

'ENTRAINMENT' / 'AFFECTIVE SYNCHRONY'

Innenfor rammeverket BRECVEMA (Juslin/Västfjäll 2008; Juslin 2013, 2014, 2016) lanseres det i tillegg til 'emotional contagion' også andre kategorier som kan forklare våre emosjonelle responser til musikk. En av disse kategoriene er 'rhythmic entrainment'. Her handler det om at kroppslige funksjoner, blant annet hjerterytme og åndedrett, lett kan påvirkes av eksterne rytmiske mønstre, og at kroppens rytmer gjerne 'klikker på plass' i nøyaktig de samme mønstrene som musikken utviser (Clayton et al. 2005; Will/Thurow 2011). Juslins hovedanliggende er å vise hvordan de fysiske fenomenene medfører emosjonelle responser. Han peker blant annet på en studie der deltagernes pust og hjerterytme synkroniserte seg med musikken, og videre hvordan man kunne drive disse prosessene framover gjennom å endre det musikalske forelegget (Harrer/Harrer 1977). Juslin påpeker også (2016, 203) at *entrainment* gjerne assosieres med markant musikalsk puls, slik som den vi finner i techno-musikk, marsj-musikk og visse typer musikal- eller filmmusikk, noe som i sin tur kan få frem følelser, og skape sosiale bånd (Levitin 2010).

Joel Krueger aksentuerer også den nære koblingen mellom musikk og *entrainment* - men vrir litt på saken når han kobler begrepene *entrainment* og *affordance*, og skriver at 'music affords entrainment' (2014, 3).³³ På 2000-tallet har det vært gjort endel forskning på *entrainment* (Labbé 2014; Trost/Labbé/Grandjean 2017; Kim/Reifgerst/Rizzonelli 2019), og Krueger

(2014) trekker fram studier som viser hvordan vi responderer på rytmiske signaler (Bispham 2006; Merker et al. 2009; Phillips-Silver et al. 2010; Nozaradan et al. 2012). Det er rimelig å anta at sjøløven 'Ronan' og kakaduen 'Snowball' utviser musikalitet (Honing 2019), med det blir også hevdet at det å koble seg på rytmene i musikk er en unik menneskelig egenskap (Brean/Skeie 2019, 19).

Det kan i denne forbindelse også være verdt å trekke fram et annet begrep som ifølge Krueger (2014, 3) står i nært forhold til både 'entrainment', 'musicking' og 'musical scaffolding', nemlig begrepet 'affective synchrony' (Trevorthen/Malloch 2002; Phillips-Silver/Keller 2012; Janata et al. 2012). Dette begrepet betegner fenomenet som opptrer gjennom at bevegelsene fra et individ 'smitter over' til et annet, eller at man smelter sammen i et bevegelsesmønster, som når man befinner seg i en gruppe og lytter til den samme musikken (Keller/Appel 2010). Fenomenet viser seg også gjennom at man ubevisst 'speiler' hverandres kroppsholdninger, ansiktsuttrykk og gester, eller begynner å gå i samme takt (Hatfield et al. 1992; Chartrand/Barg 1999; Lain/Chartrand 2003; Krueger/Michael 2012). I musikalsk sammenheng vil begrepet 'affektiv synkroni' blant annet kunne betegne gleden og kraften man kan føle ved å bevege seg synkront til musikk og å forenes i en felles 'groove' (Schultz 1951; Madison 2006; Janata et al. 2012).

ANDRE DEL: KONTEKSTER



Plakat fra forestillingen "Broadway", Harris/Abbot/Dunning (1926)

DE GAMLE MUSIKKTEATERFORMENE

En del av denne oppgaven består i å undersøke på hvilke måter den animerte Disney-musikalen er påvirket av *scenemusikalen* og konvensjonene fra Broadway, men før vi går dit skal jeg kort plassere Broadwaymusikalen i forhold til noen av sine historiske forløpere.³⁴ Jeg vil i tråd med Zachary Dunbars artikkel «Music theatre and musical theatre» (2012) definere *musikal* ut fra kriteriet at *musikkteater* er en samlebetegnelse på teaterformer der musikk inngår som en viktig del av uttrykket, og at *musikal* - med sine spesifikke historiske og stilistiske særtrekk - er en underkategori av *musikkteater* (198).

En syntese mellom ord, musikk, bevegelse, stemme og ulike plastiske og visuelle kunstarter var tilstede i det greske teatret, og det var ønsket om å gjenskape dette - spesielt syntesen mellom ord, sang og musikk - som utgjorde basisen for *Dafne* (Peri 1597) og de andre tidlige operaene på 1600-tallet (Dunbar 2012, 198-201).

Innenfor operaformen som utviklet seg på 1600-tallet finner vi kombinasjonen av *poetisk tale* (resitativ) og sang (arier). Betegnelsen *opera* innebærer gjerne at all tekst er sunget, mens vi i *syngespill* finner en blanding av tale (monolog/dialog), poetisk tale (resitativ) og sang (arier/duetter/ensembler), foruten ulike typer instrumentale partier som inngår som en del av alle de ulike musikkteaterformene.³⁵

Tradisjonen med å blande dialog, resitativ og sang finnes f.eks i *Die Zauberflöte* (Mozart/Schikaneder 1791), *Porgy and Bess* (Gershwin/Heyward 1935) og *Street Scene* (Weill/Hughes/Rice 1947). Musikal-formen kjennetegnes gjennom at den blander dialog og sang, selv om noen musikaler også er 'gjennomkomponerte', altså at *all* tekst synges, som filmmusikalen *Les Parapluies de Cherbourg* (Legrand/Demi 1964). Noen musikaler inkluderer også 'poetisk sang', vi finner eksempler på dette i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) der første delen ('verset') av sangene ofte 'parleres' (altså resiteres på rytme, som i 'sprechgesang') - noe som ble gjort for å oppnå en myk overgang mellom tale/dialog og sang.

En annen teaterform som står i nært forhold til musikalen er *melodramaet*. I analysedelen av oppgaven skal vi komme inn på hvordan Alan Menken bruker ledemotivteknikk i *The Little Mermaid* (1998) og *Beauty and the Beast* (1991). Vi kjenner denne teknikken fra Wagner, og tradisjonen lever videre i både stumfilmen og lydfilmen. Men man kan finne mange av de samme grepene også i *melodramaet* (Hibberd/Nielsen 2002, 34). Her ble det gjerne benyttet et musikalsk 'signalspråk' som f.eks. kunne bestå i at hornsignaler i treklanger varslet om jakt eller at dim-akkorder i tremolo varslet fare. Fortellingene var gjerne dramatiske og musikken ble brukt til å vekke emosjoner. Selv om melodramaet ikke var gjennomkomponert var musikken aldri langt unna (31).

I historiske fremstillinger av den amerikanske musikalen (Engel 2006; Dunbar 2012) trekkes gjerne *The Beggars Opera* (Gay 1728) fram som en tidlig forløper, og som eksempel på en slags 'hybrid-musical' i den forstand at sangene ikke var original-skrevet, men besto av allerede velkjent materiale.³⁶ I operahistorien kan vi være vitne til at det utover på 1800-tallet finner sted en bevegelse mot større 'sannhet' i form av psykologisk innsikt, og hos Giuseppe Verdi blir sterke følelser og skarpe kontraster et ideal, i tillegg til at handlingen må ha fremdrift.³⁷ Forholdene knyttet til 'sannhet' og ønsket om at de ulike bestanddelene i en

musikkteater-forestilling skulle være *handlingsdrivende*, skal vi komme tilbake til når vi ser på karakteristiske trekk ved Broadwaymusikalen, og hvilke kvalitetsidealer som vokste fram knyttet til denne.



ARVEN FRA BROADWAY

En enkeltperson som utvilsomt har hatt stor betydning for hvordan fagkunnskap knyttet til den amerikanske musikalen har blitt artikulert og videreført er kapellmesteren, komponisten og forfatteren Lehman Engel (1910-1982). Han var også grunnleggeren av 'The BMI Musical Workshops', en sentral institusjon innenfor den amerikanske musikaltradisjonen.³⁸

En betydelig del av USA's fremtredende låtskrivere, komponister og librettister innenfor musikkfeltet har vært tilknyttet «The BMI Musical Theatre Workshops» siden starten i 1963, blant annet personene bak Broadwaymusikaler som *A Chorus Line* (1975), *Nine* (1983), *Ragtime* (1996), *Avenue Q* (2003), *Next to Normal* (2008), *The Book of Mormon* (2011) - samt Howard Ashman og Alan Menken som denne oppgaven fokuserer på.

Undervisningsopplegget Lehman Engel etablerte var hovedsakelig innrettet for at deltagerne skal tilegne seg *praktiske og håndverksmessige ferdigheter*, og Kristen Andersson-Lopez er av mange som har uttrykt at hun har hatt stor glede og nytte av utdannelsen og de

faglige ferdighetene hun fikk tilegne seg der.³⁹

I sin bok «The making of a musical» (1977) inkluderer Engel eksempler fra 'nye' musikaler som *Grease* (1971), *Billy* (1974), *Chicago* (1975), *A Chorus Line* (1975) og *Pacific Overtures* (1976), men hovedtyngden av eksemplene er hentet fra Broadway-musikalens 'gullalder' som grovt sett kan defineres som perioden mellom *Show Boat* (1927) og *Cabaret* (1966). Fra Broadways 'gullalder' gjør han hyppige henvisninger til musikaler som *Pal Joey* (1940), *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *Guys And Dolls* (1950), *Fiddler On The Roof* (1964), *My Fair Lady* (1956) og *West Side Story* (1957), og fremhever at det i perioden fra 1940 til 1965 utviklet seg en slag formel for hvordan man skulle skrive en velfungerende musikal der karakterene var av kjøtt og blod.

To av Engels studenter som virkelig kan sies å ha tilegnet seg ferdighetene Engel etterlyser er låtskriverduoen Howard Ashman og Alan Menken. I denne oppgaven argumenterer jeg for at Asman/Menken utviser nær kjennskap til Broadwaytradisjonen, og vil i det følgende gå inn på Engels hovedtanker slik de artikuleres i «Words with Music» (1971), «The making of a musical» (1977) og «Words with music. Creating the Broadway musical libretto» (2006).



Fotografi av Lehman Engel (1910-1982)

BEARBEIDELSE AV ORIGINALMATERIALE

Når man skal skrive en musikal kan man selvfølgelig ta utgangspunkt i hvilket som helst slags litterært forlegg eller originalmateriale (romaner, skuespill, filmer, myter, historier fra ‘virkeligheten’), men Engel understreker at hvis man skal lykkes må materialet ha ‘universelle kvaliteter’ og den som er ansvarlig for bearbeidelsen må utvise lydhørhet fordi *materialet skal betraktes gjennom øynene til dagens publikum* (2006, 4).

Historien om musikkteateret (opera, operette, melodrama, musikal) er også historien om *bearbeidelse* (1977, 74).⁴⁰ Og et stadig tilbakevendende poeng i bøkene til Engel er at bearbeidelsen utgjør kjernen i arbeidet, og at den virkelige kunsten består i hvordan man omarbeider det originale materialet til en fullverdig musikal. Ofte kan idéen til en sangtekst ligge i det originale forelegget, men arbeidet består i å se mulighetene og løfte frem noe som så vidt er antydning til å bli noe stort og minneverdig (2006, 131).⁴¹

GRUNNLEGGENDE PREMISER

I bøkene sine bruker Engel ofte ordet ‘romance’ og slår blant annet fast at: «No musical without a principal romantic involvement has worked. Romance is the fuel that ignited the music and lyrics» (2006, 113).⁴²

Engel trekker også frem et annet grunnleggende trekk man ikke kommer utenom, og det er at det må finne sted en *utvikling*. Fortellingens *karakterer* presenteres i en *eksposisjon*, og karakterene må i det videre forløpet gjennomgå en utvikling. Engel presiserer imidlertid at det i musikalformen er avgjørende at *prosessene komprimeres*, slik at med en gang ‘teppet går opp’ starter den tematiske eksposisjonen *samtidig* som hovedkarakterene defineres. Innenfor musikalformen er det helt avgjørende at man *økonomiserer* med tiden (2006, 29-36).

Når det gjelder tematikken eller emnevalget (‘subject matter’), så gir Engel ingen konkrete føringer.⁴³ Han understreker imidlertid at både karaktertegningen og handlingen kjenne- tegnes av *enkelhet og klarhet*, og at alt må ha en *emosjonell basis*. Han snakker videre om de grunnleggende forskjellene mellom skuespillet og musikalen:

Subject matter in a play can cover a wider gamut than in a musical because of the greater time allowance in drama plus the non-interference of music. Not only can the subject matter itself be more complex but also the character can be more changeable - less fixed. Because of time allotted to spoken dialogue in a musical, which is limited by the necessity of song and dance

inclusion, it follows quite naturally that subject matter must be less complex - easier and more quickly exposed, developed, and resolved - and the characters who seem to bring these about must be correspondingly simple, direct, and non-complex. (2006, 37)

Her understreker Engel at man har *mindre tid til rådighet* innenfor musikalformen enn innenfor taleteaterformen. Fordi sangene og musikken krever plass er det påkrevet at man *økonomiserer med tiden*. Engel formulerer også et annet grunnleggende premiss, og det er at det ikke skal være mulig å fjerne sangene en musikal uten at man mister vitale deler av både karaktertegnning, dramaturgi og tematikk (2006, 29-37).

REPRISE / REPETISJON

Engel aksentuerer *reprise* som et avgjørende moment og fremhever verdien av *repetisjon* når han formulerer et slags allmenngyldig prinsipp: 'Første gang man hører noe registrerer man det, andre gang man hører noe gjenkjenner man det, om tredje gang man hører det blir det som å møte en gammel venn' (1977, 21). Engel fremhever AABA-formen, og oppfordrer sterkt til bruk av denne.⁴⁴ Her vil hver A-del utgjøre en reprise av den forrige, så innenfor hver av sangene vil man kunne høre det samme musikalske materialet mange ganger.⁴⁵

I tillegg oppfordrer han til å bruke reprise-grepet i forbindelse med disponeringen av sangene i musikalen som helhet. Engel trekker fram *Annie Get Your Gun* (Berlin/Fields 1946) der publikum får høre hovedsangen «There's no business like showbusiness» fire ganger i løpet av kvelden, i tillegg til at man møter to instrumentalversjoner som 'skiftmusikk', at melodien inngår som del av ouverturen samt at den akkompagnerer publikum på sin vei ut av teatersalongen (2006, 152). 'Verset' skal dessuten utgjøre et best mulig oppspill til 'refrenget'. Verset skal rede grunnen for refrenget, Engel oppfordrer til å tenke på verset som *en billedramme* i forhold til et bilde: man må alltid vite hva som er hva, og ikke forveksle de to med hverandre (1977, 4). Det musikalske materialet vi møter i B-delen bør skille seg fra det vi møter i A-delen, noe som også gjelder det tekstlige materialet. I B-delen bør teksten gå en litt annen vei, representere noe litt annet, og i de beste musikal-sangene behandler teksten i B-delen temaet på en litt annen måte, angriper temaet fra en litt annen vinkel, gjerne den motsatte, enn det som er tilfelle i A-delen (1977, 49). For eksempel ser man at i Cole Porters «I Get A Kick Out Of You» fra *Anything Goes* (1934) behandler teksten i alle de tre A-delene alt man *ikke* får noe 'kick' av, (eller hva andre enn en selv får et 'kick' av), mens B-delen handler om hva man faktisk *får* et kick av. Tittelen i sangen sammenfaller i dette tilfellet med det man gjerne kaller sangens 'hook-line' og forekommer som den siste linjen i hver A-del (1977, 49).⁴⁶

‘SPESIFIKASJON’

Et av de viktigste rådene Engel mener å ha ekstrahert fra musikkallitteraturen, og som han viderefører til sine lesere og studenter, er forholdet knyttet til *spesifikasjon* (‘particularization’). Her handler det om hvordan man alltid må søke etter *konkrete, spesifikke* og *friske* måter å skildre karakterer og situasjoner gjennom tekst og musikk.

Engel understreker at man alltid må søke en form for *originalitet*, at man gjennomgående må prøve ut nye måter å tenke på og at man leter etter nye måter å plassere sangene på. Eksempler på uventede, originale og friske sanger - altså ‘friske’ i betydningen hvordan sangene er tenkt, skrevet, utformet og plassert i situasjon og hendelsesforløp - er «You Must Meet My Wife» fra *A Little Night Music* (1973) og «At The Ballet» fra *A Chorus Line* (1975).

Spesifikasjon er altså et nøkkelbegrep og Engel forklarer begrepet blant annet gjennom å si at det er tett sammenvevet både med *kjærlighetshistorie* (‘romance’) og *komikk* (‘comedy’). En kjærlighetshistorie kan ikke baseres på generelle karakterer og situasjoner, de må være *spesifikke*. Det samme gjelder med komikk. Generelle betraktninger blir aldri morsomme, komedien bor i det som er gestaltet gjennom *konkrete omstendigheter*, gjennom det som er *spesifikt*.⁴⁷

I følgende passasje knytter Engel ‘particularization’ sammen med to andre sentrale begreper, ‘prototypes’ og ‘stereotypes’:

It is particularization and that enables prototypes to transcend the ordinary. Without particularization, they would be it stereotypes. In the best musicals, characters are recognisable human beings with whom anyone can empathise, but they will have been endowed through particularization with their own special qualities. [...]⁴⁸ It is this very focusing on precisely who they are that fires them into orbit for an entire evening (2006, 122)

Dette er en av mange anledninger Engel bruker til å understreke viktigheten av å *alltid søke det spesifikke*, både gjennom tekstlige og musikalske virkemidler. Engel deler sangene innenfor den amerikanske musikal-tradisjonen inn i kategorier som *ballade, comedy song, charm song* etc, og skriver at sanger kan ha klare narrative forløp eller være av mer filosoferende karakter.⁴⁹ Men han advarer mot filosofering: «It can lead to preaching, which is not an acceptable adjunct in theatre in any form. Morals may be implied, but never argued or even directly stated» (1977, 43).⁵⁰

EMNE / FUNKSJON / KARAKTER

Når det gjelder utformingen av en musikalsang, vender Engel stadig tilbake til tre nøkkelord: *topic*, *function* og *character*. Enhver sang har et tekstlig *emne* ('topic'), den må ha en klar *funksjon* (den må fylle en plass i den musikk-dramaturgiske fortellingen) og den må gi et sant og presist bilde av *karakteren* som synger sangen. For å belyse begrepene *topic*, *function* og *character* bruker Engel blant annet Rodger/Hammersteins «Something Wonderful» fra *The King and I* (1951) som eksempel. I denne sangen forsøker Lady Thiang å overtale Mrs Anna til å la være å reise. Kongen har utvist en utidig oppførsel, og han og Mrs Anna har kommet på kant med hverandre. Lady Thiang vet at kongen trenger Mrs Anna ved sin side for å gjennomføre sine oppgaver på en tilfredsstillende måte, og bruker sangen som middel for å åpne Annas øyne for Kongens gode kvaliteter og derved få henne til å bli. I tilfellet «Something Wonderful» vil altså 'Kongen' være sangens *tema*, 'overtalelse' vil være sangens *funksjon*, og Lady Thiang's *karakter* skildres gjennom planen hun har lagt, og måten hun prøver å gjennomføre den på (1977, 32).

KONTRASTER / FØLELSER / EMPATI

Engel understreker at det er essensielt å jobbe med *kontraster* både i stemning, tempo og tonearter/tonalitet (1977, 22). Når det gjelder kontraster henviser han gjerne til Shakespeare og trekker blant annet fram scenen med den gale Lady Macbeth som forsøker å vaske hendene sine fri for blod. Denne grusomme og tragiske scenen etterfølges umiddelbart av en komisk sekvens med en beruset dørvakt (2006, 186).

Successful comedy is highly personal. It is this personal experience that must be related in words (lyrics), and that experience is wide-eyed and unselfconscious. It appeals to the listener for understanding and sympathy (1977, 58)

Engel oppfordrer sine lesere og studenter (komponister/tekstforfattere/utøvere) at de tar innover seg at hvis de selv går inn for å 'føle alt,' så vil ikke publikum føle noe, 'fordi det vil ikke være noe igjen å føle' (1977, 60). Han sammenligner dette med situasjonen som kan oppstå når man opplever noen man ikke kjenner som - kanskje på en litt støyende måte - gir uttrykk for at de ikke har det bra. Engel sier at vi kan betrakte et slikt opptrekk med fascinasjon, men at vi dypest sett ikke berøres av det.

Vi har derimot en tendens til å koble oss emosjonelt til mennesker som søker å utholde smerten og i utgangspunktet har et positivt syn på tilværelsen. Dette kommuniserer godt med

egne erfaringer fra arbeid med teater/musikkteater: Man 'tørker opp' en situasjon for at den skal vekke sterkere følelser hos publikum, samt at uskrevne regler innenfor teater-bransjen forteller oss at 'det er publikum som skal gråte, ikke du', og 'man må kjempe mot gråten'. Engel gir uttrykk for noe av det samme når kommer med følgende oppfordring til sine studenter/lesere: «The song that would have a truly sad effect on an audience must be optimistic in tone if the audience is to empathize with the singer» (1977, 61)

KLARHET / OPPRIKTIGHET / ENKELHET

Selv om Engel først og fremst har bakgrunn fra den musikalske delen av musikalbransjen som komponist og musikalsk leder, så skriver han også mye om *sangtekster* og hvilke kriterier som må ligge til grunn for at disse skal holde mål. Han understreker at sangtekster ikke er lyrikk som skal leses, men at de alltid skal adresseres til øret, at de skal oppleves sammen med og samtidig med musikken og dette kan være utfordrende og skape komplikasjoner. Han trekker flere ganger frem viktigheten av at musikken formes i forhold til setningsmelodien i de språklige formuleringene (1977, 54), at - for å legge til rette for publikums forståelse - melodien må følge tekstens struktur. Han oppfordrer også til *klarhet* i uttrykket, fordi hvis publikum ikke helt får tak i det de hører - hvis det melder seg spørsmål om hvilken mening som var intendert - kan dette føre til at publikum 'skrur av' mottakerapparatet mens de prøver å finne ut av hva som egentlig skjedde.

John Gays *The Beggars Opera* (1728) var en stor suksess og trekkes som nevnt ofte fram som en viktig forløper for den amerikanske musikalen.⁵¹ Sangene i *The Beggars Opera* brukte melodier folk kjente fra før, og det musikalske idiomet kan i følge Engel sammenlignes med det vi finner i folkesangen "Danny boy".⁵² Det kjennetegnes ved en *melodisk enkelhet* som åpner for den emosjonelle dybden i en klar og kraftfull tekst. Dette idiomet viste seg levedyktig gjennom mange tiår, gjennom det musikalske språket som både George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin og Fredrick Loewe utviste (2006, 10). Et lignende ideal om enkelhet og oppriktighet blir uttrykt av Richard Sherman, som sammen med sin bror Robert sto bak sangene i filmer som *Peter Pan* (1953) *The Jungle Book* (1967) og *Robin Hood* (1973). Sherman forteller om hvor de hadde lært faget sitt - å skrive gode sanger - og han henviser til deres 'songwriter'-far som innprentet i dem at det var tre ting de måtte huske på: «Dad used to say there are three S'es, keep it *singable, simple* and *sincere*».⁵³

FORTETTET HANDLING / KOMMERSIELLE HENSYN

Engel understreker flere steder i bøkene sine at 'sangene må drive handlingen fremover'. Han forteller at utfordringene forbundet med 'inaktive' sanger er at man står i fare for å miste publikum. Innenfor rammene av en 'inaktiv' sang kan det godt utspille seg fine ting både i musikk, ansikt og kropp, men *det fører ikke noe sted*, handlingen står stille og er ikke ønskelig (1977, 68).

Too often it is obvious that a lyricist simply sticks in any lines that seem adequate in the situation, especially in love ballads. These songs with stale clichés cannot possibly 'hold stage'. While they are being performed, the show loses its audience. (2006, 135)

Engel kritiserer klisjeer og understreker gang på gang behovet for *spesifikasjon* som botemiddel mot konvensjonelle grep. Engel slår fast at et prosjekt verken skal få lov til å være trivielt, meningsløst, banalt, ordinært eller 'tynt'. Man må holde på publikums oppmerksomhet, ikke ved hjelp av 'Ersatz fluff' (en slags marshmallow-krem/fast food uten næring), men gjennom 'particularization'. (137)

Handlingen i musikaler må altså være *fortettet* (1977, 98).⁵⁴ Engel påpeker videre at en musikal må falle i smak hos et stort og mangeartet publikum for å kunne ha noen sjanse til å klare seg. Musikalen må appellere til mennesker med *ulik smak* (2006, 37). Ett grep som i så henseende vil være hensiktsmessig å bruke er å operere innenfor *kjente rammer*, at musikalsangen bør minne om sanger i stilarter publikum allerede er familiære med, eller rett og slett legger seg tett opptil en konkret sang publikum kjenner og liker fra før (1977, 21).⁵⁵

At en sang kan bidra til å 'selge' en film, et show eller musikkteaterforestilling har vært brukt som strategi i hundrevis av år. Fra vår egen tid er James Bond-filmene og Disney-musikalene gode eksempler på dette. Engel forteller at det var få som trodde at *West Side Story* (1957) skulle bli noen kommersiell suksess da den ble presentert, til det var den for ny og ukjent i stilen i tillegg til at den langt fra hadde noen 'happy ending'. En stund etter lanseringen av musikalen dro ensemblet på en turné samtidig som musikken fra forestillingen ble utgitt på plate. Denne viste seg å bli en 'best-seller' og når forestillingen skulle gjenåpne på Broadway ble de to hit-sangene «Maria» og «Tonight» spilt uten stans på jukeboks'ene rundt om kring, noe som førte til at publikum kjente til - og nynet på - disse melodiene når de kom ut fra forestillingen. Promoteringen av sangene bidro sterkt til det videre billettsalget. (2006, 153)

KARAKTERER / PROTOTYPER

Når det gjelder karakterutforming oppfordrer Engel sine lesere og studenter til å ha to tanker i hodet samtidig: Karakterene skal være troverdige, men likevel en slags *prototyper* fordi et begrenset antall minutter hindrer bredt anlagte karakterskildringer i å utvikle seg over tid. Engel bruker 'Joey' fra *Pal Joey* (1940) og 'Tevje' fra *Fiddler on the Roof* (1964) som eksempler på troverdige og rike karakterer som samtidig er en slags 'prototyper':

Joe Evans (Pal Joey) is it every no-good attractive if ignorant boy who, because he is ignorant and attractive, thinks he can bluff his way into any position. Tevje (Fiddler) is any establishment father in conflict with the younger generation. The examples are limitless, but note that they - all of these people and the others who are here unnamed - are specifically defined, recognizable, and therefore understood and empathized with. While all characters in every stage piece must be brought clearly into focus, some may require considerable explanation, development, change and unfolding in a play, but in a musical who they are and what happened to them must be immediately understood (2006, 122)

Og *etableringen* av karakterene aksentueres som svært viktig. I starten av fortellingen trenger publikum en karakter eller en idé, som de kan posisjonere seg i forhold til. Det gjelder å *gripe publikum helt fra starten*, og kraften som utvises her vil være avgjørende for hvordan stykket vil klare seg. Det er dessuten avgjørende hvilken karakter som etableres først.⁵⁶ Vi har en tendens til å heie på karakterene vi møter først (2006, 19).

I sine bøker (1971/1977/2006) uttrykker Lehman Engel skepsis for 'nye' musikaler som *Hair* (1967), *Company* (1970), *A Chorus Line* (1975) og *Pacific Overtures* (1976). Han understreker at det uten tvil er stort behov for fornyelse innenfor musikkteaterformen, men fremhever likevel at han mener det er knyttet en hovedutfordring til de 'nye' musikalene. Denne er først og fremst knyttet til de nye musikalenes mangel på gjennomgående handlingsstruktur, altså tradisjonelle 'plot'. Når det gjelder karakterer og publikums engasjement i disse, så er det knyttet store utfordringer til den dramaturgiske modellen som f.eks blir eksponert i Stephen Sondheims *Pacific Overtures* (1976). Handlingen i denne musikalen strekker seg over mange år, og i følge Engel føler publikum seg snytt fordi karakterene man knytter seg til i starten forsvinner ut av handlingen når man akkurat har rukket å bli glad i dem (1977, 104).

Det finnes unektelig andre dramaturgiske modeller enn den tradisjonelle.⁵⁷ I følge Engel er det imidlertid noe som alltid vil ligge fast: Publikums interesse må vekkes, den må holdes ved like, og publikum må få anledning til å bry seg om karakterene de blir presentert for (1977, 109). Dette er noe han stadig vender tilbake til, at publikum skal *koble seg på fortellingen*.

Denne sammenkoblingen skjer mellom publikum og karakterene. og situasjonene karakterene gjennomlever fremkaller empati:

The character is caught up in a conflict and we care because he is unable to escape. In comedies it is the conflict which imprisons the characters. We would like to free them. In every case it is the situations in which the characters find themselves, that elicit our empathy (2006, 79).



Stillbilde fra *Dumbo* (1941)

DISNEYS TIDLIGE ANIMASJONSFILMER

I de korte animasjonsfilmene fra 1920/30-tallet var musikken og fortellingene tett sammenvevet, noe titlene på animasjonsserier som Disneys *Silly Symphonies* (1929-39) og Warner Bros' *Looney Tunes* (1930-69) og *Merrie Melodies* (1931-69) bærer bud om. Musikken i disse tidlige animasjonsfilmene representerer en videreutvikling av teknikkene som har blitt utviklet og benyttet innenfor former som ballett og sirkus.⁵⁸ Musikken bidrar til kontinuitet, gir filmene kraft og fraspark og bidrar til å gi de tegnede karakterene menneskelighet. De tidlige animasjonsfilmene kjennetegnes gjennom at musikken og bildene opererer *sybiotisk* og at de utgjør en unik og uimotståelig koreografi av lyd og bevegelse (Cooke 2008, 287).

Sentrale musikere og komponister som hadde sin bakgrunn fra stumfilm, og var godt kjent med tradisjonen der man akkompagnerte filmene der og da ('real-time') og musikerne improviserte og sørget for at musikken og bildene passet sammen. I en manual knyttet til film-

akkompagnement (1920) bemerker Edith Lang og George West at det er essensielt at musikere som akkompagnerer tegnefilmer har en genuin sans for humor.⁵⁹ Her ble det også understreket at musikken innenfor tegnefilmsjangeren må stå i forhold til den emosjonelle karakteren som kommuniseres i filmene:

In the cartoons and in the comedies, all sort of other emotions, besides that of plain hilarity, may come into play; there may be sorrow, doubt, horror and even death; only all these emotions the lack of quality of truth, and they must be expressed as 'mock' sorrow and grief, 'mock' doubt and death. This is a very different from reality and should therefore be treated differently in the music... (Lang/West 1920)⁶⁰

Sitatet er hentet fra Cooke (2008, 289) og berører det ikke-naturalistiske aspektet ved animasjonsfilm. Det som blir portrettert i filmene er ikke realisme, det er snarere et bilde *på* noe enn et bilde *av* noe. Poenget er ikke å presentere noen fotografisk eller nøyaktig gjengivelse av virkeligheten, men å løfte fram situasjoner, karaktertrekk og fortellinger gjennom en slags karikatur av mennesker og situasjoner. Animasjonsfilm har mulighet til å fortelle noe som er *større* enn virkeligheten, og det gjennom svært presise skildringer. Musikken bidrar i stor grad til dette:

Since cartoons can, by definition, do things that we can't (or shouldn't) do, the music exaggerates and celebrates that difference. Cartoon Music does more than simply add life to cartoons - it makes cartoons *bigger* than life (Maltin/Goldmark/Taylor 2002, xiv)⁶¹

Handlingen i mange av de tidlige Disney-filmene er ofte knyttet an til ulike former for 'musisering'. Vi møter dyr og/eller mennesker som spiller instrumenter - som musikantene i *The Whoopee Party* (1932) eller dvergene og orgelet i *Snow White and the seven Dwarfs* (1937) - eller at ulike objekter brukes *som om de skulle vært* instrumenter. I *Steamboat Willy* (1928) kan vi for eksempel møte ei ku som *svelger* notene til 'Turkey in the Straw' (en country-aktig folkemelodi). Men musikken i kua vekkes til live når man sveiver på halen som på en lirekasse, og en energisk Mikke Mus kaster seg med i musiseringen ved å spille på tennene til kua som på en xylofon.

Her kan også nevnes at Ashman/Menken viderefører en gammel tradisjon når krabben Sebastian lar fisk og sjødyr musisere og spille på ulike undervanns-instrumenter i «Under the Sea» fra *The Little Mermaid* (1989) for å overbevise Ariel om at havet er stedet å være.



Stillbilde fra åpningen av *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

SNEHVIT OG MUSIKKEN

I årene før *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) hadde Disney etablert seg som en betydelig aktør innenfor den amerikanske underholdningsindustrien. Walt Disney og hans samarbeidspartnere hadde vært engasjert i tallrike kortfilmprosjekter der musikken hadde en sentral plass, og det faktum at Disney omfavnet de til enhver tid siste lydteknologiske nyvinningene, ble en viktig grunn til at selskapet ble verdensledende innen animasjon.⁶²

En annen av grunnene til at *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) ble en så enorm suksess kan knyttes til at Walt Disney gjennom 1930-tallet hadde samlet rundt seg et tett og velfungerende produksjonsteam.⁶³ Sammen hadde de allerede rukket å utvikle formen som inneholdt en særegen blanding av komikk, sentimentalitet og treffende personkarakteristikk som skulle komme til å inspirere fremtidige generasjoner med animatører (Cooke 2008, 291).

Produksjon av animasjonsfilm er en utpreget *kollektiv kunst* og det kan virke som om det kollektive aspektet ved arbeidsformen hos Disney var både var reelt og gledesfylt. På samme tid kan man karakterisere selskapet som et 'opplyst eneveld' med Walt på toppen. Inntrykket jeg likevel sitter igjen med etter å ha lest tallrike intervjuer og sett mange dokumentarfilmer, er at Walt Disney fremstår som en karismatisk, dyktig og ikke minst *leken* sjef med en filosofi som åpnet for kreativitet og et mylder av ideer. At gode idéer betyr penger i kassa er ingen hemmelighet, og dette kan kanskje forklare praksisen med at kreative påfunn ble premiært. De som kom med idéer til visuelle eller musikalske 'gags' som ble med inn i den

ferdige filmen, ble belønnet med pengepremier, noe som klart oppildnet skapergleden.⁶⁴ Animatøren Ward Kimball husker at de kastet seg over oppgaven å finne gode ideer som kunne tilføre scener i filmen komikk ('gag up a scene'), og at de pleide å få utbetalt 5\$ for en enkelt-'gag' og 10\$ hvis en gag som ble brukt som 'running gag'. Kimball husker at han selv mottok 5\$ for idéen om at nesene til de syv dvergene skulle 'poppe' fram en etter en over sengekanten til Snehvit når de skal kikke etter om hun har lagt seg der.⁶⁵

I sin bok «The musical world of Walt Disney» (1990) trekker David Tietzen fram flere eksempler på det kollektive aspektet ved arbeidsformen når han forteller om at 'for å få til den rette stilen på orgelet til Grumpy under «A Silly Song» i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), ble hele avdelingen av musikere, lydfolk og studiopersonale samlet for å spille på flasker og krukker i ulike størrelser (Tietzen 1990, 41). Nåværende musikk sjef Cris Montan snakker om 'de små enheters velsignelse' og understreker fordelene ved tette arbeidsforhold og det er kort vei mellom de ulike produksjonsavdelingene:

Larry Morey was the lyricist, and Larry had come through the Disney story department. So, it's a huge advantage because you have somebody that's been through the whole development of the script with Walt and knows exactly what every sequence is about. And they actually had a music room where, literally, they were in the next room from quite a few of the animators so they could constantly go back and forth between the two rooms and say, 'Oh, I have an idea here', and I think that's where the great musicals come from.⁶⁶

Carl Stalling arbeidet som 'musical director' hos Disney de første årene.⁶⁷ På lik linje med Stalling, hadde flere av 'Disney-komponistene' bakgrunn fra stumfilm-bransjen. Bert Lewis akkompagnerte filmforestillinger og Frank Churchill hadde erfaring fra *produksjons-siden* av stumfilm-bransjen, der han sørget for musikk på filmsettet slik at skuespillerne ble satt i den rette stemningen for å kunne yte bedre (Cooke 2008, 11/291).

Når strømmetjenesten Disney+ ble lansert i USA høsten 2019 ble det, i tillegg til en imponerende serie- og filmkatalog, lagt for dagen et rikt kildemateriale i form av korte og lengre 'bakomfilmer'. Flere av intervjuobjektene i «The making of Snow White» er enten lønnet av, eller på ulike måter tilknyttet, The Walt Disney Company. Det intervjuobjektene uttaler i de nennsomt redigerte og sammenklippede intervjusekvensene kan selvfølgelig være preget av dette. Jeg velger likevel å sitere en del intervjuer fra disse filmene fordi de kan belyse studieobjektet for oppgaven.⁶⁸

Tietzen (1990) skriver at Disney var opptatt av total intergrering av bilder og musikk, at sangene enten skulle presentere/etablere noe (exposition), utvikle karakterer/situasjoner eller

bringe handlingen i filmen videre, i stedet for å være musikalske opptrinn vilkårlig plassert for å skape variasjon. Tityen forteller at Walt Disney snakket til sitt team underveis i produksjonsperioden, at han understreket at de måtte få til noe nytt og at sangene måtte springe ut av handlingen på en organisk måte:

It still can be good music and not follow the same pattern everybody in the country has followed. We still haven't hit in the any of these songs... it's still the influence from the musicals they have been doing for years. Really, we should set a new pattern, a new way to use music - weave it into the story so somebody doesn't just burst into song.⁶⁹

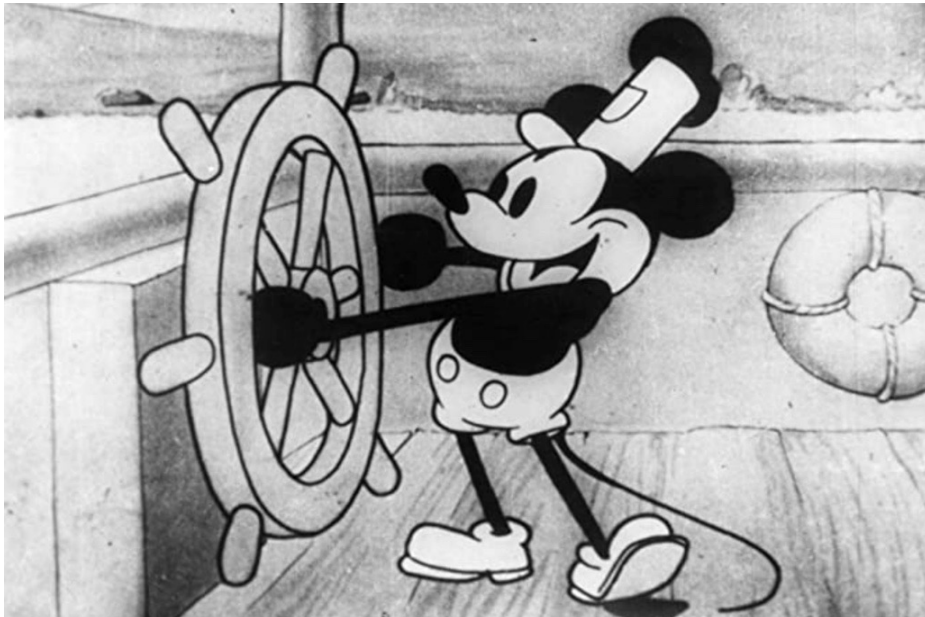
Her er Disney inne på ulike momenter Engel trekker fram som karakteristiske trekk ved Broadwaymusikalen; at friskhet og nytenkning er å foretrekke framfor klisjeer (Engel 2006, 137) og at sangene må være handlingsdrivende (1977, 68). Filmhistorikeren Brian Sibley bemerker et snedig paradoks, nemlig at *Oklahoma!* (1943) gjerne blir trukket fram som den første musikalen som var utformet slik at sangene vokste organisk fram fra handlingen, men at *Snehvit* fra tidligere ute:

Everybody will say, that the first book musical, which is a musical where the songs emerge from the story, was *Oklahoma!* - Rodgers and Hammerstein's musical - which was first staged on Broadway in 1943. (Brian Sibley)⁷⁰

Da de første helaftens tegnefilmene ble produsert, var et viktig mål å *integreere bildene og musikken*. En metode for å oppnå dette var å prøve ut hvordan blyantskissene av de ulike sekvensene ville arte seg gjennom å la dem bli akkompagnert av *foreløpige* piano-spor ('temp tracks'). Dette er en praksis Disney har beholdt gjennom alle år og prosessene foregår på omtrent samme måte i dag, f.eks under arbeidet med *Frozen II* (2016). Metoden består i at man kan se og høre hvordan alt fungerer i sammenheng, og gjøre justeringer ut fra det (Cooke 2008, 291).

Komponisten Michael Giacchino - som blant annet står bak musikken til *Mission: Impossible III* (2006), *Up* (2009), *Coco* (2017) - understreker at basisen for filmmusikken er *historien man forteller*, og at Disney hadde dyp innsikt i musikalsk historiefortelling. Han trekker dette fram som årsaken til Snehvit-sangenenes enorme popularitet: «The music was really tied to narrative as opposed to just driving gags and silly things that were happening. And that went on to sell thousands and thousands and thousands of records» (Giacchino 2019).⁷¹

Både *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) og *Pinocchio* (1940) ble disponert i forhold til det som skulle bli filmens slager ('hit-song') - «Someday My Prince Will Come» og «When You Wish Upon a Star», den sistnevnte skulle senere bli Disneys-kompaniets signatur-melodi. Musikken fra *Snow White and the Seven Dwarfs* ble gitt ut på 78-plate av RCA Victor, den ble en kommersiell suksess og er i ettertid betraktet som det første 'soundtrack' i filmhistorien (Clarke 2008, 291).



Stillbilde fra *Steamboat Willie* (1928)

'MICKEY MOUSING'

'Mickey mousing' er et velkjent begrep innenfor filmmusikk/filmteori og betegner fenomenet knyttet til at strukturelle forløp, 'slag' og aksenter i musikken samsvarer perfekt med fysiske hendelser og forløp i bildene. 'Mickey mousing' representerer en form for *ekstrem synkroni* og vi møter noen av de første eksemplene på dette i Walt Disneys *Steamboat Willie* (1928). Vi møter også 'mickey mousing' i utstrakt grad i de allerede nevnte *Silly Symphonies* (1929-1939) og Warner Bros-seriene *Merry Melodies* og *Looney Tunes* på 1930-tallet. I Newman/Powell/Raskins musikk til Chaplins *Modern Times* (1936) finnes tallrike eksempler på 'mickey mousing', og selv om begrepet har fått navn etter praksisen kjent fra tegnefilmene i pionértiden, så var fenomenet velkjent også innenfor 'vanlig' film med levende skuespillere (Brown 1994, 285).⁷²

Cooke (2008) siterer Altman (1996) og samsvarer med Dahl (1949) når han hevder at teknikkene forbundet med 'mickey mousing' viderefører tradisjoner kjent fra vaudeville og stumfilm, gjennom filmene fra bl.a Buster Keaton og Harold Lloyd. Gaylord Carter besørget orgelmusikk til mange av Harold Lloyds filmer og han minnes at Lloyd ba ham om å understreke handlingen gjennom å bruke musikalske virkemidler som 'stinger' - et musikalsk sforzando som brukes til å illustrere plutselig dramatisk spenning⁷³. Lloyd foretrakk dette framfor mer realistiske lydeffekter (McCarty 1989, 53-7).

Teknikkene forbundet med 'mickey mousing' var vanlige innenfor Hollywoods gullalder og kanskje mest åpenbar i filmene fra den tidlige perioden på 1920/30-tallet. Denne måten å forme musikken på ble imidlertid etterhvert kritisert for å være både banal og utvendig. Selv så tidlig som i 1911 hevdet kritikere at komedier ville komme bedre til sin rett uten bruk av illustrerende musikk (Cooke 2008, 29; Altman 1996, 681). Cooke påpeker (2008, 316) at multikunstneren Jean Cocteau - som blant annet sto bak filmversjonen av *La Belle et la bête* (1946) - også var svært kritisk til illustrerende bruk av musikk. Cocteau foraktet teknikkene assosiert med 'mickey mousing'. Den russiske teaterguruen Georgy Tovstonogov (1915-1989) uttalte at 'illustrerende bruk av musikk er uttrykk for vulgaritet og melodrama' (Tovstonogov 1972, 264), og Cocteau gir uttrykk for det samme.⁷⁴

Max Steiners ambisiøse filmmusikk til *King Kong* (1933) var med å sette standarden for utvikling av filmmusikk-konvensjonene utover på 1930/40/50-tallet, og man finner også gjenklang av den i mange av dagens filmfortellinger (Cooke 2008, 88). Når man ser *King Kong* i dag er det kanskje bruken av 'mickey mousing' som virker mest datert, blant annet gestaltet gjennom en sekvens der høvdingen i stammen som vokter 'Kong' beveger seg med langsomme skritt ned en trapp og nærmer seg Ann Darrow og de andre vennene våre. Dette fortelles synkront i musikken gjennom dype toner fra perkusjon, strykere og blåsere som illustrer skrittene til 'høvdingen'. Man kan fornemme hvordan dirigenten forsøker å få slagene i musikken dynamikken forøvrig til å stemme med bildene (89).

Vi finner også 'mickey mousing' i filmer fra 2000-tallet, John Williams har gjennom sin karriere ofte benyttet seg av disse teknikkene, og i *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2016) finner vi mange eksempler på dette. Det er for eksempel en 'stinger' i musikken synkronisert med øyeblikket når det lille, men raske skipet til Rey, Finn og Poe suser inn i dock'en til Kylo Ren's store stjerneskip (00:51:40).⁷⁵ Det samme gjelder når en tremolo i strykerne kombinert med en harpearpeggio varsler at den årvåkne psyken til Rey Skywalker værere fare (00:56:51).⁷⁶

Cooke (2008) beskriver ulike aspekter ved bruken av musikk i *King Kong*. Han snakker blant annet om det man innenfor engelskspråklig terminologi gjerne benevner som ‘suspension of disbelief’. Her dreier det seg om at musikken brukes for å *fjerne* - eller minske - vår *mistro* til de mildest talt utrolige hendelsene som til stadighet utspiller seg, og den til tider potensielt ufrivillig komiske animasjonen av tittelkarakteren. Under arbeidet med *King Kong* maktet ikke lydeffektene å skape de nødvendige illusjonene, det var først når musikken ble lagt til at hendelsene ble troverdige (461).

Dette med ‘*suspension of disbelief*’ har utvilsomt også relevans til animasjonsfilmen som medium. På samme måte som i *King Kong* presenteres vi i animasjonsfilmen for bokstavelig talt uvirkelige karakterer og til tider fullstendig fantastiske scenarioer. Det er meningen at vi skal identifisere oss med karakterene og tro på scenariene. I ‘vanlige’ filmfortellinger møter vi også uvirkelige karakterer, men de blir i det minste fremstilt av mennesker. I animasjonsfilmen er karakterene *kunstig* fremstilt. Teknikkene kan variere i kvalitet og innebefatter alt fra hakkete og primitiv dukkefilm/tegnefilm til imponerende naturtro karakterer som data-animasjons-teknikkene har frembrakt i løpet av de siste årene. En animert karakter er kunstig, men *stemmen* er ekte. Det er den menneskelige stemmen vi hører, og det er en viktig årsak til at det kan dannes det vi kan kalle ‘empatiske koblinger’. Speilingen som oppstår i møtet med den menneskelige stemmen er et sentralt poeng i denne oppgaven, og vi skal vende tilbake til dette senere.



Stillbilde fra *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

DISNEY / SNEHVIT / EVENTYRET

Helt fra begynnelsen på 1930-tallet har koblingen mellom Disney og *eventyret* vært åpenbar, og mange av de mest kjente animasjonsfilmene - *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Cinderella* (1950), *Sleeping Beauty* (1959), *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Alladin* (1992), *The Princess and the Frog* (2009), *Tangled* (2010), *Frozen* og *Frozen II* (2013/2019) - er bearbeidelser av eventyr.

The Little Mermaid (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) er to av de sentrale filmene innenfor det som har blitt kalt 'The Disney Renaissance'. I en uttalelse fra Michael Eisner, styreformann og direktør (CEO) i The Walt Disney Company fra 1984 til 2005 heter det at:

We have no obligation to make art, we have no obligation to make history, we have no obligation to make a statement. But to make money. It is often important to make history, to make art, or to make some significant statement. In order to make money, we must always make entertaining movies, and if we make entertaining movies, at times we will reliably make history, art, a statement, or all three.⁷⁷

Hvis vi skal lese Disneys utstrakte bruk av eventyr inn i denne sammenhengen, vil spørsmålet være: Er det slik at det ligger store penger i eventyr, og hvor finner man i så fall årsakene til dette?

Den østerrisk-fødte psykologen Bruno Bettelheims bok «The Uses of Enchantment» (1976) analyserer eventyr og myter fra et freudiansk perspektiv, og selv om boken senere har vært omdiskutert er den bredt anerkjent og ofte sitert.⁷⁸ Boken tar for seg ulike eventyr og Bettelheims hovedfokus er rettet mot verdien eventyrene har for barnets utvikling. Bettelheim henviser til Jean Piaget og Ruth Benedict og forklarer hvordan barnets tankegang har en *animistisk* karakter.⁷⁹ Eventyret uttrykker seg i et språk barnet forstår, eventyrets bilder og fortellerstruktur korresponderer med barnets innsikter (Bettelheim 1976, 45-48).

I følge Bettelheims definisjoner er *myten* betegnelsen på en fortelling som er knyttet til en spesifikk person, mens *eventyret* har en mer allmenn karakter og beskriver hendelser som kunne skjedd med deg eller meg eller en vi kjenner. Myter har som oftest har en tragisk utgang, men eventyret ender gjerne godt. Felles for myter og eventyr er at de taler til oss gjennom symboler og at innholdet kommuniserer med vårt underbevisste (36-37). Bettelheim hevder at eventyr - i likhet med alle sanne kunstverk - bærer med seg *en rik og dyp mangetydighet* som overskrider svarene den mest nitide undersøkelse kan gi (19).

I sin artikkel «‘With a smile and a song...’: Walt Disney and the birth of the American Fairy Tale» (2014) gjør medieforsker og Disney-nerd Tracey Mollet rede for en del av den kritiske Disney-forskningen. Mollet forteller at det har funnet sted en endring i kritikken de senere årene. Stephen Watts påpeker at Disneys enorme popularitet gjennomgående har ført til en kritisk holdning der den kommersielle suksessen har blitt sett på som omvendt proporsjonal i forhold til kulturell verdi (Watts 1995, 84). I følge Mollet har bildet imidlertid endret seg, og flere nå hevder at vi ‘ikke bare må stille spørsmål ved Disney, vi må stille spørsmål ved hvilke spørsmål vi stiller ved Disney’ (Byrne/McQuillan 1999, 3).

Douglas Brode var en av de første Disneyforskerne som undersøkte Disneys animasjonsfilmer i et nyansert og positivt lys. Han framhevet betydningen av verdiene som ble formidlet gjennom animasjonsfilmene, at filmene ofte formidlet toleranse og mangfold i det amerikanske samfunnet (Mollet 2013, 110). Mollet henviser også til Nicholas Sammond (2005) og hans beskrivelser av hvordan Disney har spilt en viktig rolle i forhold til å forme *amerikansk barndom*. Sammond forteller om hvordan Disney bygger bro mellom en harmonisk fortid og en fremtid som også kommer til å fortone seg god:

Disney was represented as an interceding between an ideal past and an unrealised ideal future, distilling the best impulses of that past into digestible form that would reappear as the present corrected in that future’ (366).

Mollet argumenterer videre for at Disney både har ideologisk og historisk betydning, og at et sentralt poeng er at Disney, gjennom sine filmer, *viderefører underliggende ideologi*. Og ett av de viktigste virkemidlene han benytter seg av er *eventyret*.

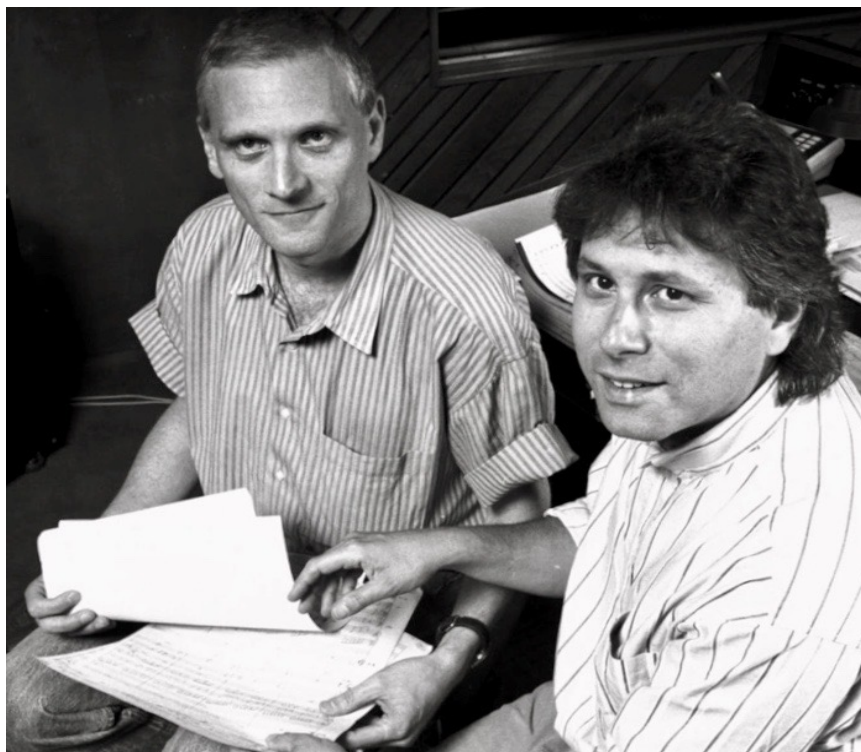
Eventyret har åpenbart blitt betraktet som en ressurs for Disney, og det har naturlig nok vært rettet kritiske røster mot hvordan Disneys bearbeidelser av ‘originalene’. Jack Zipes - en av Disneys argeste kritikere - skriver (2002) om hvordan Disney *amerikaniserer* de europeiske eventyrene, hvordan Disney fremstiller sin egen, spesialtilpassede ideologi på lerretet. Han hevder at dette går på bekostning av den dypere meningen og at Disney har kastet en forbannelse over eventyrene som gjør at publikum blir injisert med falske forhåpninger til fremtiden (74). Lignende kritikk har vært framført av Frances Clark Sayers (1965) som beskyldte Disney for å erstatte vold i de ‘originale’ eventyrene med søtladen snillhet og at Disney skaper en såpeopera som ikke avspeiler de store sannhetene i livet (606). Mollet problematiserer denne kritikken, og argumenterer for at man ikke kan snakke om noen ‘original’. Hun understreker at et eventyr som oftest eksisterer i ulike varianter, og at den ene varianten ikke nødvendigvis er mer ‘original’ enn den andre. Hun sier seg enig med Rudolf

Schenda (2014) som skriver at eventyr verken er tidløse eller a-historiske, men at de alltid farges av omgivelsene og avspeiler sosiale forhold innenfor miljøet de fortelles i (80). Så på samme måte som de ulike versjonene av eventyrene avspeiler den kulturelle arven de er en del av, vil Disneys animerte versjoner gjøre det samme. På lik linje med andre eventyr vil Disneys versjoner fortelle oss om perioden filmene ble produsert i (Deszcz 2002, 80). I samsvar med forskere som Sammond (2005) og Brode (2014) argumenterer Mollet likevel for at Disney viderefører *en underliggende ideologi* gjennom filmene. Med *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) omformet Disney det gamle eventyret til en fortelling om livskraft, overlevelse og lyse fremtidsutsikter for det amerikanske folket, altså fortellingen om 'den amerikanske drømmen'.

Hvis man setter Disneys versjon (1937) opp mot brødrene Grimms (1812) vil man se at karakteren Snøhvit defineres *klarere*, og fremstår som langt *viktigere*, hos Disney enn hos Grimm. Det finnes riktignok både håp og fremtidsplaner i Brødrene Grimms *Schneewittchen*, men hos Disney er drømmene dypere integrert i fortellingen, og de er med å drive handlingen aktivt fremover (Mollet 2013, 111-116).

I sin fremstilling forklarer Mollet hvordan Disney med *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) fanget den amerikanske tidsånden på 1930-tallet gjennom at filmens karakterer representerte ulike sjikt av befolkningen. Snøhvit er en god og snill person som er overlatt til seg selv, hun trosser egen frykt og arbeider seg gjennom farer og vanskeligheter på vei mot en lysere fremtid. Dvergene er - som hver av de tre grisene i *The Three Little Pigs* (1933) - et bilde av 'the common American man'. Den onde dronningen portretterer på sin side det gamle aristokratiet, profitørene, som ble assosiert med børskrakket i 1929. Dronningen personifiserer ideen om den onde skurken. Disney lager et klart narrativ om utfordringene det amerikanske samfunnet står overfor på 1930-tallet og viser hvordan man skal komme seg ut av uføret (Mollet 2013, 117).

TREDJE DEL: ASHMAN / MENKEN / DISNEY



Ashman/Menken ("Howard") Disney/Stone Circle Pictures)

HOWARD ASHMAN OG ALAN MENKEN

Howard Ashman (17.05.50-14.03.91) og Alan Menken (22.07.49-) møttes da de begge var tilknyttet BMI Workshop.⁸⁰ De innledet sitt samarbeid med musikalen *God Bless You, Mr. Rosewater* (1979) og som parhester hadde de sitt store gjennombrudd med *Little Shop of Horrors* (1982). Alan Menken skrev musikken mens Howard Ashman skrev sangtekster og manus i tillegg til at han var regissør og teatersjef ved The WPA Theatre, det lille off-off-Broadway-teatret som var omdreiningspunktet for deres virksomhet. Etter *Little Shop of Horrors* ble nøkkelpersoner i Disney-konsernet oppmerksom på Ashman/Menken og inviterte dem til samarbeid.⁸¹ Hos Disney rakk Ashman/Menken å arbeide med to og et halvt filmprosjekt, *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991) og 'halve' *Alladin* (1992), før Ashman døde av aids i 1991. Menken har vært tilknyttet Disney helt fram til i dag, han skrev blant annet sangen «A Place Called Slaughter Race» til *Ralph Breaks the Internet* (2018) og har samarbeidet med Disney om 'live-action remakes' av tidligere animasjons-suksesser som *Beauty and the Beast* (2017), *Alladin* (2019) og *The Little Mermaid* (2023).

MENKENS ARBEIDSMETODE

Innledningsvis i denne delen har jeg lyst til å nevne et interessant aspekt ved Alan Menkens arbeidsmetode. Menken forteller hvordan han stoler på 'magefølelsen', og dette kan man vel si har vært en god metode hvis man dømmer ham ut fra merittlisten. Alan Menken har nemlig en *lang* karriere som hit-komponist, han er honorert med en rekke priser og sangene hans florerer på diverse 'top ten musical songs' og 'best songs from musicals'-lister på nettet.⁸² Blant sangene som stadig fremheves finner vi: "Suddenly Seymour" fra *Little Shop of Horrors* (1982), "Under the Sea" fra *The Little Mermaid* (1989), «Beauty and the Beast» fra *Beauty and the Beast* (1991), «A Whole New World" fra *Alladin* (1992), "Colours of the Wind" fra *Pocahontas* (1995) og "Go the Distance" fra *Hercules* (1997).

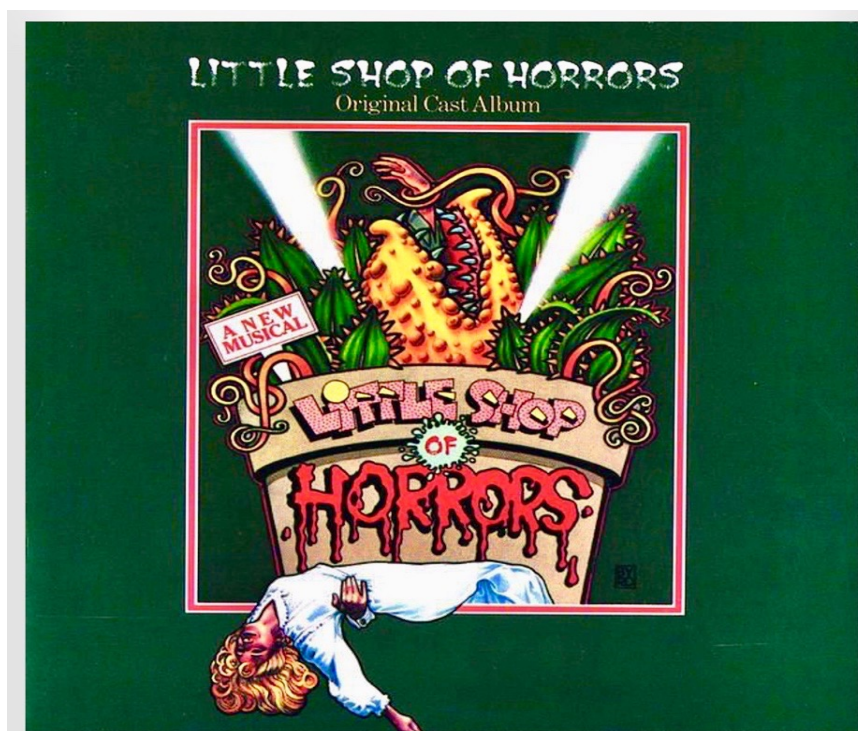
Ut fra Menkens suksessrike og lange karriere skulle man kunne trekke slutningen at han vet hva han holder på med. Menken har gitt en rekke intervjuer både i ulike dokumentarfilmer og i andre sammenhenger både på TV, radio, podcast'er og nettet forøvrig, og mitt inntrykk er at han gladelig forteller om sitt arbeid og hvordan han tilnærmer seg nye oppgaver. Det er imidlertid unektelig et *håndverksfag* Menken bedriver, og sikkert ingen tilfeldighet at han gjennomgående sitter ved pianotangentene når han blir intervjuet. På samme måte som Lehman Engel i sine bøker «Words with Music» (1971) og «The Making of a Musical» (1977) tyr Menken hyppig til *musikalske eksempler*, og ordlegger seg snarere *anekdotisk* og *emosjonelt* enn rasjonelt og empirisk. Han beskriver hvordan arbeidet kan arte seg:

We sort of start with *this* brain [peker på hodet], but it really fast goes down to *this* brain [peker på magen].. And this brain just takes it, and God knows where it goes.. but it morphs into something bigger and stronger. What's wonderful is when music takes over and logic has to follow. I like that.⁸³

I et annet intervju sier han:

I write and exist from my gut and not from my brain. My brain gets me up in the morning and tells me where to go [ler], but my gut tells me 'this is the music we need here. This is the emotion we're feeling now'; and I make more decisions from my gut than I do from my head.⁸⁴

Gjennom disse uttalelsene aksentuerer Menken betydningen av de kroppslige, motoriske og underbevisste aspektene ved musisering/komposisjon. Menken beskriver hvordan det skapende arbeidet med musikk overskrider de kognitive prosessene, og jeg vil argumentere for at uttalelsene stemmer overens med teorier tilknyttet den såkalte 4E-tilnærmingen gjennom sitt fokus på kroppslig/motoriske/multimodale prosesser.



Plateomslaget fra "The Little Shop of Horrors" (1982)

LITTLE SHOP OF HORRORS

Little Shop of Horrors (1982) fortalte en historie som ikke lignet noe annet, og det at en bortgjemt, liten musikal skulle slå an så sterkt an - og dessuten bane veien for en filmversjon fire år senere - var det ingen som hadde drømt om.⁸⁵ Både den originale musikalen fra 1982 og filmversjonen fra 1986 innebar stor suksess for Ashman/Menken, og det var *Little Shop of Horrors* som åpnet dørene for dem hos Disney.

Musikalen hadde urpremiere på The WPA Theatre ('off-off-Broadway') men ble etter en måned flyttet til det noe større og mer sentrale The Orpheum Theatre ('off-Broadway') der forestillingen ble spilt for fulle hus i fem år. Ashman/Menken fikk mange tilbud fra produsenter som ønsket å flytte musikalen til større scener, men de avviste dette i frykt for å miste kjernen, særpreget og kvaliteten i materialet. Det ble altså ikke noe av å oppskalere forestillingen, men Ashman mente at det innenfor filmformatet ville være mulig å beholde intimiteten og tonen fra den originale sceneoppsetningen (Westover 2019, 12).

Jeg skal i det følgende løfte fram noen eksempler på hvordan Ashman/Menken med *Little Shop of Horrors* viderefører grep, innsikter og konvensjoner fra Broadwaytradisjonen slik disse er formidlet gjennom musikalguruen Lehman Engel (1971/1977/2006). Senere i opp-

gaven, i kapittelet «En syntese mellom to former», argumenterer jeg for hvordan Ashman/Menken bruker tilsvarende grep i sitt arbeid med animasjonsfilmene *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991).

Musikalen *Little Shop of Horrors* (1982) er en bearbeidelse av Roger Cormans film (1960) med samme navn. Corman har på sin side trolig hentet idéen fra novellen *Green Thoughts* av John Collier (1931).⁸⁶ Forøvrig befinner både Collier, Corman, Ashman og Menken seg innenfor en godt etablert tradisjon bestående av fortellinger som omhandler kjøttetende planter og selvtenkende, farlige vekster (Weinstock 2016, 470)⁸⁷

Som sine forløpere har musikalen *Little Shop of Horrors* (1982) en kjøttetende plante i sentrum av handlingen, men på tross av et rimelig surrealistisk hendelsesforløp utstrålte Ashman/Menkens musikal en hjertevarme som gjorde den spesiell og skilte den fra andre prosjekter (Westover 2019, 11-12). *Little Shop of Horrors* (1982) har blitt sammenlignet med både *The Rocky Horror Show* (1973) og andre musikaler fra 1970/80-tallet, men der *The Rocky Horror Show* kunne karakteriseres som 'camp', var det snarere en type *oppriktighet* som kjennetegnet *Little Shop of Horrors*.⁸⁸

Her er vi inne på et kjernepunkt som blir tydelig artikulert av Howard Ashman i forordet til librettoen der han understreker at skuespillerne må spille rollene med enkelhet, ærlighet og 'sweetness', selv om hendelsene som finner sted er av de aller mest utrolige.⁸⁹ Dette med *oppriktighet og sannhet i rollene* korresponderer med Engels oppfordringer om å skape sanne og sammensatte karakterer og at publikum må gis anledning til å bry seg om karakterene de blir presentert for (1977, 109).⁹⁰

Ashman/Menken har gitt uttrykk for at arbeidet med *Little Shop of Horrors* først løsnet da de fant koden for den musikalske stilen. Menken uttaler i et intervju at ting falt på plass da Howard [Ashman] fikk idéen om at de skulle lage 'the dark side of Grease', at de skulle gjøre 'doo-wop rock'n roll' og 'Phil Spector girl group rock'n roll'.⁹¹ Dette å kombinere kjente grep med friskt innhold går også igjen i Lehman Engels bøker (2006, 137).

I *Little Shop of Horrors* (1982) velger Ashman/Menken altså å benytte seg av velkjente musikalske idiomer som 'girl group rock'n roll', 'doo-wop' og gospel.⁹² I åpningsnummeret «Skid Road» finner vi til og med en allusjon til *en konkret hit* fra noen år tidligere; Crystals' «Uptown» fra 1962.⁹³ Å benytte seg av velkjente musikalske idiomer og legge seg tett opptil kjent materiale oppfordres også til av Engel (1977, 21). Den musikalske stilen, og den konkrete sangen det alluderes til - «Uptown» (1962) - er velkjent og livsbejaende. I og med at teksten i

«Skid Row» forteller om miserable liv i og ulykke i fattigkvarteret oppstår det en kontrast mellom form og innhold. Dett er med på å skape en *friskhet* som Engel oppfordret sine studenter og lesere til å etterstrebe. (2006, 137)

Vi har tidligere vært inne på 'spesifikasjon' ('particularization') som ett av Engels nøkkelbegreper. Her handler det om å ta utgangspunkt i prototyper som man nyanserer og gjør troverdige gjennom 'spesifikasjon', altså tilfører konkrete særtrekk. Audrey, den kvinnelige hovedpersonen i *Little Shop of Horrors*, er et klart eksempel på dette. Gjennom Audrey nyanseres prototypen 'ung uskyldig kvinne som holdes fanget av gruffull mannsperson' gjennom spesifikasjon.⁹⁴ Audrey blir en slags parodisk karakter med sitt platinablonde hår, sin leopardmønstrede kjole og voldelige kjæreste. Hun er snill som dagen er lang og fremstår som en karikatur. Men man blir glad i henne, og på meg virker det som skuespilleren (Ellen Greene) har lagt seg på minnet det som Ashman bemerker i forordet til librettoen: skuespillerne må spille rollene med enkelhet, ærlighet og 'sweetness'.⁹⁵

Engel oppfordret også sine studenter/lesere til å utforme *karakterer publikum kan føle empati med*, og uttaler at det er best hvis karakteren i en 'sad song' utviser en slags optimistisk holdning. En trist sang bør ha en optimistisk tone for at empati kan aktiviseres: «The song that would have a truly sad effect on an audience must be optimistic in tone if the audience is to empathize with the singer.» (1977, 61).

Dette stemmer godt overens med Audreys holdning og hvordan Ashman/Menken har utformet Audreys «Somewhere That's green». Hun har et tappert smil der hun står med armen i fatle og drømmer om det lille huset bak det hvite gjerdet. Audrey leser på 's'ene når hun synger, og musikalsk er den enkle og iørefallende melodien i slekt med det melodiske 'Danny Boy'-idiomet som kjennetegnes gjennom en melodisk enkelhet kombinert med en klar og kraftfull tekst (2006, 10).⁹⁶

Et annet gjennomgående trekk ved Engels bøker er at han fremhever at i en god musikal skal det ikke være mulig å fjerne en sang uten av dette ødelegger helheten eller forringer fortellingen. Slik jeg ser det er *Little Shop of Horrors* (1982) et eksempel på en musikal som oppfyller disse kravene til fulle. Samtlige sanger i musikalen utgjør viktige deler av historiefortellingen, og de sangene som ikke er direkte handlingsdrivende representerer essensiell karaktertegnning eller frembringer informasjon som trengs i det store bildet. Ingenting er til overs eller unødvendig, noe også Engel fremholder som et ideal (2006, 29-36).



Stillbilde fra *The Little Mermaid* (1989)

‘THE DISNEY RENAISSANCE’

Begrepet ‘The Disney Renaissance’ betegner årene fra 1989 til 1999, tiåret der Disney, etter en noe tyngre periode på 1980-tallet, kom for fullt tilbake med animasjonsfilmene *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Alladin* (1992), *The Lion King* (1994), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (1996), *Hercules* (1997), *Mulan* (1998) og *Tarzan* (1999).

I og med at det var *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) som sparket i gang ‘The Disney Renaissance’ - og med bakgrunn i at Howard Ashman representerte en helt sentral kraft bak disse filmene - uttalte en av regissørene for *Beauty and the Beast* at: «If you had to point to one person responsible for the Disney Renaissance, I would say it was Howard».⁹⁷ Når det gjelder Alan Menken så er det ikke noen tvil om at han også spilte en helt sentral rolle i suksessen Disney opplevde på 1990-tallet i og med at han i tillegg til *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) er mannen bak musikken til både *Alladin* (1992), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (1996) og *Hercules* (1997).

I sin bok «A Cultural History of the Disney Fairy Tale» (2020) undersøker Tracy Mollet hvordan politiske og sosiale forhold i USA kan tenkes å ha virket inn på hvordan Disneys filmfortellinger har blitt utformet. På samme måte som Walt Disney og hans medarbeidere med *Snow White and the seven Dwarfs* (1937) klarte å skape en fortelling som føltes relevant for publikum (Mollet 2013, 117), fikk Howard Ashman Alan Menken i samarbeid med

regissører, manusforfattere og animatører til noe av det samme med *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991).

Selv om få av Disneys animasjonsfilmene fra 1980-tallet har blitt stående som 'klassikere', opplevde Disney en eventyrlig økonomisk vekst disse årene. Michael Eisner ble ansatt som Chief Executive Officer (CEO), og under Eisners ledelse ble verdien av Disney-aksjene mange-doblet (Wasko 2001, 33). Den økonomiske suksessen skyldtes delvis at markedet knyttet til 'merchandise' fikk vind i seilene og at Disney visste å utnytte sine ulike produkter ved å selge dem igjen i nye varianter og innpakninger. Dette gjorde de blant annet gjennom å modernisere daterte karakterer som Mickey og Minnie (Mollet 2020, 52). En annen viktig årsak er også at skattesystemet gjennom president Reagans politikk la til rette for økonomisk vekst, og at Disney fikk muligheten til å 'selge' eventyret og den amerikanske drømmen både i Amerika og i resten av verden (48-49).

Ronald Reagan var president i USA fra 1981 til 1989, og med sin bakgrunn som en elsket Hollywood-skuespiller fra 1940/50-tallet var Reagan en slags levende utgave av den amerikanske drømmen (47). Mollet bruker begrepet nyliberalisme ('neoliberalism') for å karakterisere Reagans politikk. Reagan så på enhver type regulering som noe negativt og mennesket som best tjent med et uregulert, fritt marked (Hesmondhalgh 2003, 99). Mollet henviser videre til Do Rozario (2004) som skriver at det er viktig å kjenne *musikalhistorien* for å forstå hvordan fortellingene i Disneys animasjonsfilmer er formet, og at tilstanden 'lykkelige alle sine dager' ('happily ever after') kan oppnås gjennom at en mann og en kvinne - selv om de stammer fra to ulike miljøer - gir seg hen til 'den amerikanske drømmen'. På veien møter de gjerne ulike 'ikke-amerikanske hindringer', men så lenge begge omfavner 'amerikanske verdier' kan de få hverandre og alt vil gå bra til slutt (Mollet 2020, 53).

I det følgende vil jeg kort se på noen av de 'amerikanske' verdiene som var gyldige i USA på 1980/90-tallet og hvordan disse gjenspeiles i *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991). Jeg vil også trekke linjer tilbake til tidligere Disneyfilmer og se på hvordan hovedkarakterene fra *The Little Mermaid* og *Beauty and the Beast* skiller seg fra hovedkarakterene i de tidlige filmene.

UNDERLIGGENDE VERDIER

Tracy Mollet (2020) skriver om strømninger i det amerikanske samfunnet på 1980/90-tallet som kan tenkes å ha betydning for hvordan filmene innenfor 'The Disney Renaissance' ble utformet. For å beskrive disse strømningene bruker hun begreper som 'nyliberalisme',

‘tradisjonisme’ og ‘post-feminisme’. Vi har vært innom begrepet ‘nyliberalisme’ knyttet til den økonomiske politikken, men Mollet bruker også begrepet i en mer utvidet betydning som omfavner politiske lovendringer som ble gjort, f.eks ‘The Immigrant Act’ og ‘The Disabilities Act’, begge fra 1990.⁹⁸ ‘The Disabilities Act’ kan ha relevans i forhold til *Beauty and the Beast* (1991), der den gode og omsorgsfulle Belle makter å se skjønnheten i udyrets indre tross hans grufulle og skremmende ytre.

En mer liberal multikulturalisme gjorde seg etterhvert også gjeldende. Denne kom tydelig til uttrykk under Clintons administrasjon fra 1993 og kan spores i filmer som *Alladin* (1992), *The Lion King* (1994), *Pocahontas* (1995) og *Mulan* (1998). Mollet skriver også om at Clinton gikk til valg på utviklingen av en sterkere og mer moderne kvinnerolle (Schier 2000, Miroff 2000, Duncan/Goddard 2009).

Når det gjelder begrepet ‘tradisjonisme’ knytter Mollet dette til den grunnleggende patriotismen Reagans ideologi hvilte på. Reagan fikk stor støtte for sitt forsvar av tradisjonelle familieverdier. Reagans sosialpolitikk knyttet det feminine til den hjemlige sfæren, mens det maskuline ble knyttet til det ikke-emosjonelle og aggressive (Jeffords 1994, 34). Denne vektleggingen av familien kan ha relevans i forhold til de tette båndene vi ser mellom far og datter i Disneyeventyrene, og kan også være med å forklare videreføringen av den hegemoniske stillingen til det heterofile ekteskapet som uttrykk for ‘lykkelig alle sine dager’ både når det gjelder Ariel (*The Little Mermaid*) og Belle (*Beauty and the Beast*) (Mollet 2020, 49).

Mollets tredje nøkkelbegrep (‘post-feminisme’) brukes gjerne i forbindelse beskrivelse av de kvinnelige karakterene i filmene, hvilke handlingsrom disse karakterene gis og hvordan filmfortellingen formes i forhold til karakterenes retning og mål. Mollet henviser til Tasker/Negra (2007) som understreker at: «Post-feminism broadly encompasses a set of assumptions [...] having to do with the ‘past-ness’ of feminism, whether that supposed past-ness is merely noted, mourned, or celebrated». Poenget er her at kvinnen innenfor en post-feministisk æra selv kan velge, enten valget faller på den tradisjonelle kvinnerollen assosiert med hjem og familie eller en mer progressiv vei med selvstendig karriere. Hun kan også velge begge deler samtidig. ‘Post-feminisme’ kan også knyttes til seksuell frigjøring, og flere sentrale filmer fra denne perioden - *Pretty Woman* (1990), *Sleepless in Seattle* (1993), *10 Things I Hate About You* (1999) - understreker viktigheten av *kvinnelig uavhengighet* samtidig som de åpner for en tradisjonell finale der hun og han får hverandre til slutt og kan leve lykkelig alle sine dager (Gwynne/Muller 2013).

De mannlige karakterene i filmene avspeiler naturlig nok også strømninger i tiden. På 1980/90-tallet fikk man en reaksjon mot feminismen, noe som også påvirket bildet av det maskuline. Etter nederlaget i Vietnam (1973) oppsto det en følelse av at mannens posisjon i det sosiale hierarkiet trengte å bli styrket (Mollet 2020, 51). Dette gikk rett inn i Reagans ideologi som forfektet de tradisjonelle kjønnsrollene. Her fikk vi filmer som *Rambo: First Blood* (1982), *The Terminator* (1984) og *Die Hard* (1988) som alle understreker viktigheten av hyper-maskuline egenskaper. Selv om Prince Charming fra *Cinderella* (1950) og Prince Phillip fra *Sleeping Beauty* (1959) i det ytre skiller seg relativt kraftig fra actionheltene fra 1980-tallet, så er de dypest sett eksemplarer av samme art i den forstand at de er krigere som kan bruke sverdet, og at de er i posisjon til å oppnå det optimale hyper-maskuline målet: Å gifte seg med en vakker kvinne.

Det maskuline idealet representert gjennom *de post-feministiske romantiske komediene* på 1990-tallet er imidlertid annerledes. Den 'nye mannen' fra 90-tallet er villig til å ofre sine hyper-maskuline sider til fordel for kjærligheten fra en god kvinne (Jeffords 1995). Når det gjelder *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) så blir de to mannlige hovedpersonene introdusert før den kvinnelige heltinnen, noe som gjør at vi som publikum er villige til å investere tid og energi i å følge deres historie.⁹⁹ Det er uten tvil Ariel som er hovedpersonen i *The Little Mermaid*, men publikum knyttes også sterkt til Prince Eric som rollekarakter, han blir presentert først og gjennom åpningssekvensen i filmen blir vi kjent med hans sider som en empatisk, frisk og leken fyr. I *Beauty and the Beast* er det derimot ikke godt å si hvem som er hovedpersonen i og med at bakgrunnshistorien knyttet til 'The Beast' (Prince Adam) blir presentert først, og ikke bare som en introduksjons-scene, men i form av filmens prolog. Dette tilsier at det er historien til 'The Beast' vi skal følge (Craven 2017). Riktignok er Belle den kvinnelige hovedpersonen - og man kan også si at hun er helten i filmen - men det er Udyrets transformasjon til menneske som utgjør filmfortellingens hovedhandling og omdreiningspunkt. Det fysiske hamskiftet hadde ikke vært mulig uten at den personlige eller psykologiske endringen hadde funnet sted. Metamorfosen blir i følge Mollet det fysiske uttrykket for 'lykkelig alle sine dager' og 'den amerikanske drømmen' (2020, 52).

ARIEL OG BELLE

De kvinnelige hovedpersonene i *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) er utformet som klart definerte og selvstendige karakterer, de har begge sterk vilje og utviser stort mot. I likhet med sine søstre i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950) og *Sleeping Beauty* (1959), er Ariel og Belle både vakre og utstyrt med et stort hjerte. De skiller seg imidlertid fra sine forgjengere gjennom sin autonomi og sine klare valg. Ariel er

ikke bare en liten havfrue, hun er også en liten rebell. Hun er yngst av syv søstre og skiller seg blant annet ut ved sitt røde hår, noe som representerer et kjærkomment brudd på tradisjonen med blonde skjønnheter fra den klassiske epoken (Mollet 2020, 61). Ariel bryter også med tradisjonen gjennom at hun er fysisk aktiv og særdeles kompetent i det hun gjør, hun overlister en farlig hvithai og redder Prince Eric fra å drukne under dramatiske omstendigheter i en voldsom storm. Ariel er dessuten *ungdom*, hun trosser sin far og uttaler at «I'm sixteen years old, I'm not a child!» Drømmen hun uttrykker i sin sang «Part of you World» er først og fremst drømmen om transformasjon til seg-selv-som-voksen (Sells 1995). Ariel er en bevisst ung dame som vet hva hun vil, hun samler på 'ting' fra menneskene og drømmer om å være en del av en verden der disse tingene gir mening, noe som i sin tur kan leses som et uttrykk for tenårings-konsum (Livingston 2011, 72). Aksentueringen av Ariel som ungdom legger også til rette for en reforhandling av Disneyeventyret slik at dette kan fungere *både* som barneunderholdning, musikal og tenåringsdrama (Mollet 2020, 58). Dette vil igjen utvide publikumspotensialet og gi profitt noe som er i tråd med Disney-direktøren Michael Eisners uttalelse om hva Disney-selskapets hovedmål til en hver tid skulle være, nemlig å tjene penger.¹⁰⁰

Ariel and Eric are inherently good and receptive to American values, but are also very contemporary. Ariel is the embodiment of the American teenage girl, whilst Eric is the strong and sensitive parter. They represent a a new kind of Disney couple for the end of the twentieth century. (Mollet 2020, 62)

Mollet fremhever også her kombinasjonen av tradisjonelle og progressive idéer/verdier. Ariels reise ender utvilsomt i et nostalgisk skjær, og ekteskapsinngåelsen med prinsen i finalen er helt i tråd med eventyrene fra den klassiske perioden. Men *veien* hun går for å komme hit er hennes egen, noe som endrer kvaliteten av denne filmens 'lykkelig alle sine dager' (60).

Når det gjelder Belle og Beast så kvalifiserer de begge som hovedpersoner i filmen. Dette ligger i filmtittelen men utspiller seg også ved at Belle og Beast gjennomgår psykologiske reiser på sin vei mot den lykkelige slutten (Downey 1996, 193). I filmens prolog blir vi fortalt at prinsen var ond, egoistisk og uvennlig og at han ikke forstår at skjønnhet kommer innenfra. Dette er noe han innser etterhvert, og som gjør transformasjonen fra udyr til menneske mulig. Mollet betrakter metamorfosen som en transformasjon fra 'ikke-amerikanske verdier' til 'amerikanske verdier'¹⁰¹ (2020, 63). Hun understreker videre at en fast bestanddel innenfor 'den amerikanske drømmen' er 'celebration of the underdog' og at dette henger tett sammen med den grunnleggende hendelses-strukturen assosiert med 'from rags to riches' ('fra filler til rikdom', 'fra slum til slott').¹⁰²

Vi er kjent med fenomenene 'underdog' og 'rags to riches' fra folkeeventyrene, blant annet i fortellingene om Askeladden/Askepott som på grunn av godt hjertelag og sanne verdier klarer å bryte ut av sitt miserable liv og nå målet om 'lykkelig alle sine dager'. Mollet kobler dette til en slags dannelsesreise der man stifter bekjentskap med de amerikanske verdiene, og sier at hendelses-strukturen 'rags to riches' så absolutt er aktiv innenfor *Beauty and the Beast*. Beast har hatt sin egen 'rags to riches' og gevinsten som venter i enden av den lange kampen er at han kan omfavne sin indre amerikanske 1990-talls-mann og verdiene han representerer:

It is his 'rags to riches' story that is portrayed as the real magic of this fairy tale. His 'riches' where simply the embrace of his inner 1990s American, and that endorsing this ideological outlook would assure his happiness and that of his 'family', the servants living alongside him in the castle (68).

Beast blir altså et menneske tilslutt. Han gjennomgår en transformasjon fra å være et eksemplar av den hyper-maskuline 1980-tallsmannen til å bli den 'nye' mannen fra 1990-tallet; mannen som er kapabel til å bruke styrke og aggresjon, men velger å la være.

Gaston er filmens onde 'skurk' og Belle avviser ham som fullstendig irrelevant. Gaston er imidlertid småbyens storsjarmør. Han er sterk som en okse, han er vakker og på alle måter vidunderlig i følge hans følgesvenn og 'væpner' LeFou ('den gale', eller 'dusten' på fransk). Gaston er den første *mannlige* skurken ('villain') som opptrer i en Disney 'prinsesse-film'. De 'onde' karakterene har fram til 1990-tallet stort sett alltid vært kvinner. Men trass i at landsbyjentene bokstavelig talt besvimer av Gaston, lar ikke Belle seg sjarmere. Han representerer for henne et fullstendig utdatert verdisett.

I likhet med Ariel drømmer Belle om *noe annet*, ikke bare om en prins i et slott like ved. De to jentene drømmer om å være del av *en annen verden* og Belle synger om at hun ønsker seg et liv i «the great, wide somewhere».¹⁰³ Gaston kan aldri ta del i dette *andre*, han passer overhodet ikke inn i fremtiden Belle forestiller seg. Når Gaston frir til Belle forteller han om hvor fint de skal få det sammen, de skal ha en seks-sju barn og hun skal være hans lille kone som masserer føttene (hans). Samtidig som han legger ut om dette speiler han seg i et speil som henger like ved, han kontrollerer at han ser fortreffelig ut og pirker samtidig ut noe fra mellom tennene. Dette med å *speile seg* har han til felles med både den onde dronningen fra *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) og sjøheksa Ursula fra *The Little Mermaid* (1989). De 'onde' karakterene er opptatt av seg selv og fokusert på det ytre. De har ikke fått med seg den viktigste lærdommen, nemlig at skjønnhet kommer innenfra. Belle derimot lar seg ikke forføre av ytre kvaliteter, hun ser det virkelige udyret som bor i Gaston og den virkelige prinsen som bor i udyret (Mollet 2020, 65).



Stillbilde fra "Gaston", *Beauty and the Beast* (1991)

EN SYNTSE MELLOM TO FORMER

I denne oppgaven argumenterer jeg for at Ashman/Menkens arbeid representerer en sammensmelting mellom Broadwaymusikalen og den klassiske Disneyfilmen, og at de gjennom dette arbeidet formet et uttrykk som potensielt kunne føles relevant for publikum på 1980/90-tallet. Hvordan finner denne sammensmeltingen sted, og hvilke elementer fra de to tradisjonene gjør Ashman/Menken bruk av? Det enkle svaret på dette ville være at Ashman/Menken bruker animasjonsfilm som *form*, og at de innenfor denne formen lager en fullblods *scenemusikal* i tråd med konvensjonene fra Broadwaymusikalen.

Animasjonsfilm er i sitt vesen 'larger than life' (Maltin/Goldmark/Taylor 2002; Cooke 2006, 287) og gjennom den animerte musikkfilmen fant Ashman/Menken en form de kunne arbeide innenfor, en form som forløste deres kreativitet, en form som åpnet for bruk av scenemusikalens patos og konvensjoner uten at det fremsto som 'flaut', 'for mye' eller 'lite troverdig'. I og med at animasjonsformen i seg selv er alt annet enn naturalistisk, er det som om patos og store følelser glir lettere inn, og at den emosjonelle ekspressiviteten i det musikalske språket føles riktig.¹⁰⁴

I det følgende vil jeg argumentere for at Ashman/Menken benytter seg av konvensjoner og grep de var godt kjent med gjennom Broadwaymusikalen. Dette er konvensjoner knyttet til kravene om en fortettet handling, konvensjoner knyttet til utforming av karakterene, sangene

og melodiene. Jeg vil også her bruke Lehman Engels bøker (1971/1977/2006) som hovedkilde til kunnskap om Broadwaytradisjonen. Et stadig tilbakevendende tema hos Engel er knyttet til *bearbeidelse av originalmateriale*, noe også Howard Ashman kommenterer i et intervju:

The first thing is to make - with any adaptation - is to make a story coherent. Musicals need fairly simple and direct and convincing plot-structure because you get to talk so little [...] Adaption it's like talking to a friend about what you read. Adapting is saying this is what struck me about that thing I saw, about that thing I read, about this.. this story about appeals to me, um, and so the process of communicating your experience to another person is what adaptation is [...] I transform it, and that's directing, that's book-writing, that's lyric-writing, that's conceptual work, and to me, that's all one thing.¹⁰⁵

Engel skriver at idéen til en sangtekst ofte kan ligge i det originale forelegget, og at arbeidet består i å se mulighetene som ligger i originalmaterialet og løfte frem noe som så vidt er antydning til å bli noe stort og minneverdig (2006, 131). I eventyret *Den lille Havfruen* står det å lese at "Ingen Glæde var hende større, end at høre om Menneskeverdenen derovenfor" og "Ingen var saa længselsfuld, som den yngste". Dette temaet er ikke utpenslet med mange ord fra H.C. Andersens side, men i musikalen utgjør disse ordene utgangspunktet for det som skulle bli «Part of your World» - den helt store sangen fra *The Little Mermaid* (1989) - og materialet fra denne sangen skulle komme til å gjennomstråle hele filmfortellingen. Det er mange eksempler på lignende forhold i Ashman/Menken arbeid og de er derved helt i tråd med Engels uttalelser (1977, 74; 2006, 131) og på høyde med det beste fra Broadwaytradisjonen.

Et annet ideal fra Broadwaymusikalen er knyttet til at *sangene må drive handlingen framover*. Dette vil jeg utdype nærmere i forbindelse med analysen av «Poor Unfortunate Souls», men kan her nevne at det finnes tallrike eksempler på handlingsdrivende sanger i både *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991).¹⁰⁶ «Under the Sea» fra *The Little Mermaid* og «The Mob Song» fra *Beauty and the Beast* er to eksempler. Sangene gestalter klart definerte situasjoner, de er ikke 'bare en sang' men utgjør 'nødvendige stasjoner' i fortellingen. Dette er i tråd med Engels bud om at det ikke skal være mulig å fjerne en sang uten å gjøre vold på fortellingen (2006, 29-37). Sangene oppfyller også de tidligere nevnte kravene om 'topic', 'function' og 'character' (1977, 32). I «Under the Sea» er sangens emne 'det er vidunderlig flott i havet', sangens funksjon er 'å forhindre Ariel å søke seg opp på land' og 'character' blir ivaretatt ved at *karakteren* Sebastian utfolder seg gjennom sin intense og innsmigrende argumentasjon, sin stemme, dialekt og syngemåte.¹⁰⁷ «The Mob Song» oppfyller Engels krav til å være 'a musical scene'.¹⁰⁸ Den inneholder en kjede av ulike deler som gestalter viktige 'stasjoner' i fortellingen. Sangens *emne* er at 'udyret utgjør en grusom fare og må dø', sangens *funksjon* er å forverre situasjonen og bygge opp til den avsluttende kampen, Gaston

karakter utdypes på en slik måte at det blir klart hvem som er det virkelige udyret i fortellingen.

Det er Gaston som er antagonisten i *Beauty and the Beast*. Karakteren etableres tidlig i filmfortellingen og utdypes videre i sangen «Gaston» etter ca en halv time. I denne sekvensen sturer Gaston fordi han ikke gjør lykke hos landsbyens skjønnhet, Belle. LeFou og de andre som befinner seg på den lokale kroa prøver å oppmuntre Gaston og gi ham motet tilbake. «Gaston» kan karakteriseres som et 'musikalnummer' i og med at sekvensen inneholder koreografiske opptrinn, den er spekket med musikalsk/rytmisk/koreografisk regisserte detaljer, den inkluderer et stort 'ensemble' i et klart definert rom ('den lokale kroa'), og ensemblet 'fremfører' sangen til støtte for Gaston. Dette at karakterene i en animasjonsfilm 'fremfører' et 'musikalnummer', kan sies å være et trekk ved flere av sangene i *The Little Mermaid* og *Beauty and the Beast*. Angela Lansbury, som ga stemmen til Mrs Pott i *Beauty and the Beast*, uttrykker det på følgende måte:

In *Beauty and the Beast* in particular he [Ashman] really had his characters *perform* their numbers. Now, that's what we do in the theatre. If we have a big musical number, it's performed for the audience. The character of Gaston, for instance, who starts off the movie, he does the first big numbers. It's really like a huge musical number. And he's bounding all over the place, he's shouting at the top of his voice, and he's got a wonderful voice, and it works.¹⁰⁹

Lansbury bekrefter her at Ashman/Menken befant seg i nærkontakt med scenemusikalen når de laget *Beauty and the Beast* (1991). At det møtte rundt 500 kvinnelige musikalartister til audition for rollen Belle, og så godt som hele ensemblet var satt sammen av folk som til vanlig jobber i forestillingene Broadway ('an entire Broadway cast'), understøtter dette.¹¹⁰

Lehman Engel snakker om vers/refreng og sier at verset skal være en slags 'billedramme' som skal gi best mulig fokus til 'bildet' (1977, 4). Sangene «Gaston» og «The Mob Song» er klare eksempler på dette. Sangene *er* refrenget, og verset fungerer som et oppspill til dette. Når det gjelder sangtittel så utgjør denne gjerne en slags 'hook-line'¹¹¹. Denne formidler ofte sangens 'kjerne'/hovedidé og inntar gjerne en sentral plass i sangtekstens struktur. Plasseringen av tittelen i sangteksten er i følge Engel vanligst å løse gjennom å la den utgjøre siste linje i 'refrenget' (1977, 49). Både sangene jeg har nevnt i det foregående («Gaston», «Under the Sea», «The Mob Song»), og de tre sangene jeg behandler i den analytiske delen av oppgaven («Part of your World», «Poor Unfortunate Souls», «Beauty and the Beast») viderefører denne praksisen.¹¹²

Jeg har tidligere nevnt at både Lehman Engel og Richard Sherman har fremhevet prinsippet om melodisk *enkelhet*. Enkle melodier bærer ordene/meningen tydelig fram og Engel understreker viktigheten av at musikken formes i forhold til setningsmelodien for å ytterligere legge til rette for publikums forståelse (1977, 54). Fordelen ved enkle melodier kan også sies å være at de bidrar til å trekke publikum med seg, både kognitivt og kroppslig, man husker melodiene bedre og får kanskje lyst til å synge med. Engel sammenlignet det musikalske idiomet man kunne finne i John Gays «The Beggars Opera» (1728) med enkle folketoner og i melodier som «Danny Boy». ¹¹³ Dette melodiske idiomet har levd videre gjennom musikalhistorien (2006, 10), og slik jeg ser det gjenfinnes dette idiomet også i Menkens arbeid. Enkle og åpenbare melodier i kombinasjon med renskårne tekster finner vi i både «Part of your World» og «Beauty and the Beast».

I «Part of your World» gir Menken eksempel på et annet forhold som Engel er inne på: 'lethargic breakdown'. Engel bruker dette begrepet for å beskrive hvordan langsomme ballader som mister fremdrift står i fare for å 'parkere' fullstendig. Engel oppfordrer til å motvirke dette, og ber sine lesere/studentene å trekke lærdom av Schubert, Schumann, Brahms, Strauss og andre romantiske komponister, som lot rytmiske figurer i akkompagnementet - kombinert med harmoniske progresjoner - skape følelse av bevegelse (1977, 20). De underliggende rytmiske figurene Menken benytter seg av i «Part of your World» fyller denne funksjonen. ¹¹⁴

Jeg vil argumentere for Engels metode knyttet til 'prototyper' og 'spesifikasjon' er benyttet gjennomgående i arbeidet med *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991). Ariel er bygget over prototypen 'ung jente som forelsker seg i en annen enn den faren ønsker' så består spesifikasjonen i at Ariel er en *havfrue*, at hun er fryktløs, smart og i toppform, at hun trosser sin far og kan være ganske 'fjern' og 'søstet', og at hun ikke har noen mor. Slik blir karakteren nyansert gjennom 'spesifikasjon'. Og hvordan er det med krabben Sebastian? Denne karakteren er bygget over prototypen 'kongens lojale høyre hånd' og spesifikasjonen består i det faktum at han er en krabbe, at han er en 'street-wise krabbe' og at både musikalsk stil, stemme/dialekt er hentet det karibiske hav. ¹¹⁵

Hvis vi nærmer oss *Beauty and the Beast* (1991) kan vi si at karakteren Belle er bygget over prototypen 'den mest ettertraktede jenta' så vil spesifikasjonen bestå i at hun er skarp i hodet, at hun har intellektuell kapital, at hun elsker eventyrfortellinger, at hun har ansvar for å ta seg av sin far, at hun har en utpreget rettferdighetssans, at hun fryktløs og trekkes mot noe helt annet enn det landsbyen har å tilby.

Karakteren Gaston finnes ikke i eventyret *La Belle et la Bête* (1740).¹¹⁶ Han er med andre ord en oppfinnelse fra Disneyfilmen og dessuten et interessant eksempel på hvordan man former en karakter basert på en 'prototype' og videreutvikler denne gjennom 'spesifikasjon'. Man kan si at karakteren Gaston er bygget over prototypen 'ond mannsperson som ønsker å røve ung kvinne' og at spesifikasjonen består i at han er vakker og atletisk, at han blir beundret av alle og befinner seg på toppen av hierarkiet. Men man kan også snu situasjonen på hodet og si at prototypen er 'vakker første-elsker' og at spesifikasjonen består i at Gaston er forfengelig, selvopptatt og sadistisk. Uansett hvordan man snur og vender på det består en sentral omstendighet i *Beauty and the Beast* (1991) at de to rivalenes roller er byttet om: Karakteren som ser ut som en prins er egentlig et udyr, mens udyret er en prins. Jeg nevnte at sangen «Gaston» kan betraktes som et 'musikalnummer' og det er så definitivt flere sekvenser i *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) som kan karakteriseres på tilsvarende måte. «Under the Sea» og «Be our Guest» er gode eksempler, og i disse sangene gestaltes også et annet av Engels prinsipper, nemlig å benytte seg av velkjente musikalske stilarter/sjangre/idiomer (1977, 21).¹¹⁷

Når det gjelder Engels oppfordring om å benytte seg av repriser/repetisjoner, så er dette noe Ashman/Menken har gjennomført i sitt arbeid med *The Little Mermaid* og *Beauty and the Beast*. Jeg kommer nærmere inn på dette i den analytiske delen, og skal her nøye meg med å nevne åpningssekvensen fra *Beauty and the Beast*. Jeg har ingen umiddelbare planer om å gi meg i kast med ytterligere en masteroppgave i musikkvitenskap, men hvis så skulle være tilfellet ville jeg valgt åpningssekvensen fra *Beauty and the Beast* som emne for analysen. Slik jeg ser det er denne sekvensen - et seks minutter langt musikalnummer - et lærestykke i hvordan man bedriver presis og effektiv musikalsk historiefortelling i en musikal.

Som jeg vil komme inn på i analysen av finalesekvensen («Transformation») fra *Beauty and the Beast* har det vært interessant å undersøke hvordan Menken bruker og gjenbraker de ulike musikalske temaene og hvordan disse blir 'ledemotiver' for ulike aspekter ved fortellingen. Temaene blir presentert helt i starten av filmen, «Prologue», de utgjør grunnlaget for det imponerende åpningsnummeret «Belle», dukker opp igjen i «Belle Reprise» og bearbeides videre i «Gaston» og «Gaston Reprise». De grunnleggende temaene brukes gjennomgående i underscore-form utover i filmen, de dukker opp i hovedsangen «Beauty and the Beast» og brukes igjen i filmfortellingens finalesekvens «Transformation». Menken er kjent for å lage temaer som 'sitter godt i øret' og når disse temaene brukes, gjeninnføres og bearbeides så hyppig og grundig som i *The Little Mermaid* og *Beauty and the Beast*, er Menken trygt innenfor Engels idealene om repriser, repetisjoner og 'rememberableness' (1977, 21)

Avslutningsvis i denne delen vil jeg nevne den innflytelsesrike musikal- og filmregissøren Rouben Mamoulian (1897-1987), som bl.a annet sto bak originaloppsetningene av *Oklahoma!* (1943) og *Carousel* (1945). Han understreket at idealet for musikal-skapere burde være å utvikle 'a musical play', en form som kjennetegnes gjennom at dialog, sang, dans og musikk er *integrert*, og at de ulike elementene er sidestilt i forhold til å fortelle historien (Cooke 2008, 151).¹¹⁸ Jeg argumenterer for at Ashman/Menken oppfyller idealene Mamoulian skisserer og at de gjennom sitt arbeid med animasjonsfilmene *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) brakte med seg scenemusikalen inn i animasjonsfilmen og at Ashman/Menken behersker konvensjonene fra Broadwaymusikalen slik de er formulert av Lehman Engel (1971/1977/2006).

FJERDE DEL: ANALYSE



Stillbilde fra "Part of your world (reprise)", *The Little Mermaid* (1998)

"PART OF YOUR WORLD"

«Part of Your World» er den 'store' sangen fra *The Little Mermaid* (1989), og på samme måte som «Some Day My Prince Will Come» fra *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) og «When You Wish Upon a Star» fra *Pinocchio* (1940), inntar «Part of Your World» en helt sentral plass i filmfortellingen.

Her er en Spotify-lenke til den originale innspillingen:¹¹⁹

<https://open.spotify.com/track/5J4pDyvjRrYfcgHetKjKSj?si=771ecc7f1a6447e0>

En YouTube-lenke til det aktuelle klippet fra filmen:

<https://www.youtube.com/watch?v=SXKlJuOo7eM>

Her er sangteksten med de ulike musikalske delene markert med farger og med bokstaver som representerer delene jeg refererer til i analysen. Den svarte teksten i starten av sangen representerer dialog som ligger i forkant av sangen:

PART OF YOUR WORLD

Maybe he's right.

Maybe there is something the matter with me

I just don't see how a world that makes such wonderful things could be bad

A

Look at this stuff

Isn't it neat?

Wouldn't you think my collection's complete?

Wouldn't you think I'm the girl
The girl who has everything?

A
Look at this trove
Treasures untold
How many wonders can one cavern hold?
Looking around here you'd think
Sure, she's got everything

B
I've got gadgets and gizmos a-plenty
I've got whozits and whatzits galore
You want thingamabobs?
I've got twenty!
But who cares?
No big deal
I want more

C
I wanna be where the people are
I wanna see, wanna see 'em dancin'
Walking around on those, what do you call 'em?
Oh, feet

C
Flippin' your fins, you don't get too far
Legs are required for jumping, dancing
Strolling along down the, what's that word again?
Street

D
Up where they walk, up where they run
Up where they stay all day in the sun
Wanderin' free
wish I could be
Part of that world

E
What would I give if I could live out of these waters?
What would I pay to spend a day warm on the sand?
Bet'cha on land they understand
Bet they don't reprimand their daughters
Bright young women, sick of swimmin'
Ready to stand

C
And ready to know what the people know
Ask 'em my questions and get some answers
What's a fire and why does it, what's the word?
Burn?

D
When's it my turn? Wouldn't I love,
love to explore that shore up above?
Out of the sea
Wish I could be
Part of that world

«Part of Your World» har blitt trukket fram som et prakt eksempelar av arten 'I Want Song'. Dette er en type sang som skal redegjøre for hovodpersonens håp og drømmer om fremtiden, og som derved presenterer motivasjonene som skal komme til å drive hovodhandlingen fremover.¹²⁰ «Part of Your World» er å finne ca ett kvarter ut i filmen og utgjør hovod- ingrediensen i scenen der vi blir kjent med hovodpersonen Ariel og får mulighet knytte oss til henne *empatisk*. Dette er i tråd med rådet Lehman Engel viderefører fra Broadway- tradisjonen; det skal legges til rette for at publikum kan føle empati med karakteren og dette må etableres i starten av fortellingen (1977, 61; 2006, 29-36). Å inkludere en 'I Want song' som en av de første sangene er i følge Howard Ashman et velkjent grep fra både scene- og filmmusikaler. Ashman var co-produsent for *The Little Mermaid* (1989) og han holdt en introduksjonstale for animatørene hos Disney da de skulle starte samarbeidet april 1987. Her forteller Ashman om et gyllent prinsipp innenfor musikal-skriving, nemlig at karakterene må etableres godt i starten av fortellingen slik at publikum kan identifisere seg med dem:

In almost every musical ever written there's a place, it's usually the third song of the evening, sometimes it's the second, sometimes it's the fourth, but it's quite early. And the leading lady usually sits down on something, sometimes it's a tree stump in *Brigadoon*, sometimes it's under the pillars of Covent Garden in *My Fair Lady*, or it's a trash can in *Little Shop of Horrors*. But the leading lady sits down on something and sings about what she wants in life, and the audience falls in love with her and roots for her to get it for the rest of the night.¹²¹

Som tidligere nevnt har filmmusikk-teoretikeren Michel Chion understreket verdien av å analysere lyd og bilde hver for seg (2019, 176). Man kan selvfølgelig spørre seg om dette dypest sett er mulig, i hvert fall når 'analytikeren' kjenner den aktuelle filmfortellingen fra før. I det følgende vil jeg veksle mellom perspektivene, men i og med at dette er en musikkvitenskapelig oppgave vil jeg primært konsentrere meg om musikk/sang/lyd i analysene. Og i tråd med Eric Clarkes formulering "What is there to be heard» (2005, 157-163) kan jeg undersøke *hva som kan høres* i «Part of Your World».

Hvis vi starter med de klare fakta så hører vi musikalartisten Jodi Benson i rollen som Ariel og et orkester bestående av strykere (fiolin, bratsj, cello, bass), treblåsere (fløyte, saksofon, obo, klarinett), messingblåsere (trompet, horn), perkusjon (klokkespill), harpe og synthesiser/el-piano (Yamaha DX7). I forkant av sangen ligger et 'underscore' som mikses med dialog mellom Ariel og hennes venn Flounder.¹²² Dialogen glir umerkelig over i sang og gjør at overgangen blir myk og naturlig, noe som både er i overenstemmelse med Engels idealer og Walt Disneys utsagn om at man ikke bare må 'bryte ut i sang' sånn uten vidare.¹²³

Både før, under og etter sangen befinner det seg et *lydspor* med lydeffekter som understøtter den visuelle fortellingen. I den aktuelle sekvensen hører vi lyden av 'bobler' og små 'knepp' og 'klikk' og andre miljølyder, vi hører diverse 'svosj', 'vind', 'vann'- og 'fisk-somsvømmer'-lyder. Men i både denne og de andre analysene har jeg valgt å se mer eller mindre bort fra lydeffekter/lydspor. Jeg fokuserer på *den musikalske historiefortellingen*, og i dette tilfellet på de musikalske hendelsene som utspiller seg innenfor tiden 03:15, som er tidsrammen for «Part of Your World» slik den er å finne på «The Little Mermaid: The Original Motion Picture Soundtrack» (1998).

«Part of Your World» består av to hoveddeler som, i overenstemmelse med både hverdags- tale og fagterminologi, betegnes som 'vers' ('verse') og 'refreng' ('chorus'). I tillegg finner vi en del som gjerne kalles 'bro' ('bridge').¹²⁴ Vi befinner oss med andre ord innenfor en velprøvd populærmusikalsk tradisjon. I samsvar med den konvensjonelle benevnningen av delene har sangen følgende struktur: AAB-CCDECD. Den består av et vers: AA (8 takter), B (5 takter) og et refrang: CC (8 takter), D (4 takter), E (8 takter), C (4 takter), D (4 takter), der 'broa' representeres ved bokstaven 'E'. «Part of Your World» har med andre ord en mer kompleks struktur enn Engel 'standardoppskrift' som består av et vers som fører opp mot et refrang. «Part of Your World» oppfyller imidlertid Engels ideal om å være raus med repetisjoner (1977, 21). Men tilbake til det grunnleggende spørsmålet: Hva kan *høres* i «Part of you World»?

Vi hører Ariels stemme, og sangen er lagt i et leie som gjør at det mulig for sangeren å bevege seg direkte fra talestemme over i sang: Strupehodet oppfører seg slik det gjør under vanlig tale, og i og med at toneomfanget føles behagelig (innenfor en oktav, enstrøken til tostrøken c), gjør Ashman/Menken det mulig for Jodi Benson å legge rollen nært seg selv og derved åpne for et personlig uttrykk. Under innspillingen legger også mikrofon/opptaks- teknologien til rette det samme: Stemmen legges langt fram i lydbildet og Ariel's stemme fremstår som helt nær. Dette åpner for identifikasjon, emosjonell overføring og empatisk speiling i henhold til teoriene til Watt/Ash (1998), Juslin (2009/2013/ 2014/2016), Clarke (2005/2019), Livingstone/Thompson (2009), Krueger (2009) og Schyff/Krueger (2019).

I «Part of Your World» befinner Ariel seg bokstavelig talt på bunnen. Men hun uttrykker drømmen om å komme seg opp i dagen og friheten. Dette er fortellingen sangteksten/ situasjonen og animasjonen formidler. Hvilke fortellinger kan sies å formidles gjennom musikken? For å bruke Erik Clarkes inngang: Hva kan de ulike musikalske hendelsene tenkes å peke hen på? (2005, 126/189)

Det mest åpenbare historie-fortellende elementet i «Part of Your World» kan sies å være et stadig gjentatt oppadgående motiv i form av stigende, hovedsakelig trinnvise, åttendedeler. I og med at vi finner dette motivet både som underliggende ostinat i orkestersatsen, og at det er representert gjennom tallrike varianter innenfor sangens melodiske linje, har man belegg for å si at dette motivet *gjennomsyrer* «Part of Your World». Hvis vi løfter blikket og betrakter filmen under ett, ser vi at musikalsk materiale fra «Part of Your World» repeteres, siteres og behandles ved tallrike anledninger. Man kan derfor si at dette musikalske motivet preger *The Little Mermaid* (1989) som helhet og blir filmens musikalske signatur:



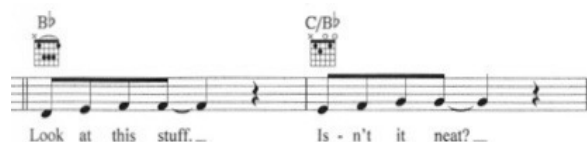
Figur 1) Ledemotivet for Ariels drøm

Vi møter motivet første gang ca to minutter ut i filmen når havdypet etableres (00:02:16) deretter etter ca seks minutter når Ariel og Flounder oppdager et skipsvrak (00:05:52), dernest i selve sangen «Part of Your World» (00:15:14). Vi møter varianter av motivet i «Part of Your World (reprise)» (00:25:23), samt i finalesekvensen som på filmens originale soundtrack treffende nok har fått navnet «Happy Ending» (01:16:05).¹²⁵ Motivets, med sin lett gjenkjennelige oppadgående bevegelse, blir som nevnt eksponert, sitert og behandlet utallige ganger i løpet av filmfortellingen. Gjennom den grundige tilknytningen motivet gis til Ariels ønske om å komme seg opp i dagen - og videre inn i sitt fremtidige liv - blir dette motivet Ariels eget, og derved *ledemotivet for Ariels drøm*.

It's her dream. You're not going to miss what the film's about. That's the central issue of the entire film. By having her sing it, it makes that point indelibly. She wishes she were human. And at the end, she will become human and live happily ever after. That's what she wants.¹²⁶

Gjennom bruk av musikalske virkemidler går Menken til kjernen av fortellingen. Ledemotivet for Ariels drøm *søker seg oppover* på samme måte som Ariel selv søker seg oppover: Opp til overflaten, opp i dagen, til lyset, luften og friheten. Ariel ønsker seg til noe som er bedre og innenfor feltet kognitiv metafor teori er UP/DOWN kategorier som umiddelbart vil være relevante (Lakoff/Johnson 1980; 1999). Gjennom bruk av Ariels ledemotiv bedriver komponist Alan Menken *historiefortelling på to plan*. Motivets er etablert som ledemotiv for Ariel og hennes ønske om å virkeliggjøre drømmen sin, så hver gang motivet

spilles peker dette hen på Ariel og hennes drøm. I tråd med Clarkes tankemåte kan man si at dette motivet peker hen på ('specifies') både Ariels drøm og bobler som stiger mot overflaten. For parallelt med å fungere som et *ledemotiv* så utgjør motivet i seg selv *bevegelsen oppover*. Motivets har også en variant i sangens melodilinje, her behandles det på mange måter, men bevegelsen er stadig oppadgående:



Figur 2) åpningsmotivet fra «Part of your World»

Sangens melodilinje gestalter - på samme måten som teksten «I wanna be where the people are / I wanna see, wanna see 'em dancin'») - hvordan Ariel søker seg opp mot overflaten. Både klarinetten og oboen setter imidlertid dette i relieff, noe som kan tolkes som uttrykk for Ariels *ambivalens* i forhold til det forestående prosjektet. Ariels vekslende tro på om hvorvidt drømmene vil gå i oppfyllelse eller ei avspeiles i kontrasten mellom melodilinjens søking oppover og oboens mollstemte/melankolske/nedadgående karakter (1:00-1:27)¹²⁷ Den samme ambivalensen kan også avleses i den melodiske konturen i refrenget, der første delen av melodien har en nedadgående og fallende karakter mens andre delen (1:27-1:40) søker seg oppover, også dette i tråd med Lakoff/Johnsons kategorier OPP/NED som uttrykk for henholdsvis håp og håpløshet.¹²⁸

Vi kan også si at orkesterarrangementet og klangen i de ulike instrumentene bidrar til 'historiefortelling'. Bruken av Yamaha DX7 i originalinnspillingen kan gi assosiasjoner til klanglige konvensjoner knyttet til populærmusikk og 'powerballader' fra 1980/90-tallet og generere en potensiell nostalgi knyttet til denne genren. Treblåsere og strykere spiller en viktig rolle i arrangementet, og sammen med harpen er de med på å utforme en slags 'musikalsk scenografi' som samspiller med den blå-grønne bildefortellingen fra havdypet. Når det gjelder bruk av harpen som et 'undervannsinstrument' viderefører *The Little Mermaid* (1989) en musikalsk konvensjon bl.a benyttes i scenen på havets bunn mot slutten av *Pinocchio* (1940).

Vi kan også finne eksempler på musikalsk historiefortelling i orkestersatsen rundt tekstlinjen «Flippin' your fins, you don't get too far» i sangens refreng. Her hører vi to fløyter beveger seg raskt og lektent i terser og får følge av en obo (1:14-1:20). Dette kan peke hen på lek og bevegelse og gi assosiasjoner til fisk som beveger seg virtuost i sitt rette element. Liknende eksempler er harpe-arpeggio'ene som omkranser tekstlinjen «Stay all day in the sun» i forkant av refrengets 'bro' (1:32-1:33). Gjennom bildene kobles harpen her til 'glede' og 'livskraft' med

sine raske løp som kan peke hen på fartsfylt lek. Vi kan også trekke fram klarinetten som med sine figurasjoner rundt tekstlinjen «What would I give if I could live out of these waters?» (1:46-1:48) viderefører og kommenterer innholdet i teksten. Den triste og mollstemte klarinetten kan, på samme måten som oboen i starten av refrenget (1:00-1:14), høres/leses som et uttrykk for Ariels emosjoner. Dette kommuniserer med teoriene om 'speiling', 'emotional contagion' og instrumenter med 'stemmelignende kvaliteter' (Juslin 2005, 2013, 2016; Juslin/Västfjäll 2008; Rizzolatti/Craghero 2004), samt teoriene om virtuelle personer som gestaltes gjennom musikken (Clarke 2005, 89)



Stillbilde fra "Poor Unfortunate Souls", *The Little Mermaid* (1998)

"POOR UNFORTUNATE SOULS"

På samme måte som en 'I Want Song' utgjør en grunnleggende ingrediens i oppskriften til en Disney-musikal, så kan man si at sanger fra kategorien 'Villain Song' er like uunnværlige. I sin artikkel "It's Good to Be Bad: Resistance, Rebellion, and Disney Villain Merchandise" skriver Christen Mandracchia (2019) om hvilken tiltrekning Disneys onde karakterer har på publikum, og i Disneyfilmene finnes mange eksempler på skurker vi elsker å hate. Mandracchia trekker fram 'The Big Bad Wolf' fra *Three Little Pigs* (1933), 'The Evil Queen' fra *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) og 'Captain Hook' fra *Peter Pan* (1953). Min personlige favoritt er, foruten 'Ursula' fra *The Little Mermaid* (1989) og 'Gaston' fra *Beauty and the Beast* (1991), den røkende og pelskåpe-fokuserte 'Cruella de Vil' fra *One Hundred and One Dalmatians* (1961). Den amerikanske filmanmelderen, Youtub'eren og forfatteren Lindsay Ellis er blant

dem som har understreket det åpenbare faktum at onde og saftige skurker er blitt publikumsfavoritter og representerer god butikk for Disney: "Villains are a branded thing in the same way that princesses are a branded thing.» (Ellis 2017)¹²⁹

Her er en Spotify-lenke til den originale innspillingen:¹³⁰

<https://open.spotify.com/track/7yyTZAqwQUy1a5kDjQJJNN?si=fb6980a034a248de>

Og en YouTube-lenke til det aktuelle klippet fra filmen (ps; dette er en 'sing-along-versjon' og mangler sangens siste sekunder, men er det eneste klippet som ligger fritt på nettet)

<https://www.youtube.com/watch?v=Gi58pN8W3hY>

Her er sangteksten med de ulike musikalske delene markert med farger og med bokstaver som representerer de ulike delene jeg refererer til i analysen. Den svarte teksten i starten og slutten av sangen representerer dialog.

POOR UNFORTUNATE SOULS

*The only way to get what you want is to become a human yourself. Can you do that?
My dear, sweet child. That's what I do. It's what I live for.
To help unfortunate merfolk like yourself. Poor souls with no one else to turn to.*

A
I admit that in the past I've been a nasty
They weren't kidding when they called me, well, a witch
But you'll find that nowadays
I've mended all my ways
Repented, seen the light, and made a switch
True? Yes.

A
And I fortunately know a little magic
It's a talent that I always have possessed
And dear lady, please don't laugh
I use it on behalf
Of the miserable, the lonely, and depressed
(pathetic)

B
Poor unfortunate souls
In pain, in need
This one longing to be thinner
That one wants to get the girl
And do I help them?
Yes, indeed

B
Those poor unfortunate souls
So sad, so true
They come flocking to my cauldron
Crying, "Spells, Ursula, please!"
And I help them!
Yes I do

C

Now it's happened once or twice
Someone couldn't pay the price
And I'm afraid I had to rake 'em 'cross the coals
Yes I've had the odd complaint
But on the whole I've been a saint
To those poor unfortunate souls

Have we got a deal?

*If I become human, I'll never be with my father or sisters again.
But you'll have your man, heh heh. Life's full of tough choices, isn't it? Heh heh.*

Oh, and there is one more thing. We haven't discussed the subject of payment.

But I don't have-

I'm not asking much, just a token really, a trifle!

What I want from you is - your voice.

But without my voice, how can I-

You'll have your looks, your pretty face.

And don't underestimate the importance of body language, ha!

A

The men up there don't like a lot of blabber
They think a girl who gossips is a bore!
Yet on land it's much preferred for ladies not to say a word
And after all dear, what is idle babble for?

A

Come on, they're not all that impressed with conversation
True gentlemen avoid it when they can
But they dote and swoon and fawn
On a lady who's withdrawn
It's she who holds her tongue who get's a man

B

Come on you poor unfortunate soul
Go ahead!
Make your choice!
I'm a very busy woman and I haven't got all day
It won't cost much
Just your voice!

B

You poor unfortunate soul
It's sad but true
If you want to cross the bridge, my sweet
You've got to pay the toll
Take a gulp and take a breath
And go ahead and sign the scroll
Flotsam, Jetsam, now I've got her, boys
The boss is on a roll
This poor unfortunate soul

CODA-DEL

Beluga sevruga
Come winds of the Caspian Sea
Larengix glaucitis
Et max laryngitis
La voce to me
Now, sing!
Aah...
Keep singing!
Aah...

Sjøheksa Ursula inntar scenen med «Poor Unfortunate Souls» når vi er ca 40 minutter ut i *The Little Mermaid* (1989).¹³¹ Foranledningen til scenen/sangen er at Ariel har blitt straffet av sin far, King Triton, og befinner seg i en særdeles fortvilet situasjon. Datteren har vært ulydig og opponert mot faren som ser seg nødt til å sette en stopper for det en gang for alle. Ariels drøm om å få møte den hun elsker er godt og grundig knust. Når Ariel er på sitt mest sårbare, blir hun oppsøkt av de to *ålene* Flotsam og Jetsam som er utsendinger fra den onde sjø-heksa Ursula. Ariel er først skeptisk, men gir etter og følger med til Ursulas hule.

Hva kan høres i sangen «Poor Unfortunate Souls»? Vi hører først og fremst den amerikanske skuespiller-sangeren Pat Carroll i rollen som Ursula. Det er *Ursulas stemme* som dominerer «Poor Unfortunate Souls», og en mikrofon/opptaks-teknologi under stadig utvikling på 1900-tallet la til rette for å legge stemmen langt fram i lydbildet, noe som medfører at publikum, på samme måte som vi så i «Part of you world», opplever nærhet til stemmen/karakteren. Pat Carroll kan dessuten karakteriseres som en rutinert skuespiller med dype innsikter i menneskenaturen/rollen. Vi kan videre høre et symfoniorkester forsterket med keyboards (synth/elpiano) og kor. På tross av en bredt anlagt besetning befinner sangen seg innenfor en *europaisk kabaret-tradisjon*. Vi kan benytte oss av begrepet 'topics' og si at formale og stilistiske trekk ved sangen bygger på et topic vi kan kalle 'europaisk kabaret-sang'.¹³² Den samme stilen ligger til grunn for andre velkjente musikalnummer som f.eks «Mein Herr» (*Cabaret*, 1966) og «Master of The House» (*Les Miserables*, 1980).¹³³ Dette korresponderer med Engel (1977, 21) og prinsippet om at det vil være hensiktsmessig å legge musikalsanger tett opptil en allerede kjent sjanger eller stil, eller rett og slett representere en ny variant av en velkjent sang, en teknikk Ashman/Menken som nevnt benyttet seg av i *Little Shop of Horrors* (1982).¹³⁴

«Poor Unfortunate Souls» varer nærmere 5 minutter, starter i c-moll og modulerer til d-moll underveis.¹³⁵ Sangen er notert i alla breve, originalversjonens tempo starter på rundt 72bpm, men gjennom ulike tempoforandringer underveis har grunntempoet øket til rundt 84bpm i siste refreng. Som nevnt befinner sangen seg innenfor et europeisk kabaret-idiom, noe som også avspeiles i note-utgivelser der blir stil og tempo blir angitt som 'Purely Weill' og 'Diabolical Oom-Pah' med tempoangivelsen 72bpm.¹³⁶

I «Poor Unfortunate Souls» er det mye som skjer samtidig.¹³⁷ Sangen er et godt eksempel innenfor kategorien 'handlingsdrivende sanger' og oppfyller kravet Lehman Engel stiller til at man må økonomisere med tiden og at gode musikalnummer både skal ha 'topic', 'function' og 'character' (1977, 32-37).¹³⁸ Sangen består av to hoveddeler adskilt av en verbal/instrumental-sekvens midtveis og avsluttes med en coda-del som er både sunget og verbal/instrumental.¹³⁹

Som nevnt er det sentrale musikalske idiomet knyttet til europeisk kabaret-tradisjon. Hva medfører dette og hvilke historier kan det tenkes å fortelle? Noe av kjernen i 'kabaret' som form kan sies å være å dyrke 'illusjonen' gjennom utøvernes forførende, formidlende og fortellende talenter. Spenningsfeltet dannes mellom ønsket om 'illusjon' og at kabareten er en enkel form med én eller noen få utøvere til rådighet. Sånn sett er Ursula en kabaret-sanger som *forfører* Ariel inn i sin verden og benytter seg av både stemme, uttrykk, tekst og musikk som 'retoriske' grep for å manipulere Ariel og skape illusjonen om at hun har gode hensikter.

Beslektede elementer innenfor den musikalske fortellingen knyttes til *saksofonen* og til en slags *sirkus-metafor*. Konvensjonen består i at saxofonen, kanskje særlig tenorsaxofonen, kobles til sensualitet og som signal på *en forførende kvinne*. Denne konvensjonen brukes til fulle i «Poor Unfortunate Souls». ¹⁴⁰ Saxofonen ligger med lange toner under Ursulas smilende, mørke og innsmigrende verbale argumenter (1:44-2:07) og formes med mye luft og kan minne om en hes variant av den menneskelige stemmen (1:48-51). ¹⁴¹ Tradisjonelt er også saksofonen en viktig del av orkesteret på sirkus, og vi kan også avlese et slags sirkus/tivoli-metafor med fallende bevegelser i treblås og messingblås kombinert med toner fra synth som kan minne både om 'lirekasse' og 'lykkehjul' (1:40-42). Sirkus/tivoli-metaforen utvikles videre i de bredt anlagte refrengene mot slutten av sangen der Ursula blir en slags sirkusdirektør som synger refreng/tittellinjen «Poor Unfortunate Souls» mens hun svinger pischen og driver sine undersåtter fram med stadig økende tempo og intensitet (2:55-3:12).

Komponist Alan Menken er i godt selskap når han bruker sirkus og tivoli-metaforer for å fortelle historier om hvordan man skal *passe seg for å bli blendet av ytre glans og glimmer og derved la seg lokke inn i noe potensielt farlig*. Gjennom populærkulturen er konvensjonene rundt sirkuset / det nedlagte tivoliet / fornøylesparken godt etablert og en 'scary clown' har blitt selve symbolet på ondskap. ¹⁴² Leigh Harlines benyttet tilsvarende musikalske metaforer når publikum introduseres for den forlokkende, men akk så livsfarlige, tilværelsen på fornøyles-park-øya 'Pleasure Island' i *Pinocchio* (1940).

I starten av verbalpartiet der Ursula prøver å overbevise Ariel om å slippe taket i fortiden, utfører saxofonen en trinnvis veksling mellom to halvtoner (1:48-51), en bevegelse som senere blir gjentatt i valthorn (2:01-06). Dette kan peke hen på Ariels *ambivalens*. ¹⁴³ Et sentralt premiss i avtalen med Ursula er at Ariel må gi fra seg sin stemme. ¹⁴⁴ Ursula aner nok at det vil sitte langt inne for Ariel og gi etter på dette punktet. Dette fortelles helt klart i musikken. Spenningen øker gjennom stigende melodiføring og trinnvise/klatrende akkordprogressjoner i strykerne fram mot en dramatisk tremolo på dominant-tonen akkurat på ordet 'voice' i den følgende dialogen:

URSULA:
Oh, Oh, and there is one more thing. We haven't discussed the subject of payment.

ARIEL:
But I don't have-

URSULA:
I'm not asking much, just a token really, a trifle!
*What I want from you is - your **voice**.*

Under denne dialogen forteller altså musikken at det helt avgjørende er at Ariel må overgi stemmen sin, at dette er det kritiske punktet og at dette potensielt kan velte hele Ursulas plan. Men etter en liten pause - som innenfor skuespiller-faget gjerne omtales som 'et vendepunkt', 'en vurdering', 'et øverste tegn' eller på engelsk 'a beat' - fortsetter Ursula sin argumentasjon og durer videre innenfor den tidligere etablerte tempoanvisningen 'Purely Weill'. Men nå er det i tillegg anført at hun skal øke på og kjøre lengre ut i svingene gjennom at det står anført 'Poco piu mosso'.¹⁴⁵ Et annet snedig eksempel på musikalsk historiefortelling finner vi litt senere i det samme verbalpartiet der Ursula fortsetter sin argumentasjon om at Ariel i fremtiden ikke vil ha behov for noen stemme. Hun argumenterer for at gutter ikke liker jenter som prater, og at Ariel vil komme langt med sitt utseende og kropps-språk:

URSULA:
You'll have your looks, your pretty face.
*And don't underestimate the importance of **body language**, ha!*

I samme øyeblikket begrepet 'body language' nevnes i dialogen hører vi i perkusjon og strykere gi oss rytmer og klanger ('jungeltrommer') som peker hen på en virtuell *burlesque-danser på strippeklubb* (2:27-30). Dette avgjørende punktet i fortellingen, øyeblikket der Ariel gir slipp på sine tidligere idealer og omfavner forhold knyttet til rent fysiske drifter, markeres også med en særdeles godt merkbar modulasjon fra c-moll til d-moll samt at tempo og temperatur øker.

Til slutt skal vi se på codaen utgjør det siste minuttet av sangen, og denne kan deles inn i fire deler:

- 1) Ursula utfører trolldomsritualet
- 2) Ariels stemme overføres til Ursula
- 3) Ursula skaper om Ariel til et menneske
- 4) Ariels nye tilværelse kan starte

De fire delene utgjør et drøyt minutt og inneholder musikalsk historiefortelling på flere plan: Vi møter *ledemotivene* både til Ariel og Ursula (hovedmotivet fra «Part of your World»

og melodisnutten som dekker tittellinjen «Poor Unfortunate Souls»). Disse integreres og behandles: *Ariels ledemotiv* synges når hun overlater stemmen sin til Ursula i 2). Her klangbehandles og panoreres Ariels stemme fra den venstre til den høyre kanalen i stereobildet, noe som gestalter bevegelse og retning knyttet til overleveringen av stemmen. *Ursulas ledemotiv* presenteres i messingblåserne som spiller aksentuerte akkorder stablet på melodi-linjen (4:14-4:37).

En annen type musikalsk historiefortelling finner vi under 1) når Ursula synger trolldomsformularet (3:36-3:49). Her ligger Ursulas sang over et dramatisk orgelakkompagnement med stigende akkordprogresjoner. Dette bygger opp en spenning som intensiveres gjennom raske figurasjoner i strykerne og effekter i slagverket som peker hen på hvordan *hav og storm* ofte lages av et symfoniorkester, jfr Wagners ledemotiv for hav og storm i *Der Fliegende Holländer* (1840).

Den siste stasjonen i codaen (4:14-4:51) består av en kraftfull oppadgående bevegelse som flater seg ut i noe rolig/harmonisk/vakkert. Etter at en voldsom spenning har blitt bygget opp - gjennom dype strøk i kontrabass, virvel i paukene, aggressive melodisk akkordføring i messingblåserne, crescendo i virvler på cymbal og slagverk forøvrig samt gjentatte og stigende arpeggio i harpe - blir fioliner og harpe liggende igjen alene (4:38). Den oppadgående bevegelsen i orkestersatsen kan peke hen på et objekt som stiger opp mot lyset og bryter overflaten. Deretter at et 'landskap åpner seg' og at 'sollys reflekteres i vannflaten'. I forhold Eric Clarkes diskusjon om bevegelse og hvordan det er vi opplever bevegelse i musikk, kan vi her konkludere med at det er *vi selv som beveger oss* - med en voldsom kraft - opp mot noe som åpnes eller brytes slik at et nytt landskap folder seg ut. Dette kommuniserer med hvordan Clarke karakteriserer bevegelsen som gestaltes i musikk eksempeler fra *Wozzeck* og Fatboy Slim (2005, 76-81).

"PROLOGUE"

Her er en Spotify-lenke til den originale innspillingen:¹⁴⁶

<https://open.spotify.com/track/44lCTQhD97O2kfZMctrGeE?si=ab5b99c83a624c9a>

Og en YouTube-lenke til det aktuelle klippet fra filmen:

<https://youtu.be/x2rDrKUb6bM>

I det følgende vil jeg argumentere for det utspiller seg subtil musikalsk historiefortelling i åpningen av *Beauty and the Beast* (1991), men før vi fokuserer på prologens musikalske dramaturgi skal vi høre hva Lehman Engel sier om etableringen av karakterer:

People need to be ‘grabbed’ in the theatre, and much of the force with which this is accomplished will determine how the entire play will make out. The importance of introducing characters as early as possible in musical cannot be stressed too strongly. (2006, 19)

Engel understreker at det er helt avgjørende hvilken karakter som etableres *først*. Dette kan være med å bestemme hvilket perspektiv vi utvikler på fortellingen. Vi har en tendens til å heie på den karakteren vi møter som den første (2006, 18).¹⁴⁷ I «Beauty and the Beast» etableres *begge* hovedpersonene helt i begynnelsen: I prologen stifter vi bekjentskap med Prinsen *før* han blir omskapt til Udyret, og i filmmusikalens store ‘åpningsnummer’ blir vi kjent med Belle og får anledning til å knytte oss til henne.

Bildefortellingen i prologen tar utgangspunkt i ‘gamle glassmalerier’, gjennom enkel animasjon og middelalder-aktig strek. Vi presenteres for en prins (Adam), og prologens tekst gir oss bakgrunnshistorien om prinsen som, på grunn av sitt kalde hjerte, ble utsatt for en forbannelse. Vi får videre høre om den røde rosen som mister sitt siste kronblad på prinsens 21-årsdag hvis han ikke mottar et kyss som uttrykk for ekte kjærlighet, og at rosens eventuelle død innebærer at prinsen må forbli et dyr til evig tid.

Her er en skjematisk oversikt der hendelser i det musikalske forløpet plassert i forhold til prologens tekst. Innspillingen er hentet fra «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991) og tidskodene refererer til den.

tidskode	tekst	musikk
0:01		en dyp drone (kontrabass og virvler i pauker og cymbal) etableres på 'g' som skal vise seg å være grunn-tonen i hovedtonaliteten som etableres i det følgende (g-moll)
0:09		motiv A etableres i g-moll med melodi i tremolo strykere og klokkespill, med brutte akkorder i klaver liggende under (en slags omvendt alberti-bass). Melodien settes i relieff gjennom noen dype toner fra pauke/grand cass, kontrabass og dyp messing
0:30	<i>Once upon a time, in a faraway land, a young Prince lived in</i>	fortellerstemmen etableres (David Ogden Stiers)
0:34	<i>a shining castle. Although he had everything his heart desired, the Prince was spoiled, selfish, and unkind.</i>	motiv B etableres i cello/kontrabass (c-moll-tonalitet)
0:45	<i>But then, one winter's night, an old beggar woman came to the castle and offered him a single rose in return for shelter from the bitter cold.</i>	motiv A gjeninnføres, men i en litt annen variant, nå i en durtoneart (Ass-dur), med engelsk horn som melodiførende instrument
0:57	<i>Repulsed by her haggard appearance, the Prince sneered at the</i>	motiv B gjeninnføres, men i en mørkere variant (g-moll-tonalitet) igjen i cello/kontrabass

	<i>gift, and turned the old woman away. But she warned him not to be deceived by appearances</i>	
1:08	<i>for beauty is found within. And when he dismissed her again, the old woman's ugliness melted away to reveal a beautiful Enchantress. The Prince tried to apologize, but it was too late, for she had seen that there was no love in his heart.</i>	vi er tilbake i den grunnleggende tonaliteten g-moll og får en reprise av A-temaet 'magisk effekt' i strykere, harpe, charms reprise av 'magisk effekt'
1:27	<i>And as punishment, she transformed him into a hideous beast, and placed a powerful spell on the castle and all who lived there.</i>	en akkordprogresjon som blir til en kadens som fører oss fra g-moll til c-moll; først et utsving til Ass-dur, videre til f-moll og d-dim via G-dur som da utgjør dominanten til den foreløpig nye tonaliteten c-moll
1:37	<i>Ashamed of his monstrous form, the Beast concealed himself inside his castle, with a magic mirror as his only window to the outside world.</i>	vi er i c-moll der vi nå blir presentert for motiv B i en bredere anlagt versjon i messing og dype strykere Og ved hjelp av melodilinjen i motiv B og akkordprogresjonene som følger med føres vi fra c-moll til Ass-dur
1:48	<i>The Rose she had offered, was truly an enchanted rose, which would bloom until his twenty-first year.</i>	motiv C etableres med fløyte og strykere i en durtoneart (Ass-dur)
1:56	<i>If he could learn to love another, and earn her love in return by the time the last petal fell</i>	en kadens / overgang som fører oss tilbake til en g-tonalitet uten ters, denne omtydes fra dominanten i c-moll til å bli definert som hovedtonaliteten g-moll
2:04	<i>then the spell would be broken. If not, he would be doomed to remain a beast for all time. As the years passed, he fell into despair, and lost all hope, for who could ever learn to love... A Beast?</i>	vi er tilbake i g-moll og får motiv A som en reprise fra starten av satsen
		satsen lander på grunntonen g og denne omtydes til dominanten i C-dur som er hovedtonearten i den påfølgende sekvensen (åpningsnummeret) "Belle"

Figur 3) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Prologue»

Vi hører en fortellerstemme (David Ogden Stiers) og et symfoniorkester der strykere, harpe og treblås (spesielt fløyte og obo/engelsk horn) utgjør kjernen i orkesterarrangementet, supplert med slagverk (klokkespill, pauker, gran cassa) og messingblås i utvalgte sekvenser. Fortellerstemmen ligger nært i lydbildet og skuespillerens stemme/innlevelse utgjør en viktig del av publikums opplevelse.¹⁴⁸

Vi har tidligere vært innom begrepet 'mickey mousing' som representerer den mest rendyrkede formen for 'parallellisme', altså i en sammenheng der musikken og bildene drar i samme retning (Kalinak 1992, 25-28). I «Prologue: Beauty and The Beast» kan vi også snakke om 'mickey mousing', ikke mellom musikk og bilde, men mellom musikk og *tekst*. Bide-

fortellingen er som nevnt svært enkel, publikums føres gjennom bildene i en eventyrbok.¹⁴⁹ Men de musikalske hendelsene avspeiler *tekstens innhold, tone, retorikk og poenger* på subtile måter.¹⁵⁰ Den musikalske dramaturgien går hånd i hånd med den tekstlige dramaturgien, og de viktige 'stasjonene' og 'kapitlene' i teksten aksentueres/gestaltet musikalsk gjennom bruk av ulike klanglige, tonale, dynamiske, rytmiske og melodiske virkemidler.

I Prokofjevs «Peter og ulven» (1936) blir Ulven gestaltet av et valthorn, Bestefar av en fagott og Anden av en obo. Peters tema utfolder seg i strykere, klarinetten er en katt og fløyten en fugl. Dette representerer en musikalsk semiotikk der instrumenter peker hen på karakterer i en fortelling, at *instrumentet blir som et ledemotiv for en spesiell karakter*. Når det gjelder de ulike karakterene i som presenteres i «Prologue: Beauty and The Beast» knyttes kontrabass og cello til (den egosentriske) prinsen og hans mørke tanker (0:57), den gamle konen gestaltet av engelsk horn (0:45), mens rosen - og håpet den bærer med seg - representeres ved en fløyte (1:48). I og med at rosen er symbolet på kjærligheten, og at den peker mot en fremtidig potensiell forening mellom Prinsen og Belle, så knyttes fløyten til en jente og er derved brukt i henhold til en 'teori' som har blitt lansert i filmmusikk-podcast'en «Art of the Score».¹⁵¹

Foruten at klangen fra de ulike instrumentene assosieres med karakterer, knyttes instrumentene dessuten til *ledemotiver*. På denne måten vil både ledemotivene i seg selv - og klangen fra instrumentene ledemotivene gestaltet gjennom - peke hen på ulike plan/krefter i fortellingen. Motiv A ligger først i klokkespill og lyse strykere (0:09):

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato" (Bells, "Strings", Violins). The score is written for piano accompaniment, featuring three staves: a top staff for strings (Violins), a middle staff for piano (Piano), and a bottom staff for strings (Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Moderato". The dynamics are marked "p" (piano) for both the strings and the piano. The score consists of two measures. The first measure shows a melodic line in the strings and a rhythmic accompaniment in the piano. The second measure continues the melodic line in the strings and the rhythmic accompaniment in the piano.

Figur 4) Motiv A fra «Prologue»

Temaet kommer senere tilbake i engelsk horn og knyttes da til den gamle konen (0:45). Her møter vi temaet i Ass-dur med høyt fjerde trinn, altså en slags lydsk variant:

(Moderato)
(Vlns)
(Vc)
(Cor Anglais, solo)
p (Piano)

3

Figur 5) Motiv A i Ass-dur, lydsk variant

Motiv B knyttes til Prinsen og ligger som melodi i de mørke strykerne (0:34):

(Moderato)
(Strings)
(B Cl, "Low Strings", Vc, Bs)
mf
p

3

Figur 6) Motiv B fra «Prologue»

Motiv C knyttes til den røde rosen, håpet og kjærligheten. Dette rose-motivet skal vise seg å bli det musikalske hovedtemaet i filmfortellingen, og kommer til å representere kjærligheten mellom Skjønnheten og Udyret. Tekstlinjen «Beauty and the Beast», som dessuten utgjør tittelen på både filmen og sangen, består av fem stavelser. Disse er knyttet til det mest sentrale motivet innenfor filmfortellingens musikalske palett og består av fem enkelttoner fra dur-tonikaens trinn 3 opp til 4, trinn 2 opp til 3 og ender på grunntrinnet. Når vi møter dette motivet senere i fortellingen er det knyttet til en vanlig dur-skala og lagt til Dess-dur for å best kommunisere med Angela Lansburys vokal i den tittelsangen. Her i filmens prolog møter vi også dette temaet (motiv C) i en slags lydsk variant (1:48), også dette i Ass-dur:

The image shows a musical score for Motiv C from the Prologue. It consists of two staves. The top staff is for Flute (Fl) and the bottom staff is for Piano (Harp). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked '(poco meno mosso) (Fl)' and features a piano part with a tremolo effect and a flute part with a melodic line. The second measure is marked '(Fl) rallentando ...' and features a piano part with a tremolo effect and a flute part with a melodic line. The third measure is marked '(+ Violins/Tri) (pp) (Oboe)' and features a piano part with a tremolo effect and a flute part with a melodic line. The piano part is marked 'p' and the flute part is marked 'pp'. The score is annotated with '(+ Cl, "Music Box")' under the piano part in the first measure.

Figur 7) Motiv C fra «Prologue» (lydisk variant)

Jeg vil argumentere for at det utvises subtil musikalsk historiefortelling gjennom bevisst bruk av de ulike tonale planene i prologen.¹⁵² Her representerer g-moll 'grunnsituasjonen' - situasjonen som utgjør et status quo i fortellingen - altså prinsens forbannelse, vi kan kalle dette motivet for 'legenden om prinsen'. Denne grunnsituasjonen både åpner (0:08-0:30) og avslutter (2:04-2:25) prologen, og vi hviler dessuten også i denne tonale 'situasjonen' midtveis (1:08-1:27). Slik kan man si at både det melodiske motiv 'A', instrumenteringen med tremolo strykere, klokkespill og klaver, samt tonaliteten g-moll utgjør en del av ledemotivet for grunnsituasjonen 'prinsens forbannelse'. Her inkluderer altså ledemotivet både klanglige og tonale parametere slik at begrepet 'ledemotiv' kan forstås som noe mer enn en innretning knyttet til melodiføring.¹⁵³ Motiv 'B' representeres gjennom kontrabass og cello og knyttes til prinsen og hans uvennlige fremferd (0:57). Vi møter dette motivet flere ganger i prologen, og hver gang knyttet til tekstlige forhold som forteller noe om prinsen og hans situasjon. Motiv 'B' forekommer riktignok i både i c-moll og g-moll i løpet av prologen, men i forhold til tonal dramaturgi kan man hevde at c-moll representerer prinsen og hans dystre skjebne gjennom at motivet utfolder seg innenfor denne tonaliteten ved to tilfeller (0:34-0:45 og 1:37-1:48) og at ved prinsen i begge tilfellene beskrives som uvennlig og utilnærmelig. Slik sett kan også tonaliteten c-moll knyttes til - og representere et 'ledemotiv for - den egosentriske prinsens mørke tanker.

Som nevnt knyttes motiv 'C' tekstlig til den røde rosen og den potensielle kjærlighet rosen representerer (1:48-1:56). Motivet presenteres av fløyte og strykere i den eneste dur-tonaliteten som utfolder seg i noen særlig grad i prologen: Ass-dur. Tidlig i prologen fortelles historien om prinsens egoisme og mangel på empati (0:34-0:45). Dette fortelles gjennom en c-moll-tonalitet. Så skjer det noe nytt, og det kommer et lys inn i fortellingen representert gjennom engelsk horn/ass-dur. En ny person introduseres og fortellingen åpner seg opp. Ass-dur er subdominanten til c-molls parallelltoneart Ess-dur, og står harmonisk i et nært slektskap til c-moll. Veien er derfor ikke lang fra den ene totaliteten til den andre. I og med at Ass-dur i prologen ved to tilfeller knyttes opp mot en eventuell vei ut av ulykken, kan man argumentere for at tonaliteten Ass-dur - i begge tilfeller i kompaniskap med et treblåse-instrument (engelsk horn/fløyte) i melodistemmen - blir et 'ledemotiv' for *potensiell lykke og kjærlighet*.

Foruten den aktive bruken av tonale plan, finnes det i prologen også eksempler på andre typer musikalsk historiefortelling. Vi har tidligere vært innom konseptet OPP/NED (Lakoff/Johnson 1980, 1999). Dette inntreffer tydeligst i det prinsen, som en konsekvens av egen egoisme, får forbannelsen kastet over seg og blir omskapt til et udyr. Denne dramatiske hendelsen representeres gjennom fallende akkord-progresjoner og instrumentføringen som utspiller seg i mørke strykere (1:27-1:37). Dette fallet kan peke hen både på prinsens fall og hans fysiske tilbaketrekking til mørke rom i slottets dype kjeller. Den motsatte bevegelsen (stigende, oppadgående) gestaltet i lyse treblåsere og fioliner.¹⁵⁴ Dette forekommer to ganger i prologen (1:12 og 1:20). Når det gjelder de melodiføringen innenfor de ulike motivene er det tydelig at prinsens motiv ('B') i sin mørke klangverden også har en melodisk struktur som beveger seg *nedover* (0:34-0:45 og 0:57-1:08).

På samme måten kan den melodiske linjen i motiv 'A' kan også knyttes opp mot denne konsepsjonen, altså at OPP representerer håp og lys mens NED representerer mørke og håpløshet. Det kan derved argumenteres for at det utføres en slags *dobbel historiefortelling* knyttet til dette motivet: For det første er motivet - gjennom både bilder og tekst - etablert som et ledemotiv for prinsen og hans fortvilte situasjon, for det andre gestalter motivets melodiske kontur *i seg selv* vekslingen mellom håp og håpløshet. En slik 'dobbel historiefortelling' finner vi også i ledemotivet til Ariel og kan minne om måten Menken arbeidet med dette i *The Little Mermaid* (1989).

Litt på samme måte som i en overture introduseres vi gjennom «Prologue» for de fleste sentrale motivene som senere blir presentert. Vi vender tilbake til dette under analysen av filmens finalesekvens «Transformation».

"BEAUTY AND THE BEAST"

Her er en Spotify-lenke til den originale innspillingen:¹⁵⁵

<https://open.spotify.com/track/2rJFFUEl1LURkVoboOARXx?si=c82f018cfdba49ea>

Og en YouTube-lenke til det aktuelle klippet fra filmen:

<https://www.youtube.com/watch?v=F8bl7us49so>

Her er sangteksten med de ulike musikalske delene markert med farger og bokstaver som representerer delene jeg refererer til i analysen. Den svarte teksten i slutten av sangen representerer dialog som ligger på etterspillet.

BEAUTY AND THE BEAST

A
Tale as old as time
True as it can be
Barely even friends
Then somebody bends
Unexpectedly

A
Just a little change
Small to say the least
Both a little scared
Neither one prepared
Beauty and the beast

B
Ever just the same
Ever a surprise
Ever as before
ever just as sure
as the sun will rise

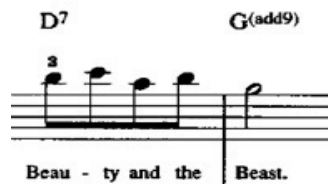
A
Tale as old as time
Tune as old as song
Bittersweet and strange
Finding you can change
Learning you were wrong

A+
Certain as the sun
Rising in the east
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the beast
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the beast

Off to the cupboard with you now, chip.

It's past your bedtime. Good night, Love.

Det musikalske grunnmotivet i sangen «Beauty and the Beast» består som nevnt av fem toner og følger stavelsene i både sangens og filmens tittel. Vi møter sangen i sin fulle form i scenen der Skjønnheten og Udyret danser med hverandre i slottets store hall. I det følgende vil jeg omtale dette temaet som 'kjærlighetsmotivet' og i G-dur utspiller det seg slik:



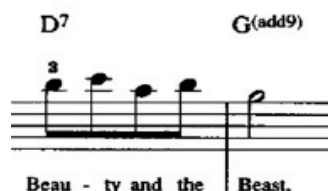
Figur 8) Tittelmotivet fra «Beauty and the Beast»

Temaet har en enkelhet som kommuniserer godt med Engels ideal knyttet til det tidligere nevnte 'Danny Boy'-idiomet som kjennetegnes gjennom en melodisk enkelhet kombinert med en klar og kraftfull tekst. (2006, 10).¹⁵⁶ Også dette temaet forekommer i utallige bearbeidelser gjennom filmfortellingen. En snedig bruk av temaet finner vi i sangen «Something There» der temaet deles opp med en liten pause - et lite sukk, en cesur - i midten av frasen.¹⁵⁷ Den ene delen av temaet adskilles fra den andre slik at 'kjærlighetsmotivet' presenteres separat i to ulike deler:¹⁵⁸



Figur 9) Varianten vi møter i «Something There»

Sangen der dette skjer, «Something There», har en viktig funksjon i filmfortellingen.¹⁵⁹ Her introduseres 'kjærlighetsmotivet' i en prøvende og forsiktig variant og vi møter altså motivet i *to separate deler*. Det er først når kjærligheten mellom Belle og Udyret befestes i slottshallen at de to melodiske delene kobles sammen til sin helhetlige form.



Figur 10) Tittelmotivet fra «Beauty and the Beast»

«Beauty and the Beast» kan kategoriseres som en pop-ballade, den har et langsomt tempo og i originalversjonen med Angela Lansbury befinner sangen seg i Dess-dur med modulasjon

til Ess-dur underveis. Strukturen er AABAA+ med modulasjon i slutten av B-delen og de siste tre linjene av siste A-del repeteres som coda.¹⁶⁰

Vi skal i det følgende nærme oss den vokale siden av «Beauty and the Beast» og se litt på hvordan Angela Lansburys stemme bidrar til publikums opplevelse.¹⁶¹ Howard Ashman og Alan Menken laget i sin tid en demo-versjon av sangen og sendte denne til Lansbury og lurte på om hun kunne tenke seg å spille inn sangen.¹⁶² Menken uttaler i et intervju:

Mrs. Potts is actually modeled on Mrs. Bridges from *Upstairs, Downstairs*, the character from the BBC series [1971-75]. She was the maid, but ran the whole household. [...] She is the most joyful, motherly presence with little Chip. They are so sweet and remind me of *Peter Pan* [1953] a little bit, which was always Howard's favorite. ¹⁶³

Angela Lansbury, en merittert skuespiller og musikalartist med karriere i både Storbritannia og USA, var 66 år når hun takket ja til å gjøre innspillingen. Selv om stemmekvaliteten fremdeles er god så tilhører stemmen en voksen dame, noe som også var et poeng ved å ønske seg Lansbury til rollen.¹⁶⁴

I sin artikkel «Empathy and the ecology of musical consciousness» (2019) skriver Eric Clarke om den menneskelige stemmen og hvordan denne spiller en avgjørende rolle i forhold til aktivering av empatisk respons. Han skriver at stemmen ikke er bare et musikkinstrument, men at stemmen *er* oss, den *er* vår egen kropp i aktiv handling. Clarke henviser til musikkforskeren Laurie Stras og at en feilbarlig eller skadet stemme kan vekke tillit og empati hos publikum. Mange sangere faktisk kan simulere / manipulere *en skadet stemme* fordi dette kan tilføre stemmen *karakter*, og gi artisten autoritet, autentisitet og integritet (Stras 2006, 175).

Leonard Cohens sang «Anthem» (1992) inneholder tekstlinjene: «There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in». Slik jeg ser det er Clarke inne på noe av det samme når han skriver at *feilbarligheten* i stemmen til for eksempel en blues-sanger kan få oss til å føle større nærhet og identifikasjon enn når vi stilles overfor en polert/skolert stemme (2019, 80-81).

Slik sett kan det være at Angela Lansburys stemme, som i 1991 kanskje befant seg noe over middagshøyden og på langt nær var preget av perfektjon og fullstendig muskelkontroll, i spesiell grad kan tenkes åpne for empatisk speiling og identifikasjon. Men selv om Lansburys stemmemateriale nok var mer på plass i yngre år, var stemmen hennes i 1991 fremdeles i stand til å utøve kontroll i forhold til både klangdannelse og vibrato, derigjennom kunne også stem-

men inngi *autoritet*. Lansbury har i det hele tatt et stort register å spille på og i skjemaet under påpeker jeg en del detaljer som kan tenkes å fremme identifikasjon og empatisk speiling hos publikum:

tid	tekst	karakter
0:25	Tale as old as time	en anelse 'twang' på dette ordet ¹⁶⁵
0:40	unexpectedly	glede og liten latter rundt dette ordet
0:45	Just a little change	nærhet og hvisking i dette partiet
0:50	Both a little scared Neither one prepared	dette partiet beveger seg mot det vi kan kalle 'parlering' eller 'snakkesynging'
1:04	Ever just the same	kontroll, fin vibrato, autoritet
1:10	ever a surprise	kontroll, fin vibrato, autoritet
1:20	as the sun will rise	kontroll, fin vibrato, autoritet
1:34	Bittersweet and strange	litt i lyseste laget, men fremdeles kontroll
1:51	Tale as old as time	i 'rolle', personlig, 'parlering'
2:02	Tale as old as time (reprise)	nært, nakent, personlig
2:13	Beauty and the Beast	kontroll, vibrato, personlig
2:17	<i>Off to the cupboard with you now, chip. It's past your bedtime. Good night, Love.</i>	Mrs. Potts har dette som en replikk på underscore. Hun snakker til den lille sønnen sin. Mamma sier hvordan det skal være og setter grenser, men med varme og kjærighet

Figur 11) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Beauty and the Beast»

I forhold til *nærhet* og *identifikasjon* vil jeg også i denne sammenhengen nevne at mikrofon- og opptaksteknologien spiller en viktig rolle. Slik jeg ser det utgjør innspillings-teknologien et vesentlig aspekt når man snakker om den animerte musikalens potensial til å trigge emosjonelle responser. I artikkelen «Empathy and the ecology of musical consciousness» (2019) snakker også Clarke om viktigheten av lyd og mikrofonteknologi (82) og henviser til Connor som skriver:

The microphone makes audible and expressive a whole range of organic vocal sounds which are edited out in ordinary listening; the liquidity of the saliva, the hissing and tiny shudders of the breath, the clicking of the tongue and the teeth, and popping of the lips. (2000, 38)

Jeg argumenterer altså for at den menneskelige stemmens nærhet, i tillegg til Lansburys personlige og innsiktsfulle rolletolkning, er avgjørende for aktivering av publikums emosjonelle og empatiske responser knyttet til sangen «Beauty and the Beast».

"TRANSFORMATION"

Her er en Spotify-lenke til den originale innspillingen:¹⁶⁷

<https://open.spotify.com/track/6xLPSFeiQyFvta93OKngnB?si=8d8488eb5c9b4a09>

Og en YouTube-lenke til det aktuelle klippet fra filmen:

<https://www.youtube.com/watch?v=44hlalytZE>

Med *The Little Mermaid* (1989) hadde Alan Menken sin første oppgave som filmmusikk-komponist. Menken hadde tidligere markert seg som 'songwriter' og scenemusikal-komponist, men filmmusikk var nytt for ham. Ut fra at Menken vant hele to 'Oscar' for musikken til *The Little Mermaid* har man belegg for å kunne si at han lyktes godt med sitt første forsøk innenfor denne sjangeren.¹⁶⁸ Det skulle vise seg å bli mange Oscar-statuetter på Menken i årene som fulgte, men sine første priser fikk han for arbeidet med Howard Ashman og filmene *The Little Mermaid* ; Beste sang «Under the Sea» og Beste 'score' (Academy Awards 1989) og *Beauty and the Beast*; Beste sang «Beauty and the Beast» (Academy Awards 1991). Jeg argumenterer for at Menken både gjennom *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) fremstår som en dreven filmmusikk-komponist, og at han gjennom musikken til disse filmene viser at han behersker filmmusikalske fortellerteknikker knyttet til både ledemotiv, tematisk bearbeidelse av musikalsk materiale og 'parallelisme', altså teknikkene som assosieres med hvordan musikken følger og formidler de psykologiske og visuelle hendelsene i filmfortellingen (Kalinak 1992, 25-28).

I «Transformation» fra *Beauty and the Beast* (1991) finnes eksempler på flere av de film-musikalske fortellerteknikkene jeg har omtalt i denne oppgaven. Når jeg nå skal nærme meg «Transformation» vil jeg likevel i større grad undersøke på hvilke måter de ulike musikalske hendelsene kan tenkes å peke hen på både *utenom-musikalske forhold* og ulike *musikalske konvensjoner*, altså en tilnærming i slekt med den Clarke benytter seg av i de analytiske eksempler i boken «Ways of Listening» (2005, 48-62, 76-90). Jeg vil som nevnt også dele inn i fortellerteknikker som peker på hendelser *innenfor verket*, *utenfor verket* og fortellerteknikker som *gestalter bevegelse*.

Vi går inn i fortellingen der vår venn *Beast* og antagonisten *Gaston* befinner seg høyt oppe på slottsmurene der de kjemper mot hverandre i en piskende storm. *Beast* hadde mulighet til å gjøre ende på sin rival *Gaston*, men valgte å spare livet hans. Som svar på dette stikker *Gaston* *Beast* i siden med en dolk, noe som påfører *Beast* dødelige skader. I triumfen over dette mister *Gaston* balansen og styrter i døden. *Belle* hjelper *Beast* i trygghet slik at han kan komme til krefter, men skadene er uopprettelige og livet ebber ut.

Den musikalske sekvensen «Transformation» varer i underkant av seks minutter og utgjør de siste minuttene av filmen. Sekvensen ender opp i en bredt anlagt Disney-finale slik vi husker dem fra filmene på 1930/40/50-tallet. Jeg har valgt å dele det musikalske forløpet opp i fire deler:

- *Livet ebber ut (ca ett og et halvt minutt)*
- *Gjenfødelse (ca to minutter)*
- *Happy Ending (ca ett minutt)*
- *Disney-finale (ca ett minutt)*

Her er et skjema som kort beskriver de musikalske hendelsene og gir stikkord om hva slags type bevegelse og utenom-musikalske hendelser musikken kan tenkes å peke hen på. Skjemaet er laget for å gi et overblikk, og jeg vil gå inn på de ulike forholdene senere. Innspillingen jeg tar utgangspunkt i er, som de andre sekvensene jeg analyserer fra filmen, hentet fra «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991) og tidskodene refererer til denne.

		MUSIKALSKE HENDELSER	KAN PEKE HEN PÅ
		Første del: Livet ebber ut	
0:00	0:00	Langsom strykesats i E-dur, med langsomt fallende progresjoner som er i slekt med og forbereder	En sørgesats, alt faller og dør langsomt, livet ebber ut
	0:08	'kjærlighetsmotivet' som kommer i fiolin og piano og motivet beveger seg videre nedover til under-kvarten før det igjen prøver seg oppover, men hovedbevegelsene går ned, ned	alt faller, daler, går nedover
	0:19	reprise av strykesatsen vi akkurat har hørt, nå med tillegget at hornet prøver seg	noe stolt og militært, men med langsomt tempo og ganske svakt, som om en soldat dør på post eller en fanfare som spilles i en begravelse
	0:35	b-del i moll, ritardando som fører nedover mot	
	1:00	subdominanten og videre til moll-mediannten (vi er i E-dur, så er vi altså litt innom A-dur før giss-moll), mørke strykere ritardando faller enda en halvtone (G-dur) og videre ned (fiss-moll) og ritardando helt ned til det nesten stopper opp i F-dur med	det er noe som dør
	1:27	skarp forholdning: en 'h' i engelsk horn, utgjør tritonus i F-dur og opp-løses	når det nesten var slutt oppsto det noe viktig som tritonus varsler om med 'et

		langsomt til kvinten og vi er i ren F-dur	rødt flagg'
		Andre del: Gjenfødelse	
1:35	1:35	raske figurasjoner i strykerne som utgjør et 'syklisk ostinat' Andre del: Gjenfødelse	lette og raske figurasjoner som insekts-svermer eller tryllestøv
1:35	1:39:15	trompet (lydisk)raske figurasjoner i strykerne som utgjør et 'syklisk ostinat'	militære assosiasjoner og det lydiske innebærer heltoner som ofte peker hen på vektløshet, limbolette og raske figurasjoner som insekts-svermer eller tryllestøv
	1:48:39	trinnvis messing etableres (fortsetter)trompet (lydisk)	militære assosiasjoner og det lydiske innebærer heltoner som ofte peker hen på vektløshet, limbo
	2:08:48	modulasjon fra F-dur til Ass-durtrinnvis messing etableres (fortsetter)	øker følelsen av løft
	2:28:08	strykerne fortsetter oppover via B-dur modulasjon fra F-dur til Ass-dur	svever gjennom luft vindøker følelsen av løft
	2:33:28	prolog-temaet i horn og svares av trompeter vi er i en c-moll-tonalitet, men som ikke defineres mye av terser, dette går videre gjennom Ess-dur og Ess-dur til alt åpner seg i en stor i F-dur:strykerne fortsetter oppover via B-dur	gjennombrudd fanfarer, triumf temaet vi kjenner fra prologen som knyttes til Beast og hans skjebne og situasjon, vi kan kalle det 'prinsens tragiske skjebne'svever gjennom luft vind
	2:56:33	piccolotrompet og trompet sprenger seg opp og frem og hornet presenterer prinsens/Beasts ledemotiv (som vi husker som et slags 'deppetema' i c-moll og g-moll i prologen. Men nå altså i F-dur "Transformation"-sekvensen startet med E-dur-tonalitet og nå, etter ulike musikalske hendelser har vi nå etablert oss i F-dur, et halvt trinn over der vi startetprolog-temaet i horn og svares av trompeter vi er i en c-moll-tonalitet, men som ikke defineres mye av terser, dette går videre gjennom Ess-dur og Ess-dur til alt åpner seg i en stor i F-dur:	her er vi oppe i lyset landskapet brer seg ut ny og skinnende variant av Ledemotivet 'Udyrets isolasjon' skinnende rustning av gull triumfgjennombrudd fanfarer, triumf temaet vi kjenner fra prologen som knyttes til Beast og hans skjebne og situasjon, vi kan kalle det 'prinsens tragiske skjebne'
	3:12:56	dur-temaet fra prologen i obo, treblås som knyttes til når den gamle konen oppsøkte Udyret og dette representerte en mulighet for hampiccolotrompet og trompet sprenger seg opp og frem og hornet presenterer prinsens/Beasts ledemotiv (som vi husker som et slags 'deppetema' i c-moll og g-moll i prologen. Men nå altså i F-dur "Transformation"-sekvensen startet	hjemme, nært, bare de nærmesteher er vi oppe i lyset landskapet brer seg ut ny og skinnende variant av Ledemotivet 'Udyrets isolasjon' skinnende rustning av gull triumf

		med E-dur-tonalitet og nå, etter ulike musikalske hendelser har vi nå etablert oss i F-dur, et halvt trinn over der vi startet	
	3:323:12	'kjærlighetstemaet' stort i strykere A-dur livet feires Messing i kraftige fanfare-støt treblås og strykere i virvlerdur-temaet fra prologen i obo, treblås som knyttes til når den gamle konen oppsøkte Udyret og dette representerte en mulighet for ham	feiring av seier cymbal-'svell' førte fram til lyset det ringer i klokkene olympiske fanfarerhjemme, nært, bare de nærmeste
	3:483:32	Strykesats som behandler grunn-motivet 'kjærlighetstemaet' stort i strykere A-dur livet feires Messing i kraftige fanfare-støt treblås og strykere i virvler	prinsens (tidligere Udyrets) tema potensialet i fortellingen barokk, learned style, feiring av seier cymbal-'svell' førte fram til lyset det ringer i klokkene olympiske fanfarer
	4:013:48	oppbygning til den store avslutningen Strykesats som behandler grunn-motivet	prinsens (tidligere Udyrets) tema potensialet i fortellingen barokk, learned style,
	4:01	oppbygning til den store avslutningen	
		Tredje del: Happy ending	
4:10	4:11	Hovedmelodien kommer i en bredt anlagt strykesats, treblås kommenterer og koser seg dette er verset i hovedsangen Tredje del: Happy ending	
4:10	4:294:11	verset i en rokokko-versjon i C-dur Hovedmelodien kommer i en bredt anlagt strykesats, treblås kommenterer og koser seg dette er verset i hovedsangen	slottet, 16-1700-tallet
	4:464:29	b-delen fra hovedsangen, broa (e-moll), melodien i tostemte fløyter og underliggende tremolo i lyse strykere og forsiktig klokkespill modulasjon (F-dur via B-dur og C-dur) til en bredt anlagt D-dur: verset i en rokokko-versjon i C-dur	såbarhet , nærhet, bare de to slottet, 16-1700-tallet
	4:46	b-delen fra hovedsangen, broa (e-moll), melodien i tostemte fløyter og underliggende tremolo i lyse strykere og forsiktig klokkespill modulasjon (F-dur via B-dur og C-dur) til en bredt anlagt D-dur:	såbarhet , nærhet, bare de to
		Fjerde del: Disney-finale	
5:05	5:05	fullt Disney-kor på hovedmelodien fra	tekstlig reprise av siste runde av

		tittel-sangen, verset fra "Beauty and the Beast" Fjerde del: Disney-finale	sangen (siste verset samt repetisjon av de siste tre frasene)
5:05	5:225:05	repetisjon og ritardandofullt Disney-kor på hovedmelodien fra tittel-sangen, verset fra "Beauty and the Beast"	tekstlig reprise av siste runde av sangen (siste verset samt repetisjon av de siste tre frasene)
	5:445:22	en 'klassisk' populærmusikalsk codarepetisjon og ritardando	
	5:44	en 'klassisk' populærmusikalsk coda	

Figur 12) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Transformation»

Som det sikkert har fremgått allerede er jeg svært begeistret for filmen *Beauty and the Beast* (1991) og fascineres gang på gang av presisjonsnivået, subtiliteten og kraften som utvises i den musikalske historiefortellingen, mange av sekvensene i filmen inneholder etter min mening musikalsk dramaturgi på høyt nivå. Jeg vil argumentere for at vi i «Transformation» finner en bredt anlagt musikalsk fortelling som på subtile/presise måter skildrer sorg og sårbarhet, gjenfødelse, seier, glede og livskraft.

Alan Menken benytter seg av en samling ulike musikalske fortellerteknikker som lar oss oppleve historien om Beasts gjenfødelse gjennom musikk. Dette gjør Menken selvfølgelig i nært samarbeid med makker Howard Ashman, manusforfatter Linda Woolverton, regissørene Gary Trousdale og Kirk Wise, samt tallrike animatører og ulike medarbeidere både under preproduksjon og produksjon av *Beauty and the Beast*. Det kan gi mening å dele de musikalske fortellerteknikkene inn i to hovedkategorier, der den første består av referanser knyttet til hendelser *innenfor* 'verket' og den andre består av referanser til forhold utenfor 'verket'.¹⁶⁹ Jeg mener imidlertid det også kan være hensiktsmessig å benytte seg av en tredje kategori: fortellerteknikker knyttet til gestaltning av bevegelse, og i det følgende vil jeg bruke en slik inndeling.

- 1) Fortellerteknikker som peker på hendelser innenfor 'verket'
- 2) Fortellerteknikker som peker på kontekster utenfor 'verket'
- 3) Fortellerteknikker knyttet til gestaltning av bevegelse¹⁷⁰

De musikalske hendelsene som utspiller seg i «Transformation» kan ofte klassifiseres innenfor fler enn én av kategoriene: En tremolo i strykerne - f.eks den vi finner mot slutten av sekvensen (4:47-4:54) - kan trygt plasseres innenfor kategori 2 i og med at en stryke-tremolo innenfor konvensjonell musikalsk historiefortelling signaliserer spenning/fare. Den spesifikke musikalske hendelsen 'stryker-tremolo' peker altså mot en konvensjon som befinner seg *utenfor verket* og tilhører dermed kategori 2. En stryke-tremolo kan imidlertid også høre hjemme innenfor kategori 3 i og med at tremolo imiterer skjelving i kropp/stemme som en

potensiell følge av frykt/redsel, altså en musikalsk hendelse som gestalter bevegelse. En tremolo i strykerne kan dessuten åpenbart sortere inn under første kategori så fremt den er knyttet an til et konkret ledemotiv etablert innenfor rammene av 'verket'.

FORTELLERTEKNIKKER SOM PEKER PÅ HENDELSER INNENFOR 'VERKET'

Inn under denne kategorien hører alt som har med 'ledemotiver' å gjøre, altså musikalske hendelser som kan knyttes til karakterer, karaktertrekk, situasjoner, handlinger, objekter etc innenfor verkets rammer. Dette representerer en musikalsk fortellerteknikk som innebærer *gjeninnføring* og *tematisk bearbeidelse* av etablerte musikalske motiver. Komponisten vever sammen de ulike musikalske trådene, og 'ledemotivteknikken' innebærer gjerne at de ulike motiviske/tematiske bestanddelene blir satt sammen på nye måter, at de gjennomgår endringer i tonalitet/tonart-signatur, eller at de blir behandlet i forhold til modalitet, sjanger, stil, orkestrering eller rytme.

Det finnes tallrike eksempler på dette i «Transformation», og allerede etter noen sekunder finner vi det tidligere omtalte 'kjærlighets-motivet' (0:08-0:33), men her i en *langsom* variant, svært *varsomt* og i *korte utdrag*. Motivet - som symboliserer kjærligheten mellom *Belle og Beast* - er rent konkret *i ferd med å forsvinne*. Temaet løser seg opp, noe som kan peke hen på (og i seg selv gestalter) at 'livet ebber ut' og kjærligheten mellom *Belle og Beast* blir borte for alltid (0:08-1:26).

Et annet eksempel på bruk av ledemotiver og hvordan disse behandles i form av nye varianter, finner vi i den andre hoveddelen av «Transformation», altså under overskriften *gjenfødsel* (se fig. 12), etter ca to og et halvt minutt. Her gjeninnføres ledemotivet koblet til 'legenden om prinsen'. Dette er det første temaet som presenteres i 'Prologue' (0:08-0:33) og derved i filmfortellingen som helhet. I prologen ble temaet presentert i en vår og forsiktig versjon i strykere og klokkespill. I «Transformation» blir vi presentert for en versjon i messingblåserne. Her møter vi ledemotivet - 'Legenden om Prinsen' - i en versjon der messingblåserne peker hen på *soldater, militærvesen, fanfarer, fremrykking* og bærer bud om *kraft og vilje* (2:33-2:45).

Det andre hovedtemaet vi ble introdusert for i prologen (motiv 'B'), knyttes til den hovmodige siden av prinsen og den tragiske skjebnen som rammet ham. Dette er ledemotivet jeg i skjemaet ovenfor har kalt 'Udyrets isolasjon'. I prologen møtte vi temaet i en varsom versjon i det lysere leiet av en kontrabass («Prologue» 0:33-0:45). Her, i «Transformation», blir temaet presentert med melodien i valthorn. Motivet blir deretter videreført av flyte/

klarinetten med følge av trompet/piccolotrompet. Den sølvklare klangen fra de lyse messing-instrumentene kan peke hen på *seier* og *triumf* (2:56-3:12).

Et annet eksempel på subtil/presis bruk av de sentrale ledemotivene i *Beauty and the Beast* (1991) finner vi i det faktum at 'Udyrets isolasjon' og 'Belles ledemotiv' er *det samme temaet* bare variert gjennom toneart, signatur (dur/moll), instrumentering og tempo. I begynnelsen av filmens store åpningsnummer «Belle» møter vi dette temaet i en lys og ukomplisert dur-versjon i fløyte/obo/klarinetten. Solen har akkurat stått opp og dagen begynner. Temaet knyttes til *lys*, til *dag* og *harmoni med naturen*, men først og fremst til etableringen av den kvinnelige hovedpersonen, *Belle*. Så dette ledemotivet, som i prologen knyttes til 'udyrets isolasjon' («Prologue» 0:33-0:45), blir 'Belles ledemotiv' («Belle» 0:03-0:10). Som kronen på verket får dette temaet en feiende flott versjon i filmfortellingens finale («Transformation» 2:56-3:12). Disse grepene vitner om en tett og gjennomført bruk av det tematiske materialet, og at fortellingen formidles og knyttes sammen ved bruk av musikalske virkemidler.

Vi har vært inne på at Menken i «Transformation» benytter seg av gjenbruk, repriser og bearbeidelser av allerede etablerte temaer. Publikum får mulighet til å høre igjen temaer de allerede har stiftet bekjentskap med, noe som er helt i tråd med rådene Engel viderefører gjennom bøkene «Words with Music» (1971) og «The Making of a Musical» (1977). Mot slutten av «Transformation» gjeninnføres filmens mest sentrale musikalske tema gjennom en instrumentalversjon av «Beauty and the Beast»-sangen (4:11-5:49). Først A-delen og en repetisjon av denne. Så B-delen, og til slutt - etter en modulasjon som løfter sangen en hel tone - avrundes festen med en bredt anlagt A-del (refrenget fra «Beauty and the Beast») med stort 'Disneykor' og fullt orkester.

FORTELLERTEKNIKKER SOM PEKER PÅ KONTEKSTER UTENFOR 'VERKET'

Her snakker vi om musikalske hendelser som viser til, eller peker hen på ('specifies'), etablerte musikalske konvensjoner, stiltrekk, sjangre eller som kan gi assosiasjoner til utenom-musikalske forhold på en eller annen måte.

Fortellingen om *gjenfødelse* er gammel og finnes i kulturer verden over. I *Beauty and the Beast* gestaltes gjenfødselen gjennom musikalske konvensjoner knyttet til seier og triumf. Valthorn og trompeter inngår i ulike typer fanfarer i «Transformation» (f.eks 3:36-3:46). Konvensjonene knyttet til bruk av fanfarer og lignende seier/triumf-metaforer kan vi f.eks også finne i Aron Coplands «Fanfare for the common man» (1942). Beslektet bruk av knatrende messinginstrumenter finner vi i fanfaremusikken fra Leo Arnauds «Bugler's Dream» (1964) og

i John Williams' «Olympic Fanfare» (1984). Alan Menken benytter dessuten samme grepet senere, i «Go the Distance» fra Disneys *Hercules* (1997). I alle disse eksemplene bærer de blankpussede instrumentene bud om *edle metaller*, triumftog og skinnende rustninger.

Jeg vil også nevne *instrumentasjon* som peker hen på 16/1700-tallet og 'gammel stil'/ 'barokkstil'. Dette forekommer i siste delen av sekvensen. Her møter vi 'verset' vi kjenner fra «Beauty and the Beast»-sangen, og nå presenteres melodien i en bredt anlagt strykersats omsluttet av treblåsere som fyller inn med blokk-arrangerte innsatser (4:11-4:29). Når 'verset' repeteres gjøres dette i en slags 'rokokko-stil'. De musikalske hendelsene som peker hen på ('specifies') denne stilen er instrumentasjon med stakkato melodi i lyse strykere med 'svar' fra lett treblås, fagott som fremtredende instrument med en kontrapunktisk motstemme samt at cembalo og mørke strykere gjør et 'basso-contiuo', og figurasjonene på cembalo er brutte akkorder á la 'Alberti-bass'.¹⁷¹ På samme måte som et sted litt tidligere i satsen (3:48-4:01), der Prinsens (det tidligere Udyrets) tema gjøres i en 'learned style', peker disse ulike musikalske virkemidlene hen på en uspesifisert 'eventyrtid' som teksten i prologen forteller er «Once upon a time..», men som musikken indikerer at defineres til 16/1700-tallet eller deromkring.¹⁷² Den visuelle estetikken med glassmaleriene og gotiske buer indikerer imidlertid en slags europeisk middelalder, mens slottets spir, samt diverse romantiske detaljer og kostymer kan minne mer om 1800-tallet.

Når vi snakker om musikalske hendelser som peker hen på kontekster *utenfor verket*, kan vi også nevne en markant *tritonus* som signaliserer et viktig 'flagg' i fortellingen (1:27). Bruken av tritonus er gjennom vestlig musikkhistorisk kontekst etablert som signal på noe skarpt, farlig eller ulovlig, og i «Transformation» fungerer tritonus som et *varsel*, man hører tydelig at det varsles om noe viktig. Dette gestaltes musikalsk gjennom en skarp forholdning: En 'h' i engelsk horn utgjør tritonus til grunntonen i F-dur, den ligger ca tre sekunder (en *god stund*) før den oppløses til kvinten ('c') som bringer oss over i ren F-dur. Denne tydelige forholdningen varsler noe viktig, og i «Transformation» signaliseres det at *gjenfødselen* er i gang.

Helt til slutt i sekvensen får vi gjenhør med 'det klassiske Disney-koret'. Lyden av et kor signaliserer sosial samhörighet og kan bidra til å trekke publikum nærmere i filmfortellingens store finale. I og med at 'Disneykoret' er en konvensjon velkjent for publikum blant annet gjennom ikoniske scener fra både *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Cinderella* (1950) og *Sleeping Beauty* (1959), så knytter *Beauty and the Beast* (1991) seg an til en klar tradisjon innenfor Disneys animerte musikkfilmer. Grepet signaliserer stilfortrolighet, tilhörighet til tradisjon og til *nostalgi*, som i følge både Flinn (1988, 284), Kalinak (1994, 36) og Mollet (2020, 171) er en bevisst kalkulert ressurs.

FORTELLERTEKNIKKER KNYTTET TIL GESTALTNING AV BEVEGELSE

Vi har vært inne på forholdet mellom musikk og bevegelse flere ganger i denne oppgaven. Vi så hvordan musikalsk gestaltning av bevegelse var et sentralt element i forbindelse med «Part of Your World» og hvordan et enkelt, oppadgående motiv kunne prege en hel filmfortelling. Musikalsk *gestaltning av bevegelse* er naturlig nok et stort og omfattende felt, i alle fall hvis man kobler musikalsk dynamikk til bevegelse og legger til grunn at all musikalsk lyd dypest sett *er* bevegelse (Clarke 2005, 63).

Når det gjelder *Beauty and the Beast* (1991) og «Transformation» er det spesielt tre forhold som synes å utpeke seg knyttet til musikalsk gestaltning av bevegelse: Et *nedadgående bevegelsesmønster* i første del av satsen, et *syklisk ostinat* midtveis, og en *oppadgående bevegelse* mot slutten. Det nedadgående bevegelsesmønstret som preger første del av sekvensen (0:08-0:35), kobles etterhvert sammen med et ritardando som fører til at bevegelsen, og dermed livet til *Beast*, er i ferd med å stoppe opp (1:15-1:33). Ostinat-strukturen midtveis ('syklisk ostinat' i fig. 12), gestaltes gjennom trinnvise figurasjoner i strykerne. Figurasjonene består av stigende sekstendeler som i et gjentakende mønster havner tilbake til utgangspunktet. Figurasjonene representerer *stigning* også i en større sammenheng, gjennom at de jevnlig flyttes et trinn opp og at dette så blir definert som det nye grunnplanet. Ostinatet går og går, men beveger seg samtidig høyere, slik at bevegelsen utgjør en oppadgående spiral (1:35-2:13). Det tredje eksemplet på musikalsk gestaltet bevegelse befinner seg midtveis i delen jeg har kalt 'Gjenfødelse'. Her finner vi en kadens som består av en progresjon fra c-moll via Ess-dur opp til en stor F-dur. Trompet og piccolotrompet 'sprenger seg frem i lyset' og 'landskapet åpner seg' (2:56) jfr Clarke (2005, 76-82).

Musikalsk gestaltning av bevegelse spiller en vesentlig rolle i musikken til animasjonsfilmen. Gestene i bilder og musikk har en tendens til å sammenfalle innenfor denne formen, noe fagterminologien vitner om; 'mickey mousing', 'key-frames', 'goal-points' (Godøy 2010). Og det er som om animasjonsfilm i særlig grad trenger *drahjelp fra musikken* for å skape medrivende dynamiske forløp og troverdige situasjoner/karakterer. Det er musikken og bildene *sammen* som står for uttrykket. Den ikke-naturalistiske fremstillingsformen kan være svært presis, vel så presis som den naturalistiske, og her står musikken sentralt. Musikken utvider bildene og bidrar til å løfte animasjonen til noe som er *større enn virkeligheten*.¹⁷³

OPPSUMMERING



Stillbilde fra "Something There", *Beauty and the Beast* (1991)

INTRO TIL 'DEN HEMMELIGE RESEPTEN'

Siktemålet til denne oppgaven har vært todelt. Jeg har hatt et ønske om å undersøke hvordan musikken i *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) forteller historier. Jeg har også håpet å kunne si noe om hvorfor den animerte Disneymusikalen potensielt kan ha et så sterkt grep om sitt publikum, og hva som kan være grunnene til at vi mennesker, på et mer generelt plan, trekkes mot kunsten, musikken og fiksjonen.

Jeg har dessuten vært interessert i å finne 'den hemmelige oppskriften' bak den animerte Disneymusikalen. Kan man formulere en slik 'oppskrift' og i så fall; hvilke ingredienser inngår og hvordan blandes disse for å oppnå ønsket resultat? Hvis man kan snakke om en 'hemmelig resept' har den nok variert noe gjennom årene, men er det likevel noe som ligger fast?

For å oppsummere hovedingrediensene i det man kan tenke som 'oppskriften' på en Disneymusikal skal jeg i det følgende benytte meg av en utradisjonell fremstillingsform. Jeg har formulert et sammendrag av de sentrale ingrediensene i en *tenkt veiledning* adressert til en uerfaren musikal-produzent/komponist/librettist. Jeg har satt inn diverse fotnoter som gir henvisninger til hvor jeg henter de ulike tankene fra.

‘DEN HEMMELIGE RESEPTEN’

Når du skal lage en Disneymusikal er det viktig at du forbereder deg godt. Du trenger mye penger for du skal knytte til deg de beste fagfolkene i bransjen og holde dem på lønn gjennom flere år. Det tar nemlig lang tid fra du starter prosessen til musikalen er ferdig og kan nytes.¹⁷⁴ Når du har fått samlet alle menneskene du skal jobbe med er det viktig at du skaper et arbeidsmiljø som åpner for kreativ flyt slik at medarbeidernes idéer får fritt spillerom.¹⁷⁵

Musikken bør ikke være for komplisert. Det er viktig at det melodiske materialet er av en slik karakter at publikum knytter seg til det og husker sangene og melodiene du bruker.¹⁷⁶ I denne forbindelse kan du også bruke et tips som handler om å repetere det musikalske materialet i høy grad. Finn deg noen riktig gode temaer og la disse komme igjen mange ganger i løpet av musikalen.¹⁷⁷ Det er også viktig at de musikalske stilartene du beveger deg innenfor representerer noe kjent for publikum. Her kan det også lønne seg å bruke et slags musikalsk signalspråk som raskt og klart formidler hvilken sjanger som brukes eller hvor i verden vi befinner oss.¹⁷⁸ Dette signalspråket kan også fortelle om farer eller gleder som melder seg i hendelsesforløpet og hvordan karakterene tenker og føler.¹⁷⁹

Når det gjelder valg av historie så har det vist seg at det kan være lurt å bruke fortellinger med arkaiske kvaliteter, det betyr at fortellingene bør omhandle forhold som menneskene har vært opptatt av gjennom alle tider.¹⁸⁰ Det kan være lurt å bruke et eventyr eller en myte som utgangspunkt, men man kan også lage en musikal ut fra en roman/novelle/skuespill/film eller en historie fra virkeligheten. Man må bare passe på at fortellingen har ‘arkaiske kvaliteter’, og hvis den ikke har det fra før er det din jobb å tilføre disse kvalitetene når du bearbeider materialet.¹⁸¹

Det viktigste er at du får tak i hjertet til publikum. Dette oppnår du gjennom å bruke musikken og animasjonen på en slik måte at publikum knytter emosjonelle bånd til karakterene.¹⁸² Det er viktig at disse båndene etableres med det samme fortellingen begynner. Og karakterene må være klart definerte slik at publikum raskt får forståelsen av hvem de er og hvorfor de handler som de gjør.¹⁸³ Her kan du bruke musikalske temaer som symboliserer ulike karakterer, forholdene disse imellom, eller hva karakterene frykter og drømmer om.¹⁸⁴ En musikal skiller seg fra et teaterstykke på flere måter, og det viktigste du må ha i tankene når du lager en Disneymusikal er at du må gi plass til musikken. Du må stole på musikkens evne til å fortelle, for i en Disneymusikal er dialog, sang, animasjon og musikk sidestilte elementer som alle har dramaturgiske funksjoner.¹⁸⁵

Siden musikken skal gis plass er tiden knapp og grepene du velger må være gjennomtenkte slik at du kan fortelle historien klart og effektivt.¹⁸⁶ Og det er ikke bare musikken som må få plass. Du må også lage rom for koreograferte musikalnummer/shownummer, sekvenser som dyrker musikalsk/rytmisk timing og gi plass for både komiske og dramatiske sekvenser. Du må også sørge for å spekke fortellingen med musikalske og visuelle gags. Når det gjelder karakterene så må disse tegnes tydelig og klart uten å være forslitte stereotyper.¹⁸⁷ Her gjelder det å gjøre to ting samtidig: Karakterene må være 'prototyper' slik at publikum raskt kan definere dem, men de må tilføres flere dimensjoner slik at de blir troverdige. Dette må du gjøre gjennom 'spesifikasjon', altså at du tilfører karakterene særtrekk som gjør dem *spesielle* samtidig som de er *universelle*.¹⁸⁸

Her gjelder det altså å ha to tanker i hodet på en gang. Det samme kan man si om hvordan Disneymusikalen skal kommunisere med publikum. Det er viktig at du uttrykker deg på et språk dagens publikum kan relatere seg til samtidig som Disneymusikalen formidler en type nostalgi.¹⁸⁹ Materialet skal føles relevant og betraktes gjennom øynene til dagens publikum. Men du må passe på at de underliggende verdiene kommuniserer med en fortid der alt var bedre, enklere og mer oversiktlig enn det er i dag. *Nostalgi* vil alltid være en sentral ingrediens i Disneymusikalen og du må bevisst benytte deg av spillet mellom nåtid, fortid og fremtid hvis du skal lykkes. Dette gjør du best gjennom å *peke mot en fremtid som har fortidens kvaliteter*. Karakterene skal gjennomleve de sterkeste pinsler, men etter det tragiske kommer det et lys inn i fortellingen og en ny fremtid åpner seg.¹⁹⁰

Hendelsesforløpet, situasjonene og sangene i Disneymusikalen må disponeres gjennom bevisst bruk av spenning/avspenning/kontraster og publikum må knytte seg til karakterene på en slik måte at båndene varer gjennom hele filmfortellingen.¹⁹¹ Gjennom handlingen i Disneymusikalen skal publikum øyne håp for sine egne liv, vi skal minnes på hvor vakkert livet kan være og få hjelp til å vite hvordan vi best bør oppføre oss som mennesker. For at publikum virkelig skal involvere seg må du la musikalen skildre hendelser som inkluderer fødsel og død, adskillelse og gjenforening. Du bør dessuten la en eller fler av karakterene opptre 'altruistisk', det vil si at de viser omsorg og kjærlighet for andre uten å måtte få noe tilbake, eller at de ofrer seg selv for at andre skal kunne leve videre.¹⁹²

Oppskriften på Disneymusikalen kan bestå av et uendelig antall ulike ingredienser, men *den menneskelige stemmen* vil alltid utgjøre en avgjørende del.¹⁹³ Det er gjennom den menneskelige stemmen at de sterkeste emosjonelle båndene mellom publikum og karakterer dannes. For å få mest mulig effekt av disse empatiske koblingene lønner det seg å legge stemmen langt fram i lydmiksen slik at publikum får anledning til å komme i nærkontakt med

karakterene de skal knytte seg til.¹⁹⁴ Det er som sagt viktig med repriser, og hvis du har mulighet til å la Disneymusikalen din avrundes med en stor finale der du lar refrenget i hovedsangen gjeninnføres i en versjon arrangert for stort kor og fullt orkester vil det så avgjort sette en spiss på prosjektet. Lykke til!



Stillbilde fra "Transformation", *Beauty and the Beast* (1991)

EN KJEDE AV EMPATISKE KOBLINGER

I denne oppgaven har jeg tatt for meg to filmer fra 'The Disney Renaissance', *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991), og valgt å fokusere på musikk og historiefortelling. Jeg har argumentert for at sangskriverduoen Ashman/Menken gjennom sitt arbeid utgjør en bro mellom *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) og nyere filmer som *Frozen* (2013), *Moana* (2016), *Ralph breaks the Internet* (2018) og *Frozen II* (2019).

Animasjonsfilm er en utpreget kollektiv kunstart og de tallrike kreative og kunstneriske prosessene som ligger til grunn for det ferdige resultatet beveger seg ofte i komplekse mønstre og ulike retninger.¹⁹⁵ Hvis vi bruker Ariel fra *The Little Mermaid* (1989) som eksempel, så er hun bokstavelig talt en *sammensatt* karakter.¹⁹⁶ Ariel er resultatet av mange menneskers arbeid, og uten bidragene fra alle disse menneskene hadde ikke Ariel vært den hun er, og ikke

vært i stand til å aktivere publikums empatiske systemer på den måten hun gjør.¹⁹⁷

Schyff/Kruger (2019) skriver at det skilles mellom to typer empati innenfor forskning rundt 'trait empathy', feltet der empati betraktes som et personlighetstrekk, en 'disposisjon'.¹⁹⁸ På norsk omtales disse to typene gjerne som 'affektiv empati' og 'kognitiv empati'. Schyff/Krueger skriver videre at 'affektiv empati' assosieres med en 'bottom up'-tilnærming, mens 'kognitiv empati' assosieres med deduktive prosesser og en 'top down'-tilnærming. Den affektive empatien er koblet til emosjoner/kropp/motoriske systemer og aktiviseres gjennom underbevisste prosesser. Den kognitive varianten er styrt av intellektet, den er mer kalkulert. Man kan snakke om en 'varm' og 'kald' variant.

Jeg har argumentert for at empatiske koblinger aktiveres når publikum opplever Disney-musikalen. Kan man også hevde at empatiske prosesser er en del av det kreative arbeidet? Dette er det naturlig nok utfordrende å finne ut av, og man havner lett i spekulasjoner. Men hvis man forutsetter at empatiske prosesser *er* en del av det kreative arbeidet, har prosessene da karakter av 'top down' eller 'bottom up'? Er de 'varme' eller 'kalde'?

Schyff/Kruger (2019) skriver at man innenfor 'interaction theory' betrakter empati som noe vi *gjør*, heller enn noe som skjer med oss eller vi er utstyrt med. Selv tilsynelatende passiv lytting har interaktive komponenter (Chen et al. 2008; Clarke 2005, 137), musikalsk aktivitet 'trimmer vårt empatiske apparat', og musikken som medium åpner for vi kan øke vår 'empatiske kreativitet' (Cross/Laurence/Rabinowitch 2012, 340; Clarke 2019, 76).

Men tilbake til hvorvidt de empatiske prosessene skal betraktes som 'varme' eller 'kalde', til om vi ser dem som 'top down' eller 'bottom up'? Schyff/Kruger understreker at det innenfor 4E-tilnærmingen gjerne finner sted en *overlapping* mellom de ulike dimensjonene, og at man må forstå musikalsk empati innenfor et mer pluralistisk og interaktivt rammeverk (2019, 21). Hvis vi forutsetter at empatiske prosesser er en del av det kreative/kunstneriske arbeidet knyttet til en animasjonsfilm ville de kanskje være *både* 'varme' og 'kalde'? I tråd med Schyff/Krueger (2019) kunne man forestille seg at de ulike empatiske prosessene eksisterer side om side, at de blander seg, og det derfor ikke er så lett å si hva som er hva.

Når det gjelder musikken kan det godt tenkes at komponist Alan Menken *bevisst* benytter seg av velprøvde triks som han *vet* vil aktivere emosjonelle responser hos publikum, at han *kalkulerer* hvordan effekten av disse virkemidlene vil være. Dette vil i så fall være uttrykk for en 'kald' prosess. Menken forteller samtidig hvordan han jobber med 'magen' og gjør det han kjenner er riktig uten å helt vite hvorfor.¹⁹⁹ Det er beskrivelsen av en 'varm' prosess hvor

Menken følger sin underbevissthet og komponerer det han kjenner eller føler er riktig. Schyff/Krueger tenker seg at komponisten koder 'affektive gester' inn i musikken og at disse siden 'dekodes' av lytteren:

Affective gestures may be encoded into musical stimuli by composers and performers, which are then decoded by listeners through mimetic neural simulations. (Schyff/ Krueger 2019, 6)

Schyff/Krueger bruker begrepet 'neural simulations', noe som kan tyde på at de aksentuerer det kognitive aspektet og legger seg opp mot teoriene innenfor feltet 'simulation theory'. Menkens beskrivelser har imidlertid åpenbare kroppslige aspekter. Jeg skal snart komme til hvordan 'koding av affektive gester' kan kobles nærmere til fysiske/kroppslige forhold, men la oss ta en ting av gangen.

Schyff/Krueger åpner altså for at 'affektive gester' *kodes inn i musikken* av komponist og/eller utøver, og at disse i sin tur *dekodes av lytteren*. Dette er en besnærende tanke og intuitivt tror jeg de er inne på noe helt sentralt her. Det er imidlertid utfordrende å belegge dette empirisk.

Men la oss ikke slippe dette helt ennå. Vi har tidligere vært inne på begrepet 'einfühlung' i forbindelse med å *leve seg inn i et kunstverk*. Det at systemene forbundet med 'speilnevroner' aktiviseres gjennom kunstverk/musikk har både Juslin (2000, 2016), Cross/Laurence/Rabinowitch (2012) og Clarke (2005, 2019) vært inne på. Gjennom empatiske 'mekanismer' og emosjonell overføring knytter vi oss til 'virtuelle personer' i musikken (Cumming 1997; Lee et al. 2013; Van den Tol/Edwards 2013), og våre motoriske systemer engasjeres gjennom musiseringen, enten vi tar aktivt del i den eller ikke (Phillip-Silver/Trainor 2005; Krueger 2014). De motoriske systemene aktiveres når lytteren/publikum opplever filmfortellingen og vil naturlig nok også være aktivert hos sangerne/skuespillerne/musikerne under innspillingen. Men hva med komponisten? Menken beskriver at han så definitivt har kroppen med seg når han komponerer. Han bruker instrumentet, pianotangentene og fingrene, når han leter seg fram til melodiene, noe som ytterligere aksentuerer det motoriske aspektet. Men kan man snakke om at 'empatiske koblinger' også er aktivert hos komponisten under musiseringen (enten ved tangenter/papir/tastatur) som utspiller seg i de kreative prosessene?

Hvis vi vender tilbake til Ariel og tenker på hvordan animatørene jobber, så bruker de sine hender og sine skisser når de lette seg fram til hvilken karakter Ariel skal være.²⁰⁰ Det motoriske aspektet er altså helt åpenbart tilstede under arbeidet med å utvikle karakteren Ariel. Kan man i denne sammenhengen sette likhetstegn mellom 'motoriske prosesser' og

‘empatiske prosesser’? Er det slik at komponistens og animatørens empatiske systemer var aktivert under ‘unnfangelsen’ av karakteren? Og hva med de som har utformet fortellingen og karakterene i utgangspunktet? Kan man si at ‘empatiske prosesser’ var aktivert når H.C. Andersen (forfatter), Linda Woolverton (manuskript), Clements/Musker (regissører), Glen Keane (animatør), Alan Menken (komponist) og Howard Ashman (sangtekst), hver på sine måter, skapte den Ariel vi kjenner fra *The Little Mermaid* (1989)? Søsteren til Howard Ashman trekker fram *empati* som et karaktertrekk ved sin bror og beskriver det på følgende måte:

What there really was with Howard, was great empathy. Which means that he could put himself in the other persons place.. It’s not that he really wanted to be a mermaid who got legs, but he put himself in Ariels position.. of Ariels life, that’s empathy. And from that place you can write that character. I think that’s the definition of an artist.²⁰¹

Det er mange forestillinger om ‘empati’ som ikke hører vitenskapen til, og en søster er naturlig nok ikke noe uhildet vitne. Intervjuet med søsteren ble gjort etter at Howard Ashman var død, noe som i seg selv kan tenkes å kaste et rosenrødt skjær over det hele. Det faktum at intervjuet inngår i en Disney-produsert dokumentarfilm («Howard») gjør ikke saken bedre, i hvert fall ikke når dokumentarfilmen kan sies å ha som siktemål å hylle *geniet* Howard Ashman. Slik jeg ser det er Howards søster likevel innom sentrale forhold gjennom at hun trekker fram empati som en sentral egenskap hos en kunstner.

Både Krueger, Clarke og Thompson skriver om *intersubjektivitet*, om empatiske prosesser som kobler oss sammen. ‘De empatiske koblingene’ oppstår mellom levende mennesker i ‘sanntid’, men kan også aktiviseres i forhold til virtuelle personer i et fiktivt univers (Watt/Ash 1998; Livingstone/Thompson 2009; Clarke 2005; Cross/Laurence/Rabinowitch 2012). På samme måte kan man tenke seg at det aktiviseres empatiske koblinger mellom kunstneren og en fiktiv karakter under den kreative prosessen.

Her må jeg imidlertid presisere at selv om det skulle være slik at komponisten/utøveren *koder inn affektive gester i musikken og at disse senere dekodes av lytteren*, så trenger ikke nødvendigvis komponisten/utøveren være emosjonelt/empatisk engasjert for at lytteren skal bli det. Mozart f.eks skrev jo ofte musikk etter bestemte ‘modeller’, og denne musikken kan få fram emosjonelle responser hos lytteren selv om Mozarts egen empati ikke nødvendigvis var aktivert hver gang.²⁰²

DISNEYMUSIKALEN / NYTTEVERDIEN / EMPATIEN

Krueger (2009) beskriver kjernen i 'Extended mind thesis' som at selvet har en åpen og flytende karakter, og at vi tar i bruk eksterne ressurser til å løse grunnleggende oppgaver (690). Disse tankene er i tråd med Gibson (1966/1979) og Clarkes teorier (2005/2019) om hvordan vår persepsjon er organisert, og med teorier om hvordan vi utvider våre biologiske kapasiteter og blir en del av et komplekst system (Sutton 2006; Clark/Wilson 2009). Kan det estetiske objektet 'Disneymusikalen' betraktes som en utvidet del av noen eller noe?

En rekke forskere har skrevet om hvordan vi på ulike måter *braker* musikken (Wallace 1994; Stern 1985; DeNora 1986/2000; Cadwell/Hibbert 1999; Gittoes 2004; Wynn 2004; Tronick 2005; Sridarahan et al. 2007; Protevi 2010; Fritz et al. 2013; Skånland 2013; Krueger 2013/2014/2019). Georgina Born bruker begrepene 'imagined communities' og 'wider social identity formations' (2002, 266) når hun beskriver hvordan musikk kan være virksom innenfor ulike sosiale plan. Begrepene kan være relevante til spørsmålet om hvorvidt 'Disneymusikalen' kan fungere som en *utvidet del* av noen eller noe.

Born snakker om hvordan musikken bringer med seg forestilte/virtuelle felleskap og hvordan den kan forme og representere større gruppeidentiteter som klasse, kjønn, nasjonalitet, rase og etnisitet. Tracy Mollet fokuserer spesifikt på Disney-filmene og er inne på mye av det samme når hun skriver om at filmene kommuniserer 'amerikanske verdier' og fortellingen om 'den amerikanske drømmen' (2020, 48-52). I tråd med dette kan man si at Disneymusikalen potensielt kan utvide menneskers sosiale identitet gjennom å gi dem tilgang til ulike virtuelle felleskap ('familier som gjennom årtier har samlet seg om disneyfilmene', 'disney-nerder som har spesialisert seg på filmenes onde karakterer' eller 'entusiastiske cosplay-utøvere').

Den kanadiske psykologen og forfatteren Keith Oatley omtaler fiksjon og fortellinger som «flight simulators for real life» og hevder at fiksjonen derved kan hjelpe oss å forbedre våre sosiale ferdigheter (2016, 619). Den amerikanske forfatteren Jonathan Gottschall presenterer en tilsvarende tankemåte: «Fiction is an ancient virtual reality technology that specializes in simulating human problems» (2012, 59) og Livingston/Thompson uttrykker noe av det samme når de skriver: «Musical experience may be like an affective sandbox by allowing listeners to pursue emotion exploration and hypothesis testing in safe environments.» (2009, 95).

Joel Krueger skriver om 'entrainment' og at mennesker oppsøker musikk fordi det føles tilfredsstillende å gi seg hen, og fordi det kan være hensiktsmessig å la musikken 'gjøre den emosjonelle jobben for oss' (2014, 7). I tråd med disse resonnementene kan vi si at Disney-musikalen representerer en form for *estetisk teknologi* (DeNora 2000).

Både *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) ble gedigne suksesser, og jeg har i det foregående vært inne på ulike årsaker til dette. Filmene er kløktig laget, og jeg har argumentert for at dette er nært forbundet med innsikten og kunnskapene Howard Ashman og Alan Menken bragte med seg inn i arbeidet. Jeg har argumentert for at Ashman/ Menken bedriver subtil musikalsk historiefortelling, og at suksessoppskriften forøvrig besto i at de laget en symbiose mellom Broadwaymusikalen og Disneys animasjonsfilmer fra 'gullalderen'.

Ved hjelp av forskning innenfor felt som kognisjon, persepsjon, musikkpsykologi og musikk sosiologi har jeg ønsket studere Disneymusikalen for å nærme meg de underliggende årsakene til at *The Little Mermaid* (1989) og *Beauty and the Beast* (1991) potensielt kan ha et så sterkt grep på sitt publikum.

I den analytiske delen av oppgaven tok jeg for meg de siste seks minuttene av *Beauty and the Beast* (1991) og undersøkte hvordan musikken kunne sies å fortelle historier. Jeg argumenterte for at det musikalske narrative var sterkt og klart, selv frigjort fra bildene. Men i en filmfortelling smelter som kjent bildene og musikken sammen (Gorbman 1987; Kalinak 1992; Chion 2019) noe som er en viktig grunn til at filmfortellingen potensielt kan trigge de helt store følelsene hos publikum. Vi kan låne filmviteren Ed Tans karakteristikk av film som 'emotion machine' (1996), og finalesekvensen i *Beauty and the Beast* (1991) er i så henseende en aldeles uimotståelig cocktail.

I kapittelet 'Den hemmelige resepten' var jeg inne på at fortellingen i musikal bør ha 'arkaiske kvaliteter'. Dette er åpenbart et noe svevende begrep, men signaliserer at fortellingene bør kobles til forhold menneskene har vært opptatt av gjennom alle tider (Jung 1936/1956/1959; Campbell 1949; Propp 1958; Bettelheim 1976; Booker 2004; Guldbrandsen 2004).

Prins Adam, som er det egentlige navnet til karakteren vi kjenner som Udyret i *Beauty and the Beast* (1991), begikk et stort feiltrinn. Han *motsatte* seg å utvise kjærlighet uten å få noe tilbake, noe som førte ham mot avgrunnen. Som en konsekvens av dette opplever han de grusomste pinsler, og gjennom fortellingens hendelsesforløp tvinges han til å blottstille seg, og han viser etterhvert både sårbarhet og evne til kjærlighet. Transformasjonen symboliseres

gjennom udyrets død og mennesket Prins Adams 'fødsel'. Grunnen til at vi potensielt bevegges av dette kan være at det som utspiller seg er 'den episke grunnstrukturen vi mennesker organiserer livene våre etter.. [som består i] ..å vinne fram mot alle odds og gjøre det umulige'.²⁰³ Og via de empatiske koblingene gjennomlever vi denne episke grunnstrukturen *sammen med* karakterene i fiksjonen

Når vi får tårer i øynene og klump i halsen omtaler vi det gjerne som at vi blir beveget/grepet/rørt. I en studie fra 2016 velger Seibt/Schubert/Fiske å benytte seg av begrepet *Kama Muta*, som er sanskrit og betyr 'beveget av kjærlighet'. Fenomenet det her forskes på kjennetegnes gjennom *sterke emosjoner*, og at emosjonene gjerne er knyttet til markante opplevelser som *fødsel, død, adskillelse, gjenforening og altruisme* (Menninghaus et al. 2015; Fiske/Seibt/Schubert 2016). Finalesekvensen fra *Beauty and the Beast* (1991) inneholder *alle* disse elementene, og når det dessuten legges for dagen en virtuos samstemmighet mellom musikk, fortelling og animasjon kan det være utfordrende å bekjempe emosjonelle responser.

I denne oppgaven har jeg argumentert for at musikken og filmfortellingen kan aktivere 'empatiske koblinger'. Disse koblingene kan aktivere kinestetiske og motoriske systemer i kroppen på en slik måte at vi får gjennomleve det samme som det karakterene gjennomlever i filmfortellingen. Jeg har argumentert at dette skjer både når publikum opplever det ferdige resultatet og under de kreative prosessene som utspiller seg når forfatteren/komponisten/animatøren/sangeren/skuespilleren utformer karakterene.

Music and musicking, then, can be viewed as a rich environment in which more or less active participants (listeners and makers) can engage with the real and virtual subjectivities of other real and virtual participants, and in doing so come to experience (and perhaps understand) the social world that those others (real or virtual) inhabit. (Clarke 2019, 79)

Clarke antyder her at både de som *skaper* og de som *opplever* musikken får tilgang til å erfare, og kanskje forstå, situasjonene og omstendighetene som omgir andre. Musikk har rike kinestetiske og motoriske kvaliteter, og disse kan være viktige årsaker til at musikken - og jeg vil for egen regning også tilføye filmfortellingen - legger til rette for at vi får anledning til å *praktisere* empati (Cross/Laurence/Rabinowitch 2012, 340; Clarke 2019, 76).



Stillbilde fra "Transformation", *Beauty and the Beast* (1991)

SLUTTNOTER

¹ Noe av det samme gjaldt for William Shakespeares skuespill. Versjonene vi kjenner i dag ble skrevet ned i etterkant av en mangeårig prosess der tekstene ble 'destillert' gjennom scenisk praksis. Shakespeares skuespill ble trykket i 'Folio-editions' publisert i 1623.

² <https://www.sprakradet.no/sprakhjelp/Skriveregler/tegn/Hermeteikn/>
<https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/hermeteikn-kva-slags/>

³ Kelly, Michael. "Encyclopedia of Aesthetics: Multi Volume Set." Oxford University Press (2014).

⁴ Begrepet 'selve musikken' settes gjerne i forhold til idéen om 'absolutt musikk', altså musikk som eksisterer i egenskap av seg selv; 'Musikk som mangler konsepter, et objekt eller en hensikt' (Dalhaus 1987: 13). Dalhaus forsvarte idéen om *en relativ musikalsk autonomi* (Ruud 2016, 20). Det vil selvfølgelig også være fullt mulig å se på konteksten musikken befinner seg innenfor, men skillet mellom intramusikalsk og ekstramusikalsk er omdiskutert, og i sin bok «Ways of Listening», betegner Eric F. Clarke dette som en falsk dikotomi (2005, 157). Spørsmålet om hvorvidt musikken kan betraktes som en egen, autonom størrelse eller ikke, har kommet til uttrykk i to ulike retninger: formalister / absoluttister på den ene siden og referensialister / ekspresjonister på den andre, altså i en formalistisk vs. en referensialistisk posisjon (Ruud 2016, 194/301)

⁵ For ytterligere å stimulere til en frisk tilnærming fomulerer Chion spørsmålene 'Hva ser vi her?' og 'Hva hører vi her?' (2019, 172-176). Chion jobbet som assistent for komponisten og musikkteoretikeren Pierre Schaeffer på 1970-tallet, og Godøy (2010, 40) skriver at Schaeffer og hans samarbeidspartnere også brukte spørsmålet 'Hva hører vi her?' for å avdekke *former* i musikken, og at disse formene ble ordnet i forhold ulike kategorier innenfor en metode de kalte *l'ecoute reduite* ('*redusert lytting*') (Chion 2019, 173).

⁶ Det var Alan Menken som skrev musikken, men han og Howard Ashman jobbet svært tett sammen. Jeg velger i denne oppgaven derfor som oftest å bruke betegnelsen Ashman/Menken.

⁷ Begrepet 'selve musikken' settes gjerne i forhold til idéen om 'absolutt musikk', altså musikk som eksisterer i egenskap av seg selv; 'Musikk som mangler konsepter, et objekt eller en hensikt' (Dalhaus 1987, 13). Dalhaus forsvarte idéen om *en relativ musikalsk autonomi* (Ruud 2016, 20). Det vil selvfølgelig også være fullt mulig å se på konteksten musikken befinner seg innenfor, men skillet mellom intramusikalsk og ekstramusikalsk er omdiskutert, og i sin bok «Ways of Listening», betegner Eric F. Clarke dette som en falsk dikotomi (Clarke 2005, 157). Spørsmålet om hvorvidt musikken kan betraktes som en egen, autonom størrelse eller ikke, har kommet til uttrykk i to ulike retninger: formalister / absoluttister på den ene siden og referensialister / ekspresjonister på den andre, altså i en formalistisk vs. en referensialistisk posisjon (Ruud 2016, 194/301)

⁸ Den andre wienerskole var en krets med komponister og musikere i Wien på starten av 1900-tallet som i hovedsak assosieres med Arnold Schönberg og hans elever Alban Berg og Anton Webern. Kretsen forbindes gjerne med stilretningene ekspresjonisme og modernisme. Nordal, Ola: *Den andre wienerskole* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra https://snl.no/Den_andre_wienerskole

⁹ Brian Sibley, filmhistoriker. Hentet fra et intervju i dokumentarfilmen 'The making of Snow White' (2017, 00:20:22)

¹⁰ Frankfurterskolen er brukt om samfunnsforskere og filosofer med tilknytning til *Institut für Sozialforschung* («Institutt for sosialforskning») i Frankfurt. I Hitler-tiden ble det drevet som *Institute for Social Research* i New York City, etter krigen ble det gjenåpnet i Frankfurt. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal og Erich Fromm tilhørte skolens innerste krets. Walter Benjamin var også tilknyttet Frankfurterskolen, om enn ikke så tett som de overnevnte. Johansen, Morten: *Frankfurterskolen* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra <https://snl.no/Frankfurterskolen>

¹¹ Filmteoretikeren og komponisten Michel Chions analytiske metodikk består som nevnt blant annet i at han studerer lyden og bildene hver og at sentrale spørsmål blir 'Hva ser vi her? Hva hører vi her?' (2019, 172)

¹² Etymologien utleder empati fra *páthos*, gjennom engelsk *empathy* og gresk *empátheia*, avledet av *páthos* "lidelse". Begrepet *empathy* ble introdusert til det engelske språket gjennom psykologen Edward Titchener og hans oversettelse av *einfihlung*, et begrep som ble brukt innenfor tysk estetisk filosofi mot slutten av 1800-tallet og betegnet prosessene knyttet til 'å føle seg inn' i et kunstverk (De Caprona 2013, Norsk etymologisk ordbok, s. 1425).

¹³ På 2000-tallet ble det gjort et forsøk på å etablere et rammeverk for å kartlegge de underliggende mekanismene til at musikken vekker emosjonelle reaksjoner. I dette rammeverket

beskrives *Emotional contagion* (emosjonell 'smitte' / overføring) som en av kategoriene og innebærer aktivering av dyptliggende speilings-mekanismer. Musikalske strukturer i musikken som klangfarge eller melodilinje kan trigge emosjonelle responser (Juslin, 2005, 2013; Juslin/Västfjäll 2008).

¹⁴ Denne prosessen kan minne litt om Sherlock Holmes' metodikk og hans resonnementer rundt kartlegging av psykologiske profiler og potensielle adferdsmønstre.

¹⁵ Mens 'theory-theory' har blitt beskyldt for å være kvasi-vitenskapelig (Gopnik/Meltzoff 1998), har det vist seg at 'simulation theory' i større grad er mulig å belegge empirisk. 'Simulation theory' har sine røtter i nevrobiologi og har vokst fram i korrespondanse med teorier om 'speiling' og 'speilnevroner'.

¹⁶ Gallese/Goldman 1998; Rizzolatti 2005

¹⁷ I faglitteraturen forekommer også termen 'The Hypothesis of Extended Cognition' (Krueger 2014, 5), men begrepene omfavner samme tankematerialet, og i denne fremstillingen velger jeg å bruke begrepet 'Extended Mind Thesis'.

¹⁸ Det er ikke sikkert at tilhengere av synet om at kognisjon er nært knyttet til kroppen - *embodied* - nødvendigvis er enige i perspektivet om at kognisjon er utvidet - *extended*. Ikke alle vil være enige i at de kognitive prosessene også inkluderer samhandling med eksterne instanser som teknologiske verktøy og vitenskap (Slaby/Gallagher 2015).

¹⁹ Godøy 2010, 108

²⁰ Når det gjelder de latente bruksområdene for et musikkinstrument, vil disse primært være knyttet til *musikkutøvelse*, selv om man selvfølgelig kan bruke et piano til å sperre døren for uønskede gjester eller legge en fiolin på peisen for å varme opp rommet. Fiolin-superstjernen Ole Bull spilte visstnok så vidunderlig at kvinner besvimte på konsertene og måtte bæres ut av salen. For Ole Bull kunne man dermed si at et av potensialene som lå i fiolinen var å få damer til å besvime. På samme måte som man kan tenke seg at en del unge el-gitarister først og fremst ser på gitaren som et middel til å skaffe seg innpass hos potensielle dating-partnere.

²¹ I sin artikkel «Affordances and the musically extended mind» (2014) forteller Joel Krueger at selv om det har vært gjort en del forskning innenfor feltet musikk/økologi (bl.a Clarke 2005; Krueger 2011) så har begrepet *affordances* foreløpig ikke slått ordentlig rot innenfor den kognitive forskningen (Krueger 2014, 2). Han nevner noen få eksempler (Gaver 1993; Reybrouck 2001/2005/2012, Windsor 2004, Windsor/de Bézenac 2012), men at disse er unntakene fra regelen.

²² I artikkelen "Gestural affordances in musical sound" (2010) skriver Rolf Inge Godøy om det som på engelsk blir omtalt som *goal-points*, at musikken (og bildene) har ett siktepunkt - et *målpunkt* - som utgjør endestasjonen der frasen slutter. Godøy forteller videre om begrepet *key-frames*, et begrep som betegner sluttpunktet i frasen/gesten og at indikerer *fast-punktene* som samordner musikk og bilde. Disse forholdene er sentrale innenfor idealet om den perfekte synkroni mellom bilde og musikk man finner i en del av Disney-filmene og ellers, fenomenet 'mickey mousing' som vi skal komme tilbake til senere.

²³ For videre diskusjon av forholdet mellom fysiske og metaforiske 'rom' henviser Godøy til Eitan & Granot (2006).

²⁴ En av dem var den Østerrikske musikkvitenskapsmannen og musikk-kritikeren Eduard Hanslick. Erling Guldbrandsen siterer Hanslick på at han omtaler musikk som 'ånd som tar form' (Guldbrandsen 2004, 16) og Joseph Kerman siterer Hanslick på at han har beskrevet musikk som 'klingende form i bevegelse' (Kerman 1980, 314). Vi kan også nevne den amerikanske filosofen Susanne Langer som med bakgrunn i 'morfologi' (gresk: 'læren om form'), har utarbeidet teorier om slektskap mellom former (1942). En musikalsk hendelse kan være *isoformisk* med en ikke-musikalsk hendelse - med en fortelling, et dansetrinn eller en emosjon, for slik stormen nærmer seg, stiger og faller i intensitet, kan også en emosjonell sekvens forme tilsvarende strukturelle forløp. I følge Langer kan kjærlighetshistorier, dueller, jakt etc kan være strukturert på samme måten som emosjonelle forløp gjennom at det finner sted en strukturell *isoformitet* (Tan/Pfordresher/Harré 2010, 259).

²⁵ Noen av formuleringene i dette avsnittet er hentet fra «Analytiske tilnærminger til filmmusikk», egen semesteroppgave IMV, UiO vår 2020.

²⁶ *Cultural Studies* betegner en interdisiplinær forskningsgren som i utgangspunktet ble initiert på 1960- og 70-tallet i britiske marxist-akademikere, den står i slektskap med både antropologi, semiotikk, feministisk teori, poststrukturalisme, post-kolonialistisk teori og som har som et sentralt tema å studere kreftene som styrer hverdagen til mennesker innenfor ulike kulturelle miljøer, se f.eks Pain, R. and Smith, S. eds., 2008. Fear: Critical geopolitics and everyday life. Ashgate Publishing, Ltd.

²⁷ Peter Martin utdyper disse to perspektiver i sin bok «*Themes in the sociology of music*» (1995). Som eksempler på det strukturanalytiske perspektivet kan nevnes Meyer (1956) og Cooke (1959), mens eksempler på det hermeneutiske perspektivet kan være DeNora (2000) og Clarke (2005)

²⁸ Hyer, B. (2006). Parsifal hystérique. *The Opera Quarterly*, 22(2), 269-320.

²⁹ Utfordringene knyttet til musikk-psykologiske forsøk er spissformulert av W.W. Gaver (1993a:

285/286) og innenfor det musikk psykologiske feltet er det enighet om at det er ulemper knyttet til å bruke over-forenklet materiale som basis for de ulike forsøkene (Dowling 1989)

³⁰ Krueger (2009, 676) bruker begrepet 'internalist orthodoxy' og sikter til retningen der empati betraktes som uløselig knyttet til kognitive og deduktive prosesser. bl.a Lesley (1987)

³¹ Innenfor økologisk teori er altså persepsjon, mening og handling tett knyttet til hverandre. I følge Clarke er vår erfaring av musikalsk mening først og fremst - men ikke utelukkende - en perseptuell erfaring. Clarke skriver at det å *lytte* til musikk innebærer at man befatter seg med musikkens mening. En økologisk tilnærming til lytting kan hjelpe oss å forstå den musikalske meningens perseptuelle karakter og hvordan de musikalske hendelsene gjenspeiler/viser til/peker på (*specify*) den større verden de er en del av (Clarke 2005: 189)

³² Holdningene vi inntar til det som gjenspeiles - omfattes av begrepet 'subjektposisjon', se kapittelet «Subjektperspektiv/«subjektposisjon».

³³ Krueger forteller videre at fenomenet *entrainment* ble oppdaget i forbindelse med et forsøk der to pendler gradvis viste seg å synkronisere hverandres bevegelser, og at konseptet senere har blitt studert nærmere (Winfree 2001, Benett et al. 2002) og videreført til felt som matematikk, fysikk, biologi og samfunnsvitenskap. Forsøket med pendlene ble først utført av den nederlandske fysikeren Christian Huygens i 1665 (Krueger 2014, 3)

³⁴ Musikk og teater har eksistert side om side i mange ulike former opp gjennom menneskets historie. Når en fortelling formes - enten det er i det lille formatet med en forteller og en liten gruppe tilhørere, eller det store i formatet med et publikum på flere tusen - så vil rytme og pauser, dynamikk og setningsmelodi utgjøre viktige deler av grunnmaterialet. Ut fra dette kan vi si at når en fortelling formidles til et publikum formes den i stor grad gjennom bruk av *musikalske virkemidler*. Også når det gjelder skrevet tekst kan man argumentere for at musikalske parametere aktiveres gjennom at leseren hører teksten for seg som en indre stemme, og at denne stemmen på samme måte som en klingende stemme formes i forhold til dynamiske, rytmiske og melodiske parametre.

³⁵ Her kunne det også være på sin plass å nevne Richard Wagner (1813-83) i kraft av sine storstilte operaverk og sitt ambisiøse ønske om forening av kunstartene i form av det totale musikkteatret. Wagners uttrykte dette gjennom idéen om et *Gesamtkunstwerk*, og var - på samme måte som renessansehumanistene - opptatt av hvordan det antikke greske teatret maktet å forene myten og musikken.

³⁶ Dunbar karakteriserer både *The Beggars Opera* og operettene til Gilbert & Sullivan (1871-1896) som 'ballad-operas'. Disse er en slags parodi på 'opera seria' (den høyverdige, seriøse operaformen) og kjennetegnes forøvrig gjennom at sangene *ikke* er handlingsdrivende, men fremstår som mer eller mindre virtuose 'nummer' med ulike typer 'attraksjoner', der hver del inneholder en klar 'attraksjon', gjerne gjennom virtuos sang. Dette fenomenet er også kjent fra operahistorien gjennom såkalte 'nummer-operaer' der handlingen stopper opp for å gi plass for ariene og det er et klart skille mellom arier, resitativ og intermezzi (musikalske mellomspill). Dette kan sies å være konvensjonen på 1700-tallet knyttet til Händels operaer og de tidlige operaene til Mozart. Fenomenet 'ballad operas' kan også sammenlignes med våre dagers såkalte 'jukebox-musicals', altså musikal som settes sammen av allerede eksisterende 'hits'.

³⁷ Andersen, Rune J.: *Giuseppe Verdi i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra https://snl.no/Giuseppe_Verdi

³⁸ BMI (Broadcast Music, Inc.) er en organisasjon som ivaretar rettighetene til amerikanske komponister og låtskrivere, BMI er USA's største rettighetsorganisasjon, og kan sies å være en krysning mellom det vi i Norge kjenner som TONO og NOPA. BMI har siden 1963 avholdt workshops med mål å videreføre ferdigheter knyttet til faget 'skrivning av musikal'. Disse er kjent som "The BMI Musical Theatre Workshops" og har siden 60-tallet videreformidlet faglige kunnskaper og ferdigheter til nye generasjoner av unge, skrivende musikaltalenter. Workshop'ene ble startet og gjennom en årrekke drevet av Lehman Engel, en veteran innenfor musikalfaget med bakgrunn som komponist og musikalsk leder på Broadway.

³⁹ Kristen Andersson-Lopez utgjør sammen med Robert Lopez låtskriverduoen som bl.a. står bak sangene fra *Frozen* og *Frozen II* - er også blant dem som har sin bakgrunn fra BMI Musical Workshops, de møttes på en BMI-workshop og har siden utviklet seg til å bli svært ettertraktede låtskriverne innenfor det amerikanske musikalfeltet. Intervju 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=-ANP9GfhBCI>

⁴⁰ Det greske antikke teatret bygget i stor grad på velkjent mytologi og mysteriespillene fra middelalderen var bearbeidelser av bibelhistorier og helgenfortellinger, Shakespeare bearbeidet gamle fortellinger og operaen var i begynnelsen religiøst fundert og hentet sine fortellinger fra mytologien. Librettistene utvidet etterhvert foreleggene til å inkludere bearbeidelser av verk fra diktere og dramatikere som Beaumarchais, Dumas, Hugo, Shakespeare, Corneille, Pushkin og Goethe (1977, 74). Engel fremhever imidlertid at det faktisk kan være en fordel å bygge en musikal over et forelegg som

ikke er noe 'mesterverk'. Hvis boken, skuespillet eller filmen man baserer musikalen på er et klassisk og høyt respektert verk, kan dette føre til at man har i overkant stor respekt for original-materialet noe som kan begrense kreativiteten. Hvis original-materialet derimot er ukjent, og attpåtil har feil og mangler, vil det kunne føre til at man står friere i arbeidet og derfor klarer å skape noe genuint (1977, 77). Riktignok var de litterære foreleggene til *West Side Story* (1957), *My Fair Lady* (1956) og *Rent* (1996) allerede godt og grundig kanoniserte verk - *Romeo og Julie* (1597), *Pygmalion* (1913) og *La Bohème* (1895) - men eksemplene på det motsatte er mange. Rodgers and Hammersteins «Carousel» og «Oklahoma!» er henholdsvis basert på skuespillene *Lilliom* og *Green Grow the Lilacs*, og musikalene ble begge enorme suksesser mens skuespillene de bygget på er blitt stående helt i skyggen (Engel 1977, 77) - mens *Green Grow the Lilacs* ble spilt totalt 64 forestillinger i 1931 fikk «Oklahoma!» 2284 forestillinger i sin første runde og har siden blitt spilt over hele verden i utallige oppsetninger.

⁴¹ Her bruker Engel først et eksempel fra musikalen *Oklahoma!*, og forteller hvordan sangen 'The Surrey with the Fringe on Top' ble løftet fram da boka 'Green Grow the Lilacs' (Rigg 1931) ble bearbejdet til *Oklahoma!* (1943) og ble til sangen som nå blir regnet blant de helt store innenfor den amerikanske musicalhistorien. Engel aksentuerer kraften som bor i musikalkformen gjennom å fortelle om en annen av de helt store sangene: 'You'll never walk alone' fra Rodgers og Hammersteins *Carousel* (1945). I romanen som musikalen er bygd over - *Lillom* (Molnar 1921) - finner vi mot slutten en en seks og en halv siders dialog som etterfølger antiheltens død. Denne kan fremstå som både intetsigende og kjedelig, og kan uansett ikke sammenlignes med den emosjonelle kraften som bor i «You'll never walk alone» (Engel 2006, 132)

⁴² Både her og i andre sammenhenger fremgår det at Engel bruker 'romance' omtrent slik vi på norsk ville bruke 'kjærlighetshistorie', og at han derved mener at en musical uten en kjærlighetshistorie sentralt plassert i handlingen ville være dømt til å mislykkes. Når det gjelder 'romance' så var det slik at i den riktige gamle tiden - da den amerikanske musikalen var nært beslektet med operetten - utgjorde den romantiske kjærligheten selve basisen for teaterformen. Den gamle formelen for romantiske komedier - 'boy meets girl, boy loses girl, boy marries girl' - er så absolutt å finne innenfor den klassiske amerikanske musikalen og er tydelig i musikaler som *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *Annie Get Your Gun* (1946), *Brigadoon* (1947), *South Pacific* (1949), *Guys and Dolls* (1950), *Fanny* (1954), *The Pajama Game* (1954), *The Most Happy Fella* (1956) og *The Fantastics* (1960). Engel fremhever at i motsetning til innenfor taleteater er 'romance' innenfor musical-formen et ufravikelig 'must' (Engel 2006, 107-11)

⁴³ Engel understreker at man kan skrive med utgangspunkt i hva som helst; Skildringer av brytningstider innenfor en jødisk enklave i starten av 1900-tallets Russland (*Fiddler on the Roof*, 1964) eller lage et kammerspill der handlingen beskriver urban, hvit middelklasse i New York (*Company* 1970)

⁴⁴ De ulike A-delene trenger ikke nødvendigvis å være identiske, men de skal inneholde det samme musikalske materialet. B-delen, derimot, skal utgjøre en kontrast: Noteverdiene mellom de to delene kan kontrastere hverandre ved å ha lengre eller kortere verdi, tonearten i B-delen bør skille seg fra den vi møter i A-delen, rytmen bør inneholde mindre bevegelse når A lystig og lett (for eksempel), eller den bør inneholde flere toner og formidle et hurtigere uttrykk selv om den grunnleggende pulsen ikke skifter.

⁴⁵ Engel understreker også verdien - i både kunstnerisk og kommersiell forstand - av *rememberableness*, altså graden av at man *husker* en sang. Dette blir jo ofte også fremhevet som et kvalitetskriterium i forhold til en musikkteaterforestilling, man kan klassifisere verdien av det man har opplevd ut fra hvorvidt det var gjenkjennbare sanger eller ikke (Engel 1977, 21)

⁴⁶ En 'hook-line' betegner gjerne linjen man husker fra sangen, den som gjør at man 'hektes på'.

⁴⁷ Engel fremhever altså 'spesifikasjon' som en av de grunnleggende og ufravikelige bestanddelene i en god musical, og i *Pal Joey* (Rodgers/Hart 1940) kan man se klare eksempler på det Engel sikter til i forhold til utformingen av både karakterer og intrige. Den kvinnelige hovedkarakteren er en middelaldrende, rik, attraktiv og flørtende kvinne, mens den mannlige hovedkarakteren (tittelrollen) kjennetegnes gjennom sin ungdom og uansvarlighet, og sin sterke seksuelle appell. Karakterene er godt utarbejdet, og sammen utgjør de langt fra noe konvensjonelt kjærlighetspar, her er det til fulle blitt benyttet *spesifikasjon* ('particularization') i forhold til utforming av *kjærlighetshistorie* ('romance') og *emosjonell prosess* ('feeling') (1971: 110). Engel trekker også fram Ibsens *Gengangere* (1881) for å belyse hva han mener med begrepet *spesifikasjon*. Ibsen kunne ha risikert og skremt vettet av både publikum og anmeldere gjennom at han berører tabubelagte temaer syfilis og incest, men han unngår dette ved å la fortellingen som utspiller seg være Fru Alvings spesifikke fortelling, knyttet til hennes avdøde ektemann, hennes sønn og de spesifikke omstendighetene som rammer dem (Engel 1971: 121)

⁴⁸ [«This is especially apparent in good songs, which invest them with something uncommon. This

is brought about in two ways. The music clothes them in the style or characterisation that distinguishes them from all other usual people, and the particularization of lyrics come first the kind of distinction that separates any one from any other one. That is, in a good musical.»] (Engel 1971: 122)

⁴⁹ Som eksempel på 'filosoferende sanger' nevner Engel «Old Man River» fra *Show Boat* (1927) «You'll never walk alone» fra *Carousel* (1945) og «The Impossible Dream» fra *The Man of La Mancha* (1965).

⁵⁰ I filosoferende sangtekster åpnes det ofte for generelle betraktninger om livet, kjærligheten, ulykke, rett, galt, død og så videre - mens de virkelig gode sangtekstene alltid bør være *spesifikke* i billedbruken. Engel trekker fram lyrikken til Emily Dickinson, om hvordan hun skrev om de små tingene på en frisk, enkel og original måte (Engel 1977, 43).

⁵¹ Engel 2006, 10; Dunbar 2012, 204

⁵² En ballade skrevet av Frederic Weatherly i 1913 til melodien fra «Londonderry Air»

⁵³ Intervju med Richard Sherman, «The Boys: The Sherman Brothers history», dokumentarfilm fra Disney, 2019 (00:23:33)

⁵⁴ I *West Side Story* for eksempel utspiller handlingen seg i løpet av ett døgn, noe som fører til et høyt spenningsnivå. Slik Engel ser det bør alle musikaler ha en *fortettet handling*.

⁵⁵ Dette utdyper jeg nærmere ander steder i oppgaven, bl.a. i kapitlet om «Little Shop of Horrors» og i analysen av «Poor Unfortunate Souls»

⁵⁶ Engel eksemplifiserer dette ved å fortelle om at han en gang var vitne til at en pelikan fløy høyt over havet i luften når han gikk tur på en strand, hvordan pelikan gjorde seg klar og stupte ned i vannet etter fisk og at pelikanen klarte å få tak i fisken. Det var ikke noen tvil om at Engel var på pelikanens side fordi han hadde stiftet bekjentskap med denne først. Det ville vært en helt annen historie hvis han var ute og snorklet, og fikk øye på en vidunderlig vakker blå fisk som han fulgte der den svømte rundt - og så at denne fisken ble slukt av en pelikan. Det er altså avgjørende hvordan vi velger å etablere karakterene. Og altså hvem vi etablerer først, dette kan være med å bestemme hvilket perspektiv vi utvikler på fortellingen.

⁵⁷ Eksempler på andre 'dramaturgiske modeller' enn den såkalt 'Aristoteliske' finnes for eksempel i *A Chorus Line* (1975) som er strukturert ut fra et prinsipp som kan minne om Boccaccios *Decameronen* (1353), altså en samordnende ramme rundt mange enkeltfortellinger

⁵⁸ Cooke 2006, 287 henviser til Dahl, Ingolf. "Notes on cartoon music." *Film Music Notes* 8.5 (1949): 3-13.

⁵⁹ Cooke 2006, 289

⁶⁰ Gjengitt i Maltin/Goldmark/Taylor 2002, 17-19

⁶¹ Cooke 2006, 287

⁶² Cooke 2008, 290

⁶³ *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) fikk en fantastisk mottagelse av både publikum og presse, den spilte inn eventyrlige beløp: Produksjonskostnadene var på 1,5 millioner dollar den tjente inn 8 millioner dollar. Den økonomiske suksessen gjorde det mulig for Disney å bygge sine storstilte, nye produksjoslokaler i Burbank der de ligger den dag i dag (Teityen 1991, 42).

⁶⁴ Intervju med Neal Gabler, forfatteren av boka 'The Triumph of the American Imagination' i «Making of Snow White and the Seven Dwarfs», Disney+ 2019, 00:02:20

⁶⁵ Intervju med animatøren Ward Kimball i dokumentaren «Making of Snow White and the Seven Dwarfs», Disney+ 2019, 00:03:10

⁶⁶ Chris Montan, «The making of Snow White», Disney+ 2019, 00:23:16

⁶⁷ Stalling og Walt møttes på The Isis Theatre i Kansas City der Walt laget reklameplakater og Carl Stalling spilte kino-orgel og hadde sitt eget orkester (Teityen 1990: 10). Stalling og Disney jobbet tett sammen under arbeidet med *Silly Symphonies* (1929-39), men Stalling sluttet etter noen år grunnet personkonflikter, og gikk over til konkurrenten Warner Bros der han ble de neste 22 årene og hadde ansvaret for musikken til de suksessfulle kortfilmene med 'Tom og Jerry', 'Pip og Sylvester', 'Daffy Duck' og de andre karakterene kjent fra seriene *Looney Tunes* og *Merry Melodies* (Cooke 2008: 290).

⁶⁸ Det finnes ulike dokumentarfilmer om animasjonsfilmens gullalder. I likhet med mange av disse er også «Disneys First Animated Feature: The making of Snow White White» (2019) produsert av, og på ulike måter sammenflettet med, The Walt Disney Company. Som jeg er inne på andre steder i oppgaven kan det derved stilles spørsmål ved graden av journalistisk integritet.

⁶⁹ Teityen 1991, 37, Walt Disney sitert i John Newsom «A Sound Idea: Music for Animated Films» (1980)

⁷⁰ Brian Sibley, filmhistoriker, 'The making of Snow White», Disney + 2019, 00:22:48

⁷¹ Michael Giacchino, 'The making of Snow White», Disney + 2019, 00:20:22

⁷² I *Modern Times* (1936) var Alfred Newman komponist, Edward Powell og David Raskin arrangerte musikken og alle tre samarbeidet tett med Charlie Chaplin om hvordan musikken skulle

være (Brown 1994, 285)

⁷³ Gorbman 1987, 88

⁷⁴ «Nothing, it seems to me, can be more vulgar than musical synchronism in films. It is, again, a pleonasm. The kind of glue where everything gets stuck rigid, and where no play (in the sense of 'play in wood') is possible.» (Cocteau sitert i Manvell 1975, 91). Pleonasm = bruken av overflødige ord for å betegne noe, for eksempel "en rund sirkel", "en ridende rytter" eller "å se med sine egne øyne». *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra <https://snl.no/pleonasme>

⁷⁵ 'Stinger' et musikalsk sforzando som brukes til å illustrere plutselig dramatisk spenning; Gorbman 1987: 88

⁷⁶ Tidskodene refererer til *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2016)

⁷⁷ Sitert i «*DisneyWar: The battle for the magic kingdom*» Stewart, J. B. (2008), Simon and Schuster.

⁷⁸ Bettelheims ble tilkjent flere priser for boken *The Uses of Enchantment* (National Book Critics Circle Award og The National Book Award). Men den har også blitt kritisert: Dundes, A. (1991). Bruno Bettelheim's uses of enchantment and abuses of scholarship. *The Journal of American Folklore*, 104(411), 74-83.

⁷⁹ Dypest sett beholder barnet denne tenkemåten helt til puberteten, og selv om barnet tilsynelatende aksepterer voksenverdenens logiske utlegninger, så vet barnet bedre, og begraver sine innsikter dypt nede og disse forblir urørt av 'rasjonaliteten'. Barnet har ikke utviklet sine kognitive kapasiteter, og mangler evnen til å tenke abstrakt. Å presentere vitenskapelig korrekte forklaringsmodeller for et barn kan ofte føre til at barnet føler seg intellektuelt overmannet (Bettelheim 1976, 45-48).

⁸⁰ BMI (Broadcast Music, Inc.) er en organisasjon som ivaretar rettighetene til amerikanske komponister og låtskrivere. BMI har siden 1963 avholdt workshops med mål å videreføre ferdigheter knyttet til faget 'skrivning av musikaler'. Disse er kjent som "The BMI Musical Theatre Workshops"

⁸¹ Peter Schneider var sjef for animasjons-avdelingen hos Disney og kjente Ashman/Menken fra «Little Shop of Horrors» der han var produksjonsleder, produsenten het David Geffen. Dette gjorde at Ashman/Menken ble introdusert for Jeffrey Katzenbergs og andre i ledelsen hos Disney.

⁸² <https://www.timeout.com/new-york-kids/things-to-do/best-disney-songs>

<https://www.theringer.com/music/2019/7/17/20696940/forty-best-disney-songs-ranked-lion-king>

<https://spinditty.com/playlists/Best-Disney-Songs-of-All-Time>

⁸³ Alan Menken i samtale med Stepen Swartz, Robert Lopez, Kristen Anderson-Lopez og Lin-Manuel Miranda, i dokumentarfilmen «Menken and friends» (Disney 2016)

⁸⁴ Intervjuet av Robert Greenberger, 2010

<http://www.comicmix.com/2010/10/02/alan-menken-revisits-beauty-and-the-beast/>

⁸⁵ Musikalen ble spilt for fulle hus hele den originale perioden som off-Broadway-musikal. Den har i ettertid blitt en del av musikal-repertoiret både i USA og Europa med tallrike oppsetninger. Filmen fra 1986 spilte inn 39 millioner dollar på kino og gjorde det videre godt på videomarkedet. <https://www.boxofficemojo.com/release/rl3344860673/weekend/>

⁸⁶ Først publisert i *Harper's Magazine* (1931). Selv om ikke handlingen samsvarer på alle punkter, virker det overveiende sannsynlig at Corman og Griffith har kjent til novellen (Westover 2018, 2).

⁸⁷ Eksemplene er hentet fra eldgamle Indo-Arabiske myter og i tillegg nevnes vegetasjonen med skarpe tenner som Super Mario møter på sin vei (Weinstock 2016, 470)

⁸⁸ 'Camp' kan defineres med en form som spiller/leker med ulike typer realisme og sannhet, og som bruker overdriivelse som et gjennomgående prinsipp. Refererer til stil- og uttrykksformer som er overdrevne, outrerte umoderne og upassende, i den grad at det kan bli morsomt og parodisk og oppfattes som kunstig. Camp kan brukes til å beskrive en personlig stil eller et kunstnerisk uttrykk som spiller på det absurde og vanvittige, og som blåser opp et element og viser det frem i sin ytterlighet. Jessen, Reidar Schei: *camp - stil- og uttrykksform* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra https://snl.no/camp_-_stil-_og_uttrykksform

⁸⁹ Howard Ashman, *Little Shop of Horrors*, libretto. New York: Musical Theatre International, 1982:7

⁹⁰ Noe av det samme blir uttrykt av Richard Sherman, en av Sherman-brødrene som sto bak sangene i filmer som *Peter Pan* (1953) *The Jungle Book* (1967) og *Robin Hood* (1973). Sherman forteller om hvor de har lært å skrive gode sanger og henviser til sin 'songwriter'-far som innprentet sine sønner at det var tre ting de måtte huske på: «...keep it singable, simple and sincere». Richard Sherman, «The Boys: The Sherman Brothers history», *Disney documentary* 2019, 00:23:33

⁹¹ Alan Menken i dokumentaren 'Howard', *Disney+ / Stone Circle Pictures 2020* (00:26:13). Ashman/Menken hadde slitt med å finne retningen, men her hadde de altså funnet en vei de kunne gå. De skulle benytte seg av en musikalsk stil som både de selv og publikum var familiær med og glad

i. Men de skulle tilføre det familiære noe nytt gjennom å gi materialet en 'vri' - 'The dark side of Grease' - og at dette skulle manifesteres gjennom at den glade, kjente og livsbejaende stilen skulle akkompagnere livet til de som befant seg nederst på samfunnets rangsstige og beskrive de mest bisarre og grusomme av alle tenkelige hendelser.

⁹² Når det gjelder musikalsk stil valgte Ashman/Menken å bruke en 'girl group rock'n roll'-formel der de tre 'doo-wop'-jentene fungerer som allvitende fortellere, et slags gresk kor (Westover 2019: 5). I tillegg til denne stilen benytter Ashman/Menken seg av gospel. 1960-tallets jente-gruppe 'doo-wop' blir inspirasjonen for de 'gøyale' delene av forestillingen, mens gospel utgjør det moralske tyngdepunktet og fungerer som basis for balladene og de mer dyptfølte øyeblikkene (Westover 2019, 8).

⁹³ I dette konkrete tilfellet henvises det altså til sangen «Uptown» som beskriver hvor deilig det er å komme hjem til sitt eget nabolag etter en hektisk arbeidsdag blant ukjente mennesker som ikke respekterer den du er. Hjemme i nabolaget (som i dette tilfellet betyr Spansk Harlem på oversiden av 96. gate på østsiden av Harlem, New York) kan man slappe av blant sine egne og bli respektert for den man er (Westover 2019, 7).

⁹⁴ Audrey gjøres til en slags karikatur; en enkel sjel med platinablondt hår, leopardmønstret kjole og armen i fatle grunnnet voldelig kjæreste. Hun er langt fra noen jomfru og både når hun snakker og synger lesper hun på 's'ene. Hun er snill og troskyldig og hennes drøm om en fremtid langt fra Skid Row og det livet hun lever.

⁹⁵ Howard Ashman, *Little Shop of Horrors*, libretto. New York: Musical Theatre International, 1982:7

⁹⁶ Engel/Kissel skriver at dette idiomet viste seg levedyktig gjennom mange tiår, gjennom det musikalske språket som både George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin og Fredrick Loewe utviste.

⁹⁷ Kirk Wise, en av regissørene for «Beauty and the Beast» i et intervju med Alex Reif. «10 Things We Learned from Kirk Wise and Gary Trousdale During WDFM Happily Ever After Hours» (14.05.20). Intervjuet fortsetter: «I remember he did a seminar, a talk for the entire staff of Feature Animation and the staff was a lot smaller. We all fit into one of theatre on Flower Street and he talked about the history of Broadway musicals and storytelling and how that style influenced animation and how these two American art forms developed on similar tracks and he made a really convincing case for it». <https://www.laughingplace.com/w/articles/2020/05/14/10-things-we-learned-from-kirk-wise-and-gary-trousdale-during-wdfm-happily-ever-after-hours/>

⁹⁸ 'The Immigrant Act' markerte i følge Mollet et skifte knyttet til hvordan Amerika forholdt seg til resten av verden og var med på å fremme et bilde av Amerika som verdens frelser (Mollet 2020, 48).

⁹⁹ Engel/Kissel understreker kronologien her og skriver at vi har en tendens til å heie på karakterene vi møter først (Engel 2006, 19)

¹⁰⁰ Sitert i «*DisneyWar: The battle for the magic kingdom*» Stewart, J. B. (2008), Simon and Schuster.

¹⁰¹ Mollet kobler innsikten Beast erverver seg til 'amerikanske verdier' og uttrykker at Beast omfavner sin 'indre amerikaner'. Det er dette som utgjør grunnlaget for metamorfosen (Mollet 2020: 63)

¹⁰² Christopher Booker er en av dem som fremhever 'Rags to Riches' som en av syv grunnleggende dramaturgiske strukturer, han utdyper dette i sin bok «The seven basic plots: Why we tell stories» (Booker 2004).

¹⁰³ En tekstlinje fra «Belle (Reprise)» som kan kategoriseres som Belles 'I want song' der hun artikulere sin drøm.

¹⁰⁴ Jfr. Leonard Martin som skriver om de tidlige Disneyfilmene og hvordan både musikken og animasjonsfilmens form finner hverandre i et slags 'bigger then life' (Maltin 2002, xiv)

¹⁰⁵ Howard Ashman i et intervju i dokumentaren 'Howard', Disney+ / Stone Circle Pictures 2020 (00:24:40)

¹⁰⁶ Man kan faktisk si det slik at *samtlig*e sanger i disse filmene driver i større eller mindre grad driver handlingen framover. Tittelsangen fra *Beauty and the Beast* (1991) peker seg kanskje ut som den minst handlingsdrivende, men vi får tro at Ashman/Menken i samarbeid med filmens regissører og produsenter vurderte det slik at denne sangen hadde så sterke kvaliteter forøvrig at kravet om viderespining av fortellingen kunne slakkes litt på.

¹⁰⁷ Sebastian er en krabbe, og han har hatt sin barndom og oppvekst i det karibiske hav.

¹⁰⁸ Som eksempel på *musical scenes* nevner Engel bl.a. «A boy Like That»/«I have a Love» fra *West Side Story*, «Anything You Can Do, I Can Do Better» fra *Annie get Your Gun* og «Rose's Turn» fra *Gypsy*. Innenfor opera- og operette-tradisjonen finner vi tallrike eksempler på slike sekvenser, som scenen der Carmen, Frasquita og Mercedes spiller kort (Trio, III akt) fra *Carmen* eller den kjente kvartetten (Bella figlia dell'amore) fra *Rigoletto*. Slike sekvenser utgjør også gjerne finalen i første akt,

noe som er tilfelle både innenfor operette-tradisjonen og i samtlige av Gilbert/Sullivans komiske operaer, men som også er velkjent fra musikaler, f.eks den storstilte «One Day More» fra *Les Misérables*.

¹⁰⁹ Intervju med Angela Lansbury i dokumentarfilmen "Beyond Beauty: The Untold Stories Behind the Creation of Beauty and the Beast" (2010) (00:27:48)

¹¹⁰ Intervju med Paige O'Hara - stemmen til Belle - i dokumentarfilmen "Beyond Beauty: The Untold Stories Behind the Creation of Beauty and the Beast" (2010) (00:28:42)

¹¹¹ En 'hook-line' betegner gjerne linjen man husker fra sangen, den som gjør at man 'hektes på'

¹¹² I tilfellet «Part of your world» er tittel-linjen riktignok å finne som siste linjen i 'refrenget', men ordlyden skiller seg fra tittelen gjennom at Ariel synger «part of *that* world» og ikke «*your* world» som det heter i sangens tittel.

¹¹³ Ballade skrevet av Fredrich Weatherly (1913) til melodien fra den irske folketonen «Londonderry Air»

¹¹⁴ De rytmiske figurene fyller også andre funksjoner, noe jeg vil utdype nærmere i analysen av «Part of your World»

¹¹⁵ Både krabben Sebastian er et godt eksempel på en bi-karakter som har en komisk/parodisk funksjon. Dette er et velkjent grep fra teaterhistorien og vi finner det også klart uttalt innenfor melodramaet, der slike karakterer kunne benevnes med betegnelsen 'Nebenfiguren' (Hugo Herrman sitert i Nielsen 2011, 168)

¹¹⁶ Et folkeeventyr nedskrevet av Jeanne Marie Leprince de Beaumont og utgitt i 1740.

¹¹⁷ I «Under the Sea» benytter Ashman/Menken seg av en salsa/calypso/merengue-stil som peker hen på karibien og i «Be our Guest» brukes et slags fransk show-metafor med innslag av musette-trekkspill og med en lang accelerando og modulasjoner som gir nummeret stigning, og sangstilen/språket (engelsk med sterk fransk aksent). Musikalsk karakterisering av land og kulturer er det mange eksempler på i musikalhistorien og vi finner innslag av dette i musikaler som *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951), *Sound of Music* (1959) og *Fiddler on the Roof* (1964). Menken er altså i godt selskap og har og senere benyttet seg av dette grepet i filmer som *Alladin* (1992) og *Pocahontas* (1995) og andre Disney-komponister har gjort det i filmer som *Mulan* (1998), *Moana* (2016) og *Frozen* (2013/2019).

¹¹⁸ Mamoulian sitert i Fordin 1996: 188 og henvist til av Cooke 2008: 151

¹¹⁹ «Part of Your World», «The Little Mermaid: The Original Motion Picture Soundtrack» (1989)

¹²⁰ 'I want song' er et velkjent begrep innenfor den amerikanske musikal-terminologien. Howard Ashman forteller om dette i dokumentaren «Waking Sleeping Beauty», 2010 (00:40:00)

¹²¹ Howard Ashman i dokumentarfilmen «Waking Sleeping Beauty» 2010 (00:40:00)

¹²² På norsk betegnes 'underscore' gjerne som 'underlagsmusikk', musikk som skal skape stemning og kontinuitet, men som utformes på en slik måte at den ikke trekker for mye fokus og 'krangler' med dialogen

¹²³ Tietyen 1991: 37, Walt Disney sitert i John Newsom «A Sound Idea: Music for Animated Films» (1980)

¹²⁴ Dette begrepet 'bro'/'bridge' forklarer på en måte seg selv i og med at funksjonen til denne delen av sangen er å være en 'overgang', altså å bringe oss over på den andre siden, som oftest over til 'refrenget' når dette re-introduseres.

¹²⁵ tidskodene refererer til *The Little Mermaid* slik den er lagt ut på Disney+

¹²⁶ Howard Ashman i en tale til animatørene hos Disney 28.04.87, hentet fra dokumentaren 'Howard', Disney+ / Stone Circle Pictures 2020 (00:49:35)

¹²⁷ Tidskodene forholder seg til den originale innspillingen: «Part of Your World», «The Little Mermaid: The Original Motion Picture Soundtrack» (1998)

¹²⁸ Lakoff/Johnson 1980; 1999

¹²⁹ Lindsay Ellis i YouTube-videoen "Are Disney Villains Going Extinct?" 2017 (02:08)

¹³⁰ «Poor Unfortunate Souls», «The Little Mermaid: The Original Motion Picture Soundtrack» (1989)

¹³¹ Ursula er visuelt utformet som en seksarmet blekksprut, inspirert av drag-artisten Divine.

¹³² Se kapittelet «Topic Theory»

¹³³ Sangens originale franske tittel er «Maître Thénardier»

¹³⁴ I *The Little Shop of Horrors* (1982) peker sangen 'Skid Row' tydelig hen på 'girl-group-sjangeren' og jentegruppa The Crystals' hit 'Uptown' (Vestover 2019, 8)

¹³⁵ Dette var den originale tonearten, men i og med at Pat Carroll hadde en utpreget mørk altstemme, har det i sceneversjonene av *The Little Mermaid* vært vanlig å gjøre sangen i ess-moll eller f-moll. Original Broadway cast, Sherie Rene Scott, f-moll (2008), Jennifer Allen, Seattle-versjonen, ess-moll (2016).

¹³⁶ Notemateriale fra Anixter Rice Music Services, New York, og musicnotes.com

¹³⁷ Lehman Engel ville karakterisert «Poor Unfortunate Souls» som 'a musical scene' (Engel 1977, 15)

¹³⁸ Sangens 'topic' er at Ursula i sin godhet hjelper alle som lider og trenger assistanse, sangens 'function' er hvordan Ursula manipulerer Ariel inn i fullstendig dødfødt kontraktsforhold, og sangens 'character' består i hvordan Ursulas personlighet tegnes både gjennom musikk, stemme og tekst.

¹³⁹ Sangens første hoveddel består av vers/vers/refreng/refreng/bro (AABBC) - deretter verbal/instrumentalpartiet - mens andre hoveddel består av vers/vers/refreng/refreng (AABB) og til slutt coda-delen som tar sangen i en ny retning. Denne består igjen av fire adskilte deler (DEFG).

¹⁴⁰ Saxofonen har en fremtredende plass både i avrundingen av sangens første del samt at den fører oss fra refrang og 'bro' over i et verbalparti med instrumentalt underlag.

¹⁴¹ Tidskodene forholder seg til «The Little Mermaid: The Original Motion Picture Soundtrack» (1998)

¹⁴² Blant annet gjennom filmer som *It* (2017) og avspeilet i karakteren 'The Joker' fra Batman-universet fra 1940 og framover, bl.a *The Dark Knight* (2008)

¹⁴³ Ariels veksling mellom sannhetene hun frem til nå har basert sitt liv på, verdissetet Ursula frister med og argumenterer for.

¹⁴⁴ Dette er uten tvil et vanskelig valg for den 16 år gamle havfruen. Hvis hun skal få sving på forholdet til Eric må hun være et menneske på to ben, men gjennom kontrakten med Ursula må hun altså gi avkall på både sang og tale for resten av livet. Ursula trøster henne og sier at livet er fullt av tøffe valg, og videre at hun uansett vil beholde sitt flotte utseende og at man kan komme langt med det.

¹⁴⁵ Anvisninger hentet fra notemateriale fra Anixter Rice Music Services, New York, og musicnotes.com

¹⁴⁶ «Prologue», «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991)

¹⁴⁷ Engel eksemplifiserer dette ved å fortelle om at han en gang var vitne til at en pelikan fløy høyt over havet i luften når han gikk tur på en strand, hvordan pelikan gjorde seg klar og stupte ned i vannet etter fisk og at pelikanen klarte å få tak i fisken. Det var ikke noen tvil om at Engel var på pelikanens side fordi han hadde stiftet bekjentskap med denne først. Det ville vært en helt annen historie hvis han var ute og snorklet, og fikk øye på en vidunderlig vakker blå fisk som han fulgte der den svømte rundt - og så at denne fisken ble slukt av en pelikan.

¹⁴⁸ Dette utdypes argumentasjonen rundt stemmen i analysene av «Part of your World» og «Poor Unfortunate Souls»

¹⁴⁹ Dette var konvensjonen fra den klassiske Disney eventyrfilmen og vi ser det både i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Cinderella* (1950) og *Sleeping Beauty* (1959)

¹⁵⁰ Jeg har ikke vært i stand til å bekrefte dette, men vil det være nærliggende å tro at teksten i dette tilfelle ble skrevet først, og at musikken ble utformet i forhold til den tekstlige strukturen, det var i hvert fall som oftest slik Ashman og Menken jobbet. Det har imidlertid sikkert blitt foretatt gjensidige tilpasninger av tekst og musikk underveis i prosessen mot det som sannsynligvis har vært målet: At tekst og musikk skulle utgjøre en organisk helhet og formidle den samme fortellingen.

¹⁵¹ I følge Andrew Pogson, Dan Golding og Nicholas Buc i filmmusikk-podcast'en «Art of the Score» blir gutter i musikalske og filmmusikalske sammenhenger gjerne representert av klarinett mens jenter representeres av fløyte. Dette er ikke noe de har vitenskapelig belegg for å hevde, men de nevner det gjentatte ganger i de ulike episodene av podcasten og det er godt mulig de har et poeng. Når det gjelder «Peter og ulven» stemmer det imidlertid ikke helt.

¹⁵² Det musikalske forløpet i prologen beveger seg gjennom ulike tonale plan, men vi kan ha dekning for å si at rammen er g-moll i og med at stykket både starter og slutter med den tonale forankringen. Som nevnt avrundes likevel prologen med toneartens grunntone 'g' og denne omtydes videre til dominanten i C-dur som blir tonearten for åpningsnummeret «Belle» som prologen umerkelig føres over i. Foruten g-moll er de ulike tonale planene i prologen først og fremst c-moll og Ass-dur.

¹⁵³ Dette er i tråd med hvordan Erling Gulbrandsen argumenterer for at det innenfor senromantisk musikk bør integreres andre parametre enn de melodiske og harmoniske (Gulbrandsen 2004, 13/23-25).

¹⁵⁴ Treblåserne følges av (wind-)chimes og cymbal-tremolo og kan i disse to tilfellene peke hen på 'noe magisk' (1:12 og 1:20)

¹⁵⁵ «Beauty and the Beast», «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991)

¹⁵⁶ Engel/Kissel argumenterer for at dette idiomet viste seg levedyktig gjennom mange tiår, gjennom det musikalske språket som både George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin og Fredrick Loewe utviste.

¹⁵⁷ 'Cesur' betegner et kort pauselignende avbrudd i en sammenhengende musikalsk frase. Fra latin: *caesura*, 'overskjæring, innsnitt'. Utrykket er hentet fra metrikken. Bjerkestrand, Nils E.: *cesur* -

musikk i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra https://snl.no/cesur_-_musikk

¹⁵⁸ Her har jeg sett bort fra de dype G-ene, disse fungerer som opptakt til frasen og regnes ikke med.

¹⁵⁹ Vi finner sangen «Something There» 2/3 ute i filmen og den ble lagt inn som en 'stasjon' på veien mot kjærligheten som manifesteres mellom Skjønnheten og Udyret i 'den store sangen' «Beauty and the Beast» der de danser med hverandre i ballsalen. Underveis i produksjonsprosessen ble teamet klar over at de slet med troverdigheten i forhold til hvordan Belle kunne la seg sjarmere av Udyret, og hvordan Udyret på sin side kunne snu så fullstendig fra å være lukket og fiendtlig til å åpne seg. De kjente at det var noe som manglet, noe som ikke stemte med de psykologiske prosessene, fortellingen var rett og slett ikke troverdig. Det var da idéen til denne sangen/situasjonen kom opp, situasjonen som består i at vi blir vitne til at Belle og Udyret gjennom lek ute i snøen blir kjent med hverandre. Han åpner seg og det er i denne sangen kjærligheten mellom de to får utspille seg for første gang.

¹⁶⁰ Anvisningen 'Moderately slow tempo' er hentet fra «Beauty and the Beast». Digital Sheet Music.' *Musicnotes.com*. Walt Disney Music Publishing. 27.05.15

¹⁶¹ Innspillingen jeg henviser til er hentet fra «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991) og tidskodene refererer til den.

¹⁶² Angela Lansbury forteller om hvordan det var å spille Mrs Potts, *American Film Institute*. (2009)

¹⁶³ Intervjuet av Robert Greenberger, 2010. <http://www.comicmix.com/2010/10/02/alan-menken-revisits-beauty-and-the-beast/>

¹⁶⁴ Lansbury var usikker på om hun skulle takke ja til tilbudet, i forhold til at stemmen hennes ikke lenger skulle være god nok og at hun ikke skulle klare å levere på topp nivå. Hun har i ettertid imidlertid uttrykt takknemlighet fordi hun fikk gjøre rollen som Mrs. Potts. Angela Lansbury, intervju, *American Film Institute*. (2009)

¹⁶⁵ Betegnelsen 'twang' betegner innenfor musical-sang gjerne en *nasal* og distinkt måte å uttale/synge/bruke stemmen på.

¹⁶⁷ «Transformation», «Beauty and the Beast: Soundtrack version» (1991)

¹⁶⁸ Med *The Little Mermaid* vant Menken prisen for beste filmmusikk (Best Original Score) samt beste originalskrevne sang (Best Original Song), «Under the Sea».

¹⁶⁹ Grunnen til at jeg setter ordet 'verket' i anførselstegn er både at ordet 'verk' er noe upresist i forhold til filmmusikk, i og med at 'verket' kan sies og peke hen på filmfortellingen som helhet, og at det vil være rart å separere ut musikken som et eget 'verk'. Verk-begrepet er dessuten både omdiskutert og belastet. Når jeg bruker det i sammenhengen sikter jeg til det aktuelle 'stykket', 'sporet', 'lyd-filen' som er knyttet opp mot den spesifikke filmsekvensen jeg omtaler.

¹⁷⁰ Man kan også argumentere for at den tredje kategorien kunne høre inn under den andre kategorien, altså at dette med 'gestaltning av bevegelse' peker hen på noe utenfor verket og altså høre inn under kategori 2. Jeg velger likevel å gjøre det til en egen kategori fordi dette med bevegelse og gester kan sies å gå *dypere*, altså at disse hendelsene ikke ligger *utenfor* verket men snarere *under*.

¹⁷¹ Generalbass, ofte også kjent som *basso continuo* (italiensk), er ein akkompagnementsteknikk i europeisk kustomusikk frå 1600- og 1700-talet. Med utgangspunkt i ei nedskreven basslinje (generalbassen) blir eit akkompagnement meir eller mindre improvisert fram («realisert») av éin eller fleire musikarar. Endresen Dahl, Nikolai: *generalbass* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra <https://snl.no/generalbass>. Alberti-bass er et akkompagnement bestående av enkle brutte akkorder, gjerne med ensformig virkning. Alberti-bass er særlig brukt i pianokomposisjoner i tiden 1730–1800. Navnet kommer av komponisten Domenico Alberti (ca. 1710–40). *alberti-bass* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2021 fra <https://snl.no/alberti-bass>

¹⁷² Om 'learned style' og 'topic theory' se Hatten 1994/2004; Clarke 2005, 159-163; Bribitzer-Stull 2015, 92-92 og kapitlet «Topic theory» tidligere i denne oppgaven.

¹⁷³ For videre lesning: Lang/West (1920), Maltin/Goldmark/Taylor (2002, 17-19) og Cooke (2006, 287)

¹⁷⁴ Disney brukte tre år på produksjonen av *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *The little Mermaid* (1989) ble planlagt allerede på 1930-tallet, det samme gjaldt *Beauty and the Beast* (1991) mens produksjonsprosessene tok rundt to år. *Frozen II* (2016) tok fire år å produsere.

¹⁷⁵ Viktigheten av kreativiteten i det gode arbeidsmiljøet er et gjennomgangstema i dokumentaren «Into the unknown: The making of Frozen II» (2020) og trekkes også fram av Neal Gabler, forfatteren av boka 'The Triumph of the American Imagination' i dokumentaren «Making of Snow White and the Seven Dwarfs», Disney+ 2019 (00:02:20)

¹⁷⁶ Dette er gjennomgående hos Engel (1977, 21; 2006, 10). Max Steiner sier i klartekst at musikken ikke bør være for komplisert og utbrodert (Gorbman 1987, 97). Richard Sherman

understreker viktigheten av enkelhet og 'sangbarhet' i dokumentaren, «The Boys: The Sherman Brothers history», dokumentarfilm fra Disney, 2019 (00:23:33)

¹⁷⁷ Engel skriver at første gang man hører noe registrerer man det, andre gang man hører noe gjenkjenner man det, om tredje gang man hører det blir det som å møte en gammel venn (1977, 21)

¹⁷⁸ Filmhistorikeren Brian Sibley uttaler i et intervju i dokumentarfilmen 'The making of Snow White' (2017) at de jobbet med en slags musikalsk 'shorthand' (stenografi), altså med bruk av faste musikalske konvensjoner, faste musikalske 'tegn' som enkelt og klart kunne kommunisere emosjoner til publikum (00:20:22). Jeg utdyper dette i forbindelse med kapittelet om *Little Shop of Horrors* og analysen av sangen «Poor Unfortunate Souls».

¹⁷⁹ Ledemotivteknikk (Gorbman 1987; Kalinak 1994; Kirby 2004; Cooke 2008; Bribitzer-Stull 2015; Ruud 2016)

¹⁸⁰ Arketyper (Jung 1936/1956/1959), myter (Campbell 1949,) grunnstrukturer i folkeeventyr (Propp 1958), Eventyr/psykologi (Bettelheim 1976), urhistoriske mønstre (Gulbrandsen 2004), grunnleggende fortellinger (Brooker 2004), altruisme (Menninghaus et al. 2015, Fiske/Seibt/Schubert 2016), episke grunnstrukturer (Kjøs 2021): Psykolog Peder Kjøs i NRK Radio's Ekko, 30.08.21

¹⁸¹ Engel fremhever at arbeidet ofte består i løfte fram aspekter som så vidt er antydnet i originalmaterialet og la dette bli noe stort og minneverdig (Engel 2006: 131) og Engel skriver at bearbeidelsen må utvise lydhørhet fordi materialet skal betraktes gjennom øynene til dagens publikum (Engel 1977: 74). Howard Ashman snakker om hvor viktig arbeidet med bearbeidelse er, at alt henger sammen med alt og at kjernen handler om å formidle det som fascinerer ved stoffet (Dokumentaren 'Howard', Disney+ / Stone Circle Pictures, 2020) (00:24:40)

¹⁸² Musikk/emosjonelle responser/spilnevransystemet: Rizzolatti/Craghero 2004, Juslin/Västfjäll 2008, Juslin, 2009, 2013, 2014, 2016). Engel snakker om at man kobler seg til karakterene gjennom empati (2006, 79) og Ashman snakker om å det essensielle ved å knytte bånd til karakterene i dokumentarfilmen «Waking Sleeping Beauty» 2010 (00:40:00).

¹⁸³ Engel 2006: 37/122

¹⁸⁴ Ledemotivteknikk (Gorbman 1987; Kalinak 1994; Kirby 2004; Cooke 2008; Bribitzer-Stull 2015; Ruud 2016)

¹⁸⁵ Stjerneregissøren Rouben Mamoulian sitert i Fordin 1996: 188 og henvist til av Cooke 2008: 151. Dette understrekes også av Engel (2006, 29-37)

¹⁸⁶ Engel 1977, 98

¹⁸⁷ Engel 2006, 122

¹⁸⁸ Engel 2006, 121

¹⁸⁹ Flinn 1988, 284; Kalinak 1994, 36; Mollet 2020, 171

¹⁹⁰ Sammond 2005: 366

¹⁹¹ Engel 2006, 186

¹⁹² Fenomenet 'Kama Muta', Menninghaus et al. 2015; Fiske/Seibt/Schubert 2016

¹⁹³ Stras 2006, 175; Clarke 2019, 80-81

¹⁹⁴ Connor 2000, 38; Clarke 2019, 82

¹⁹⁵ Kompleksiteten i arbeidet med animasjonsfilm kommer godt fram i dokumentarene «Into the unknown: The making of Frozen II» (2020) og «Making of Snow White and the Seven Dwarfs», Disney+ 2019 (00:02:20)

¹⁹⁶ Det var en hoved-animatør som er ansvarlig for akkurat denne karakteren, men vedkommende har med seg flere *animatører* på laget som også tegnet ulike sekvenser med Ariel. Arbeidet samordnes av *regissører* (som oftest 'et tospann' når vi snakker om animasjonsfilm) i tillegg til at de som er ansvarlig for fortellingens hendelsesforløp (story-line) også deltar i utformingen. Karakterens *stemme* utgjør en svært sentral del av helheten, stemmen leveres av en *sanger/skuespiller*. Karakteren Ariel ble i sin tid utformet av *manusforfatter*, *sangtekstforfatter* og *komponist*, foruten H.C. Andersen - *forfatteren* - som har skrevet eventyret.

¹⁹⁷ I tråd med teorier rundt spilnevroner / emosjonell speiling (Juslin, 2005, 2013, 2016, Juslin/Västfjäll 2008, Rizzolatti/Craghero 2004) kan man hevde at det skjer en aktivering av spilnevransystemet og at dette også kan aktiviseres gjennom musikk.

¹⁹⁸ Eerola et al 2016, Garrido/Schubert 2011, Greenberg/Rentfrow/Baron-Cohen 2015, Kawakami/Katahira 2015, Kreutz et al 2008

¹⁹⁹ Alan Menken i samtale med Stepen Swartz, Robert Lopez, Kristen Anderson-Lopez og Lin-Manuel Miranda, i dokumentarfilmen «Menken and friends» (Disney 2016). Og Menken intervjuet av Robert Greenberger, 2010. <http://www.comicmix.com/2010/10/02/alan-menken-revisits-beauty-and-the-beast/>

²⁰⁰ Ariels animatør (Glen Keane) fortalte i et intervju at han hadde hørt Jodi Benson synge «Part of your World», at dette hadde grepet ham dypt og inderlig og at han som en følge av dette gikk til produsenten og spurte om han kunne få ansvaret for å gjøre animasjonen av Ariel. Han fikk et positivt

svar og har i ettertid uttrykt intens glede over å få arbeide med Ariel og at han 'kjente det i sitt hjerte' (Glen Keane 2010). Glen Keane intervjuet i dokumentarfilmen «Waking Sleeping Beauty», 2010. (00:47:37) Regi: Don Hahn, produsenter: Peter Schneider, Don Hahn, manus/intervjuer: Patrick Pacheco

²⁰¹ Sarah Gillespie, Howard Ashmans søster i dokumentarfilmen «Howard», Disney+ / Stone Circle Pictures, 2020 (01:25:19)

²⁰² Innenfor filosofien representerer dette perspektivet en kritikk av 'The Expression Theory of Art'. Leo Tolstoy presenterte en klassisk definisjon av teorien i sin bok «What is Art?» (1897). Teorien har videre vært gjenstand for mye kritikk. For videre lesning: Khatchadourian (1965), Hare (1972), Ridley (1997)

²⁰³ Psykolog Peder Kjøs i NRK Radio's Ekko, 30.08.21

REFERANSER

- Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press
- Ahvenniemi, Rebecka Sofia. 2011. "Sannhet som kunst: Om å lese Heidegger og Adorno." *Norsk filosofisk tidsskrift* 46 (3):225-237.
- Allanbrook, Wye J. 1981. "Metric Gesture as a Topic in 'Le Nozze di Figaro and' Don Giovanni'." *The Musical Quarterly* 67.1: 94-112. Januar 1981. <http://www.jstor.org/stable/742167>.
- Altman, Rick. 1996. "The silence of the silents." *The musical quarterly* 80.4: 648-718. Winter 1996. <http://www.jstor.org/stable/742402>.
- Ashman, Howard. 1982. *Little Shop of Horrors*. New York: Musical Theatre International
- Bandura, Albert og Richard H. Walters. 1977. *Social learning theory*. Vol. 1. Prentice Hall: Englewood cliffs
- Bell, Elizabeth, Lynda Haas og Laura Sells, eds. 1995. *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*. Indiana University Press
- Bennett, Matthew. 2002. "Huygens's clocks." *Proc. R. Soc. Lond. A* 458: 563-579. 08. Mars 2002. <https://doi.org/10.1098/rspa.2001.0888>
- Bettelheim, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf
- Bispham, John. 2006. "Rhythm in music: What is it? Who has it? And why?." *Music Perception* 24.2: 125-134. 01. December 2006. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.2.125>
- Bonde, Lars Ole. 2009. *Musik og menneske: introduktion til musikpsykologi*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
- Booker, Christopher. 2004. *The seven basic plots: Why we tell stories*. London: Continuum
- Born, Georgina. 2012. "Music and the Social." *The Cultural Study of Music*. Routledge. 283-296.
- Brean, Are, and Geir Olve Skeie. 2019. *Musikk og hjernen. Om musikkens magiske kraft og fantastiske virkning på hjernen*. Oslo: Cappelen Damm
- Bribitzer-Stull, Matthew. 2015. *Understanding the leitmotif*. Cambridge University Press
- Bradley, Scott. 2002. "Music in Cartoons." *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books: 115-120.
- Brode, Douglas. 2014. *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*. University of Texas Press.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and undertones: Reading film music*. University of California Press.
- Bubandt, Nils, and Rane Willerslev. 2015. "The dark side of empathy: Mimesis, deception, and the magic of alterity." *Comparative Studies in Society and History* 57.1: 5-34. Januar 2015. <https://doi.org/10.1017/S0010417514000589>
- Burger, Birgitta. 2013. "Move the way you feel: Effects of musical features, perceived emotions, and personality on music-induced movement." *Jyvässkylä studies in humanities* 215.
- Byrne, Eleanor, Martin McQuillan, and Martin McQuillan. 1999. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press.

Caldwell, Clare, and Sally A. Hibbert. 1999. "Play that one again: The effect of music tempo on consumer behaviour in a restaurant." *ACR European Advances in Consumer Research* Volume 4, edited by Bernard Dubois, Tina M. Lowrey, L.J. Shrum, Marc Vanhuele, Provo, UT: Association for Consumer Research, 58-62

Campbell, Joseph. 1949, "The Hero with a Thousand Faces". New York: Pantheon.

Chartrand, Tanya L., and John A. Bargh. 1999. "The chameleon effect: the perception-behavior link and social interaction." *Journal of personality and social psychology* 76.6: 893.

Chion, Michel. 2019. *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.

Chen, Joyce L., Virginia B. Penhune, and Robert J. Zatorre. 2008. "Listening to musical rhythms recruits motor regions of the brain." *Cerebral cortex* 18.12: 2844-2854.

Clark, Andy. 2003. "Artificial intelligence and the many faces of reason." *The Blackwell guide to philosophy of mind*: 309-321.

Clark, Andy, and Robert Wilson. 2009. "How to situate cognition: Letting nature take its course." *The Cambridge handbook of situated cognition*: 55-77.

Clarke, Eric F. 2005. *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford University Press.

Clarke, Eric. 2019. "Empathy and the ecology of musical consciousness." *Music and Consciousness* 2. Oxford University Press, 71-92.

Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will. 2005. "In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology." *European meetings in ethnomusicology*.. Vol. 11. Romanian Society for Ethnomusicology.

Cohen, Annabel J. 2013. "Congruence-association model of music and multimedia: Origin and evolution." *The psychology of music in multimedia*: 17-47.

Cohen, Annabel J. 2014. "Film music from the perspective of cognitive science." *The Oxford handbook of film music studies*: 96-130.

Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism*. Vol. 12. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. 1994. "Perception: A perspective from music theory." *Musical perceptions*, edited by Rita Aiello & John A. Sloboda, 64-95. Oxford University Press.

Cook, Nicholas. 2001. "Theorizing musical meaning." *Music theory spectrum* 23.2: 170-195.
<https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.170>

Cooke, Deryck. 1959. "The language of music." Oxford University Press.

Cooke, Mervyn. 2008. *A history of film music*. Cambridge University Press.

Coplan, Amy, and Peter Goldie, eds. 2011. *Empathy: Philosophical and psychological perspectives*. Oxford University Press.

Coker, Wilson. 1972. "Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics". New York: The Free Press/London: Dollier-Macmillian Ltd.

Craven, Allison. 2017. *Fairy tale interrupted: Feminism, masculinity, wonder cinema*. Lausanne: Peter Lang Verlag. 02. April 2017. DOI: [10.3726/978-3-0343-2470-0](https://doi.org/10.3726/978-3-0343-2470-0)

Cross, Ian. 2003. "Music and biocultural evolution." *The cultural study of music* 19. London/New York: Routledge.

Cross, Ian, and Elizabeth Tolbert. 2009. "Music and meaning." *The Oxford handbook of music psychology*: 24-34. Oxford University Press.

Cross, Ian, Felicity Laurence, and Tal-Chen Rabinowitch. 2012. "Empathy and creativity in group musical practices: Towards a concept of empathic creativity" *The Oxford Handbook of Music Education, Volume 2*. Edited by Gary E McPherson and Graham F. Welch.. September 2012. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199928019.013.0023

Cumming, Naomi. 2000. *The sonic self: Musical subjectivity and signification*. Indiana University Press.

Dahl, Ingolf. 1949. "Notes on cartoon music." *Film Music Notes* 8.5: 3-13.

Davies, Stephen. 1994. "Musical Meaning and Expression Ithaca." New York: Cornell University

Downey, Sharon D. 1996. "Feminine empowerment in Disney's Beauty and the Beast." *Women's Studies in Communication* 19.2: 185-212.

Debes, Remy. 2015. "From Einfühlung to empathy." *Sympathy: A history*: 286-322.

De Caprona, Yann. 2013. *Norsk etymologisk ordbok: tematisk ordnet*. Kagge.

DeNora, Tia. 1986 . "How Is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for 'Work.'" *Sociological Theory* 4, no. 1: 84-94. <https://doi.org/10.2307/202107>.

DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge university press, 2000.

DeNora, Tia. "Music and erotic agency—Sonic resources and social-sexual action." *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 9 (2021). doi: 10.1177/1357034X97003002004

Deszcz, Justyna. 2002. "Beyond the Disney spell, or escape into Pantoland." *Folklore* 113.1: 83-91.

Do Rozario, Rebecca-Anne C. 2004. "The princess and the magic kingdom: Beyond nostalgia, the function of the Disney princess." *Women's Studies in Communication* 27.1: 34-59.

Dundes, Alan. 1991. "Bruno Bettelheim's uses of enchantment and abuses of scholarship." *The Journal of American Folklore* 104.411: 74-83.

Dunbar, Zachary. 2012. "Music theatre and musical theatre." Cambridge University Press.

Engel, Lehman. 1977. *The Making of a Musical*. New York: Macmillan Publishing Company.

Engel, Lehman. 2006. *Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto*. New York: Applause Theatre & Cinema Books

Evans, Michael. 2006. *Innføring i dramaturgi: teater, film, fjernsyn*. Cappelen akademisk.

Fadiga, Luciano, et al. 2002. "Speech listening specifically modulates the excitability of tongue muscles: a TMS study." *European journal of Neuroscience* 15.2: 399-402.

Flinn, Carol Ann. 1988. *Film music and Hollywood's promise of utopia in film noir and the woman's film*. Diss. The University of Iowa.

Fiske, Alan P., Thomas Schubert, and Beate Seibt. 2017. "Five." "Kama Muta" or "Being Moved by Love": A Bootstrapping Approach to the Ontology and Epistemology of an Emotion." *Universalism without Uniformity*. University of Chicago Press. 79-100.

Fordin, Hugh. 1996. *MGM's greatest musicals: the Arthur Freed unit*. Da Capo Press.

-
- Fritz, Thomas Hans, et al. 2013. "Musical agency reduces perceived exertion during strenuous physical performance." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110.44: 17784-17789. <https://doi.org/10.1073/pnas.1217252110>
- Gallese, Vittorio, and Alvin Goldman. 1998. "Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading." *Trends in cognitive sciences* 2.12: 493-501.
- Gallese, Vittorio. 2001. "The 'shared manifold' hypothesis. From mirror neurons to empathy." *Journal of consciousness studies* 8.5-6: 33-50.
- Gallese, Vittorio, and George Lakoff. 2005. "The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge." *Cognitive neuropsychology* 22.3-4: 455-479. <https://doi.org/10.1080/02643290442000310>
- Grahn, Jessica A., and Matthew Brett. 2007. "Rhythm and beat perception in motor areas of the brain." *Journal of cognitive neuroscience* 19.5: 893-906. <https://doi.org/10.1162/jocn.2007.19.5.893>
- Gibson, James Jerome, and Leonard Carmichael. 1966. *The senses considered as perceptual systems*. Vol. 2. No. 1. Boston: Houghton Mifflin.
- Gibson, James J. 1979. "The theory of affordances." *The People, Place, and Space Reader*. Routledge, 2014. 90-94.
- Gittoes, George. 2004. "Soundtrack to War." *The Big Picture*.
- Goddard, Joe, and Russell Duncan. 2009. "Contemporary America." *Contemporary America*. Palgrave Macmillan.
- Godøy, Rolf Inge, and Marc Leman, eds. 2010. *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.
- Goldman, Alan. 1992. "The value of music." *The Journal of aesthetics and art criticism* 50.1: 35-44. <https://doi.org/10.2307/431065>
- Gopnik, Alison, and Andrew N. Meltzoff. 1998. *Words, thoughts, and theories*. Mit Press.
- Gottschall, Jonathan. 2012. *The storytelling animal: How stories make us human*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Grahn, Jessica A., and Matthew Brett. 2007. "Rhythm and beat perception in motor areas of the brain." *Journal of cognitive neuroscience* 19.5: 893-906.
- Green, Lucy. 1990. *Music on deaf ears: Musical meaning, ideology, education*. Manchester University Press.
- Greenspan, Charlotte. 2012. "Death Comes to the Broadway Musical." *Daedalus* 141.1: 154-159.
- Gritten, Anthony, and Elaine King, eds. 2006. *Music and gesture*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Guldbrandsen, Erling E. 2004. "Bruckners mørke mysterium. Tanker omkring en personlig erfaring." *Studia musicologica norvegica* 30.30: 8-34.
- Gulddal, Jesper, and Martin Møller. 1999. *Hermeneutik. En antologi om forståelse*. København: Gyldendal
- Gwynne, Joel, and Nadine Muller, eds. 2013. *Postfeminism and contemporary Hollywood cinema*. Springer.
- Hare, Peter H. 1972. "Feeling imaging and expression theory." *The Journal of Aesthetics and Art*

Criticism 30.3: 343-350.

Harrer, Gerhart, and Hildegund Harrer. 1977. "Music, emotion and autonomic function." *Music and the Brain*. Butterworth-Heinemann. 202-216.

Haslbeck, Friederike. 2004. "Music therapy with preterm infants: theoretical approach and first practical experience." *Music Therapy Today* 5.4: 1-16.

Hastings, A. Waller. 1993. "Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid." *The Lion and the Unicorn* 17.1: 83-92.

Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Indiana University Press

Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.

Hatfield, Elaine, John T. Cacioppo, and Richard L. Rapson. 1992. "Primitive emotional contagion." In *Emotion and social behaviour*. Editor Margaret S. Clark, 151-177. Sage Publications.

Hesmondhalgh, David. 2003. *The Cultural Industries*. Los Angeles: SAGE.

Hibberd, Sarah, and Nanette Nielsen. 2002. "Music in Melodrama: 'The Burden of Ineffable Expression'?" *Nineteenth century theatre and film* 29.2: 30-39. <https://doi.org/10.7227/NCTF.29.2.4>

Hoffman, Martin L. 2001. *Empathy and moral development: Implications for caring and justice*. Cambridge University Press.

Holm, Ulla. 2005. *Empati: å forstå menneskers følelser*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Honing, Henkjan. 2019. *The evolving animal orchestra: in search of what makes us musical*. MIT Press.

Hurley, Susan, and Alva Noë. 2003. "Neural plasticity and consciousness." *Biology and philosophy* 18.1: 131-168.

Husserl, Edmund. 2006. *The basic problems of phenomenology: From the lectures, winter semester, 1910-1911*. Vol. 12. Springer Science & Business Media.

Hyer, Brian. 2006. "Parsifal hystérique." *The Opera Quarterly* 22.2: 269-320.

Janata, Petr, Stefan T. Tomic, and Jason M. Haberman. 2012. "Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove." *Journal of Experimental Psychology: General* 141.1: 54.

Jeffords, Susan. 1994. *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*. Rutgers university Press.

Johnston, Sheila. 1985. "Film narrative and the structuralist controversy." *The Cinema Book*. London: British Film Institute: 222-250.

Jung, Carl Gustav. 1936. "The concept of the collective unconscious." *Collected works* 9.1: 42.

Jung, Carl Gustav, et al. 1956. *The Collected Works of CG Jung: Symbols of Transformation: an Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia; Translated by RFC Hull*. Routledge & Kegan Paul.

Jung, Carl Gustav. 1959. *Collected works*. Vol. 9, Pt. I. *The archetypes and the collective unconscious*. Patheon.

Juslin, Patrik N., and Petri Laukka. 2003. "Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?" *Psychological bulletin* 129.5: 770. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>

-
- Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll. 2008. "Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms." *Behavioral and brain sciences* 31.5: 559-575.
- Juslin, Patrik N. 2009. "Emotional responses to music." *Oxford handbook of music psychology*.
- Juslin, Patrik N. 2013. "From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions." *Physics of life reviews* 10.3: 235-266.
<https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>
- Juslin, Patrik N., László Harmat og Tuomas Eerola. 2014. "What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms." *Psychology of Music* 42.4: 599-623.
<https://doi.org/10.1177/0305735613484548>
- Juslin, Patrik N. 2016. "Emotional reactions to music." *The Oxford Handbook of Music Psychology*: 197-213, edited by Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut. Oxford University Press
- Khatchadourian, Haig. 2016. "The expression theory of art: a critical evaluation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23.3: 335-352. <https://doi.org/10.2307/428180>.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press.
- Keller, Peter E., and Mirjam Appel. 2010. "Individual differences, auditory imagery, and the coordination of body movements and sounds in musical ensembles." *Music Perception* 28.1: 27-46.
- Kelly, Michael. 2014. *Encyclopedia of Aesthetics: Multi Volume Set*. Oxford University Press USA.
- Kim, Jin Hyun, Andres Reifgerst, and Marta Rizzonelli. 2019. "Musical social entrainment." *Music & Science* 2: 2059204319848991.
- Kirby, Frank Eugene. 2004. *Wagner's themes: a study in musical expression*. Vol. 41. Harmonie Park Press.
- Kivy, Peter. 1990. *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press.
- Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of arts: An essay in differences*. Cambridge University Press.
- Kohler, Evelyne, et al. 2002. "Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons." *Science* 297.5582: 846-848. <https://doi.org/10.1126/science.1070311>
- Kramer, Lawrence. 2003. "Subjectivity rampant! Music, hermeneutics and history." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton, 124. Routledge.
- Krueger, Joel W. 2009. "Empathy and the extended mind." *Zygon*® 44.3: 675-698. 21. August 2009
<https://doi.org/10.1111/j.1467-9744.2009.01024.x>
- Krueger, Joel W. 2011. "Doing things with music." *Phenomenology and the cognitive sciences* 10.1: 1-22. 11. Mars. <https://doi.org/10.1007/s11097-010-9152-4>
- Krueger, Joel, and John Michael. 2012. "Gestural coupling and social cognition: Möbius Syndrome as a case study." *Frontiers in human neuroscience* 6: 81. 11. April 2012.
<https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00081>
- Krueger, Joel. 2013. "Ontogenesis of the socially extended mind." *Cognitive Systems Research* 25: 40-46. Desember 2013. <https://doi.org/10.1016/j.cogsys.2013.03.001>
- Krueger, Joel. 2014. "Affordances and the musically extended mind." *Frontiers in psychology* 4: 1003. Januar 2014. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.01003>

Krueger, Joel. 2018 (2016). "Musical Worlds and the Extended Mind." *Proceedings of A Body of Knowledge - Embodied Cognition and the Arts Conference CTSA UCI, 8-10 Dec 2016*.
<https://philpapers.org/rec/KRUMWA>

Krueger, J. W. 2019. "Music as affective scaffolding." Oxford University Press. 15. April 2019.
<http://hdl.handle.net/10871/29897>

Labbé, Carolina, and Didier Grandjean. 2014. "Musical emotions predicted by feelings of entrainment." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 32.2: 170-185.

Lacroix, Celeste. 2004. "Images of animated others: The orientalization of Disney's cartoon heroines from The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame." *Popular Communication* 2.4: 213-229.

Lakin, J. L., T. L. Chartrand, and R. M. Arkin. 2008. "I am too just like you: The effects of ostracism on nonconscious mimicry." *Psychological Science* 19.8: 816-822.

Lakoff, George, and Mark Johnson. 1980. "The metaphorical structure of the human conceptual system." *Cognitive science* 4.2: 195-208.

Lakoff, George, and Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. Vol. 640. New York: Basic books.

Lang, Edith, and George West. 1920. *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston Music Company.

Langkjær, Birger. 2000. *Den lyttende tilskuer: perception af lyd og musik i film* (Vol. 9). Museum Tusulanum Press.

Langkjær, Birger. 2013. "Hearing things in music for films: music, fiction and engagement". *SoundEffects-An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 3(1-2), 64-77.

Langkjær, Birger and Charlotte Sun Jensen. 2019. "Action and affordances: the action hero's skilled and surprising use of the environment". In *Screening Characters* (pp. 266-283). Routledge.

Lee, Chan Jean, Eduardo B. Andrade, and Stephen E. Palmer. 2013. "Interpersonal relationships and preferences for mood-congruency in aesthetic experiences." *Journal of Consumer Research* 40.2: 382-391. 01. April 2013. <https://doi.org/10.1086/670609>

Leman, Marc. 2008. *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT press.

Leman, Marc, and Pieter-Jan Maes. 2015. "The role of embodiment in the perception of music." *Empirical Musicology Review* 9.3-4: 236-246. DOI: <http://dx.doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>

Leman, Marc et al. 2018. "What Is Embodied Music Cognition?" In *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Edited by Rolf Bader. Springer, Berlin, Heidelberg.
https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_34

Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. 1983. "An overview of hierarchical structure in music." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 1, no. 2: 229-52. <https://doi.org/10.2307/40285257>.

Leslie, Alan M. 1987. "Pretense and representation: The origins of" theory of mind."." *Psychological review* 94.4: 412-26. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.94.4.412>

Levitin, Daniel J. 2010. "Why music moves us." *Nature* 464.7290: 834-835.
<https://doi.org/10.1038/464834a>

Livingstone, Steven Robert, and William Forde Thompson. 2009. "The emergence of music from the Theory of Mind." *Musicae Scientiae* 13.2_suppl: 83-115. 1. September, 2009.
<https://doi.org/10.1177/1029864909013002061>

Livingston, James. 2011. *The world turned inside out: American thought and culture at the end of the 20th century*. Rowman & Littlefield Publishers.

Madison, Guy. 2006. "Experiencing groove induced by music: consistency and phenomenology." *Music perception* 24.2: 201-208. 1. Desember 2006. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.2.201>

Maltin, Leonard. 2002. *The cartoon music book*. Edited by Daniel Goldmark and Yuval Taylor. A Cappella.

Mandraccchia, Christen. 2019. "It's Good to Be Bad: Resistance, Rebellion, and Disney Villain Merchandise." *Performance and the Disney Theme Park Experience*. Palgrave Macmillan, Cham. 229-246.

Manvell, Roger, et al. 1975. *The technique of film music*. Hastings House Book Publishers.

Marshall, Sandra K., and Annabel J. Cohen. 1988. "Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures." *Music perception* 6.1: 95-112. 1. Oktober 1988. doi: <https://doi.org/10.2307/40285417>

Martin, Peter J. 1995. *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester University Press.

McCarty, Aguilera. 1989. *Film music 1*. Vol. 1. Garland Publishing.

Menninghaus, Winfried, et al. 2015. "Towards a psychological construct of being moved." *PloS one* 10.6: e0128451. 04. Juni 2015. doi.org/10.1371/journal.pone.0128451

Merker, Bjorn H., Guy S. Madison, and Patricia Eckerdal. 2009. "On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment." *Cortex* 45.1: 4-17. 1. Januar 2009. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2008.06.011>

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. "Phenomenology of perception Dispositivo de entrada." *Cognitive Science* 4.2. [10.1111/j.1468-0149.1963.tb00795.x](https://doi.org/10.1111/j.1468-0149.1963.tb00795.x)

Merleau-Ponty, Maurice. 2002. "Selections from Phenomenology of perception." *Selected Readings in the Philosophy of Perception*: 15. Edited by Alva Noë and Evan Thompson. MIT Press.

Metzinger, Thomas, and Vittorio Gallese. 2003. "The emergence of a shared action ontology: Building blocks for a theory." *Consciousness and cognition* 12.4: 549-571.

Meyer, Leonard B. 1956. "Meaning and emotion in music." The University of Chicago Press.

Miroff, Bruce. 2000. "Courting the public: Bill Clinton's postmodern education." *The Postmodern Presidency: Bill Clinton's Legacy in US Politics*: 106-123.

Mollet, Tracey. 2013. "With a smile and a song...": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale." *Marvels & Tales* 27.1: 109-124. doi.org/10.13110/marvelstaes.27.1.0109

Mollet, Tracey. 2019. "The American dream: Walt Disney's fairy tales." *The Fairy Tale World*: 221-221. Routledges Worlds. UK: Routledge. 26. Mars 2019. <https://www.routledge.com/The-Fairy-Tale-World-1st...>

Mollet, Tracey L. 2020. *A cultural history of the disney fairy tale: Once upon an American dream*. Springer Nature. 17. Juni 2020. <https://www.palgrave.com/gp/book/9783030501488>

Molnar-Szakacs, Istvan, and Katie Overy. 2006. "Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion." *Social cognitive and affective neuroscience* 1.3: 235-241. 1. Desember 2006. <https://doi.org/10.1093/scan/nslo29>

Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and semiotics in music*. London: Harwood.

Monelle, Raymond. 2006. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana University Press.

Mortensen, Finn Hauberg. 2008. "The Little mermaid: Icon and disneyfication." *Scandinavian Studies* 80.4: 437-454. <http://www.jstor.org/stable/40920822>.

Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.

Neumann, Roland, and Fritz Strack. 2000. "Mood contagion": the automatic transfer of mood between persons." *Journal of personality and social psychology* 79.2: 211-23.

<https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.2.211>

Newsom, Jon. 1980. "A Sound Idea" Music for Animated Films." *The Quarterly Journal of the Library of Congress*. Vol. 37. No. 3/4. Library of Congress. Høst 1980.

<http://www.jstor.org/stable/29781862>

Niedenthal, Paula M. 2007. "Embodying emotion." *science* 316.5827: 1002-1005. 18. Mai 2997.

<https://doi.org/10.1126/science.1136930>

Nielsen, Nanette, Hibberd Sarah, and Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. 2011. "Opera for the People: Melodrama in Hugo Herrmann's Vasantasena (1930)." *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*: 159-181. Routledge.

Nortvedt, Per. 2012. "Sykepleieetikk må bli kunnskapsbasert." *Tidsskriftet Sykepleien* 100.13: 72-3.

<https://sykepleien.no/sites/default/files/documents/1044490.pdf>

Novembre, Giacomo, et al. 2012. "Distinguishing self and other in joint action. Evidence from a musical paradigm." *Cerebral Cortex* 22.12: 2894-2903. 10. Januar 2012.

<https://doi.org/10.1093/cercor/bhr364>

Nozaradan, Sylvie, Isabelle Peretz, and André Mouraux. 2012. "Selective neuronal entrainment to the beat and meter embedded in a musical rhythm." *Journal of Neuroscience* 32.49: 17572-17581.

<http://hdl.handle.net/2078/121026>

Oatley, Keith. 2016. "Fiction: Simulation of social worlds." *Trends in cognitive sciences* 20.8: 618-

628. 08. August 2016. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2016.06.002>

Overy, Katie, and Istvan Molnar-Szakacs. 2009. "Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system." *Music perception* 26.5: 489-504. 01. June 2009.

<https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.489>

Penner, Nina. 2020. *Storytelling in Opera and Musical Theater*. Indiana University Press.

Phillips-Silver, Jessica, and Laurel J. Trainor. 2005. "Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception." *Science* 308.5727: 1430-1430. 06. Mars 2005.

<https://doi.org/10.1126/science.1110922>

Phillips-Silver, Jessica, C. Athena Aktipis, and Gregory A. Bryant. "The ecology of entrainment: Foundations of coordinated rhythmic movement." *Music perception* 28.1 (2010): 3-14.

Phillips-Silver, Jessica, and Peter Keller. 2012. "Searching for roots of entrainment and joint action in early musical interactions." *Frontiers in human neuroscience* 6: 26. 28. February 2012.

<https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00026>

Propp, Vladimir. 1958. "Morphology of the Folktale". *Folklore, and Linguistics, publication* 10. Indiana University Research Center in Anthropology."

Protevi, John. 2010. "Rhythm and cadence, frenzy and march: Music and the geo-bio-techno-affective assemblages of ancient warfare." *Theory & Event* 13.3. [doi:10.1353/tae.2010.0006](https://doi.org/10.1353/tae.2010.0006).

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.

Rauscher, Frances H., Gordon L. Shaw, and Katherine N. Ky. 1993. "Music and spatial task

performance." *Nature* 365.6447: 611-611. 01. October 1993. DOI: [10.1038/365611a0](https://doi.org/10.1038/365611a0)

Reybrouck, Mark. 2012. "Musical sense-making and the concept of affordance: an ecosemiotic and experiential approach." *Biosemiotics* 5.3: 391-409. 29. Januar 2012. <https://doi.org/10.1007/s12304-012-9144-6>

Rohleder, Derek S. 2012. *The shadow as hero in American culture: A Jungian analysis of the villain archetype transformed*. The Chicago School of Professional Psychology.

Rizzolatti, Giacomo. 2005. "The mirror neuron system and its function in humans." *Anatomy and embryology* 210.5-6: 419-421. 13. October 2005. <https://doi.org/10.1007/s00429-005-0039-z>

Ridley, Aaron. 1997. "Not ideal: Collingwood's expression theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55.3: 263-272. <https://doi.org/10.2307/431797>

Rizzolatti, Giacomo, and Laila Craighero. 2004. "The mirror-neuron system." *Annu. Rev. Neurosci.* 27: 169-192. 21. July 2004. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>

Ruud, Even. 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sakai, Katsuyuki, et al. 1999. "Neural representation of a rhythm depends on its interval ratio." *Journal of Neuroscience* 19.22: 10074-10081. DOI: <https://www.jneurosci.org/content/19/22/10074>

Sammond, Nicholas. 2005. *Babes in tomorrowland*. Duke University Press.

Sayers, Frances Clarke, and Charles M. Weisenberg. 1965. "Walt Disney Accused." *Horn Book Magazine* 40: 602-11.

Schenda, Rudolf. 2014. "4. *Telling Tales-Spreading Tales: Change in the Communicative Forms of a Popular Genre*". In *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*. Edited by Ruth B. Bottigheimer, 75-94. University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812201505.75>

Schier, Steven E. 2000. "American politics after Clinton." *The Postmodern Presidency: Bill Clinton's Legacy in US Politics*: 255-265.

Schütz, Alfred. 1951. "Making music together: A study in social relationship." *Social research*: 76-97. Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/40969255>

Scruton, Roger. 1997. "The Aesthetics of Music (Clarendon, Oxford)." Oxford University Press.

Sells, Laura. 1995. "Where do the mermaids stand? Voice and body in *The Little Mermaid*." *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*: 175-192. Indiana University Press.

Serafine, Mary Louise. 1988. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. Columbia University Press.

Shapiro, Lawrence, ed. 2014. *The Routledge handbook of embodied cognition*. Routledge.

Skånland, Marie Strand. 2013. "Everyday music listening and affect regulation: The role of MP3 players." *International journal of qualitative studies on health and well-being* 8.1: 20595. 07. August 2013. <https://doi.org/10.3402/qhw.v8i0.20595>

Slaby, Jan, and Shaun Gallagher. 2015. "Critical neuroscience and socially extended minds." *Theory, Culture & Society* 32.1: 33-59. 07. November 2014. <https://doi.org/10.1177/0263276414551996>

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Sridharan, Devarajan, et al. 2007. "Neural dynamics of event segmentation in music: converging evidence for dissociable ventral and dorsal networks." *Neuron* 55.3: 521-532. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2007.07.003>

Stein, Edith. 1989/1917. «On the problem of empathy», 3rd edition. Translation Stein, Waltraut. Washington: ICS Publications, Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses.

Stern, Daniel N. 1985. *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*. New York: Basic Books.

Stewart, James B. 2008. *DisneyWar: The battle for the magic kingdom*. New York: Simon and Schuster.

Stras, Laurie. 2006. "The Organ of the Soul: voice, damage and affect.": 173-184. 26. September 2006. <https://eprints.soton.ac.uk/48277/>

Sutton, John. 2006. "Distributed cognition: Domains and dimensions." *Pragmatics & Cognition* 14.2: 235-247. 02. Januar 2006. <https://doi.org/10.1075/pc.14.2.05sut>

Tagg, Philip. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular music* 2 (1982): 37-67.

Tagg, Philip. "Musicology and the semiotics of popular music." *Semiotica* 66.1/3 (1987): 279-298.

Tagg, Philip, and Bob Clarida. "Ten little title tunes." *Mass Media Scholars' Press, New York and Montreal* (2003).

Tagg, Philip. 2013. "Music's meanings." *A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.

Tan, Siu-Lan, Peter Pfordresher, and Rom Harré. 2010. «Psychology of Music: From Sound to Significance». New York: Psychology Press.

Tan, Ed S. 2013. *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*. Routledge.

Tasker, Yvonne, and Diane Negra. 2007. "Introduction: Feminist politics and postfeminist culture." *Interrogating postfeminism*. 1-26. Duke University Press.

Thompson, Evan. 2001. "Empathy and consciousness." *Journal of consciousness studies* 8.5-6: 1-32. 01. May 2001. <https://www.ingentaconnect.com/content/imp/jcs/2001/00000008/fo030005/1215>

Tietjen, David. 1990. *The musical world of Walt Disney*. Hal Leonard Corporation.

Tovstonogov, Georgij Aleksandrovič. 1972. *The profession of the stage director*. Moscow: Progress Publishers.

Trainor, Laurel J., and Becky M. Heinmiller. 1998. "The development of evaluative responses to music:: Infants prefer to listen to consonance over dissonance." *Infant Behavior and Development* 21.1: 77-88. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(98\)90055-8](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(98)90055-8)

Trevarthen, Colwyn, and Stephen Malloch. 2002. "Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride." *Zero to three* 23.1: 10-18.

Trites, Roberta. 1991. "Disney's sub/version of Andersen's "The Little mermaid"." *Journal of Popular Film and Television* 18.4: 145-152. 14. April 2013. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.10662028>

Tronick, Edward. 2005. "Why is connection with others so critical? The formation of dyadic states of consciousness and the expansion of individuals' states of consciousness: coherence governed selection and the co-creation of meaning out of messy meaning making." In *Emotional development: Recent research advances*, 293-315. Oxford University Press.

Trost, W. Johanna, Carolina Labbé, and Didier Grandjean. 2017. "Rhythmic entrainment as a musical affect induction mechanism." *Neuropsychologia* 96: 96-110. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2017.01.004>

VanOYEN WITVLIET, C. H. A. R. L. O. T. T. E., and Scott R. Vrana. 1995. "Psychophysiological responses as indices of affective dimensions." *Psychophysiology* 32.5: 436-443. September 1995. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8986.1995.tb02094.x>

Van den Tol, Annemieke JM, and Jane Edwards. 2013. "Exploring a rationale for choosing to listen to sad music when feeling sad." *Psychology of music* 41.4: 440-465. 21. December 2011. <https://doi.org/10.1177/0305735611430433>

Van der Schyff, Dylan, and Joel Krueger. 2019. "Musical empathy, from simulation to 4E interaction." *Music, Sound, and Mind*.

Wagner, Richard. 1852. *Oper und Drama: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Vol. 3. Weber.

Wallace, Wanda T. 1994. "Memory for music: Effect of melody on recall of text." *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 20.6: 1471. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.20.6.1471>

Wallmark, Zachary, Choi Deblieck, and Marco Iacoboni. 2018. "Neurophysiological effects of trait empathy in music listening." *Frontiers in behavioral neuroscience* 12: 66. 06. April 2018. DOI: [10.3389/fnbeh.2018.00066](https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00066)

Warner, Marina. 1995. *From the beast to the blonde: On fairy tales and their tellers*. London: Penguin Random House.

Warner, Marina. 2011. *No go the bogeyman: scaring, lulling and making mock*. London: Penguin Random House.

Warrack, John, and Warrack John. 2001. *German opera: from the beginnings to Wagner*. Cambridge University Press.

Wasko, Janet. 2001. *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. 1st ed. Cambridge: Polity Press

Watt, Roger J., and Roisin L. Ash. 1998. "A psychological investigation of meaning in music.": 33-53. 01. Mars 1998. <https://doi.org/10.1177/102986499800200103>

Watts, Steven. 1995. "Walt Disney: Art and politics in the American century." *The Journal of American History* 82.1: 84-110. 01. June 1995. <https://doi.org/10.2307/2081916>

Weinstock, Jeffrey Andrew. 2016. *The Ashgate encyclopedia of literary and cinematic monsters*. Routledge.

Winfree, Arthur T. 2001. *The geometry of biological time*. Vol. 12. New York: Springer Science & Business Media.

Westover, Jonas. 2019. "Little Shop of Horrors." *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*. Oxford University Press.

Whittall, Arnold. 2006. "Wagner's Themes: A Study in Musical Expression.": 451-453. 01. August 2006. <https://doi.org/10.1093/ml/gci243>

Will, Udo, and Gabe Turow. 2011. "Introduction to entrainment and cognitive ethnomusicology." *Music, Science, and the Rhythmic Brain: Cultural and Clinical Implications*. 3-30. London/New York: Routledge

Wittgenstein, Ludwig. 1980. *Philosophical remarks*. University of Chicago Press.

Wynn, Mark. 2004. "Musical Affects and the Life of Faith: Some Reflections on the Religious Potency of Music." *Faith and Philosophy* 21.1: 25-44. 01. January 2004. <https://doi.org/10.5840/faithphil200421117>

Zipes, Jack. 1995. "Breaking the Disney spell." *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*: 21-42. Indiana University Press.

Zipes, Jack. 2002. "Fairy tale as myth/myth as fairy tale." *The Brothers Grimm*, 207-229. New York: Palgrave Macmillian.

OVERSIKT OVER BILDER / TABELLER / FIGURER

Stillbilde fra "Prologue", *Beauty and the Beast* (1991)

Robert Fludd: "The mystery of the human head" (1617)

Plakat fra forestillingen "Broadway", Harris/Abbot/Dunning (1926)

Logo fra Lehman Engels BMI Music Theatre Workshop

Fotografi av Lehman Engel (1910-1982)

Stillbilde fra *Dumbo* (1941)

Stillbilde fra åpningen av *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

Stillbilde fra *Steamboat Willie* (1928)

Stillbilde fra *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

Ashman/Menken ("Howard»" Disney/Stone Circle Pictures)

Plateomslaget fra «The Little Shop of Horrors» (1982)

Stillbilde fra *The Little Mermaid* (1998)

Stillbilde fra "Gaston", *Beauty and the Beast* (1991)

Stillbilde fra "Part of your world (reprise)", *The Little Mermaid* (1998)

Figur 1) Ledemotivet for Ariels drøm

Figur 2) åpningsmotivet fra «Part of your World»

Stillbilde fra "Poor Unfortunate Souls", *The Little Mermaid* (1998)

Figur 3) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Prologue»

Figur 4) Motiv A fra «Prologue»

Figur 5) Motiv A i Ass-dur, lydisk variant

Figur 6) Motiv B fra «Prologue»

Figur 7) Motiv C fra «Prologue» (lydisk variant)

Figur 8) Tittelmotivet fra «Beauty and the Beast»

Figur 9) Varianten vi møter i «Something There»

Figur 10) Tittelmotivet fra «Beauty and the Beast»

Figur 11) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Beauty and the Beast»

Figur 12) Tabell/oversikt over musikalske hendelser i «Transformation»

Stillbilde fra "Something There", *Beauty and the Beast* (1991)

Stillbilde fra «Transformation», *Beauty and the Beast* (1991)

Stillbilde fra «Transformation», *Beauty and the Beast* (1991)

SITERTE VERK - OPERAER / MUSIKALER / FILMER

De siterte operaene er markert med **rødt**, musikalene med **grønt** og filmene med **blått**

Dafne (Peri/Rinuccini 1597)
The Beggars Opera (Gay/Pepusch 1728)
Die Zauberflöte (Mozart/Schikaneder 1791)
Der Fliegende Holländer (Wagner 1843)
Wozzeck (Berg/Büchner 1914)
Show Boat (Kern/Hammerstein 1927)
Silly Symphonies (Disney 1929-39)
Steamboat Willy (Disney 1928)
Looney Tunes (Warner Bros' 1930-69)
Merrie Melodies (Warner Bros' 1931-69)
The Whoopee Party (Jackson 1932)
The Three Little Pigs (Gillet 1933)
Anything Goes (Bolton/Woodehouse/Porter 1934)
Porgy and Bess (Gershwin/Heyward 1935)
Modern Times (Chaplin 1936)
Snow White and the Seven Dwarfs (Cotrell/Hand/Jackson.. 1937)
Pal Joey (Rodgers/Hart/Hara 1940)
Pinocchio (Sharpsteen/Luske/Fergusson.. 1940)
Oklahoma! (Rodgers/Hammerstein 1943)
Carousel (Rodgers/Hammerstein 1945)
La Belle et la bête (Clement/Cocteau 1946)
Annie Get Your Gun (Berlin/Fields 1946)
Song of The South (Foster/Jackson 1946)
Street Scene (Weill/Hughes/Rice 1947)
South Pacific (Rodgers/Hammerstein 1949)
Guys And Dolls (Loesser/Swerling/Burrows 1950)
One Hundred and One Dalmatians (Geronimi/Luske/Reitherman 1951)
The King and I (Rodgers/Hammerstein 1951)
Peter Pan (Geronimi/Jackson/Luske 1953)
My Fair Lady (Lerner/Loewe 1956)
West Side Story (Bernstein/Sondheim/Laurents 1957)
Sleeping Beauty (Geronimi/Reitherman/Larsson/Clark 1959)
Some Like it Hot (Wilder 1959)
Little Shop of Horrors (Corman 1960)
Mary Poppins (Stevenson 1964)
Fiddler On The Roof (Bock/Harnick/Stein 1964)
Les Parapluies de Cherbourg (Demi 1964)
Cabaret (Kander/Ebb/Masteroff 1966)
The Jungle Book (Reitherman 1967)
Hair (McDermot/Ragni/Rado 1967)
Company (Sondheim/Furth 1970)
Grease (Jacobs/Casey 1971)
A Little Night Music (Sondheim/Wheeler 1973)
Robin Hood (Reitherman 1973)
Billy (Barry/Black/Clement/La Frenais 1974)
A Chorus Line (Hamlisch/Kleban/Kirkwood/Dante 1975)
Chicago (Kander/Ebb/Fosse 1975)
Pacific Overtures (Sondheim/Weidman 1976)
Les Miserables (Boublil/Schönberg/Natel 1980)

Rambo: First Blood (Kotcheff 1982)
Little Shop of Horrors (Ashman/Menken 1982)
Nine (Yeston/Fratti/Kopit 1983)
The Terminator (Cameron 1984)
Little Shop of Horrors (Oz 1986)
Who framed Roger Rabbit (Zemeckis 1988)
Die Hard (McTiernan 1988)
The Little Mermaid (Clements/Musker 1989)
Beauty and the Beast (Trousdale/Wise 1991)
Alladin (Clements/Musker 1992)
Pocahontas (Gabriel/Boldberg 1995)
The Hunchback of Notre Dame (Trousdale/Wise 1996)
Ragtime (Flaherty/Ahrens/McNally 1996)
Hercules (Clements/Musker 1997)
Mulan (Cook/Bancroft 1998)
Tarzan (Lima/Buck 1999)
Avenue Q (Lopez/Marx/Whitty 2003)
Mission: Impossible III (Abrams 2006)
Next to Normal (Kitt/Yorkey 2008)
The Princess and the Frog (Clements/Musker 2009)
Up (Docter 2009)
Tangled (Greno/Howard 2010)
The Book of Mormon (Parker/Lopez/Stone 2011)
Frozen (Buck/Lee 2013)
Frozen II (Buck/Lee 2016)
Zootopia (Howard/More 2016)
Moana (Clements/Musker 2016)
Star Wars: The Rise of Skywalker (Abrams 2016)
Coco (Unkrich 2017)
Beauty and the Beast (Condon 2017)
Ralph Breaks the Internet (Johnstone/More 2018)
Alladin (Ritchie 2019)
The Little Mermaid (Marshall 2023)