

# «Walk on with hope in your heart»

*- en utforsking av forskjellige versjoner av «You'll never walk alone» med vekt på de mange narrative i og rundt musikkstykkene; ikke minst hvordan disse narrative bidrar til at vi kan bli rørt*

Øystein Gundersen

Mai 2022

Veileder: Erling E. Guldbrandsen

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

«Walk on»

His last word to the disciples<sup>1</sup>

The idea that walking dissolved crimes of violence goes back to the wanderings forged on Cain to atone for the murder of his brother.<sup>2</sup>

Above all, do not lose your desire to walk: every day I walk myself into a state of wellbeing and walk away from every illness; I have walked myself into my best thoughts; and I know of no thought so burdensome that one cannot walk away from it ... but by sitting still, and the more one sits still, the closer one comes to feeling ill ... Thus if one just keeps on walking everything will be alright.

Søren Kirkegard<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> s. 203 av 324, *Songlines* (1987).

<sup>2</sup> s. 205 av 324, *Songlines* (1987).

<sup>3</sup> s. 195 av 324, *Songlines* (1987).

## Sammendrag

Ved å kombinere narrativ teori og musikkognisjon har jeg gått på jakt etter hvordan vi blir rørt når vi opplever musikk. De tre perspektivene 'komposisjon', 'utøver' og 'lytter' er forsøkt ivaretatt gjennom en utforsking av sangen «You'll never walk alone» i (flere) forskjellige versjoner. Musikalversjonen er sett opp mot det som etter hvert er blitt til en mye brukt fotballhymne, som spilles og synges foran hver hjemmekamp på Anfield i forbindelse med Liverpool FCs kamper i Premiere League, Mesterligaen og alle andre konkurranser klubben er med i. Tesen min er at narrativ utforming og forståelse, knyttet til vår menneskelige kognisjon, spiller inn på så mange måter ved opplevelse av musikk (både ved lytting og allsang) at det er verd å vurdere hva det har å si for om vi kan si 'musikken i seg selv' kan ha narrativ. Et musikalsk narrativ tolker jeg inn i «You'll never walk alone», basert på Byron Alméns teori om et selvstendig musikalsk narrativ, ikke underlagt de samme reglene som det litterære (som ifølge Almén ofte har blitt brukt som modell for et musikalsk narrativ i musikkvitenskapelig forskningssammenheng). Alméns tar til orde for at vi bør se musikalsk narrativ som et søsken (*sibling*) ikke en etterkommer (*descendant*) av det litterære narrative. I henhold til en modell tatt fram av David Nicholls for grader av narrativ i populærmusikk — som jeg har utvidet til å gjelde også for det performative og lyttingen — har jeg analysert «You'll never walk alone» på jakt etter alle typer narrative trekk som påvirker hvordan og hvor grepet vi kan bli av musikken og alt rundt. Der litterært narrativ går ut på å skape en sannsynlig årsaksrekkefølge, vil et vellykket musikalsk narrativ være med på å øke troverdigheten i rekken av musikalske hendelser, som skal knyttes sammen. Dette gjelder både fra et komposisjon- og utøverperspektiv i forhold til lytteren, som skal skape mening i det ørene over tid fanger opp av klingende lyd.

## Forord

Jeg vil først og fremst takke min veileder Erling E. Guldbrandsen som fikk meg ut av tornerosesøvn som pandemien hadde forårsaket og gjorde meg i stand til å fullføre denne masteroppgaven. Lite visste vi om hvilke utfordringer vi ville støte på da jeg startet arbeidet med oppgaven. I flere år hadde man hørt advarsler om en økende risiko for et verdensomspennende smitteutbrudd, men ingen var virkelig forberedt på hvordan det skulle komme til å arte seg. Mange med underliggende sykdom følte seg spesielt utsatt og regulerte sosiale kontakter ned til et minimum da pandemien var et faktum. Vi fikk virkelig se hvor mye de fysiske sosiale møteplassene betyr for oss mennesker, både for friske og syke. Ingen kan klare *alt* alene, men det var nettopp det mange av oss måtte i møte med pandemien. Økende angst og uro for eldre slektninger eller venner og kjente med nedsatt immunforsvar, ble plutselig noe svært mange av oss fikk kjenne på.

Vi fikk også erfare hvor mye *alt det uviktige i livet* egentlig betyr. Folk lever ikke og dør av fotball og musikk, men vi lever sterkt *med* slike «uvesentlige» fenomener. Det vi anser som uvesentlig viser seg derfor gang på gang å være essensielt for de livene vi lever. Fotballen ble først satt på vent, så ble kampene spilt for tomme tribuner. Særlig i begynnelsen følte dette uekte, *inautentisk* (både for spillere og TV-tittere). TV-selskapene gikk til og med så langt at de satte inn kunstig publikumslyd på kampene de sendte, i et forsøk på å gjenskape noe av stemningen som var blitt borte. Det var definitivt ikke det samme å ta del i en fotballkamp fra sofaen hjemme foran TV-en uten supportere til stede på stadion. For meg som skulle skrive masteroppgave blant annet om bruken av musikk på stadion i forbindelse med kamp, ble det en sjelden anledning til å se et slags vrengebilde av normalsituasjonen — en *unntakstilstand*. Det har jeg forsøkt å dra veksler på i gjennomføringen av denne oppgaven. De sosiale rommene — både fysiske og online — har uvurderlig verdi for oss mennesker. Derfor går det også en stor takk ut til alle som har kontaktet meg i løpet av koronaisolasjonen — på telefon, Facetime og Zoom, ingen nevnt, ingen glemt. Det har ikke kunnet erstatte den mellommenneskelige kontakten ansikt til ansikt, men det har allikevel vært kjærkomment.

Takk til Marte og Gro! Uten dere hadde ikke dette gått.

## Innhold

Sammendrag .....	3
Forord.....	4
Innhold .....	5
Kapittel 1 – Innledning .....	8
1.1 «With hope in our hearts».....	8
1.2 Hva er det vi gråter av når vi gråter av musikk?.....	9
1.2.1 Den narrative konstruksjonen .....	11
1.3 Problemstillinger og utgangspunkt for oppgaven .....	12
1.3.1 Musikk og emosjoner.....	12
1.3.2 Kulturell kontekst.....	13
1.4 Kort begrunnelse for valg av område, teori og metode .....	14
1.4.1 Tverrfaglig og holistisk tilnærming .....	15
1.4.2 Hvorfor narrativ? .....	16
1.4.3 Kan musikk ha narrativ? .....	17
1.5 Avgrensninger og presisjoner .....	19
1.5.1 Videre betydning?.....	20
1.5.2 Mitt eget forhold til Liverpool — klubben, historien, byen og musikken..	21
Kapittel 2 – Teori .....	23
2.1 Hvordan anvender man teori?.....	23
2.1.1 Kritikk av teori.....	23
2.1.2 Den kulturelle vendingen.....	25
2.1.3 Posisjonering.....	26
2.2 BRECVEMA-rammeverket.....	28
2.2.1 Mekanismene bak emosjonene .....	29
2.2.2 Eldste til nyeste mekanisme.....	31

2.2.3 Estetisk vurdering — en supplerende mekanisme .....	32
2.2.4 BRECVEMA — det springende punkt.....	32
2.2.5 Et moderne musikkpsykologisk rammeverk.....	34
2.2.6 Ikonisk, iboende og assosiativ koding .....	35
2.3 Narrativ teori versus narrativ i praksis .....	41
2.3.1 Narrativ på alle kanter .....	42
2.3.2 Narrativ i retorikken.....	43
2.3.3 Det narrative grepet.....	44
2.3.4 Narrative arketyper .....	46
2.3.5 ‘Musikalsk narrativ’ — som parallell til ‘litterært narrativ’ .....	46
2.3.6 Verdivendinger .....	48
2.3.7 Andre narrative byggesteiner .....	50
2.4 Kan forskjellige teorier snakke sammen? .....	53
2.4.1 Nicholls narrative modell utvidet med Rink og Polkinghorne .....	53
2.4.2 Performativt narrativ .....	54
2.4.3 BRECVEMA og narrativ .....	55
2.4.4 Sjekkliste for analyse .....	56
Kapittel 3 – Analyse.....	57
3.1 Innledning til analysen.....	57
3.1.1 Valget av «You’ll never walk alone» .....	58
3.1.2 Motstridende narrativer.....	62
3.2 Notene som referansepunkt.....	62
3.2.1 Forbehold i forhold til notasjon .....	63
3.2.2 Musikalske verdivendinger .....	65
3.2.3 Andre sentrale narrative elementer .....	68
3.2.4 Vektløshet? .....	71
3.3 Musikalversjonen.....	73

3.3.1 Det performative narrativet .....	74
3.3.2 Hvilke andre narrativer formidles? .....	77
3.3.3 Hvilke narrativer omgir så musikalversjonen i vår tid? .....	80
3.3.4 Hvilken innvirkning har slike narrativer på vår oppfattelse av YNWA? ...	84
3.3.5 Kan vi se alle disse narrativene i sammenheng? .....	85
3.3.6 Hva så med YNWA? .....	86
3.4 Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA (supportersang) .....	86
3.4.1 Performativt narrativ i Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA .....	88
3.4.2 Vektløshet — revisited .....	92
3.4.3 Hvilke narrativer omgir YNWA som supportersang .....	94
3.4.4 Hillsborough som narrativ .....	97
3.4.5 YNWA og fellesskapet .....	99
3.4.6 YNWAs rolle i nyere fotballhistorie .....	100
Kapittel 4 – Drøfting .....	104
4.1 Innledning til drøftingen .....	104
4.1.1 Hva har vi funnet ut? .....	106
4.1.2 Narratologi og kognitiv vitenskap .....	106
4.1.3 Kropp og metafor .....	109
4.1.4 Musikalsk narrativ som «søsken» til det litterære .....	112
Kapittel 5 – Konklusjon .....	114
5.1 Konklusjon .....	114
Litteraturliste .....	116

# Kapittel 1 – Innledning

## 1.1 «With hope in our hearts»

Onsdag 03.11.2021: Kampdag på Anfield, stadion til den engelske fotballklubben Liverpool F.C. Atletico Madrid er motstander i 4. runde i gruppespillet i Mesterligaen (Champions League). Før kampen toner som vanlig «You'll never walk alone» (1963) (heretter YNWA) — i en innspilling fra 1960-tallet med Gerry and the Pacemakers med den nylig avdøde sangeren Gerry Marsden i spissen — ut over stadion. 55.000 hjemmesupportere stemmer unisont i: «*When you walk through a storm*». Budskapet går rett til hjertet på hjemmesupporterne. Når TV-kameraene fanger inn nærbilder av supportere på tribunen, er flere av dem tydelig rørt og en av dem har synlige merker av tårer nedover kinnene (TV2). «*Hold your head up high*». TV-kommentatorene har stoppet å snakke. Det er høymesse på Anfield, en høymesse som blir fulgt fra puber og stuer rundt om i hele verden, der Liverpool-supportere samles eller sitter foran TV-en for seg selv, til og med i enkelte tidssoner der det er midt på natten. «*And don't be afraid of the dark*». Vi har akkurat vært gjennom nedstengning — på grunn av pandemien — som satte en stopper for slikt som dette. På veggen i spillertunnelen, som spillerne nettopp har gått gjennom for å komme ut på gressteppet, står det å lese: «Other teams have songs. We have an anthem». Og litt lenger bort, på den samme veggen: «We are Liverpool. This means more» (Liverpool FC 2018).

Kampdag på Anfield er alltid noe spesielt for supporterne. Det blir aldri hverdagslig. Det er ukas høydepunkt. For en som opplever Anfield for første gang er det vanskelig å unngå å bli våt i øyekroken. Men for mange av dem som har vært på hundrevis av kamper skjer fortsatt det samme, når YNWA kommer over anlegget og publikum stemmer i, stiger følelsene opp i en. «*Walk on, walk on, with hope in your heart*». Slik var det før pandemien, og slik er det nå i november 2021, når menneskene igjen kan samles (enn så lenge) om sin store felles interesse. På tribunen står voksne menn og kvinner og kjemper med følelsene. De har sett fram til dette øyeblikket. «*You'll never walk alone*».

Hva er det som gjør at musikk kan brukes på denne måten? Musikk virker utvilsomt sterkt på mange av oss, men *hvorfor* og *hvordan*? Musikk er definitivt en



form for kommunikasjon, men hva slags kommunikasjon er 'musikk'? Flere har stilt seg dette og lignende spørsmål:

These questions focus on the nature of the music communication process, and to rethink them I turn back to the question posed often by Charles Seeger: what does music communicate? (Keil 2005, s. 77).

I tillegg kan man spørre seg hva det er som gjør oss så *sensitive* overfor en slik type kommunikasjon? Er det noe i 'musikken i seg selv', forstått som musikkens spesifikke kjennetegn («specific aspects of the music», slik Tia DeNora bruker det) (DeNora 2000, s. 61), er det 'omstendighetene rundt' eller er det *kombinasjonen* av musikken og omstendighetene vi reagerer på? Eller er det noe helt annet? Er musikk noe *mer* enn kommunikasjon? Hva med *deltakelse*? Hvilken rolle spiller for eksempel vår egen livshistorie, den vi alle bærer med oss inn på stadion eller setter oss ned med foran tv-apparatet eller musikkanlegget? *Hva er det noen av oss gråter av?*

## 1.2 Hva er det vi gråter av når vi gråter av musikk?

Opprinnelig var dette spørsmålet<sup>4</sup> formulert som et retorisk spørsmål, som har fulgt meg gjennom musikkstudiet. I et forsøk på å gjøre det til noe *mer* enn det, var en tidlig innskytelse i oppstarten av arbeidet med *denne* oppgaven å gå til musikkpsykologien (og moderne hjerneforskning). Boken *Musikk og hjernen* (2019) hadde nettopp kommet ut og trigget interessen for en slik tilnærming. Mye av den forskningen boken viste til hadde jeg også støtt på tidligere i studiet eller gjennom lesning basert på egne interesser: (Blacking 1973), (Mithen 2005), (Juslin og Sloboda 2012), (Sacks 2008), (Levitin 2019), alle hvis bøker omhandler *musikalitet, hjernen og musikk* eller *emosjoner og musikk*, og som jeg har lest i sin helhet eller lest bruddstykker av. I tillegg nevner *Musikk og hjernen* (2019) blant annet fenomener som *chills*, der jeg kjenner best til David Hurons (Huron 2006) arbeider, selv om det er andre forskere som er nevnt i boka til Are Brean og Geir Ove Skeie. Særlig et prosjekt som syntes å bygge videre på og integrere tidligere forskning, var interessant og fremtredende i all litteratur der emosjoner ble koblet til musikk: Patrik Juslin har

---

<sup>4</sup> Spørsmålet er selvsagt inspirert av en av Raymond Carvers udødelige titler som på norsk er blitt til *Det vi snakker om når vi snakker om kjærlighet* (Carver 2018).

ved hjelp av en rekke forskere tatt fram et rammeverk (BRECVEMA) som over tid er blitt utvidet til å bli svært omfattende — sett fra et kognitivt eller musikkpsykologisk ståsted — i forhold til *hvordan* musikk skaper emosjoner i oss (Brean og Skeie 2019, s. 89ff) og (Juslin 2019). Her et utdrag fra den siste boken hans (utgitt i 2019):

We have by now discovered many principles for how music can both express and arouse emotions — principles that fit together. Hence, for the first time it seems feasible to present an integrated perspective on the topic (...) I am not saying that there is nothing more to discover. Far from it, this book will make it clear that there are still many gaps in our knowledge. Even so, I think there is now a core of scientific knowledge about music and emotion that will stand the test of time (Juslin 2019, s. vi).

Noe som er verdt å merke seg er at BRECVEMA tar for seg hvordan musikk både kan *uttrykke* og *vekke* følelser i oss (eller emosjoner, som musikkpsykologene gjerne sier). Jeg kommer til å vende tilbake til BRECVEMA. ‘Det kognitive perspektivet’ framstår for meg som viktig å innlemme i oppgaven. Jeg ønsker imidlertid *ikke* å konsentrere meg kun om mottaksapparatet vårt (kognisjonen) *isolert* sett; jeg ønsker i tillegg å innlemme tre andre perspektiver: ‘komposisjon’, ‘utøver’ og ‘lytter’ (iakttager), hele *kommunikasjonskjeden*, kunne man si, om vi fortsatt skal se musikk som kommunikasjon (selv om vi skal passe oss for å *redusere* musikk til bare å være en form for kommunikasjon eller enda verre se på musikk som en form for enveiskommunikasjon).

BRECVEMA og andre kognitive teorier er basert på at hypoteser testes ut i laboratorier. Spørsmålet for meg blir: hvilke implikasjoner kan funn gjort innen empirisk musikkpsykologi få for en musikkvitenskapelig undersøkelse som ønsker å innpasse både ‘tekst’-orientering, det ‘performative’ og ‘konsumpsjon/lytting’? Vil det være *krysningspunkter*, der teoriene kan belyse hverandre, og vil det kunne bidra til en økt forståelse av *hva som skjer* og *hvordan det skjer* når musikk utløser emosjoner?

En faktor som er lite beskrevet i forbindelse med BRECVEMA og for den saks skyld temaet ‘musikk og emosjoner’ er *narrativ*, selv om termen dukker opp i Juslins beskrivelser av noen av mekanismene i BRECVEMA, for eksempel ‘visuelle

forestillinger' (*Visual imagery*), der Juslin blant annet knytter dette til våre kroppslige opplevelser:

First, mental imagery may occur when listeners conceptualize the musical structure through a non-verbal mapping between the metaphorical “affordances” of the music and image schemata *grounded in bodily experience* (Juslin 2019, s. 331, min uthevelse).

Juslin anlegger også det samme *scope* som jeg gjør når jeg ønsker å få med både komposisjon, utøver og lytter (i tillegg til kontekst), selv om han når han snakker om den sist ankomne BRECVEMA-mekanismen ikke blander inn narrativ:

I will show that aesthetic judgments are affected by various factors in the music, the listener, and the context (an “interactionist” view on aesthetics); that such judgments could be subject to strong social influences; and that there are limits to introspection, even in the case of aesthetic judgments (Juslin 2019, s. 406).

### ***1.2.1 Den narrative konstruksjonen***

Den narrative tråden (og mulig tilknytning til BRECVEMA) vil jeg forsøke å følge i undersøkelsene. I en tidligere oppgave i musikkvitenskap kalt «Den narrative konstruksjonen av musikk» (Gundersen 2020) (heretter DNKAM) valgte jeg ut nettopp *narrativ* som en medvirkende faktor sett fra de tre nevnte perspektivene (komposisjon, utøver og lytter). Jeg ønsker i denne oppgaven å bygge videre på de undersøkelsene jeg gjorde i DNKAM (2020):

Jeg har i denne oppgaven vært opptatt av hvordan alle narrative vi omgir oss med virker sammen. Jeg har definert ‘narrativ’ som en av de faktorene som påvirker *følelsene* vi kjenner på når vi lytter til (eller bivåner framføringer av) musikk. Men narrativ er ikke én, narrative er, som Barthes har påpekt, mange og allestedsnærværende (...) Derfor er det lett å tenke at all struktur er av narrativ art. Og man skal ikke se bort fra at selv enkle former som ABA-formen, fra tidenes morgen bærer i seg litt av *fabelens* struktur, og altså er basert på narrativets – begynnelse, midt og slutt, med B-delen som *vendepunkt*. I vestens kunstmusikk er slike former blitt konvensjon, så man

ikke lenger trenger tenke i narrative termer for å gi formen innhold. Slike former kan allikevel fortsatt ha en narrativ virkning (Gundersen 2020, s. 21).

Det *nye* i forhold til DNKAM (2020) vil altså være *tilleggsfokuset* på det kognitive, som en bakenforliggende *forutsetning*. Jeg ønsker å gå inn på hvordan ‘narrativ’ forholder seg til ‘kognisjon’ og motsatt. Hvorfor har vi (mennesker) en slik hang til å ordne «alt» narrativt<sup>5</sup>? Som Mark Turner uttrykker det i innledningen til boken *The Literary Mind* (1996):

Written works called narratives or stories may be shelved in a special section of the bookstore, but the mental instrument I call narrative or story is basic to human thinking (Turner 1996, s. 7).

Dette er på mange måter også mitt utgangspunkt. Jeg har utformet en problemstilling som skal sørge for retning og fokus gjennom oppgaven:

### **1.3 Problemstillinger og utgangspunkt for oppgaven**

1. Hvilken rolle spiller ‘narrativ’ *i og rundt* ‘musikk’?
2. Særlig ønsker jeg å se på hvordan *følelser* utløses av disse ‘narrative’ trekkene
3. Kan man se ‘det narrative’ opp mot funn gjort innen musikkognisjon?
4. Hva kan det lære oss om ‘musikk og emosjoner’ mer generelt?

#### **1.3.1 Musikk og emosjoner**

Om vi raskt returnerer til BRECVEMA så har Patrick Juslin dette å si om utgangspunktet for egen forskning:

The sound of music may arouse profound emotions in listeners. But such experiences seem to involve a ‘paradox’, namely that music – an abstract form of art, which appears removed from our concerns in everyday life – can arouse emotions – biologically evolved reactions related to human survival. How are

---

<sup>5</sup> Hvilken rolle spiller det å «ordne alt narrativt» for vår evne til å forstå ‘verden og fenomenene i den’? Og hva er det vi da forstår?

these (seemingly) non-commensurable phenomena linked together? (Fra Sammendraget i "From everyday emotions..." (Juslin 2013, s. 235).

Jeg ønsker å benytte forskningen til Juslin (og de andre han bygger på og/eller samarbeider med) og i en viss grad 'narrativ teori' (*narratologi*) til å se på noen av de samme spørsmålene, ut fra min egen «hypotese» om at *narrativ* (eller narrative trekk i og rundt musikken) spiller en viktig rolle i nettopp det å «linke» fenomen og følelse (som en «hjelpende hånd» eller «innbakt i» flere av BRECVEMA-mekanismene). Jeg har (som vi alt har sett) slik sett min egen agenda: å undersøke hvilken rolle *narrativ* spiller når musikk utløser emosjoner?

### **1.3.2 Kulturell kontekst**

Ved å sammenligne i hovedsak «to» (egentlig langt flere) versjoner av YNWA ønsker jeg å se både på likheter og forskjeller (særlig) knyttet til *hvordan* sangen betyr så mye for forskjellige personer og grupper.

Jeg kommer til å se på fotballklubben Liverpools bruk av sangen, både fra et supporter- og et klubb-perspektiv. Dette vil jeg holde opp mot slik sangen først og fremst framsto i filmversjonen av musikalen *Carousel* (King 1956). (Jeg vil også holde dette i en viss grad opp mot hvordan sangen benyttes under det som på amerikansk har fått betegnelsen *worship*, med noen blick på Aretha Franklins versjon av YNWA, som er fra en plateinnspilling som ble film, men som i bunn og grunn var en gudstjeneste) (Pollack og Elliott 2018).

YNWA er blitt en gjenganger ved gudstjenester også innen «Liverpool-familien», som er et begrep mange bruker om folk med tilknytning til Liverpool Football Club, se for eksempel bruken i videoen *We are Liverpool: This means more* (2018).

Særlig har YNWA vært brukt ved minnegudstjenester etter Hillsborough-tragedien (Dalglish og Winter 2010, s. 211), men også i økende grad ved supporter-begravelser (også her i Norge) (Grimen 2011).

Jeg har også lyttet til en plateutgivelse av YNWA fra Broadway-oppsetningen i 1945 (Rodgers og Hammerstein II 1945b), men den «opprinnelige» bruken i musikalen ('musikalversjonen') blir først og fremst undersøkt via filmversjonen(e) (Rodgers og Hammerstein II 1956a) og (Rodgers og Hammerstein II 1956b). Her opptrer sangen to ganger, begge ganger for å gi styrke. Det handler om håp. I alle tilfellene. Men hvordan lykkes sangen med dette vanskelige prosjektet: å gi håp?

## 1.4 Kort begrunnelse for valg av område, teori og metode

Jeg har funnet mye forskning på ‘musikk og emosjoner’ (der BRECVEMA, som vi skal se, på flere måter skiller seg ut, som mest omfattende) (Juslin 2019) og det finnes (særlig omkring 1990) en hel del forskning på ‘musikk og narrativ’ (der dominansen synes å være den forskningen som konkluderer med at musikk *ikke* kan ha narrativ) (Nattiez 1990).

Hver for seg er altså dette områder som det har vært forsket en del på. Jeg har imidlertid ikke klart å finne så mange som kombinerer de to: altså som ønsker å se på hvordan alt som har med narrativ å gjøre påvirker hvordan vi blir rørt av musikk.

Innen området ‘Musikk og emosjoner’ er flere betydelige bidrag til denne type forskning på musikk levert av (Juslin og Sloboda 2012), (Juslin, Barradas, og Eerola et al.), (Huron) og (Honing) for å nevne noen.

Mye av denne forskningen har foregått innen musikkpsykologien (eller musikkognisjon som det ofte kalles), så fokuset har vært på vår menneskelige kognisjon.

‘Narrativ’ har på en måte gått ut og inn av forskningen de siste 30 årene, siden forskningen på musikalsk narrativ, slik jeg ser det, tok til for alvor på 1990-tallet, med Nattiez, Abbate og Lawrence, for å nevne noen (Beard og Gloag 2005, s. 86). Særlig var enkelte innen retningen som ble kalt *New Musicology* opptatt av ‘narrativ’, der feministisk kritikk inngikk som en del av de nye stemmene som gjorde seg gjeldende, når det gjaldt å forklare hvordan musikk fortalte historier, gjerne på mannens premisser (McClary 2002) og (McClary 1997).

Alt i 1990 konkluderte imidlertid Jean-Jacques Nattiez (f. 1945) med at narrativ i musikk måtte sees som en «overflattisk metafor» (Nattiez 1990, s. 257), noe som også er blitt fulgt opp av Caroline Abbate, som har påpekt at musikk «mangler» fortidsformer («*has no past tense*») (Beard og Gloag 2005, s. 87). Dette er verd å merke seg, da de etter selv å ha forsket mye på temaet, på denne måten endte opp med langt på vei å avvise at musikk *kan* ha narrativ (Beard og Gloag 2005, s. 86-87), se også (Gundersen 2020).

For en kort gjennomgang av Nattiez og Abbates avvisning av musikalsk narrativ, se ‘Hvorfor narrativ?’ senere i denne oppgaven. For en mer inngående drøfting, se min oppgave «Den narrative konstruksjonen av musikk» (2020).

Jeg søker (det jeg mener er) en mer fruktbar tilnærming, der narrativ en gang for alle anerkjennes som en faktor som påvirker musikkopplevelser på mange plan og

derfor «alltid» vil være et område det vil være interessant å se nærmere på. (Ikke minst fordi narrativene rundt musikken er i konstant endring). En interessant forsker som har tilbakevist Nattiez' og Abbates konklusjon(er) er Byron Almén, som med sin bok *A theory of musical narrative* (2017), opprinnelig utgitt i 2008, har noen poenger, som jeg vil vende tilbake til senere, om at 'musikalsk narrativ' i stort monn bør løsrives fra kravene til det 'litterære narrativet'.

#### **1.4.1 Tverrfaglig og holistisk tilnærming**

En utfordring når man skal undersøke musikk på tverrfaglig basis er evnen til å benytte detaljkunnskap fra forskjellige kompetanseområder. De forskjellige disiplinene er basert på spesialisering, så det sier seg selv at det tar tid å opparbeide seg kompetanse. Man skulle helst vært flere forskere sammen om slike tverrfaglige undersøkelser (slik også tilfellet er i mye av dagens forskning).

Hva kan så jeg som enkeltperson bidra med? Først og fremst ønsker jeg å bidra til å skape et mer *holistisk* bilde av 'musikk og emosjoner' enn spesialistforskningen innen de forskjellige disiplinene kanskje frembringer, rett og slett ved å holde empiriske funn innen musikkpsykologien opp mot musikkvitenskapelige analyser (komposisjon, utøver og lytter).

Musikk kan røre *både* den som er dypt «inne i» et musikkstykke — som kjenner det godt både musikalsk og i forhold til dets (sosiokulturelle) kontekst — og den som er «helt ny» overfor et stykke musikk.

Dette er definitivt blant de mange tingene som er *forunderlig* ved musikk. Et musikkstykke du aldri har hørt før kan bringe fram tårer i øynene dine, bare i kraft av sin skjønnhet. Eller er det ikke *bare* i kraft av sin skjønnhet? Er det allerede i slike situasjoner andre «ting» enn musikken (og dens beskaffenhet) som spiller inn, og ikke «bare» det klingende *estetiske* i uttrykket? (Jamfør BRECVEMA-mekanismen *Aesthetic Judgement*) (Juslin 2019, s. 401-508).

Andre ganger skyldes tårene nettopp alt det du *forbinder med musikken*, alt det *sosiokulturelle* den er kommet til å bety, kanskje nettopp for deg, men like gjerne beslektet med mange andre som har et nært og dypt forhold til den samme sangen.

Dette er tilsynelatende to vidt forskjellige måter<sup>6</sup> å forholde seg til ‘musikk’ på, allikevel er reaksjonen tilnærmet lik. Emosjonene tar av og til *helt enkelt* over i møtet med musikk.

Min første tanke er at vi ikke må lage regler for hvordan vi skal forstå musikk, som utelukker den ene eller den andre av disse posisjonene. I likhet med *hva* og *hvordan* musikk kan bety, vil musikk kunne frembringe emosjoner på en hel del forskjellige måter — og det håper jeg vil gå fram av denne oppgaven — for *helt enkelt* er det ikke, det som skjer når vi reagerer emosjonelt på et stykke musikk.

In 1955, the American Musicological Society described it as ‘a field of knowledge having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon’ (Honing 2004, s. 1).

Å se musikk som et «fysisk, psykologisk, estetisk og kulturelt fenomen» bør være et minstekrav. Men det kan også være et godt egnet utgangspunkt for mine videre undersøkelser.

#### 1.4.2 *Hvorfor narrativ?*

Musikkvitenskap (og tilstøtende disipliner som musikk sosiologi og musikkpsykologi) skal dekke et stort og mangfoldig forskningsområde. Det er så mange *musikalske* og *ekstramusikalske* sider å ta av i forskningen (og mange forskere ser nå disse under ett) at et argument kan være at man ikke trenger å importere et område som ‘narrativ’ fra litteraturvitenskapen (om det er det vi i så fall gjør?)

Som om ikke det skulle være nok, så er de studier jeg har kommet over som tar for seg musikk og narrativ, som jeg har vært inne på vært drevet av spørsmålet: *Kan musikk ha narrativ*<sup>7</sup>? (Nattiez 1990). Dette er altså heller ikke noe vi kan ta for gitt.

I den tidligere nevnte oppgaven, «Den narrative konstruksjonen av musikk» (2020), trakk jeg (når jeg selv drøftet dette) inn flest mulig av de narrativer som er i

---

<sup>6</sup> Det er altså ikke slik at jeg ønsker å sette opp en dikotomi med disse posisjonene som rene motsetninger (antonymier). Som jeg forsøksvis er inne på glir de over i hverandre, og det er ikke alltid lett å se hva som er utslagsgivende for flommen av emosjoner (det sosiokulturelle eller det estetiske, en miks av begge eller noe ut over disse begrepene. Det estetiske er ikke minst også knyttet til opplæring og forming innenfor en kultur, så estetikken faller også innenfor det sosiokulturelle domenet).

<sup>7</sup> «Can One Speak of Narrativity in Music?» (Nattiez 1990).



spill ved komponering og utøving av musikk, så vel som ved lytting (inkludert det visuelle, om lyttingen skjer ved konsert eller annen audiovisuell framføring, video, for eksempel). Alle disse narrative *vi omgir musikken med* påvirker vår opplevelse av den, og dette er knyttet både til ‘betydning’ (hvordan vi forstår musikken) og ‘emosjoner’ (hva vi føler når vi hører den). Jeg rettet fokuset delvis mot hvordan disse narrative sidene «rundt» musikk påvirker vår emosjonelle opplevelser av den, men — og dette er viktig for meg — jeg forsøkte også å knytte de *ekstramusikalske narrative* til de *musikalske narrative*, da en innsikt jeg fikk gjennom arbeidet med oppgaven var at disse nettopp arbeidet *sammen* i flere tilfeller (og de står alltid i et forhold til hverandre og griper ofte i hverandre, selv om man selvsagt kan velge å overse dem eller rett og slett ikke være oppmerksom på alle slike narrativer).

### **1.4.3 Kan musikk ha narrativ?**

Utgangspunktet for DNKAM (2020) var *om* vi kan si at musikk *kan* ha narrativ, og da snakker vi om narrativ *i* musikken, et ‘musikalsk narrativ’, om du vil, (i tillegg til alle narrativer omkring musikken.)

I denne oppgaven spør jeg om narrativ kan sees som noe mer enn en «overflatisk metafor» (...) i forhold til musikk. Så mange narrativer er i spill i alle ledd i kjeden (komposisjon, utøver, lytter) at vi ikke bør diskvalifisere det fortellende preget det er med på å gi musikkopplevelsen, selv om man kan være kritisk til lese narrativ inn i selve komposisjonen (Gundersen 2020, s. 4)

Det var særlig Nattiez’ betegnelse «overflatisk metafor» som falt meg tungt for brystet. Dette er en problematisk betegnelse. Det er flere grunner til det. *Metafor* er en måte å overføre fra et område (et domene) til et annet. Denne evnen er helt vital for vår menneskelige overlevelse. Det er ikke noe «annenrangs» eller «overflatisk» ved metaforisk overføring, så hvorfor skulle en overføring fra et domene til et annet ved komponering, altså utforming (og utøving) av musikk, i tillegg til lytting til musikk være det? «Overflatisk» er heller ikke noen presis akademisk term, mere en antydning om at noe bare *tilsynelatende er slik det kan se ut som det er*. Mener Nattiez at det kan se ut som om musikk kan ha narrativ, men at det egentlig ikke er slik, og at det er helt andre faktorer som styrer hvordan musikken er utformet og blir oppfattet? (For han snakker utelukkende om narrativ i forhold til *musikalsk form*; det perspektivet jeg

kaller ‘komposisjon’).

For å gjenta spørsmålet: Hvorfor skulle narrativ i forbindelse med musikk være en «overflatisk metafor»? I et etterord fra 2003 — i forbindelse med utgivelse av *Metaphors we live by* (2003) — skriver Lakoff og Johnson:

How we think metaphorically matters. It can determine questions of war and peace, economic policy, and legal decisions, as well as the mundane choices of everyday life (...) Metaphorical thought is normal and ubiquitous in our mental life, both conscious and unconscious. The same mechanisms of metaphorical thought used throughout poetry are present in our most common concepts: time, events, causation, emotion, ethics, and business, to name but a few (Lakoff og Johnson 2003, s. 243 og 244).

Vi *konseptualiserer* altså ved hjelp av metafor, som jeg er inne på et annet sted i denne oppgaven, så sier vi «tiden går», det er vår spesifikke menneskelige måte å forstå det abstrakte fenomenet ‘tid’ på. Hvorfor skulle konseptualiserende metaforer spille en mindre rolle i forhold til musikk?

Mer fruktbart enn *kun* å diskutere hvorvidt musikk *kan* ha narrativ, eller avfeie det som en overflatisk metafor, vil det derfor være å snakke om narrativ som en *allestedsnærværende impuls* (Polkinghorne, Turner, Cox), og undersøke hvilke implikasjoner dette får for vår forståelse av hvordan ‘narrativ’ forholder seg til ‘musikk’.

Griegakademiets i skrivende stund planlagte event sommeren 2022 (GRS International Summer School 2022) synes å ha nettopp et slikt utvidet fokus:

We invite participants to consider narratives *about* music and musical experiences, alongside *how music itself* can be understood as a narrative gesture, or the ways artistic work may sublimely address the “unspeakable.” What kind of narratives emerge when we focus on the places, spaces and environments where music and musical experiences emerge? What stories do musical materials and objects themselves tell us? How does narrative evolve and circulate across digital media platforms? When narratives circulate quickly and become detached from local situatedness, what are the possibilities and risks of appropriation and re-storying across sites, cultures and borders? When post-humanistic and socio-materialist researchers connect their inquiry to issues of sustainable development and social justice, how can such perspectives guide reflection and debate among narrative researchers in

and around music? Through exploration of these themes, the course aims to engage participants in questioning the ways researchers generate, collect, interpret and convey narratives in a complex and conflicting global climate (Griegakademiet 2022).

Jeg ønsker altså å se alle disse forskjellige narrative opp mot ‘emosjoner’: hvilken rolle spiller det narrative når emosjoner utløses av musikk?

For en utvidet diskusjon om hvorvidt musikk *kan* ha narrativ (eller ikke), viser jeg til min egen oppgave, DNKAM (Gundersen 2020), der innvendingene til blant annet Nattiez og Abbate ble drøftet, i forhold til hvorvidt musikk kan ha narrativ (Beard og Gloag 2005, s. 86-87). Det vil ikke bli behandlet her, ut over det jeg allerede har vært inne på ovenfor (som en konsekvens av at jeg anvender Alméns tanker).

### 1.5 Avgrensninger og presisjoner

Selv om jeg vil avgrense meg til å se på de mange måtene ‘narrativ’ forholder seg til musikk på, så vil jeg bestrebe meg på ikke å redusere musikk til noe fenomenet bare delvis er. La meg forklare hvordan jeg tenker: Musikk er *ikke* et rent sosiokulturelt fenomen (slik det etter den kulturelle vendingen på 1970-tallet gjerne ble redusert til) (Danielsen 2006, s. 59)<sup>8</sup>; like lite som det er et rent auditivt fenomen som *kun* virker ved hjelp av forskjellige *mekanismer* på vår biologi, som igjen er formet slik av evolusjonen (Brean og Skeie 2019, s. 35). Jeg ønsker å holde begge disse perspektivene sammen, unngå å sette opp en dikotomi imellom dem. Den allmenne musikkvitenskapen er kanskje også ‘stedet’ der musikkpsykologiens kognitive perspektiv kan møte musikk sosiologiens fokus på *bruk*, jamfør DeNoras forskning (DeNora 2000).

Helt overordnet vil jeg si (også som en påminnelse til meg selv): Musikk er både natur og kultur; det ene lar seg ikke skille fra det andre: «Vi har enligt Adorno och Horkheimer inte tillgång till någon första natur. Idén om en första natur är samhälleligt betingad» (Flodin 2009, s. 35). Dette bringer også tankene til Derrida som påpekte at det Lévi-Strauss kalte en *skandale* omkring *incestforbudet* og dets problematiske forhold til natur/kultur-dikotomien, bare var en skandale «*innenfor* et

---

<sup>8</sup> «However, this sometimes turned out as a tendency to implicitly or explicitly reduce the experience of music to its cultural aspects, either in the form of a complete passing over the topic of the musical qualities of music, or by explicitly subordinating musical experience to the social domain» (Danielsen 2006, s. 59).

begrepssystem som godtar forskjellen mellom natur og kultur» (Derrida 2006, s. 24-25). Noe vi også kan la Erling E. Gulbrandsen utdype:

Å snakke om et enten–eller når det gjelder «kultur» og «natur», er villedende og urimelig: Ingen steder støter vi på «ren» kultur uten biologisk fundering, og ingen steder støter vi på «ren» natur uten kulturell fortolkning. De to sidene er alltid allerede sammenvevd – i en dynamisk utvekslende utfoldelse, i oss, for oss og med oss. Det betyr ikke at de er identiske eller kollapser inn i én. De to sidene kan være gjensidig avvisende og gjensidig avhengige samtidig og kan slik sett danne en apori (Gulbrandsen 2020, s. 206).

Musikalitet er medfødt (Honing 2011). Kodene i musikk forstås over hele spekteret fra det medfødte til det innlærte (Reybrouck 2008). Uttrykket spenner fra det som trigger hjernestammerefleksen (*Brain Stem Reflex*) i fryktsenteret i hjernen vår (Brean og Skeie 2019, s. 35) via det som vekker minner til live (episodisk hukommelse) (Brean og Skeie 2019, s. 93) til det som gir kulturelle konnotasjoner som kan knytte musikken tett til historiske hendelser og personer ved hjelp av sosiokulturelle konvensjoner (jamfør Beethovens *Eroika* (snl.no 2019)).

En annen avgrensning jeg vil gjøre er at jeg vil ha hovedfokus på ‘emosjoner’ i forhold til ‘narrativ’ og ‘musikk’. Det betyr at hva musikken ‘betyr’ (‘musikk og mening’ i *semiotisk* forstand) ikke aktivt vil bli undersøkt.

Vi kan oppleve at ‘musikken i seg selv’ forteller en historie. I et intervju har Sting sagt at dette narrative er på plass allerede før melodien er blitt ledsaget av ord, i hans tilfelle altså før låta er ferdig skrevet, med musikk og tekst (Bernstein 2002). Musikken i seg selv har altså ‘narrativ’ for ham. Jeg ønsker å undersøke disse narrative trekkene i musikken, både der de er avhengig av og der de er uavhengig av de øvrige narrative som omgir musikken, og jeg ønsker å se på både de historiske og de kulturelle implikasjonene av en narrativ forståelse av hvordan ‘emosjoner’ utløses av musikk.

### ***1.5.1 Videre betydning?***

En utforskning av narrative virkemidler innen musikk kan få videre betydning enn bare for musikkvitenskapen, noe jeg vil komme tilbake til i behandlingen av narrativ teori, nedenunder. Nå er ikke musikk et så ubetydelig fenomen at all forskning på

‘musikk’ egentlig må handle om noe annet. ‘Musikk’ er et mangfoldig og spennende fenomen ‘i seg selv’, og faget har etter hvert blitt svært tverrfaglig. Jeg er også av den oppfatning av ‘musikken i seg selv’, forstått som ‘musikkens spesifikke kjennetegn’ (igjen slik DeNora benytter det) (DeNora 2000, s. 61) bør kunne sees på isolert sett (som ‘musikalske’ faktorer) så vel som i forbindelse med ‘alt rundt’ (forstått som kontekst, historie, tidsånd m.m.) — også kjent (i hvert fall tidligere) som ‘ekstramusikalske’ faktorer. Det ene trenger ikke utelukke det andre. Jeg anser også dikotomien mellom ‘musikalske’ og ‘ekstramusikalske’ faktorer som brutt ned *i svært mange sammenhenger*. Derfor vil denne utforskningen av ‘narrativ i musikk’ både inneholde musikkanalyse og analyse av situasjoner, der det performative hos utøver og lyttersituasjonen også spiller inn og følgelig vil bli analysert.

### ***1.5.2 Mitt eget forhold til Liverpool — klubben, historien, byen og musikken***

Mitt forhold til klubben Liverpool er fysisk, kroppslig. Jeg kan bruke lang tid på å reise meg etter et tap. Jeg kan være helt utslitt etter en sliteseier. Under kamp blir jeg så engasjert at familien flykter fordi de ikke orker være i samme rom som meg. Langt over grensa for giftig maskulinitet, står jeg opp fra sofaen og brøler mot skjermen, ukvemsord hentet fra et arkaisk, grumsete vokabular.

Er det galskap å la en fotballklubbs resultater påvirke eget humør på den måten? Det er sikkert ikke sunt, men det betyr ikke det samme som at jeg bare uten videre kan velge det bort. Den sosiale konstruksjonen (mitt forhold til klubben) ikke bare føles naturlig, den er blitt naturlig. Ta fra gjennomsnittssupporteren favorittlaget og han begynner å slå rundt seg i sinne. Det har ingen ting med livsglede å gjøre. Som supporter har jeg ingen glede av å se Liverpool spille. Gleden kommer i det kampen er over og vi har vunnet, ellers ikke. Underveis i kampen er det bare fortvilelse (*agony*) og uro. Før kampen: voksende nervøsitet, rastløshet. Etter kampen: vanskeligheter med å resette seg («å lande»), hva enten det skyldes glede eller fortvilelse. *Søvnløshet, uro, stress, angst, glede* (ekstatisk glede i lang tid etterpå). *Gårsdagens kamp sitter igjen i kroppen. Restitusjon, lett trening, nytt treningssenter i Kirkby, der skulle vi ha vøri Kal<sup>9</sup>.*

---

<sup>9</sup> Legg merke til hvordan protagonistens identitet på slutten smelter helt sammen med spillernes virkelighet: treningssenteret i Kirkby, det er ikke lenger et «jeg» som står på utsiden og kikker inn, men et oppløst «jeg» som gjennomlever en total identifisering med klubben, før den norske virkeligheten henter ham inn igjen, symbolisert ved referansen til Erik Byes “Tømmerkojevise” (Erik Bye – emne 2018).

Ut over dette er det også en musikalsk forbindelse. Mitt forhold til byen Liverpool skyldes foruten fotballaget *musikken*. Jeg *hørte* The Beatles før jeg *så* Liverpool F.C. Med fare for å røpe min alder, så vokste jeg opp med The Beatles, og i likhet med forholdet til fotballklubben, så sliter jeg med å tidfeste det nøyaktig. Jeg vet jeg hørte på The Beatles i 1970 på en liten bærbar, rød Phillips platespiller. Platespilleren var egentlig søstera mi sin, platene hadde vi arvet av onkel Øyvind. Før det hadde jeg hørt The Beatles når de ble spilt på radioen. I 1970, da jeg var sju år, og vi lå på gulvet ved siden av platespilleren (jeg og en kamerat), ble jeg fullstendig hekta på musikken. I 1974, da Liverpool spilte FA-cupfinale mot Newcastle (og vant 3-0), var jeg allerede Liverpoolsupporter, selv om jeg ikke kan tidfeste når jeg var blitt det, om det skjedde året før eller året før der igjen.

Mitt første besøk til Liverpool fant sted først i 2003 i sommerferien. Vi (familien) besøkte Anfield, gikk rundt på et nesten tomt museum, der vi plutselig ble oppmerksomme på at vår fireårige datter var «forsvunnet». Vi fant henne igjen i lyttekroken, der det var utstilt hodetelefoner som man kunne høre alt fra intervjuer med Bill Shankly til YNWA sunget av fansen på The Kop (Rodgers og Hammerstein II 1996). Dattera vår satt som fjettet og hørte på The Kop synge. Ville ikke gå derifra. Musikk og musisering har et eget grep om barn. Musikalske inntrykk fra tidlig alder setter seg i (under)bevisstheten som ekstremt sterke opplevelser man aldri glemmer.

Jeg har vært på kamp på Anfield ved et par anledninger senere på 2000-tallet. Jeg ser hver kamp i sesongen på TV, går ikke glipp av en eneste en.

### **Nøytralitet**

Jeg klarer ikke — som Liverpoolsupporter selv — å lage en nøytral framstilling av Hillsborough-ulykken og den påfølgende kampen for rettferd (fra side 94 og framover). Bare uttrykk som «ulykke» og «kamp» er allerede ladede uttrykk. Jeg er i tvil om ulykke er riktig ord. Men siden jeg mener noen kan være ansvarlige for en ulykke velger jeg det ordet. Jeg kunne ha kalt den påfølgende dekkoperasjonen for en *skandale*, det hadde ikke vært å ta for hardt i. Men i stedet for dekkoperasjon og skandale har jeg altså valgt å bruke det jeg har ansett for å være mindre ladede uttrykk. Jeg har vært nøye med å dokumentere fakta, fra flerfoldige kilder<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Så får andre bedømme om framstillingen er i tråd med det Clifford Geertz kalte «thick descriptions» (Barker 2016, s. 36) eller bare en løselig samling påstander som jeg har knyttet sammen ved hjelp et *narrativ* der påstandene gjøres sannsynlige gjennom en konstruert årsakssammenheng?

# Kapittel 2 – Teori

## 2.1 Hvordan anvender man teori?

I romanen *The Songlines* (1987) av den britiske forfatteren Bruce Chatwin (1940-1989) gjør *protagonisten* «Bruce» gjentatte forsøk på å forstå hva de australske aboriginer mener med de *drømmespor* eller *sanglinjer* som de sier krysser Australia på kryss og tvers og som de har skapt en hel *mytologi* omkring. For hvert forsøk på å vise at han har forstått, får Bruce høre av den lokale eksperten — Arkady Volchok (en hvit australier av russisk herkomst) — at det nok ikke forholder seg slik Bruce har forstått det:

I den vidtfaavnende teorien som utgjør kjernen av «*The Songlines*» finnes ideen om at disse sanglinjene kan fortelle noe om språkets, poesiens og det moderne menneskets opphav – i vandringen. Men Bruces forsøk på å forstå hvordan det fungerer i praksis feiler. Hver gang han forsøker å oppsummere, svarer Arkady: ‘It’s more complicated’ (Teistung 2021, s. 4-5 i Bokmagasinet).

Det er Klassekampen som minner oss på hendelsen i boken i en anmeldelse av *The Songlines* (1987) den 13.02.2021.

Omtrent som «Bruce» kan man føle seg når man forsøker å sette seg inn det mylderet av teorier om hva musikk *er* og *kan være* (og gjerne hva *alle andre teorier* har oversett). Samme hvor avansert teori, så synes fenomenet ‘musikk’ å være mer komplekst enn det teorien klarer å fange inn. Ofte er teorien bevisst reduksjonistisk, og til sitt bruk kanskje den må være det. Men trenger all teori å medføre en *reduksjon*? Må det være slik at ‘teori om musikk’ må redusere fenomenet til bare en brøkdel av hva det ‘i virkeligheten’ er? Hva går vi glipp av om teori om musikk slik stadig reduserer fenomenet? Hva overser vi da? Hva skal til for at vi samtidig som vi ser på de små tingene i isolasjon, ser et større, mer *holistisk* bilde?

### 2.1.1 Kritikk av teori

Jeg har vært opptatt av dette fra jeg skrev bacheloroppgave i musikkvitenskap i 2018 (Gundersen 2018). Skepsisen min ble i løpet av den skriveprosessen sterk i forhold til

teorier som syntes å slå fast hva «musikk er ...». Jeg syntes ofte forskerne trakk feilaktige slutninger på bakgrunn av en gitt teori (at musikk *ikke* kan ha narrativ er bare *ett* eksempel). Ofte har de store vendingene flyttet fokuset mot tidligere oversette områder, og det har vært viktig nok, men i prosessen har man gjort seg blind for andre viktige sider ved musikken. Jeg er derfor tilhenger av å se disse vendingene som *utvidelser*, heller enn vendinger *bort* fra noe. (Er det vår hang til narrativ som gjør at vi ser dem som vendinger?)

En vending stiller jeg meg imidlertid bak, da den på et vis er beslektet med min egen kritikk av teori. Det er vendingen i retning å se nærmere på musikkens *bruk*, ved å avdekke *mekanismene* som er i spill:

[T]oo much of socio-musical studies (and too much of sociology as well) has been conducted on this ‘wrong level’. By the term ‘wrong level’, I mean a level of theorising that does not address or attempt to document the *actual* mechanisms through which music plays a mediating role in social life (DeNora 2003, s. 40).

DeNora med flere initierte med dette et skifte innen musikkforskningen, bort fra å se musikk som ‘verk’ til å se på hvordan verket fungerer i *bruk*. *Mekanisme* er igjen et stikkord (som i BRECVEMA). DeNora søker ikke koblingen til *samfunnet* i musikken, slik Adorno gjør. Hun søker koblingen til *musikken* i samfunnet. Det innebærer samtidig et skifte fra å stille spørsmål om *hva* til å stille spørsmål om *hvordan*, altså bort fra *hva et verk kan fortelle oss* til *hvordan det fungerer i en gitt praksis* (DeNora 2003, s. 40). Dette skiftet har jeg forsøkt å reflektere i denne oppgaven, selv om jeg ikke har gitt opp å koble verket som ‘tekst’ til *bruken* (jeg deler ikke DeNoras redsel for musikkvitenskapens fokus på ‘tekst’ (*emphases on text-objects*) eller musikkpsykologiens dreining mot det kognitive (*cognitivist bias*), som hun advarer mot i *Music in Everyday Life* (DeNora 2000, s. ix).

En god del har endret seg siden den boken ble skrevet. Musikkvitenskapen har tatt opp i seg en forskningspraksis som «ser» musikk som ‘prosess og praksis’ framfor som statisk ‘objekt’, også innen kunstmusikken, samtidig som det kognitive perspektivet også ivaretas.

Et eksempel på et slik utvidet fokus kan man se i Erling Gulbrandsens kapittel i boken *Musikkfilosofiske tekster* (Gulbrandsen 2020, s. 191-214), der han knytter det



han kaller «langstrakt musikalsk form» (s. 192 m.fl.) til hvordan hukommelsen vår (både korttids- og langtidshukommelsen) virker ved lytting til musikk som strekker seg over 20-30 minutter (s. 197). Ifølge Gulbrandsen er det forsket lite på det han betegner som «den psykologiske opplevelsen — eller den psykologiske realiteten — av langstrakt musikalsk form» (s. 192). I tillegg til at denne forskningen inkorporerer det kognitive aspektet med musikk som prosess, har den også satt søkelys på det *performative* aspektet ved musikk. Det Gulbrandsen kaller «fremføringsforskning» (Gulbrandsen 2020, s. 192). Den performative vendingen er dermed tatt opp i praksisen, ikke som en vending bort fra noe, men som et tillegg.

Jeg tenker som sagt å innlemme — etter beste evne — alle disse perspektivene selv når jeg ser på *bruken* av YNWA i forskjellige ‘settinger’, for at ikke én teori skal bli for styrende for funnene. Poenget mitt er (som man vil ha forstått nå) at jeg ikke ønsker å redusere fenomenet musikk til noe det bare delvis er, og trekke slutninger ut fra det.

### **2.1.2 Den kulturelle vendingen**

Jeg har alt vært inne på at i forbindelse med den kulturelle vendingen på 1970-tallet ble musikken for noen nærmest redusert til et rent sosiokulturelt fenomen. Dette skyldtes at det sosiokulturelle ikke var blitt lagt nok vekt på tidligere i musikkforskningen, noe som er med på å forklare og begrunne vendingen (som sånn sett absolutt var på sin plass). Jeg vil utdype hvorfor jeg mener denne vendingen allikevel kom ut litt feil.

Fokuset førte til at man gjorde seg blind for andre sider ved musikken enn de sosiokulturelle:

Om vi trekker fra hele den sosiale situasjonen som er spunnet rundt musikken og som vi møter i den samtale eller diskurs som finnes omkring musikk, blir det ingenting tilbake: med andre ord selve kjernen i musikkopplevelsen vil forsvinne (Even Ruud and Tellef Kvifte, sitert av Danielsen) (Danielsen 2006, s. 59).

Nå nevner ikke Ruud at dette er høyst hypotetisk, ingen kan ta det sosiokulturelle ut av musikken (uten at det automatisk erstattes med en annen sosiokulturell setting, se nedenfor), men det betyr heller ikke at det *ikke* ville bli noe tilbake om man kunne,

(Even Ruud anno 2021 vil trolig være opptatt av å ikke sette opp en slik dikotomi). Dette er tydelig da den sosiokulturelle betydningen av en sang kan endres i henhold til *bruk* (for eksempel slik en tysk julesang, «O’Tannenbaum» er blitt til en norsk skjemtevis, «En bussjåfør»).

Kritikken av Margrethe Munthes barnesanger på 1970-tallet kan i dag stå som en påminnelse om alt man kan overse om «musikken» reduseres til kun en liten del av det den musikalske og tekstmessige *meddelelsen* består av (og kan stå som eksempel på ‘funn’ som er *for* sterkt styrt av teorien man støtter seg til).

Munthes sanger ble kritisert av kultureliten (de kulturradikale, i særlig grad Ole Paus), for å *være skadelig for barn*. Paus så kun Munthes formaninger og mente hun hadde vært med på å «formørke mange barns oppvekst her i landet» (Bergmo og Moe 2010).

Jeg har noen innvendinger mot et slikt syn. Det viktigste motargumentet er at disse sangene er *polysemiotiske* (og de oppleves også multimodalt, barn får lyst til å marsjere), de består *ikke* kun av formaninger. De formidler derfor så uendelig mye mer enn den moralen som er bakt inn i dem (som nesten uten unntak kun er å finne i tekstene, for finnes egentlig «formanende» musikk?). Ved å regne disse sangene som skadelige for barn har man ikke spurt barna selv om hva de syns.

Moralen i seg selv kunne kanskje ha gjort at barn ble skadelidende, om den ble praktisert slik man for eksempel kan iaktta i Ingmar Bergmans film *Fanny och Alexander* (1982), der en streng (kristen) moral gir katastrofale følger for barn og voksne (Bergman 1982). Det kulturradikalerne glemte er at dette *også* er glade sanger til lett gjenkjennelige melodier, milevidt fra Bergmans grimme univers. Vi lo litt av moralen, som barn selv. Vi følte oss alltid litt rampete i forhold til budskapet (det var jo ingen mulighet til å leve opp til de normene som der ble satt opp). Jeg så ikke poenget med å ta av seg lua før jeg stormet inn i stua, jeg tok av meg på bena. Det var vår måte å forholde oss til sangene på som barn. Når jeg tenker over det, forholdt vi oss kanskje mer *holistisk* til sangene enn det Ole Paus gjorde på syttitallet (han har da også i etterpåklokskapens lys senere moderert, om ikke beklaget uttalelsene) (Bergmo og Moe 2010).

### **2.1.3 Posisjonering**

Mitt ståsted midt oppe i dette er altså at jeg ser musikk som et svært *mangfoldig* og *pluralistisk* fenomen, med sider som vi mennesker kan oppleve over hele spennet fra

det medfødte til det innlærte; musikk er ofte *polysemiotisk*, det vil si at den består av koder som kan fortolkes over et bredt spekter, der forskjellige tolkninger kan utelukke hverandre (altså satt opp mot hverandre ende i *apori*), men hvor den ene tolkning allikevel ikke er noe dårligere enn den annen. Musikken vil også endre seg over tid, da forståelsen endrer seg i henhold til tidsånden. Her vil jeg anmode til både å forsøke å forstå — uten fordømming — fortidens måte å «se» musikk på, samtidig som vi erkjenner og er våkne for vår egen tids påvirkning overfor vår tids tolkninger og «vårt» *musikksyn*.

Slik Gulbrandsen gjør er poeng av i sitt kapittel i *Musikkfilosofiske tekster* så endres og forskyves hele tiden meningen i et musikkstykke, på mange måter gir det mening å hevde at du aldri kan høre det samme musikkstykket to ganger:

Så hvor finnes originalen? Vi medlever originalen første gang. Men deretter er den alltid allerede tapt, og alltid re-presentert gjennom en eller flere kopier, som selv er under videre forvandling. Når opprinnelsen først er passert, finnes det ingen vei tilbake (Gulbrandsen 2020, s. 201).

Musikk oppleves også multimodalt, slik at hele mennesket kan bli satt i bevegelse av musikk, vi kan bli beveget til å danse, men også bli «beveget», selv om vi sitter helt stille.

Igjen vil jeg bringe inn Gulbrandsen, som innledningsvis bygger på Rolf Inge Godøy og Marc Leman (Godøy og Leman 2010) når han skriver:

De musikalske objektene og bevegelsene man forestiller seg mentalt i lyttingen, er grunnleggende knyttet til ens eget sensorium og egen motorikk (...). Det er ikke bare visuelle dimensjoner i dette, men først og fremst multimodale og motoriske, der hjernens sentre for muskelbevegelser, handlinger, gester og tilstandsbaner er det som aktiveres i lyttingen, i det som man tidligere kanskje trodde var skilt ut som noe rent auditivt (Gulbrandsen 2020, s. 209-210).

En tanke som raskt falt ned i meg var at jeg derfor ikke ville basere hele oppgaven på én teori alene, men se om jeg kunne få flere teorier til å belyse ‘musikk og emosjoner’, og deres forhold til ‘narrativ’ som var det jeg avgrenset undersøkelsene

til. Et annet krav var at teoriene hver for seg også måtte være omfattende, slik at pluralismen ble ivaretatt, for eksempel ved at både det medfødte og det innlærte ble behandlet og ikke det ene eller det andre ble utelatt. Det første stoppestedet ble musikkpsykologien og BRECVEMA(A)-rammeverket (Juslin og Sloboda 2012).

## 2.2 BRECVEMA-rammeverket

BRECVEMA-rammeverket innen musikkpsykologien er et omfattende og nær uttømmende musikkpsykologisk rammeverk innen feltet 'musikk og emosjoner', Juslin nevner kun ett unntak<sup>11</sup> fra dette (og BRECVEMA er derfor som 'teori' i tråd med kravene mine både til mangfold og pluralisme). Rammeverket tar for seg de forskjellige måtene musikk kan vekke emosjoner i oss mennesker ved å forklare hva som skjer i hjernen når vi opplever musikk.

Bak akronymet BRECVEMA skjuler det seg 8 psykologiske *mekanismer*. Felles for disse er at forskerne viser at musikk ikke *direkte* skaper emosjoner i oss (en feilslutning forskerne refererer til som *the nativist fallacy* (Juslin 2019, s. 250) som jeg vil komme tilbake til), men at emosjonene er et resultat av hvordan forskjellige *mekanismer* er i spill når vi *opplever* musikk, se (Juslin 2019, s. 257-259), for alle 8 mekanismene på engelsk, og (Brean og Skeie 2019, s. 89-94), for de sju første mekanismene i rammeverket med deres norske betegnelser.

Et eksempel på en slik *mekanisme* er 'hjernestammereflekser' (*Brain Stem Reflex*) som kan oppleves ved plutselig høy lyd, der vi underbevisst reagerer (ved å skvette og bli satt i alarmberedskap, kjent som 'startling-effect') før vi rekker å tenke (Brean og Skeie 2019, s. 89-90). Den plutselig høye lyden skaper altså en skrekkopplevelse, en *medfødt* reaksjon i *hjernestammen*, en evne evolusjonen har utstyrt oss med, for at vi som art skulle få økt overlevelsessevne i en verden med rovdyr på alle kanter (Juslin 2019, s. 266-267).

[T]he child's fear of the dark, and of strangers; its terror of rapidly approaching objects; its invention of nightmarish monsters where non exist; in short, all those 'puzzling phobias' which Freud sought to explain but failed,

---

<sup>11</sup> Som eksempel på unntaket viser Juslin at vi for eksempel kan bli sinte om naboen spiller høy musikk når vi skal sove, og at slike tilfeller faller utenfor de mekanismene BRECVEMA omfatter av muligheter for emosjonelle reaksjoner på musikk (Juslin 2019, s. 259).

could in fact, be explained by the constant presence of predators in the primeval home of man (Chatwin 1987, s. 258 av 324).

### 2.2.1 Mekanismene bak emosjonene

Som Juslin sier: «I will provide more elaborate explanations and examples of each mechanism. However, we will first explore the origin of each mechanism» (Juslin 2019, s. 259). Dette er på mange måter et forsøk fra meg på å gjøre begge deler:

1. **Hjernestammereflekser** (B for *Brain Stem Reflex*): som jeg har vært inne på utløser hjernestammereflekser emosjoner før vi rekker å tenke, ved plutselig høy eller dissonerende lyd (Brean og Skeie 2019, s. 89). BSR fungerer til og med i søvne, (Raloff, 1983, sitert i Juslin 2019, s. 266). Vi kan ikke unngå å reagere på slik stimulus. Det er i genene våre (Juslin 2019, s. 266). Evolusjonen har «lært oss» at slike lyder kan tyde på fare (rovdyr i nærheten), så vi blir med ett årvåkne og satt i alarmberedskap, noe som øker sjansen «vår» for overlevelse (Juslin 2019, s. 267).
2. **Ritmisk «entrainment»** (R for *Rhythmic Entrainment*): kroppen følger trommers slag, puls og pust synkroniseres (Brean og Skeie 2019, s. 90). I likhet med *hjernestammereflekser* er dette en medfødt egenskap som vi deler med selv enkle organismer (Juslin 2019, s. 260). Enkelte typer musikk (som for eksempel marsjmusikk) «både øker våkenhet og en følelse av samhörighet mellom lytterne» (Brean og Skeie 2019, s. 90).
3. **Evaluerende betinging** (E for *Evaluative Conditioning*): responsen på et stimuli kan overføres til et annet, slik ringing med en bjelle fikk hundene til å få «vann i munn» fordi de etter opptrening forbandt ringingen med det å bli matet (Brean og Skeie 2019, s. 91). «[A] basic capacity for learning associations among events (as reflected in evaluative conditioning). Perception and conditioning can be observed even in flies, worms, snails, and fish» (LeDoux, 2000, sitert i Juslin 2019, s. 260).
4. **Emosjonell smitte** (C for *Contagion*), *speilnevroner* gjør at vi automatisk føler med mennesker vi iakttar, slik «smitter» både smil og bevegelser, for eksempel om vi ser noen «klemme fingeren i dørsprekken» så kjenner vi det på egen kropp og lider med i hendelsen (Brean og Skeie 2019, s. 92). Under

fotballkamper ser man ofte trenere «nikke med» på sidelinja når spillerne har en stor sjanse og forsøker å nikke ballen i mål (se en hvilken som helst Premier League-kamp, der støtteapparatet blir filmet på sidelinjen). Innen musikk kan emosjoner «smitte», så komponistens og utøverens intensjonelle «følelser» kan overføres til lytterne. Sentralt i dette er hvordan måten vi uttrykker emosjoner på musikalsk er knyttet til kroppen og stemmens måte å uttrykke følelser på: «[T]he expressive modulations (the changes in speed, dynamics, pitch contour, and timbre) used by musicians to express emotions are like those that occur in the voice when a speaker is expressing the same emotions» (Juslin 2019, s. 164). *Stemme* (og *stemmelikhet*) er altså sentralt i denne mekanismen.

5. **Visuelle forestillinger**, (V for *Visual Imagery*), musikken kan fremkalle «et narrativ av bilder» i lytternes indre, noe som forsterker den emosjonelle responsen på musikken (Brean og Skeie 2019, s. 93). «For instance, if the music features a melody with rising pitch, a listener might imagine that he or she is flying higher and higher in the air. In other words, the musical structure helps to shape a narrative of images unfolding in the listener over time» (Juslin & Västfjäll, 2008, sitert i Juslin 2019, s. 330).
6. **Episodisk hukommelse**, (E for *Episodic Memory*). Mest kjent er «‘Elskede, de spiller vår sang’-fenomenet», der gode minner vekkes av kjent musikk (Brean og Skeie 2019, s. 93). Ikke ulikt hvordan smaken av madeleinekake vekker til live «glemte minner» (for å bruke DeLillos uttrykk) i *På sporet av den tapte tid* (1913-1927), Marcel Prousts mesterverk innen litteraturen (Proust 2013, s. 52 av 487). «Such representations enable “time travel” in an organism, such as the ability to imagine future events or the ability to *recall specific events* from one’s life (as reflected in episodic memory). Episodic memories also require *self-consciousness*: perceptions of an inner world and a sense of self which is separate from the external world» (Juslin 2019, s. 260).
7. **Musikalsk forventning**, (M for *Musical Expectancy*). Denne mekanismen handler om hvordan vi hele tiden lager hypoteser om framtiden, ved å «gjette» på hvordan det skal gå, og så revurdere hypotesene ettersom vi (gjennom persepsjon) får med oss hvordan det gikk (Brean og Skeie 2019, s. 94). I forhold til musikk skjer noe av det samme, da vi hele tiden setter opp hypoteser basert på det vi har hørt så langt, og «gjetter» oss til fortsettelsen i et

musikkstykke. Det kan se ut som om mange av oss ønsker en blanding av det forutsigbare og det uforutsigbare når vi lytter til musikk. Blir det altfor forutsigbart blir det kjedelig, blir det for uforutsigbart mister vi tråden. I mange tilfeller er det den musikken som balanserer det forutsigbare og det uforutsigbare som fanger oss mest (Brean og Skeie 2019, s. 94) og (Juslin 2019, s. 343). *Musikalsk forventning* har blitt omtalt (i hvert fall) siden Leonard Meyer beskrev dette i 1956 (Meyer 1956).

8. **Estetisk vurdering**, (A for *Aesthetic Judgment*), den nyeste mekanismen som er blitt innlemmet i rammeverket. Det er også antatt å være den yngste mekanismen gjennom evolusjonshistorien (Juslin 2019, s. 405). Jeg vil straks vende tilbake til denne mekanismen.

De norske betegnelsene er — med unntak av ‘estetisk vurdering’ (som jeg har valgt å kalle det) — hentet fra *Musikk og hjernen*, (2019), siden boken omtaler kun de syv første mekanismene (Brean og Skeie 2019, s. 89-94). De engelske betegnelsene og kommentarene er hentet fra *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect* (Juslin 2019, s. 261-262). ‘Estetisk vurdering’ er valgt framfor ‘estetisk smaksdom’, som det også kan kalles på norsk (for det engelske ‘*Aesthetic Judgment*’). Det er min egen oversettelse.

### ***2.2.2 Eldste til nyeste mekanisme***

Juslin forklarer rekkefølgen i rammeverket ved at de er ordnet etter når i evolusjonen psykologene antar at mekanismene er oppstått. Den siste mekanismen — som vi har sett — er i tillegg den siste som er lagt til rammeverket. De eldste mekanismene deler vi derfor med selv enkle organismer, mens kompleksiteten øker for hver mekanisme, «utover i» rammeverket, noe som gjenspeiles i for eksempel ‘emosjonell smitte’, som vi deler med «sosiale dyr»:

The ability to *respond empathically* to vocal expressions of emotions of conspecifics (as reflected in **emotional contagion**) is a somewhat later development associated with social mammals and the “the limbic system” of the brain (Ploog, 1992, sitert i Juslin 2019, s. 261, forfatterens utheving).

Og utviklingen av et språk, slik tilfellet er for ‘musikalsk forventning’:

A conception of time and an inner world are essential to the ability to *plan* (e.g., sequences of action) and *narrate* (e.g., to order elements into a coherent story), which paves the way for the development of a complex *language*. Language presupposes the previous brain functions, and also requires the capability for *syntactic processing* (as reflected in **musical expectancy**) to be able to handle a complicated grammar (Schoenemann, 1999, sitert i Juslin 2019, s.261, forfatterens utheving).

### 2.2.3 Estetisk vurdering — en supplerende mekanisme

Den siste — og yngste — mekanismen som BRECVEMA-rammeverket har innlemmet (som jeg lovte å komme tilbake til) er knyttet til estetiske smaksdommer eller ‘estetisk vurdering’ (*Aesthetic judgement*). Denne mekanismen har potensiale til å *utfylle de andre mekanismene* (Juslin 2019, s. 405), men foreløpig er det ifølge Juslin den mekanismen det er minst forsket på av BRECVEMA-mekanismene (Juslin 2019, s. 405).

Vi mennesker oppfatter musikk ved hjelp av alt fra medfødte egenskaper (som den omtalte hjernestammerefleksen) til det innlærte (funksjon i samfunnet, det vi ved konvensjon er enige om skal kalles *julesanger* for eksempel). Artikkelen «The Musical Code between Nature and Nurture: Ecosemiotic and Neurobiological Claims» (Reybrouck 2008) (som også er et kapittel i en bok) viser at vi skaper mening i musikk gjennom et helt spektret av koder, fra det instinktive (knyttet til vår menneskenatur) til det konvensjonelle (det sosiokulturelt spesifikke) (Reybrouck 2008, s. 427). BRECVEMA-rammeverket dekker også — etter det siste tillegget — hele dette spekteret, om det ikke allerede gjorde det tidligere.

### 2.2.4 BRECVEMA — det springende punkt

BRECVEMA-rammeverket hviler, slik jeg kort nevnte ovenfor, på en avvisning av at musikk kan påvirke følelsene våre *direkte*; Juslin viser — som vi alt har sett — til troen på en slik direkte kontakt mellom musikk og emosjoner som the *nativist fallacy* (Silva, 2012, referert i Juslin 2019, s. 250). For meg er dette BRECVEMA-rammeverkets springende punkt. Jeg vil nå utdype hva han mener med dette. Han sier at det å flytte beskrivelsen (*description*) fra ett nivå til et annet, ikke dermed blir en forklaring (*explanation*). Eksemplene han gir er:



There is another more crucial reason why mere correlations between surface features of the music and aroused emotions do not constitute an explanation: they simply move the burden of explanation from one level (e.g., “Why does ‘Adagio for Strings’ by Samuel Barber arouse *sadness*?”) to another level (“Why does a slow tempo (occasionally) arouse *sadness*?”). The causal factors approach confuses description with explanation (Juslin, Harmat, & Eerola, 2014; see also Davies, 2001). The approach is useful to map causal factors that may influence or moderate emotions, but it does not offer an explanation of why the effects occur. When intended that way, it is yet another example of the “nativist fallacy” (Juslin 2019, s. 250).

Det kognitiv psykologi ser på som forklaringer er redegjørelser for *hva som skjer i hjernen* når man lytter til musikk (for det er det som skjer i hjernen som utløser følelsene). BRECVEMA beskriver de forskjellige *mekanismene* de har påvist er i virksomhet og som framkaller de forskjellige emosjonene, som vi har sett er gitt navn fra den eldste, ‘hjernestammerefleks’, til den yngste mekanismen, ‘estetisk vurdering’ eller ‘estetisk smaksdom’ (*Aesthetic Judgement*).

For meg er avvisningen av *the nativist fallacy* det springende punkt i BRECVEMA-rammeverket. Vi må huske at det Juslin sier gjelder så lenge vi ser ‘musikk og emosjoner’ fra et kognitivt ståsted. Musikkvitenskapen kan ikke ha et slikt ensidig kognitivt fokus, og bør gi plass til både *forklaringer* (slik Juslin ønsker) og *beskrivelser* (slik han avviser) og vi må derfor kunne påpeke at langsom musikk kan gi en følelse av sorg eller nedstemthet (noe Juslins eksperimenter har påvist, selv om han altså også har forklaringen på hva som skjer i hjernen).

Jeg er i tillegg interessert i å ta den tanken enda et skritt videre. Kroppsliggjort kognisjon innen musikkforskningen forsøker å knytte musikkens «bevegelser» og «stemninger» til kroppen. Arnie Cox er en av flere som har anvendt Lakoff og Johnssons teori om konseptualiserende metaforer (*conceptual metaphor theory*) (Cox 2016). Det er ikke bare hjernen som teller i måten vi opplever musikk på. Hvordan kroppen vår er utstyrt fra naturens side (gjennom evolusjonen) spiller også en rolle. Kroppens ‘design’ informerer hjernen på en helt annen måte enn om vi hadde hatt «fire par ben, to gripekjever og (...) åtte punktøyne» (Semb-Johansson).

Hjernen er altså *ikke* alene.

### 2.2.5 Et moderne musikkpsykologisk rammeverk

I tillegg til det jeg til nå har sagt om BRECVEMA, så vil jeg legge til at det for meg framstår som et moderne musikkpsykologisk rammeverk (selv om de eldste mekanismene går tilbake i tid). Det jeg da legger vekt på er at forskerne bak rammeverket stadig har oppdatert det til å fange inn måten vi «ser på» musikk som prosess og praksis i vår tid og ikke som et statisk 'objekt'.

Juslin legger vekt på det flytende i musikkopplevelser ved å minne oss på at du aldri kan høre den samme musikken flere ganger, da opplevelsen din fra gang til gang *endrer seg med deg*. Dette skriver han i innledningen til den siste boken sin:

*As a result, I suggest that you can never have exactly the same music experience twice. Even if you manage to play exactly the same music, under precisely the same circumstances (a tall order in itself), the fact remains that you are not exactly the same person as you were the last time you heard the music. With every hearing of the piece, you will have gone through additional experiences in life, and your familiarity with the piece has increased (Juslin 2019, s. 22).*

Dette er kompatibelt — som vi skal se nærmere på nedenfor — med mine tanker om alle narrativer som er i spill *i og rundt* musikkopplevelsen. Du kan ha lest noe om musikkstykket (eller bare om musikk generelt) som forandrer hvordan du oppfatter musikken.

Det Juslin skriver minnet meg på noe jeg skrev om Virginia Woolf en gang mens jeg satt og tenkte tilbake på en tur til London:

Og akkurat i det jeg leste om Virginia Woolfs oppvekst i Bloomsbury, ved British Museum i London, husket jeg at jeg hadde gått gjennom Russel Square, en av områdetets parker, sist jeg var i London, og blitt minnet om min barndoms Olaf Ryes Plass på Grünerløkka. Slik grep altså, helt i Woolfs ånd, vil jeg tro, tre forskjellige tider i hverandre, helt uforberedt, og ved to forskjellige anledninger. Med den forskjellen at da jeg gikk gjennom Russel Square var jeg ikke klar over at det var her Virginia Woolf vokste opp. Jeg var mer opptatt av jeg så og si gikk gjennom min egen barndom. — Og så slår det meg at jeg leste på en plakate på et av husene ved parken at forfatteren Virginia Woolf vokste opp der, rett før jeg gikk inn i parken den dagen. Men hun betydde ikke det samme for meg da, som hun gjør nå (Gundersen 2016).

YNWA oppleves aldri likt fra kamp til kamp. Det er lett å se når kameraene sveiper over tribunene: noen ganger står enkeltmennesker med tårer trillende nedover kinnene, andre ganger er det bare glede å spore i ansiktene deres. Pandemien brakte med seg en del tårer, når publikum igjen kunne gå på fotballkamp. Da var man blitt minnet om at det ikke er en selvfølge at man har den muligheten. Hillsborough-markeringer bringer også inn sorgen, men som vi har sett Juslin peke på, så kan disse mekanismene virke sammen («into a more complete and fulfilling experience») (Juslin 2019, s. 405), vi kan derfor se for oss at nettopp møtet mellom sorgen ('emosjonell smitte') og skjønnheten ('estetisk vurdering') kan være med på å løfte opplevelsen, der jeg tolker inn at en form for håp kan komme til overflaten, gjennom sorgen, fordi skjønnheten bringer inn nytelsen (*pleasure*) ved musikkopplevelsen. Men slikt skal vi forhåpentlig se nærmere på i analysen av de tre versjonene av YNWA.

Før vi kommer så langt skal vi se på en form for 'narrativ teori', men aller først noen avsluttende ord om hvordan emosjoner i musikk lenkes til emosjoner i mennesker, ifølge Juslin, den mest sentrale forskeren i tilknytning til BRECVEMA-rammeverket.

### **2.2.6 Ikonisk, iboende og assosiativ koding**

Juslin skiller mellom 'ikonisk' (*iconic*), 'iboende' (*intrinsic*) og 'assosiativ' (*associative*) tegn eller koder, når han forklarer hvordan musikk er forbundet med emosjoner (Sloboda og Juslin, 2001, referert i Juslin 2019, s. 157).

Denne inndelingen bygger på Charles Sanders Peirces tegnlære (semiotikk), der Peirces som kjent deler tegn inn i 'ikon' (*icon*), 'indeks' (*index*) og 'symbol' (*symbol*), alt etter måten de refererer til ting på (Svendsen). Juslin og kollegaen John Sloboda byttet for sitt prosjekt (i 2001) navn på de to sistnevnte kategoriene, med den begrunnelse at ordet *symbol* ofte opptrer som synonym for *tegn*, noe de mente kunne virke forvirrende, og fordi «alle tre typer av tegn vil være involvert i symbolsk kommunikasjon, og referere til noe annet, som for eksempel en følelsesmessig tilstand» og de med de nye betegnelsene på kategoriene dermed kunne «gjøre det hele mer forståelig<sup>12</sup>» (Juslin 2019, s. 157)].

---

<sup>12</sup> Det hører med til historien at Juslin forveksler indeks og symbol, i sin beskrivelse av Peirces inndeling på side 156-157 i boken sin, (det må være en trykkfeil) og det spiller mindre rolle, siden han gjør det godt igjen med egne betegnelser som henger på greip, også i forhold til Peirce (Juslin 2019, s. 156-157).

Jeg vil nå først gi en oversikt over disse tre måtene musikk kan være forbundet med grunnleggende emosjoner (*basic emotions*) på, før jeg går nærmere inn på hvert enkelt *tegn* eller *kode* (koding) og avslutter med hvordan alle tre kan virke sammen for å fremkalle mer komplekse emosjoner:

1. 'Ikonisk koding' skjer når musikken etterligner hvordan et menneske uttrykker grunnleggende følelser (*basic emotions*) først og fremst gjennom stemmebruk (men også gjennom kroppsspråk), og ved en slik likhet kan formidle så forskjellige følelser som sinne (*anger*), frykt (*fear*), lykke (*happiness*), tristhet (*sadness*) og ømhet (*tenderness*) (Juslin 2019, s. 157-162).
2. 'Iboende koding' gjør seg gjeldende når musikkens struktur (syntaks) er avgjørende for hvordan emosjoner oppstår; vi kan for eksempel føle en form for «lettelse» når dissonans oppløses i konsonans eller en ledetone avløses av tonika (Juslin 2019, s. 169-172).
3. 'Assosiativ koding' skjer når et fenomen forbindes med et annet, fordi de har hengt sammen tidligere (blitt forbundet ved assosiasjon). Juslin viser her til det samme eksemplet som blir vist til i *Musikk og hjernen* (2019) og det går ut på at hundenes spyttproduksjon tok seg opp allerede ved synet av den som pleide å bringe dem mat, uavhengig av at han brakte dem mat eller ikke. De forbant «matmor» med mat (Juslin 2019, s. 173)]. *Musikk og hjernen* (2019) viser til eksperimentet forskerne gjorde da de ringte med en bjelle for å se om hundene ville begynne å skille ut økte mengder av spytt bare ved å høre bjella, da de ved assosiativ koding var blitt opplært til å forbinde bjella med mat (Brean og Skeie 2019, s. 91). Juslin viser til at dette innen psykologien vanligvis kalles *classic conditioning* (Juslin 2019, s. 173).

### **Ikonisk koding**

Juslin legger fram *empirisk bevis* for at stemmen (the voice) kan knyttes til det emosjonelle innholdet i musikalske uttrykk (musical expression) [s. 160, Juslin, 2019 (Juslin 2019, s. 160)]. I 2003 publiserte Juslin og hans «tidligere student, Petri Laukka» en artikkel der de «sammenlignet data fra 104 studier av stemmebruk med 41 studier av emosjoner uttrykt musikalsk» (Juslin og Laukka 2003) og (Juslin 2019, s. 160-161)].

We looked at the accuracy of communication, and the patterns of acoustic features used to communicate five basic emotions. Our conclusion was that music performers use the same emotion-specific patterns of acoustic features that are involved in emotions in speech (Juslin 2019, s. 162)].

Et lite sidespor: Jeg har vært på nippet til å kalle slik *ikonisk* overføring fra et domene (stemmebruk) til et annet (musikk) og omvendt for ‘metonymisk’, da overføringen baserer seg på *likhet*. Men jeg bør kanskje holde meg til Pierce, og benytte *ikonisk*, siden det er det Juslin gjør.

Om neste kategori heter det:

### **Iboende koding**

«Intrinsic signs gain their meaning from being embedded in a formal system» (Juslin 2019, s. 169). Juslin nevner språk som et slikt system der «meningen av en setning er avhengig av syntaksreglene» og «fordi musikk også kan sies å ha en form for syntaks (...) er det mange (...) som har argumentert for at musikalske elementer erverver sin emosjonelle betydning fra sin plassering i syntaksen» (Juslin 2019, s. 169 min oversettelse). Juslin understreker at den ‘iboende’ meningen utelukkende har med musikalske faktorer å gjøre, ikke ekstramusikalske (Juslin 2019, s. 169).

I det følgende belyser på en måte David Huron det Juslin kaller *intrinsic coding* (som jeg altså har oversatt med ‘iboende koder’), der det er *strukturen* eller *syntaksen* i musikken som legger grunnlaget for hvordan de forskjellige tonene oppleves, ifølge Juslin som peker på Huron, som har undersøkt hva folk forbinder de forskjellige tonene i skalaen:

Musicologist David Huron offers some interesting unpublished data regarding general “qualia” that music listeners sensed while *imagining* each scale degree (Huron, 2006). For instance, the tonic was described as “stable” and “home,” the mediant as “bright” and “lifted,” the subdominant as “descending” and “tentative,” the dominant as “strong” and “muscular,” and the leading tone as “unstable” and “restless” (Juslin 2019, s. 172).

Intrinsic coding (iboende koding) får altså sin mening gjennom tonenes plass i strukturen, i musikkens «syntaks» som Juslin uttrykker det. Det vi kaller en ledetone er dermed et godt eksempel på at ladningen (det som gjør at vi kaller det *ledetone*)

oppstår kun som en konsekvens av tonens plass i syntaksen. Det er innenfor det tonale system at en 'h' vil «oppføre seg» slik i forhold til en 'c'. Vår evne til å oppfatte det slik blir dermed styrket ved musikkopplæring og lytting (Juslin 2019, s. 170). Det er derfor en stor grad av kulturell påvirkning involvert ved denne typen overføring. De iboende kodene i musikken virker som regel sammen med de andre formene for koding:

The precise role of intrinsic sources in musical expression of emotion remains to be properly investigated, though it seems unlikely that intrinsic sources can express discrete emotions by themselves without the content supplied by iconic or associative sources (Juslin 2019, s. 172).

Det kulturelle gjelder også i høy grad for den  *neste*  måten vi linker musikk til emosjoner. Den er både kulturelt spesifikk og i alle henseende holdt sammen av konvensjoner.

### **Assosiativ koding**

Associative coding (*assosiativ koding*) er *tilfeldige* sammensetninger, basert på konvensjon, det vil si noe flere mennesker er enige om innenfor en gruppe eller en kultur (Juslin 2019, s. 173)

Finally, we will consider the notion of *associative* coding. A piece of music can be perceived as expressive of an emotion simply because something in the music (e.g., a melody, timbre) has been repeatedly associated with other meaningful stimuli or events in the past, either through chance or by design. In psychology this is usually referred to as *classic conditioning* (Lavond & Steinmetz, 2003, referert i Juslin 2019, s. 173).

Om jeg skal driste meg til å komme med et eget eksempler på dette, må det være hvordan Manchester City F.C. ønsker å knytte sangen *Blue Moon* til klubben via konvensjon (assosiativ koding). De vil muligens også si det er en *ikonisk* forbindelse, siden klubbens drakter er lyseblå, i *likhet* med den «blå månen» det synges om i sangen.

YNWA er på samme måte knyttet til fotballklubben Liverpool F.C. via konvensjon. Man kan imidlertid argumentere for at sangen gjennom sitt innhold (narrativ) er blitt knyttet tettere til klubben over tid. Hendelser som Hillsborough-ulykken har skapt andre forbindelser mellom klubb og sang enn de rent konvensjonelle som var der i utgangspunktet. Man kan argumentere for at (det verbale) narrative i sangen bærer i seg en *ikonisk* kobling til klubb-narrativet. Jeg vil i analysen se på alle de narrative trekkene — i tekst/kontekst — i det musikalske narrative, i det verbale narrative, i supporterens «egne» narrative og i klubb-narrativet, for å se hvordan de er forbundet.

- 1) For raskt å oppsummere de tre begrepene: *iconic*, *intrinsic* og *associative coding* Ikonisk er knyttet til hvordan mennesker ellers uttrykker følelser (ved hjelp av stemme eller kroppsspråk) (Juslin 2019, s. 156).
- 2) Iboende er knyttet til musikalske struktur, både til «gestalt laws» og det innlærte over tid (Juslin 2019, s. 170).
- 3) Assosiativt er utelukkende knyttet til kulturelle konvensjoner (og Juslin ser kodene derfor i tillegg som arbitrære, altså tilfeldige) (Juslin 2019, s. 174).

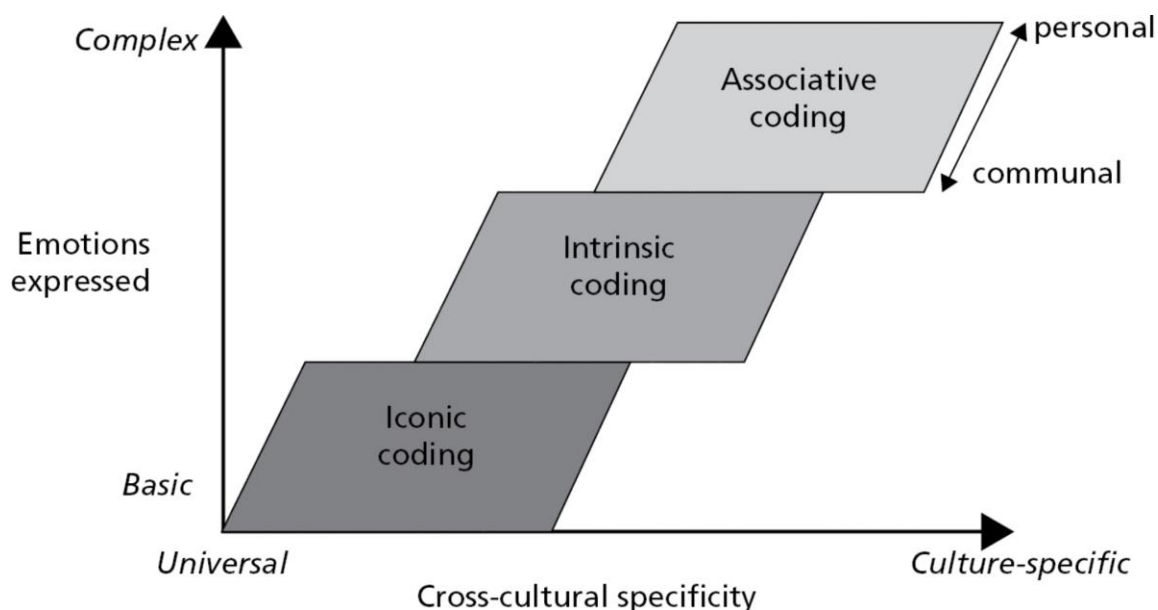
### **Samvirkende koder**

Alle disse tre kategoriene kan virke både hver for seg og sammen. De innebærer som vi har sett forskjellige grader av *konvensjon* i måten de refererer til ting på (nærmest fra 0% til 100%, vil jeg si); i tillegg til at de (derfor) også plasserer seg langs en skala fra det universelle til det kulturelt spesifikke (med *ikonisk* som mest universell, *assosiativ* som fullt ut konvensjonell (men derfor også i utgangspunktet arbitrær) (Juslin 2019).

Juslin legger også vekt på at musikk kan formidle mer komplekse følelser, men at vi da står overfor en større grad av individuelle forskjeller:

Music can convey more complex emotions to listeners under some circumstances, but there is lower listener agreement with regard to such emotions (...) Part of the reason is that complex emotions are coded differently. They involve intrinsic and associative coding (in addition to iconic coding) (Juslin 2019, s. 167-168).

Juslin illustrerer hvordan han ser for seg dette med et bilde (Figur 1):



Figur 1: (Original Figure 12.3 Multiple-layer model of emotional expression. Copyright © 2013 Juslin. Published under the terms of the Creative Commons license (Attribution 3.0 Unported). <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>) (Juslin 2019, s. 182).

### Flere lag

Juslin legger så fram det han kaller *A Multiple-Layer Model* (Juslin 2019, s. 182) (som er beslektet slik jeg ser det med det jeg sier om at ‘musikk’ er *polysemiotisk*). Poenget til Juslin er at alle disse forskjellige kodene *virker sammen* i mange tilfeller (*combine*) (Juslin 2019, s. 181)]. Det er kombinasjonen av de *ikoniske*, *iboende* og *assosiative* kodene som skaper musikkopplevelsen. Det er fruktbar tenkning, som jeg ønsker å ta ett skritt videre.

Jeg har lenge vært opptatt av at de forskjellige kodene også kan *si hverandre imot*, slik jeg viste med Margrethe Munthe-eksemplet (der musikk og tekst forteller hver sin historie, ganske så forskjellige fra hverandre). Slik ‘heteroglossia’ (Lothe, Refsum, og Solberg 2007, s. 86), for å låne et uttrykk fra Bakhtin, *i* musikken er ikke uvanlig i vokalmusikk, da flere stemmer (for ikke å si narrativer) da bringes sammen i et uttrykk, men er basert på to forskjellige uttrykksformer: tekst og melodi (en verbal og en musikalsk). Disse vil da stå i dialog med hverandre, slik Bakhtin var opptatt av. (Jeg er også av den oppfatning at heteroglossia kan opptre i instrumentalmusikk, men den skal vi la ligge).

*Affordanser* er kanskje også anvendelig i en slik sammenheng:



Vi snakker nå om hva de ulike lagene i musikken har å tilby som føringer, altså «affordanser» som det heter i den norske oversettelsen av den amerikanske persepsjonspsykologen James Gibsons (1979) nybegrep «affordances», og som krever at noen ‘approprierer’ den betydningen som tilbys (Ruud 2020, s. 18).

Musikk av nevnte type vil nemlig kunne fortolkes i flere retninger, alt etter hva den enkelte finner i musikken, da den ubevisst eller bevisst peker i flere retninger samtidig, som er det jeg sikter til når jeg sier musikken er *polysemiotisk*; jeg viste dette i «What différence does it make» (2018), informert av dekonstruksjonen. Det ligger latent i tekst og musikk muligheter som peker i forskjellig retning (som noen ganger sågar ender i apori) (Gundersen 2018).

Når det kommer til emosjonell påvirkning av polysemiotisk musikk, så fremstår den dermed som følelsesmessig sammensatt og kompleks, på en måte som kan appellere til folk som synes det gir et mer sannferdig bilde av livet, i henhold til hvordan de selv opplever sine livsnarrativer, jamfør (Polkinghorne 1988).

For et øyeblikk å slå inn på et lite sidespor, så kan *Genesis* oppleves som eksponenter for at de tre kodingene til Juslin virker side om side, det jeg kaller polysemiotisk, på *Selling England by the Pound*, særlig på sangen «Dancing with the moonlit knight» (Genesis 1973). Sangen er mettet på følelser, fra det ikoniske til det assosiative, vokalist Peter Gabriel (f. 1950) både skriker og hvisker, og musikken er i tillegg full av assosiasjoner til England, i sin grunnstemning og i sin instrumentering (gitar med nylonstrenger eller er det faktisk luft?) Uansett bringer det tankene hen på engelske middelalderballader (ved assosiativ koding). Sagt med Juslin så finnes den ikoniske, iboende og assosiative kodingen side om side på denne og på mange av sangene på albumet.

Det neste vi skal se på er hvordan forskjellige *narrativer* kan bidra til å utfylle det bildet som så langt er skapt av Juslin og BRECVEMA i forhold til ‘musikk og emosjoner’.

### **2.3 Narrativ teori versus narrativ i praksis**

Hva har det å si hva vi sier? Hva har det å si hvordan vi utformer det vi sier? Narrativ skal gjøre en *årsakssammenheng* sannsynlig (se punkt 2.3.2 Narrativ i retorikken); men hva har *det* å si for hvordan vi opplever en kunstform som musikk?

Jeg har forsøkt å se ‘narrativ teori’ opp mot *narrative trekk* overalt hvor det virker i samfunnet — med særlig vekt på narrativ i forhold til musikk. Med et slikt pragmatisk utgangspunkt ønsker jeg å se på noen av de *narrative byggesteinene* som kommer i spill (både i samfunnet, litteraturen og musikken).

Jeg har støttet meg endel på en liten enkel lærebok, *Fortellekunst* (2011) av Henrik H. Langeland (f. 1972), nettopp fordi den er en *praktisk* innføring i *fortellekunst*. Musikk er prosess og praksis. Det er fortellekunst også, i hvert fall i Langelands bok. Byron Almén advarer imidlertid mot å gjøre det litterære narrative til modell for det musikalske narrative, (Almén 2017) dette vil jeg komme tilbake til, senere i kapittelet. Det som foreløpig opptar meg mest, er hvor allestedsnærværende ‘det narrative’ er.

### 2.3.1 *Narrativ på alle kanter*

Vi er — som mennesker i verden — omgitt av *narrativ* på alle kanter; alle fenomener er omtalt og forklart narrativt, med tusenvis (egentlig mange milliarder, tenk på det) av små og store *fortellinger* som vi støter på overalt. I tillegg til alle de muntlige narrative vi hele tiden blir presentert for, når folk skal fortelle oss noe, så har strømmen av skriftlige narrative økt betraktelig fra trykkpressen spredte seg i Europa fra 1400-tallet og opp gjennom historien til å «eksplodere» i det 21. århundre ved framveksten av sosiale medier, da i prinsippet alle med en smarttelefon og tilknytning til internett ble i stand til å produsere *egne fortellinger* og publisere dem til «hele verden» med et museklikk.<sup>13</sup> Vi kan godt snakke om et *nettverk* av store og små narrative.

*Vi forstår ikke verden, vi forstår en narrativ gjengivelse av den*, kan man med en stor grad av presisjon si (blant annet basert på *hvor* og *hvordan* vi innhenter informasjon). Selv abstrakte, temporære fenomener begriper vi ved hjelp av små narrative: «Tiden går», sier vi. Jamfør Mark Turners *Small spatial stories*. (Turner 1996, s. 13) Tiden går. Men er det det tiden «gjør»? Det er vel heller slik *vi* med våre språklige og kroppslige forutsetninger *oppfatter* fenomenet ‘tid’, formet av at vi har puttet det (abstrakte begrepet ‘tid’) inn i et lite *mikronarrativ*. Mens forskjellige forskningsdisipliner forsøker å se «bak» slike «vanlige» oppfatninger, lager de fleste

---

<sup>13</sup> Bilder og videoer spres også over hele verden selvsagt, og er etter hvert blitt minst like utbredt som det skrevne ord. Men også videoer har narrativ, en måte å se verden på, en måte å sette ting i sammenheng på, som er (narrativt) skapt, ikke gitt. Derfor er forskning på narrativ — innen mange fagområder, også musikk — viktig.

av oss disse kroppsnære forestillingene, for at vi i det hele tatt skal kunne sette ord på fenomener som ‘tid’. Men hva er det vi da forstår? Kan vi mennesker stole på våre evner til å oppfatte hva som til enhver tid *virkelig* skjer (eller sagt på en annen, litt brutal måte: kan vi forstå den ‘virkeligheten’ vi er en del av?)

### 2.3.2 *Narrativ i retorikken*

Av de faktorene som er i spill i vår forståelse av ‘verden og fenomenene i den’ (som jeg har valgt å kalle det), mener jeg som man forstår at den narrative (faktoren) skiller seg ut, fordi den — som vi har sett — er så allestedsnærværende (særlig i vår tid), knyttet til både *utforming* og *forståelse* av skriftlige — så vel som andre typer — kilder.

Om vi går noen tusen år tilbake i tid til den klassiske retorikken etter Aristoteles (ca. 384-322 fvt.) (Tranøy og Tjønneland 2016) var saksfremstillingen (gr. *diegesis*) først ansett som den minst viktige av talens deler; Aristoteles la — i hvert fall i innledningen til sin *Retorikk* — mer vekt på påstand (gr. *prothesis*) og bevisførsel (gr. *pistis*), ifølge *Klassisk retorikk* (Vesterheim 2018, s. 155).

Quintilian (ca. 35- ca. 100 evt.) (Østmoe 2018) definerte *narratio* som «en fremstilling av det som har skjedd eller kan ha skjedd, med overtalelse som hensikt» (Vesterheim 2018, s. 161)]. Videre heter det i *Klassisk retorikk* (2018) at en «overbevisende *narratio* må være *kort, klar og troverdig*, og disse egenskapene er kjent som *fortellingens tre dyder*» (Vesterheim 2018, s. 161).

Aristoteles [påpekte] at retorisk argumentasjon vanligvis ikke bygger på sikker kunnskap, men på sannsynlighet, og til forskjell fra sannheten, som finnes uavhengig av om noen kjenner til den, er det sannsynlige alltid sannsynlig *for noen*. Sannheten *finnes*, men sannsynligheten må *skapes*, og den må skapes ved hjelp av språket (Vesterheim 2018, s. 165).

Aristoteles skilte mellom «sannhet» og «sannsynlighet». I vår tid kan det oppleves som at dette skillet nærmest er utvisket, da vi har utviklet en sterk mistro mot *sannheten* (den er «blitt» relativ), i den grad at mange har begynt å snakke om at vi *nå* lever i en «post-truth»-verden (en «sannhet» vi nok også må ta med modifikasjoner) (Harari 2018). Narrativ form kan som vi skal se være med på å gjøre noe mer eller

mindre sannsynlig. Det narrative har derfor et sterkt grep om virkelighetsoppfattelsen til de fleste av oss.

### 2.3.3 *Det narrative grepet*

I vår tid hvor *sannheten* av mange ikke lenger er sett på som gudgitt — og derfor ikke lenger er *absolutt* — er alt blitt forhandlingsbart<sup>14</sup>. Det er derfor ikke lenger så stor forskjell på *sannhet* og *sannsynlighet*. Man kan godt si at ‘sannheten i seg selv’ er blitt forhandlingsbar.

Mange mener at dette er en uheldig utvikling, der fakta og virkelige saksforhold — *bevis* — kommer i skyggen av (og ikke en gang blir likestilt med) slike fortellinger vi i dag gjerne kaller *konspirasjonsteorier*. Steven Pinker er blant dem som har etterlyst rasjonalitet og vitenskapelige bevis, framfor rykter og fantasifulle fortellinger, i flere bøker, nå sist med *Rationality* (2021). (Kanskje burde vi som Aristoteles opprinnelig gjorde: legge mer vekt på «påstand» og «bevisførsel», og prøve å ikke la oss forføre av fortellingenes makt?)

Samtidig er det mange mennesker også i vår tid som bygger sitt verdensbilde på religiøse forestillinger, der *sannheten* er gudgitt. De som står i ledtog med en eller annen gud, bestemmer fortsatt i store deler av verden. Det interessante er at det også nettopp er *fortellinger* som ligger til grunn for overbevisningen deres.

Slik det alltid har vært står religioner opp mot hverandre og mot vitenskapen. Men betyr det at forestillingen om at ‘månen henger rett over trærne’<sup>15</sup> bør likestilles med vitenskapens kunnskap om himmellegemet (som man blant annet baserer på astronauters besøk der oppe)? (ANU TV 2012). En del av utfordringen er at vitenskapen, for å sannsynliggjøre synet sitt, på lik linje med religion og politiske ideologier, må formidle kunnskapen i *fortellende form*. Hva gjør det med vårt forhold til kunnskapen? Er vi nødt til å likestille vitenskap med konspirasjonsteorier, for å spørre litt stygt? Hva kan vi sette opp imot en slik utvikling (om det da er det det er)?

---

<sup>14</sup> Noe det egentlig strengt tatt alltid har vært, men ikke blitt praktisert som. Gud har ofte trumfet alt.

<sup>15</sup> 01:10:38 inn i Youtube-videoen forteller Professor Richard Dawkins (f. 1941) om en diskusjon han hadde med en antropolog som studerte en stamme som trodde månen hang bare noen få meter over tretoppene. Antropologen sa at det var sant for den stammen og at den vitenskapelige sannheten om månen *bare* var sant for den vestlige vitenskapen. Stammens sannhet var like gyldig som vitenskapens. Dawkins var sterkt uenig i dette, på bakgrunn av at vitenskapens sannheter «fungerer» (*works*). Hvis du bygger ting basert på vitenskapen så virker de og du kan faktisk dra til månen. Mens andre såkalte kulturelle sannheter ikke virker (*don't work*). Dawkins sa også ganske arrogant i følge ham selv til antropologen: «når du drar til en internasjonal kongress for antropologer tar du fly, en Boing 747, ikke et flyvende teppe» (ANU TV 2012).

Det som i en slik sammenheng kan være viktig å avdekke er i hvor stor grad og på hvilken måte vi påvirkes av slike ting som er styrt av *narrativ* i vår forståelse av ‘verden og fenomenene i den’, forstått som byggesteinene i de *fortellingene* som omgir oss.

En ‘narrativ gjengivelse’ er — som vi har sett — aldri en nøytral gjengivelse av et hendelsesforløp, det er en *formet* gjengivelse, utført etter at noe er skjedd (eller man dikter noe opp) i et forsøk på å forklare hendelsene, påvirket av en hel del *faktorer* som bestemmer hvorledes fortellingen narrativt utformes. Den narrative konstruksjonen vil være preget av ståsted, konvensjon, personlige preferanser, posisjon m.m. (Hall 1983). I tillegg vil noen være interessert i å lyve i *narrativ form*, for å gi løggen *troverdighet* og påvirke ordskiftet i sin retning. I dag — hvor vi overstrømmes av falske nyheter og fiktive narrativer gjennom sosiale medier — er det kanskje viktigere enn noensinne å ha kontroll på disse *faktorene*.

Når lederne i nasjoner som fører krig mot naboland «forbyr» innbyggerne sine å omtale krigen som *krig*, og truer med 15 års fengsel for de som ikke følger påbudet (Shanmugaratnam 2022, s. 18-19) trenger vi all den forskningen vi kan på hvordan vi skal forholde oss til slik sensur og styring av ordbruken. Derfor er en utforsking av *narrativ* som virkemiddel og forståelseshorisont viktig (også innen musikkvitenskapen).

Dette var jeg opptatt av også i DNKAM (2020):

‘Narrativer’ må framfor alt spilles opp mot hverandre, de må bryne seg på hverandre. All forståelse er komprimert virkelighet. Vi kan ikke gripe det hele. Dette kan styre hvordan vi leter etter svar på hvordan ting henger sammen i denne verden. Er vi klar over disse begrensningene, ved vår egen kognisjon, så og si, kan vi få et glimt inn i det vi ikke kan forstå, det som alltid unndrar seg vår forståelse. Musikk har kontakt med denne siden av menneskelivet. Musikk har denne evnen. De fortellingene som ligger gjemt i musikken spilles opp mot andre fortellinger; utøverens, lytterens. Uansett hvor insisterende riffet til Miles Davis’ «So What» er, så kan det aldri reduseres verken til de akkordene som spilles eller til entydig, totalitær propaganda. Musikk er pluralisme (Gundersen 2020, s. 23).

I DNKAM, 2020 viste jeg hvordan vi mennesker møter all verdens narrativer med våre egne (narrativt framstilte) livshistorier (Polkinghorne 1988).

### 2.3.4 Narrative arketyper

Teorien omkring de 4 narrative arketyper er hentet fra «Frye's narrative categories», gjengitt av Almén i (Almén 2003, s. 14). Frye opererer med 4 forskjellige slike narrative arketyper: *romanse*, *tragedie*, *komedie* og *satire/ironi* som både Almén og Polkinghorne tar utgangspunkt i.

Northrup Frye proposed that four basic narrative structures give form to human experience: 1) the romantic, in which an aspect of life is configured as a quest or pilgrimage to some desired end, 2) the comic, in which progress toward the goal occurs through evolution or revolution, 3) the tragic, in which one falls away or declines from some achieved goal, and 4) the ironic, in which the events overwhelm the person (Polkinghorne 1988, s. 168).

Polkinghorne påpeker altså hvordan vi mennesker ordner våre livshistorier i tråd med en av disse arketyper. Vi bærer med oss en livsinnstilling som er sterkt narrativt påvirket i sin utførelse. Det er disse narrative arketyperne Byron Almén, benytter i sine analyser av narrativ i kunstmusikken, både i (Almén 2017) og i (Almén 2003).

Almén har som vi skal se en egen innfallsvinkel, som løsriver det musikalske narrativet fra det litterære narrativet. Dette er med på å påvirke svaret på det spørsmålet jeg har stilt et par ganger allerede: *kan musikk ha narrativ?*

### 2.3.5 'Musikalsk narrativ' — som parallell til 'litterært narrativ'

En av Byron Almén (som er Associate Professor of Music Theory ved The University of Texas System i USA) (The University of Texas System 2022) sine viktigste teser er at narrativ innen musikken ikke må utledes fra narrativ i litteraturen, men sees som et parallelt fenomen, et *søsken (sibling)*, ikke en *etterkommer (descendant)*:

To use a genealogical metaphor, I prefer a *sibling* model rather than a *descendant* model for articulating the relationship between musical and literary narrative. The *descendant* model presupposes a conceptual priority for literary narrative, while the sibling model distinguishes between a set of foundational principles common to all narrative media and principles unique to each medium (Almén 2017, s. 12).

Om vi holder fast ved det litterære narrativet som modell for det musikalske, slik det tradisjonelt har vært forstått, ifølge Almén, vil det musikalske narrativet aldri kunne kvalifisere fullt ut som narrativ:

The traditional descendant model presents musical narrative as a derivative phenomenon: it is effective only to the degree that the musical work is able to mimic or approximate the effects of literary narrative. Using this model, we are bound to view music as insufficiently and ineffectively narrative: it apparently lacks semantic specificity, a recognizable narrator, and coherent characters. Music's native signifiatory processes are thereby deemphasized, while those arising from the mixture of media are given disproportionate priority (Almén 2017, s. 12).

Almén mener altså at vi må se narrativ i musikk som noe som har utviklet seg parallelt med narrativ i litteraturen (*sibling*), ikke noe som er kommet til etter modell fra det litterære narrativet. Dette ligger også til grunn for min egen konklusjon: at musikk *kan* ha narrativ, tross all skepsis til dette fra musikkvitenskapens egne rekker, Abbate; Nattiez m. fl., se DNKAM (2020) for en diskusjon omkring dette).

Det *musikalske narrativet* er formet som det er på grunn av at det bygger på de samme *kroppslige og kognitive forutsetninger* som det litterære narrative, ikke fordi det litterære narrativet har stått modell for det musikalske. Om tar denne tanken videre, så vil jeg si at spenningsoppbygningen ved bruk av veksling mellom positive og negativt ladede «bevegelser» (som jeg har valgt å kalle det), er den samme i musikk og litteratur (men det er ikke dermed sagt at dette «kommer fra» litteraturen).

Dette er kanskje enda tydeligere i 'langstrakt musikalsk form', som Gulbrandsen skriver om i sitt kapittel i *Musikkfilosofiske tekster*, 2020 (Gulbrandsen 2020), men fenomenet er også til stede i musikk i mindre format, slik som YNWA.

I symfonier blir slike hierarkier av virkemidler helt avgjørende for at vi skal finne mening i musikkstykket (selv om vi ikke trenger tolke dem narrativt). I romanen, som «langstrakt litterær form», gjelder mange av de samme «reglene» for hvordan man skaper helhet i noe som går over lang tid. Ofte, også i musikken, handler det om utnyttelse av *narrative grep*, for å holde på interessen over tid. Almén er opptatt av den konseptuelle likheten mellom forskjellige mediers håndtering av narrativitet, og gir ikke det litterære narrativet prioritet. Litt lenger ned i samme bok konkluderer han slik om «sibling»-modellen:

I therefore suggest that the sibling model, which posits an indirect relationship between musical and literary narrative as distinct media *sharing a common conceptual foundation*, is the more productive one. Such a model separates narrative universals from those arising from specific media, obviating many of the difficulties attached to the descendant model (Almén 2017, s. 12).

Dette at litterært og musikalsk narrativ bygger på et *felles konseptuelt grunnlag* er det viktige her, basert på vår kroppslige beskaffenhet og fellesmenneskelige oppfatninger om retninger i verden, opp/ned, fram/tilbake, som jeg var inne på ovenfor. Almén utdyper sitt syn slik:

A theory of narrative that recognizes the different languages and organizing principles of literature and music would not be focused on the question, how is music really like literature in disguise? Instead, it would highlight far less intractable issues: identifying common essential elements of narrative and the ways in which music uniquely employs these elements, understanding the differences between narrative and non-narrative music, and devising useful strategies for integrating narrative theory with analysis and historical studies (Almén 2017, s. 13).

Almén avslutter boka si med musikkanalyse der han i tur og orden leser de fire arketypiske narrativene (Frye) inn i fire forskjellige musikkstykker. Romanse, tragedie, ironi/satire og komedie; (romance, tragic, ironic og comic med Alméns egne ord). (Noe lignende det jeg gjorde i min analyse av de forskjellige narrativene i spill *omkring* og i «I dreamed a dream» fra *Les Misérables* i DNKAM, 2020).

Hva består likhetene mellom musikalsk og litterært narrativ av? Vil vi kunne snakke om slike litterære virkemidler som *verdivendinger*, uten at vi låner konseptet fra litteraturen, men i stedet ser verdivendinger som et musikalsk virkemiddel (helt og fullt på musikkens egne premisser)?

### **2.3.6 Verdivendinger**

I en roman kommer verdivendingene tett. Hele tiden veksles det mellom hendelser som gir positive og negative opplevelser for karakterene i romanen. Om disse er kumulerende (stadig sterkere i virkning) bringes gjerne romanens kapitler til sitt klimaks ved denne vekslingen (Langeland 2011).



Det er mange ting å si om slike verdivendinger, som jeg skal la ligge i denne sammenhengen (forbindelsen til antikkens *peripeti* er bare en av dem). Jeg vil heller vende blikket mot musikk, (slik jeg har lovet) og se om vi kan gjenfinne noen av de samme trekkene her (i betydningen parallelle narrative trekk).

I DNKAM var jeg inne på at ABA-formen bærer noen av de samme kjennetegnene som fabelens form, om vi velger å se ABA-formen i forhold til en slik grunnleggende narrativ utforming (der B-delen kan sees som vendepunkt eller *peripeti fordi* den er en kontrast til A-delen) (Gundersen 2020).

Om vi holder oss til det grunnleggende, så mener jeg vi også kan gjenfinne romanens langt hyppigere verdivendinger i hvordan melodier (som oftest) utformes. Verdivendinger handler om å bygge opp spenninger. Spenningen i melodier bygges opp ved bruk av oppadgående og nedadgående bevegelser i tonehøyde (her ser vi for et øyeblikk bort fra melodiens forhold til harmoniens konsonans/dissonans).

Den enkleste måten å illustrere det på er å vise til hymnen «Auld Lang Syne» (Store norske leksikon 2019) der den melodiske bevegelsen grovt sett er oppadgående til midtveis, før den så vender og beveger seg ned igjen. Neste vers tar oss opp og ned igjen på samme måte, og så videre. Selve bevegelsen skaper spenning/avspenning, lik den romanens hyppige verdivendinger byr på. Allerede før harmonien bidrar med sine dissonerende septimer (på femtetrinnsakkorden, men også på førstetrinnsakkorden før fjerde-trinnsakkorden) og konsonerende første og fjerde-trinn, har vi altså spenning/avspenning i melodien, utformet på mange måter «likt» med hvordan man bygger opp spenningen og utløser den i en roman (med hyppige verdivendinger).

Gjør denne påpekte likheten at vi kan si at «Auld Lang Syne» musikalsk sett er narrativt utformet eller at utformingen har narrative trekk? Eller kan ikke disse grunnleggende måtene å utforme et musikkstykke sees på i et slikt lys? YNWA er et mer utbrodert stykke musikk enn «Auld Lang Syne». Vil samme type resonnement kunne gjøres om den sangen?<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Jamfør også John Lennons melodi på en repeterende tone: «Half of what I say is meaningless» fra «Julia» (Lennon og McCartney 1968), der melodien understreker teksten fordi den etterligner det «meningsløse» ved å unngå å bevege seg opp eller ned skalaens toner. («Nøytral» som jeg kalte det i analysen av notebildet av YNWA, side 67, der jeg påpekte at det var brukt for å understreke alvorret i den initierende hendelsen). Melodiske bevegelser «opp» og «ned» er selvsagt det som vanligvis gir melodier «mening» (i tillegg til den mening man kan legge i melodier, også på en tone, der meningen er avhengig av måten det er brukt på i sangen).

### 2.3.7 Andre narrative byggesteiner

Jeg har lovt flere ganger å ikke tre ‘narrativ teori’ hentet fra litteraturen ned over hodet på musikken. Derfor vil jeg minne meg selv — og leserne — på at jeg er ute etter likheter som er der allerede, i hvordan *musikk* inkorporerer *narrativ*, når jeg nå går til litteraturen for å se på flere av de narrative byggesteinene vi ifølge Langeland har med å gjøre i romaner (og andre fortellende former for litteratur).

Langeland er opptatt av litterære *virkemidler* i boken sin. Det får meg til å tenke i retning av musikk og mulige likheter, for narrativ utforming er, slik jeg ser det, et virkemiddel, også innen musikk. I klassisk musikk er det på mange måter nødvendig å holde på spenningen. Jeg burde kanskje heller sagt om musikken er i hva Gulbrandsen betegner som *langstrakt form*, så må den finne måter å rasjonalisere med spenningsmomentene, man kan ikke hele tiden pøse på med «konklusjoner» (ved at musikken for eksempel stadig vender tilbake til tonika).

Leonard B. Meyer (1956) foreslår at musikalsk mening så vel som musikalsk affekt oppstår i et vedvarende spill mellom forventning eller norm – og avvik fra forventet videreføring eller prediksjon. Musikalsk form er å finne gode måter å utsette slutten på (Gulbrandsen 2020, s. 198).

Modulasjoner er en slik måte å utsette det uunngåelige, den siste kadensen tilbake til det Huron sier lyttere forbinder med «hjem<sup>17</sup>» (*home*) (Huron, 2006, referert i Juslin 2019, s. 172).

Det neste Langeland behandler er *in medias res*. Jeg kan ikke tenke på et slikt fortellerteknisk grep uten straks å tenke på Beethovens 5. *symfoni*. Koblingen til musikk er der altså spontant. Komponister tyr da også til dette grepet *en masse*. I populærmusikken skjer det når man ikke tør vente med *hooket*, fordi man er redd lytterne skal skru over på noe annet om de ikke øyeblikkelig blir belønnet med det mest fengende i hele sangen. Ofte er imidlertid *hooket* så uinteressant og oppbrukt (uoriginalt) at i hvert fall denne lytteren faller av bare av den grunn. Som Langeland sier om teknikken *in medias res*: «Som alle andre teknikker i fortellekunsten kan den anvendes godt og dårlig» (Langeland 2011, s. 60). Det gjelder i aller høyeste grad

---

<sup>17</sup> Det er alltid mer spennende å vende hjem etter en lengre reise, bare spør Odysseus. Har du vært en tur i butikken er det ikke like mange utfordringer som venter hjemme, får vi håpe.

også for *hooket* i musikk. Hooket har også en grad av en annen teknikk Langeland trekker fram: «følg med nå»-teknikken.

I DNKAM, 2020, skrev jeg om musikalsk *frampek* (*prolepse*). Jeg mente B-temaet i «I dreamed a dream» (om man leste en form for narrativ inn i komposisjonen) *innvarslet* mørket, heller enn at det representerte mørket i seg selv:

Å se dette *narrativt* gjør at jeg tolker det som at B-delen introduserer - mer enn noe annet – *usikkerheten*; alle mulighetene for at det kan gå galt, ikke selve mørket, slik tekstens tema kanskje i større grad gjør, men *risikoen* (...) Om dette kan sies å være musikalsk narrativ tolker jeg det som et *frampek* (*prolepse*) (Lothe, Refsum, og Solberg 2007, s. 179), det vil *komme* til å gå galt; en tolkning man ikke så lett får tak i ut fra konvensjonen om at B-delen kun står i kontrast til A-delen. Det kan også sees som et *frampek* rent harmonisk: da vi senere (før siste halvdel av siste A- del) skal gjennomføre en modulasjon til F-dur for resten av låta (Gundersen 2020, s. 16-17).

En musikalsk variant av «følg med nå»-teknikken kan være når komponister bevisst legger inn plutselig høye eller dissonerende toner som kaller på hjernestammereflekser (BRECHEMA), for selv de eldste av *mekanismene* kan utnyttes narrativt av komponister (og utøvere/dirigenter).

### **Andre begreper**

Andre begreper Langeland benytter, som også benyttes innen musikken eller kan relateres indirekte til hvordan vi snakker om musikk, sidetallene er alle hentet fra (Langeland 2011) med mindre annet er oppgitt:

- Eksposisjon, (s. 35) godt kjent fra kunstmusikken (klassisk musikk).
- Cliffhangere, (s. 55), mer tvilsomt om vi kan snakke om det innen musikk? (Men det skulle ikke forundre meg om det bare er jeg som er ignorant her.)
- «Følg med nå»-teknikk, (s. 60) se ovenfor for kommentar.
- Frampek (*prolepse*) (s. 61), se ovenfor for en beskrivelse fra DNKAM, 2020.
- *Deus ex machina*, (s. 62) kjent fra klassisk teater, selvsagt: gud griper inn og løser opp i flokene, sett på som en form for nødløsning av mange.
- Avsløringer, en form for forvarsel som røper hvordan det ender ifølge Langeland (s. 64).

- Tilbakeblikk (*analepse*), (s. 65) skulle man tro var vanskelig i musikk, men når musikk kan formidle *nostalgi* (slik Juslin skriver en del om) antagelig ved at forskjellige mekanismer kombineres (BRECVEMA), så er ikke det heller umulig å få til (Juslin 2019, s. 175).
- Fortelletid, (s. 67) her kommer forskjellen på litteratur og musikk best fram, da musikk som kjent ikke har fortid (*past tense*).
- Det *uttalte*, er ifølge Langeland spenningsgenererende (s. 68), kan sammenlignes med musikalske antydninger, for eksempel når man holder tilbake deler av temaet.
- *Suspense*, (i mangel av et norsk ord) *bryter* mellom hendt og fortalt tid, utsatt spenning (s. 68). Musikalsk suspense finnes tross det faktum at musikk ikke har annet enn nåtid. Hvordan skapes da musikalsk suspense? Ved å forlenge de musikalske «setningene», så ikke konklusjonen kommer for tidlig? Ved å gi publikum noe uventet (Meyer 1956).
- *Action*, (i mangel av et norsk ord) *forener* hendt og fortalt tid, direkte spenning (s. 68). Gjenkjennes fra klassisk musikk (og filmmusikk), da musikken har samme sammenfall mellom hendt og fortalt tid, som action-scener. Per Petterson kombinerer indre og ytre spenning, sier Langeland (s. 72). Finnes slikt i musikk?
- Avslutninger, (s. 73) velkjent også fra musikk, det vi på musikkpråk kaller *kadens*.
- Hendelse, (s. 11).
- Forandring, (s. 11-12).
- Verdivending, (s. 13), villede og kumulative.

Målet er (nettopp) ikke å få alt Langeland skriver om litterære virkemidler til å passe på musikk (jamfør Almén *sibling*) (Almén 2017, s. 12). Derfor har jeg utelatt slikt som *protagonist* og *antagonist*, som man kan lese inn i musikk av en viss kompleksitet, om man bruker det litterære narrative som modell. Målet er å se om parallelle fortellertekniske virkemidler finnes der allerede, i musikken, formet av komponister (og utøvere/dirigenter). Det narrative som musikalsk impuls.

## 2.4 Kan forskjellige teorier snakke sammen?

Som jeg gjorde i DNKAM kan det være fruktbart å benytte David Nicholls modell for hvordan narrativ kan opptre innen populærmusikken. Nichols opererer med 5 nivåer av musikalsk narrativ (eller mangel på sådan). I tillegg ønsker jeg igjen å knytte John Rinks tanker om utøverens narrative utforming av musikken (det performative). Til sist vil jeg ha med lytteren (eller lytter/iakttager) og de narrativer vi bringer inn i møtet med musikk (musikkopplevelse).

Alt vil jeg forsøke å se opp mot de mulighetene for musikkutløste emosjoner BRECVEMA-rammeverket har avdekket. Men la oss først se litt nærmere de tre posisjonene å forholde seg til narrativ fra (komposisjon, utøver og lytter).

### 2.4.1 Nicholls narrative modell utvidet med Rink og Polkinghorne

David Nicholls opererer med 5 forskjellige måter narrativ arter seg (eller ikke) i populærmusikk. Disse er:

1. Kontrollnivået - ingen *fortelling* i teksten (lyrics), ikke noe element av *narrativ* i musikken
2. Elementer av *narrativ* i teksten, men disse er ikke reflektert i musikken
3. Elementer av *narrativ* i teksten og disse blir *understøttet* av musikken
4. *Både* tekst og musikk inneholder elementer av narrativ, som i et visst monn opererer *uavhengig* av hverandre
5. En kompleks narrativ diskurs er spunnet rundt tekst/musikk i form av et *konsept* (omslagskunst, språklig narrativ m.m.)

Listen er oversatt av meg, med noen forkortelser og forenklinger. (Originalen finnes i (Nicholls 2007, s. 301) og er tidligere gjengitt av meg med litt annen ordlyd på s. 7 i DNKAM (Gundersen 2020). Den gang som nå ønsker jeg å utvide denne til å dekke opp for det performative (utøver) og mottagelse (lytter) ved blant annet å vise til John Rink og Donald Polkinghorne:

6. Utøveren former musikkstykket narrativt ved å følge partituret som 'plot' (Rink 1999, s. 219). Se nedenfor for utdypelse.
7. Lytterens oppfattelse av musikkstykket er formet av lytterens egne

livsnarrativer, basert på en av fire narrative arketyper (Polkinghorne (Polkinghorne 1988, s. 20-21), se også det tidligere punktet **2.3.4 Narrative arketyper**).

Om det jeg har omtalt i punkt 6 sier Rink:

[T]he performer acts out the music's drama, communicating a kind of meaning which can only be heard, which only exists in sound alone, and taking the listener on an expressive journey up and down the emotional peaks chartered by the musical materials themselves" (Rink 1999, s. 237).

#### **2.4.2 Performativt narrativ**

Den performative vendingen førte med seg et økt søkelys på den *formgiving* en utøver bidrar med innen musikken. John Rink er en av dem som har skrevet om måter dette kan studeres på og hvordan det kan nedtegnes eller visualiseres:

Ifølge John Rink er det utøveren som bestemmer musikkens narrative innhold «by following indications in the score as to 'plot'» (Rink 1999, s. 217). Rink advarer mot å koble dette 'framførelsens narrativ' til verbalspråkets narrativer: «To link the narrative thread that guides a performance to a verbal narrative – a story in words – would miss the point of the metaphor» (Rink 1999, s. 218). Det narrative Rink har i tankene er knyttet til rent musikalske måter å forme en framføring på (en forståelig måte) ved å gi musikken «a sense of shape in time» (Rink 1999, s. 218). Dette skjer ifølge Rink ved at utøveren skaper et hierarki av «temporally defined musical gestures from the small to the large scale» (Rink 1999, s. 218), og ved at utøveren hele tiden skaper en dialog mellom «the comprehensive architecture and the 'here and now'» (Rink 1999, s. 218) (Gundersen 2020, s. 7-8).

På samme måte som i DNKAM (2020) vil jeg ikke være bundet av de samme begrensningene som Rink, da jeg nettopp har som mål å se hvordan *alle* narrativer virker sammen ved en musikkopplevelse. Både komponistens og utøverens narrative utforming av musikkstykket vil i vekslende grad oppfattes fra et lytterperspektiv, disse vil *virke* sammen med de narrative lytteren selv bringer med seg og være med på å forme lytteropplevelsen.

Det rammeverket jeg satte opp i DNKAM (2020) vil jeg i denne oppgaven holde sammen med BRECVEMA.

### 2.4.3 BRECVEMA og narrativ

Ved første øyekast er det kun et par av mekanismene i BRECVEMA-rammeverket som bringer inn *narrativ*. Det vil si: bedømt ut fra hvorvidt narrativ er nevnt i beskrivelsen av mekanismen. Da kan det se ut som 'narrativ' ikke kommer i spill «før» mekanismen bak 'musikalsk forventning' (*musical expectancy*), og da snakker vi om narrativ (med Juslins ord) som evnen til å «sette sammen en sammenhengende historie» («to order elements into a coherent story») (Juslin 2019, s. 261 og 350). Dette ligger tett opp til definisjonen av et *språklig* narrativ. Om vi tenker oss at 'narrative trekk' ikke trenger å være knyttet til et språklig narrativ (jamfør Alméns *sibling*), (Almén 2017, s. 12) vil en form for narrativ kunne komme i spill i forhold til 'visuelle forestillinger' (visual imagery) (Juslin 2019, s. 330), der (igjen ifølge Juslin) «den musikalske strukturen er med på å skape et *narrativ av bilder* som oppstår i lytteren gjennom et tidsforløp» (Juslin 2019, s. 330, min oversettelse og uthevelse).

For instance, if the music features a melody with rising pitch, a listener might imagine that he or she is flying higher and higher in the air. In other words, the musical structure helps to shape a narrative of images unfolding in the listener over time (Juslin & Västfjäll, 2008, referert i Juslin 2019, s. 330).

Juslins oversikt viser også med all tydelighet at musikk «virker» over hele spekteret fra det medfødte til det innlærte, slik artikkelen «The musical code between nature and nurture» (Reybrouck 2008), som jeg tidligere har referert til, viste. Den artikkelen handlet imidlertid om koder som vi *forstår* musikk ved hjelp av. Musikk virker også uten at vi behøver å koble på semiotikk (slik koder inngår i en semiotisk forståelse av musikk). Musikkens *affekt* er ikke knyttet bare til disse kodene, men det er selvsagt ofte en sammenheng mellom å forstå musikk og det å bli rørt av den.

Mange av BRECVEMA-mekanismene kan som vi skal se utnyttes narrativt av en komponist, for eksempel hjernestammerefleksjonen (*Brain Stem Reflex*) (Juslin, Barradas, og Eerola 2015, s. 283) og rytmisk «entrainment» (*Rhythmic Entrainment*) (Juslin, Barradas, og Eerola 2015, s. 283), altså de to eldste mekanismene i

rammeverket. Andre av mekanismer — som vi har sett — bygger i større grad selv på narrativitet, som de som er nevnt innledningsvis i dette punktet.

#### *2.4.4 Sjekkliste for analyse*

Jeg har laget en kort sjekkliste over faktorer som vil kunne komme i spill i en narrativ analyse av YNWA. Av de faktorene jeg ønsker å se på i forhold til narrativ er disse de mest framtrepende:

Musikken:

- melodi, harmoni, rytme, tema, tempo, form, klangfarge, arrangement, produksjon og sjanger

Teksten (ordene):

- «hvem taler til hvem», navn, struktur, retoriske grep, verdivendinger, gjentakelser, metafor, metonymi, symbol (m.fl. troper), utvikling eller endring



# Kapittel 3 – Analyse

## 3.1 Innledning til analysen

Hvordan analyserer man *emosjoner oppstått som følge av lytting til musikk* ved å lytte til musikken? Blir ikke en skildring av *opplevde følelser* bare subjektive betraktninger, lite egnet for en masteroppgave i musikkvitenskap? Vil det være mulig å knytte mer allmenngyldige eller i det minste interessante betraktninger til fenomenet ‘musikk og emosjoner’ på denne måten? Gir det mening å knytte en utforskning av emosjoner utløst av musikk til et spesifikt musikkstykke eller omvendt? Mener ikke DeNora at vi bør «snu på» Adorno, som søkte det samfunnsmessige i musikken og heller utforske musikkens rolle i samfunnet, ved å se på musikk i *praksis*? (DeNora 2003, s. 40). Vil det tross DeNoras skepsis til musikkvitenskapens ‘tekstfokus’ (DeNora 2000, s. ix) gi musikkvitenskapelig mening å knytte YNWA til emosjoner ved å analysere musikkstykket? Vil det gi mening å forsøke å knytte de emosjoner YNWA utløser til de narrativer som er i spill når sangen benyttes i forskjellige situasjoner?

Måten jeg har tenkt å løse dette på er ved å benytte det rammeverket jeg nettopp har gjennomgått (BRECHEMA) og sette det opp mot den forståelsen av *narrativ* som jeg i tillegg har forsøkt å etablere på de foregående sidene (som bygger på det rammeverket jeg benyttet i DNKAM, 2020), før jeg knytter dette opp mot den personlige opplevelsen av YNWA. På den måten vil vi kunne se på *hvordan* YNWA utløser emosjoner, i lys av de bakenforliggende *mekanismene* som BRECHEMA legger til grunn, og knytte disse opp mot hvilken innvirkning de forskjellige *narrativene* (både *i* og *omkring* musikken) har på emosjonene, om enn de forsterker eller forminsker disse.

I forhold til *kontekst* så søker jeg å forholde meg både til *tekstuell kontekst*, *situasjonskontekst* og *kulturkontekst* (Svennevig 2021):

Den tekstuelle konteksten er andre ord eller ytringer som omgir den aktuelle ytringen. (...) Situasjonskonteksten er forhold i den konkrete ytringssituasjonen, det vil si et sett med deltakere som utfører en kommunikativ aktivitet i visse fysiske omgivelser, på et gitt (historisk) tidspunkt, gjennom et visst medium. (...) Kulturkonteksten er de sosiale og

kulturelle mønstrene som gjør en enkelt hendelse gjenkjennelig som en viss type kommunikasjon (Svennevig 2021).

Disse kategoriene vil — basert på erfaringer fra innledende analyse — kunne flyte over i hverandre i mine undersøkelser, men er viktig å holde opp som eksempler på typer av kontekst som kan komme i spill (og vil dermed kunne fungere som en slags sjekkliste). For eksempel vil det som sies om stykket i vår tid (*tekstuell kontekst*) være påvirket av kulturelle normer anno 2022, kort sagt hva vi mener er rett og galt anno 2022 og som dermed påvirker vår forståelse av kulturell yringer som *Carousel* og YNWA i 1945 og 1963 (*kulturkontekst*).

Både den sosiale situasjonen og den kulturelle sammenhengen (det jeg tidligere samlet har referert til som sosiokulturelle faktorer) er altså like viktige som ‘musikken i seg selv’. Det er allikevel ingen grunn til å fullstendig se bort fra ‘komposisjonen’ (selv om *opplevelsen* vil være forskjellig fra versjon til versjon og fra gang til gang). Først vil jeg imidlertid begrunne hvorfor jeg valgte akkurat YNWA.

### **3.1.1 Valget av «You’ll never walk alone»**

«You’ll never walk alone» (YNWA) er et stykke musikk som kan gripe og bevege oss, både den første gangen vi hører sangen og når den er godt kjent for oss. Man kan med overbevisning si at nettopp *hele* spennet fra det *medfødte, instinktive* til det *sosiokulturelle, konvensjonelle* kan være med på å informere en opplevelse av YNWA (eksemplet her kan være Aretha Franklins versjon av YNWA fra albumet *Amazing Grace* (1972); Franklin når fram til personer langt utenfor sin egen kulturelle, religiøse krets med sin gospelversjon, og evner å bevege *både* troende og ikke-troende i publikum; hvor særlig *stemmen hennes* rører oss med de emosjonene hun gjennom sin tolkning makter å formidle) (Rodgers og Hammerstein II 1972).

Hvor grepet vi blir av (samme versjon av) YNWA endrer seg også hele tiden, i forhold til alt fra endrede omstendigheter i omgivelsene (for eksempel en pandemi) til løpende endringer som finner sted i oss selv, fordi vi er levende mennesker som endrer oss litt hele tiden ved stadig å oppleve og lære noe nytt, som også Juslin var inne på, som vi husker (Juslin 2019, s. 22) (andre faktorer kan også spille inn, for eksempel sykdom eller store og små hendelser av ymse art).

YNWA er i tillegg et godt eksempel på en sang som gjennom *assosiasjon* er blitt knyttet opp mot fotballkulturen og -historien i en fotballklubb, Liverpool F.C. (og andre klubber har tatt etter, for eksempel Celtic i Skottland). Dette er en *villet* assosiasjon, som klubben Liverpool F.C. ønsker å utnytte for å knytte YNWA *narrativt* til klubbens historie.

Dette gjelder ikke minst for å bearbeide de tragiske hendelsene omkring semifinalen i FA-Cupen 15. april 1989 på Hillsborough i Sheffield (i South Yorkshire politidistrikt) da 95 tilskuere — alle Liverpoolsupportere — mistet livet på grunn av trengsel på tribunen Leppings Lane (et tall som senere har steget til 97 som følge av skader som skrev seg fra ulykken) (BBC News 2021b). YNWA hjelper Liverpool-supportere og andre pårørende å sette ord på følelser i forbindelse med ulykken og kampen for rettferd som fulgte. Det oppløftende narrative i YNWA har vært til stor hjelp for støttegrupper og pårørende til ofrene, så man ikke mistet håpet av syne.

Hillsborough-ulykken påvirker gjennom denne assosiative tilknytningen hvordan vi (Liverpool-supportere, men også andre) emosjonelt blir påvirket av YNWA, fra de nærmeste pårørende til mer perifere supportere, også inkludert endel motstanderes supportere, som har deltatt i sorgarbeidet, (selv om det dessverre finnes uheldige unntak: bare i den senere tid har supportere av både Manchester City og Manchester United sunget nedverdiggende sanger med forbindelse til Hillsborough under kamper mot Liverpool) (Tronstad 2022).

Hvordan sangen blir *brukt* i alt fra barnedåp til begravelser er også med på å påvirke hvordan den *virker* på «oss». Det er dermed lett å se at måten vi opplever YNWA på endrer seg ved dens *bruk*. Men hva forteller det oss om sangens «innhold» (for å bruke et så gammeldags begrep). Endrer det seg fullstendig, eller er det noe som ligger fast?

Så langt er dette bygget på observasjoner alene, men det er slike observasjoner som ligger til grunn for at jeg har valgt ut akkurat denne sangen for nærmere undersøkelse og analyse. Den har blitt spilt inn av utallige artister siden den først ble utgitt (i 1945) (Rodgers og Hammerstein II 1945b). Mange artister med «store stemmer» har sunget den, fra Elvis til Susan Boyle, fra Barbara Streisand til Gerry Marsden (i Gerry & The Pacemakers), fra Aretha Franklin til Claramae Turner (1920-2013), som spilte «cousin Nettie» i filmversjonen av *Carousel* fra 1956 (King 1956). Den første som i rollen av «Nettie» sang YNWA gjorde det i Broadway-oppsetningen i 1945 og het Christine Johnson (1911-2010) (Rodgers og Hammerstein II 1945b).

YNWA har som man forstår rørt ved en hel del mennesker også før den ble assosiert med fotball. Den har funnet sin plass i stadig endrede sosiale sammenhenger (nye kontekster). Den har byttet sjanger, i Gerry and The Pacemakers' tilfelle uten å miste noe av kraften sin.

Det er på overflaten en enkel sang med et enkelt (verbalt) narrativ. Det er en sang om håp. Det er en sang for mange anledninger, fra gudstjenester til skoleavslutning (*graduation*), inspirert av finalen i musikalen. Det er en salme. Det er en fotballhymne. Den finnes som gospel. Men den startet som en sang sunget to ganger i løpet av en musikal — med tekst/musikk av Richard Rogers (1902-1979) og Oscar Hammerstein II (1895-1960) — kalt *Carousel* (1945) på Broadway i New York, helt mot slutten av den andre verdenskrig (april 1945) (Store norske leksikon 2009).

### **Fra musikal til fotballhymne**

I forsøket på å belyse hva det er vi gråter av når vi gråter av musikk (i mitt tilfelle YNWA), har jeg valgt å sammenligne musikalversjonen, (Rodgers og Hammerstein II 1956a) slik den framstår i filmen fra 1956 (King 1956), med fotballhymnen, slik sangen blir brukt av Liverpool FC i forbindelse med kampdag på Anfield, klubbens stadion i Liverpool (Rodgers og Hammerstein II 1963). Jeg vil også kunne komme til å trekke inn andre versjoner av YNWA, slik som Aretha Franklins gospel-versjon (Rodgers og Hammerstein II 1972) fra albumet *Amazing Grace* (1972). Aretha Franklins innspilling(er) av YNWA finnes dessverre ikke med i filmen ved samme navn fra 2018 (Pollack og Elliott 2018) (på grunn av problemer med å synkronisere lyd og bilde) (Farber 2019).

Det primære fokuset vil være på musikalversjonen og fotballhymnen. De to framstår både som svært forskjellige og dog like, både i bruk og uttrykk, og deler samme opphav i idé og komposisjon, og juridisk sett i forhold til copyright som *komposisjon* er samme sang, selv om hver innspilling også er dekket av copyright hver for seg.

Vi skal også ta en kikk på notene (slik de tett opp til musikalversjonen er nedtegnet). Det gir en gylden mulighet til å holde et flyktig medium som musikk fast et øyeblikk som et 'objekt' som kan studeres nærmere, og trekke linjer fram og tilbake (Guldbrandsen 2020, s. 200). Vi kan gjøre dette, for vi har ikke tenkt å stanse der eller begrense oss til fortolkning basert på partituret.

Jeg vil starte analysen med å se etter narrative trekk, både i musikk, tekst og situasjon. Jeg vil avgjøre hvilken av kategoriene til Nicholls de forskjellige versjonene hører hjemme i (se den utvidete versjonen av Nicholls narrative modell, punkt 2.4.1). Når det gjelder musikalversjonen så inngår den i en større helhet, som forteller en sammenhengende historie (musikalen *Carousel*). Den versjonen som ble til en fotballhymne er tatt ut av musikal-sammenhengen og innskrevet ikke én gang, men to ganger i en *ny* sammenheng: først i Merseybeat-sjangeren<sup>18</sup> (for å si det litt enkelt), så i fotballsammenheng. Hvordan påvirker det opplevelsen vår av *fortellingen*?

Det er mye som kan sies å «omgi» en ytring, men bare enkelte deler av det vil være relevant for produksjonen og forståelsen av den. Dermed vil kontekst være det deltakerne i kommunikasjon trekker inn som nødvendig bakgrunnskunnskap for at ytringen skal bli meningsfull i en gitt situasjon. Kontekst er altså ikke gitt én gang for alle, men skapes av deltakerne i fellesskap ut fra deres behov for å skape mening (Svennevig 2021).

En utfordring i så måte er å vurdere nøye hva som er relevant i det som til enhver tid omgir YNWA som ytring. Jeg har etterstrebet en *holistisk* tilnærming, det betyr ikke at absolutt alt som sirkulerer i tiden er relevant i forhold til analysen av YNWA, men jeg er av den oppfatning at mer kan være relevant enn det man først er oppmerksom på når man starter på en analyse. Jeg ønsker derfor å gå bredt ut (jamfør det jeg tidligere har skrevet om reduksjonisme).

Om man vil kan man analysere kunstmusikk *narrativt* og finne *protagonist* og *antagonist* blant stemmene i et musikkstykke av en viss kompleksitet. Jeg har konsentrert meg om musikalsk narrativ av den enkle sorten. Det musikalske narrative i YNWA handler for meg først og fremst om *troverdighet*. Det sannsynliggjør mulighetene som ligger i det verbale narrative. Narrativ handler om å

---

<sup>18</sup> Sjangeren Beat (også kjent som «Merseybeat») oppsto i Liverpool i begynnelsen av 1960-åra. Inspirasjonen var amerikansk rock'n'roll, rhythm & blues og soul (Bergan 2021). The Beatles var en tidlig eksponent for sjangeren. Bandet viste også tidlig sine country-røtter (med flere Buck Owens-låter på repertoaret). Gerry & The Pacemakers var helt i tiden i 1963 med 12/8-takt (eller feel) og et soul/pop-preg (12/8-takt er også mye brukt i country). Det var et svært forsiktig, men desto mer vellykket grep, som meget vel kan ha vært inspirert av artister som Sam Cooke, som i mai året før hadde gitt ut «Bring it on home to me» (1962) en sjelfull låt, som på samme måte som YNWA kan fremstå som en salme satt til et kontemporært (i 1960-åra) 12/8-komp. Gerry Marsden har imidlertid vist til helt andre inspirasjonskilder i sin selvbiografi (Marsden og Coleman 2021). Gerry and the Pacemakers fornyelse av YNWA med 12/8-takt, gjorde også sitt til at den gikk hjem hos ungdommen.

sannsynliggjøre en årsaksrekkefølge. Kan det være slik at det musikalske narrative i YNWA sannsynliggjør muligheten for håp (som ligger i det verbale narrative)? Det er av de tingene jeg vil forsøke å ta rede på. Jeg har tidligere kommentert det jeg ser som særtrekk ved ‘musikalsk narrativ’ slik:

Nettopp fordi det musikalske narrative er vagere enn det litterære, mer antydende enn insisterende, bidrar det på en forløsende måte til opplevelsen av et musikkstykke, som setter fortellinger og følelser i spill. En utøver som makter gi stemme til det musikalske narrative – på en måte som vi kan tro på – evner i større grad å røre oss med musikken (Gundersen 2020, s. 23).

### **3.1.2 Motstridende narrativer**

I tillegg til å analysere mulige musikalske narrative(er) har jeg plukket ut noen eksempler på ekstramusikalske narrativer som har potensiale til å påvirke og kanskje endre vår opplevelse av musikken.

Hva betyr det som sies *om* musikk på godt og ondt for opplevelsen? Kan et slikt ekstramusikalsk narrativ ødelegge en kunstnerisk opplevelse? Hvor styrende er det andre sier for din opplevelse? Jeg er tilhenger av at narrativer «spilles opp mot hverandre» og «bryner seg på hverandre», som vi så i punkt 2.3.3 *Det narrative grepet*, hentet fra (Gundersen 2020, s. 23). Grunnen er at jeg ikke liker når et narrativ blir for enerådende. Jeg er tilhenger av at vi lar så mange stemmer som mulig komme til orde. Er vi uenige får vi gi uttrykk for det med motargumenter, ikke kansellering eller sensur.

De ekstramusikalske narrative jeg har plukket ut har «begge» evnen til å påvirke følelsene våre når vi lytter til eller (både passivt og aktivt) *opplever* musikk. Det har de bevist. Jeg vil se nærmere på hvordan de *gjør* det, hvordan er virkemidlene utformet, hvilke byggesteinene er ... *Slike ting*.

Men før det vil jeg se litt nærmere på hva partituret kan fortelle om YNWA.

## **3.2 Notene som referansepunkt**

Jeg vil starte analysen av YNWA (de forskjellige versjonene jeg har valgt ut) med et blikk på *notene*<sup>19</sup>. Det er en variant av musikal-versjonen som er notert ned (Rodgers

---

<sup>19</sup> Jeg har kjøpt notene i Kindle-format på Amazon.com. Utgitt av Hal Leonard Corporation, USA (Rodgers og Hammerstein II 1945a).

og Hammerstein II 1945a), og som vi skal se finnes det små og større avvik fra denne notasjonen i forhold til hvordan man ville ha notert ned Gerry & The Pacemakers versjon av sangen (som *deskripsjon*, se nedenunder), og det vil jeg komme tilbake til.

Min «musikalversjon» av YNWA er notert i C-dur, som er tonearten for finaleversjonen av YNWA både i musikalversjonen på Broadway og i filmen. Flere av versjonene av YNWA jeg har hørt på har «holdt seg til» (det vi kanskje kan kalle originaltonearten, mens andre har måttet tilpasse toneart til vokalspennt sitt, (for eksempel Johnny Cash, som var baryton, har lagt vokalen ned sju trinn og gjør den i D-dur (Rodgers og Hammerstein II 2003). Frank Sinatra, som var tiltenkt rollen som Billy Bigelow i filmversjonen av musikalen i 1956, men som trakk seg i siste liten<sup>20</sup>, sang YNWA i A-dur (The78prof 2019), før han la den ned til Ab-dur mot slutten av karrieren (Wicker 2012).

Slik den er notert i C-dur passer den best for tenor og sopran for henholdsvis mannsstemmer og kvinnestemmer, selv om en baryton — med forbehold — også vil kunne nå den høyeste tonen (for menn g<sup>1</sup>), da den bare ligger en heltone ovenfor spennt vil tilskriver en baryton (Store norske leksikon 2020). Claramae Turner, som var *alt*, ikke sopran, la den også ned og sang YNWA i B-dur i 2. akt av *Carousel* (1956) (Rodgers og Hammerstein II 1956a).

Notasjonen er i 4/4 takt og det er anmerket at stykket skal framføres «Moderately (with great warmth, like a hymn)» (Rodgers og Hammerstein II 1945a). Andre notasjoner betegner «det samme» som «andantino molto cantabile»; det legges altså opp til at stykket skal framføres «meget sangbart», og *andantino*, altså litt hurtigere enn *andante* (gående).

Underdelingen på pianostemmen er 8-deler (arpeggio), men her er det notert som åtte 8-deler per takt (ikke 12 som i Gerry & the Pacemakers versjon, som jeg vil komme tilbake til).

### **3.2.1 Forbehold i forhold til notasjon**

Jeg vil forsøke å forholde meg til notene som ‘script’, slik John Rink foreskriver, ikke som en konklusjon på hva musikkstykket er «blitt» (som ville være en feilaktig

---

<sup>20</sup> Ifølge tiltenkt motspiller Shirley Jones (Julie i filmen) møtte Sinatra opp på filmsettet i Mains der de skulle filme eksteriør-scenene før resten skulle filmes i studio i LA, fikk se at de skulle filme med to kameraer (to formater) og kommenterte: «Jeg er betalt for å gjøre en film, ikke to», før han forlot settet og dro tilbake til flyplassen, ifølge Shirley Jones-intervju, iTunes Extras (King 1956).

konklusjon). Dette vil gi en rettesnor når jeg forsøker å analysere de forskjellige versjonene av YNWA (og blant annet skal se på hvordan de er utført i forhold til notene, endringer som har funnet sted).

Kanskje kan man se dette som en variant av det Gulbrandsen kaller *preskripsjon* i sitt kapittel i boken *Musikkfilosofiske tekster* (Gulbrandsen 2020, s. 199).

Erling Gulbrandsen skiller mellom *preskripsjon*, *deskripsjon* og *produksjon*<sup>21</sup> (generering) når han skriver om noteskrift (Gulbrandsen 2020, s. 199). Jeg skal altså forholde meg til den første kategorien. Senere vil jeg følge opp dette med en dreining mot det Gulbrandsen senere i samme kapittel kaller «fremføringsforskning» (Gulbrandsen 2020, s. 192) ved å analysere musikken som klingende fenomen (der altså Rink og det performative hos artistene kommer inn). Gulbrandsen har også noen ord om problemet med noteskrift, som jeg finner interessant i denne sammenhengen:

Problemet med skrift som re-presentasjon av musikk er dobbelt: Dels består skriften i en oversettelse fra tid til «rom», fra strømmende klang til fastfrosset bilde, tilnærmet utenfor tid, «hors-temps». Dels har bildet også en tendens til å dannes i etterkant, «nachträglich», eller «après-coup», og dermed være både forskjøvet (utsatt) og endret (forandret) (Derrida, 1967) (...) «Forskjell og forskyvning» er den doble innebyrden av Derridas neologisme «différance», (Gulbrandsen 2020, s. 200).

Jeg vil forsøke å ha Gulbrandsens «advarsel» *in mente* gjennom analysen. Notasjon kan aldri fange inn det klingende abstrakte fenomenet som musikk er, all betydning som kan leses ut av musikken (der forskjellige tolkninger kan ende i *apori*) (Gundersen 2018) eller den konstante endringen som musikk gjennomgår, som gjør at vi på mange måter aldri kan høre samme musikkstykke flere ganger (som både Juslin og Gulbrandsen har vært inne på) (Juslin 2019, s. 423) (Gulbrandsen 2020, s. 201), hva enten det er musikkstykket, omgivelsene eller du selv som er forandret (det er vel helst alle tre, om man tenker over det, jamfør tankene omkring «tid» i forhold til Virginia Woolf og Bloomsbury på side 34.)

Erling Gulbrandsen har også sammenfattet notasjonens plass i analysen slik:

---

<sup>21</sup> «Sjeldnere omtalt er den tredje kategorien», skriver Gulbrandsen. Der notebildet benyttes kreativt i frembringelsen av komplekse (men også enklere) strukturer, som ikke så lett ville tre fram om man bare forholdt seg til det klingende uttrykket (Gulbrandsen 2020, s. 199).



Men bildet, for eksempel notebildet, leser man like gjerne på kryss og tvers. Øyet kan dvele ved detaljer, oppløse akkorder, intervallforhold, rytmiske figurer og tonehøydestrukturer og ta seg all verdens tid til analyse, identifisering og sammenligning; øyet kan ta seg en romlig og romslig tid som lytteren i sanntid ikke har. Dette er musikkanalysenes fortrinn og fare (Guldbrandsen 2020, s. 200).

Notene kan være nyttige for å skaffe seg oversikt over et musikkstykke. Man kan se av notene hvordan de melodiske (og harmoniske) bevegelsene er tenkt (og så kan man høre på forskjellige innspillingene for å få klarhet i hvordan det er eksekvert). Jeg vil derfor, allerede her, trekke inn de forskjellige versjonene av YNWA der det er avvik fra hvordan notebildet gjengir det.

Vi skal straks se på hva notebildet kan fortelle oss om YNWA, men først har jeg noen tanker om hvordan vi kan forstå en av de viktigste narrative byggesteinene: (musikalske) *verdivendinger*.

### 3.2.2 Musikalske verdivendinger

En av de kjennetegnene man kan se etter når man studerer notebildet (etter narrative trekk assistert av lytting på musikken), er å undersøke om det er mulig å gjenkjenne en *betydningsfull* vending. I DNKAM, 2020, drøftet jeg om ABA-formen<sup>22</sup> kunne sies å inneholde en form for verdivending (altså en betydningsfull vending i B-delen).

Dette var inspirert av de greske tragediene. Sofokles (ca. 411 fvt.) *Kong Oidipus* (Sofokles 1999) er kroneksemplet på bruk av en eneste verdivending som vender opp ned på hele historien. I Sofokles' teaterstykke faller også verdivendingen (gr. *peripeti*) sammen med det man gjerne oversetter med «innsikt i egen skjebne» (gr. *anagnórisis*): Oidipus innser hva som har skjedd, sitt feilgrep (gr. *hamartía*), han forstår den egentlige årsaksrekkefølgen i livsnarrativet sitt, ikke minst den rollen han selv har spilt i ulykkene som har rammet landet (Eide, Kittang, og Aarseth 2007, s. 36). For en moderne leser er kanskje en slik tolkning i drøyeste laget, hvorfor skulle det at han har giftet seg og fått barn med sin egen mor — etter å ha drept sin far —

---

<sup>22</sup> ABA-formen kan sees som en arketypp blant former. Jeg ser derfor for meg et slektskap bakover i tid, til slik Aristoteles mente fabelen burde løses, som beskrevet i *Om diktetekunsten* (Børtnes 1980). Jeg tolket altså narrative trekk inn i den enkle ABA-formen, men la vekt på at man ikke trengte se det slik, konvensjonell som den er. Tanken min er ikke at det narrative er kommet til via litteraturen, men at det er samme formprinsipp som ligger til grunn, i tråd med hvordan Almén ser på det musikalske narrative som et «søsken» av det litterære, ikke en «etterkommer» (Almén 2017).

føre til *landeplager*; det var ikke rart i samtiden, der gudeverdenen og menneskeverden var tettere sammenvevd (Johnston 2015, s. 175 og 190)<sup>23</sup>, jamfør også problemstillingen i *Songlines* (1987), i innledningen til teorikapittelet mitt.

Det byr imidlertid ikke på problemer å se for seg at en slik *innsikt* i egne familieforhold, med nødvendighet vil kunne få et tragisk utfall for de involverte.

I «I dreamed a dream», fra musikalen *Le Misérables* fant jeg en tilsvarende vending, der innsikt i egen skjebne fikk *Fantine* til å innse sin tragiske skjebne (hun tviholdt i det lengste på det romantiske narrative, det hun formidlet i drømmen) (Gundersen 2020, s. 13).

Vi snakker altså også i «vår egen tid» om slike skjellsettende verdivendinger som de Sofokles benyttet seg av i det vi betegner som klassisk tid (ca. 480–320 fvt.) når vi omtaler litteraturen i antikkens Hellas, i betydningen en stor og *omkalfatrende* vending, som skyldes *gjenkjennelse* og det og gå fra «uvitenhet til viten», slik *anagnórisis* er definert (Tjønneland 2018).

Men ikke alle verdivendinger er like store, og de er ikke én, men mange. I romaner kommer gjerne verdivendingene tett, og de er kumulative, slik vi så tidligere (Langeland 2011, s. 19). Er det noe i musikken som kan virke på en tilsvarende måte, som strukturerende elementer i et musikalsk narrativ, som bringes mot et klimaks?

Om vi godtar at «bevegelser» på notebildet skriver seg fra vår kroppslige kognisjon (slik vi drøftet tidligere), der vi informert av egen kropp har overført himmelretningene til også å gjelde for noteskrift (og dermed på en måte selv til den klingende musikken), så velger jeg å se små musikalske bevegelser opp og ned som små ladede *verdivendinger*. Vi har på en måte påført notene (og også musikken, i overført betydning) *tyngdekraften*, gjennom hvordan vi konseptualiserer musikk, særlig i forhold til notebildet (der himmelretningene er hentet fra vår oppfattelse av virkeligheten), men også slik vi kan *føle* det når vi lytter.

Denne overføringen ser jeg som beslektet med hvordan man i BRECVEMA mener vi *ikonisk* overfører mellom sunget lyd og lyder i verden (fellesnevneren er kroppen vår og kognisjonen). Jeg har vært inne på å kalle overføringen for metonymisk, da det er *likheten* mellom *opp* «i virkeligheten» og «opp» på notemarket

---

<sup>23</sup> Interessant også å lese hva Sarah Iles Johnston (som viser til Joshua Landys studier) skriver om den narrative kraften i de greske mytene: «how narratives can change not only *what* audience members think but, more importantly, the *ways in which* they think, priming their minds to accept as truths what might otherwise be dismissed as fiction» (Johnston 2015, s. 175, forfatterens uthevinger).

som er avgjørende. Overføringen skjer følgelig ved likhet (metonymi) i forhold til notearket. Andre overføringer (til det klingende) er som vi har sett metaforiske, da basert på det konseptuell overføring mellom domener, ikke likhet (slik mange tror).

### **Hva notebildet kan fortelle oss om YNWA**

I YNWA (notasjonen av musikalversjonen) starter melodien midt i takt to med et resitativ på samme tone: 'c' - tonika. Ut fra min tese om at oppadgående bevegelser er positivt ladet og nedadgående er negativt ladet, vil jeg kunne si at vi har å gjøre med en nøytral åpning. Dette understreker slik jeg ser det alvoret i situasjonen som er utgangspunktet for sangen («Netties» forsøk på å trøste «Julie»). Det er stille før stormen.

En *betydningsfull vending* kommer allerede i takt 10, skiftet fra G-dur til G-moll i harmoniseringen, som benyttes for å understreke mørket, (her spiller altså harmoniseringen i arrangementet en aktiv *narrativ* rolle). Moll er konvensjonelt forbundet med melankoli og noe mørkt i vestens musikk, men er det dermed snakk om ren *assosiativ koding*?

Hvordan er dette kodet om vi skal gå til Juslin tredeling: ikonisk, iboende og assosiativ koding? (Juslin snakket også om at disse virket sammen, se punkt 2.2.6). Å gå fra dur til moll på samme trinn, ligner ikke det også ansiktsuttrykket om man går fra glad til trist (symbolisert ved den senkede tersen)? Er det da snakk om *ikonisk* koding? Snakker vi ikke om å synke ned i mørke? Det er også en *iboende* koding i spill, for det er et godt kjent virkemiddel blant komponister å innvarsle mørke med en mollakkord. Det er ikke akkurat tilfeldig at G-moll-akkorden etterfølger (kommenterer) ordet «dark» i teksten.

Og ikke bare er det G-moll vi hører, vi hører en G-moll-akkord i et stykke musikk i C-dur, det vil si at skalaens sjuende trinn er «senket» (til 'b') (som i C-miksolydisk) i forhold til C-durs ledetone ('h'). G-moll-akkorden i C-dur kan sees som en akkord lånt fra F-dur (eller F-durs parallelltoneart D-moll), og ganske riktig etter G-moll får vi et tonalt utsving til F-dur, med akkordprogresjonen<sup>24</sup> | Dm | B | F | Dm (så man kan også se det som et utsving eller modulasjon til D-moll), før vi i takt 18 får en C<sup>7</sup> og tyngdepunktet definitivt forflyttes til F og vi midlertidig ledes over i F-dur, (jeg kunne

---

<sup>24</sup> Jeg benytter norske betegnelser så B er det man på engelsk (og dermed i mine noter) betegner med Bb. Siden disse notene ikke er gjengitt her, synes jeg det ga best klarhet å holde hele resonnementet på norsk.

kalt det modulasjon, men jeg velger å se slike kortere «toneartsskifter» som tonale utsving).

Siden det, slik jeg ser det, ikke dreier seg om en modulasjon til en molltoneart (som kunne vært brukt for å innvarsle/symbolisere mørket<sup>25</sup>), men mer som en markant *endring* harmonisk og i forhold til *klang* ved det markante skiftet fra en (lys) G-dur-akkord til en (mørk) G-moll-akkord i harmoniseringen, kan det sees som en markant eller betydningsfull musikalsk *verdivending*, en negativ vending, liksom for å anerkjenne alvoret (mørket).

Og denne vendingen er også med på å bygge opp (og holde på, forlenge) spenningen i det musikalske narrative, opp mot sangens klimaks, og sånn sett også en god måte «å utsette slutten på», som Gulbrandsen uttrykte det (Gulbrandsen 2020, s. 198).

Et annet slikt «fortellergrep» er nettopp kontrasten mellom hvordan YNWA starter (helt nedpå, som vi har sett) og hvordan den slutter, med et voldsomt klimaks og utsagnet: «You'll never walk alone». Skjønt, det er som komponisten ikke har villet slippe dette utsagnet, og unngår å konkludere for brutalt og avsluttet, som tilfellet ville vært med en fullstendig kadens, etter at klimakset er nådd. Derfor løses ikke melodien opp fra ledetone til tonika, men ender opp på kvinten i C-durakkorden (via en nedgang), før orkesteret forsiktig harmonisk bringer musikkstykket «hjem»: (fra F-dur, via D-moll og E-moll til C-dur).

Det er som om komponisten vil si: vi stopper ikke å gå sammen her, vi går sammen videre, selv etter at musikken er forstummet. En bombastisk slutt ville betydd at vandringen var over. Nå fortsetter vi videre. Sammen.

### **3.2.3 Andre sentrale narrative elementer**

Kan vi så snakke om andre sentrale elementer i komposisjonen, som kan sammenlignes med fortellingens (uten at vi «henter» det fra litteraturvitenskapen, men heller ser etter prinsipielle likheter)? Jeg tenker på slikt som fortellingens premiss og bærende idé (Langeland 2011, s. 44-45). Jeg vet ikke. Det er enklere å «oversette» slikt som «[d]en initierende hendelse» (Langeland 2011, s. 46) (kalles også *hook*, som

---

<sup>25</sup> Slik man kan se det om man tolker takt 11 og framover, som modulert til D-moll. Jeg velger imidlertid å fortolke partiet fra innføringen av G-moll-akkorden, som om den er lånt fra F-dur og at dette tonale utsvinget bekreftees i takt 18 med ny femtetrinnsakkord i F-dur, nemlig C<sup>7</sup> og takt 19 med en ren F-dur-akkord, før det tonartsmessig begynner å svinge tilbake til C-dur igjen (Rodgers og Hammerstein II 1945a).

vi gjenkjenner fra musikkterminologien).

I romaner bør ikke *hooket* komme for tidlig, men heller ikke for sent i teksten. «Det er essensielt å plassere den initierende hendelsen på riktig sted i teksten», skriver Langeland (Langeland 2011, s. 46). Gjelder dette også for musikk?

Har ikke popmusikken i kampen om lytterne flyttet *hooket* nærmere og nærmere begynnelsen av låta? Det gjelder å fange lytteren før oppmerksomheten flyttes videre.

Når det er sagt er ikke det å starte med *hooket* noe nytt i musikk. Det beste eksempelet fra kunstmusikken er (selvsagt) Beethovens *Symfoni nr. 5 i c-moll op. 67* (Andersen 2019) (med sitt «skjebnesladede» *hook*). Men det mangler ikke på eksempler fra tidlig popmusikk heller, «She loves you» (Lennon og McCartney 1963b) gikk rett på refrenget, som også må kunne sies å inneholde *hooket* (*Yeah, yeah, yeah*).

Man kan også argumentere for at «Auld Lang Syne» (Store norske leksikon 2019) og YNWA i noen versjoner gjør nettopp det (altså starter med en form for *hook*), om man strekker *hook*-begrepet en smule (*hook* handler om å gripe oppmerksomheten). Det initierende intervallet (eller kanskje de tre-fire første tonene) i «Auld Lang Syne» vil jeg da kunne tolke som en form for *hook*.

Det samme gjelder Gerry and the Pacemakers melodiske omskriving av de tre første tonene i YNWA («Whe - en you - u wa - alk»), se nedenfor for nærmere forklaring, som i mitt partitur altså er 3 ganger 'c'.

Aretha Franklins gospelversjon starter med en annen del av YNWA, og gjør dette til en form for *hook*, slik organisten gjør for å få med seg menigheten ved gudstjenester, ved å starte med de siste strofene av sangen: «And you'll never walk alone», i Aretha Franklins tilfelle sunget av koret, som et preludium til hennes langsomme, uthalte spenningsoppbygging (*suspense*) videre<sup>26</sup>.

I musikalversjonen ledsages tekstens tre første ord «When you walk» av tre ganger grunntonen ('b' og 'c' avhengig av toneart). (I finaleversjonen i musikalen leses de tre ordene før ensemblet stemmer i og synger videre).

Gerry and the Pacemaker innfører altså et eget lite motiv, helt klart et slags *hook*, med en grad av uthalt, gyngende (lett hulkende) *rubato*; en bevegelse på tre toner (ned fra 'e' via 'd' til 'c'). Det mest gjenkjennelige ved åpningen av Gerry and the

---

<sup>26</sup> Det er *gudstjenestens narrativ* som på en måte blir styrende for framførelsen hennes? Predikantens performative narrativ er til forveksling lik den måten Aretha Franklin framfører YNWA, i forhold til hvordan spenningen langsomt bygges opp. Tilropene fra publikum føyer seg også inn i dette scenariet.

Pacemakers versjon er altså en omskriving av den melodiske løsningen fra musikalforelegget (notasjonen).

### **Spor av arkefortellingen**

En del tradisjonell kunstmusikk — det vi gjerne betegner ‘klassisk musikk’ i mangel av en bedre betegnelse — bærer mange av de samme trekkene som den litterære arkefortellingen:

Den klassiske fortellingen, arkefortellingen, er bygget omkring én aktiv hovedperson som kjemper mot primært ytre antagonistiske krefter for å oppnå sitt mål, der handlingen utspiller seg gjennom et kontinuerlig tidsforløp, innenfor en konsistent og årsaksforbundet fiksjonsrealitet, og munner ut i en lukket slutt med absolutt, irreversibel forandring (Langeland 2011, s. 52).

Dette samsvarer med hvordan musikologen Anthony Newcomb (1941-2018) i forhold til Beethovens femte og niende symfonier har gjenfunnet den narrative arketyper: «suffering, followed by healing or redemption» (Beard og Gloag 2005, s. 87). YNWA bærer tydelige spor av arkefortellingen, både i det musikalske og i det verbale narrativet, der været (de forskjellige værtyper storm, regn og vind) spiller rollen(e) som antagonist(er). Protagonisten er ‘You’, så vi oppfordres alle til å sette oss selv i protagonistens sted. Kampen mot været er selvsagt symbolsk, men det gjør den ikke mindre reell. Og selv om en beskrivelse av at man kommer seg gjennom stormen ved ikke å gi opp, ikke i seg selv kan beskrives som irreversibel (været kan som kjent fort endre seg igjen), så ville det å gi opp vært utslettende. I den symbolske fortellingen i YNWA er selvsagt værømslaget til det bedre en lukket slutt, (og forhåpentlig irreversibelt) da det representerer *frelsen*. (Vi skal senere se hvordan dette forløper musikalsk).

Det er imidlertid kun de versjoner av YNWA som er lettere omskrevet som framstår som *eksplisitt* kristne, som vi skal se. Ved måten Rogers og Hammerstein har utformet YNWA på, så er den svært åpen, og den handler om universelle menneskelige forhold. Som Robert McKee sier om *story*:

Story is about archetypes, not stereotypes. The archetypal story unearths a universally human experience, then wraps itself inside a unique, culture-specific expression. A stereotypical story reverses this pattern: It suffers a poverty of both content and form. It confines itself to a narrow, culture-specific experience and dresses in stale, nonspecific generalities (McKee 1997, s. 4).

Selv Aretha Franklins mer eksplisitt kristne versjon, der hun skriver om deler av teksten, så den viser til «Him» og «He», (Rodgers og Hammerstein II 1972) beholder det universelt menneskelige, i tråd med det McKee sier. Det kulturspesifikke i den kristne utformingen, endrer ikke på det, snarere er det med på å gjøre Aretha Franklins versjon mer personlig, og dermed også ektefølt, slik vi ofte forbinder med Aretha Franklin.

### **3.2.4 Vektløshet?**

Etter lytting på forskjellige versjoner av YNWA, og påpeking av avvik fra *preskripsjonen*, må jeg kommentere allerede her — mens vi ser på notene (og den skrevne teksten) — den «vekløsheten» som man kan oppleve underveis i sangen, i oppbyggingen fram mot klimakset.

Denne «vekløsheten» mener jeg vi kan finne igjen som narrative trekk i musikken (og som vi kan studere nærmere ved å studere notasjonen): «Walk on, walk on» partiet og «with hope in your heart» og videre til «And you'll never walk alone» gir meg en følelse av å sveve? (Særlig på ordet «never»). Er det produksjonsmessige sider (som vi skal se på når jeg går igjennom de enkelte versjonene)? Det óg. Er det den harmoniske kromatikken som gjør at vi får en følelse av å sveve eller bli båret fram?

En kikk på notene kan gi oss noen spor å gå etter for å forstå hvordan dette kan skje. Kimen til det George Martin i forhold til Gerry and the Pacemakers versjon kaller «the gradual build to a climax», (The beadierline tapes 2021) som jeg vil komme tilbake til, kan leses ut av Richard Rogers harmonier (selv om disse er utført litt forskjellig i de forskjellige versjonene av YNWA).

På notebladet kan vi lese (en akkord per takt, jeg gjengir det som besifring, takt 27-30): | C/E | E<sup>+</sup> | F | D<sup>7</sup>/F# | (før det skifter til to akkorder per takt = økt intensitet,

takt 31-33): | C E<sup>+</sup> | Fmaj<sup>7</sup> F<sup>#7</sup> b<sup>5</sup> | Em/G (som også kan leses som en G<sup>6</sup>) (Rodgers og Hammerstein II 1945a).

Melodien beveger seg i samme parti langsomt opp, (fra ‘h’ til ‘c’) som den blir på en god stund, holder på spenningen, opp, høyere og høyere (til ‘d’ så ‘e’) som deretter melodien holdes på gjennom hele «never walk alone»-partiet der siste tone (‘e’) holdes over en og en halv takt, før toppunktet (klimaks) nås med melodien (på ‘g’), via en liten oppgang, den siste, før melodien vender «hjem», (jamfør Huron) fra nevnte ‘g’ via den brutte treklangen (‘e’, ‘c’, ‘a’ og ned til ‘g’ oktaven under) så den vender altså ikke helt «hjem» selv om vi harmonisk lander på C-dur-akkorden, tonika — før vi harmonisk får en ny oppbygging i ‘første hus’ (C Em | Fmaj<sup>7</sup> F/G) og vi repeterer sangen<sup>27</sup>.

‘Annet hus’ inneholder en interessant kadens: (| F Dm Em | C), som i motsetning, som jeg var inne på, til fullstendig kadens (C | F | G | C) eller autentisk kadens (G<sup>7</sup> | C) ikke slår i bordet med C, men varsomt konkluderer, liksom for ikke å ødelegge det vare grunnlaget som «håpet» hviler på (som er etablert som «konklusjon» både verbalt og musikalsk). Kadensen bærer spor i seg av det vi tidligere kalte «kirkekadens» (plagal kadens), der man ville gått direkte fra fjerdetrinn (F) til førstetrinn (C), her får vi en lett «omskrivning». Det er noe sakralt over YNWA, allerede fra slik komponisten og tekstforfatteren har utført den «på papiret».

YNWA stiger og stiger til et klimaks. Det er en musikalsk form, og trenger ikke tolkes som en form for narrativ, for virkemidlene er musikalske, men jeg velger å se dem narrativt. Det er særlig bruken av forstørrede (E<sup>+</sup>) og forminskede (F<sup>#7</sup> b<sup>5</sup>) tre- og firklanger og kromatisk stemmeføring (‘g’ – ‘g#’ – ‘a’ – ‘a#’ – ‘h’) som øverste toner i tur og orden i pianostemmens brutte akkorder, takt 31-33, som bidrar til oppbyggingen fram mot klimakset, som var de kumulative verdivendinger (opp mot ‘c’) i takt 35.

Vi ser at den musikalske utformingen understøtter det verbale narrative, slik David Nicholls modell viser som en mulighet, jamfør punkt 2.4.1 og (Nicholls 2007, s. 301). Rodgers lar imidlertid ikke melodien følge språklig anvisninger, (på engelsk ofte referert til som *prosody*), så melodien beveger seg ned og ikke opp på et ord som «high». Han finner andre musikalske måter å understøtte det verbale narrative på.

---

<sup>27</sup> I mine noter, fra Hal Leonard, repeteres hele sangen. Som regel repeteres bare siste «refreng», om vi kan kalle det så i YNWA (som med unntak av gjentakelsen er gjennomkomponert). Vanligvis repeteres det kun fra takt 26 «Walk on, walk on»-partiet.



Om vi velger å se den musikalske utformingen som et musikalsk narrativt, tenker jeg at YNWA i sin utforming nærmest bekrefter Byron Alméns tese: det er ikke et litterært narrativ som har stått modell for det musikalske narrative, i stedet er det tydelig at de er søsken (*sibling*). Virkemidlene til Rogers er musikalske i sin utforming og struktur, men med det — de musikalske byggesteinene — bygger han sitt narrativ, som understøtter teksten (som ble skrevet først og som han derfor tonesatte, som vi gjerne sier) og dens enkle narrativ. Det musikalske narrative både utfyller og «oppfyller» det litterære narrative.

Jeg opplever også at det musikalske narrative er sterkt koblet til kroppen, og vår opplevelse av tid/rom i musikken er styrt av vår oppfattelse av tid/rom og opp/ned i den virkelige verden. Det kan være et utslag av mitt fokus på partituret. Musikk beveger seg ikke opp og ned, egentlig, men vi har konseptualisert musikken i henhold til vår kroppslige oppfattelse av verden. For en drøfting av akkurat det, se punkt 4.1.3 Kropp og metafor.

### 3.3 Musikalversjonen

Handlingen i musikalen *Carousel* (i filmversjonen fra 1956) går kort fortalt ut på at Billy Bigelow, tidligere *barker* («innkaster») ved karusellen, blir sendt tilbake til jorden for å gjøre opp for seg, i særdeleshet for å gjøre bot for sin voldelige adferd overfor sin kone, Julie, som han har barn med. Louise, som Billy aldri har truffet, fordi han døde mens Julie gikk gravid med henne, er rukket å bli 15 år. Bi-karakterer verd å merke seg — i vår sammenheng — er «cousin Nettie», en slektning av Julie, som tar seg av henne etter at Billy er borte, og Starkeeper, som er sjefen for de som pusser stjernene, som er det Billy er satt til i det hinsidige. Starkeeper er også den som sender ham tilbake til jorden ved å påpeke at datteren, Louise, ikke har hatt det så lett og kan trenge Billys hjelp (King 1956).

YNWA fremføres to ganger i filmversjonen av musikalen *Carousel* (1956) — som i den første fremføringen av musikalen på Broadway i 1945. Første gang i akt to av Nettie etter at Julie har oppdaget Billy døende<sup>28</sup>, og andre gang i finalen, sunget av ensemblet. «Netties» versjon går i B-dur (B $\flat$  på engelsk), mens finaleversjonen er — slik notene jeg har studert — i C-dur.

---

<sup>28</sup> I teaterstykket stikker han kniven i seg selv, for at ikke politiet skal få tatt ham levende, før han så dør i Julies armer. I filmen er dette gjort om til at han faller på kniven ved et uhell.

Jeg vil se disse versjonene under ett og opp mot hverandre, og se på hvordan den narrative opplevelsen endres av den endrede konteksten utviklingen i *plotet* bidrar med (tekstuell kontekst).

Jeg vil også ha et blikk på hvordan *andre relevante narrative trekk* (for ikke å si alle de forskjellige narrative i og omkring stykket) kan bidra til at vi blir rørt, eller om de nettopp kan bidra til at vi *ikke* blir det, som tidligere nevnt, både i forhold til *tekstuell kontekst* (hva som sies om stykket og YNWA) *situasjonskontekst* (ytringene som en del av en oppføring av en musikal) og *kulturkontekst* (hvilke føringer kulturen legger for forståelsen i 1956 og 2022) (Svennevig 2021).

Det er en del små og store forskjeller på YNWA i de to musikal-oppsetningene. I Broadway-versjonen av musikalen synger Christine Johnson (i rollen som «cousin Nettie») «keep your chin up high», som senere ble endret i filmversjonen fra 1956 til «hold your head up high» (som er det Gerry Marsden og Aretha Franklin også synger).

I den opprinnelige Broadway-oppsetningen fra 1945 var også inngangen til første versjon av YNWA løst på en litt annen måte enn i filmen, ved at Nettie (Christine Johnson) trøster Julie (Jan Clayton), etter at hun fortvilet utbryter: «He's dead, Nettie! What am I gonna do»? ved å svare: «You're going to stay here with me. Main thing is to keep on living, keep on caring (...) Remember the sample you gave me. Remember what it says» (Rodgers og Hammerstein II 1945b). Så synger hun YNWA som på mange måter gjentar det samme positive narrative, bare på en mye mer *overbevisende* måte, i sin musikalske «innpakning». Så kan man jo spørre hva det er ved musikk som gjør at vi kan oppleve det slik?

Netties versjon i filmversjonen av *Carousel* (1956), der hun forsøker å trøste en utrøstelig Julie, kommer til etter at Julie begynner å synge starten på sangen *a cappella*: «When you walk through a storm, hold your head up high and don't be afraid of the ...» Hun klarer imidlertid ikke å fullføre, og bryter sammen i Netties armer over tapet av Billy. «Nettie» synger så YNWA mens hun hele tiden holder et godt tak i Julie, først tett inntil seg, så med et godt tak i hver skulder, ansikt til ansikt med henne (Rodgers og Hammerstein II 1956a).

### **3.3.1 Det performative narrative**

Om vi skal se Netties (Claramae Turner) versjon av YNWA i filmversjonen av *Carousel* (1956) i forhold til John Rinks tanker om utøverens *narrative utforming* av

sangen, basert på partituret sett som script (der man følger scriptet som om man lager et 'plot') (Rink 1999, s. 217), så er den en ganske bokstavelig tolkning, tett opp til anvisningene. Stigningen i intensitet og styrke, utover i sangen, som Claramae Turner (som spiller «Nettie») gjennomfører med bravur, kan gjenfinnes i notasjonen, som *preskripsjon* (Rodgers og Hammerstein II 1945a). Turner bidrar med sin personlige, store stemme — som påminner og krysser over i kunstmusikken på grunn av bruken av *hodeklang* — til alvoret i budskapet.

John Rink tegnet opp intensitetskurver når han skulle visualisere hvordan intensiteten i framføringen ble variert av utøveren eller utøverne (Rink 1999, s. 236).

[W]hich I shall do by tracing an 'intensity curve' - that is a graphic representation of the music's ebb and flow, its 'contour' in time, determining by all active elements (harmony, melody, rhythm, dynamics, etc.) working either independently, in sync or out of phase with one another to create the changing degrees of energy and thus the overall shape" (Rink 1999, s. 234).

Om vi ser musikalversjonen av YNWA i lys av dette, så starter (Claramae Turner) den langt nedpå, som for liksom å anerkjenne den mørke og truende situasjonen, symbolisert ved stormen. Dystert, langt nede. Intensitetskurvene, som Rink opererer med, ville startet nesten nede på «bakkenivå» og gradvis vist stadig høyere «åser» og «fjell» utover i sangen, hele «fjellformasjoner», kunne man si, om vi skal holde oss til terminologien jeg benyttet i DNKAM (2020), for å beskrive Rinks intensitet- eller spenningskurver, før intensiteten tas ned i konklusjonen, litt mer i 2. akt («Nettie») enn i finalen (sunget av ensemblet), der hele musikalen avsluttes (med en *større* slutt med større intensitet helt til slutt).

«Netties» versjon av YNWA bygges også produksjonsmessig langsomt opp, noe som bidrar til det performative narrative i tillegg til stemmen til Turner.

Orkestreringen er lenge sparsom, først i siste halvdel trår orkesteret til, frem mot sangens klimaks: fra et enkelt orkesterarrangement, for det meste piano (som nesten høres ut som en harpe, med sine arpeggioer) og strykere til et mer komplekst og tett arrangement mot slutten av sangen, med innslag av blåsere (tre støt på F rett før klimaks er et svært effektivt kompositorisk og produksjonsmessig grep).

Blåserinnslaget utvider også den soniske paletten, noe som Huron har vist kan gi seg

utslag i emosjoner, til og med *gåsehud* (knyttet til frekvens og tetthet i arrangementet) (Huron og Margulis 1993, s. 594).

Om vi går til narrativ teori, så fungerer verdivendingene i en roman best når de er *kumulative*, det vil si at de får større og større konsekvenser etter som de utspilles. Det er klare paralleller til oppbygningen av YNWA i musikalen (særlig Netties versjon). Intensiteten tas opp og ned i tråd med melodians bevegelser (opp og ned, som kumulative verdivendinger, spenning/avspenning, dog alltid litt opp i neste hele frase, i forhold til forrige). Orkesteret bringer inn et stort alvor når perkusjon og blåsere settes inn for å understreke og gjøre konklusjonen mer gyldig, før klimakset nås, i den siste «you'll never walk alone», før det legges inn en dramatisk full stopp, og en pause med en *fermate*) for hele orkesteret og sangeren, (som ikke er antegnet i mine noter) før den siste rolige avslutningen.

Det er godt mulig å se den stigningen mot klimakset som utøveren legger inn som narrativ. Om vi skal legge David Nicholls rammeverk/modell til grunn, så understøtter det musikalske narrative det verbale, ikke minst gjennom Claramae Turners måte å framføre YNWA på, bevegelsen (fra noe, til noe annet) som det enkle verbale narrative formidler, forsterkes av at musikken «gjør» det i praksis, det vil si tar oss fra en situasjon (langt nedpå) til en annen mye bedre situasjon (høyt oppe).

Den musikalske fremføringen er utført med troverdighet og bravur. Det er lite å utsette på vokalprestasjonen eller fremføringen som sådan, skjønnheten i framføringen kan frambringe emosjoner knyttet til estetisk vurdering eller smaksdom (*aesthetic judgement*) som vi husker fra BRECVEMA-mekanismene, den sist tillagte av mekanismene, se for eksempel (Juslin, Barradas, og Eerola 2015, s. 284).

Helt avgjørende for om man opplever disse emosjonene er det om man liker at det blir sunget med *hodeklang*, slik Claramae Turner gjør. Denne sangstilen er knyttet til en kulturell konvensjon innen kunstmusikken, som blant annet Barthes' har kommentert i «Den borgerlige sangkunst» i *Mytologier* (2014). Barthes' skriver om hvordan man innenfor den borgerlige sangkunst overdriver enkelte detaljer, mer i takt med konvensjonene (basert på *myter*) enn det som kan være formålstjenlig, for en vellykket fremføring. De kulturelle konvensjonene kan dermed bli — på samme måte som diverse narrativer kan bli — premissleverandør for meningen (styrende) og dermed også, slik jeg leser Barthes, for utløsningen av emosjoner (Barthes 2014, s. 144-145).

Så får andre avgjøre om Claramae Turner «klarere å unnlate å tilføre musikken noen *intensjon*», (Barthes 2014, s. 145), slik Barthes avslutter sitt lille essay med noen tanker om. En grad av forsiktig «overdrivelse» er det i mine ører, andre vil høre det helt annerledes, og vakker er fremføringen, også i mine ører. (For ordens skyld: Barthes nevner ikke *hodeklang*, spesifikt, det er min egen fundering.)

### **3.3.2 Hvilke andre narrativer formidles?**

Claramae Turner i rollen som «Cousin Nettie» formidler et (verbalt) narrativ direkte rettet mot Julie om viktigheten av å ikke gi opp, selv når det ser som svartest ut (og dette narrative er som vi har sett understøttet musikalsk, både sett i forhold til ‘komposisjon’ og ‘framføring’).

Graden av innlevelse i musikalen (‘lytting/opplevelse’) kan også påvirke oss i forhold til om YNWA utløser emosjoner eller ikke; musikalnarrativet (historien musikalen *Carousel* forteller) er ikke «nødvendig» for at dette skal skje, for sangen står i Claramae Turners versjon godt på egne ben, men den tragiske hendelsen som skildres påvirker oss, og den kan også komme i veien (*tekstuell kontekst*).

Det som senere i filmen kan føre til at man opplever at det er en logisk brist i narrative — at Billy faller på kniven i stedet for aktivt å ta livet av seg — hentes opp igjen da han får vende tilbake til jorden, for å rette opp igjen den feilen han gjorde *da han forlot dem*.

Slik det ble framstilt i Broadway-oppsetningen fra 1945, og slik det er skildret i *Liliom* (Molnár 1999), det ungarske teaterstykket fra 1909, som *Carousel* bygger på (Store norske leksikon 2009), så tar Billy sitt eget liv. Jeg synes det halter litt om han ikke selv var skyld i sin egen død. Men kanskje tar jeg feil. Om det han skal stå til rette for heller er livsførselen, da henger det kanskje allikevel på greip?

Hadde jeg blitt mer rørt om jeg hadde identifisert meg med Billy? Definitivt. Men dette vanskelig gjøres også av måten han i filmen er framstilt på (som en nokså endimensjonal bølge). Jeg gripes ikke heller av Julie, som i forlengelsen av dødsscenen forsøker å synge YNWA, men ikke lykkes.

Claramae Turners versjon av YNWA blir et foreløpig høydepunkt i musikalen rent musikalsk, tross at handlingen er på sitt dystreste. Mye på grunn av den flotte stemmen hennes (‘estetisk vurdering’ og/eller ‘emosjonell smitte’?), som jeg kan like (tross den nevnte bruken av *hodeklang*). Men hun rører meg ikke til tårer, hun

beroliger mer et urolig sinn. Om Billys død hadde rørt meg mer, ville jeg da blitt mer rørt av den etterfølgende YNWA? Det er det stor sannsynlighet for.

Men dette er ikke siste gang vi hører YNWA i løpet av *Carousel*. Den skal som sagt dukke opp igjen i finalen.

### **Finaleversjonen**

I finalen starter YNWA ved at Dr. Selden (Gene Lockhart) — stedets mangeårige lege som i sin tid har tatt imot de fleste (av de som nå er avgangselever) da de ble født, og som til forveksling ligner Starkeeper<sup>29</sup>, som Billy forundret påpeker, (2:05:03) — leser første linje som avslutning på sin lille tale til forsamlingen (især de unge avgangselevne): «When you walk through a storm hold your head up high<sup>30</sup>» ... «Kjenner du den sangen»? spør Billy Louise (Susan Luckey), som kan fornemme hans nærvær.

Jeg blir (mer) rørt av denne versjonen av YNWA som jentene synger i finalen, da de reiser seg og begynner å synge (en gest tydelig utnyttet narrativt). Aller mest rørende er det så å se Louise legge armen om en av de andre jentene, og få et smil tilbake, da hun stemmer i sangen, fordi vi da får et håp om at hun heretter vil finne seg bedre til rette i det fellesskapet hennes jevngamle medelever representerer<sup>31</sup>.

Etter at vi har sett Louise stemme i går Billy videre til Julie, og uten at hun heller kan se ham, fornemmer også hun hans nærvær, og vi ser at også hun stemmer i allsangen, etter at Billy har bekjent sin kjærlighet til henne, før kameraet panorerer ut og vi ser at Nettie (som sitter ved siden av Julie) også synger med, som en i forsamlingen. Et klipp tilbake til Louise viser henne syngende med tårer i øynene (2:08:02).

Denne egenskapen til automatisk å 'føle hvordan andre har det' er dypt nedlagt i nevrobiologien vår, i form av det vi kaller speilnevronsystemene (...) Ett eksempel er når du ser at andre smiler: Et smil er en motorisk handling av å bevege på visse ansiktsmuskler i et visst mønster, og når du ser denne

---

<sup>29</sup> Starkeeper (også fremstilt av Gene Lockhart) som er Billys overordnede «der oppe» hvor Billys jobb er å pusse stjernene blanke.

<sup>30</sup> Her har vi altså ikke med noen form for hook i begynnelsen av YNWA å gjøre, men talen (narrativt utformet) som Dr. Selden holder før sangen synges, klinger fortsatt i oss når sangen fremføres. Det er ikke likegyldig hva som sies rett før et musikkstykke fremføres. De sammenhengene Dr. Selden trekker fram blir dominerende for vår forståelse og vår opplevelse. Her er det mange narrative trekk som er med på å bygge opp under verdivendingen.

<sup>31</sup> Jamfør 'emosjonell smitte' (contagion) og den rollen speilnevroner kan spille både visuelt (Brean og Skeie 2019, s. 92) og i forhold til stemmen (Juslin 2019, s. 287).

motoriske handlingen hos andre, «speiles» de samme muskelbevegelser i din egen hjerne. (...) [D]enne fysiologiske responsen (emosjonen) [vil] utløse en følelse hos deg, nemlig følelsen av glede. Og vips: Dermed deler dere automatisk den samme følelsen av glede, uten at noe av dette har gått omveien om din bevissthet - som både er langsom og har begrenset kapasitet. Ved hjelp av speilnevronsyste­met deler vi altså automatisk og lynraskt de samme følelsene, i en sosial samhandling (Brean og Skeie 2019, s. 91-92).

Men om de samme speilnevronene er i spill (både første og annen gang YNWA synges), hvorfor blir jeg mer rørt av at datteren til Julie legger armen om klassevenninnen (2:07:08) enn når cousin Nettie legger armene om Julie (1:36:03) i forlengelsen av dødsscenen tidligere i filmen? Kan det være knyttet til hvordan de narrative grepene i musikalen fungerer<sup>32</sup>?

En grunn kan være at Julies forsøk på å synge sangen selv, virker teatralisk og påtatt følsomt (og det ødelegger for *troverdigheten*). De fortellertekniske grepene fungerer dermed ikke like bra som «introduksjon» til YNWA, som talen til doktoren, supplert av Billys ord til datteren (og den påfølgende *endringen* i sinnsstemning hos Louise underveis i sangen).

Den avbrutte fremføringen skal formidle at Julie finner det vanskelig å tro på YNWAs narrativ om håp, men det blir for påtatt, og virker mot sin hensikt (om hensikten er at vi skal leve oss inn Julies situasjon og bli rørt). Julies «tvil» hentes opp igjen i finaleversjonen, der hun et stykke ut i sangen stemmer i, som om også hun har kunnet fornemme Billys nærvær og endelig kan føle håpet som ligger i å tro på sangens narrativ (han står ved siden av henne og sier at han elsker henne, men ingen kan se ham, siden han, som vi vet, ikke lenger er blant de levende, og bare er sendt midlertidig tilbake til jorda for å gjøre opp for seg). Denne gang fungerer det narrative grepet bedre, og i hvert fall blir jeg «mer» rørt (men jeg er altså allerede påvirket av det som har gått foran, knyttet til *filmens* bruk av kumulative verdivendinger).

Speilnevroner<sup>33</sup> gjør — som vi har sett — at vi reagerer emosjonelt på andres gester. Det som kan være interessant å bemerke er at mekanismen er utnyttet

---

<sup>32</sup> Er «fabelen» bedre løst i finalen, med en form for *anagnórisis* hos Louise, jamfør Aristoteles?

<sup>33</sup> Speilnevroner kan man også bivåne i filmen *Amazing Grace* (2018) der publikums reaksjoner under Aretha Franklins konsert gir gode muligheter for å bli grepet selv når man ser publikum gi så sterkt uttrykk for å bli grepet av Aretha Franklins måte å synge på, ved å reise seg og spontant utbryte noe eller simpelthen klappe begeistret i hendene. (Dessverre gjelder ikke dette for Aretha Franklins innspilling av YNWA, da den ikke er innlemmet i filmen, utgitt i 2018, da de tidligere nevnte synkroniseringsproblemerkene ikke lot seg overkomme for YNWAs vedkommende. Den ble spilt inn to ganger i løpet av de to innspillingsdagene. Begge innspillingsene er siden utgitt på plate, men er altså ikke med i filmen).

narrativt, først ved at *avgangselevene reiser seg* og synger videre på YNWA deretter ved at Louise *legger armen om den nærmeste klassevenninnen* og på Billys oppfordring: «believe him, darling, believe» *med et smil som blir gjengjeldt* av klassevenninnen, stemmer i sangen.

*Mekanismen* er brukt med litt vekslende hell, alt etter den *troverdigheten* skuespilleren klarer å legge i det med sitt skuespill, sine gester og sin sang. Det synes tydelig at det narrative spiller en stor rolle i hvorfor og hvordan vi *kan* bli rørt, ikke bare knyttet til sannsynligheten i årsaksrekkefølgen, men også — ikke minst — knyttet til *troverdigheten* i det performative narrative (både musikalsk og i forhold til skuespillerprestasjoner).

Speilnevroner, ligger som kjent også til grunn for BRECVEMA-mekanismen ‘emosjonell smitte’ (*contagion*), som vi kan oppleve når vi hører musikk som fanebærer *gjenkjennelige* emosjoner via *ikonisk* kodet stemmebruk (Juslin 2019, s. 160). Jeg vil kort knytte dette til bruk/ikke-bruk av hodeklang (som jeg var inne på i forhold til Nettie og Julies måte å synge på). Jentene i finalen synger uten markant *hodeklang*. Dette låter mer *troverdig* i musikalsammenheng i 2022 (og har å gjøre med konvensjoner knyttet til musikal som sjanger i vår tid og mine personlige preferanser). I musikalen er det et markant skille mellom den eldre og den yngre generasjonen, symbolisert ved skiftet av sangteknikk. Slik sett kan man si at også det er utnyttet narrativt i filmen.

Filmmusikalen slutter med at vi ser Billy sammen med karakteren med det talende navn «Heavenly Friend» (William LeMassena) gå fra en strand, med en sol på vei ned i horisonten, og inn i evigheten, mens vi hører YNWA tone ut.

### **3.3.3 Hvilke narrativer omgir så musikalversjonen i vår tid?**

Jeg skal gjøre noe jeg aldri har gjort før i en akademisk tekst; jeg skal referere direkte til en Wikipedia-artikkel. Grunnen er den rollen Wikipedia har kommet til å spille i vår tid. Wikipedia er vokst til en sted med så mange brukere og bidragsytere at det som «står på Wikipedia» på godt og ondt fanger opp mye av tidsånden. Wikipedia er blitt hva idéhistorikerne gjerne kaller et *kulturspeil*. Informasjonen er som oftest formidlet i et fortellende språk (narrativt utformet). Wikipedia bidrar dermed til å



skape og bevare (gjenfortelle) forskjellige *narrativer* omkring svært mange fenomener<sup>34</sup>.

Et av disse narrative er knyttet til en moderne mottagelse av musikalen *Carousel*. Her gjengir Wikipedia en anmeldelse av forestillingen på en nettside som omtaler musikalene:

Most of the reviewers agreed that while the choreography and performances (especially the singing) were excellent, characterizing the production as sexy and sumptuous, O'Brien's direction did little to help the show deal with modern sensibilities about men's treatment of women, instead indulging in nostalgia (Wikipedia.org 2022).

Kilden til Wikipedia-artikkelen om denne oppsetningen av *Carousel* er en online artikkel — «Review Roundup: Critics Weigh-In on CAROUSEL on Broadway, Starring Jessie Mueller and Joshua Henry» (Wisdom Digital Media 2018) — som omtaler en oppsetning av *Carousel* på Broadway i 2018, basert på en gjennomgang av anmeldelser av stykket i forskjellige amerikanske publikasjoner. Det som går igjen av innvendinger (kritikk) har med det Wikipedia som vi så omtaler som «modern sensibilities about men's treatment of women»<sup>35</sup> (Wikipedia.org 2022). Flere av anmelderne mente at stykket ikke problematiserer Billys voldelige adferd, og at det gjør det vanskelig å ta inn over seg historien fullt ut i våre dager.

Særlig det at *klapset* (Billys slag på hånden til Louise, fordi hun ikke vil ta imot stjernen han vil gi henne) (2:00:30), som Louise etterpå sier til moren «ikke gjorde vondt i det hele tatt» (2:01:00), er vanskelig å godta for et moderne publikum, kanskje særlig fordi Julie — på spørsmål fra Louise om det er mulig at et slag selv om det er

---

<sup>34</sup> Jeg forholder meg her til den engelskspråklige delen av Wikipedia, som er dominert av angloamerikansk tenkning. Jeg har ingen forutsetninger for å bedømme informasjon på andre språk ut over svensk, norsk, dansk og engelsk på nettsidene til encyklopedien.

<sup>35</sup> Jeg pleier sjelden å gå direkte inn på Wikipedias egne artikler. Skikken innen norsk akademia er da også å gå til kildene Wikipedia-artiklene benytter seg av, om man ønsker å benytte seg av stoff trukket fram på denne måten. I denne sammenhengen er det imidlertid åpenbart at siden Wikipedia er så mye lest (samt måten den er 'community'-drevet, altså måten den blir til på), så vil de narrative tjenesten benytter seg av være med på å påvirke våre oppfattelser, opplevelser og til sist holdninger. Wikipedia både reflekterer og former vårt syn på fenomener. Den sterke amerikanske dominansen (på de engelskspråklige sidene) gjør Wikipedia — i likhet med Google og Facebook m.fl. — til amerikansk kulturs utstrakte arm. Det som til enhver tid regnes som rett og galt innen amerikansk kultur (kanskje særlig påvirket av amerikansk akademia), vil gjennomsyre engelskspråklige Wikipedia-artikler (i særdeleshet de som omtaler amerikanske fenomener). Woke og lignende bevegelser vil derfor kunne risikere å bli overrepresentert. Det Wikipedia kaller «modern sensibilities about men's treatment of women» må derfor leses med ordene amerikansk kulturimperialisme på et kort klistret til pannen.

hardt, ikke gjør vondt, men mer føles som et kyss på hånden (2:01:31) — svarer: «It is possible dear, for someone to hit you, hit you hard, and it not hurt at all» (2:01:41).<sup>36</sup>

Men volden er slik jeg ser det problematisert i filmen. Starkeeper spør Billy i det hinsidige hvorfor han slo Julie. Billy svarer at han slo, fordi de kranglet og hun hadde rett, så han slo. Angrer du på at du slo? Vil Starkeeper vite. Men Billy angrer ikke på noe. (Dette er før han har innsett hvilken skade hans ettermæle fortsatt gjør nede på jorden. Han har ennå ikke innsett sitt feiltrinn, sitt *hamartía*).

Ingen av anmelderne (eller Wikipedia-forfatterne) har påpekt at stykket på denne måten skildrer den tiden som er omtalt (tidsånden anno 1945), og at stykket dermed kan gi oss (på 2020-tallet) innblikk i hvilke problemer man sto overfor i 1940-tallets USA og hvordan man så på slike problemer (kulturell kontekst).

Å se det slik Wikipedia gjør viser med all tydelighet hva «vi» i vår tid velger å sette på dagsorden. Det styrer fokuset bort fra det de (som har forfattet artikkelen) åpenbart mener ikke er like viktig, men som kunne vært sett på med et like kritisk blikk: for eksempel parets mangel på arbeidstakerrettigheter (og dermed sosialt sikkerhetsnett ut over egen familie). Kritikerne unngår helt problematikken knyttet til at parets oppførsel, som kan sees som uskyldig i våre dager, i 40-årenes USA kostet dem begge jobben, fordi den eneste myndighet var arbeidsgiveren og parets oppfatning var uten betydning. Arbeidstakerforholdet innskrenket parets frihet til å være ute å more seg. Den strenge sosiale kontrollen var altomfattende, og grep direkte inn i mulighetene til utfoldelse, til å «leve».

Julie og Billy hadde ikke noen form for rettsvern knyttet til arbeidsforholdet. Fagforeninger har ikke en like positiv klang i USA (i forhold til flere steder i Europa, for eksempel Norge) (Bergland 2022), derfor ser ikke amerikanere organisering av arbeidere som et svar på den uinnskrenkede makten til arbeidsgiveren, som gjorde at Julie og Billy — hver for seg — kunne sies opp der og da<sup>37</sup>. Den problematikken er for meg minst like aktuell som voldsproblematikken — stykke skildrer begge — men siden amerikanerne ikke nødvendigvis ser på fagorganisering som en løsning på slik problematikk som Julie og Billy opplever, og organisering av arbeidstakere i våre

---

<sup>36</sup> Alle tidsangivelser er fra filmversjonen av musikalen (King 1956).

<sup>37</sup> Og man skal ikke lenger enn til Sverige og journalisten Kajsa Ekis Ekman som ble sparket på dagen fra den svenske avisen Dagens ETC, for å finne tilsvarende dårlig rettsvern for arbeidstakere anno 2022. Ekman er selvsagt frilanser. Begrunnelsen fra redaktøren av Dagens ETC var at hun hadde skrevet på sosiale medier at Russia Today -RT- var noe «mer [enn] en propagandakanal» (Skårderud 2022, s. 4-5).

dager blir motarbeidet av de store aktørene (som Amazon, Starbucks) (Johnston 2022), blir ikke dette belyst.

Grunnen kan selvsagt også være at man i USA har erfaringer med at mafiaen på et tidspunkt langt på vei tok over styringen av fagbevegelsen (U.S. Department of Justice 2021), og at man derfor, den dag i dag, ikke har tillit til slike ordninger. Kanskje er det også grunnen til at problematikken ikke engang er omtalt i de narrative som oppstår omkring stykket på Wikipedia?

Jeg må legge til at dette ikke er et innlegg i debatten om hvorvidt arbeidstakere skal organisere seg eller ikke, bare et eksempel på at de narrative vi skaper omkring fenomener både er med på å belyse og å dekke til, ofte uten at man er det bevisst.

Det som ligger i mørket og forblir i mørke, eksisterer nærmest ikke. Det man setter søkelyset på blir ofte svært dominerende. Slik jeg ser voldsproblematikken i *Carousel* kan den med letthet knyttes til de sosiale forholdene Julie og Billy lever under. Det at de mister jobben er dermed avgjørende for den skjebnen de lider, uten at det vektlegges i den amerikanske kritikken som omtaler stykket (ikke minst slik kritikken er gjenspeilet på Wikipedia).

Det er blitt hevdet at *Carousel* som musikal er både tidløs og universell. Det som i en slik sammenheng kunne vært interessant å diskutere er hvorvidt det at musikalen er så nært knyttet til en (vestlig) *kristen* kultur der man var pålagt «å vende det andre kinn til» og en tid (USA på 1940-tallet) der kvinnen utvilsomt var underordnet mannen, og ment å skulle være det, gjør stykket mer eller mindre universelt og tidløst? (Gjerne i lys av det Robert McKee sier om stereotyper versus arketyper, som jeg gjenga på side 71).

For ikke å snakke om det manglende arbeidsrettsvernet som skildres. Hvis noe skal tale til oss i vår tid, kan ikke nettopp skildringer av de utfordringene man i *sin tid* sto overfor være det interessante, og ikke å presse stykkets regissør til å se problemene i lys av moralske forordninger i vår egen tid? (Kulturkontekst 1945 versus 2022).

Jeg ser en tendens i vår tid til å bedømme fortiden i lys av våre egen tids kulturelle normer, og ofte kommer da fortiden dårlig ut. I stedet for at vi trekker en annen type lærdom av 1940 og 1950-tallets måte å se problemene på, knyttet til endringer i kulturkonteksten.

### 3.3.4 Hvilken innvirkning har slike narrativer på vår oppfattelse av YNWA?

Hvordan påvirkes YNWA i de to fremføringene i *Carousel* av alle disse narrative som den gang som nå omga og omgir stykket, og dermed også sangen? Hva er det som gjør at så mange (fortsatt) kan gi sangen sin helhjertede tilslutning? (Liverpool-supporterne har sin egen Merseybeat-versjon, som de elsker, som vi snart skal se nærmere på.) For alt jeg vet kan musikalversjonen(e) slite med å falle i smak for enkelte i vår tid, basert på det vi har sett.

Min datter Marte bekrefter det at vi legger inn våre egne narrativer: «Jeg ble rørt, men det var mest av alt fordi jeg kunne kjenne meg igjen i å miste noen man er glad i, ikke nødvendigvis fordi jeg følte han (Billy) var så mye å miste».

«Netties» versjon av YNWA framstår ikke så rørende for meg heller, som nevnt tidligere. Er en av grunnene at jeg ikke klarer leve meg inn i situasjonen, skapt av Julies tap av Billy? (*Tekstuell kontekst*). Hvorfor føler jeg at hun heller burde dumpa fyren (mens han ennå var i live)? Hvilke gode sider har Billy vist, overfor Julie, som kunne gjort meg («oss») mer deltagende i hennes sorg? Billy framstår (i filmversjonen) som en lite sjarmerende bølge (selv om han skal framstille en «sjarmør», som det het på den tiden). Hadde han hatt sjarm og forførende evner, og dermed også framstått som *snill* mot Julie, med andre ord som en sammensatt person av kjøtt og blod, ville vi kunnet tilgi ham hans mindre flatterende sider?

Vi må huske at stykket tross alt beskriver volden og at Billy i det hinsidige — omsider — framstår som en angrende synder. Innen kristen tankegang og lære — som preget vestlig (særlig USAs) kultur og sosialt liv på denne tiden — er dette en legitim måte å behandle et slikt stoff på og inneholder helt klart en form for kritikk, preget av den tiden stykket ble til i. Bakteppet var da også andre verdenskrig med brutalitet, vold og tap på begge sider. Mange ektemenn og sønner kom aldri hjem fra krigen. Følelsen av tap hos de etterlatte ble ikke mindre av den volden deres menn og sønner hadde opplevd eller forårsaket. «Når våre menn og sønner går ut og slår ihjel» som Bjørneboe i sin tid uttrykte det (Bjørneboe 1986, s. 154). Billy blir et symbol på den voldelige mannen, selv om han (Billy) ikke har deltatt i noen krig (så vidt vi vet). Er det formålstjenlig med *nulltoleranse*<sup>38</sup> overfor vold når så mange menn som vender

---

<sup>38</sup> Begrepet nulltoleranse har sin opprinnelse i kampen mot narkotika i USA på 1980-tallet, og refererer til politikk der man straffer alle forseelser hardt, uansett alvorlighetsgrad. Nulltoleranse-praksisen er særlig utbredt innen skolevesenet, men praksisen i amerikanske skoler har også sine kritikere, se for eksempel «The dark side of zero tolerance» (Skiba og Peterson 1999). Begrepet har også funnet veien inn i norske skolars regelverk i forhold til krenkelser og mobbing (Utdanningsdirektoratet 2020).

tilbake til samfunnet har måttet ty til våpen (det vil si drepe og lemleste) i en verdenskrig? Vil ikke det bety at man fordømmer halvparten av befolkningen (selv de som ikke hadde vært soldater og deltakere i krigen).<sup>39</sup> Kan man være sikker på at nulltoleranse er med på å redusere volden?

### 3.3.5 Kan vi se alle disse narrativene i sammenheng?

Det er interessant at John Rink ikke ville blande sammen<sup>40</sup> utøverens *narrative formgivning* med de andre narrativene som settes (eller allerede er) i spill når musikk utøves og lyttes til (Rink 1999, s. 218). Når vi hører musikk så spiller jo nettopp alle tilstedeværende narrativer sammen. Intensitetskurvene utøveren skaper er med på å løfte fram både det musikalske og det verbale narrative. Vi opplever det også narrativt som lyttere, fordi vi møter denne slags musikk (som er så sterkt narrativ) med våre egne narrativer.

Byron Almén har analysert musikk på jakt etter de fire arketyperiske narrativene som vi mennesker ordner livet vårt etter. (Jeg viste hvordan disse utspiller seg i forhold til "I dreamed a dream" i DNKAM, 2020.) Musikalen *Carousel* låner mye fra det tragiske narrative, i likhet med musikalen *Les Misérables* (IMDb.com 2012). Men musikal er sjelden eller aldri utformet som tragedier. Både *Les Misérables* og *Carousel* skildrer *håpet* gjennom de tragiske hendelsene. YNWA er som sang beste måte å løfte stemningen på. Rogers & Hammerstein II fant da heller ingen bedre måte å avslutte musikalen på enn med en *da capo* av YNWA.

Amerikanske skoleavslutninger benytter fortsatt sangen på samme måte som ved Louises uteksaminering. (Interessant er det å legge merke til at det finnes eksempler på at *12/8-takt* er tatt inn i slike versjoner av YNWA, gjerne sunget av avgangselevne selv, som bortsett fra det støtter seg tett opp til musikalversjonen, sunget med hodeklang, for eksempel, slik Claramae Turner og Christine Johnson gjorde. *12/8-takt* var det som kjent Gerry & the Pacemakers som bragte inn med sin versjon av YNWA). Et eksempel på en slik ny hybrid kan høres på YouTube (The King's Academy 2021). YNWA har definitivt vært en tur i England før den kom tilbake til USA.

---

<sup>39</sup> Hvordan er det i dag, med alle de krigene amerikanske soldater har måttet delta i gjennom den senere årene?

<sup>40</sup> Rink var vel strengt tatt opptatt av ikke å *forveksle de forskjellige narrativene* (det performative med de verbale, for eksempel), da han ga uttrykk for dette (Rink 1999, s. 218). Det var det han advarte mot, ikke at det ikke kunne være flere narrativer i spill som virket sammen.

### 3.3.6 Hva så med YNWA?

Sangen YNWA går i stor grad klar av innvendingene knyttet til alle narrativene *rundt handlingen* i musikalen. YNWA er påvirket av handlingen i stykket, ikke så mye det som sies *om* musikalen (det påvirker hvordan vi opplever musikalen). Den tar ikke stilling til volden. Nevner den ikke. Den er ikke spesifikk i sin skildring, mer drømmersk og symbolsk, og det er med stor sannsynlighet også derfor den så lett har latt seg tilpasse forskjellig *bruk* (også i ikke-kristen sammenheng). YNWA handler om *forsoning* (og sånn sett kan man kanskje allikevel se den i sammenheng med det jeg skrev ovenfor om krig og vold).

Narrativet i YNWA er *åpent*, og lukker seg ikke om en gitt tolkning (det være seg kristen eller verdslig). Teksten til Hammerstein er svært enkel. I denne enkelheten ligger også åpenheten; den innbyr til at hver enkelt tolker inn sitt eget narrativ og lar det blandes med tekstens, for at denne fullt ut skal gi mening.

Og ikke bare lytterne bidrar med sin narrative tolkning (sine livsnarrativ), også de forskjellige artistene som har spilt den inn, legger inn sitt narrativ i utformingen, slik vi har sett Nettie (Claramae Turner) gjør det i filmmusikalen og som Aretha Franklin gjør det på sin versjon av YNWA på platen *Amazing Grace* (1972) med sin eksplisitt kristne versjon av YNWA (der hun blant annet skriver om deler av teksten, så den viser til en «He» og en «Him» (Rodgers og Hammerstein II 1972), som ikke kan referere til annet enn hennes egen kristne Gud), og former sangen (det performative narrativet hun gir sangen) som om den var en preken under en gudstjeneste.

Det er den opprinnelige åpenheten som har gjort at Liverpool-supportere (både kristne og ikke-kristne) vil gifte seg og gravlegges til sangen, da de føler sangen reflekterer deres syn på musikk, på fotball og på livet.

### 3.4 Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA (supportersang)

YNWA er både som fotballhymne (Gerry & The Pacemakers versjon brukt på stadion og i andre sammenhenger av og for Liverpool-supportere) (Rodgers og Hammerstein II 1963) og i alle andre inkarnasjoner omgitt av forskjellige *narrativer*. Teksten (i betydning ordene som ledsager musikken) er i seg selv narrativt utformet; en enkel, men virkningsfull fortelling om ikke å gi opp håpet, fortalt med kroppslige metaforer som «walk on», om det å «holde seg i bevegelse», som kontrast til det «stoppe opp» og «gi opp».

Hvordan forholder det seg med den musikalske utformingen av YNWA når den benyttes som supportersang? Kan den sies å ha narrative trekk? Og hvor «sitter» i så fall dette narrative? Er det i komposisjonen eller framføringen? Og hva med lytteren? Kan lytteren sies å bidra narrativt til den musikals opplevelsen av YNWA? Jeg vil benytte alle disse tre perspektivene (komposisjon, utøver og lytter), slik jeg tidligere har gjort med musikalversjonen(e), når jeg ser nærmere på YNWA i Gerry & the Pacemakers versjon, som er den versjonen som hyppigst brukes som supportersang.

Jeg konkluderte i «Den narrative konstruksjonen av musikk» (2020) med at «alt henger sammen med alt». Det er en floskel, selvsagt, men det er noe sant i det (for å si det med enda en floskel). Vi liker å tro at mennesker er forbundet verden over i disse *nettverkene* som vikler seg i hverandre. Internett og sosiale medier har bragt oss nærmere hverandre, sier vi. Men det er ikke menneskene som er forbundet, det er *narrativene*. Menneskene er digitalt bare indirekte forbundet med hverandre gjennom språket og våre narrative forklaringer på alt. (Den virtuelle virkeligheten er basert på en følelse av fellesskap, et virtuelt fellesskap).

I sitt kapittel kalt «Music and Reality» i boken *The Routledge handbook of music signification* (2020) viser Ben Curry hvordan musikkens forhold til virkeligheten (også) er indirekte knyttet, ikke direkte. Curry viser til Wilfrid Sellars og hans uttrykk «myth of the given» (Curry 2020, s. 36)

Borrowing from the work of Wilfried Sellars, Curry details the disjunction between the space of musical meanings and external reality by exploring the causal nexus that informs our understanding of music signification as ultimately derived from the real world (Curry 2020, s. 4).

Det er dette indirekte forholdet vi hele tiden må legge til grunn når vi studerer 'musikk'. (Allikevel er det en liten stemme i meg som hevder at vi også må være åpne for at det finnes direkte forbindelser mellom musikk og virkelighet, slik det finnes direkte forbindelser mennesker imellom, i tillegg til alle de indirekte måtene vi forholder oss til hverandre, til verden og til fenomenene i den på.)

Igjen vil jeg forsøke å forholde meg til kontekst ut fra den tredelte inndelingen vi har sett tidligere. I supportersammenheng vil det si: *tekstuell kontekst* (hva som sies om YNWA i klubben og blant supporterne) *situasjonskontekst* (knyttet til bruken av

YNWA på stadion) og *kulturkontekst* (hvilke føringer kulturen legger for forståelsen av YNWA i 2022) (Svennevig 2021).

### 3.4.1 *Performativt narrativ i Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA*

Om vi låner et øye til musikalpartituret, mens vi lytter, så åpner YNWA i Gerry & the Pacemakers-versjon med en lett gyngende opptakt, som skriver seg fra bandets tolkning, noe som ikke gjenfinnes «på papiret» (se også side 69-70 og side 90). Gerry Marsden drar det hele i gang *a cappella* før de markante 12/8-delene i hi-hat og piano (arpeggioer) setter inn og driver låta framover.

BRECVEMA viser til en mekanisme som heter rytmisk «entrainment», der alle faller inn i samme rytme og selv puls og pust kan bli synkronisert blant deltagerne: «Eksempler er marsjmusikk eller technomusikk, som både øker våkenhet og en følelse av samhørighet mellom lytterne» (Brean og Skeie 2019, s. 90).

Jeg var ikke helt enig med meg selv om man kunne si at denne mekanismen kom i spill når YNWA spilles og synges på stadion, men kom jeg over en video der George Martin kommenterer styrkene til YNWA som fotballhymne; han nevnte stigningen til klimaks, selvsagt, men fremhevet *rytmen* helt spesielt. Og jeg tror han har rett. Mer en noe er det rytmen som skaper den enorme *følelsen av samhørighet* som sangen formidler. Stigningen forsterker *følelsen av framdrift*, av at det finnes håp, om man bare går videre, ikke stopper opp. Det verbale narrative understøttes også av det musikalske (narrativet).

Den kromatiske oppgangen i harmoniene i takt 29 til 30, er absolutt av narrativ art. Musikken løfter seg og blir, også i Gerry and the Pacemakers versjon (slik jeg tidligere har vært inne på at komposisjonen bygger opp under), nærmest *vektløs*, så det blir lettere å gå. De narrative trekkene i musikken er her et godt eksempel på de Nicholls kaller musikalsk narrativ som *understøtter* det verbale narrative (Nicholls 2007, s. 301).

Det musikalske narrative låner ikke fjær fra det verbale narrative. Det er også et eksempel på Byron Alméns *sibling*, dette at det musikalske narrative er skapt av musikalske byggesteiner som ikke er de samme som de litterære. Det er 'narrativ' på *musikalske* premisser. Vektløsheten forsterker det verbale narrative på en måte som bare et musikalsk narrativ kan gjøre.

Vi opplever det ofte, det er så opp i dagen at vi knapt legger merke til det. Vi opplever at musikken (melodi, rytme og harmoni i særdeleshett, men også klangfarge



med mer) tilfører teksten (ordene) «noe», men ofte blir dette «noe» undervurdert, som da tekster til Melodi Grand Prix-bidrag ble analysert som om de var *poesi uten musikalsk ledsagelse*. Slik kunne man latterliggjøre disse tekstene (og virkelig, mange var merkverdige skapninger), men med det samme musikken kom til, så fungerte de allikevel. Og om dette ikke gjaldt i alle MGP-tilfellene (noen ganger går bare ikke tekst og musikk opp i en 'større enhet'). Musikkvitere gjorde imidlertid det samme med sanger av *The Beatles*, og de besto heller ikke alltid testen som ren *poesi*, men det var heller ikke det som var meningen fra Lennon og McCartneys side, de var sangtekster, som er noe helt annet (og som hviler mye av uttrykket, også troverdigheten av ordene som synges, på melodi/harmoni og rytme, samt en hel del produksjonsmessige faktorer: for eksempel det vi litt vagt kaller for "sound".)

### **George Martin om Gerry and the Pacemakers' versjon av YNWA**

Dette er hva George Martin sa om Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA i 1998:

But what turned this song into an anthem? Well, there are several things. There's the gradual build to a climax that we like; the words are perfect for projecting unity and a great mutual effort; but most importantly the rhythm ironed everyone together in an act of mass theatre. The audience becomes the performer (The beadierline tapes 2021).

*Rhythmic Entrainment*)-mekanismen i BRECVEMA-rammeverket, kan (som burde være kjent nå) vekke *en følelse av fellesskap* (Juslin 2019, s. 275) og (Brean og Skeie 2019, s. 90). Det Martin her sier om YNWA kan være med på å underbygge den tesen.

Selv om George Martin produserte YNWA for Gerry & the Pacemakers tar han ikke kredit for å ha omfortolket og omarrangert sangen i 12/8-takt. Den ideen kan tilskrives bandet selv (de spurte manager Brian Epstein og produsent George Martin om de kunne spille inn YNWA — idéen var Gerry Marsdens egen (Marsden og Coleman 2021, s. 63) — og spilte sangen for ham, (se innledningen til nevnte video). Sangen hadde vært på repertoaret til bandet allerede under tiden i Hamburg<sup>41</sup>, og var

---

<sup>41</sup> I likhet med The Beatles ble Gerry & the Pacemakers hyret inn mens de selv enda var i tenårene til å spille på barer i Hamburgs Reeperbahn på begynnelsen av 60-tallet, før platedebut og kommersielt gjennombrudd (Marsden og Coleman 2021, s. 34).

slik sett blitt «fintunet» i møtet med publikum, som ifølge Marsdens selvbiografi syntes å like låta (de hadde den med som en kontrast til rock'n'roll-sangene de ellers spilte (Marsden og Coleman 2021, s. 62-63).

Helt uten innflytelse fra Merseybeat-soundet er den imidlertid ikke. 12/8-feel gir sangen en framdrift som ikke 4/4 alene har. Den forsiktige *swing* som underdelingen på 3 x 4 slag gir sangen kan erfares allerede i de tre innledende tonene, som jeg tidligere har nevnt ikke resiteres over 'c' slik man gjør i musikalversjonen, men synges som en melodisk nedgang fra 'e' via 'd' til 'c', der underdelingen allerede fra første tone («When» på 'e') gir låta en lett gyngende (*light swung*) kvalitet, som bygges videre på av hi-hat og piano (*arpeggio*) når kompet setter inn etter den tre toners *a cappella*-introen, se også side 69-70 og side 88.

Kompet kommer inn på «walk» i «When you - ou walk» (som altså gynger i gang låta). George Martin tar bare æren for strykerne. Det å gå fra det man på engelsk kaller 'simple quadruple time' (4/4) til det de kaller 'compound quadruple time' (12/8) (Dunnett 2022), var en genistrek<sup>42</sup>. Det ga YNWA en forsiktig oppdatering fra 1940-tallets musikalsjanger, så den hørtes mer kontemporær ut på 1960-tallet, der den fant sin plass som en av de store *beat*-balladene, (eller «Merseybeat» som sjangeren også er kjent som).

Ifølge Marsdens selvbiografi var verken manager Brian Epstein eller produsent George Martin overbevist om at YNWA skulle være Gerry and the Pacemakers tredje singel (Marsden og Coleman 2021, s. 63). At den allikevel ble utgitt nettopp som det og gikk helt til topps<sup>43</sup>, var derfor mye bandets egen fortjeneste, ikke minst Marsden selv. Den forsiktige «moderniseringen» i retning popballade høres den dag i dag mer «ungdommelig» ut enn musikalversjonen(e).

Det George Martin sier i Youtube-klippet — om oppbygningen mot et klimaks («the gradual build to a climax») og hvordan teksten understreker viktigheten av samarbeid («projecting unity» og «mutual effort») (The beadierline tapes 2021) — er for meg eksempler på virkemidler som bør forstås som *narrative*, både musikalsk og verbalt. Musikkens struktur, måten den framføres på og hva teksten (ordene) sier trekker i samme retning.

---

<sup>42</sup> Kan vel best oversettes med enkel kvadrupel takt og sammensatt kvadrupel takt på norsk.

<sup>43</sup> Gerry & the Pacemakers greide dermed noe selv ikke The Beatles klarte: å få alle de tre første singlene sine til topps på hitlistene. Fram til Frankie goes to Hollywood (også det et Liverpool-band) gjentok bedriften på 80-tallet, var de alene om dette blant britiske band (Marsden og Coleman 2021, s. 64).

YNWA er ikke bare et narrativ om å gå videre i en vanskelig, tilsynelatende håpløs situasjon. Det er ikke bare et narrativ om å ikke gi opp håpet, men forsøke å finne det i fellesskapet («*You'll never walk alone*»). Det er også en oppskrift på hvordan du skal klare det, for det handler like mye om å make å endre på sin egen *sinnstemning*. Håpløsheten sangen skildrer er en følelse. Du har de rundt deg til å støtte deg, men det er du selv som må finne styrken til å fortsette.

Framfor alt er det hva det *musikalske narrativet* hjelper oss alle å gjøre når vi hører eller synger YNWA. Den styrken som musikken bringer med seg, den oppbygningen til klimakset som løfter oss så vi igjen kan føle troen og håpet, er, slik jeg ser det, i aller høyeste grad et *musikalsk* narrativ — på musikalske premisser, slik Almén har argumentert for at vi bør forstå 'musikalsk narrativ' (som vi tidligere har sett).

Vi blir igjen minnet om de musikologer som på begynnelsen av 1990-tallet konkluderte med at musikk *ikke* kan ha narrativ, fordi musikk ikke har de samme forutsetninger som litteratur, som støtter seg på språkets *semantiske* side og dets evne til å referere til noe utenfor seg selv, «for å skape et narrativ ut av hendelsene» (Gundersen 2020, s. 1). De argumenterte som vi husker for at musikalsk narrativ «i beste fall» måtte sees som en «overflatisk» metafor (side 14 og 17-18), og, som jeg glemte å nevne tidligere, at de vurderte om det ikke heller «i verste fall» var et resultat av *ønsketenkning* («wishful thinking») (Almén 2003, s. 1)

Det musikalske narrativet i Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA, i lys av Alméns tanker<sup>44</sup>, motbeviser med all tydelighet en slik påstand. Musikkens mangel på semantiske «kjennetegn»<sup>45</sup> («lack of semantic specificity»), som Almén viser til at kritikerne av narrativ *i* musikk støttet seg på (Almén 2003, s. 3) står her ikke i veien for at verken komposisjon, fremføring eller opplevelse av musikken *kan og bør* oppleves *narrativt* for å gi full mening. I YNWA er det musikalske narrativet — på sine egne premisser — en sterk og livskraftig metafor, heller enn en «overflatisk».

Som Even Ruud sier: «Vi vet også at musikk kan referere til noe utenfor seg selv. Vi sier musikk har et semantisk innhold som også gir sitt bidrag til musikalske

---

<sup>44</sup> Almén mener som jeg har vært inne på flere ganger at vi må anse det musikalske narrativet som «et søsken» (*sibling*), som har utviklet seg parallelt med det litterære narrativet og ikke dermed er en etterkommer (*descendent*) av dette.

<sup>45</sup> I mangel av et bedre ord.

meningsopplevelser» (Ruud 2021). Det musikalske narrative i YNWA bekrefter Ruuds påstand.

### 3.4.2 *Vektløshet — revisited*

«Vektløsheten», som vi husker jeg mente hadde sitt utspring i hvordan YNWA harmonisk og melodisk er komponert av Richard Rogers, (punkt 3.2.3 Vektløshet), kan også sees i forhold til de enkelte versjonene av YNWA, som, i dette tilfellet, Gerry & the Pacemakers versjon.

Om vi i tillegg husker tilbake til punkt 2.2.1 *Mekanismene bak emosjonene*, og det jeg der refererte hva Juslin sier om mekanismen ‘visuell forestilling’ (*visual imagery*), om at melodien (og harmoniens) bevegelser (som vi har konseptualisert i forhold til vår egen kropps opp og ned) kan gi lytteren en følelse av å fly (Juslin & Västfjäll, 2008, sitert i Juslin 2019, s. 330). Denne mekanismen kan meget vel være i funksjon når folk hører på eller deltar i syngingen av Gerry & the Pacemakers versjon av YNWA, og opplever løftet, slik jeg opplever det, i takt 27 til 28 («With hope in your heart») og videre 29-31, der vektløsheten for meg er total, («And you’ll never walk alone»)<sup>46</sup>. (Dette gjentas så mot slutten av sangen i takt 39-40 og 41-43, med enda sterkere virkning, nærmere klimakset i sangen).

Det musikalske løftet (som George Martin også kommenterte, som vi husker) er svært tydelig og påvirker følelsene, selv om jeg selv føler løftet uten bevisst å *se for meg at jeg flyr* eller at det sånn sett danner seg *bilder for mitt indre*. Det musikalske løftet gir meg en sterk følelse av *vekløshet*, (av å sveve, uten bildene) og på den måten føle at jeg får hjelp til å «gå» videre, drevet fram av de følelsene YNWA er i stand til å vekke i meg. (Det blir plutselig lett «å gå»).

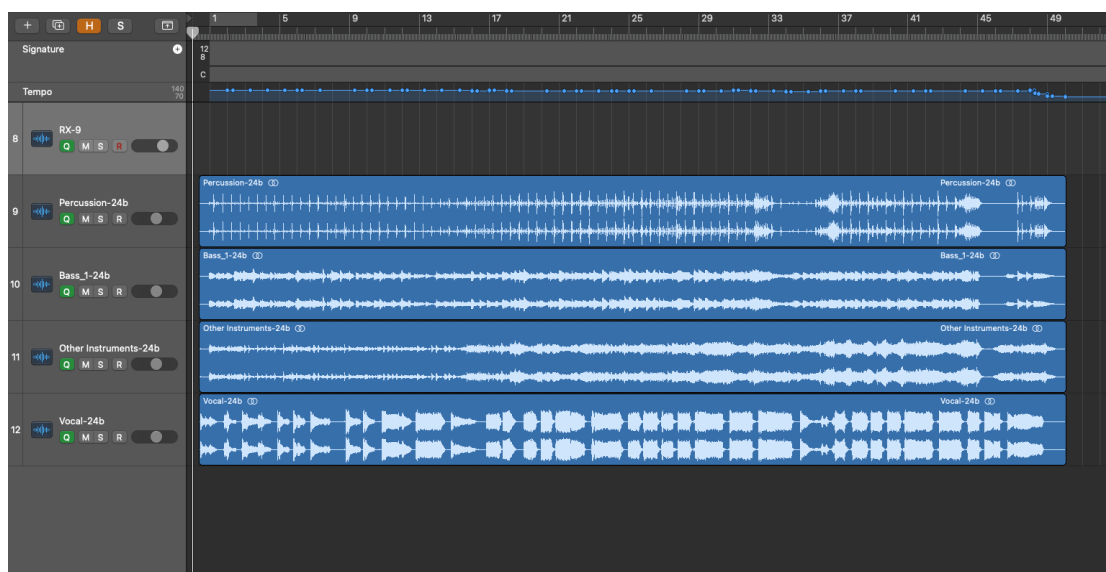
Det er samspillet mellom tekst/melodi/harmoni/framføring/produksjon som gir et slikt løft. I produksjonen er det mer enn noe annet *strykerne* som med sin økning i volum og tonehøyde (og med sin lyse klangfarge) som underbygger den harmoniske og melodiske «stigningen», i Gerry & the Pacemakers versjon, takt 29-31 og igjen i takt 41-43, ved å hente opp igjen Rogers kromatiske stemmeføring: ‘g’ – ‘g#’ – ‘a’ – ‘a#’ – ‘h’ – ‘c’ (strykerne innfører strengt tatt en liten figur også før de når ‘c’).

---

<sup>46</sup> Andre sanger kan ha noe lignende. I «I’m walking in the air» er dette svært tydelig og nydelig (grunnet metonymien mellom tekst og «løft»), det blir ikke mer svevende enn «walking in the air» (rjun67 2010).

Jeg hentet YNWA i Gerry & the Pacemakers versjon inn i musikkprogramvaren iZotope RX-9 og splittet innspillingen opp i arrangementets enkelte deler (som programmet ved hjelp av algoritmer som benytter maskinlæring er i stand til å gjøre). Resultatet er lydfiler av de enkelte instrumenter (trommer, bass og vokal). Strykerne og pianostemmen ble skilt ut i en fil som programmet kalte «Other instruments».

Av disse lydfilene går det tydelig fram (gjennom den visuelle fremstillingen i programmet Logic Pro) at det kun er i stryker/piano-stemmen at vi kan avlese en betydelig økning *både* i volum og intensitet. Bass har riktignok også en viss økning fram mot klimaks (i intensitet). Vokalen er nedpå i begynnelsen (da arrangementet er sparsomt), men etablerer seg på et jevnt nivå, noe som ikke er overraskende, da tonehøyden sørger for «løftet» i vokalen, og den som en *stemme* i musikkproduksjonen er komprimert (i likhet med bassen) for å holde seg konstant i lydbildet gjennom låten, vokalen da som det «naturlige» sentrum. Percussion (trommer) markerer toppene, og bidrar til å øke intensiteten, gjennom kortere, stakkato *fills*, se figur 2.



Figur 2: «løftet» skjer produksjonsmessig først og fremst gjennom økt volum i strykerne, i tillegg til at disse beveger seg kromatisk oppover, her i Logic Pro X kalt «Other instruments» (fra iZotope RX-9 Advanced rebalance-funksjon). Intensiteten økes også i bass og trommer, som vi ser gjenspeilet i lydfilenes «tethet».

Utløser så dette *løftet* andre emosjoner? Det kan det, men det er ikke sånn at jeg *alltid* gråter av YNWA, det kommer fortsatt *helt an på situasjonen*. Den musikalske strukturen (komposisjonen), fremføringen (utøverens stemme og uttrykk) er helt avhengig av situasjonen for å vekke så sterke følelser i meg (og likeledes min egen

sinnstemning forut for hendelsen).

Er anledningen Hillsborough-markeringen og jeg overværer en framføring av YNWA i den sammenheng, selv hjemmefra, foran TV, presser tårene seg på, noe de sjelden gjør før kamp (med noen unntak, som jeg kan erindre, men som jeg ikke har full kontroll på, så jeg ikke vet hvilke mekanismer som var i spill). Faktorer som kan ha vært i spill er viktigheten av kampen, spillere tilbake fra langvarige skader, tilskuere tilbake på stadion etter at Covid-restriksjoner er blitt løftet. *Slike ting.*

### **3.4.3 Hvilke narrativer omgir YNWA som supportersang**

Ingenting har knyttet YNWA så tett til klubben Liverpool Football Club som *bruken* av sangen etter Hillsborough-ulykken 15. april 1989: «Following Hillsborough the words took on a new meaning» (Scraton 2016, loc. 429 av 548). 94 døde inne på stadion den dagen, en døde få dager etter ulykken og ytterligere en døde i 1993 av skadene han pådro seg<sup>47</sup> den fatale dagen i Sheffield, og så sent som i fjor krevde Hillsborough-ulykken sitt 97. offer: Andrew Devine<sup>48</sup> døde 27. juli 2021 uten noen gang å ha fått igjen taleevnen eller evnen til å gå (Newton 2021). Etter en medisinsk konklusjon av «Mr Andre Rebello, fattet (...) ved Liverpool Coroner's Court», knyttet til dødsårsaken, regnes han nå som en av de «97<sup>49</sup>» (Tronstad 2021). Kravet er derfor oppjustert til «Justice for the 97».

Manager for Liverpool Football Club i april 1989 var Kenny Dalglish. Han har siden kommentert påkjennningene med å gå i begravelse etter begravelse og kjenne på den bunnløse sorgen, men også om den samlede effekten YNWA og samholdet i Liverpool — både klubben og byen — var med på å skape, som en ramme rundt begravelsene og sorgarbeidet etter ulykken (Dalglish og Winter 2010, s. 197-198).

Dalglish vier et helt kapittel til Hillsborough-ulykken i biografien sin som han ga ut i 2010 (Dalglish og Winter 2010, s. 181-205), der han snakker om at Liverpool Football Club var som en familie og at denne familien involverte supporterne og alle involvert i klubben, og at klubben etter ulykken måtte gi sin støtte til de pårørende (Dalglish og Winter 2010, s. 190-191).

---

<sup>47</sup> «94 died on the day. With 765 injured, the death toll has risen three times since, the first time just a few days after; until Andrew Devine's passing, the last death was that of Tony Bland in 1993» (Newton 2021).

<sup>48</sup> Andrew Devine ble gitt 6 måneder å leve etter ulykken i 1989 (BBC News 2021b).

<sup>49</sup> «Vi setter pris på den medisinske konklusjonen fra Mr. Andre Rebello, fattet i dag ved Liverpool Coroner's Court, om at Andrew ble ulovlig drept og det gjør han til det 97. offeret etter disse tragiske hendelsene som skjedde 15. april 1989» (ifølge en uttalelse fra familien, gjengitt på liverpool.no), (Tronstad 2021).

DalGLISH' sønn Paul var til stede på den ulykkesrammede tribunen, sammen med venner fra Liverpool. Da DalGLISH senior, ute igjen på gressmatta (etter at kampen var blitt stanset etter 6 minutter spill og spillere og støtteapparat først hadde blitt beordret i garderoben) for alvor begynte å ane omfanget av ulykken, var han som *forelder* svært urolig for sønnen, før han oppdaget ham i mengden, som en av de heldige som hadde unngått trengselen (DalGLISH og Winter 2010, s. 187). Til tross for samholdet i Liverpool merket også DalGLISH ettervirkninger av ulykken på sin egen helse (Roper 2019).

Daværende statsminister Margaret Thatcher besøkte Sheffield og Hillsborough under 24 timer etter ulykken.

Thatcher's visit presented the South Yorkshire Police with the opportunity to provide the Prime Minister and her entourage, including the Home Secretary, Douglas Hurd, with their version of events (Scraton 2016, s. 189).

I flere år etter Hillsborough var sorgen i stort monn Liverpools egen. Mediene hadde fra starten av plassert skylden på supporterne og dette var blitt den (u)offisielle sannheten om ulykken. Avisen *The Sun* trykket fire dager etter hendelsen en forside med overskriften «The Truth» som la skylden for ulykken på fulle Liverpool-supportere: de skulle angivelig ha «stjålet fra lommene til de døde, urinert på politifolk<sup>50</sup> og hindret arbeidet med førstehjelp til de skadde» (Scraton 2016, s. 187 av 548).

Hvordan kunne slike historier oppstå? Og hvordan kunne en riksdekkende avis gjengi slikt, uten å sjekke skikkelig kildene til det de skrev om? *The Sun* hevdet i tillegg at dette var *sannheten*. Det må ha føltes fullstendig hjerterått for de som hadde mistet sine barn (den yngste av de døde var 10 år) (Scraton 2016, s. 406), bare fordi de hadde gått på fotballkamp. Det er siden avslørt at løgnene var plantet av politiet (Coleman 2015, s. 88).

Avisen *The Sun* er siden effektivt blitt boikottet på Merseyside (The Week 2019). Avisens tidligere redaktør, Kelvin MacKenzie, har siden beklaget forsiden, men beklagelsen kom for seint (i 2012) (The Week 2019). Det bildet som festet seg i

---

<sup>50</sup> *The Sun*'s redaktør var Kevin MacKenzie. Som forfatteren av Hillsborough — The Truth skriver: «[J]ust four days after the disaster, MacKenzie had shown that 'truth' was not only open to interpretation, it could be the victim of fabrication» (Scraton 2016, s. 19 av 548).

opinionen i Storbritannia (og for den saks skyld i verden) etter Hillsborough var at ulykken var Liverpool-supporternes feil, og at de pårørende burde forsøke å legge det hele bak seg i stedet for å kjempe en kamp mot all fornuft («'get over it' and 'move on'») (Tony Evans sitert i Scraton 2016, s. 469 av 548). I mange år var det derfor en følelse av 'Liverpool mot verden' på Merseyside, («Tabloids and broadsheets joined together in a near universal chorus of condemnation of Liverpool fans») (Scraton 2016, s. 19).

Supporterne av andre klubber sang sanger der budskapet var slikt som «always the victims<sup>51</sup>», en sang som senest for noen dager siden — i skrivende stund — av flere vitner ble observert sunget av et tjuetalls Shrewsbury-fans i sentrum av Liverpool i forkant av FA Cup-kampen mellom Liverpool og Shrewsbury søndag 09.01.22 (Lunde 2022). To Shrewsbury-fans er siden blitt identifisert og suspendert for åtte år fra å gå på Shrewsbury-kamp etter episoden som klubben Shrewsbury tok sterk avstand fra. Det er liten toleranse for slike ytringer i 2022 (Guardian sport 2022).

I 1989 og i årene som fulgte så verden på ulykken som Liverpool-supporternes feil (de glemte ikke så lett forsiden av *The Sun*, som dannet grunnlaget for seiglivede 'myter om Hillsborough') (Turner 2016) og det skulle ta aksjonsgruppene mange år med nedtur etter nedtur, før de endelig klarte å snu opinionen og vinne fram i rettsvesenet slik at de fikk fram den *egentlige* sannheten om Hillsborough (Turner 2016).

I 2012 fremla Hillsborough Independent Panel (HIP) sin rapport som frikjente supporterne fra all skyld i tragedien (The Week 2019), en rapport som også førte til at statsminister David Cameron kom med en uforbeholden unnskyldning på vegne av myndighetene:

The government acknowledged that what occurred in the intervening years between 1989 and 2012 was a systematic and sustained cover-up, and highlighted the police collusion involved (Coleman 2015, s. 86).

---

<sup>51</sup> Her kan nåværende statsminister Boris Johnson ha spilt en medvirkende negativ rolle, da han i en tale i oktober 2004 brukte nettopp denne ordlyden om Liverpoolians, [They] «see themselves whenever possible as victims» (Scraton 2016, s. 403 av 548).



Først i senere tid (etter at saken ble tatt opp igjen) er det blitt allmenn kunnskap at man kan skylde det forsinkede oppgjøret etter Hillsborough på «korrupsjon i politiet og manipulering av bevis» (Coleman 2015, s. 85).

Sannheten har kommet for en dag. Men kravet fra støttegruppene var ikke bare å få fram sannheten. Kravet var også *rettferd*.

#### **3.4.4 Hillsborough som narrativ**

Det som er interessant i vår sammenheng er at de overlevende og de pårørendes *kamp* etter Hillsborough tidlig tok form av et omfattende *narrativ*. Verdivendingene har vært mange og hjerteskjærende for de involverte og pårørende. Det har svingt fra falske beskyldninger til renvasking, fra håp til fortvilelse. Over tretti år med utrettelig kamp for å renvask supporterne fra anklager framsatt med fabrikkerte bevis, har kostet krefter og liv.

En av de som utrettelig kjempet for rettferd for sin sønn, Kevin, og de andre ofrene etter Hillsborough, var Anne Williams, som selv døde av kreft i 2013 (Scraton 2016, s. 413 av 548). ITV har nå laget en dokumentar om livet og kampen til Anne, som den mest fremtredende av de mange mødrene fra Merseyside som engasjerte seg i kampen for rettferdighet (BBC News 2021a).

I 2013, ved den 24. årsmarkeringen for Hillsborough, sa formannen i Everton F.C. (Liverpool F.C.s største rivaler på Merseyside), Bill Kenwright, at myndighetene hadde valgt «feil by og legge seg ut med», før han la til: «Og de la seg ut med feil mødre!» (Barlow 2016). Anne Williams var til stede på tilstelningen på Anfield, som ble hennes siste (hun døde kort tid senere) (O'Sullivan 2022). Ordene til Kenwright må ha varmet. Hun visste bedre enn mange — plaget av sykdom som hun var — hvor mye kampen hadde kostet de pårørende og andre som engasjerte seg. Faktisk hadde de gjennom sin kamp, mye takket være Anne og hennes medsøstre — mødrene fra Liverpool — klart å vekke opinionen over hele verden til å forstå hvilken urett som var begått. *Kontrasten* — fra hvordan nyheten ble mottatt av verden da den skjedde og supporterne raskt ble gjort skyldige, til hvordan den gjennom mødrene (og andre pårørendes) kamp nå i 2022 blir oppfattet — også ut over Liverpools massive supporterskare — er enorm.

Det var en stund myndighetene (med statsministre og innenriksministre fra flere partier i spissen) hardnakket mente det ikke var noen grunn til å ta opp igjen saken etter at den var blitt henlagt etter undersøkelsene i 1989 (For eksempel i 1997: «Jack

Straw rules out a new inquiry») (The Week 2019). Det var imidlertid altfor mange ubesvarte spørsmål, som myndighetene hadde lagt lokk på, til at aktivistene lot seg stoppe. Løgnene har vi allerede diskutert. I forbindelse med gjenopptagelsen som omsider ble iverksatt i 2014, som en følge av rapporten fra 2012, krevde støttegruppene at supporterne måtte bli frikjent for sin skyld i ulykken. En slik frikjennelse kom i 2016, («Jurors agree fans played no part in the deaths and instead blame police failures, stadium design faults, and a delayed response by the ambulance service») (Conn 2019).

Men ikke før man hadde høstet denne seieren, så ble anklagene mot arrangørene trukket, så ingen av de ansvarlige i politiet har til dags dato blitt dømt i saken (Coleman 2015, s. 85). Coleman skrev dette i 2015. Det er fortsatt like sant (BBC News 2022).

Den daværende uerfarne politibetjenten i South Yorkshire Police Department som hadde ansvaret for avviklingen av semifinalen på Hillsborough har altså aldri måttet stå til rette for det han gjorde den fatale dagen i Sheffield. David Duckenfield var den som ga ordre om å åpne porten inn til stadion, på grunn av trengsel utenfor. Trengselen forplantet seg derfor helt ned til de som sto nederst mot gjerdene ut mot gressteppet, og flere ble knust mot dette massive gjerdet av stål før politiledelsen forsto hva som hendte. Duckenfield løy og sa at det var Liverpool-supporterne som hadde brutt seg gjennom porten. En løgn han langt senere har måttet innrømme, ved å si at han «løy i panikk» (Coleman 2015, s. 87).

Flere døde også ute på gressmatta på stadion fordi de ikke fikk den førstehjelpen de trengte i tide. Igjen en forsømmelse fra de ansvarlige for sikkerheten og avviklingen av kampen. Hvorfor ble så mange ambulanser stående utenfor stadion uten å bli satt inn i hjelpearbeidet? (først i 2016 ble det slått fast at responsen hadde vært for dårlig) (BBC News 2022).

Kevin, sønnen til Anne Williams, var av de mange som kunne ha vært reddet om han hadde mottatt livreddende førstehjelp i tide. Dette kom fram først etter at saken var blitt gjenopptatt. Politimyndighetene hadde hevdet at ingen av de omkomne var i live etter kl. 15:15 (lokal tid) (Coleman 2015, s. 91). Etter høringene i forbindelse med gjenopptagelsen ble det slått fast at dette var feil. Flere kunne ha vært reddet («41 lives could have been saved») (Scraton 2016, s. 468 av 548).

Mødrene og byen hadde fått fram sannheten om Hillsborough, men ikke fullt ut fått det de hele tiden hadde krevd: «Rettfærd for de 96» — som nå er blitt endret til «Justice for the 97».

Kampen for rettfærdighet har tatt over 30 år og er ennå ikke over. Hver gang man har vært på randen av å få tiltalt noen av de ansvarlige for hendelsen, har saken strandet i retten (Coleman 2015, s. 86).

Selv etter at saken er blitt grundig belyst, fra alle kanter, og supporterne fullstendig renvasket, har ingen av de involverte politifolkene blitt stilt til rette for det de har gjort. Så sent som i mai 2021 ble den nevnte saken mot tre politifolk som sto tiltalt for å ha tuklet med vitneutsagn fra hendelsen, avvist av retten, av mangel på bevis (det er gått over 30 år) (BBC News 2022).

Dette er bakteppet som flertallet av Liverpoolsupportere kjenner til når YNWA — selve symbolet på rettfærdighetskampen etter Hillsborough — spilles før kamp. Ikke rart det vekker følelser hos mange, selv blant de som har fulgt kampen for rettfærd for de 97 på avstand. Det er vanskelig å forbli uberørt.

Selv så jeg kampen 15. april 1989 direkte sendt på norsk TV, og opplevde altså sjokket på trygg avstand, men allikevel sterkt berørt som medmenneske og Liverpool-supporter. Kampen ble ikke direkte sendt i Storbritannia, (Dalglish og Winter 2010, s. 183) så ingen i England kunne følge hendelsen direkte på TV, slik vi i Norge kunne, der vi forskrekket med egne øyne kunne følge tragedien slik den utspilte seg. Det gikk ikke så lang tid før det demret for oss at dette var blodig alvor.

I mange år etterpå var ikke fotball så viktig lenger.

### **3.4.5 YNWA og fellesskapet**

Hver kampdag på Anfield (Liverpools stadion) spilles YNWA over høyttaleranlegget. Så og si alle Liverpool-supportere stemmer i, og før sangen er slutt dempes lyden ut av høyttaleranlegget helt og lyden av 55 000 syngende scousere<sup>52</sup>, nordmenn og x-antall andre nasjonaliteter av forskjellig religiøsitet, etnisitet, kjønn og legning, klinger ut over stadion og hjem til millioner av mennesker over hele verden via tv-apparatene.

---

<sup>52</sup> Folk fra Liverpool kaller seg selv scousers (Merriam-Webster 2022b). Navnet skriver seg fra Merseysides regionale matrett, scouse. Litt artig er det at mange mener at den retten kom til Liverpool fra Norge og har opphav i vår lapskaus (Merriam-Webster 2022a).

YNWA er på mange måter den ultimate fellesskapssangen, den synes å si at uansett hvem du er og hva du tror på, så skal du vite at du kan velge fellesskapet. Du skal vite at du ikke er alene ved å føle at det kan være tungt å komme seg gjennom dagene, noen er rett og slett mørke og truende, bruken av været som metafor er langt over grensen til det klisjemessige, allikevel føles det så sant for de «troende».

Hamsun pleide å snu på det og si at en glede kunne gi seg til kjenne på en gråværsdag og at likeledes kunne man være tynget av mørke tanker på en dag med strålende sol; «Det kan regne og storme, det er ikke derpå det kommer an» (Hamsun 1974, s. 12), men i YNWA er det «derpå det kommer an». Sammenfallet er totalt, men det er også det som gjør YNWA så inkluderende. Alle har opplevd *metonymien*. Dager som er grå som humøret.

Kampen for rettferdighet i forbindelse med Hillsborough-ulykken har virkelig vært en følelsesmessig opp- og nedtur for alle pårørende, egentlig for alle som følger fotballklubben Liverpool tett. Opptur på grunn av håpet som iblant er blitt tent. Nedtur hver gang håpet er blitt knust. For hvert år som er gått har YNWA føltes sannere, både i forhold til håpet, men også mørket: man har stått i stormen og til tider hatt lite annet enn YNWA og fellesskapet rundt sangen å støtte seg til.

#### **3.4.6 YNWAs rolle i nyere fotballhistorie**

På 1970- og 1980-tallet, og også deler av 1990-tallet, slet engelsk fotball med tribunebråk (*hooliganism*) (Moorhouse 2006, s. 259) (King 1997, s. 576). Premier League ble dannet i 1992 og betydde en omorganisering av fotballen (Premier League 2022). Arenaene måtte tilby sitteplasser til alle (Scraton 2016, s. 75 av 548). Mange brikker falt på plass for å sikre at en fotballkamp skulle være noe for hele familien, i stedet for å være et «fristed» for voldelige menn. De aggressive uttrykkene måtte dempes. Det var ikke akseptabelt å sloss mot motstandernes supportere før kamp. Volden måtte ta slutt. Og bedring ble det, til tross for at fenomenet har blusset opp igjen i senere tid (Cross 2021). Senest etter kampen mellom Liverpool og Everton (det 240. Merseyside-derbyet) søndag 24.04.2022, slik Liverpool Echo i dag (25.04.2022) kunne rapportere (Edrich 2022).

Hvilken rolle har bruken av musikken på stadion spilt i denne prosessen? Helt siden tidlig på 1960-tallet da man spilte topp ti-hits av lokale artister (som også tilfeldigvis med ett var verdensstjerner, siden Liverpool med Merseybeat ble verdens musikalske sentrum for noen år) har musikk blitt brukt før kamp. Speaker spilte

sangene over høyttaleranlegget, og publikum stemte i. Allsang av *hits* skriver seg fra denne tida (1960-tallet), der blant annet sanger av The Beatles' inngikk. Begivenheten var stor nok til at BBC Panorama<sup>53</sup> i 1964 lagde en reportasje fra kampen mellom Liverpool og Arsenal<sup>54</sup>, og dokumenterte stemningen da «She loves you» ble avsungen på The Kop (ynwa1963 2007a).

Vi vet at YNWA var ansett som Liverpools «anthem» allerede i 1965, da kommentatoren omtaler den slik under finalen i FA-cupen mot Leeds det året, slik man kan se i dette Youtube-klippet (ynwa1963 2007b). Sangen kom ut i 1963 i Liverpool, og ble spilt på stadion samme år (Marsden og Coleman 2021, s. 92). Ifølge Gerry Marsden (1942-2021) som sto bak «merseybeat»-versjonen av sangen, så ringte Liverpool-manager på den tiden, Bill Shankly (1913-1981), ham opp etter at YNWA var blitt Liverpools *anthem*, og skrøt av ham: «You're an inspiration for Liverpool football, my son» (Marsden og Coleman 2021, s. 93).

Var denne bruken av musikk før kamp tilfeldig?

### **Musikk skaper trygghet**

Musikk kan skape en følelse av trygghet. Dette kan høres innlysende ut for oss i dag, men i følge DeNora har det tatt vitenskapen tid å se det som flyselskaper lenge har visst (DeNora 2000, s. 11).

Music is (active in defining situations because, like all devices or technologies, it is) often linked, through convention, to social scenarios, often according to the social uses for which it was initially produced – waltz music for dancing, march music for marching and so on. (...) Music can be used, in other words, as a resource for making sense of situations, as something of which people may become aware when they are trying to determine or tune into an ongoing situation (DeNora 2000, s. 11 og 13).

---

<sup>53</sup> John Morgan, BBCs reporter på Anfield, er en studie verd for det narrative han kommer opp med for å beskrive (i hovedsak) Liverpool-supporterne på The Kop og deres forhold til sang. Dette er ikke «et vindu mot verden», men heller sterkt preget av hvordan Morgan velger å konstruere fortellingen. Helt i tråd med Stewart Halls tanker om kringkasting i «The narrative construction of reality» (Hall 1983). Heldigvis har vi også bildene, som i en viss grad (om man lukker ørene for Morgan og hører på sangen og ser på de glade supporterne) taler for seg. Da er det ikke skremmende, som Morgan påstår (og som han kun henter fra konvensjonen, ikke fra hva han ser og hører).

<sup>54</sup> Kampen var den fjerde siste i sesongen. Liverpool vant 5-0 og ble kronet mestere for sesongen 1963-64, med tre kamper igjen å spille, i det som da het 1. divisjon i England (ynwa1963 2007a).

Dette har gyldighet også for fotballkamper. Men musikken må passe til anledningen, slik DeNora fremholder. Ofte finner jeg personlig avspillingen av hits før kamp på øredøvende nivåer forstyrrende. Det er særlig lydnivået som er det som forstyrrer. Jeg forstår hensikten, det skal gjøre publikum oppstemt, men det virker motsatt på meg, jeg blir demotivert, irritert. Det er for høyt.

Noe helt annet er det når YNWA blir avspilt. Det gir mening på et mye mer grunnleggende plan, det tilfeldige ved rekken med hits er erstattet med hensikt. Plutselig blir man som supporter transportert fra ufrivillig tilhører til aktiv deltaker: for alle synger med, selv om tonearten ikke passer for alle, og alle kan oppleve gleden ved fellesskapet.

Betydningen av dette fellesskapet er da også satt i system av klubben. Markedsavdelingen har for lengst knyttet YNWA til den offisielle delen av klubben ved å innlemme den i den 'store fortellingen' om Liverpool F.C. (*klubbnavnet*). Man har visst en stund å utnytte den samlede kraften som ligger i et slikt symbol som YNWA er vokst til å bli for alle med tilknytning til Liverpool F.C.

### **Musikkens rolle under en pandemi**

De færreste hadde sett for seg fotball "på hold" og fotball uten supportere, slik kampen mot Covid 19 har ført til. Dette har gitt oss en mulighet til å studere fenomenene<sup>55</sup> nærmere, via negasjon. Når noe blir borte kan man på en annen måte få et innblikk i hva dette *noe* betyr når det er der. Man kan reflektere over viktigheten av fenomenet på en ny måte.

Hvor mange ting i hverdagslivet tar vi for gitt? Betyr det at vi undervurderer betydningen? Når samfunnet ble "satt på hold" på grunn av korona (*lockdown*) begynte det å komme rapporter om en økning i voldshandlinger i hjemmet og andre bekymringer knyttet til «overgrep og forsømmelse av barn og eldre» (World Health 2020, s. 1).

Hvilken rolle spilte det da at fotballen kom i gang igjen? Hvilken rolle spilte det at noen få (2000) supportere fikk gå på kamp igjen, og framfor alt, hvilken betydning vil det få (i Liverpools tilfelle) å få 55000 tilskuere tilbake på plass på kamp, en gang etter at pandemien har sluppet taket?<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Både fotball og musikk.

<sup>56</sup> Når jeg redigerer dette, i april 2022, er tribunene igjen fulle.

Jeg har ikke kunnet besvare alt dette i denne oppgava, selvsagt ikke. Men spørsmålene har spilt inn. Jeg har konsentrert meg om musikkens rolle oppe i alt dette, for uten tilskuere på kamp stilner allsangen på stadion, men ikke nødvendigvis i de tusen hjem.

Kraften i YNWA er fortsatt sterk, og det gjorde inntrykk å oppleve allsang fra de få supporterne (de 2000) som fikk se kamp på Anfield i det lille vinduet før smittetallene i England steg til nye høyder og igjen lot oss sitte igjen med tomme tribuner. I skrivende stund er det heldigvis ikke på tale å stanse all fotball, slik man gjorde tidligere under pandemien. Det gir fotballsupportere et avbrekk fra en hverdag preget av et dystert nyhetsbilde.

*Vi Liverpool-supportere har en fordel framfor mange andre, vi har en sang som tar opp i narrativet sitt slike situasjoner som det vi opplever nå under pandemien.*

# Kapittel 4 – Drøfting

## 4.1 Innledning til drøftingen

I dette kapittelet vil jeg forsøke å stille noen berettigede spørsmål til hva jeg har funnet ut om ‘narrativ’, ‘musikk’ og ‘emosjoner’ i løpet av oppgaven. Ved gjennomlesning har jeg følt at jeg har drøftet mye underveis, så det vil ikke være behov for et så omfattende kapittel som jeg så for meg i utgangspunktet.

Et spørsmål jeg må stille meg er om jeg har støttet meg for tett på lingvistikken? Tross Alméns advarsler har jeg sammenlignet narrative trekk *fra* litteraturen med det jeg har sett som musikalske narrativer. Har jeg da vært nok oppmerksom på å se etter det som utfolder seg på andre måter enn narrativt i musikk (der narrativ ikke kommer i spill, men hvor jeg har lest det inn fordi jeg var på det sporet, en variant av «ønsketenkning»)? Jeg er ikke selv av den oppfattelsen.

Jeg har sett på hva det narrative *gjør*, for eksempel hvordan det er med på å utløse emosjoner, like mye som å fortolke musikk og tekst som narrativ ‘tekst’, for å lete etter hva man kan finne av skjulte *fortellinger* i uttrykket. Jeg har lett etter narrative byggesteiner. Jeg har vært mer opptatt av narrativ som konstruksjon enn av *fortelling*, som sådan.

Jeg har koblet på «alle verdens narrativer», også kilder av ikke-akademisk karakter, kort og godt fordi jeg mener det narrativt utformede er overalt, og har større virkning på oss, enn løse påstander og tilfeldige ord, og derfor spiller inn i mange sammenhenger, noe jeg har ønsket å vise. Jeg har forsøkt å se på narrative trekk som er felles mellom musikk og litteratur.

Jeg har tatt utgangspunkt i slik Mark Turner ser på ‘narrativ’, som jeg også siterte på side 12, som kan oversettes med noe sånt som at «den mentale kapasiteten knyttet til narrativ eller fortelling er et grunnleggende trekk ved menneskelig tenkning» (Turner 1996, s. 7). Tanken min i forlengelsen av Turner er at det da ikke er så rart at denne ferdigheten, om vi kan kalle den det, gjør seg gjeldende på forskjellige områder der man skal strukturere en ytring (musikk, litteratur og meninger).

Jeg har nesten ikke snakket om ‘plot’, i stedet har jeg snakket om å gjøre årsaksrekkefølger sannsynlige. Det er mindre lingvistisk ladet, dog hentet fra retorikken. En innsikt jeg synes å ha fått gjennom undersøkelsene er at det å hekte



sammen hendelser til et sannsynlig hele innenfor musikken gjør seg gjeldende i form av *troverdighet*, som et *søsken* til *sannsynlighet*. Musikken får større troverdighet om den er godt fortalt musikalsk. For meg er det slik narrativ arter seg i musikk. Kanskje er det fordi det å gjøre noe *sannsynlig* krever språkets evne til å referere til noe spesifikt, (om enn ikke helt utvetydig), som musikken ikke er i besittelse av (selv om musikk ifølge Ruud, som vi husker, også kan referere til noe utenfor seg selv)? Det *troverdige* derimot finnes mellom linjene i den skrevne tekst (som man gjerne sier), og det finnes definitivt i måten en ytring blir framført på (slik musikk ytrer seg).

I tale finnes troverdigheten blant annet i tonefallet. Musikk er beslektet med tonefall. Det gjelder både for komposisjon og framføring. Komponisten og utøveren som klarer å kjede de musikalske hendelsene sammen på en *troverdige* måte, gir meg en opplevelse av ekthet, en type betydningsfull helhet. Formidling er også fortelling. Av og til blir jeg rørt av disse *gode* fortellingene.

Jeg ytret tidligere noen tanker om viktigheten av å la flere narrativer bryne seg på hverandre. Det ligger til grunn for å slippe til så mange stemmer som jeg har gjort i denne oppgaven.

I forhold til Hillsborough-ulykken er dette, for meg, blitt usedvanlig tydelig. I mange år forsøkte myndighetene å kontrollere narrative rundt hendelsen. Liverpool-supporterne ble (forsøkt) kriminalisert for å utelukke dem fra diskursen. Dette lyktes langt på vei i mange år, da saken ble nektet gjenopptatt. Da en gjenopptagelse endelig fant sted, kom det fram fortellinger som snudde opp ned på det offisielle narrative. Det hadde fått noe å bryne seg på, og det trengte det, så langt fra sannheten som det befant seg (strengt tatt helt fra starten).

Noen supportere hadde drukket øl den dagen. Hendelsene på Heysel stadion<sup>57</sup> i Belgia, bare 4 år tidligere, hadde rettsmyndighetene slått fast skyldtes Liverpool-supporternes «hooliganism» (Mullen 2015). Det var lett å gjøre det sannsynlig at Liverpool-supporterne var skyld også i Hillsborough-ulykken. Men selv om det var

---

<sup>57</sup> Med opptøyene på Heysel stadion i Belgia i 1985 som bakteppe — der 39 mennesker, de fleste italienske Juventus-supportere, omkom og 600 ble skadd etter at en del Juventus-supporterne var blitt angrepet av Liverpool-supportere og en murvegg ga etter for presset som oppsto da panikken bredte seg — var det «lett» å skyldte på Liverpool-supporterne også i 1989. Heysel-tragedien er av mange siden regnet som engelsk fotballs glemte tragedie (Mullen 2015). Myndighetene hadde definitivt ikke glemt den, da hendelsene på Hillsborough skulle settes i sammenheng fire år senere. Liverpool F.C. minnes dagen, 29.05.1985, med ordene: «May 29 will forever be a day of solemn remembrance for Liverpool FC, Juventus FC and the entire football family» (Liverpool FC 2022).

sannsynlig, så var det ikke sant. Da de alternative stemmene og deres narrativer ble sluppet løs i rettshøringene, var det ingen tvil. Supporterne var uten skyld i ulykken.

#### ***4.1.1 Hva har vi funnet ut?***

Vi har sett at narrativ utforming og forståelse har en iboende overbevisningskraft. Vi lager fortellinger for å påvirke og for å forstå. Hva er de største utfordringene ved det? For vi kan like gjerne spørre: hva er det vi da forstår?

Jeg har skrevet om alle narrative som kan komme i spill når vi utøver, lytter og opplever musikk, og som vi baserer vår forståelse på. Narrativ utforming forsterker utsagnene. Vi tror basert på fortellinger, ikke de fakta (hendelser) som danner grunnlag for fortellingene. Vi tror basert på fortellinger selv der fornuften sier noe annet (konspirasjonsteorier, dekkhistorier). I min søken etter svar på hvorfor fornuften slik kan komme til å spille en underordnet rolle, kom jeg over dette:

It has been argued, however, that this evidence raises the further question of whether we are genuinely reason-responsive. The evidence suggests that our actions are, under certain conditions, driven by situational and morally irrelevant factors even when there are salient moral reasons to act otherwise. This suggests that we (or most of us) are not as reason-responsive as we would like to think. But it is controversial whether or not the evidence supports any stronger claims than that (Schlosser 2019, punkt 4.2 Situationism).

Hva vi velger å tro er altså, som jeg allerede har vært inne på, situasjonsbetinget. Det kan til og med trumfe fornuften. Kanskje kan det være med på å belyse politiets handlinger for å redde eget skinn, i en for dem, truende situasjon? Jamfør det Duckenfield sa om at han «løy i panikk» (Coleman 2015, s. 87), gjengitt på side 98 i denne oppgaven.

#### ***4.1.2 Narratologi og kognitiv vitenskap***

I artikkelen «Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation» (Ryan 2010) går forfatteren, Marie-Laure Ryan, inn på noen av begrensninger (anno 2010) ved kognitiv vitenskap (som jeg finner høyst interessant, og verd å drøfte i forbindelse med hvordan jeg har for forholdt meg til narratologi og kognitiv vitenskap i oppgaven min):

There are at least two reasons why “hard” cognitive science — the kind that uses elaborate technology — cannot really trace what happens in the mind as we create or decode narratives. The first reason is *the complexity of the network of the mind*. The human brain contains one hundred billions of neurons, each linked to other neurons by more than ten thousand different synaptic connections. An MRI image is currently unable to give an exact image of the brain neuron by neuron; all it can do is indicate which regions of the brain produce electric activity under various stimuli (Ryan 2010, s. 472-473, min uthevelse).

Kort sagt (slik jeg leser dette): menneskehjernen er for kompleks. Dette speiler et annet problem for forskning i det hele tatt: *verden* er for kompleks (og i stadig endring) til at vi kan si noe evig og uforanderlig om den. Yuval Noah Harari påpeker i *Sapiens* (2016) at «[m]oderne vitenskap er basert på den latinske formaningen *ignoramus* – ‘vi vet ikke’ – som bygger på antagelsen om at vi ikke vet alt» (Harari 2016, s. 247).

Det er her den narrative konstruksjonen kommer inn, så vi kan si noe i det hele tatt. Narrativ framstilling er *komprimert* framstilling av virkeligheten, da ingen kan favne det hele. Selv musikk er for kompleks, i dette bildet (om man tar inn over seg det enorme *nettverket* som settes i sving ved musikalsk *utveksling*.)

Jeg skrev i DNKAM (2020) at det 20. århundrets musikalske metafor var den *organiske*, mens det 21. århundrets musikalske metafor er *nettverket*. Det er et utsagn jeg vil holde fast ved. Er det nettverksforståelsen som skal gjøre at vi danner oss et *riktigere* bilde av hva som skjer (i hjernen, i verden, i vår omgang med musikk), eller er det vitenskapelige gjennombrudd i forhold til evnen til å gå i detaljer om hva som skjer (her representert ved hjernen, siden artikkelforfatteren skriver om kognisjon):

MRI may be able to detect that reading the word “dog” and watching a dog both activate a region of the brain specialized in visualization, but it cannot (yet) identify a configuration of active neurons that mean “dog” to the mind of a certain subject. If imaging techniques ever become able to do so — and there is evidence that they are getting closer<sup>3</sup> — they will be reading thoughts, a rather scary prospect (Ryan 2010, s. 473).

En nøyaktig kartlegging — ved en slik ‘plotting’ av hjernefunksjoner — vil som artikkelforfatteren er inne på begynner å nærme seg «å lese tanker» — ikke bare som

ren science fiction altså. Om vi — på samme måte — kan avlese *i detalj* hva som skjer i hjernen ved musikklytting og musisering hvilke konsekvenser vil det kunne få?

Jeg har ikke skrevet så mye om agenter og *agency*. Skulle jeg tatt mer hensyn til det? Slik jeg leser artikkelforfatteren, så burde jeg kanskje det:

Narrative is a form of representation focused on human action, and it is through their actions, much more than through the description of their inner thoughts or emotions, that characters reveal their state of mind. To understand human action, and, consequently, to understand a plot, it is necessary to construct the mental states that motivate agents. These mental states consist of desires, goals, beliefs, and plans (Ryan 2010, s. 477).

Grunnen er at man da — etter min mening — snakker om litterære (språklige) narrativer (som jeg også har gjort). Men jeg har også forsøkt å lenke det narrative til musikken, og det musikalske narrative er ikke så *semantisk* spesifikt som språket (verbale ytringer). Jeg vet at enkelte forskere skriver inn så kalte ‘virtuelle agenter’ i musikk, men det er et område jeg ikke kjenner godt nok til for å uttale meg om. Om det musikalske narrative skal kunne være noe mer enn en «overflatisk metafor», må vi kanskje se det slik Almén forespråker, som et søsken til det litterære narrative, med sine egne karaktertrekk, slik søsken kan ligne, men også være svært forskjellige, men fortsatt søsken. Jamfør Wittgensteins «familielighet» (Wittgenstein 2010, s. 64).

Om vår «innate narrative ability», som jeg har vært mer opptatt av, skriver hun:

In the traditional view, we give the name of “narrative” to a representation that fulfills certain conditions, such as being about characters who conceive goals, experience conflicts, have emotions, perform actions, bring about changes in the world, and so on. In the inflationary view, it is the other way around: narrative is not the product of certain mental operations, but the source of our ability to perform these operations. If we did not have an innate narrative ability, we would not analyze reality in terms of events, agents, actions, goals, plans, success, failure, and changes of state. David Herman captures the essence of this view when he calls narrative a “tool for thinking” and describes it as something that people “use” to communicate certain types of experience<sup>7</sup> (Ryan 2010, s. 483).

### 4.1.3 Kropp og metafor

«Vi har konseptualisert musikken i henhold til vår kroppslige oppfattelse av verden», skriver jeg i punkt 3.2.4 *Vektløshet?* Men som alt vi mennesker synes å vite om verden, må dette kunne stilles spørsmål ved.

Å bruke noe kjent for å forstå noe abstrakt (som musikk), kalles av lingvister «cross-domain mapping» (Zbikowski 2005, s. 17 og 76). I boken *Conceptualizing Music* (2000) sier forfatteren Lawrence M. Zbikowski (som blant annet bygger på folk som Mark Turner og George Lakoff, som begge er nevnt annet steds i denne oppgaven) det slik:

Cross-domain mapping is a process through which we structure our understanding of one domain (which is typically unfamiliar or abstract) in terms of another (which is most often familiar and concrete) (Zbikowski 2005, s. 13).

Dette er *basic* kognisjon. Slik forsøker vi å forstå verden og fenomenene i den. Det er rikt monn for feilslutninger. Om parabelen feiler, vil man forstå det ukjente dårlig (herunder andre kulturer — eller subkulturer — som konseptualiserer annerledes enn majoriteten i vesten, jamfør Bruce' forsøk på å forstå kulturen til de australske aboriginer i *Songlines* (Chatwin 1987, s. 22 av 324).

Betydning i vår sammenheng: vi kunne forstått *musikk* helt annerledes, om vi hadde konseptualisert fenomenet annerledes enn på vår vestlige måte.

This point can be generalized for music theory as a whole: mapping structure from a nonmusical domain onto music is a way of creating musical structure, and different mappings will lead to different accounts of musical structure (Zbikowski 2005, s. 14).

Det arbeidet som ifølge Zbikowski startet «with the work of cognitive linguists who, in the 1980s, proposed that metaphor was a basic structure of understanding» (Zbikowski 2005, s. 17), har altså sitt utspring i vår kroppslige opplevelse:

This proposal gained added weight when it was shown that metaphorical projection (which is one way to accomplish cross-domain mappings) was a general process not restricted to linguistic expressions but grounded in embodied experience (Zbikowski 2005, s. 17).

Allikevel er selvsagt ikke det å «påkalle» kroppen nok til å kalle det 'naturlig' (jamfør dikotomien natur/kultur, som vi diskuterte på side 19-20) og tro at det er eneste måten vi kunne konseptualisert musikk.

Det er vår vestlige måte å «se» (for ikke å bruke 'konstruere') musikk på, også preget av en «levende» musikktradisjon, som har påvirket «tilbake», slik at systemet på mange måter har blitt selvbekreftende. Denne påvirkningen fram og tilbake, utenfra og innenfra, fra fjern og nær (andre kulturer m.m.), har skapt vår rike musikalske arv, som aldri står stille, men konstant er i endring.

### **Har all musikk 'narrativ'?**

Jeg har tidligere advart mot å lese narrativ inn i all musikk. David Nicholls hevdet for eksempel at «I want to hold your hand» (Lennon og McCartney 1963a) ikke inneholdt noe narrativ (Nicholls 2007, s. 301). Slik jeg ser det nå, inneholder akkurat den Beatles-sangen et litterært mikronarrativ: vi har en agent som ytrer et ønske om å foreta seg en handling. Men «I want to hold your hand» forteller ikke noen historie i teksten. Det er mer stemningsbilder og ønsker, som uttrykkes (i tråd med det Nicholls hevder).

Musikalsk har vi imidlertid en tydelig B-del som kontrast til A-delen. Dette har jeg tidligere vært inne på kan sies å bære i seg narrative trekk. Jeg holder fast ved at selv den enkle ABA-formen bærer noe av *fabelen* i seg. Men den musikalske ABA-formen er ikke slik fordi vi har tredd fabelen (eller narrativ-form) ned over hodet på den i en analyse. Den er slik fordi det å kjede de musikalske hendelsene sammen får en større virkning om man varierer med en B-del; sangen kan gjøres lengre uten at lytteren går lei, fordi den hele tiden presenterer noe nytt eller noe repeteres etter en kontrasterende del så det igjen står fram som nytt og friskt.

Derfor har «I want to hold your hand» et (musikalsk) *narrativ* slik jeg ser det, og det er de *kompositoriske grepene* som gjør det slik, eksemplifisert ved innføringen av D-moll<sup>7</sup>-akkorden som innleder B-delen. Sangen går i G-dur, så dette er ikke ulikt bruken av G-moll i YNWA, der femtetrinnsakkorden gjøres om til moll. I G-dur er D-

moll<sup>7</sup> en akkord lånt fra C-dur, så vi har med et tonalt utsving til C-dur å gjøre (i B-delen). Denne tolkningen gjør jeg i tråd med Alméns tanker om et selvstendig musikalsk narrativ, som er oppstått parallelt med det litterære, ikke er kommet til etter modell fra dette. Det er samme menneskelige trang til å ordene hendelser i forståelige helheter som ligger bak.

Og vi må huske på at det å gi en enkel ABA-form innhold er nytt hver gang en ny sang skrives. Det krever stor fortellerevne (kompositorisk) å få en 3 minutters sang til å framstå så unik som mange av The Beatles' sanger gjør, blant annet «I want to hold your hand».

### **Hva så med anti-narrativ?**

Felles for moderne musikk (og da tenker jeg ikke bare på avantgarde og modernisme, men også en del moderne pop/rock) og moderne litteratur er at de spenningskapende virkemidlene er benyttet på radikalt nye måter (dissonans som etterfølger dissonans og ikke oppløses i konsonans, slik Joni Mitchell for eksempel ofte gjør). Innen litteraturen har vi (etter Derrida) sett romaner som kan sies å ha en form for anti-narrativ, noe forskerne dermed mener blir en form for metafiksjon og kommentar til de tradisjonelle narrativene og de virkemidlene vi benytter når vi forteller en historie.

Such anti-narratives are in this sense metafictional because they ultimately force us to draw our attention away from the construction of a diegesis according to our habitual interpretive processes. By frustrating this sort of closure, they bring the codes themselves to the foreground of our critical attention, requiring us to see them *as* codes rather than as aspects of human nature or the world (Scholes 1980, s. 211).

En av de viktigste funksjonene til anti-narrativ har vært å synliggjøre disse kodene. Jeg synes det er interessant å trekke inn denne innfallsvinkelen til narrativ. Selv vi som finner glede i tradisjonell narrativ utforming (og føler det har en verdi), har godt av å se at det ikke er eneste måte å utforme narrativ på (ingen «naturlig» måte), men vi skal heller ikke — på den annen side — avskrive narrativ som en konstruksjon helt uten rot i menneskets natur.

#### 4.1.4 Musikalsk narrativ som «søsken» til det litterære

Kan oppadgående og nedadgående melodilinjer sees i lys av romanens mange verdivendinger? Kumulative verdivendinger skaper stadig økende spenning i romaner, slik Langeland presiserer. Melodier skapes også ved spenning/avspenning. I YNWA går også harmonien fra enkel til stadig mer kompleks. Igjen paralleller til narrativ utforming.

Er det for enkelt å se stigende og synkende melodilinjer på en lignende måte som positivt og negativt ladede?

Verdivendinger skapes av dialektikken (enten/eller-karakteren). Altså utnytter fortellinger binære forestillinger. Det er to utfall: positivt eller negativt, men allikevel komplekst. Langeland påpeker at det som er positivt for noen er negativt for andre. Det er dette som bidrar til kompleksiteten i fortellinger. Dette viser også hvor innvevd vi mennesker er i 'det binære' prinsipp: alle hendelser kan oppfattes positivt eller negativt eller kan få positiv eller negativ betydning. Musikk har på samme måte forskjellige måter og utløse spenningen på (tenk på de forskjellige kadenser vi har).

Jeg håper at jeg — til tross for all inspirasjon jeg har funnet i det litterære narrativet — har fått fram Byron Alméns poeng: at det gir mening å se narrativ utfolde seg innen flere medier på disse medienes egne premisser, slik filmnarrativet ikke er identisk med det litterære, og dermed ikke kan vurderes etter nøyaktig samme kriterier.

Den narrative impuls — vårt sterke ønske om å forme og forstå 'verden og fenomenene i den' narrativt — springer derimot ut av samme kognitive kapasitet. Ifølge Yuval Noah Harari skal vi være glade for denne evnen, som oppsto ved den kognitive revolusjonen, for ca. 70 000 år siden (Harari 2016, s. 34). Uten evnen til å «snakke om fiksjon», skriver Harari, ville vi ikke vært i stand til å «samarbeide på ekstremt fleksible måter med uendelig mange fremmede», og vi ville ikke kunnet «snakke om ting som egentlig ikke eksisterer» (Harari 2016, s. 37-38).

Omtrent på samme måte som prester og trollmenn har skapt guder og demoner i historiens løp, og slik mange tusen franske *curés* skapte Kristi legeme i kirken hver søndag. Det handlet om å fortelle historier og overbevise folk om å tro på dem (Harari 2016, s. 43).



Uten denne evnen, og uten den vitenskapelige revolusjon, omkring år 1500 evt., ville menneskeheten aldri vært der den er i dag (Harari 2016, s. 243-396).

Til grunn for en slik tanke ligger altså tvilen<sup>58</sup>, det å vite at vi ikke kan vite alt.

---

<sup>58</sup> *Ignoramus*, som vi husker fra side 107 i denne oppgaven. Harari ser det at vi «åpent innrømmer *kollektiv uvitenhet* med hensyn til *de viktigste spørsmålene*», som en viktig drivkraft bak utviklingen — på godt og ondt — de siste 500 årene (Harari 2016, s. 248).

# Kapittel 5 – Konklusjon

## 5.1 Konklusjon

BRECVEMA-rammeverket har langt på vei kartlagt *hvordan* emosjoner utløses av musikk. Laboratorieforsøk har vist at man har kunnet identifisere og påvise 8 mekanismer som er i spill. Men vi lytter vanligvis ikke til musikk i laboratorier, derfor har jeg gått på jakt etter hvordan innsikt fra BRECVEMA kan kobles mot *bruken* av musikk, der emosjoner inngår som en viktig del av musikkopplevelsen.

Vi har sett hvordan narrativ *i* og *omkring* musikken både kan utløse emosjoner og komme i veien for disse. Det var viktig for meg å koble narrativ utforming til BRECVEMA. Flere av mine egne erfaringer med å bli rørt av musikk, sammen med observasjoner av andres reaksjoner, syntes alltid å involvere en form for narrativ rundt opplevelsen. Ofte var dette knyttet til situasjonen. Noen sa noe om det musikkstykket vi senere ble rørt av.

Konklusjonen — etter å ha sett nærmere på den rollen det narrative spiller, i forhold til musikk som (kunst)opplevelse, herunder det å bli *rørt* — må være at alle ytringer er omgitt av et *nettverk* av store og små narrativer. Det er ikke alle vi får med oss, men de vi påvirkes av har i stor grad innvirkning på (kunst)opplevelsen. Du velger ikke alltid selv hvilke narrativer som du vil la prege din opplevelse. Noen ganger (i vår iver etter stadig mer informasjon) kommer vi over forklaringer (narrativer) som kan velte hele opplevelsen, fordi vi bli oppmerksomme på sider ved kunstverket som vi opplever som problematiske (slik tilfellet er med *Carousel* som musikal, i forhold til voldsproblematikken).

Alle hendelser og omtaler av Hillsborough-ulykken er også eksempler på *fortellinger* som sterkt er med på å prege generasjoner av Liverpool-supportere og deres forhold til YNWA. Disse fortellingene er i stadig endring og utvikling, men YNWA blir en måte å holde fast ved «håpet» knyttet til fellesskapet.

Teksten i YNWA handler om å holde ut, beholde håpet samme hva, for det vil bli bedre på den andre siden av stormen. Dette narrative er også reflektert musikalsk. Melodien, harmonien og rytmen i YNWA, kan sies å støtte opp under og bidra til det *totale* narrative som sangen fanebærer? Det hadde ikke vært like kraftfullt uten musikken. Det musikalske narrative står til det verbale narrative i teksten til sangen,

og forsterker og utfyller det, og vi supportere og andre knytter de forskjellige narrativene i og rundt sangen til våre egne livs-narrativ. Selv 12/8-takten spiller inn, slik George Martin minnet oss på, ved å påkalle fellesskapsfølelsen (*rytmisk «entrainment»*). Slik spinnes det et nett av betydning rundt YNWA. Et betydningsfullt nett som påvirker hvordan vi emosjonelt opplever sangen. Og de emosjonene vi slik kan oppleve gjør oss godt. Og av og til virker alt sammen på en slik måte at vi blir *rørt*.

Narrativ utforming og narrativ forståelse når langt ut over den skrevne litteraturen. Opplevelsen av musikk preges av denne medfødte og tillærte evnen til å søke forklaringer i *fortellinger*. Vi komprimerer hendelsesforløp ned i årsakssammenhenger slik at vi kan *forstå*, selv om man da kan diskutere *hva* det er vi forstår: virkeligheten eller vår egen konstruksjon? Det er ingen vei utenom dette. Om da ikke det å være klar over disse begrensningene — ved vår menneskelige kognisjon og hva vi egentlig kan vite — i seg selv kan være en måte å oppnå *en større forståelse på*, av ‘verden og fenomenene i den’.

## Litteraturliste

- Almén, Byron. 2003. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory* 47 (1): pp. 1-39, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/30041082>.
- Almén, Byron. 2017. *A theory of musical narrative*. First paperback edition. utg, *Musical meaning and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Andersen, Rune J. 2019. *Skjebnesymfonien*. Store norske leksikon. Sist oppdatert 26.10. 2019 [hentet 22.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/Skjebnesymfonien>.
- ANU TV. 2012. *Richard Dawkins & Lawrence Krauss: Something from Nothing*. ANU TV. Sist oppdatert 19.04. 2012 [hentet 30.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/q0mljE9K-gY>.
- Barker, Chris and Emma A. Jane. 2016. *Cultural Studies theory and practice*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: SAGE.
- Barlow, Eleanor. 2016. *The Hillsborough mums who never gave up the fight*. Liverpool Echo. Sist oppdatert 28.04. 2016 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/hillsborough-mums-who-never-gave-11256851>.
- Barthes, Roland. 2014. "Den borgerlige sangkunst." I *Mytologier*. Oslo: Gyldendal.
- BBC News. 2021a. *Anne Williams: Maxine Peake 'captures Hillsborough campaigner's spirit'*. Sist oppdatert 14.10 2021a [hentet 24.04 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-58903590>.
- BBC News. 2021b. *Hillsborough: Fan injured in stadium disaster dies 32 years later*. Sist oppdatert 29.05 2021b [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-58005871>.
- BBC News. 2022. *Hillsborough: Timeline of the 1989 stadium disaster*. Sist oppdatert 08.04. 2022 [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-47697569>.
- Beard, David, og Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. 2. utg. London and New York: Routledge.
- Bergan, Jon Vidar. 2021. *Beat-musikk*. Store norske leksikon. Sist oppdatert 11.02. 2021 [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/beat-musikk>.
- Bergland, Camilla Svernæs. 2022. *USAs fagforeningsleder ser til Norge: Absolutt noe å lære*. E24. Sist oppdatert 30.01. 2022. Tilgjengelig fra <https://e24.no/internasjonalt-oekonomi/i/k61A8B/usas-fagforeningsleder-ser-til-norge-absolutt-noe-aa-laere>.
- Bergman, Ingmar. 1982. *Fanny og Alexander*. Sverige: Fram Film (1983) (Norway) (theatrical).
- Bergmo, Tonje, og Erlend Moe. 2010. *Ole Paus møter seg selv i døra*. NRK. Sist oppdatert 10.03.2010 2010 [hentet 19.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.nrk.no/kultur/150-ar-med-margrethe-munthe-1.7030899>.
- Bernstein, Charles. 2002. *Sting talks with Charles Bernstein - About the Dramatic Art of Writing Songs* 2002 [hentet 19.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://thescl.com/articles/songwriter-recording-artist-sting-talks-with-charles-bernstein/>.
- Bjørneboe, Jens. 1986. *Samlede dikt*. Redigert av André Bjerke. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Blacking, John. 1973. *How musical is man*: University Washington Press.

- Brean, Are, og Geir Ove Skeie. 2019. *Musikk og hjernen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Børtnes, Jostein. 1980. *Aristoteles Om diktekunsten - en innføring*. Oslo: Solum Forlag A/S.
- Carver, Raymond. 2018. *Det vi snakker om når vi snakker om kjærlighet*. Oslo: Solumbokvennen.
- Chatwin, Bruce. 1987. *The songlines*. London: Penguin Random House UK.
- Coleman, Sheila. 2015. "Hillsborough The Long Struggle to Expose Police Corruption." I *How Corrupt is Britain?*, redigert av David whyte, 85-93. Pluto Press.
- Conn, David. 2019. *30 years of seeking justice: Hillsborough disaster timeline*. Guardian. Sist oppdatert 28.11 2019 [hentet 28.11 2019]. Tilgjengelig fra <https://www.theguardian.com/football/2017/jun/28/long-road-justice-hillsborough-inquest-timeline>.
- Cooke, Sam. 1962. "Bring it on home to me." I *Bring it on home to me (single)*, innspilt med Sam Cooke. Produsert av Hugo Peretti og Luigi Creatore. USA: RCA.
- Cox, Arnie. 2016. *Music and embodied cognition: listening, moving, feeling, and thinking*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Cross, John. 2021. *English football hooliganism has returned to its worst and the FA and police must act*. The Mirror. Sist oppdatert 18.10. 2021 [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.mirror.co.uk/sport/football/news/english-football-hooliganism-returned-worst-25242895>.
- Curry, Ben. 2020. "Music and reality." I *The Routledge handbook of music signification*, redigert av Esti Sheinberg og William P. Dougherty. London New York: Routledge.
- DalGLISH, Kenny, og Henry Winter. 2010. *My Liverpool home*: Hodder & Stoughton. Epub.
- Danielsen, Anne. 2006. "Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music." *Studia Musicologica Norvegica* nr. 32. [https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/smn/2006/32/aesthetic\\_value\\_cultural\\_significanceand\\_canon\\_formation\\_inpopularmusic](https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/smn/2006/32/aesthetic_value_cultural_significanceand_canon_formation_inpopularmusic).
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques. 2006. *Dekonstruksjon: klassiske tekster i utvalg*. Oversatt av Karin Gundersen, *La structure, le signe et le jeu*. Oslo: Spartacus.
- Dunnett, Ben. 2022. *Simple and compound meter*. Music Theory Academy 2022 [hentet 24.04 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.musictheoryacademy.com/how-to-read-sheet-music/simple-and-compound-meter/>.
- Edrich, Patrick. 2022. *Group of men throw bins and chairs in street fight after Merseyside Derby*. Liverpool Echo. Sist oppdatert 25.04. 2022 [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra [https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/group-men-throw-bins-chairs-23776769?int\\_source=nb](https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/group-men-throw-bins-chairs-23776769?int_source=nb).
- Eide, Eiliv, Atle Kittang, og Asbjørn Aarseth. 2007. *Klassisk litteraturteori*. Oslo: Univeritetsforlaget.
- Erik Bye – emne. 2018. *Tømmerkojevise (Der skulle vi ha vøri, Kal)*. Universal Music Group. Sist oppdatert 20.05. 2018 [hentet 30.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/LmboaT3NPYQ>.

- Farber, Jim. 2019. *Amazing Grace: the story behind the electrifying Aretha Franklin movie*. The Guardian. Sist oppdatert 08.04. 2019 [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/08/aretha-franklin-amazing-grace-movie-backstory>.
- Flodin, Camilla. 2009. *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur ock sanning*. Göteborg: Glänta Production.
- Franklin, Aretha. 1972. I *Amazing Grace*, Produsert av Jerry Wexler, Arif Mardin og Aretha Franklin. Atlantic.
- Genesis, Mike Rutherford, Peter Gabriel, Phil Collins, Teve Hackett, Tony Banks. 1973. "Dancing with the Moonlit Knight." I *Selling England by the Pound*, innspilt med Genesis. Produsert av Genesis og John Burns. Virgin Records Ltd.
- Godøy, R., og M. Leman. 2010. *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge.
- Griegakademiet. 2022. *Tales, Myths and Stories: Exploring Narrative Methodologies in Music Research 2022* [hentet 18.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.uib.no/en/rs/grieg/146873/tales-myths-and-stories-exploring-narrative-methodologies-music-research>.
- Grimen, Bjørn og Lise Andreassen Hagir. 2011. *You'll never walk alone*. NRK Rogaland 2011 [hentet 18.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.nrk.no/rogaland/1.7580260>.
- Guardian sport. 2022. *Shrewsbury ban two fans for eight years over Hillsborough chants*. The Guardian. Sist oppdatert 18.01. 2022 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.theguardian.com/football/2022/jan/18/shrewsbury-ban-two-fans-for-eight-years-over-hillsborough-chants>.
- Guldbrandsen, E. E. 2020. "Om den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form: Et musikkfilosofisk forsøk." I *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.*, redigert av Ø. Varkøy & H. Holm, s. 191–214. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Gundersen, Øystein. 2016. *Virginia Woolfs Bloomsbury*. Upublisert.
- Gundersen, Øystein. 2018. *What différance does it make? - ambivalens og paradoks i The Smiths indierockuttrykk i lys av Derridas språkteori*, Institutt for musikkvitenskap (IMV), Universitetet i Oslo, Upublisert.
- Gundersen, Øystein. 2020. *Den narrative konstruksjonen av 'musikk' - «I dreamed a dream» fra Les Misérables - et musikkstykke, to versjoner, tre perspektiver*, Institutt for musikkvitenskap (IMV), Universitetet i Oslo.
- Hall, Stuart. 1983. *The Narrative Construction of Reality - An Interview with Stuart Hall*. I *Doubletake*, redigert av John O'Hara: The Open University.
- Hamsun, Knut. 1974. *Pan*. Oslo: Den norske bokklubben.
- Harari, Y.N. 2016. *Sapiens*: Bazar forlag as.
- Harari, Yuval Noah. 2018. *Are we living in a post-truth era? Yes, but that's because we're a post-truth species*. Sist oppdatert 07.09. 2018 [hentet 28.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://ideas.ted.com/are-we-living-in-a-post-truth-era-yes-but-thats-because-were-a-post-truth-species/>.
- Honing, Henkjan. 2004. "The comeback of systematic musicology: new empiricism and the cognitive revolution." *Tijdschrift voor Muziektheorie [Dutch Journal of Music Theory]* nr. 9 (3): pp. 241-244. <http://www.nici.ru.nl/mmm/papers/honing-2004f.pdf>.

- Honing, Henkjan. 2011. *TEDxAmsterdam 2011* 2011. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/EU7HcV83RXc>.
- Honing, Henkjan. 2018. *The Origins of Musicality* Kindle. utg. Cambridge, Massachusettes og London, England: The MIT Press.
- Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts og London, England: Bradford Books.
- Huron, David, og Elizabeth Margulis. 1993. "Musical Expectancy and Thrills." *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*: 575-604. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0021.
- IMDb.com. 2012. *Les Misérables* 2012 [hentet 14.06 2020]. Tilgjengelig fra [https://www.imdb.com/title/tt1707386/?ref=nm\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt1707386/?ref=nm_sr_srsrg_0).
- Johnston, Sarah Iles. 2015. "NARRATING MYTHS STORY AND BELIEF IN ANCIENT GREECE." *Arethusa* nr. 48 (2): 173-218. <https://www-jstor-org.ezproxy.uio.no/stable/26314620>.
- Johnston, Taylor. 2022. *The U.S. Labor Movement Is Popular, Prominent and Also Shrinking*. Sist oppdatert 25.02. 2022 [hentet 23.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.nytimes.com/interactive/2022/01/25/business/unions-amazon-starbucks.html?smid=url-share>.
- Juslin, Patrick N., og Petri Laukka. 2003. "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?" *Psychological Bulletin* nr. 129, No. 5, 770–814 (No. 5): 770–814. doi: 10.1037/0033-2909.129.5.770.
- Juslin, Patrik N. 2013. From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews* 10: 235–266, <http://dx.doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>.
- Juslin, Patrik N. 2019. *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N., Gonçalo Barradas, og Tuomas Eerola. 2015. "From Sound to Significance: Exploring the Mechanisms Underlying Emotional Reactions to Music." *The American Journal of Psychology* nr. 128 (3): 281-304. doi: 10.5406/amerjpsyc.128.3.0281. [www.jstor.org/stable/10.5406/amerjpsyc.128.3.0281](http://www.jstor.org/stable/10.5406/amerjpsyc.128.3.0281).
- Juslin, Patrik N., og John A. Sloboda. 2012. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*: Oxford.
- Keil, Charles og Steven Feld. 2005. "Communication, Music and Speech about Music." I *Music Grooves*. Tucson, Arizona, USA: Fenestra Books.
- King, Anthony. 1997. "The Postmodernity of Football Hooliganism." *The British Journal of Sociology* nr. 48 (4): 576-593. doi: 10.2307/591597. <http://www.jstor.org.ezproxy.uio.no/stable/591597>.
- King, Henry. 1956. *Carousel*. USA: 20th Century Fox. Tilgjengelig fra <https://itunes.apple.com/no/movie/carousel-1956/id394619006?l=nb>.
- Lakoff, George, og Mark Johnson. 2003. *Metaphors we live by*. Chicago, Ill. ; London: University of Chicago Press.
- Langeland, H.H. 2011. *Fortellekunst: håndbok i litterære teknikker*: Tiden.
- Lennon, John, og Paul McCartney. 1963a. "I want to hold your hand." I *I want to hold your hand (single)*, Produsert av George Martin. Parlophone.
- Lennon, John, og Paul McCartney. 1963b. "She loves you." I *She loves you (single)*, innspilt med The Beatles. Produsert av George Martin. London: EMI.
- Lennon, John, og Paul McCartney. 1968. "Julia." I *The Beatles («The White album»)*, Produsert av George Martin. Apple.

- Levitin, Daniel J. 2019. *This is your brain on music*: Penguin Publishing Group.
- Liverpool FC. 2018. *We are Liverpool: This means more*. Youtube. Tilgjengelig fra [https://youtu.be/YhqiSO\\_UFvg](https://youtu.be/YhqiSO_UFvg).
- Liverpool FC. 2022. *Heysel: A day never forgotten* 2022 [hentet 29.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.liverpoolfc.com/heysel>.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS.
- Lunde, Mari. 2022. *Shrewsbury Town er forferdet over egne supportere*. Liverpool FC Supporters Club Norway. Sist oppdatert 10.02. 2022 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.liverpool.no/nyheter/2022/1/shrewsbury-town-er-forferdet-over-egne-supportere/>.
- Marsden, Gerry, og Ray Coleman. 2021. *I'll never walk alone*. Epub. utg. London: Bloomsbury Publishing Limited. Originalutgave, 1993.
- McClary, Susan. 1997. "The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories." *Narrative* nr. 5 (1): 20-35. [www.jstor.org/stable/20107098](http://www.jstor.org/stable/20107098).
- McClary, Susan. 2002. *Feminine endings : music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKee, Robert. 1997. *Story: substance, structure, style*. New York: ReganBooks.
- Merriam-Webster. 2022a. *Lobscouse*. Merriam-Webster Dictionarý 2022a [hentet 30.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lobscouse>.
- Merriam-Webster. 2022b. *Scouser*. Merriam-Webster Dictionarý 2022b [hentet 30.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Scouser>.
- Meyer, L.B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*: University of Chicago Press.
- Mithen, Steven J. 2005. *The singing Neanderthals : the origins of music, language, mind and body*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Molnár, Ferenc. 1999. *Liliom*. Oversatt av Benjamin Floyer Glazer. Redigert av William-Alan Landes: Players Press.
- Moorhouse, H. F. 2006. "FOOTBALL HOOLIGANISM AND THE MODERN WORLD." *International Review of Modern Sociology* nr. 32 (2): 257-275. <http://www.jstor.org.ezproxy.uio.no/stable/41421245>.
- Mullen, Tom. 2015. *Heysel disaster: English football's forgotten tragedy?* BBC News. Sist oppdatert 29.05. 2015 [hentet 29.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-32898612>.
- Nattiez , Jean-Jacques and Katharine Ellis. 1990. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* nr. 115 (2): pp. 240- 257. <https://www.jstor.org/stable/766438>.
- Newton, Francesca. 2021. *Justice for the 97*. Tribune Magazine. Sist oppdatert 01.08. 2021 [hentet 24.04 2022]. Tilgjengelig fra <https://tribunemag.co.uk/2021/08/justice-for-the-97>.
- Nicholls, David. 2007. Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music & Letters* 88 (2): 297-315, [www.jstor.org/stable/30163649](http://www.jstor.org/stable/30163649).
- O'Sullivan, Kyle. 2022. *Anne Williams suffered cruel final tragedy that stopped her seeing Hillsborough justice*. The Mirror. Sist oppdatert 05.01. 2022 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/anne-williams-suffered-cruel-final-25861340>.
- Pinker, Steven. 2021. *Rationality: what it is, why it seems scarce, why it matters*. Ebook. utg: Penguin Random House UK.



- Polkinghorne, Donald E. 1988. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Pollack, Sydney, og Alan Elliott. 2018. *Amazing Grace*. USA. Tilgjengelig fra <https://itunes.apple.com/no/movie/amazing-grace-2018/id1483956617?l=nb>.
- Premier League. 2022. *Premiere League Origins 2022* [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.premierleague.com/history/origins>.
- Proust, Marcel. 2013. *På sporet av den tapte tid: Veien til Swann. Bind 1*. Epub. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Reybrouck, Mark. 2008. "The Musical Code between Nature and Nurture: Ecosemiotic and Neurobiological Claims." I *The Codes of Life. The Rule of Macroevolution*, redigert av M. Barbieri. Berlin: Springer.
- Rink, John. 1999. "Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator." I *Rethinking Music*, redigert av Nicholas Cook and Mark Everist, 217-238. Oxford: Oxford University Press.
- rjun67. 2010. *The Snowman - Walking in the air*. Youtube. Sist oppdatert 23.11. 2010 [hentet 30.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/upH1QZU4Z0Y>.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1945a. *You'll never walk alone*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1945b. "You'll never walk alone." I *Carousel original 1945 cast recording*, innspilt med Jan Clayton, John Raitt, Jean Darling, Connie Baxter. Produsert av: Geffen Records. Tilgjengelig fra <https://music.apple.com/no/album/the-highest-judge-of-all-youll-never-walk-alone/1440802061?i=1440802331&l=nb>.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1956a. "You'll Never Walk Alone." I *Rodgers & Hammerstein's Carousel (Original Motion Picture Soundtrack) [Expanded Edition]*, innspilt med Barbara Ruick, Shirley Jones & The 20th Century Fox Orchestra. Produsert av: Angel Records.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1956b. "You'll Never Walk Alone (Finale)." I *Rodgers & Hammerstein's Carousel (Original Motion Picture Soundtrack) [Expanded Edition]*, innspilt med Barbara Ruick, Shirley Jones & The 20th Century Fox Orchestra. Produsert av: Angel Records.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1963. "You'll never walk alone." I *How do you like it*, innspilt med Gerry and the Pacemakers. Produsert av George Martin. London: Columbia (EMI). Tilgjengelig fra [https://youtu.be/OV5\\_LQArLa0](https://youtu.be/OV5_LQArLa0).
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1972. "You'll never walk alone." I *Amazing Grace*, innspilt med Aretha Franklin. Produsert av Jerry Wexler, Arif Mardin og Aretha Franklin. Los Angeles: Atlantic.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 1996. "You'll never walk alone." I *You'll never walk alone - Liverpool FC & supporters - 24 Anfield anthems*, Produsert av: 13th Moon Recordings. Tilgjengelig fra <https://music.apple.com/no/album/youll-never-walk-alone/1529305622?i=1529305625&l=nb>.
- Rodgers, Richard, og Oscar Hammerstein II. 2003. "You'll never walk alone." I *Unearthed*, innspilt med Johnny Cash. Produsert av Rick Rubin. Universal.
- Roper, Matt. 2019. *Kenny Dalglish carried Liverpool after Hillsborough - and it nearly destroyed him*. The Mirror. Sist oppdatert 15.04. 2019 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.mirror.co.uk/sport/football/news/kenny-dalglish-liverpool-after-hillsborough-14281396>.

- Ruud, E. 2020. "En økologisk musikkforståelse." I *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.*, redigert av Ø. Varkøy & H. Holm. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Ruud, Even. 2021. *Musikkeestetikk*. Store norske leksikon. Sist oppdatert 30.01. 2021 [hentet 29.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/musikkeestetikk>.
- Ryan, Marie-Laure. 2010. "Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation." *Style* nr. 44 (4): 469-495. <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.44.4.469>.
- Sacks, Oliver. 2008. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*: Vintage Books.
- Sandnes, Olav T. 2021. *Liverpool-Atletico Madrid*. 03.11.21. Norge: TV2.
- Schlosser, Markus. 2019. *Agency*. I *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, redigert av Edward N. Zalta. Tilgjengelig fra <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/agency/>.
- Scholes, Robert. 1980. "Language, Narrative, and Anti-Narrative." *Critical Inquiry* nr. 7 (1): 204-212. <http://www.jstor.org.ezproxy.uio.no/stable/1343184>.
- Scruton, Phil. 2016. *Hillsborough the truth*. London: Penguin Random House UK. Epub.
- Semb-Johansson, Arne. *Edderkopper*. Store norske leksikon [hentet 20.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/edderkopper>.
- Shanmugaratnam, Yohan. 2022. "Trapper opp klappjakta." *Klassekampen*, 03.03.2022.
- Skiba, Russ, og Reece Peterson. 1999. "The Dark Side of Zero Tolerance: Can Punishment Lead to Safe Schools?" *The Phi Delta Kappan* nr. 80 (5): 372-382. <http://www.jstor.org/stable/20439450>.
- Skårderud, Jo Røed. 2022. "Lar seg ikke skremme." *Klassekampen*, 23.04.2022. snl.no. 2019. *Eroica* 2019 [hentet 19.04 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/Eroica>.
- Sofokles. 1999. *Kong Oidipus*. Oversatt av Peter Østbye. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.
- Store norske leksikon. 2009. *Carousel* 2009 [hentet 18.11 2019]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/Carousel>.
- Store norske leksikon. 2019. *Auld Lang Syne*. snl.no. Sist oppdatert 12.04.2019 2019 [hentet 20.04. 2022]. Tilgjengelig fra [https://snl.no/Auld\\_Lang\\_Syne](https://snl.no/Auld_Lang_Syne).
- Store norske leksikon. 2020. *Baryton - sangstemme*. Store norske leksikon. Sist oppdatert 26.05. 2020 [hentet 07.04. 2022]. Tilgjengelig fra [https://snl.no/baryton - sangstemme](https://snl.no/baryton_-_sangstemme).
- Svendsen, Lars Fredrik Händler. *Semiotikk*. Store norske leksikon [hentet 02.03. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/semiotikk>.
- Svennevig, Jan. 2021. *Kontekst*. Store norske leksikon. Sist oppdatert 07.11. 2021 [hentet 24.03. 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/kontekst>.
- Teistung, Even. 2021. "En oppriktig famling." *Klassekampen*, 13.03.2021.
- The78prof. 2019. *Ist recording of: You'll Never Walk Alone - Frank Sinatra (1945)*. Youtube 2019 [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/mEEDySgHGP4>.
- The beadierline tapes. 2021. *George Martin You'll never walk alone Story 1998*. Youtube. Sist oppdatert 25.03. 2021 [hentet 14.03. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/0YXstl6SfVk>.
- The King's Academy. 2021. *You'll Never Walk Alone- Olivia Cornett and Olivia Sauerberg*. Sist oppdatert 30.05 2021 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/hA5xeJMelzw>.

- The University of Texas System. 2022. *Byron Almén, Ph.D. Associate Professor of Music Theory* 2022. Tilgjengelig fra <https://www.utsystem.edu/sites/regents-outstanding-teaching-awards/2014/almen-byron>.
- The Week. 2019. *Hillsborough timeline: what has happened in 30 years since 1989 disaster*. The Week 2019 [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.theweek.co.uk/hillsborough/72030/justice-for-the-96-timeline-of-the-hillsborough-inquest>.
- Tjønneland, Eivind. 2018. *Anagnorisis*. Store norske leksikon på snl.no. Sist oppdatert 20.02 2018 [hentet 08.06 2020]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/anagnorisis>.
- Tranøy, Knut Erik, og Eivind Tjønneland. 2016. *Aristoteles*. Store norske leksikon 2016 [hentet 21. mars 2017]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/Aristoteles>.
- Tronstad, Øystein. 2021. *Andrew Devine har gått bort*. Liverpool FC Supporters Club Norway. Sist oppdatert 28.07. 2021 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.liverpool.no/nyheter/2021/7/andrew-devine-har-gaatt-bort/>.
- Tronstad, Øystein. 2022. *Manchester United vil drive Hillsborough-opplæring blant supporterne*. Liverpool FC Supporters Club Norway 2022 [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.liverpool.no/nyheter/2022/4/manchester-united-vil-drive-hillsborough-opplaering-blant-supporterne/>.
- Turner, Mark. 1996. *The literary mind: origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Richard. 2016. *Five Hillsborough myths dispelled by inquests jury*. BBC News Online. Sist oppdatert 28.04. 2016 [hentet 24.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-35473732>.
- U.S. Department of Justice. 2021. *Infiltrated Labor Unions*. Sist oppdatert 03.05 2021 [hentet 23.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.justice.gov/criminal-ocgs/infiltrated-labor-unions>.
- Utdanningsdirektoratet. 2020. *4. Nulltoleranse*. Sist oppdatert 06.07. 2020 [hentet 23.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.udir.no/regelverkstolkninger/opplaring/Laringsmiljo/skolemiljo-udir-3-2017/4.-nulltoleranse/>.
- Vesterheim, Gjert. 2018. *Klassisk retorikk*. Oslo: Dreiers forlag.
- Wicker, Alan. 2012. *Frank Sinatra You'll Never Walk Alone - Live 1989*. Youtube 2012 [hentet 21.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/mBAMMFDeC6A>.
- Wikipedia.org. 2022. *Carousel (musical)*. Wikipedia. Sist oppdatert 18.04. 2022 [hentet 23.04. 2022]. Tilgjengelig fra [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Carousel\\_\(musical\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Carousel_(musical)).
- Wisdom Digital Media. 2018. *Review Roundup: Critics Weigh-In on CAROUSEL on Broadway, Starring Jessie Mueller and Joshua Henry* Sist oppdatert 12.04. 2018 [hentet 23.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://www.broadwayworld.com/article/Review-Roundup-Critics-Weigh-In-on-CAROUSEL-on-Broadway-Starring-Jessie-Mueller-and-Joshua-Henry-20180412>.
- Wittgenstein, Ludwig. 2010. *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- World Health, Organization. 2020. *ADDRESSING VIOLENCE AGAINST CHILDREN, WOMEN AND OLDER PEOPLE DURING THE COVID-19 PANDEMIC KEY ACTIONS*. World Health Organization. Tilgjengelig fra <http://www.jstor.org/stable/resrep28197>.

- ynwa1963. 2007a. *The Other Mersey Sound, 1964*. Sist oppdatert 04.12. 2007a [hentet 26.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/87Ywgj2PWx0>.
- ynwa1963. 2007b. *YNWA, 1965*. Sist oppdatert 04.12. 2007b [hentet 25.04. 2022]. Tilgjengelig fra <https://youtu.be/8AXxf52k0cE>.
- Zbikowski, Lawrence M. 2005. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*: Oxford University Press.
- Østmoe, Tor Ivar. 2018. *Quintilian*. Store norske leksikon Sist oppdatert 16.04. 2018 [hentet 20.04 2022]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/Quintilian>.