



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT 350

Mastergradsoppgave i teatervitenskap

Høst 2014

Musikalske elementer i musikaler

Linnea Reitan Jensen

Takk til

Keld Hyldig for god veiledning

Mamma Berit Reitan for gode diskusjoner og støtte

Terje Skjeggedal for korrektur

Hilde Kristine Moe for oppmuntrende ord, stå-på-mot og godt humør

Tor Sivertsen Prestegard for London-tur, gode innspill og krisehjelp

Pernille Reitan Jensen for vin og morsomme historier

Helene Ringen for oppløftende telefonsamtaler

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	4
1.2	Problemstilling.....	6
1.3	Oppgavens kapitler	6
2.	Musikalens historie	8
2.1	Musikalens forgjengere	8
2.2	Musikal	13
3	Teori og analysemetode	23
3.1	Musikk som meningsbærer.....	23
3.2	Teorier	26
3.3	Musikkens dramaturgiske funksjon.....	34
3.3.1	Dramaturgi	35
3.3.2	Musikkens dramaturgiske funksjon	36
4	Analyse	47
4.1	Handlingsreferat	47
4.2	Analysedel	50
4.2.1	<i>Miracle</i>	51
4.2.2	<i>Naughty</i>	58
4.2.3	<i>Pathetic</i>	64
4.2.4	<i>Loud</i>	66
4.2.5	<i>This Little Girl</i>	68
4.2.6	<i>When I Grow Up</i>	71
4.3	Forestillingens helhet.....	73
5	Avslutning.....	76
6	Ord og begrep	78
7	Summary	80

1 Innledning

Temaet for denne oppgaven er hvordan musikken fungerer i musikalens dramaturgi, med fokus på hvordan ulike musikalske elementer brukes. Jeg ønsker å se på musikkens meningsgivende dramaturgiske potensial i musikalen, og å forstå hvordan musikken påvirkes publikum. I tillegg vil jeg se om det tilrettelegges for bruken av de ulike musikalske elementene i musikalens utforming, og hvordan musikken fungerer i med tanke på det å påvirke publikum følelsesmessig. For å undersøke dette vil jeg legge fram teorier om hvordan musikk har blitt sett på som bærer av mening, og hvilke elementer som kan være meningsbærende. Musikalen jeg har valgt for analysen er *Matilda the Musical*. Den er basert på Roald Dahls barnebok *Matilda* fra 1988, og hadde premiere i desember 2011.¹ Musikk og sangtekstene er skrevet av artist og komiker Tim Minchin, og handlingen av Dennis Kelly. Årsaken til at det har valgt *Matilda* er at den fenet meg veldig, og den er svært spennende musikalsk. Det er mye tekst i sangnumrene, og de aller fleste hovedfigurene blir presentert gjennom sangene. Musikkstilen er noe annerledes enn i andre kjente nye musikaler, som *Hairspray* og *Wicked*, for bruken av ulike musikkjangre og stiler er veldig fremtredende i *Matilda*. De ulike stilene er blant annet pop, rock, salsa, og det er også mulig å høre noen elementer fra klassisk musikk.

I musikkteorien har man lenge diskutert om musikk kan sies å være bærer av mening eller følelser, men det er nesten ikke skrevet noe om hvordan musikk i musikaler fungerer i forhold til disse spørsmålene. Til å forstå hva slags påvirkning musikken i musikaler har på publikum, vil jeg hente teorier fra musikksemiotikken, hvor man blant annet ser på hva slags mening henholdsvis komponister og tilhørere kan og har lagt i musikken, og i den sammenheng spesielt hvilke assosiasjoner musikk kan skape. For musikk skaper assosiasjoner hos de aller fleste. Hva disse assosiasjonene er, kan variere fra menneske til menneske eller fra gruppe til gruppe. Assosiasjonene og hva man oppfatter av musikken er avhengig av ulike faktorer, som kunnskap, kulturelt og sosialt miljø, men allikevel finnes det mange felles oppfatninger av ulike musikalske verk, som at enkelte sanger gjør en glad, andre er triste, av noen sanger får man lyst til å danse, andre sanger gjør at man blir motløs. Hvordan dette går til er noe av det jeg vil undersøke i denne oppgaven.

¹ Tim Minchin, (2014) "Tim Minchin - the Matilda the Musical Story," <http://www.timminchin.com/matilda/>.

For å se hvordan disse elementene blir benyttet i forestillingen, vil jeg også se på hva slags dramaturgisk funksjon de enkelte musikkstykkene i musikalen har. Her vil jeg ta utgangspunkt i analyser av musikal og filmmusikk. Filmmusikk er et felt det er skrevet mye mer om enn musikalmusikk, og det har mange likhetstrekk med musikal. Blant annet skal musikken tilpasses handlingen og det visuelle, det som skjer på skjermen. Musikken skal skape stemning, eller gi publikum forventinger til hva som skal komme. Musikk i musikal kan drive handlingen fremover, den kan beskrive karakterer, sette stemning, plassere handling og så videre, og nettopp dette mener jeg det er viktig å undersøke for å se på hva slags rolle musikken faktisk har i dagens musikal.

Vår oppfatning av hva som er tonalt har i stor grad vært den samme siden 1500-1600-tallet, dog med noen endringer. Vestlig musikk har i større grad blitt introdusert for virkemidler fra østlig musikk, som vi her gjerne ser på som mer atonalt enn det vi er vant til. Allikevel er det tonale systemet det samme som for 400 år siden. Derfor vil jeg ta utgangspunkt i en teori fra 1700-tallet. Johann Mattheson var en av tidens første musikkteoretikere, og han skrev i 1739 et verk om hvordan man best mulig komponerer en melodi. Her legger han fram sine ideer om hvordan man kombinerer de musikalske elementene man har tilgang til, og hva de uttrykker. Matthesons teorier har mye til felles med teoriene til Deryck Cooke som han presenterte i 1968 i boken *The Language of Music*. Her ramser han opp hva han mener ligger av betydning i ulike intervaller, progresjoner, og artikulasjoner i musikk. Det at disse musikkteoretikerne er så enige, selv om det er i overkant av 200 år mellom dem verker, er påfallende, og jeg ønsker å undersøke om dette også kan overføres til musikk i musikal, ved å gjennomføre en analyse av de ulike elementene.

Ved å undersøke enkeltelementer i musikalske musikknumre vil jeg se om disse har noen innvirkning på publikum. Denne innvirkningen vil komme igjen i del to av analysen, hvor jeg skal se på hva slags dramaturgisk funksjon de ulike sangnumrene har. Til slutt vil jeg sette sammen handlingen og musikknumrene, for å se hvordan musikknumrene påvirker forestillingens dramaturgi.

Mine egne kunnskaper har jeg hentet fra treårig musikklinje på videregående skole, med eksamen i klassisk gitar, samt over ti år med annen musikalsk erfaring. Gjennom dette har jeg fått god kjennskap til musikkens ulike sjangre, virkemidler, elementer, teorier og virkeområder, og musikk som språk, hvis man kan bruke det begrepet, er noe jeg finner svært interessant. I tillegg har jeg i London sett mange ulike musikal, blant annet oppsetningen *We Will Rock You*, en musikal skrevet rundt Queens låter. Da jeg forlot salen etter endt

forestilling må jeg innrømme at jeg var veldig skuffet, og skulle heller ønske at det i stedet for en musikal var laget en konsert til ære for Queen. Handlingen i musikalen var etter min mening syltynn, og sangene var heller ikke godt plassert, og hadde ingen annen virkning eller funksjon enn å bruke Queens låter. Dette har inspirert meg til å se på hvordan musikaler faktisk benytter seg av en av sine viktigste bestanddeler.

1.2 Problemstilling

Målet for oppgaven er å se hvordan musikalen *Matilda the Musical* benytter seg av ulike musikalske elementer, med fokus på ulike progresjoner og intervaller. Jeg vil også undersøke hvilken dramaturgisk funksjon de ulike sangene i musikalen har. Jeg vil sette opp to ulike analysemodeller for å se nærmere på disse to spørsmålene, og ved hjelp av analysen vil jeg se om de musikalske elementene påvirker sangenes dramaturgiske funksjon. Intensjonen er å finne ut av om valget av musikalske elementer satt sammen med tekst og musikals handling påvirker forestillingens helhet. Utgangspunktet for problemstillingen er spørsmålet om musikalske elementer kan sies å påvirke musikals dramaturgi.

1.3 Oppgavens kapitler

Oppgavens tema er tverrfaglig, den tar for seg både musikkteori og teatervitenskap. Derfor har jeg lagt til et kapittel hvor viktige musikalske begreper blir forklart.

Musikalen er en ganske ny sjanger, og for å kunne få en bakgrunn til forståelse av underholdningsformen, vil jeg i kapittel to presentere en historisk utvikling av musikalen som sjanger. Jeg vil fokusere på hvordan musikalen som form har utviklet seg, og se på hvilke musikalske former som har påvirket utviklingen.

Grunnlaget for analysen presenterer jeg i kapittel 3. Her vil jeg legge fram teorier om hvordan musikk har blitt oppfattet som bærer av mening, og jeg vil også gå noe inn på hvordan assosiasjoner i musikk oppstår, selv om jeg ikke kommer til å gå nærmere inn på dette i analysen. Som det kommer frem av teoridelen er assosiasjonsmodellen en kompleks prosess, bestående av mange ulike små prosesser. For å forstå hvordan mening kan oppstå i musikk har jeg et lengre delkapittel om hvordan noen teoretikere har sett på musikk som meningsbærende fra antikken til i dag. I tillegg gir jeg en kort beskrivelse av dramaturgi, før jeg går over til å se på hva slags dramaturgisk funksjon musikken kan ha i en musikal.

Kapittel 4 er analysedelen. Jeg starter med et handlingsreferat for å gi et overblikk over hva musikalen handler om. Så analyserer jeg de utvalgte sangnumrene fra *Matilda the Musical* ved hjelp av notehefte, video og innspilt CD. Utgangspunktet for den musikalske delen av analysen er Deryck Cookes teori om ulike progresjoners uttrykk, samt betydningen av ulike intervaller. Til den dramaturgiske funksjonsanalysen bruker jeg filmmusikk- og musikkteoretikeren Philip Taggs modell for analyse av filmmusikk samt Michael Eigtveds modell for analyse av musikk i teaterforestillinger som grunnlag. Hensikten med analysen er å finne ut av om de ulike uttrykkene i progresjonene spiller inn på musikknumrenes dramaturgiske funksjon.

2. Musikalens historie

2.1 Musikalens forgjengere

Mot slutten av 1500-tallet oppsto det økende interesse for antikkens kunstneriske uttrykksformer og ideer. Tragediene og komediene skrevet av antikkens dramatikere ble hentet fram og vurdert på nytt. En ny form oppsto: operaen ble til gjennom den florentiske camerata-kretsens² forsøk på å gjenskape de greske tragediene og musikken som ble brukt. De forestilte seg at man i antikkens Hellas hadde benyttet en form for blanding mellom tale og sang,³ og dermed utviklet det vi nå kjenner som resitativ, som best kan beskrives som en monoton, tale lignende form for sang. Den florentinske camerata-kretsen var også veldig skeptiske til samtidsmusikken, og de kritiserte den omfattende bruken av flerstemthet, polyfoni, og mente at denne gikk på bekostning av teksten i verkene. Camerata-kretsen mente det var komponistene oppgave å formidle verkene tekst, og de ville skape en enklere form for musikk, en ny form som brøt med den dominerende polyfonien, og resultatet ble *monodi*.⁴ Dette ble brukt i gruppens første fullstendige verk: *Daphne* fra midten av 1590-tallet.⁵ I *Daphne* er dialogen og korpassasjene resitert eller sunget til et musikalsk akkompagnement, i monodisk stil, og dette skulle være med på å forsterke den dramatiske effekten i dialogene. De tidligste operaene var basert på korte, mytologiske pastoraler av blant andre Jacopo Peri.⁶ Etter dette utviklet sjangeren opera seg til å bli en av de viktigste formene for underholdning og kunst i barokkens Italia, men underholdningsformen var forbeholdt hoffene helt fram til 1637.⁷ Dette året ble det første operahuset i Venezia åpnet, og opera ble tilgjengelig også for borgerskapet, og dermed en offentlig underholdningsform. Allikevel var opera etablert som adelens og det velstående borgerskapets foretrukne underholdning.⁸ At operaen ble tilgjengelig for borgerskapet gjorde at det også ble introdusert flere endringer i operaens oppbygging og fokus. Den aristoteliske dramaturgien som var tungt vektlagt i hoffenes operaer, ble mindre viktig. Den strenge inndelingen i komedie og tragedie ble mer visket ut, og man hentet sangere fra Commedia dell'arte-trupper. Med mindre vektlegging av den

² Den florinske camerata-kretsen var en gruppe av blant annet humanister, poeter og musikere i Firenze. De diskuterte trender innen kunst, særlig i musikk og dramatikk. Den florentinske cameratakretsen var svært opptatt av antikkens idealer, og spesielt det greske dramaet. (Cannon, 2012, s. 17)

³ Erling Brathole, "Opera. Veien Fram Mot En Ny Musikkform,"(2011), <http://www.musikkparken.no/node/385>.

⁴ Ibid.

⁵ Franklin J. Hildy Oscar G. Brockett (2010) *History of the Theatre* s. 159

⁶ Peolo Puppa Joseph Farrell (2006) *A History of Italian Theatre* s. 100

⁷ Ibid., s. 119.

⁸ Ibid., s. 129.

aristoteliske dramaturgien ble det åpnet for flere lokasjoner og sceneskifter i operaen, og spesialeffekter og «magi» fikk en større plass i operaen i de offentlige operahusene.⁹ Dette førte til at man opparbeidet seg en utrolig kompetanse innen scenografi og sceniske effekter i Venezia.¹⁰ Det ble vanlig med storslått scenograf og mange sceneskift i løpet av én opera.¹¹ Men fortsatt var det operaene i hoffene som var mest toneangivende for utviklingen. På hoffene var en av operaens oppgaver å fremme hoffet og de adelige¹², og derfor ble den aristoteliske dramaturgien mye viktigere i disse operaene enn i de borgerlige. Operaens resitativer var ofte fylt av usannsynlig handling, med en blanding av komiske og seriøse elementer. Koret ble ikke like mye vektlagt i Venezia som i Firenze. Her valgte komponistene å heller fokusere på duettene og ariene, som stadig økte i antall. Det etablerte seg et nytt skille mellom ariene og resitativet, og dette skillet samt det store fokuset på solistinnslagene ble toneangivende for operaen de neste 200 årene.¹³ Man hadde to ulike hovedretninger operaen utviklet seg i: den offentlige og den adelige. I den offentlige operaen ble det mer fokus på at operaen skulle være god underholdning, og det ble innført flere komiske elementer for å tilpasse seg publikum.¹⁴ På hoffene var det mer vanlig med de store tragediene, og det seriøse.

Venezia var det naturlige sentrum for den italienske operaen, men også i andre italienske byer var operaen populær. I Napoli kom det på tidlig 1700-tallet en reaksjon på egen operapraksis. Man hadde tidligere vært opptatt av operaens musikalske side, med enkle melodier som nesten minnet om folkemusikk. Handlingen kom fram i korte resitativer, og det var mange ulike former for arier. Alt dette hadde ført til at publikum pratet høylytt mens de ventet på neste store sangnummer. Reaksjonen viste seg på første halvdel av 1700-tallet, og ble kalt *opera seria*.¹⁵ Den nye former for opera var mer alvorlig, tok for seg mytologiske og heroiske temaer, og forhøyet på denne måten datidens øvre klasse. Opera seria besto av tre akter, og startet med en overture i tre satser. Overturen var ikke tilknyttet handlingen, og det var vanlig å benytte seg av musikk som allerede var komponert, ikke musikk skrevet spesielt til den enkelte operaen. De tre aktene i operaen besto av «en rekke scener med et resitativ og en såkalt avskjedsarie som ble sunget før karakteren forlot scenen».¹⁶ Videre var det også vanlig at innleide sangere fremførte sitt eget stjernenummer under forestillingen. Handlingen

⁹ Robert Cannon (2012) *Opera Chapter 2 – First operatic forms* s. 23

¹⁰ Trond Olav Svendsen Knut Ove Arntzen, Morten Moi (1991) *Kunnskapsforlagets Teater Og Film Leksikon* "Barokkens teater", s. 46-48

¹¹ Erling Brathole, "Operaen I Venezia,"(2011), <http://www.musikkparken.no/node/681>.

¹² Cannon, (2012) s. 23.

¹³ "Opera," (2014), <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429776/opera>.

¹⁴ Cannon, (2012) s. 25.

¹⁵ Erling Brathole, "Operaen I Napoli,"(2011), <http://www.musikkparken.no/node/682>.

¹⁶ Erling Brathole, "Opera Seria,"(2011), <http://www.musikkparken.no/node/683>.

ble brakt fremover i resitativene, mens ariene var kommentarer til det som skjedde i handlingen, eller for å gi uttrykk for karakterenes følelser. Affektene og affektlæren fra barokken sto sterkt i opera seria, og det var vanlig at en sats eller en arie ikke skulle beskrive mer enn én følelse. Karakterene fikk altså en avsluttende arie før de skulle forlate scenen, og i tillegg ble det etter hvert innført en finale i hver akt, hvor flere og flere aktører kom inn på scenen for å delta i sangnummeret.¹⁷

Fra midten av 1700-tallet til midten av 1800-tallet utviklet operaen seg fra å være underholdning for hoffene til å være oppbyggelighet for borgerne. Det var borgerskapets smak som nå i mye større grad kom til å bestemme hvilken retning operaen skulle utvikle seg. Opera seria ble på denne tiden også utfordret av opera buffa, den komiske opera, hvor blant annet Wolfgang Amadeus Mozart var en av de store komponistene.¹⁸ I 1728 ble *Beggar's Opera* av John Gay satt opp i London. Dette var den første engelskspråklige operaen, men med satiriske ballader, og uten resitativ. *The Beggar's Opera* var ment som en konkurrent til de italienske operaene, som var på moten hos aristokratiet. Operaen presenterte også en parodi på aristokratiet, for karakterene var røvere og tiggere som imiterte adelens vaner.

I en forlengelse av de store borgerlige revolusjonene og sosiopolitiske omveltninger i Europa ble det et større fokus på de personlige følelsene i musikken. Fra 1840 til omtrent 1870 var det «den store opera» som var den førende formen, og her har vi kjente komponister som Richard Wagner og Giuseppe Verdi. Men realismens inntog i teater og litteratur i 1850-årene innebar en utfordring for den store følelsesladde romantiske opera. Man hadde tidligere hatt europeiske underholdningsformer som lignet operetten, men disse hadde ikke blitt spilt i de store teatrene.¹⁹ Operette er en musikalsk lystspillform med dialog, solosang, duetter, kortpartier og dansescener, samt lykkelig slutt, og var en internasjonalt populær sjanger fra omtrent 1840 til 1940. Det ble skrevet operetter både i Europa og i USA, og formen varierte noe fra land til land. De første operettene ble skrevet i Frankrike på 1850-tallet av F. R. Hervé og Jaques Offenbach. Duoen skrev kun enaktere, og disse ble oppført på egne teatre, før 1858, da den første helaftens operetten, *Orfeus i underverdenen*, ble fremført. Selv om operettens opprinnelse er fransk, er de fleste verkene vi fortsatt kjenner til i dag fra Østerrike og Tyskland. I Østerrike var operettene sterkt preget av Wiens livsglede og sentimentalitet, samt den meget populære wienervalsstilen. Der den franske operetten var satirisk med sensuelt,

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Michael Eigtved (1997) *Musicals – Storbyscene Og Drømmerum* s. 16

¹⁹ Ibid., s. 17.

løssluppet innhold og farseaktig musikk, hadde wieneroperetten en varm undertone.²⁰ Der den franske operetten fokuserte på vanlige menneskers liv, var wieneroperettens hovedfokus overklassen. Wieneroperetten fikk i sin tid en del kritikk, fordi wienervalsens stoppet handlingen opp. Men operettene var allikevel ordnet etter operaens gjennommusikalske form, hver akt endte i et ensemblenummer, og tok for seg temaer som var interessante for borgerskapet,²¹ og i siste akt avsluttet det hele alltid med en slags moral, noe som var en følge av det borgerlige idealet om samtale og debatt.²² Utviklingen i operetten kan sees videre i den neste forløperen til musikalen.

Melodramaet er også en sjanger som må ses som en viktig forløper for den senere musikalen. Melodramaet dukket opp ganske nøyaktig år 1800²³ i Frankrike. Tidligere hadde begrepet blitt brukt om deklamasjonspartier etterfulgt av musikk i blant annet operaer og oratorier, men på 1800-tallet blir det en egen teatersjanger. Jean-Jacques Rousseau får noe av æren for at begrepet melodrama skiftet betydning, da han i 1771 med *Pygmalion* for første gang villa ha musikk mellom tekstpassasjer for å understreke hva karakterene følte, samtidig som aktørene på scenen uttrykte dette gjennom pantomimisk spill.²⁴ Sjangeren oppsto på grunn av den franske teaterlovgivningen fra tidlig 1700-tall, som regulerte antallet av tillatte teatertrupper i Paris. Det var kun to teatertrupper som hadde tillatelse til å sette opp forestillinger med talt dialog. De andre teatertruppene måtte finne andre måter å spille teater på, og dette gjorde de gjennom mye bruk av pantomime, musikk og plakater.²⁵ Truppene satte sammen tablåer, sanger og danser til en helhet bestående av en tydelig start, en midtdel og en slutt, og de visuelle virkemidlene var svært viktige. I 1807 får man en ny teaterlovgivning, og det blir tillatt med fire store og fire små teatre, i faste teaterbygninger. På de store teatrene fikk man sette opp komedier og tragedier, og på de små fikk de sette opp nye og underordnede sjangre som blant annet melodrama. Det ble fort etablert et slags skille mellom de fire store og de fire små teatrene, hvor de fire store ble sett på som kunstteatre, og de fire små ble mer folkelige, de havnet ikke inn under «kunsten», men ble betraktet som ren underholdning.²⁶ Melodramaene besto vanligvis av tre akter, og hver av disse aktene ble avsluttet med et

²⁰ Knut Ove Arntzen, 1991, "Operette", s. 382-83.

²¹ Eigtved, (1997) s. 17.

²² Ibid., s. 18.

²³ Ellen K. Gjervan Svein Gladsø, Lise Hovik, Annabella Skagen (2007) *Dramaturgi – Forestillinger Om Teater* s.

101

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., s. 98.

²⁶ Ibid., s. 100.

høydepunkt. Handlingen baserte seg på en helt eller heltinne som ble jaget av en skurk. Etter å ha gjennomgått en rekke ulike prøvelser blir helten eller heltinnen reddet fra sine vanskeligheter, som har truet enten hovedkarakterens liv, rykte eller lykke.²⁷ Musikk, sang og dans var viktige elementer i melodramaet, og skulle være med på å underbygge den følelsesmessige verdien av de ulike scenene, samt være med på å øke scenenes underholdningsverdi. Musikken var meget sentral, blant annet markerte den skiller mellom ulike deler av forestillingen, og fungerte som akkompagnement til handlingsgangen.²⁸ Poetisk rettferdighet og moral var et stort fokus i melodramaet, det gode og det onde ble stilt opp mot hverandre. Det gode seiret alltid, og skurken ble straffet i siste scene. Melodramaet skulle få publikum til å leve seg inn i de moralske dilemmaene som ble presentert.²⁹

Musikalen er opprinnelig en amerikansk sjanger. Og fra 1850 og utover var det en rekke ulike faktorer som var med på å utvikle den amerikanske musikalen. *The Black Crook* fra 1866 blir ofte nevnt som den første musikal, men dette verket vil vi nok ha vanskeligheter for å kjenne igjen som en musikal i dag. Stykket varer i fem og en halv time, men det viktige med verket var at det var skrevet av amerikanere. Fram til omtrent 1850 var operettene, vaudevillene og komponistmusikk importert fra Europa. *The Black Crooks* hovedattraksjon var franske ballettdansere som nesten så nakne ut, grunnet de hudfargede strømpebuksene de hadde på seg. Lettkledde jenter stilt opp på lange rekker har siden den gang fulgt den amerikanske musikalen.

I tillegg til sjangrene som er nevnt over, hadde også burlesk, extravaganza og vaudeville mye innflytelse på utviklingen av musikalen som sjanger. Burlesk ble populært på midten av 1800-tallet. Det var parodier på kjente operaer, men med nye sanger og vitser om det opprinnelige verket, formen var importert fra England. Vaudevillen var en type varieté med komiske småinnslag, og man vekslet mellom sangnumre, dansenumre, artistinnslag og dyrenumre. Extravaganza var opprinnelig en form for pantomime i en storslått scenografi, importert fra England og Frankrike. Mot slutten av 1800-tallet forsvant pantomimen, og igjen var en sammenhengende historie i storslåtte omgivelser.³⁰

Etter hvert, nærmere 1900-tallet, ble sjangrene nevnt over knyttet stadig tettere til hverandre, og ble til nye, sammensatte former. Michael Eigtved deler de sammensmeltede formene inn slik: britisk musical comedy, amerikansk musical comedy, operette og

²⁷ Ibid., s. 102.

²⁸ Knut Ove Arntzen, 1991, "Melodrama", s. 334-35.

²⁹ Svein Gladsø, (2007) s. 103.

³⁰ Eigtved, (1997) s. 23.

extravaganza. På under 30 år reduseres disse med halvparten, og det er to igjen: musical play og musical comedy. I den første sjangeren var dominerte romantiske motiver, mens det i musical plays var komiske eller satiriske. Fram til 1927 var ikke musikken og sangnumrene forsøkt integrert i handlingen, og de aller fleste sanger kunne flyttes rundt på, eller byttet solist. Med *Little Johnny Jones* fra 1903 starter iren George M. Cohan, som hadde immigrert til USA, en forvandling av den amerikanske musikkomedien. I *Little Johnny Jones* søker Cohan seg vekk fra operettetradisjonen ved å ta for seg vilkårene til amerikanere i storbyen, men musikkomedien var fortsatt full av dårlige vitser og opptrinn. Allikevel ble den amerikanske musikkomedien redusert til noe nærmere det essensielle: handlingen ble plassert i urbane miljø, det ble færre karakterer på scenen. Karakterene var amerikanske heller enn fra et eksotisk sted, og det var fokus på at handlingen skulle være godt gjennomarbeidet.

En av musikkteaterkompinistenes største utfordring var organiseringen av den amerikanske underholdningsbransjen. Tin Pan Alley, som var låtskrivere og utgivere av notemusikk, la noen føringer for hva slags låter som burde skrives til musikkteatret. Målet var også å selge så mange noteeksemplarer som mulig, i tillegg til billetter. Organiseringen av denne kommersielle delen var slik at både teatrene, låtskriverne fra Tin Pan Alley samt komikerne, fikk noe ut av samarbeidet. Det at det var et mål å få solgt noter, gjorde at sangene i musikkteatret måtte være mer generelle, slik at de kunne selges for seg selv, og musikkteatrenes kvalitet ble målt i deres popularitet.³¹ Fram mot første verdenskrig ble musikkteatrets forestillinger mer overdådige og det gikk med mye penger til en forestilling. Mange forestillinger var skrevet for en spesiell artist, Al Johnson var en av disse stjerneartistene som fikk flere forestillinger laget for seg. Samtidig eide The Schubert Organisation halvparten av alle Broadways seter innen 1924, og det nærmet seg en monopolisering av teatermiljøet. Man forsøkte å masseprodusere forestillinger, men publikum ble mer og mer kresent, og de masseproduserte forestillingene falt ikke i smak. Her, skriver Eigtved, aner vi allerede begynnelsen på en undergang for en slags lettbeint form for musikkteater.³²

2.2 Musikal

I 1915, på Princess Theatre, med kun 299 plasser, startet Jerome Kern samarbeid med flere ulike librettister. Målet med de nye verkene var å integrere musikken og sangene i

³¹ Ibid., s. 26.

³² Ibid., s. 27.

forestillingen, slik at karakterene og situasjonene ble understreket av musikken. I forestillinger som blant andre *Nobody Home* og *Very Good Eddie!*, var handlingen i begge forestillingene lagt til et samtidig amerikansk miljø, og dreier seg om alminnelige mennesker som bruker hverdagsspråk. Musikken var mer lik samtidens amerikanske populærmusikk enn de italienske operettene. Titlene gjenspeiler denne trenden, titlene var gjerne en del av en setning fra forestillingen eller et utrop, og det var vanlig med utropstegn etter tittelen. Det at salen forestillingene ble fremført i var mye mindre enn salene tidligere brukt til musikkteater, gjorde at man fikk en intimitet som man ikke fikk i de store salene. Forestillingene hadde små budsjett, og dermed ikke råd til de store stjernene, og dette betød at de innleide stjernenes innskutte numre og rutiner ble kuttet, mange av konvensjonene fra operetten ble droppet, som at den kvinnelige hovedkarakteren nå faktisk kunne forelske seg i en som ikke var en lord. Nå var det handlingen som var det viktigste. I starten av 1920-tallet ble det laget mange forestillinger som variasjoner av denne formen, som blir kalt Princess-show. Jerome Kern var en viktig bidragsyter i denne utviklingen³³ Handlingen skulle være det avgjørende og prege de andre elementene i forestillingen, også musikken.³⁴

På 1920-tallet var teatret ennå det største underholdningsmediet i USA, og 1927 var et toppår for det amerikanske musikkteatret. Dette året var det 50 musikalpremierer i New York. Men lydfilmen var på vei, og sammen med radioen begynte disse å bli alvorlige konkurrenter til musikkteatret. En viktig hendelse for musikkteatret dette året var 27. desember med premieren på *Show Boat*, som kan regnes som den første musikalen.³⁵ *Show Boat* var basert på boken med samme navn av Edna Ferber, og handlingen er plassert på en elvebåt på Mississippi. I denne musikalen ble endelig musikken og sangene en integrert del av både handling og karakterportrettering, og musikknumrene blir forberedt i dialogene. Det er ikke mulig å ta ut en større sang av forestillingen uten å ødelegge handlingsforløpet eller vesentlige deler for forståelsen av handlingen. Musikken som var komponert til musikalen hadde utgangspunkt i både afroamerikansk og europeisk populærmusikk, som klassisk, marsj, ragtime og jazz,³⁶ samt blues og spirituals. Kern brukte flere elementer fra operetten i den nye musikalen, men det var et stadig ønske om å fjerne seg fra den. Det var et ønske om å fjerne seg fra den klassiske musikken i den nye underholdningsformen, men det tok tid før man klarte å gjennomføre dette. I *Show Boat* hører man tydelig inspirasjon fra klassisk musikk allerede i overturen.

³³ Ibid., s. 28.

³⁴ Ibid., s. 29.

³⁵ Ibid., s. 30.

³⁶ Lillian Bikset, "Show Boat," (2009), http://snl.no/Show_Boat.

Konkurransen fra filmmarkedet ble stadig større, og publikum ønsket seg enklere forestillinger. Børskraket i 1929 gjorde at musikkteatrets utvikling ble satt tilbake, det ble færre teatergjengere, og enda færre investorer. Filmene var nå billige å produsere og å besøke, og Broadway var temaet for mange av filmene som ble laget på 1930-tallet. I tillegg var det ikke alle som hadde mulighet eller råd til å dra til New York for å se musikaler der, og i den nye lydfilmen ble New York og Broadway glorifisert. Dette påvirket musikalen i teatret, nå ble handlingen mer New York-rettet, og både teksten og musikken ble mer sofistikert.³⁷ Videre førte dette til at man satte opp såkalte *fun-shows*, hvor målet hovedsakelig var å sende publikum glade hjem, og, som Eigtved skriver, var disse forestillingene så tilpasset sin tids publikum at de ikke lar seg oppføre i dag.³⁸ Stemningen blant folket var spent, krigstrusler kom i tillegg til den store økonomiske depresjonen. Seriøse forestillinger ble mye mindre populære enn tidligere. Da *Oklahoma!* av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein hadde premiere i 1943, ble det introdusert enda et nytt element til musikalen: dansesekvenser. I denne musikalen var det dansere, ikke skuespillere, som fremførte koreograferte sekvenser, og slike dansesekvenser ble med musikalen videre, som et fortellergrep. *Oklahoma!* tok for seg en annen del av USA enn de tidligere musicalene. Nå var temaet konflikten mellom cowboyer og bønder, og mellom land og by. Budskapet var at det var fint å være amerikaner, også utenfor de største byene. Musikken i forestillingen forsterker budskapet ved å være preget av amerikansk folkemusikk, og musikken gjennom hele forestillingen er amerikansk folketonen.³⁹ Det kom også et slags oppgjør med konkurransen fra filmen. Man kunne ikke konkurrere med filmens realisme, og da ble dette brukt som teatrets styrke. Dekorasjonene på bakteppene minnet om plakater, og kostymene ble bestilt slik vanlige mennesker på denne tiden bestilte klær. Kulissene og lyssettingen ble mer fantasifull, mens handlingen og karakterene ble mer realistiske. Med *Oklahoma!* starter en ny gullalder for musikalen, som varte i omtrent ti år, med Rodgers og Hammerstein i spissen.⁴⁰

Eigtved legger fram noen normer han mener var gjeldende for det han kaller «den klassiske musikalen». Normene dreier seg rundt karakterene. De hadde gjerne fast tilhørighet, og hovedpersonene var en helt og en heltinne. Kjærligheten mellom de to hovedkarakterene var det styrende elementet i handlingen hele veien, men i starten av forestillingene ble det presentert årsaker til at hovedpersonene ikke kunne bli sammen. Disse årsakene var gjerne samfunnsmessige, de to tilhørte hvert sitt samfunn eller kultur. Problemene blir overvunnet til

³⁷ Eigtved, (1997) s. 35.

³⁸ Ibid., s. 37.

³⁹ Ibid., s. 40.

⁴⁰ Ibid., s. 41.

slutt, og da gjerne som en stor ensemblescene.⁴¹ Eigtved skriver også at musikalen i den formen ikke rakk å stivne i et fast skjema, og dette kan sees på utviklingen av sjangeren i etterkant. Musikalene i denne perioden var delt i to akter, med en pause mellom, i motsetning til operettens fire-fem akter og enda flere pauser. De viktigste punktene i musikalene var åpningsscenen, hvor karakterene og problemet blir presentert, avslutningen av første akt, som skal holde publikum spente til andre akt, og til slutt andre akts avslutning, en stor ensemblescene. Fram til omtrent 1940 hadde musikalenes åpningsnumre uten unntak vært ensemblenumre, men nå ble dette endret, åpningsnumrene ble knyttet mer til handlingen enn de hadde vært tidligere.⁴² Det er handlingen som er det viktigste fokuset for musikalskaperne, og dette styrer mange av de konvensjoner som etableres, blant annet at åpningsnummeret ikke måtte være med stort ensemble, men nå bare kunne være én person alene på scenen. De fleste musikalene hadde også kun én hovedhandling, men ettersom fremstillingen av hovedpersonene ikke var særlig psykologisk dyptgående, var det ofte nødvendig å ha med en bihandling. Bihandlingen omhandlet gjerne et par som var en komisk variant, og med mindre sikkert utfall, av de to hovedkarakterene.⁴³

Det fantes også konvensjoner for hvilke temaer som kunne brukes, og et av de aller mest populære, var Askepott-historien. Her går handlingen helt enkelt ut på at en kvinnelig hovedkarakter får, gjerne ved hjelp av tilfeldigheter, oppfylt sine drømmer, slik som Askepott i de gamle eventyrene. Dette temaet var også vanlig i operettene. I den amerikanske musikalen var også iscenesettelsen av «The American Dream», som Eigtved skriver, et gjenkommende tema. «Forestillingene er ofte en iscenesættelse af selveste The American Dream – hun vil også være ballets dronning.»⁴⁴ De kvinnelige hovedrollene i den klassiske musikalen har stort sett alltid et ønske om å komme seg oppover i tilværelsen, og dette blir gjerne en del av hovedhandlingen.

Musikken og sangene skulle være en integrert del av forestillingen, og Eigtved setter opp fem ulike funksjoner musikken kunne ha i den klassiske musikalen. Den første kategorien er karaktersang, hvor formålet var å presentere karakterens identitet og tanker. Karaktersangene kunne ha mange ulike utforminger med tanke på stil og tempo blant annet. Kategori to er ballade, som har som oppgave å få fram kjærlighetserklæringer. Stort sett er dette solistsanger, men de kunne også være duetter mellom hovedpersonene.⁴⁵ Den tredje

⁴¹ Ibid., s. 47-48.

⁴² Ibid., s. 50.

⁴³ Ibid., s. 52.

⁴⁴ Ibid., s. 54.

⁴⁵ Ibid., s. 57.

kategorien er temposang, hvor sangens formål er bestemt av librettoen. Tempoet er ofte raskere enn i de andre sangene, og har en viss fremdrift, også med tanke på det narrative. Disse sangene kan også understreke en handling som i øyeblikket foregår på scenen, eller uttrykke et ønske om bevegelse eller forandring, skriver Eigtved.⁴⁶ Komisk sang er den fjerde av Eigtveds kategorier, for selv om komikerne har forsvunnet fra musikalen, har ikke komedien blitt borte, men heller ikke de komiske sangene er noen gang løsrevet fra helheten. Den siste kategorien er pastichesang. Her kunne man ved hjelp av enkle stiltrekk eller små elementer plassere handlingen i tid eller rom. Stiltrekkene kunne for eksempel være å legge inn en melodifrase mer inspirert av østlig musikk, for å plassere handlingen i Asia. Selv om kategoriene er ganske ulike, kunne én sang tilhøre flere av de fem kategoriene. Ensemblenumrene er ofte vanskeligere å plassere, for som regel er det her en blanding av kor, solist og felles partier, og dette brøt opp den faste strukturen. Musikalen hadde utviklet seg til å bli en mer integrert form, men allikevel var det fortsatt på 50-tallet sangnumre som hovedsakelig var med for å få fram at hovedpersonene kunne synge og danse.⁴⁷ Disse sangene var riktignok integrerte i handlingen, men hovedpoenget var altså å vise artistenes evner, som i operaens arier, for eksempel.

Det at åpningssangen skulle være et ensemblenummer gikk man som nevnt etter hvert bort fra, men fortsatt startet, skriver Eigtved, 99 % av musicalene med en overture, et instrumentalt verk før åpningsscenen begynner. Ut over dette er det ikke mulig å formulere et fast skjema for hvordan det musikalske i musicalene er, for det er mange ulike former, stiler og bruk av musikk. Stilen i musikken som brukes har en stor innvirkning for hvordan resten av forestillingen blir oppfattet, og gir publikum assosiasjoner, slik at de kan plassere handlingen i tid og rom.⁴⁸ Eigtved deler musicalen inn i tre perioder fra 1930-årene til 1968. Fram til omtrent 1930 er musicalene preget av en handling plassert i eksotiske miljø, og musikken er komponert og «farget» slik Eigtved skriver, etter dette. Man hentet altså musikalske former fra de kulturene og miljøene man ville fremstille. Fra 1930 til midten av 1940-årene ble handlingen gjerne lagt til USA, og dermed ble det mer bruk av de amerikanske musikkjangrene, spesielt jazz. Når man etter 1945 begynte å benytte seg av eksotiske miljø igjen, er ikke de musikalske hintene og elementene hentet fra disse kulturene like sterke lenger. Eigtved hevder dette er fordi publikum har fortrolig med de fremmede musicalstilene, og lettere kan kjenne igjen hvor ulike musikalske elementer er hentet fra. Derfor trengte ikke

⁴⁶ Ibid., s. 58.

⁴⁷ Ibid., s. 59.

⁴⁸ Ibid., s. 60.

komponistene å bruke «så store musikalske bokstaver», det holdt med antydninger. I denne perioden var både eksotiske og amerikanske miljø brukt som sted for handling.⁴⁹

29. april 1968 hadde *Hair* premiere på Biltmore Theatre i New York. Denne musikalen introduserte mye nytt til sjangeren. Det viktigste var nok at rock, som siden 1950-årene hadde utviklet seg til å bli en populær musikk sjanger, nå ble tatt inn på musikal- og teaterscenen. Egentlig var *Hair* en bearbeidelse av en revy fra 1937, og som musikal klarte den å få med noe av det Broadway lenge hadde manglet musikalsk: ungdommelighet og vitalitet.⁵⁰ Året etter kom musikken til *Jesus Christ Superstar* ut på LP, og musikken ble raskt veldig populær. Planen til Tim Rice og Andrew Lloyd Webber, som var komponistene, hadde hele tiden vært å iscenesette dette, og i 1971 blir musikalen satt opp i New York, og året etter på West End, hvor den spilte uavbrutt helt fram til 1980. Dette var den siste gangen at en av de store forestillingene hadde premiere i New York før London. Etter dette var det West End som ble musikalsens sentrum. Temaene i rockemusikalene var frihet, hvordan massemediene påvirket en, å bli voksen, kjærlighet, sex og om det å være ensom, temaer datidens ungdom var svært opptatt av. Rockemusikalene tok også med seg andre trekk fra musikkmiljøet inn i teatret, og teaterforestillingene ble et felles møtested, og ved å være her, var man en del av fellesskapet, for mye av rockekulturen dreide seg om nettopp dette: deltakelse og fellesskap, og publikum fikk på denne måten være med på å dyrke rockekulten ved å delta.⁵¹

Musikalene hadde vanligvis rundt 15 musikknumre, men i *Hair* var det hele 30, i en helt ny musikkstil for scenen. Det var begrenset med dialog, det ble stort sett kun brukt som overganger til neste sang.⁵² Aktørene opptrådte med håndholdte mikrofoner, som rockemusikerne hadde. De sang til publikum heller enn mot hverandre, og forestillingen startet med at aktørene blandet seg med publikum fra de kom inn i salen. Formålet med å blande aktører og publikum var å gi en opplevelse av teatret som et felles, kulturelt møtested, samt å få kontakt med publikum, som jo ble en viktig del av rockemusikalens virke.⁵³

Jesus Christ Superstar bringer med seg flere endringer. Sammensetningen av bandet var en av de viktige endringene *Jesus Christ Superstar* førte med seg. Nå ble orkesteret som tidligere var brukt byttet ut med det vi kjenner som standard rockeband i dag: el-gitar, el-bass, trommer og keyboard, av og til med strykere og blåsere som tillegg. Sceneskiftene synlige for publikum, man benyttet seg ikke lengre av sceneteppet for å skjule hva som foregikk når

⁴⁹ Ibid., s. 62.

⁵⁰ Ibid., s. 89.

⁵¹ Michael Eigtved (2003) *Det Populære Musikteater – Fra Rockritual Til Popmelodrama: 1968-93* s. 125

⁵² Ibid., s. 128.

⁵³ Ibid., s. 130-31.

scenografien skulle endres. Det var også svært lite dialog, nesten alt ble sunget, og Lloyd Webber og Rice innførte igjen bruk av resitativ.⁵⁴ Lloyd Webber spilte på de ulike stilartene innen rock, og deres assosiasjoner.

1973 markerer denne periodens toppunkt. *Rocky Horror Show* hadde premiere, en musikal som benyttet seg av popkulturens kryssreferanser, og et særlig fokus på rockemusikkens kultiske muligheter. Musikalen tok for seg temaer som var svært aktuelle for samtiden: homofili og transvestitter, og var i en lengre periode den eneste forestillingen som appellerte til de unge.⁵⁵ *Rocky Horror Show* var den siste musikalen i denne perioden som gjorde inntrykk på publikum og kritikere. Flere av de andre musicalene fra 1973-1977 fikk nedslående kritikk og ble tatt av plakaten etter få forestillinger. I 1977 kommer forestillingen som markerer overgangen til en ny periode. *Dean*, som omhandler den kjente skuespilleren James Dean, er den første biografiske forestillingen om skuespilleren. Dean blir ikonisert, og heltene, som var mye benyttet i operette og melodrama, blir tatt med inn i musikkteatrets handling igjen. Selv om forestillingen ikke ble en kjempesuksess, den ble tatt av plakaten etter bare 35 forestillinger, er den viktig som overgang til den neste perioden, som har melodrama og store følelser som fokus.⁵⁶

Musicalene fra 1978-1989 mener Eigtved i stor grad dreier seg rundt baksiden av populærkulturen og det moderne massesamfunnet. Man tok opp store etiske spørsmål, og igjen ble musikkteatret et sted hvor slike problemer ble behandlet. Det ekstravagante ble også viktig. Storslått scenografi og kraftige visuelle virkemidler ble hentet fra 1800-tallets melodrama og inn på 70- og 80-tallets musikalscene. Det var ikke nøyaktig det samme melodramaet som kom tilbake på scenen, sjangeren ble noe modifisert slik at den ble tilpasset sin tid, men de viktigste kjennetrekke var med: helter og heltinner som kjemper mot ytre krefter, men i motsetning til de fleste melodramaer, var utfallet på disse heltene eller heltinnenenes skjebner tragisk.

Evita, som hadde premiere i september 1979⁵⁷, er et godt eksempel på at melodramaets elementer er på vei inn i musicalen. Musicalen handlet om Eva Peron, som er gift med general Peron. Hele forestillingen er kommentert av den kommunistiske frihetshelten Che Guevara. Musikken er skrevet av Andrew Lloyd Webber. Musicalen er et godt eksempel på at

⁵⁴ Eigtved, (1997) s. 91-92.

⁵⁵ Eigtved, (2003) s. 140.

⁵⁶ Ibid., s. 144.

⁵⁷ Valerie Rigsbee, (2006) "The Broadway Musical Home - Evita," <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/evita.htm>.

elementer fra opera blir hentet inn i musikalen.⁵⁸ Kostymene, som til nå hadde vært samtidige, var i *Evita* historiske og funksjonelle.

Lloyd Webbers neste forestilling hadde premiere i 1981, og spilte uavbrutt i 21 år.⁵⁹ *Cats* var basert på T.S. Elliots diktsamling *Old Possums Book of Practical Cats*, og med en del bearbejdelser ble diktsamlingen en forestilling om bakgårdskatter, en slags katalog over en gruppes atferd og ideer.⁶⁰ Dansesekvensene i musikalen, som var mye inspirert av aerobic, var nytt i musikalen. Kultperiodens musikalene hadde ikke fokusert på dans, og innføringen av aerobic som stor del av koreografien var noe som var veldig ulikt det man tidligere hadde sett i rockemusikalene. Lloyd Webbers bruk av ulike musikksjangre var tilstede også her, men enda tydeligere i *Starlight Express* fra 1984.⁶¹ Forestillingen handlet om det lille damptoget Rusty som ønsker å slå både de elektriske lokomotivene og de dieseldrevne. Musikalsk henter Lloyd Webber inn noen av Wagners ideer, for hver karakter har fått tildelt en egen musikksjanger, som markerte karakterenes tilhørighet.⁶² Iscenesettingen av *Starlight Express* spilte mye på teatrets maskinelle muligheter, og dette ble noe musikalene fremover satset mye på, og kan blant annet sees i *Phantom of the Opera*. I denne musikalen, som i melodramaene, var handlingen plassert historisk, det foregår i en 1800-talls fransk opera. De store maskinelle utfordringene for teatret, var blant annet den enorme lysekronen som i første akt faller i gulvet, og videre labyrinten ned til operafantomets hule, ned trapper og gjennom grotter. Eigtved skriver at til forestillingen som startet i London i 1986⁶³, at kulissene gled lydløst på plass, og sammenligner scenskiftene med overgangene i film. Det var stor konkurranse mellom film og teater, og musikkteatret forsøkte å finne sine måter å nå fram til publikum på, noe som blir mye mer tydelig i neste periode.

Det var flere store musikalene i det melodramatiske musikkteaters periode, utenom de som er nevnt er også *Les Misérables* og *Chess* noen av de største suksessene fra 80-tallet. *Les Misérables* hadde faktisk først premiere i Paris, og er av de svært få franske musikalene som noensinne er laget, skriver Eigtved.⁶⁴ Da den kom på scenen i London, var det gjort mange endringer, og ble fort en verdenshit. Musikalen har blitt spilt i 42 land,⁶⁵ og i 1987 startet Boston's Shubert Theatre en nasjonal turné som varte til 1991. Musikken til *Les Misérables* er

⁵⁸ Eigtved, (2003) s. 150.

⁵⁹ The Really Useful Group, (1981) "Cats Facts," RUG LTD, <http://london.catsthemusical.com/cats-facts/>.

⁶⁰ Eigtved, (2003) s. 157.

⁶¹ Ibid., s. 163.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., s. 173.

⁶⁴ Ibid., s. 166.

⁶⁵ Cameron Mackintosh Overseas Limited, (2014) "Facts & Figures – Uk Les Misérables," Cameron Mackintosh Overseas Limited, <http://www.lesmis.com/uk/history/facts-and-figures/>.

skrevet av Claude Michel Schönberg, og satte en ny standard for hvordan såkalte ”sing-through”-musikaler kunne gjennomarbeides, hvor fokuset var på det tematiske, og oppdelingen mellom sangnumre og overganger ikke var så oppdelt som tidligere. *Les Misérables* fikk en god del negativ kritikk da den hadde premiere, fordi publikum og kritikerne forventet et mer spektakulært show enn det de fikk presentert. Begrepet ”musikal” hadde fått konnotasjoner som gjorde at publikum forventet et stort og ekstravagant melodrama.⁶⁶

Fra 1989 tok musikalutviklingen en ny vending, men i motsetning til de to tidligere periodene er det nå i utformingen og ikke i innholdet det endres. Man nærmet seg filmen, idet man forsøkte å ta med filmatiske elementer som klipping, tempo og glidende overganger inn i forestillingene. Teatret, som var vant til at filmen hentet inspirasjon og forestillinger fra dem, sto nå i den situasjonen at det var de som lot seg inspirere av filmen. Flere filmer ble til forestillinger, som en kommentar til den økende bruken av massemediene og bildemediene. Samtidig ble teatret styrke mye synligere, opplevelsen av det å være i teatret, at ting var overlatt til tilfeldighetene, «her-og-nå»-elementet, ble utnyttet. Man hentet inn igjen tryllekunstnere, akrobatikk og stuntmenn. Musikaler om rockelegender var også et vanlig innslag på West End, og Buddy Holly, Elvis Presley, Cole Porter og Duke Ellington var blant dem som fikk musikaler om sine liv. I disse musicalene ble artistenes egne låter benyttet, og man fikk rocken inn på scenen igjen, men stort sett kun i denne typen forestillinger, for i musicalene som ikke omhandlet enkeltartister, var rocken blitt forlatt som grunnlag for det musikalske.⁶⁷

Med kravet om spektakulær scenografi og mye utstyr, ble utgiftene høyere og høyere, og dette presset ut de mindre, mer eksperimentelle forestillingene ut av markedet. I tillegg var mange av teaterbyggene kjøpt opp av produsenter, og forestillinger fra 80-tallet, som *Cats*, *Les Misérables* og *Phantom of the Opera*, som fortsatt ble spilt, la beslag på de største og best utstyrte teaterbyggene i London. Det kom allikevel noen nye musikaler også i denne perioden. I 1993 hadde *Elegies for Angels, Punks and Raging Queens* premiere, og forestillingen tok for seg problematikken rundt aids. Grunnlaget for forestillingen var historier fra 33 mennesker som selv hadde hatt aids, og dette ble en slags gjenoppliving av disse, som en form for gruppeterapeutisk teater. På denne måten fikk musikkteatret en funksjon, det ble et sted man kunne være sammen om sorgen.⁶⁸

⁶⁶ Eigtved, (2003) s. 167.

⁶⁷ Ibid., s. 178.

⁶⁸ Ibid., s. 194.

Siden dette har det vært svært få nye musikaler. Det er knyttet mye risiko til det å investere i nye forestillinger, så det er ikke mange investorer som tar sjansen. Det har også vært få endringer i musikkstilen brukt i musikkteatret. Popstilen som ble etablert på 80-tallet er fortsatt gjeldende. Eigtved skriver om det han kaller en Disneyfisering av bransjen. Disney har gjort flere av sine filmer til scenemusikaler, blant annet *Løvenes konge* og *Skjønnheten og udyret*. Dette kombineres med produkter man kan kjøpe, for eksempel t-skjorter, pins, smykker, kopper og kosedyr. Det som preger det nyere musikalbildet, mener Eigtved, er reproduksjoner av tidligere forestillinger. Disse forestillingene er ikke bearbeidet, for på 80-tallet fant musikalenes opphavsmenn ut at åndsverket ikke bare besto av musikken og teksten, men også det visuelle. Mange av musicalene ble derfor standardisert, og har en fast måte de må oppføres på.⁶⁹

Etter Eigtveds siste tillegg i boken, skrevet i 2002, har det kommet noen få, nye musikaler. Av disse kan man nevne *Wicked*, som er forhistorien til *Trollmannen fra Oz*, *Hairspray*, en sceneversjon av filmen med samme navn,⁷⁰ *Avenue Q* fra 2003, *Book of Mormon* fra 2011⁷¹, iscenesettelsen av filmen *Billy Elliot* fra 2005⁷² og *next to normal* i 2008.⁷³

⁶⁹ Ibid., s. 180.

⁷⁰ Valerie Rigsbee, (2006) "The Broadway Musical Home - Hairspray," <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/hairspray.htm>.

⁷¹ Broadway.com, (2014) "The Book of Mormon - Broadway Tickets | Broadway | Broadway.Com," <http://www.broadway.com/shows/book-mormon/>.

⁷² Billy London Limited, (2011) "The Show - Billy Elliot the Musical (Official London Site)," aka, <http://billyelliotthemusical.com/the-show/>

⁷³ Music Theatre International, "Music Theatre International," MTI Enterprises, http://www.mtishows.com/show_detail.asp?showid=000383.

3 Teori og analysemetode

3.1 Musikk som meningsbærer

«Music is widely understood as a form of communication»⁷⁴

I dette delkapittelet vil jeg presentere noen syn på hvordan musikk har blitt sett på fra antikken til i dag.

Musikk blir ofte omtalt som et universelt språk, og det har blitt skrevet og forsket mye på hva mening i musikk er og hvordan mening i musikk oppstår. Spørsmålene som blir tatt opp er som regel hva slags mening i musikk har, om musikk kan være meningsbærende og om musikk har mening i det hele tatt. I tillegg blir det diskutert om komponistens tillagte meninger er det samme som lytterne oppfatter. Musikk er en stor del av de aller fleste menneskers hverdag, og alle mennesker har ett eller annet forhold til musikk.

I *Republikken*, bok 3, diskuterer Platon forholdet mellom musikk og mening med henblikk å ville forby visse musikalske elementer og uttrykk på grunn av deres forstyrrende påvirkning på lytterne.⁷⁵ Platon mente altså at musikk kunne påvirke lytterne på både positive og negative måter. Senere i middelalderen mente man at musikk kunne fungere på to områder: det menneskelige eller sekulære, og det guddommelige. Disse to områdene hadde hver sine verdier, og det guddommeliges verdier var høyere enn verdiene i de t sekulære.⁷⁶ Mot slutten av 1400-tallet hadde mye av musikkteorien fjernet seg noe fra det religiøse aspektet. Musikken ble sett på som en grunnleggende menneskelig aktivitet, med betydninger som skulle uttrykkes og tolkes av menneskene heller enn i guddommelige termer. En ny teoretisering av musikken begynte, innrettet mot det menneskelige og spesielt menneskelige følelser.⁷⁷ Dette videreutviklet seg, og i barokken, på 1500-1600-tallet, begynte komponister som blant annet Claudio Monteverdi og Giulio Caccini å etablere et systematisk vokabular av musikalske tegn. Disse musikalske tegnene skulle blant annet betegne menneskelige forhold og personkarakteristikk.

Their musical representation of the relationships and the spectators' understanding of them were assisted by the fact that the representation was at the same time being acted out on the stage, only later, when the significance of the musical gestures became

⁷⁴ Edward Pearsall Byron Almén (2007) *Approaches to Meaning in Music* s. 77

⁷⁵ Ole Kühl (2007) *European Semiotics / Sémiotique Européenne, Volume 7 : Musical Semantics* s. 35

⁷⁶ Elizabeth Tolbert Ian Cross (2008) *Music and Meaning* s. 4

⁷⁷ *Ibid.*, s. 5.

*thoroughly understood by the audiences, would they be used in the more abstract dramas of concert music.*⁷⁸

Christopher Small hevder i *Musicking* (2011) at bruken av musikalske gester startet i operaen, og at det var mulig å etablere slike gester og følelsesvokabular i musikken kun fordi det var sangere som samtidig spilte ut de følelsene man ville henviser til. Først etter at gestene var etablert kunne de benyttes i en sammenheng uten sangere og tekst. Etter hvert ble det nye av gester systemet etablert, både hos komponister, utøvere og publikum, og da var det ikke lenger nødvendig å ha sangere eller skuespillere på scenen for å forstå hva man henviste til. Det er med dette som bakgrunn, mener Small, at konsertmusikken som sjanger vokser fram.⁷⁹ I konsertmusikken benyttet man seg av antikkens assosiasjoner mellom kroppslig bevegelse og musikk, samt musikalske og psykologiske gester.⁸⁰

Ønsket om å etablere en systematisering av hva musikken uttrykte utviklet seg til affektlæren, basert på de seks affektene René Descartes mente mennesker har, det han kalte «primary passions». De seks hovedfølelsene er: forundring, kjærlighet, hat, begjær, glede og sorg.⁸¹ Resten av menneskenes følelser er bare avgreininger av disse seks, i følge Descartes. Affektlæren ble svært viktig i barokkmusikken, og det var generelle menneskelige følelser, de store følelsene, som skulle uttrykkes, ikke komponistenes egne. Derfor ble de ulike elementene i musikken tillagt følelsesinnhold. Blant annet ble oktaven tillagt verdighet, og stor ters glede, langsomme punkterte rytmer henviste til alvor eller det patetiske. Hver sats skulle bare uttrykke én følelse. Og de ulike toneartene fikk tillagt betydning. Der D-dur var kraftfull og energisk, var B-dur rolig og behersket, og hver sats skulle bare inneholde én følelse. Platon hevdet også at hver toneart hadde sin betydning og uttrykksmessige egenart.⁸² Petter Stigar skriver i *Musikalsk analyse – En introduksjon* (2011) at mange siden Platon har hatt den oppfatningen at toneartene har egne betydninger, og det har blitt diskutert om disse betydingers opprinnelse er toneartenes iboende egenskaper eller «tidsbestemte forestillinger».⁸³ Dette har det aldri blitt enighet om, men det som er sikkert, skriver Stigar, er at tonearter kan tillegges situasjonsbestemte betydninger.⁸⁴ Dette viser han når han i delt «Betydningsbærende harmonikk» analyserer en del av Schuberts *Die schöne Müllerin* fra

⁷⁸ Christopher Small (1998) *Musicking : The Meanings of Performing and Listening* s. 147

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Rene Descartes (1989) *Passions of the Soul* s. 56

⁸² Petter Stigar (2011) *Musikalsk Analyse – En Introduksjon* s. 73

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

1824. I analysen skriver han blant annet «Her synes det som om toneartene blir betydningsbærende, idet Ess-dur assosieres med «ja» (takt 33) og E-dur med «nei» (takt 35).»⁸⁵ De ulike toneartene blir tildelt en mening i løpet av verket, og Ess-dur og E-dur blir assosiert med positivt eller negativt svar. Stigar tar utgangspunkt i teksten når han analyserer, og ser hvordan det harmoniske står i sammenheng med det som blir sunget. Deretter kommer han fram til at noen tonearter i verket assosieres med enkelte ord.

I barokken var det en overordnet tankegang om at musikk var en form for språk, og dermed kunne musikk bære mening på samme måte som språk, selv om det musikalske språket kanskje var litt mindre utviklet enn talespråket. Musikk ble sett på en form for naturlig uttrykk for følelsene. Mot slutten av 1700-tallet kunne både private eller offentlige og sosiale følelser eller uttrykk være gjenstand for temaet i musikken.⁸⁶ Det hadde hittil bare hadde vært de generelle følelsene, de store følelsene som ble behandlet. Musikken ble altså mer personlig, komponistene kunne uttrykke sine egne følelser gjennom musikken. Samtidig ble nå musikken en stadig mer autonom kunstform, og ønsket og nye ideer om at musikk skulle verdsettes for den skjønnhet brakte tankegangen vekk fra det at musikk skulle bære mening. David Hume og Immanuel Kant mente at både kunst og naturlig skjønnhet kan gi estetiske opplevelser som er særegne i det at de må ha subjektiv respons, og ikke kan reduseres til et spesifikt sett med regler. Dette gjorde at musikkens subjektive verdi og betydning ble sterkere: én person kunne få en annen mening ut av musikken enn sidemannen. Hume foreslo et sett normative grunnpilarer for estetisk sans. «Hence a largely subjectivist account of music's value and significance emerged, though not rooted in an unqualified subjectivism that would have denied any rational basis for aesthetic judgment.»⁸⁷

Diskusjonen rundt musikkens evne til å bære mening fortsatte, og mot slutten av 1800-tallet i Tyskland var debatten stor rundt temaene «absolute music» og «program music». «Absolute music» var musikk som ikke var meningsbærende, som ikke handlet *om* noe, mens «program music» skulle fortelle noe, musikken skulle gi publikum assosiasjoner og mulighet til å relatere det som ble spilt med andre ting fra hverdagslivet. Denne diskusjonen utviklet seg til en estetisk debatt rundt spørsmålet «Can music be said to contain or transmit a specific content?». ⁸⁸ Debatten om musikk kunne sies å inneholde noe spesielt fortsatte videre inn på 1900-tallet, og i musikkteorien ble det etter hvert enighet om at musikk ikke kan sies å være

⁸⁵ Ibid., s. 27.

⁸⁶ Ian Cross, (2008) s. 5.

⁸⁷ Ibid., s. 6.

⁸⁸ Kühl, (2007) s. 35.

standardisert meningsbærende.⁸⁹ Ut i fra denne tanken om at musikken ikke hadde samme betydning for alle, ble det også en etablert tanke om at musikk som kunstverk kun eksisterer i og for seg selv, og den estetiske opplevelsen er den eneste mening i kunstverket. Denne teorien var det blant annet Theodor Adorno og Igor Stravinskij som sto bak, og ble kalt autonom estetikk.⁹⁰

3.2 Teorier

Det finnes en god del ulike teorier om hvordan musikken påvirker lyttere, og hva i musikken som påvirker oss. De aller fleste av teoriene fra 1900- og 2000-tallet dreier seg om hvilke assosiasjoner lytterne får av de ulike elementene i musikken, men det er mange ulike fremgangsmåter for å undersøke hva musikken uttrykker og hvordan en påvirker. Noen er opptatt av å beskrive intervallene og hvilke betydninger de menes å formidle. Andre er mer opptatt av å forstå hva slags assosiasjoner musikk kan skape. Det er også flere som har forsket på hvordan musikk påvirker nervesystemet og hjernen, men i denne oppgaven kommer jeg ikke til å gå inn på hvordan hjernen og nervesystemet reagerer på ulike musikalske elementer. I dette delkapittelet vil jeg presentere noen ulike musikkteoretikers syn på hvordan mening i musikk oppstår.

Affektlæren, som var en viktig del av barokkens musikkforståelse, er det skrevet mye om på 1800-2000-tallet. Men som George J. Buelow (1983) skriver var det ingen komponister eller teoretikere i barokken som skrev ned en doktrine om hvordan musikk skulle uttrykke følelser.⁹¹ Allikevel vet vi, som nevnt tidligere, at det fantes konvensjoner og normer om hvordan spesifikke følelser skulle uttrykkes, og Johann Mattheson (1681-1764) har formulert noe av dette. Han er sett på som en av de første musikkteoretikerne. Han var også en anerkjent komponist og dirigent i Tyskland i barokken, og er kjent for sine teoretiske verker som *Critica musica* og *Der vollkommene Capellmeister*. I sistnevnte verk, fra 1739, skriver Mattheson om hvordan man skriver vakre melodier, og hvilke konvensjoner og normer en dyktig komponist må kjenne til. Han understreker selv at teknikkene han legger fram ikke er generelle, men individuelle, at dette er det *han* mener er den beste måten å komponere på, ikke nødvendigvis at andre finner hans metode å være den beste. Allikevel kan vi få en idé av hvordan følelser skulle uttrykkes i barokken. Mattheson tar utgangspunkt i de seks hovedaffektene Descartes definerte, og presenterer enkle virkemidler man kan ta i bruk for å

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ George J. Buelow (1983) *Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre* 4 s. 396

uttrykke disse: «Since for example joy is an **expansion** of our soul, thus it follows reasonably and naturally that I could best express this affect by **large** and **expanded** intervals». ⁹² Mattheson vektlegger også viktigheten av å ha med noe som lytterne kjenner til fra før. ⁹³

Deryck Cooke (1968) mener det er tre hoveddimensjoner i musikalske uttrykk, og disse dimensjonene er det nødvendig å studere for å forstå hvordan musikk fungerer som språk, samt hva slags vokabular som eksiterer. De tre hoveddimensjonene er *pitch*, volum og tid, og hver av disse dimensjonene blir igjen delt inn i underkategorier. ⁹⁴ *Pitch* er tonenes plassering i registeret, samt deres avstand og forhold til hverandre. Volum, hvor sterkt eller svakt det spilles, har også stor innflytelse på hvordan lytterne oppfatter musikken, hva som blir vektlagt, og har mye å si for verkets uttrykk. Den tredje og siste dimensjonen er tid, og her samler Cooke både tempo, tonenes varighet, artikulasjon og imitasjon av bevegelser. Tidsdimensjonen har flere karakteriserende komponenter: tonefarge og tonetekstur, og disse to komponentene kan endre forholdet og spenningen som allerede er presentert i de tre foregående dimensjonene. ⁹⁵

I beskrivelsen av *pitch* starter Cooke med en teori om betydningen av dur og moll. Dur og moll har lenge vært sett på som motsetninger: dur er uttrykk for de positive følelsene, og oppfattes som lykkelig, mens moll uttrykker de negative følelsene, og oppfattes som trist. Det finnes selvfølgelig unntak til denne teorien, det påpeker Cooke flere ganger, men da er det de andre dimensjonene som spiller inn. Et verk i moll med høyt tempo vil ikke nødvendigvis oppfattes trist, men kan uttrykke positive følelser. Videre beskriver Cooke betydningen av de spesifikke *intervallene*. Prim er det første intervallet, det er to grunntoner på rad. Dette intervallet går ikke Cooke noe annet inn på enn å si at det er nøytralt når den er en ikke-vektlagt tone i en frase. En frase er en musikalsk periode. Det kan være en setning, en del av en setning eller flere setninger. Hvordan man inndeler i fraser er individuelt, og vil derfor variere fra person til person. Vanligvis er en frase over når det er en pause eller en pustepause i melodien. Dersom tonen blir vektlagt, gir dette en følelse av avslutning. Sekunden, det neste intervallet, er toneartens andre tone, og intervallet kan være både forminsket og stort. Forminsket sekund, eller liten sekund, vil i C-dur være dess, en halvtone over grunntonen, mens en stor sekund vil være D. Liten sekund er, som Cooke skriver, ikke en del av moll-

⁹² Johann Mattheson (1981) *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister* s. 104

⁹³ *Ibid.*, s. 313.

⁹⁴ Deryck Cooke (1968) *The Language of Music* s. 34

⁹⁵ *Ibid.*, s. 37-38.

eller durskalaen i det hele tatt, men en del av den frygiske skalaen.⁹⁶ Intervallet har en intens og uttrykksfull kvalitet, noe som kommer av den skarpe dissonansen mellom liten sekund og *molltonikaen*. Intervallet skaper en draging ned mot primen, grunnet spenningen som ligger i halvtoneforholdet mellom liten sekund og prim, og dermed blir dette intervallets uttrykk angst i en avsluttende kontekst.⁹⁷ Stor sekund har i motsetning til liten sekund et veldig nøytralt uttrykk, og er med på å forminske mellomrommet mellom prim og *ters*, samt styrke konteksten, men intervallet har ikke et eget ekspressivt uttrykk. Stor sekund har heller ikke den samme dissonansen i en durtreklang, Cooke beskriver det som en mild dissonans, og det skaper en draging, ned en heltone, til primen, og dette gir intervallet et uttrykk av lengsel i en avsluttende kontekst.⁹⁸

Det tredje intervallet, *tersene*, er det som definerer om det spilles i dur eller i moll, og derfor er tersen ofte det viktigste intervallet. Begge intervallene uttrykker en følelse av eierskap og aksept. Stor ters har i følge Cooke blitt brukt som uttrykk for glede, og intervallet har etablert seg naturlig som et uttrykk for de positive følelsene., mye det samme som durskala.⁹⁹ Derimot har liten ters, som er en halvtone lavere enn stor ters, en mer deprimert klang. Dette fordi den er en halvtone lavere enn tersen, og ikke en del av hverken durtreklangen eller durskalaen, noe som spiller inn på lytterens oppfattelse av intervallet, og gjør at uttrykket til liten ters blir unaturlig deprimert, mot stor ters sitt uttrykk som er naturlig positivt. Dette forsterker igjen inntrykket av at lykke er riktig og sorg er uriktig, hevder Cooke.¹⁰⁰

Kvarten, det fjerde intervallet, har ikke et forminsket trinn. Kvarten er i både dur- og mollskalaen, og intervallet skaper en draging tilbake ned til primen. Dette er det eneste intervallet i durskalaen som har en nedadgående, halvtones spenning i sammenheng med durtreklangen, noe som skaper et mindre uttrykk for sorg. Tritonus, en forhøyet kvart eller forminsket kvint, fremstår som en feil, og ødelegger tonikaens integritet. Dersom tritonius blir brukt som en overgang til modulasjon til dominanttonearten vil man ikke få det samme inntrykket av intervallet, for da vil tritonusen fremstå som den nye toneartens store septim. I en kontekst der tritonius brukes, men ikke rettes opp, blir den som djevelen i musikken, fordi den fremstår som en direkte feil i musikkens fremdrift. Intervallet har gjennom historien blitt

⁹⁶ Frygisk skala var den tredje kirketonearten i middelalderen, med grunntone E: Ola Kai Ledang, "Frygisk: Musikk," (2013), <https://snl.no/frygisk%2Fmusikk>.

⁹⁷ Cooke, (1968) s. 78.

⁹⁸ Ibid., s. 79.

⁹⁹ Ibid., s. 55.

¹⁰⁰ Ibid., s. 57.

benyttet til å henvise til helvete, djevel og lignende. Tritonus er et veldig ladet intervall, og har vært det lenge, det har en skarp dissonans til tonearten, og var lenge et forbudt intervall å benytte seg av i middelalderen.¹⁰¹ I motsetning til tritonus er kvinten følelsesmessig nøytral, og fungerer som mellomledd.

Sekstene fungerer mye på samme måte som tersene, stor sekst blir brukt til å uttrykke glede, liten sekst til å uttrykke smerte. Sekstene er ikke en del av treklangene, men i en sammenheng med treklangene vil sekstene uttrykke en endringsfase, enten smertefull eller gledelig. Denne effekten forsterkes av at både liten og stor sekst leder ned til dominanten, og i motsetning til tersene, uttrykker dette ikke-eierskap og ikke-aksept, samt behov. Liten sekst har også en likhet med liten sekund; med halvtoneforholdet til dominanten uttrykker den lengsel, mens stor sekst uttrykker en lengsel etter glede.¹⁰²

Det siste intervallet i en oktav er septimene. Her kan intervallet også være lite og stort. Liten septim er veldig mye benyttet i blues, og uttrykker smertefulle følelser. Både liten og stor septim er vanlige tillegg i dur- og mollakkorder, og en liten septim i en durakkord, uten oppløsning, vil få en trist og tom lyd, og sammen med treklengen kan det ikke oppløses til tonikaen, men til dominanten, noe som gjør at det blir en form for hjemløs liten ters på dominanten. Som stor sekund er også liten septim bare en mild dissonans, og den uttrykker en forsiktig, sorgfull følelse. Stor septim benyttes for å uttrykke optimisme mot tonikaen, og er en form for springbrett opp til primen. Dersom det kommer en oppløsning etter en stor septim, vil intervallet uttrykke bekreftelse.¹⁰³

Det at ulike intervaller har blitt benyttet til å uttrykke det samme av flere komponister diskuterer Cooke kort, og han prøver å legge fram noen teorier for hvorfor enkelte intervaller blir assosiert med noe, mens andre intervaller blir assosiert med andre ting, og mener at slikt kommer av repetisjon, da etablerer det seg en forståelse både hos lyttere og hos komponistene. I tillegg skriver han at en komponist som ønsker å komponere et tonalt verk har begrensede valgmuligheter. I en oktav er det 12 toner, men skal en komponist holde seg innenfor de tonale normene vi har i den vestlige verden, har man ikke lenger 12 toner å velge mellom, og det er også begrenset hvor mange ulike måter man kan kombinere og sette sammen de tonene som inngår i det tonale systemet.¹⁰⁴

I tillegg til betydningen av de enkelte intervallene legger Cooke (1968) også fram noen teorier om betydningen av ulike musikalske progresjoner. En progresjon er her hos Cooke en

¹⁰¹ Ola Kai Ledang, "Tritonus – Musikk – Store Norske Leksikon," (2009), <https://snl.no/tritonus%2Fmusikk>.

¹⁰² Cooke, (1968) s. 69.

¹⁰³ Ibid., s. 76.

¹⁰⁴ Ibid., s. 174.

melodisk utvikling. Begrepet blir oftere benyttet om harmonisk utvikling: akkordprogresjoner. Cooke tar utgangspunkt i progresjonene som benytter seg av de tre hovedtonene i skalaen: dominant, ters og kvint. Trinnene som står i parenteser kan være med i progresjonene, men ikke nødvendige for uttrykket. Det andre trinnet, sekunden, vil ofte enten utsette eller drøye det uttrykket progresjonen gir. Progresjonen 1-(2)-3-(4)-5 i dur mener Cooke uttrykker en utadvent og aktiv gledesfølelse,¹⁰⁵ mens den samme progresjonen i moll er uttrykk for sorg, en klage eller protest mot ulykke.¹⁰⁶ En stigende progresjon fra kvint opp til prim, og deretter til ters i dur er også et uttrykk for glede, altså er denne progresjonens uttrykk ganske likt uttrykket til 1-3-5, men Cooke mener at ettersom 5-3-1-progresjonen har tersen som mål, blir det et mer enkelt og rent uttrykk for glede, mens 1-3-5, som går lengre fra primen er mer et uttrykk for triumf.¹⁰⁷ 5-1-3-progresjonen i moll uttrykker ren tragedie, i følge Cooke, fordi målet er liten ters. Dette gjør at uttrykket går fra å være sikkert og bestemt fra kvint til prim, til å gi et uttrykk for mot, i det at det anerkjenner tragedien og hopper rett til den lille tersen.¹⁰⁸ Alle de stigende progresjonene beskriver Cooke som ”outgoing”, utdavent eller fremspringende. De synkende progresjonene har til felles at de gir uttrykk av følelser som kommer, ikke et uttrykk for fremspringende følelser som de stigende progresjonene, de synkende progresjonene blir altså litt mer passive. 5-3-1-progresjonen uttrykker det å oppleve glede passivt, ”(...) i.e. accepting or welcoming blessings, relief, consolation, reassurance, or fulfillment, together with a feeling of ’having come home’”.¹⁰⁹ Det at progresjonen gir en følelse av å ha kommet hjem eller fram, er begrunnet med at den ender på grunntonen, som ankrer melodien godt til tonearten det spilles i. Den samme progresjonen i moll gir også uttrykk for en følelse som kommer, en ”incoming”, smertefull følelse, i en avsluttende kontekst, igjen fordi den ender på grunntonen. Progresjonen knytter Cooke også til uttrykk for håpløsheten man føler i sammenheng med døden, og det er en progresjon som har voldsomt negative assosiasjoner.¹¹⁰

Det finnes også progresjoner som Cooke kaller ”arched”, eller buede, og den første er 5-3-(2)-1 i moll. Her går man fra lav kvint, altså kvinten i oktaven under, til den lave tersen over primen, og ned til primen. Denne progresjonen mener Cooke har gir effekten av hvileløs sorg, og en følelse av et utbrudd i sorg, og ettersom det er primen som er den siste tonen,

¹⁰⁵ Ibid., s. 115.

¹⁰⁶ Ibid., s. 119.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid., s. 124-25.

¹⁰⁹ Ibid., s. 130.

¹¹⁰ Ibid., s. 133.

faller uttrykket til en aksept av sorgen.¹¹¹ Deretter tar Cooke for seg progresjoner uten kvinten, og starter med 1-(2)-3-(2)-1 i moll. Denne progresjonen blir statisk, og gir en følelse av det å se mørkt på ting, fordi man baserer seg på grunntonen, progresjonen har også blitt brukt til å uttrykke dystre følelser eller det å være fanget.¹¹² (5)-6-5 i moll uttrykker et utbrudd av angst, og Cooke mener denne progresjonen er den mest brukte: "(...) one can hardly find a page of 'grief' music by any tonal composer of any period without encountering it several times."¹¹³ Legger man til flere toner i forkant av denne progresjonen, får man et noe annet uttrykk. 1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 uttrykker en grunnleggende ulykkelighet.¹¹⁴ Den samme progresjonen i dur blir nesten alltid brukt til å henvise til barns uskyldighet eller englers renhet, for frasen bruker kun det Cooke kaller "the joyful elements of the scale"¹¹⁵. Dette uttrykket er i følge Cooke en lykke som ikke kan føles av andre enn barn eller dyr, en absolutt lykke, som ikke kan føles av voksne, hevder han.¹¹⁶

For å bevise sine funn bruker Cooke gjennom hele boken flere eksempler på hver av påstandene han legger fram, og eksemplene han bruker er hentet fra noen av de mest kjente komponistene, som blant annet Bach, Mozart, Wagner, Haydn, Schubert, i tillegg henter han også inn eksempler fra nyere musikk, blant annet blir Benjamin Brittens komposisjoner trukket fram flere ganger, og der han kan populærmusikk, som "Polly-wolly-doodle".¹¹⁷

I tillegg til betydningen som er i de ulike intervallene og progresjonene, skriver Cooke kort om hvordan de ulike toneartene har blitt benyttet, og trekker fram særlig F-dur, som har blitt karakterisert som enkel, selv om de ulike toneartene ofte har hatt ulike assosiasjoner fra komponist til komponist, mener Cooke at en del komponister har benyttet enkelte tonearter til det samme. Blant annet D-dur, som blir beskrevet av Cooke som "brilliant", noe han begrunner med assosiasjoner knyttet til trompetene som ofte var stemt i D.¹¹⁸ Cooke nevner også de andre komponentene i musikk, for også disse har en innflytelse på hvordan vi oppfatter og tolker musikken. Blant annet er tempo en svært viktig del av hvordan musikken blir oppfattet, for tempoet kan endre hvordan publikum oppfatter rytmene.¹¹⁹

David Machin (2010) tar utgangspunkt i Cookes teorier om betydning av pitch og intervaller,

¹¹¹ Ibid., s. 138.

¹¹² Ibid., s. 140.

¹¹³ Ibid., s. 146.

¹¹⁴ Ibid., s. 156.

¹¹⁵ Ibid., s. 154.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., s. 57.

¹¹⁸ Ibid., s. 175.

¹¹⁹ Ibid., s. 179.

for å undersøke hvordan valg av elementer i musikken kan påvirke musikkens uttrykk og hva musikken skal uttrykke.¹²⁰ Machin går ikke like mye inn på betydningen av de enkelte intervallene som Cooke, men tar for seg hva slags assosiasjoner og betydninger som ligger i pitch. En dyp tone kan assosieres med avslappethet, ondskap og fare, mens en lys tone kan assosieres med iver og innsats. Machin forklarer at årsaken til disse assosiasjonene er knyttet til det vi kjenner fra hverdagslivet, som for eksempel at man assosierer tunge objekter og torden med dype toner. Måten vi assosierer på og vår tolkning av hva musikk betyr henger sammen med våre sosiale og kulturelle miljø, og det vi kjenner til fra før, hevder Machin.¹²¹ Alle tonene i skalaen har ulike klang, som igjen har ulik effekt på lytteren, og nettopp fordi de har ulik effekt, er det noen toner og tonekombinasjoner som benyttes oftere enn andre. Grunntonen, primen, er det viktigste definerende tonen, fordi den ankrer melodien på en sikker måte. Det samme gjelder i noen grad også kvinten, den har lik klang som primen, og fungerer derfor også som en ankring for melodien. De vanligste tonene i vestlig musikk er prim, ters og kvint, de er grunnlaget i vår musikk, selv om noen musikkjangre, som blant annet jazz, benytter seg av andre former og toner.¹²² Machin er enig med Cooke når det gjelder betydning av progresjon, i hvert fall til en viss grad. Han hever at en stigende melodi uttrykker «an outward expression of joy and brightness».¹²³ I tillegg skriver han om betydningen av en mer statisk oppbygd frase, en frase som beveger seg over få toner, med korte intervaller. Dette gjør at melodien slipper lite energi ut, «(...)that there is something very contained about the way it is sung.»¹²⁴ En melodifrase som beveger seg over få toner, eller som blir liggende mye på én tone vil holde inne mer energi enn en melodifrase som har større intervaller.

Machin går også inn på betydningen av type *frasering*. Melodier deles inn i ulike fraser, og hvordan man fraserer disse har stor innvirkning på hva som blir oppfattet av lytteren, og hvordan det blir oppfattet. Fraseringen forklarer Machin slik:



Figurene viser to ulike typer frasering. Lyd A kommer fort til høydepunktet, og har en lengre uttoning, mens lyd B har gradvis oppbygging og kort uttoning. Den lange uttoningen henviser

¹²⁰ David Machin (2010) *Analysing Popular Music : Image, Sound and Text* s. 11

¹²¹ *Ibid.*, s. 100.

¹²² *Ibid.*, s. 107.

¹²³ *Ibid.*, s. 108.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 104.

til avslappethet, og gjør at følelsen strekkes ut. Dersom det er i dur, vil dette bety at man trekker ut det behagelige, og med molltoner vil det bety at man er fanget, at sorgen varer lengre, savn eller mangel på energi.¹²⁵

Musikk har alltid flere nivåer. Man har et forgrunnsnivå, et mellomnivå og en bakgrunn, det Machin kaller «figure, ground, field».¹²⁶ Det første nivået, det som er i forgrunnen, er det som er mest relevant for lytteren, ofte er dette vokalisten eller gitaristen. Mellomnivået, *ground*, er lydene som er gjort sterkere enn de andre lydene i musikken, men ikke sterkere enn forgrunnen. Dette blir behandlet som en del av lytterens miljø. Her kan eksempler være koring. Det siste nivået, bakgrunn, er de lydene som er svakere enn de andre. Disse lydene blir behandlet som en del av lytterens fysiske verden, men ikke lytterens sosiale verden, som mellomnivået og forgrunnen. Lytteren gir som oftest ikke dette nivået noen særlig oppmerksomhet. Hvilke av musikkens elementer som er på de ulike nivåene kan endres i løpet av en sang. Machin støtter også Van Leeuwen (1999) i at dersom noe er spilt svakt, vil dette oppfattes av lytteren som lengre fra seg, og dette har også tett sammenheng med sosial distanse og status, sterk musikk tar mye plass, svakere spilt musikk tar mindre plass. Det at deler av musikken, eller alt, spilles sterkt, kan også assosieres med makt, jo sterkere det spilles, jo mer makt og omvendt.¹²⁷ Machin går også inn på flere musikalske elementer som kan ha betydning for hvordan lytteren oppfatter og tolker musikken, som blant annet stemmebruk, rytme, albumcover, artister og bands utseende, men av hensyn til plass og relevans lar jeg det være med de nevnte elementene.

Peter J. Burkholder, professor i musikkvitenskap ved Indiana University, hevder i *Approaches to Meaning in Music* at dersom musikk er et universelt språk, må dette bety at hvem som helst kan høre et musikalsk verk og forstå det på samme måte som alle andre. Dette konseptet kommer fra 1700- og 1800-tallet, da musikere ofte reiste rundt i Europa og Amerika, og hadde utviklet en form for musikalske idiom som ble forstått på tvers av språk og landegrenser. Allikevel kunne ikke de samme musikerne reise til Japan med samme musikk og blir forstått der, fordi musikkulturen er ulik.¹²⁸ Det å si at musikk har mening er å si at den mener noe for noen spesielle, eller for medlemmer av en spesiell gruppe, og derfor mener Burkholder at det er utilstrekkelig å si at musikk har mening. Dersom musikk er som språk må en lytter ha kunnskap i et spesielt musikalsk språk for å forstå det. Burkholder foreslår derfor

¹²⁵ Ibid., s. 112.

¹²⁶ Ibid., s. 115.

¹²⁷ Ibid., s. 116.

¹²⁸ Byron Almén, (2007) s. 77.

en assosiativ modell for å analysere mening i musikk. Denne modellen bygger på assosiasjoner, hvordan vi knytter elementer fra musikken vi hører til noe vi har hørt eller opplevd tidligere: «(...) hearing a fugue begin will remind us of other fugues (...)».¹²⁹ Det neste steget i Burkholders modell er å bygge videre på assosiasjonene, for eksempel kan fuger minne oss om Bach og Händel, og videre ting vi forbinder med disse to komponistene, som blant annet hvordan deres musikkstykker ble fremført, eller hvor. Assosiasjonene vil variere fra lytter til lytter, men noen assosiasjoner kan være felles for mange. Videre er meningen i musikken avhengig av både hva som er kjent i musikken, sammen med assosiasjonene lytteren bærer med seg og hvordan de kjente elementene blir satt sammen til noe nytt. Det er i denne fasen lytteren oppdager hva som er nytt i musikkstykket før man til slutt tolker all informasjon, inkludert alle assosiasjoner og nye elementer.¹³⁰ Ole Kühl (2007) er også av samme oppfatning som Burkholder, at hvordan vi opplever og tolker musikken er basert på den enkelte lytterens erfaring, personlig historie, preferanser, kulturell bakgrunn, følelsesmessige tilstand og øving. Prosessen fra vi hører musikk til vi skaper mening av den er en kompleks, semantisk prosess bestående av fem steg. Hele prosessen beskriver Kühl som preverbal og ikke-lineær, og den påvirker vår følelsesmessige tilstand. Hvordan man reagerer på de ulike elementene, og hva slags mening man danner seg kan variere fra gang til gang og fra situasjon til situasjon. Det første steget i prosessen er presentasjon. Lytteren blir presentert for musikken, deretter følger steget hvor lytteren velger å fokusere på enkelte elementer. Hva man velger å fokusere på varierer fra person til person, og det varierer også hvor mange elementer man klarer å fokusere på samtidig. Når valget om hva man skal fokusere på er tatt, er det neste kartlegging, hvor lytterens reaksjoner samt det auditive som fremkaller reaksjonene blir knyttet sammen, og lagret med den kognitive reaksjonen man hadde i steg to. Samling og kategorisering er neste steg. Kognitive funksjoner er viktige her, for utvalgte komponenter blir blandet sammen med den musikalske erfaringen som består av diverse ulike elementer. Denne samlingen fører til en meningsfull erfaring for lytteren, og dette er det mest komplekse steget i prosessen. Det femte og siste steget er synlighet, hvor meningen kommer fram som et nytt konsept som lytteren føler.¹³¹

3.3 Musikkens dramaturgiske funksjon

Jeg vil i dette delkapittelet gå nærmere inn på hvordan musikk kan fungere dramaturgisk, i en forestillingskontekst. Først vil jeg ta en liten forklaring av dramaturgibegrepet samt en liten

¹²⁹ Ibid., s. 78.

¹³⁰ Ibid., s. 79.

¹³¹ Kühl, (2007) s. 48-49.

forklaring av aristotelisk, dramatisk og episk dramaturgi. Deretter vil jeg presentere noen teorier rundt hvordan musikk kan brukes i fortellinger. Musikk er alltid i en kontekst, og den komponeres alltid i en kontekst. Som en komponist sa da hun skulle fremføre sitt verk: «Vi sitter ikke i et isolert rom og komponerer». Musikken får også en funksjon i den situasjonen den spilles, om det er i en konsertsal, i en film eller i en forestilling. En og samme sang kan gi ulike assosiasjoner eller vekke ulike følelser hos lytteren, avhengig av hva slags kontekst den er i. Phillip Tagg presenterer sin teori om hva musikk er, og en av betingelsene for at musikk kan eksistere, er at noen hører eller registrerer den. Musikken som blir hørt eller registrert kan både være spilt ut høyt, eller finnes i noens hode. Musikk er menneskeskapt, og det eksisterer ikke musikk før det er organisert gjennom en form for menneskelig arrangement. En lyd man hører, som en røykvarsler, er ikke musikk i seg selv, men gjennom det at mennesker organiserer lyder i sekvenser og i systematiserte mønstre, kan det bli musikk. Derfor, skriver Tagg, kan ikke musikk eksistere uten mellommenneskelig kommunikasjon.¹³² Selv om musikk er et universelt menneskelig fenomen, så er det ikke sikkert de samme lydene eller kombinasjoner av lyder, blir hørt, forstått eller brukt på samme måte i ulike musikalske kulturer.¹³³ Dermed kan vi si at musikk alltid er i en form for kontekst.

3.3.1 Dramaturgi

Begrepet dramaturgi er en avledning av de greske ordene «drama», handling og «ourgos», arbeid. Begrepet ble tatt i bruk på 1700-tallet med Gotthold Ephraim Lessing, gjennom hans *Hamburgische Dramaturgie*. Han var den første dramaturgen. I *Dramaturgi – Forestillinger om teater* skrives det om dem grunnbetydninger av dramaturgi: 1) Det dramaturgen gjør som spesialist på ett eller flere områder. 2) Noe som skjer i den skapende prosessen, alt som skjer i forkant av en forestilling. 3) Læren om dramaets struktur og virkning. 4) Læren om teatrets virkemidler. 5) Dramaturgi som modell. I det siste området finnes modellene aristotelisk dramaturgi, episk dramaturgi, simultandramaturgi og så videre.¹³⁴ Måten man har benyttet seg av de dramaturgiske virkemidlene gjennom tidene har endret seg, og dramaturgi kan ikke fremstilles som en statisk verdi i teaterhistorien. Man har benyttet seg av ulike dramaturgiske virkemidler i de ulike historiske periodene. Aristoteles' *Poetikken* har lagt grunnlaget for tanken om teateret i den vestlige verden. Han beskriver i boken den greske tragedien, som han

¹³² Phillip Tagg (2012) *Music's Meanings - a Modern Musicology for Non-Musos* s. 44

¹³³ Ibid., s. 45.

¹³⁴ Svein Gladsø, (2007) s. 19.

mener tar for seg edle mennesker, fremfor de latterlige menneskene komedien behandler.¹³⁵ Aristoteles tar utgangspunkt i *Kong Ødipus*, skrevet av Sofokles, for han mener dette er det ideelle dramatiske verk. Han skiller i sin beskrivelse mellom den episke og den dramatiske fortellingen. Den dramatiske fortellingen er det som skjer her og nå, en enhetlig avsluttet handling. Den episke fortellingen er noe som er gjenfortalt, og kan foregå over flere år, og ha mange bihistorier. Det som i følge Aristoteles kjennetegner en ideell tragedie er enhetlig handling, en knute (desis), et vendepunkt, gjenkjennelse og løsning. Med enhetlig handling vektlegger Aristoteles viktigheten av at handlingen skal være avsluttet og fullstendig, og det skal kun være én handling. Handlingen må også inneholde en start, en midtdel og en slutt, og i tillegg skal hendelsene i tragedien følge logisk etter hverandre, kausalt. Knuten er intrigen, konflikten som skal løses i løpet av handlingen, denne topper seg i vendepunktet, da er det ikke lenger noen vei tilbake. Vendepunktet kommer sammen med gjenkjennelsen. Her skjønner helten selv knuten, og forstår hva som venter ham. Siste del av forestillingen er løsningen, handlingen tones ut, og en ny orden opprettes. Til slutt skal tragedien ha virkning, den skal ha vekket følelser hos publikum, som så fører til sjelelig renselse: *katharsis*.¹³⁶

Episk dramaturgi ble først tatt i bruk av Bertolt Brecht. Han benyttet seg av de episke virkemidlene for å få fram en distanserende virkning på publikum. Det episke ble blant annet definert av Goethe og Schiller som har skjedd, mens det dramatiske tok for seg det som kan fremstilles her og nå. Goethe og Schiller fokuserte det episke mest på innholdet, ikke på distanserende fortellergrep, som Brecht bruker. De beskriver den episke fortelleren som en som betrakter det som skjer, mens Brecht trekker inn forholdet mellom en forteller og distansert tilskuer. Brecht fokuserte mye på publikums rolle og hva teatret gjør med tilskueren. I hans episke teater ble tilskueren gjort til en betrakter, teatret skulle vekke tilskuerens aktivitet, tvinge fram meninger. Dette står i motsetning til det dramatiske teatret, hvor tilskueren skal leve seg inn i forestillingen, påvirke følelser, gi opplevelser og forbruke tilskuerens aktivitet.¹³⁷ Brecht ønsket at publikum ikke bare skulle se på teatret som en opplevelse, men at de skulle reflektere over det de hadde sett, og at de skulle lære noe.

3.3.2 Musikkens dramaturgiske funksjon

I en forestillingssituasjon er det en rekke ulike lyder og musikk som blir satt sammen til ett unikt lydlandskap. Michael Eigved (2007) skriver om hvilke funksjoner musikk kan ha i en

¹³⁵ Ibid., s. 26.

¹³⁶ Ibid., s. 29-30.

¹³⁷ Ibid., s. 168.

forestilling, og deler elementene som inngår i lydlandskapet i fire kategorier: 1) Reallyder. Hverdagslyder som ikke er bearbeida, lyden av den virkelige verden. 2) Effektyder. Lyder som brukes til å påvirke publikum direkte, lydene kan være bearbeida, elektroniske, kommenterende, fortolkende, lyd med en utdypende funksjon, eller lyd som løsrevet fra det «naturlige lydlandskapet». ¹³⁸ 3) Stemmer. Stemmen er den kraftigste bærer av kommunikasjon, og dette trenger nødvendigvis ikke å være ord, men kan være andre former for koder. 4) Musikk. Et svært sterkt virkemiddel i teatret, som kan endre oppfattelsen av en hel scene. Musikk forekommer alltid i en eller annen form i omtrent alle nåtidige forestillinger. ¹³⁹

I en musikal kan musikken integreres på ulike måter, Eigtved nevner tre: underlegging, som er auditive kulisser, ikke-diegetisk, deretter er det livedeltagelse, hvor musikerne er tilstede og synlige under fremføringen, og til slutt integrert: «Det vil sige dér, hvor der er den tætteste forbindelse mellom det teatrale univers og det musikalske». ¹⁴⁰ Det er musikken og sangene aktørene selv fremfører, eller de sekvensene hvor musikken er den primære formen for uttrykk. Musikken i musikaler kan igjen deles inn i tre ulike former: sang, intermezzo og overledning. Sang er den formen som skiller seg mest ut fra de andre musikalske enhetene i musikalen. Den har ofte en fast form, og det er lett å forstå hvilken musikkstil det refereres til. Intermezzo er også en selvstendig enhet i musikalen, og skal være handlingsfrembringende eller gi publikum sentral informasjon. Ofte kan disse intermezziene være gjentakelser av musikk som er spilt tidligere i musikalen, som spiller på publikums assosiasjoner til hva de har sett tidligere. Den siste formen er overledning. Dette er korte musikalske innslag som hvis formål ikke er å være selvstendig uttrykk, men å være et dramaturgisk redskap. ¹⁴¹

Eigtveds inndeling i de ulike måtene musikk kan integreres i musikal, minner om de ulike nivåene i musikk, som Machin diskuterer: forgrunn, bakgrunn og felt. Feltet er delene av lytterens fysiske verden, altså også lydene som er utenfor selve det musikalske verket. Forgrunn og bakgrunn danner sammen lydlandskapet, men feltet er også med på å påvirke lytterens oppfattelse og fortolkning av det han eller hun hører. Slik jeg ser det finner man dette igjen i musikaler. Forgrunnen er det publikum fokuserer på, enten det er dialog, lydeffekter eller melodi. Bakgrunnen, her kan det også være flere lag, noen instrumenter er mer i bakgrunnen enn andre, kan være musikk som bygger opp stemningen under en dialog

¹³⁸ Michael Eigtved (2007) *Forestillingsanalyse – En Introduksjon* s. 77

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., s. 84.

¹⁴¹ Eigtved, (2003) s. 122.

eller monolog. Feltet er alle andre lyder, publikum som hoster eller ler, som også er med på å bidra til lydlandskapet.

Eigtved deler også musikken inn i tre ulike nivåer: 1) Symbolsk presentasjon av underliggende ideer. Musikken i dette nivået spiller på publikums referansegrunnlag. Elementene i nivået kan være sjanger, musikkstil, form, utførelse, og disse elementene skaper symboler og assosiasjoner hos publikum, og dette igjen er med på å plassere handlingen i enten kulturell kontekst, sosialt eller kulturelt miljø. 2) Eksternalisering av følelser og intensjoner. Ved hjelp av en kombinasjon mellom musikk, dialog og handling kan vi som publikum få et unikt innblikk i karakterenes mentale liv. Musikken er med på å utdype eller understreke følelsene karakteren har i det aktuelle øyeblikket. 3) Auditiv tid- og rommarkør. Her blir musikken brukt til å kalle fram bilder i publikums bevissthet, bilder det ikke ville vært mulig å skape i konkret form.¹⁴² Musikken kan enkelt være med på, eller alene, plassere handlingen i en bestemt tid eller et bestemt sted. Et eksempel på dette er begynnelsen av både filmen og scenemusikalen *Løvenes Konge*. Både filmen og musikalen starter med en sang, *Livets sirkel*. Sangen starter med noen rop på et afrikansk språk, med underliggende koring, og deretter går koret over til å svare solisten på samme språk. Videre kommer perkusjonen inn, og dette er en musikkstil vi forbinder med afrikanske land. Kombinasjonen av de melodiske og rytmiske elementene, samt fargene i soloppgangen og naturen som er avbildet i filmen eller vist i scenografien, bidrar til å gi publikum assosiasjoner til Afrika. Auditive assosiasjoner og erindringer er ofte sterkere enn de visuelle, for musikk er i høy grad direkte forbundet med vår underbevissthet, og dette benyttes ofte i teatrale sammenhenger, mener Eigtved.¹⁴³ I tillegg, skriver Eigtved, er det et størrelsesforhold mellom lydvolument og musikkens rytme og forestillingens dynamikk, samt mellom aktørens bevegelsesmønstre og musikkens puls og tempo. Gjennom å undersøke hvilken av disse funksjonene de ulike musikknumrene i en forestilling har, kan man få en forståelse av hvordan publikums opplevelse av musikkens medvirkningskraft er strukturert, samt hvordan musikken fungerer sammen med resten av forestillingen.¹⁴⁴

I analyser av musikk i teater og særlig film, brukes ofte begrepene diegetisk og ikke-diegetisk musikk. Denne distinksjonen bygger på Platons skille mellom «mimesis», det å vise eller etterligne noe, og «diegese», det å fortelle noe. Derfor, når noe er diegetisk, hører det sammen

¹⁴² Eigtved, (2007) s. 86.

¹⁴³ Ibid., s. 75.

¹⁴⁴ Ibid., s. 87.

med det som blir fortalt.¹⁴⁵ Eigtved bruker Christian Metz' bok *Essaies Sèmiotiques* (1977), en bok om filmanalyse, hvor han blant annet skriver om hvordan vi forstår lyder og lydeffekter. Metz hevder at vi som publikum forstår en lyd ved å finne ut av hvor den kommer fra, hva som er lydens kilde, og at vi heller beskriver lydkilden enn å beskrive lydens karakter.¹⁴⁶ Diegetisk lyd er, i følge Eigtved, alt det som kan forstås som tilhørende til det fortalte eller den fiktive verden i forestillingen, noe som igjen betyr at diegetisk lyd alltid er en form for reallyd.¹⁴⁷ Begrepene diegetisk og ikke-diegetisk er vanligere å finne i analyser av filmmusikk enn i analyser av musikk i teater. Professor i filmvitenskap Claudia Gorbman, beskriver diegetisk lyd som «det som tilsynelatende strømmer fra en kilde innen fortellingen».¹⁴⁸ Den diegetiske lyden kan gi filmen en dybde den ikke hadde tidligere, ved at den utfyller det filmatiske rommet, og er med på å gi scenen en kvalitet den ikke hadde før musikken ble lagt til.¹⁴⁹ Ikke-diegetisk lyd er de lydene som ikke umiddelbart kan forstås som noe som skyldes en instans innad i forestillingens fiktive univers, det er de lydene vi antakeligvis oppfatter som en bevisst fremstilt del av begivenheten, men ikke som en del av den etablerte fortellingen.¹⁵⁰ Ikke-diegetisk lyd genererer også en selvstendig betydningsrelasjon mellom publikum og forestillingen.¹⁵¹ Ikke-diegetisk lyd er også den musikken eller lyden som er lagt til i etterkant for å skape en bestemt stemning i scenen eller for å forsterke en handling, men ikke kommer fra en kilde innen fortellingens univers. Det er enklere å legge merke til ikke-diegetisk musikk i film enn å legge merke til diegetisk musikk.¹⁵² Oppfattelsen av hva som er diegetisk og ikke-diegetisk baserer seg ikke på hva som er den virkelige lydkilden i opptaksøyeblikket, men på vår konvensjonsbaserte forståelse i det å se en film.¹⁵³ Lydkilden kan være utenfor bildet, men vi kan allikevel oppfatte lyden som innenfor handlingsuniverset. Hvis man i en film hører en stemme, men bildet viser en person som lytter, vil lyden fortsatt være diegetisk, fordi den kommer fra en kilde etablert som en del av handlingsuniverset.

Hørsel er mer indirekte enn visuell persepsjon. Når vi hører noe kobler vi ikke lyden like automatisk til dens kilde som vi gjør med det vi ser. Vi behøver mer tid til å

¹⁴⁵ Ibid., s. 79.

¹⁴⁶ Ibid., s. 78.

¹⁴⁷ Ibid., s. 79.b

¹⁴⁸ Claudia Gorbman (1980) "Narrativ Filmmusikk" 15 s. 1

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Eigtved, (2007) s. 79.

¹⁵¹ Ibid., s. 80.

¹⁵² Kristin Thompson David Bordwell (1993) *Film Art – an Introduction* s. 307

¹⁵³ Ibid., s. 308.

oppfatte en lyd enn det som er nødvendig for å forstå et bilde. Følelig er hørselen både mer selektiv og tregere enn synet; den «fokuserer» bevisst på én eller i beste fall to hørselsstimuli av gangen.¹⁵⁴

Phillip Tagg legger fram en systematiseringsmodell for å analysere populærmusikk i film.

Tagg har tatt utgangspunkt i Zofia Lissas musikalske klassifiseringer av funksjoner filmmusikken kan ha. Funksjonene har en del likheter med Eigtveds tre nivåer, men Taggs/Lissas modell deler funksjonene opp i mindre deler, og blir stående igjen med ti funksjoner:

1. *Emphasising movement*¹⁵⁵

Musikk som kan relateres til verb som å løpe, stresse, galoppere, dra, trekke, samt til adverb som mot, fra, over og så videre. Denne kategorien inneholder musikk og lyder som assosieres med bevegelse, eller musikk som henviser til bevegelse. Bevegelsen kan være både synlig eller usynlig i bildet.

2. *Stylisation of real sounds*¹⁵⁶

Etterligning av lyder fra mennesker, natur eller maskiner, noe som i stor grad er erstattet med lydeffekter i film i dag, men det finnes fortsatt en del slike effekter i filmmusikk.

3. *Representing place/space/locations*¹⁵⁷

Denne funksjonen har to hovedaspekter, i følge Tagg. Musikken kan enten identifisere en følelse av et rom eller et sted, et ikke-spesifikt sted, eller den kan referere til en bestemt lokasjon eller sted.

4. *Representing time (day/history) etc*¹⁵⁸

Igjen deler Tagg funksjonen inn i to deler. Måten musikk kan henviser til tid på er i følge Tagg enten ved å referere til en bestemt historisk periode, eller å henviser til et tidspunkt på dagen, om det er morgen, ettermiddag eller kveld.

5. *Commentary*¹⁵⁹

Musikken kan brukes til å kommentere det som foregår på lerretet eller skjermen, for å skape

¹⁵⁴ Gorbman, (1980) s. 1.

¹⁵⁵ Tagg, (2012) s. 546.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 547.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, s. 548.

¹⁵⁹ *Ibid.*

en distanserende effekt mellom det som skjer på skjermen og tilskuerne. Dette kan sees i sammenheng med Brechts teori om episk teater, å skape en distanserende effekt. Publikum skal bli dratt ut av forestillingen, og bli bevisst på at de faktisk sitter i en forestillingssal.

6. *Source music (diegetic)*¹⁶⁰

Her har Tagg valgt å bytte *Musik in netürliche Rolle* ut med «source music», et begrep han selv mener er bedre enn det tyske, som rett oversatt til engelsk blir *real music situations*. Grunnen til at Tagg har valgt å oversette dette til diegetisk eller «source music» er for det første begrepets del forståelig, ettersom begrepet, som Tagg skriver, er godt etablert i filmmusikkvitenskapen, og har et godt akronym. Allikevel velger han å benytte seg av begrepet «source music», noe han begrunner med at begrepet er mer forklarende og har færre stavelser enn diegetisk.¹⁶¹ Funksjonen inneholder musikk som kommer fra en lydkilde som publikum kan identifisere som innenfor filmens univers, enten lydkilden er synlig eller ikke.

7. *Expressing psychological experiences*¹⁶²

Musikk som gir tilskueren innblikk i hva karakteren på skjermen føler i det aktuelle øyeblikket.

8. *Providing empathy*¹⁶³

Her stimulerer musikken publikum til å utvikle empati for en (eller flere) karakterer, og er karakteriserende, med vekt på karakterens følelser.

9. *Anticipation of subsequent action*¹⁶⁴

Dette er musikk som forbereder tilskueren på det neste som skal skje, det kan også være musikk som bygger opp handlingen til det neste som skal skje. Målet er at publikum skal få forventninger til det som kommer.

10. *Enhancement and demarcation of the film's formal structure*

Denne musikalske funksjonen deles av Tagg i to:

- *Themes and motifs*. Musikk som identifiserer blant annet karakterer og stemming, og kan bidra til å gjøre fortellingen mer sammenhengende. Temaene er mer melodiske og utfoldende enn motivene, motivene kan for eksempel bestå av kun rytme.

¹⁶⁰ Ibid., s. 549.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid., s. 546.

¹⁶³ Ibid., s. 550.

¹⁶⁴ Ibid.

- *Episodic markers*. Markerer viktige punkter i handlingen, vendepunkter for karakterene og så videre.¹⁶⁵

Musikken er med på å forme det strukturelle ved forestillingen, ved å skille scener og sekvenser.

Tagg/Lissas ti funksjoner kan også benyttes i forestillingssammenheng. Musikk i teaterforestillinger kan like godt som filmmusikk tilskrives disse funksjonene. Sett i sammenheng med Eigtveds tre nivåer for forestillingsmusikk blir Tagg/Lissas funksjoner delt inn til detaljnivå, men den får også med seg funksjoner Eigtved mangler. Eigtveds nivåer tar ikke med musikk som bidrar til forestillingens struktur, musikk som forbereder publikum på det neste som skal skje, eller musikk som kommentar til handlingen.

¹⁶⁵ Ibid.

3.4 Analysemetode

For å undersøke hvilken funksjon musikken i musikaler har, og hvordan musikken påvirker musikalens handling, vil jeg benytte meg av to ulike analysemetoder. Det første nivået av min analyse vil dreie seg om hvordan musikken påvirker publikums følelser, hva slags innvirkning de ulike musikalske numrene har på publikums følelser. Deretter vil jeg se på hvilken dramaturgisk funksjon musikken har, med utgangspunkt i Tagg/Lissas kategorisering og Eigtveds modell.

Hvordan musikk kan påvirke lytterne har jeg diskutert tidligere i oppgaven, men for å analysere musikken som er brukt i *Matilda the Musical* vil jeg benytte meg av Deryck Cookes teorier om betydningen av ulike intervaller, fraser og karakterisering, for å se om disse teoriene kan speiles igjen i musikalens musikk. Jeg vil bruke Cookes teori om progresjonenes uttrykk til å lage en progresjonsanalyse av noen av musikalens sanger.

For å summere opp Cookes ideer setter jeg her opp en liten oversikt over de ulike progresjonenes uttrykk. Her har jeg valgt ut progresjonene som er relevant for musikalen:

Stigende 1-(2)-3-(4)-5 dur: Utadvendt, aktiv glede, triumf

Stigende 5-1-(2)-3 dur: Rent uttrykk for glede

Stigende 1-(2)-3-(4)-5 moll: uttrykk for sorg, klage, protest mot ulykke

Stigende 5-1-(2)-3 moll: Ren tragedie

Synkende 5-(4)-3-(2)-1 dur: passiv glede, komme fram/hjem

Synkende 5-(4)-3-(2)-1 moll: smertefullt uttrykk, avsluttende

Buet 5-3-(2)-1 moll: hvileløs sorg, utbrudd i sorg, aksept av sorgen

1-(2)-3-(2)-1 moll: se mørkt på ting, være fanget, dystert

(5)-6-5 moll: utbrudd av angst

1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 dur: Barns og englers uskyldighet eller renhet.

1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 moll: Grunnleggende ulykkelighet

Jeg vil starte med en gjennomgående analyse av seks av sangene i *Matilda the Musical*, for å se om progresjonene til Cooke er mye brukt i musikalens sanger, samt for å finne ut om det er noen progresjoner som er gjennomgående for sangene i musikalen. Jeg vil også undersøke om betydningene av intervallene i de enkelte musikknumrene er de samme som de Cooke har listet opp. Her vil jeg ha mest fokus på intervallene som ikke er i tonearten, altså de som skaper litt dissonans til tonearten. Dette vil jeg gjøre fordi Cookes progresjoner dekker det

meste av det som er innad i tonearten, særlig tonene som inngår i tonikaen, men det er gjennom hele musikalen brukt mange av tonene som ikke er med i toneartene eller tonikaen.

Hver av de utvalgte sangene går jeg gjennom systematisk, fra start til slutt, med fokus på progresjonene. Hver sang deler jeg inn i ulike *fraser*. Innenfor disse frasene vil jeg se om Cookes progresjoner finnes, eller om komponisten har lagt fokus på enkelttoner. Dersom det er stort fokus på enkelttoner vil jeg se nærmere på Cookes teori om intervallenes betydning:

Prim: nøytralt ved passering, gir en følelse av avslutning.

Liten sekund: Angst i en avsluttende kontekst

Stor sekund: Nøytral ved passering, gir uttrykk av lengsel i en avsluttende kontekst

Liten ters: Eierskap, aksept, unaturlig deprimert

Stor ters: Eierskap, aksept, glede, naturlig positivt.

Kvart: Mindre uttrykk for sorg, bevegelse.

Tritonus: Kan henviser til uriktige ting, kaos.

Kvint: Mellomledd, følelsesmessig nøytral

Liten sekst: Smerte, ikke-eierskap, ikke-aksept, lengsel

Stor sekst: Glede, lengsel etter glede

Liten septim: Sorg, melankoli

Stor septim: Bekreftelse ved oppløsning, optimisme

Musikalen består av femten sanger, og i tillegg er det musikk mellom scenene, samt akkompagnement under mange av dialogene. Progresjonsanalyse av alle disse sangene og musikkinnslagene ville tatt alt for mye plass, og ville nok ikke ha vært relevant. Jeg har derfor valgt å fokusere på seks sanger i progresjonsanalysen. Utvalget er variert, og flere av sangene har temaer som blir hentet igjen i musikken som spilles mellom scener eller for å introdusere karakterer. Sangene jeg har valgt ut er først musikalens åpningsnummer, *Miracle*, deretter Matildas første solosang, *Naughty*, så *Pathetic*, som er sunget av Miss Honey, *Loud*, sunget av Mrs. Wormwood, *This Little Girl*, Miss Honeys andre solosang, og til slutt tar jeg for meg *When I Grow Up*, med alle skolebarna. *When I Grow Up* brukes også som avslutningssang for musikalen. Grunnen til at jeg har valgt ut *Miracle* er for å finne ut om Minchin har benyttet seg av noen av progresjonene nevnt over for å sette publikum inn i forestillingens stemning og handling, eller for å uttrykke noen av følelsene til karakterene som synger. Åpningssangen er startskuddet for hele forestillingen, og en av de viktigste, etter min mening, sangene for hele musikalen. Den tydeliggjør for publikum hva slags forestilling det er, samt noe av hva man kan forvente seg av resten av forestillingen. *Naughty* har jeg valgt ut fordi det er

hovedpersonens første solosang, og flere ganger senere kommer det igjen fraser fra denne sangen. Jeg vil også undersøke om jeg kan finne noen likheter mellom Miss Honeys to korte solosanger, *Pathetic* og *This Little Girl*, og jeg håper også på å kunne finne sammenligningsgrunnlag mellom Miss Honey og Matildas låter. *Loud* er utvalgt fordi den har en veldig annen stil enn alle de andre sangene, som jeg skal komme tilbake til senere. Her vil jeg se om progresjonene og intervallene som brukes er i samsvar med resten av musikalen, eller om den skiller seg like mye ut progresjons- og harmonimessig fra resten som den gjør i stil. *When I Grow Up* er også en sang det går igjen elementer av flere ganger, og i tillegg brukes den som avslutningssang, sammen med *Naughty*. Jeg vil se om denne sangen henter inn igjen elementer fra *Miracle*, samt undersøke hvordan musikalen rundes av musikalsk.

Del to av analysemodellen er en sammenfatning av Tagg/Lissas modell og Eigtveds kategorisering:

- 1) Tid, sted og rom: musikk som ved hjelp av ulike elementer plasserer handlingen på et gitt sted, tid eller rom.
- 2) Etterligning av lyder og bevegelser: Musikk som skal etterligne lyder eller bevegelser fra virkeligheten.
- 3) Karakteregenskaper og følelser: Musikk som skal utdype karakterene, eller uttrykke hva de føler.
- 4) Musikk i naturlig sammenheng, diegetisk lyd: Musikk eller lydeffekter som er en del av handlingen.
- 5) Handlingsbidrag og forventninger: Musikk som er med på å drive handlingen fremover eller utbroderer handlingen, eller musikk som bygger opp publikums forventninger til hva som skal komme.
- 6) Formell struktur og kommentarer: Musikk som er med på å forme forestillingens struktur, eller musikk/lydeffekter som benyttes som kommenterende til handlingen.

For å undersøke hvilken eller hvilke av disse funksjonene sangene i *Matilda the Musical* har, vil jeg først se på hvem som synger og hva karakteren eller karakterene synger om. Det som skjer på scenen vil også være med på å bestemme hva slags dramaturgisk funksjon sangen har. Én sang kan være både etterligning av lyd og bevegelser og beskrivende for karakteregenskaper. Denne delen analysen vil dreie seg rundt teksten og handlingen, men jeg vil også inkorporere analysen av progresjonene, samt andre musikalske virkemidler som musikk sjanger, artikkelasjon og lignende for å beskrive hva slags uttrykk og stemning sangen

virker å gi. Ved å ta med progresjonsanalysen i denne delen av analysen, vil jeg forsøke å se om det er noe i bruken av progresjoner som kan påvirke eller endre sangenes dramaturgiske funksjon.

4 Analyse

4.1 Handlingsreferat

Musikalen *Matilda* handler om femåringen Matilda. Forestillingen starter det året Matilda blir født, og på slutten av den første sangen er handlingen plassert til det året Matilda er fem. Hun bor sammen med sine foreldre, Mr og Mrs Wormwood og broren Michael, men ingen av disse har de samme interessene som Matilda. Hun elsker å lese, Mrs Wormwood er mest interessert av dansing, og Mr Wormwood er bruktbilselger, og bruker det resten av tiden sin til å se på TV. Matildas foreldre mener det er bortkastet å bruke tiden sin på å lese bøker, og de erter og mobber henne fordi hun er smart. I musikalens andre sang bestemmer Matilda seg for å ta igjen på sin far, ved å putte blekemiddel i hans hårolje. Når Mr. Wormwood har brukt hårproduktet, ender han opp med lysegrønt hår.

På biblioteket finner Matilda en venn i bibliotekaren, Mrs. Phelps. Mrs. Phelps lytter når Matilda forteller historier om en rømningsartist og en turner. Rømningsartisten og akrobatene har lenge forsøkt å få barn, men har ikke lyktes. Historien er ikke ferdig første gang Matilda forteller den til Mrs. Phelps, så hun kommer tilbake flere ganger for å fullføre historien.

Matildas første skoledag blir hun og de andre klassekameratene introdusert for de eldre skolebarna. De forteller om hvordan livet på skolen er i sangen *School Song*, og beskriver det som et fengsel. De nye skolebarna møter deretter sin lærer, Miss Honey, og hun blir fort imponert over hvor mye Matilda kan. Matilda som er fem år kan lese og skrive, og har mye kunnskap om ting vanlige femåringer ikke kan. For eksempel legger Matilda ut om sykdommen narkolepsi. Miss Honey vil nå at Matilda skal flyttes noen klasser opp, sammen med 11-åringene, slik at Matilda kan være i klasse med barn som er på samme nivå som henne. Når Miss Honey legger fram sitt forslag, får hun klar beskjed fra rektoren, Miss Trunchbull, om at det ikke er aktuelt å bøye reglene Miss Trunchbull er tidligere mester i slegge, og er ikke veldig glad i barn.

Hjemme hos Matilda er Mr. Wormwood oppgitt over å ha mistet et stort salg til noen rike russere, og han tar det utover Matilda ved å rive i stykker en av hennes biblioteks bøker. Matilda tar superlim på farens hatt, slik at han ikke får den av igjen.

På skolen får Matilda seg en bestevenn, Lavender. De to og klassekameratene for også vite om Miss Trunchbulls straffemetode, «Chokey»: et lite skap med skarpe gjenstander, hvor hun låser barn som har vært ulydige inne i timevis. Et av barna blir anklaget for å ha putt lim på Miss Trunchbulls stol, og i kaoset som oppstår, velger heller Trunchbull å la det hele

gå utover ei jente med hestehaler og fletter. Miss Trunchbull liker ikke hestehaler, så hun tar tak i jentas fletter, og kaster henne som i et sleggekast.

Miss Honey har bestemt seg for å ta en prat med Matildas foreldre, i håp om at de er enige i at Matilda bør bytte klasse. Hun møter Mrs. Wormwood og hennes dansepartner Rudolpho. Mrs. Wormwood rakker heller ned på både Miss Honey og Matilda, og mener Miss Honey burde fokusere mer på sitt utseende i *Loud*. Miss Honey forlater huset motløs, men ønsker fortsatt å hjelpe Matilda.

Nå går Matilda tilbake til biblioteket for å fortelle Mrs. Phelps historien videre om rømningsartisten og turneren. Hun forteller om turnerens søster, en tidligere mester i slegge som elsket å skremme små barn. Denne søsteren har arrangert parets neste forestilling. Rømningsartisten forteller at forestillingen er avlyst fordi akrobatens søster er gravid med en liten jente. Publikum blir galde, men akrobatens søster er rasende fordi hun må tilbakebetale publikum for billettene. Søsteren trekker fram en kontrakt hvor det står at de må opptre, hvis ikke vil paret havne i fengsel. Nå vet ikke Matilda mer av hva som skjer videre, hun sier til Mrs. Phelps at hun skal komme tilbake for å fortelle ferdig.

Tilbake på skolen har Bruce Bogtrotter, en av Matildas klassekamerater, spist opp et av Miss Trunchbulls sjokoladekakestykker. Straffen han får av Miss Trunchbull er å spise en enorm sjokoladekake foran hele klassen. Hele klassen og Miss Honey støtter Bruce i utfordringen, men etter at han har klart å spise hele kaken, blir han allikevel sendt til «Chokey». Matilda synes det hele er svært urettferdig, og hun avslutter første akt med å si «But that's not right!».

Andre akt starter med en monolog av Mr. Wormwood, Monologen er en slags stand-up-akt. Han snakker til publikum, får navnet på en i publikum, slår an noen vitser om bokorner. Monologen munner ut i en sang, *Telly*, hvor Mr. Wormwood, sammen med Michael, synger om hvor bra TV er: «The bigger the telly, the smarter the man». Etter dette kommer Lavender, Matildas bestevenn, ut til publikum og forteller om sin plan om å putte en øgle i Miss Trunchbulls vannglass. Mr. Wormwoods og Lavenders monologer til publikum blir adskilt som en egen del av første akt, som en slags prolog før *When I Grow Up*. Når Lavender løper av scenen går lyset av, og det er et sceneskift, akkompagnert av musikk med temaer fra blant annet *Bruce*. I *When I Grow Up* er barna er på lekeplassen, markert med grønt lys på scenegulvet og fire husker som henger fra scenetaket. De forteller om hvordan de vil bli når de blir voksne. Etter dette er Matilda tilbake på biblioteket, og forteller Mrs. Phelps videre på historien om rømningsartisten og turneren. Paret er bundet av kontrakten, og fremfører showet

som var planlagt, men en av øvelsene de fremfører går feil, og den gravide turneren blir alvorlig skadet. Hun lever akkurat lenge nok til at barnet blir født. Rømningsartisten får sin søster til å hjelpe seg med barna, men hun er slem mot sin niese, bak rømningsartistens rygg. Det er så langt Matilda kommer i historien før hun må gå igjen.

Bruktbilsalget har for en gangs skyld gått bra for Mr. Wormwood. Han har solgt de mest brukte bilene til de rike russerne, ved å skru tilbake kilometertelleren i bilene. Matilda blir sint på faren fordi han har lurt kjøperne, faren blir irritert og låser henne inn på soverommet. Matilda fortsetter historien om rømningsartisten og turneren for seg selv. En kveld slår turnerens søster til niesen sin, låser henne inne i kjelleren og drar. Rømningsartisten kommer tidlig hjem samme kveld, og oppdager hvordan svigerinnen har behandlet hans datter. Han trøster dattera, og lover at han alltid vil være der for henne. Når dattera har sovnet, går rømningsartisten ut for å finne sin søster, men han kommer aldri tilbake.

Miss Trunchbull tar over Miss Honeys klasse, og tvinger dem gjennom et tøft treningsopplegg for å finne ut av hvem som planlegger opprør mot henne. Så oppdager hun øgla Lavender har puttet i glasset hennes. Miss Trunchbull anklager en av guttene, og begynner å straffe ham. Matilda synes ikke dette er greit, og skriker til Miss Trunchbull: «Leave him alone, you big, fat bully!» Miss Trunchbull blir rasende, og roper og kjefter på Matilda, noe som gjør Matilda enda mer sint. Snart oppdager Matilda at hun kan flytte på ting med tankekraft, og velter på denne måten vannglasset til Miss Trunchbull. Øglen lander på Miss Trunchbull, som blir livredd. Miss Honey skynder alle barna hjem, men før hun går, viser Matilda sine nyoppdagede evner til læreren. Miss Honey blir svært overrasket og inviterer Matilda hjem til seg selv. Her forteller Miss Honey Matilda om sin barndom. Hennes onde tante oppdro henne etter at foreldrene hennes døde. Miss Honey prøvde å rømme, og fant et gammelt gårdsskur hun flyttet inn i, for hennes tante har tatt huset etter foreldrene. Miss Honey tar fram et skjerf Matilda kjenner igjen fra historien om rømningsartisten og turneren. Matilda innser at historien hun trodde hun hadde funnet opp, faktisk er den sanne historien om Miss Honeys oppvekst. Rømningsartisten var Miss Honeys far, Magnus, og den onde tanten var Miss Trunchbull. Matilda setter sammen bitene i puslespillet, og finner ut at Trunchbull drepte ham da han gikk for å finne henne.

Tilbake på skolen blir Matildas klasse tvunget gjennom en staveprøve av Miss Trunchbull. Hun truer med at den som staver feil blir sendt til «Chokey». Barna staver alle ordene riktig, men så finner Trunchbull opp et ord for å straffe Lavender. I det Miss Trunchbull drar med seg Lavender for å putte henne i «Chokey», begynner alle de andre barna å stave enkle ord som «cat» og «dog» feil, slik at hun må sette alle i «Chokey». Men

Trunchbull har laget flere «Chokey»-rom. Matilda bruker sine krefter til å skrive på tavla, krittet beveger seg uten at noen holder i det. Hun overbeviser Miss Trunchbull at det er gjenferdet etter Magnus som snakker til henne, og at han beordrer henne til å gi huset tilbake til sin datter. Miss Trunchbull stormer ut, og skolebarna jubler. På biblioteket står Miss Honey, Matilda og Mrs. Phelps. Mrs. Phelps har nå fortellerrolle, og forteller at Miss Honeys foreldres testamente har blitt funnet. De overlot alle pengene og huset til henne. Miss Honey forteller at Miss Trunchbull har flyktet, og at skolen har fått en ny rektor. Det er Miss Honey som har blitt skolens nye rektor. Miss Honey forteller også at Matilda har mistet sine evner, fordi hun ikke har behov for dem lengre. Hun forteller Mrs. Phelps at hun skulle ønske hun kunne gjøre noe for Matilda, som fortsatt bor sammen med sine foreldre. Wormwood-familien kommer plutselig løpende inn på biblioteket, og vil dra med seg Matilda på sin flukt til Spania. Russerne har oppdaget at Mr. Wormwood har lurt dem. Matilda ønsker ikke å reise, så Miss Honey tilbyr henne å bo hos seg. Før noen får mulighet til å kommentere tilbudet, kommer russerne inn på scenen. Matilda snakker med russerne på russisk, og de går med på å ikke skade hennes familie, på betingelsen at han slipper å ha noe med Mr. Wormwood å gjøre. Mr. Wormwood lar Matilda få bo hos Miss Honey, og sammen med Rudolpho reiser resten av Wormwood-familien til Spania.

4.2 Analysedel

Musikalen består av femten sangnumre. Her vil jeg presentere alle kort for å gi et innblikk i hvordan musikalen er bygget opp musikalsk.

Miracle er musicalens åpningssang, og er et ensemblenummer. *Naughty* er den andre sangen, og hovedpersonens første solosang. Matilda synger her om hvor lei hun er av å bli urettferdig behandlet. *School Song* synges i det Matilda og hennes klassekamerater kommer på skolen sin første skoledag. Teksten setter publikum inn i hvor vanskelig det er på skolen, og hvor slem Miss Trunchbull er før vi får møte henne. Det er høyt tempo i sangen. *Pathetic* er Miss Honeys første solosang, og denne synger hun før hun går inn til Miss Trunchbull for å be om å flytte Matilda opp noen klasser. Miss Trunchbull svarer på Miss Honeys spørsmål med *The Hammer*. Her forteller hun om hvordan hun måtte jobbe for å bli engelsk mester i slegge, og vektlegger det å følge reglene. Denne sangen har elementer fra flere andre stilarter, blant annet klassisk musikk, men tempoet er fortsatt høyt. *Loud* har også høyt tempo, og er Mrs. Wormwoods sang til Miss Honey når hun kommer på besøk for å snakke om Matilda. *This Little Girl* synges av Miss Honey når hun forlater Wormwoods hus uten å ha fått

gjennom noe av det hun ville si. Her tas tempoet ned igjen, før Miss Trunchbull finner ut at Bruce har spist kakestykket hennes, tvinger hun ham til å spise en hel, enormt stor kake. Klassekameratene støtter opp om ham i sangen *Bruce*, som også er den siste sangen før pause. Andre akt starter med sangen *Telly*, hvor Mr. Wormwood forteller publikum hva han mener om fjernsynet. Sønnen Michael er også med på scenen, og står i bakgrunnen. Sangen er i mer jazz-stil enn noen av de andre sangene i musikalen, og minner samtidig om storbandmusikk, noe lignende Frank Sinatra. *I m Here* kommer etter at Matilda har fortalt historien om rømningsartisten og turneren, om at de har fått barn. Matilda har drømt seg selv inn i historien, som barnet til paret. Rømningsartisten kommer hjem tidlig, for å finne sin datter låst inne i kjelleren. Han og Matilda synger denne sangen sammen. De beklager seg til hverandre, og trøster hverandre ved å si at alt skal gå bra.

Miss Trunchbull er sikker på at det planlegges et opprør mot henne, og har tvunget Miss Honeys klasse til å ha en gymnastikktime. Ved å tvinge dem gjennom et fysisk krevende opplegg, vil hun få dem til å tilstå i *The Smell of Rebellion*. Når Miss Trunchbull kjefter på Matilda etter at Lavender har puttet øgla i hennes vannglass, stenger Matilda alt ute, og synger *Quiet*. Miss Honey har invitert Matilda hjem til seg. Hun forteller Matilda om sin barndom, og at huset etter foreldrene er i tantens eiendom, derfor bor hun i et lite skur. Hun synger om sitt lille hus i *My House*, og at hun er fornøyd med slik hun har det: «It isn't much, but it is enough for me». Etter at Matilda har skremt Miss Trunchbull ved å benytte seg av sine evner, begynner barna å rope «run, run!», og i dette kaoset, med både applaus og lyd av fyrverkeri, reiser Bruce seg opp på en pult, med en mikrofon i hånden, og starter på *Revolting Children*. Musikalen avsluttes med *When I Grow Up/Naughty*, en blanding av de to sangene som har vært tidligere.

4.2.1 *Miracle*

4.2.1.1 Progresjonsanalyse av *Miracle*

Matilda the Musical starter med en form for overture, en ti minutters lang sang, med mange ulike elementer, hvor starten av handlingen blir presentert, samt en del holdninger som blir viktige videre i forestillingen. Låta *Miracle* starter med en fiolin, en tuba og underliggende komp fra piano. Fiolinen og tubaens start er klønete, småsurt, og lyden kan minne litt om barn


tersen under melodien er lagt til, når paret ikke synger unisont. Etter åtte takter kommer legen inn igjen, i samme stil som før, den litt pop- og gospelpregete stilen, og koret kommer inn i enda større grad enn tidligere, både med svar og sammen med legen. Koret avslutter, etter en lang oppbygging, med "This miracle, as miracle as me!", og da roer tempoet seg kraftig ned, og tonearten endres til G-moll, det er Matilda sin tur til å synge. Temaet Matilda synger er det samme som de andre barna sang i starten, men nå i moll, og teksten inneholder ikke like mange positive referanser som hos de andre barna.

Det første vi legger merke til er at sangen starter i F-dur, og fra det Cooke skrev om toneartenes betydning kan vi se at F-dur har blitt brukt til å uttrykke barns uskyldighet og renhet. Hvis vi nå følger Cookes betydningsanalyse, kan vi se allerede i den første strofen en av progresjonene han nevner. I nedgangen "I'm a miracle" ser vi trinnene 5-4-3-1, skal vi tro Cooke, uttrykker dette passiv glede, og det å komme fram eller hjem. Den samme progresjonen finner vi igjen fire takter senere:



I am a princ - ess. And I am a prince.

Det er et gjennomgående element at melodien over en lengre periode varierer mellom kun to toner, slik som her:



bi - li - cal cord, it's been clear— there's no peer— for a mi - ra - cle like me.

Melodien blir statisk, og man forventer en oppløsning til grunntonen, fordi melodien her bytter mellom stor og liten ters. Grunntonen kommer kort tid etter, men bare i passering, og frasen ender på tersen. Machin skriver om melodilinjer med lite bevegelse, og hevder at disse holder inne energi heller enn å slippe ut, som bruk av større intervaller gjør. Det at melodien varierer mellom to toner over et lengre parti gjentar seg flere ganger i denne sangen. Av og til byttes det mellom kvint og kvart, andre ganger mellom stor septim og kvint, mellom oktav og sekst eller mellom sekst og kvint. Kvinten er stort sett alltid med, bortsett fra i dette første eksempelet. Dette gjør at melodien blir bedre knyttet til tonearten enn ved bruk av tersen som er benyttet i eksempelet over.

I takt 142 har Mr. Wormwood en nedgang fra oktav til grunntone:

Mr. Wormwood:

some-one give this thing a bot - tle?
Or swap it for a la - ter mo - del?

Nedgangen strekker seg over større intervaller enn hva Cooke beskriver i sine progresjoner, men en diatonisk nedgang fra oktav til grunntonen må kunne sies å uttrykke en større glede enn diatonisk nedgang fra kvinten, fordi det er et større sprang ned.

Når koret avslutter sin del, rett før Matilda kommer inn, har melodien modulert til G-dur. Melodien varierer mellom septim og kvint i over to takter før avslutningen av frasen, som ender på grunntonen. Det høres først ut som om sangen er ferdig, men strykeinstrumentene som fortsetter å holde grunntonen forteller at det ikke er ferdig helt enda. Matildas del går i Eb-dur, og hun henter igjen en del av temaet fra de andre barna:

Meno mosso
Matilda:

mi - ra - cle as mi - ra - cle as me! My mum-my says I'm a
lou-sy lit-tle worm. My dad-dy says I'm a bore. My mum-my says I'm a

Når Matilda gjentar temaet, er det med et oktavsprang fra den dype til den lyse kvinten i stedet for at melodien går tilbake til tersen som var utgangspunktet. I tillegg går Matildas del opp til den lille septimen, noe som gjør at frasen får et uttrykk som vrir seg mer mot moll enn dur. Frasen lander på tersen i stedet for på grunntonen, som hos de andre barna. I frase nummer to: «My daddy says I'm a bore», er det mindre bevegelse enn temaet vi kjenner igjen fra tidligere i sangen. Hvor temaet egentlig går opptil kvint og liten septim, går Matildas melodi bare opp til tersen, til kvarten, og lander på tersen. Ingen av frasene her ender på grunntonen, noe som gir en følelse av noe uoppløst, uferdig. Det er Matilda som avslutter åpnings sangen, med en 4-2-4-progresjon. Kvartens uttrykk, sorg eller bevegelse, blir synliggjort ved at dette er avslutningstonen. Heller ikke i akkompagnementet oppløses det til tonika, og det gir hele sangen en følelse av ufullstendighet, at det skal komme noe mer.

Gjennom hele denne sangen er det mye bruk av noter som ser slik ut:



Dette betyr at tonene skal snakkes mer enn synges, og tonehøyden som er angitt er veiledende. Disse partiene bryter som regel opp melodilinjene man er inne i, det blir en liten pause i melodiens fremdrift.

Gjennomgående er det glede som uttrykkes i sangen, både gjennom progresjonene og durtonearten. Når det moduleres til moll, og Matilda kommer inn, får sangen et trist uttrykk, og mange av progresjonene i Matildas del uttrykker sorg.

4.2.1.2 *Miracles* dramaturgiske funksjon

Miracle er musikalens åpningsnummer. Scenen har vært belyst, men tom fram til musikken starter. Prosceniumsbuen er dekket av firkantede bokser av tre i ulike størrelser, de fleste med bokstaver. Bokstavene er i en salig blanding av små og store, det er ulik font og ulik farge. Gulvet ser ut som om det er av samme materiale som boksene rundt prosceniumsbuen, og også strukturen i gulvet er delt inn i firkanter av ulik størrelse. I det musikken starter, blir et bredt bord skjøvet fram på scenen, tilsynelatende av seg selv. På den lange, hvite duken som dekker bordet, står det i røde bokstaver: «Birthday». Introen til sangen, det klønete korpset, setter publikum inn i det at det er en familiemusikal, og at handlingen dreier seg rundt barn. Det er fire barn på scenen i starten, de står bak bordet, og synger til hverandre. Læreren kommer inn foran bordet, som nå har blitt trukket bakover, og barna forsvinner bak bordet. I linjene om ballerinaen, er det en liten jente utkledd som en ballerina, med rosa tyllskjørt, og de andre barna som er på scenen. Det tekstlige innholdet når barna synger dreier seg rundt det at barnas foreldre forteller dem at de er perfekte prinser og prinsesser. Alle barna forsvinner ut når foreldrenes del av sangen starter. Nå er det de som står bak bordet, og det bytter på hvem av dem som er synlige. Teksten er også her om deres fantastiske barn. Når delen hvor foreldre og barn synger sammen starter gang, har hvert av de fire foreldrepårene sitt barn, og det dannes grupper på tre og tre. Når Mrs. Wormwoods dialog med legen starter, trilles det av barn i legefakker ut skillevegger, hvor det står «5 years ago». Legen kommer ut noen øyeblikk etter. Mrs. Wormwood er gjemt bak skilleveggene en god stund, helt til hun kommer rundt for å spørre legen om hvorfor hun ikke kan sette seg på et fly og reise til dansekonkurransen. Dialogen mellom legen og Mrs. Wormwood er akkompagnert av en

basslinje. Basslinjen følger delvis melodien, og er til tider akkompagnert av synth og rytmeinstrument. I dialogen mellom må legen forklare til Mrs. Wormwood at hun er gravid i niende måned. Mrs. Wormwood lurer på om han ikke kan gjøre noe med det, gi henne antibiotika, for eksempel. Når hun får høre at det ikke er noe å gjøre med, utbryter hun «Oh, bloody ‘ell». Publikum blir her presentert for en helt annen holdning enn det som er vist tidligere i sangen. Mrs. Wormwood sier at hun ikke vil ha enda et barn, for hun har ett fra før, og i tillegg skulle hun aller helst ha deltatt i dansekonkurransen i stedet for å være på sykehuset. Resten av sangen blir en veksling mellom legen som synger om at hvert nytt liv er et mirakel, og barn og foreldre som synger at de alle er mirakler. På den andre siden er det Mr. og Mrs. Wormwood som helst skulle sett at de ikke skulle ha et barn til, og i hvert fall ikke ei jente. Legen synger sammen med foreldrene og barna, og stilen legges over til noe mer gospelinspirert. De siste 36 taktene er det fem år gamle Matilda som synger. Handlingen har altså hoppet fremover fem år. Sangen har modulert til moll, og i teksten får vi vite hvordan Matilda blir behandlet av sine foreldre, og det er stikk motsatt av hvordan de andre barna har presentert sin oppvekst. Den lette pop- og gospelsjangeren går over i et mer melankolsk mollparti, med en avslutning på toneartens sekund, og legger opp til at det skal være en fortsettelse. Publikum sitter igjen med forventinger, men det er ikke gitt hva man skal ha forventinger om.

Den synkende 5-4-3-1-progresjonens uttrykk, til teksten «My mummy says I’m a miracle», passiv glede stemmer godt sammen med teksten og uttrykket til karakterene på scenen. Det samme gjelder for resten av partiene hvor barna og foreldrene synger. Progresjonsanalysen viser kun positive uttrykk, og dette er også med på å underbygge sangens og fortellingens stemning. Bruken av de mer statiske melodifrasene, der melodien varierer over to toner, gir en følelse av lite fremdrift, og det sparer på energien til videre utvikling av melodien. Man kan si, som Machin, at det slipper ut mindre energi, og at det virker som om dette bygger seg opp til frasenes avslutning. I avslutningene av frasene er det som regel noen litt større sprang, som gjør at det statiske løses opp. Dette gjør at man føler at fremdriften stopper opp noe i det variasjonen begynner, men så fortsetter det igjen når de større intervallene kommer. Det blir altså et lite opphold i forestillingens fremdrift, selv om oppholdet bare varer noen sekunder.

Det er to lengre pauser i løpet av sangen. I den første blir vi introdusert for Mrs. Wormwood. Det er en dialog mellom legen og Mrs. Wormwood, akkompagnert av bass, rytmeegg og synth. Akkompagnementet, og korets avslutningsfrase før denne dialogen starter, gjør at publikum oppfatter at sangen fortsatt ikke er over, selv om frasen ender på grunntonen.

De siste 17 taktene før denne pausen er sunget av både foreldre og barn, men de to siste tonene har barna alene, og bassen fortsetter videre med én gang. Dette i tillegg til at barna og foreldrene har sunget om hverandre, og ikke samlet seg til en tydeligere avslutning, fører til at publikum også forstår at det kommer mer. Matildas solistdel vris mer mot moll, og dette gjør at partiet uttrykker sorg, i følge Cooke. Bruken av liten septim understreker uttrykket av sorg. Avslutningen, som oppfattes som uferdig eller ufullstendig, blir hengende en stund, og lar publikum vente på hva som er det neste som skal skje.

Det er veldig mye som skjer i løpet av åpningssangen, både i musikken, i teksten og på scenen. Sangen presenterer tre av forestillingens hovedkarakterer: Mr. og Mrs. Wormwood og Matilda. Handlingen starter det året Matilda blir født, og når sangen er over er Matilda fem år, handlingen har altså hoppet fem år fram i tid i løpet av sangen. Flere partier i sangen er sunget av både barna og foreldrene, men de synger ikke samme tekst, og heller ikke i samme rytme, så det blir et litt kaotisk uttrykk, helt til de ender i samme frase. Det er også mange ulike musikkstiler lagt inn i sangen, både pop, gospel, salsa og jazz. Det er flere sceneskift, blant annet blir bordet som kommer inn i starten trillet ut og inn to ganger, det samme med skilleveggene som er på sykehuset.

Sangens uttrykk er veldig positivt, sangen er fengende, og publikum blir revet med, selv om det er mange ulike elementer og mange endringer i løpet av sangen. Det er kanskje nettopp dette som gjør at en ti minutter lang sang ikke virker så lang. De veldige omslagene i musikkstil fører til brudd som gjør at man ikke blir lei av sangens gang. *Miracle* er ikke komponert i vanlig popmusikalsk vers-refreng-vers-format. Det som kanskje kunne kalles refranget «My mummy says I'm a miracle» osv. gjentas med så store variasjoner at det ikke blir oppfattet som refrang. Publikum rekker ikke å gjøre seg vant med formen, men allikevel er alle de musikalske stiltrekkene gjenkjennelige, noe publikum kjenner til fra før. Mollpartiet Matilda synger setter en helt annen stemning enn resten av sangen. Det blir nå mer dystert. Dette stemmer godt overens med funnene fra progresjonsanalysen: Sorgen som i følge Cooke uttrykkes ved mollprogresjoner, er svært tydelig i Matildas sekvens, og det kommer også fram av teksten. Det er første gang en karakter står alene på scenen, og orkesteret som akkompagnerte resten av ensemblet er nå byttet ut med svakt pianospill. Alt er med på å underbygge det at Matilda føler seg ensom i sin verden, at hun ikke har noe som helst støtte fra sine foreldre.

Denne sangen etablerer først et miljø for handlingen, i en kultur hvor alle foreldre synes sitt barn er det mest fantastiske. Vi blir også presentert for flere karakterer, samt at handlingen blir drevet fremover i tid.

4.2.2 *Naughty*

4.2.2.1 Progresjonsanalyse av *Naughty*

Den andre sangen i musikalen er Matildas første solosang. Matilda er lei av å bli behandlet urettferdig, og hun vil hevne seg på faren som har kjeftet på henne. I løpet av sangen putter hun morens blekemiddel i farens hårolje. Sangen starter med enkelt pianoakkompagnement og det som høres ut som knipsing. Melodien Matilda synger høres veldig enkel ut, fram til avslutningen av strofene, som blir mer avanserte, og uventede. Etter hvert kommer også flere instrumenter inn, noen rytmeinstrumenter først, så strykeinstrumenter som plukker, deretter både en dyp treblåser, som kan høres ut som en dyp klarinett eller obo sammen med en tverrfløyte. Som i *Miracle* bygger akkompagnementet seg ut og blir mer avansert utover i sangen. Pianoet svarer Matilda med samme melodifraser, og også klarinettene eller oboene har melodifraser. Til slutt er et helt orkester inne, og styrkegraden øker.

Progresjonsmessig er starten av sangen preget av både stigende og synkende tonerekker. De to første frasene, 2-3 og 1-2-3, er klare oppganger, og henviser til positivitet og glede, men ettersom intervallene ikke er så store, er uttrykket ikke fullt så kraftig som ved bruk av større intervaller. Frasen ”Innocent victims of their story” i takt 9 og 10 viser det første eksempelet på en kadens som går igjen hele sangen. Den lave septimen går videre til stor sekund, og deretter til grunntonen. Her er toneartens ledetone, den store septimen, er siste tone før grunntonen. Denne 7-2-1-kadensen blir benyttet gjennom hele *Naughty*, og fra og med takt 23, blir kadensen gjentatt fire ganger på rad. Cooke påpeker at bruken av stor sekund gir uttrykk av lengsel i en avsluttende kontekst. Det legges vekt på sekunden, den er like lang som primen, og leder tydelig ned til den avsluttende tonen. Hver av disse kadensene har også en progresjon som leder til kadensen. I de tre siste frasene er det synkende progresjoner som brukes, med unntak av den aller første tonen i frasene, som er en slags sats, et springbrett opp til neste tone. De synkende progresjonene, 3-2-1 eller 4-3-2-1 uttrykker i følge Cooke en passiv glede, i motsetning til de stigende, som er utspringende. Videre har vi en lengre frase som det er mulig å dele opp, men her velger jeg å behandle dem sammen:

Just be - cause you find that life's — not fair, — it

does - n't mean that you just have to grin and bear — it.

If you al-ways take it on the chin and wear it, noth-ing will change.

De to første linjene her er nesten identiske, det er bare rytmiske forskjeller. Begge starter på kvinten, og går direkte ned til primen, før de igjen går opp til kvinten, og derfra er det heltonenedganger til sekunden. Disse to linjene deler jeg ikke inn i to fraser, for de henger godt sammen, det er ingen naturlig oppdeling mellom første og andre linje. Det at linjene avsluttes på sekunden, er igjen et uttrykk for lengsel. Selv om linjene ikke deles opp i to ulike fraser, får man allikevel et sterkt fokus på de to sekundene, dette er nok særlig fordi de har samme tekst tilknyttet seg, og på grunn av nedgangen som egentlig leder mot primen, men ettersom den ikke kommer, blir de enda tydeligere. Etter denne strofen kommer en ny frase. Denne starter på kvarten, for så å gå ned til seksten under primen, videre ned til kvinten, og deretter opp til kvarten igjen med heltoneintervaller ned til primen. Her kommer endelig oppløsningen som man har ventet på, men allikevel blir det ikke en stor tilfredsstillelse, fordi tonen holdes så kort. Det er samme heltonenedgang som i de to foregående linjene, men i denne takten starter nedgangen på kvarten, som gjør at uttrykket av den passive gleden, som jo er uttrykket i de to andre frasene, bortsett fra at de ikke blir oppløst, ikke blir like sterk. Deretter er det en kort pause, fulgt av 3-4-5-1. Oppgangen 3-4-5 i takt 42, er et utbrudd i glede, i hvert fall hvis vi skal tro Cooke, og oppløsningen til grunntonen gir en følelse av avslutning. De neste tre frasene er nesten helt like de tre som nettopp er blitt behandlet, men den siste frasen, fra takt 50, skiller seg ut:

Might as well be say-ing you think that it's o-kay, and that's not right!

Her er det en buet melodi først, 3-4-5-3-2-1, så en liten oppgang, som lander på sekunden, før vi igjen får en kadens, denne gangen en 1-3-7-1-kadens på slutten. Igjen får vi betydningen av septimen, som ved oppløsning uttrykker bekreftelse eller optimisme.

i en molltoneart. I tillegg er rytmene såpass lette, noe som gjør at den triste man ellers får følelsen av i moll, ikke slår inn her.

Etter de to oppgangene, kommer modulasjonen tilbake til F-dur, og da kommer vi rett inn i nedgangen 5-3-1, igjen det å være mottaker av glede. Progresjonen gjentar seg to takter senere, resten av melodien dreier seg rundt kvinten og seksten under grunntonen, samt primen. Med den første nedgangen, og overgangen tilbake til F-dur, øker tempoet, og flere og flere av orkesterets instrumenter kommer inn igjen, med en økende styrkegrad. Det er flere oppganger som leder mot sangens foreløpige høydepunkt, først 5-6-1-3, deretter 1-2-1-3, og så 1-2-1-5, større og større gledesutbrudd. I takt 113 kommer igjen et tema vi kjenner fra tidligere i sangen, fraser som avslutter med nedganger: 5-4-3-2 og 4-3-2-1, før kadensen 3-4-5-1, og taktene fra 113 til 130 kan karakteriseres som refrenget, men med variasjon, for i takt 125 går ikke melodien ned til sekunden, men bytter mellom ters og kvart, noe som skaper spenning i melodien, spenning som ikke slippes ut, i følge Machins teori, hvor han, som Cooke mener at store intervaller slipper ut energi, mens små intervaller og melodier med lite bevegelse holder energien inne. Hele takt 125 vipper melodien mellom det tredje og fjerde trinnet, og i neste takt får vi en nedgang til grunntonen, som løser opp spenningen. Videre er det en buet progresjon, 1-3-4-5-3-2-1, etterfulgt av en buet progresjon til: 3-4-5-4-2. Den første av disse to progresjonene stiger først fra grunntone til kvint, og deretter ned til grunntonen igjen, og kan sees på som et uttrykk for glede, for både oppgangen og nedgangen denne progresjonen består av, er uttrykk for glede, mens den andre buede progresjonen er litt mer vrien. Her velger Minchin å nesten gjenta den samme progresjonen, men ved å hoppe over grunntonen i begge ender, legger han opp til forventinger fra lytterne om at det skal komme noe mer, en oppløsning. Den neste progresjonen starter på grunntonen, men går opp til tersen, så det blir ingen klar avslutning her heller, men de siste strofene avsluttes i alle fall positivt, med tanke på den store tersens betydning hos Cooke. Etter dette legges det opp til samme modulasjon som i takt 95, men denne gangen uteblir selve modulasjonen, og melodien bygges opp. Først hviler melodien en stund på kvarten, så en liten nedgang, deretter hviler den på kvinten, med samme nedgang, bare en heltone lysere. Til slutt kommer avslutningen: 4-3-2-1-7-5-2-1. Her også ser vi kadensen som har vært med tidligere: 7-5-2-1.

Samlet blir hele denne sangen en form for utbrudd av glede og lykke, og sammen med tonearten F-durs betydning, blir det helhetlige uttrykket, etter Cookes modell, lykkelig barnslig. Det at moduleringen til d-moll ikke utgjør noen særlig betydningsendring i mottakelsen av sangen, kan ha noe å gjøre med de andre komponentene Cooke nevner, som

også kan spille inn på at ikke alle verk i moll vil bli oppfattet som triste, eller som uttrykk for sorg. De andre elementene jeg mener spiller inn her, er rytme, klang og akkompagnementet. Måten Matilda synger på i denne delen, gjør at man som publikum eller lytter får en følelse av å bli innlemmet i en form for hemmelighet, noe bare Matilda selv vet. Hun synger svakere, men ikke så svakt at det blir hvisking. I tillegg er artikulasjonen veldig tydelig, avslutningsordene blir korte, og har en tydelig, men allikevel lett avslutning. Frasenes avslutning blir heller ikke vektlagt så mye, det er andre steder i frasen som blir vektlagt mer, som for eksempel her:



Kvarten, på ordet "tiny", dras ut, og tonen er dobbelt så lang som de andre. Det er som nevnt tersen som er den største indikatoren på om det spilles i for eksempel D-dur eller D-moll, mens kvarten er den samme i begge toneartene. I tillegg er kvarten til D tersen i F-dur, som det nettopp er modulert fra, og dette er nok det som har størst innvirkning på at det ikke i like stor grad oppfattes som en trist mollsekvens. Det at det er parallelltonearten det moduleres til, som har akkurat de samme fortegnene, gjør at moduleringen ikke blir så merkbar for de fleste, for man holder seg fortsatt i samme register, og det er de samme tonene som blir benyttet. Det som forandrer seg er deres forhold til hverandre, samt akkompagnementet, men heller ikke dette spiller inn i særlig stor grad på oppfattelsen av denne sekvensen. Oppgangene sekvensen er bygget opp av fører til at uttrykket blir mer positivt, et oppadgående bevegelse er, som Cooke også nevner, mer positiv enn en synkende bevegelse.

Når det kommer til rytmeaspektet, ser vi at også her, som i resten av sangen, er det mye bruk av synkoperte rytmer, at tonen kommer mellom grunnslagene. Når dette blir benyttet i starten av oppgangene, med en markering av orkesteret på taktens første slag, samt på den siste åttendelen i samme takt, blir bruken av synkopene vektlagt.

4.2.2.2 *Naughtys* dramaturgiske funksjon

Naughty er den sangen hvor publikum blir ordentlig introdusert til Matildas kjærlighet til historier og bøker. Hun synger om kjente karakterer fra historier, som Jack og Jill fra et amerikansk barnerim, Romeo og Julie og Askepott. Matilda mener at karakterene selv burde ha endret sine historier, slik hun ønsker å gjøre. Det hele dreier seg rundt det at Matilda mener

at livet er urettferdig, men at det går an å gjøre noe med. Man kan ikke bare sitte passiv å vente på at ting skal endre seg, man kan selv påvirke sin egen fremtid. På scenen er det bare Matilda. Hun har en egen koreografi, hvor hun går rundt på scenen og har noen enkle dansebevegelser, hele tiden fulgt av en spotlight.

Når sangen modulerer til moll, blir Matilda litt mer bestemt og rampete. Hun synger om å gjøre opprør. I takt 95, når sangen begynner å modulere, ser vi Matilda på det som forestiller badet. Hun prater til seg selv, og forteller på denne måten publikum hva hun finner i de to flaskene hun holder opp. Det er én flaske med blekemiddel fra morens side av badet, og en flaske med hårpleieprodukt fra farens side. Hun putter innholdet fra blekemiddelflasken i flasken med hårproduktet til faren, og setter flaskene tilbake på sine plasser. Det er ikke noe handlingsfremdrivende i sangens tekst, men det som skjer på scenen peker fremover. Sangen gir først og fremst publikum innblikk i hva Matilda tenker, og det at hun er veldig glad i historier.

Nedgangene før 7-2-1-kadensene eller nedgangene som lander på den store sekunden, får ikke et vektlagt uttrykk, fordi kadensen er så sterk, og fordi de ikke oppløses før det går over i kadensen. Frasen som ender på sekunden er det sekunden som tar all oppmerksomheten. Derfor blir bruken av stor sekund veldig tydelig. Den er gjennomgående et fokus i hele sangen, skal i følge Cooke uttrykke lengsel i en avsluttende kontekst. Dette stemmer overens med teksten: Matilda ønsker å gjøre opprør mot sine foreldre, og endre sin egen historie, og det tenker hun at karakterene fra historiene hun synger om også ønsker. I takt 42 er progresjonen 3-4-5-1, men her vil jeg ikke si at oppgangen uttrykker et utbrudd av glede, kanskje heller håp. Dette er mest fordi den lander på den lave grunntonen. Liten septim er også mye brukt i denne sangen. I følge Cooke skal dette uttrykke bekræftelse eller optimisme, og det er trygt å si at det er mye optimisme i *Naughty*. Oppløsningen av septimen i de frasene det gjelder, har en innvirkning på hvordan melodien blir oppfattet av publikum. Bruken av stor septim sammen med teksten, blant annet «that's not right», understreker optimismen til Matilda. Videre i analysen av de musikalske elementene kommer det fram at det i progresjonene uttrykkes mye optimisme og glede, og dette underbygger det Matilda synger om. Mollsekvensen har jeg allerede vært litt inne på, grunnen til at det moduleres til moll virker å være å markere Matildas rampestreker, det at hun skal ta igjen, for det er ingen av progresjonsuttrykkene til Cooke som gir mening i denne sammenhengen. I følge Cooke er alle mollprogresjonene uttrykk for noe negativt, men i tillegg til at sekvensen i moll her er kort, er rytmene lette, og melodien komponert slik at det ikke oppfattes som en trist sekvens. Når det moduleres tilbake til dur, virker det som en lettelse i melodien, en oppløsning, endelig

er melodien tilbake i «riktig» toneart. Dette har nok å gjøre med oppgangene fra grunntone til kvint i de fire taktene før modulasjonen, det legges opp til at det skal skje noe mer, og det gjør det. Det er én progresjon til som har påfallende sammenheng med teksten. Dette forekommer i flere takter, men for å ta ett eksempel: I takt 125 varierer melodien kun over to toner, og dette tyder på at energi blir holdt inne. Teksten er «If you always take it on the chin and wear it», som henter til at man ikke gjør noe med det man bør eller vil gjøre noe med, en form for status quo. Her er progresjonen med på å underbygge det Matilda sier, og i det hun går videre til å si at man må gjøre noe, er det mer bevegelse i melodien igjen. Denne sangen er både handlingsbidragende og beskrivende av karakteregenskaper og følelser..

4.2.3 *Pathetic*

4.2.3.1 Progresjonsanalyse av *Pathetic*

Dette er Miss Honeys første sang, og det er den korteste sangen i musikalen. Den starter med enkelt pianoakkompagnement i 4/4-takt. Rett før Miss Honey kommer inn, endrer taktarten seg til 12/8, og akkompagnementet illuderer banking, slik som man banker på en dør. Pausene er noe av det som er med på å gi denne sangen sitt særpreg, men de fleste pausene blir fylt av denne illuderingen av banking, etter en liten stillhet. De første taktene er kjennetegnet av åttendeler, med noen litt lengre noter. I takt 11 går det over til lengre toner, og tempoet går derfor ned, før det igjen går tilbake til åttendelene, og den litt lette stilen.

Den første melodilinjen starter med en liten stigende progresjon, fra ters, til kvart, til tritonus, kvint for deretter å lande på grunntonen. Bruken av tritonus i denne frasen høres ikke så feil og ødeleggende som blir beskrevet hos Cooke. Dette er fordi det oppløses til kvinten med én gang, og deretter tilbake til grunntonen, som gir tilfredsstillelsen Cooke snakker om¹⁶⁶, og gjør at bruken av tritonus ikke ødelegger forbindelsen til tonearten Bb-dur. I resten av sangen finner vi få av Cookes progresjoner, men det er flere progresjoner som ligner, blant annet 1-3-5-8-5 som benyttes i både takt 6, 10, 27, samt de to siste taktene:

door. Don't be pa - the - tic.

Her er det en stigende melodi fra grunntonen og opp til oktaven, og skal vi tro Cooke, uttrykker dette glede eller triumf, men nedgangen til kvinten fører til at man også får inn det

¹⁶⁶ Cooke, (1968) s. 84.

Cooke skriver om synkende progresjoner, en følelse av å komme hjem, selv om progresjonen ender på kvinten og ikke grunntonen. Kvinten er i Cookes oversikt følelsesmessig nøytral, så det at melodien lander på kvinten gir ikke noe uttrykk, det gjør kun at frasen knyttes til tonearten. Det er flere av frasene som lander på kvinten, dette forekommer oftere enn at de lander på grunntonen i denne sangen, og som regel er det et fall fra oktav til kvint som avslutter frasene.

Liten sekst er en tone som går igjen. Dette, i følge Cooke, uttrykker ikke-aksept, lengsel, smerte og ikke-eierskap. Liten sekst brukes alltid i sammenheng med kvinten, og det oppløses ned til kvinten etter hver gang liten sekst er brukt. Dette gjør at melodien allikevel blir bundet til tonearten.

4.2.3.2 *Pathetics* dramaturgiske funksjon

I *Pathetic* synger Miss Honey til seg selv. Hun prøver å overtale seg selv til å banke på Miss Trunchbulls dør for å prate med henne angående Matilda. Miss Honey prøver å manne seg opp, og kjefter på seg selv: «Lokk at you trying to hide, silly». Publikum får inntrykk av at hun er svært usikker og redd for rektoren. For å overtale seg selv prøver Miss Honey å si at det ikke er noe å være redd for. Denne sangens tekst er om Miss Honeys følelser og tanker.

Miss Honey er alene på scenen. Musikken som spilles i sceneskiftet legger opp til Miss Honeys *Pathetic*. Sangen forteller hva Miss Honey føler om seg selv og om Matilda. Fra Cookes teori om betydningsbærende progresjoner, kommer det fram at temalinjen: «Don't be pathetic!» skal uttrykke glede eller triumf, etterfulgt av en følelse av å komme hjem. Dette mener jeg ikke er det uttrykket sangen gir. Den gir et uttrykk av at Miss Honey er redd, men allikevel bestemt på å fortelle Miss Trunchbull om Matildas kunnskaper. Bruken av liten sekst gjentas flere ganger, som start på fraser, som «Look at you hesitating» og «Look at you trying to hide, silly». Her kan liten seksts uttrykk ikke-aksept, lengsel, smerte og ikke-eierskap trekkes inn. Miss Honey er veldig usikker på seg selv, og liten sekst understreker denne usikkerheten. Mens hun synger går hun hvileløst fram og tilbake på scenen, og av og til stopper hun opp, løfter opp den ene armen, klar til å banke på. Men hun gjennomfører det ikke. Denne hvileløse bevegelsen, sammen med Miss Honeys måte å synge på, litt tilbakeholdent, noen ord og fraser er veldig bestemte og godt artikulerte, andre mindre, forsterker effekten av det usikre fra sangteksten.

4.2.4 *Loud*

4.2.4.1 Progresjonsanalyse av *Loud*

Sangen starter i et ganske rolig tempo, og det er Mrs. Wormwood som synger. I takt 26 begynner stilen å endre seg noe, og med triolene og det er en liten modulasjon fra A-dur til H-dur. I takt 32 endrer tonearten seg igjen, denne gang til A-moll, og vi blir introdusert til temaet i sangen. Temaet er en oppgang fra grunntone, opp til tersen, og til slutt opp til kvinten, på ordet «loud». Nøyaktig samme tema gjentar seg flere ganger i sangen, og dette med de påfølgende frasene kan betegnes som sangens refreng. I samme takt som modulasjonen til A-moll endrer sangens stil seg til latinamerikansk musikk.

I siste takt før tempo- og stilendringen, er det en nedgang fra kvint til tonika i dur. Når refrenget starter er det en oppgang fra tonika til kvint i moll. Den stigende progresjonen 1-3-5 skal i følge Cooke uttrykke sorg eller være en protest mot ulykke. Det er det veldig tydelig ikke et uttrykk for i denne sangen, men her spiller det mye inn at stilen er annerledes enn den vestlige musikken vi er vant til. Det latinamerikanske preget gjør at det ikke er så lett å oppfatte at selve refrenget også går i moll. Tempoet og rytmene spiller selvfølgelig også inn på dette. Igjen benytter Minchin seg av de synkoperte rytmene, som gjør at man kan assosiere sangen med salsa. Det kommer også inn et kor etter at Mrs. Wormwood har sunget «loud» første gang, og det er bare koret som synger «loud» de to neste gangene, og som tar oppgangen. Mrs. Wormwoods melodi ender på grunntonen, men allikevel ender ikke frasen fordi koret er veldig fremtredende i lydbildet. Derfor blir korets parti en forlengelse av Mrs. Wormwoods frase.

I takt 36 er det en 5-6-5-progresjon. Igjen, fordi det er moll, er progresjonens uttrykk utelukkende negativt, og et utbrudd av angst er ikke det uttrykket publikum vil oppfatte fra denne frasen. Progresjonen er også en liten del av en lengre, som til slutt går over i temaet: en oppgang fra grunntone, via ters til kvint. Senere i sangen er det fraser hvor melodien bytter mellom kvint og liten sekst:

No one's gon - na tell you when to shake your tush. — Well you
 got a light, don't hide it un - der a bush - el. No — one's gon - na look if you don't -
 stand out. — No — one's gon - na lis - ten if you —

Etter byttingen mellom kvint og sekst, går melodien opp til grunntonen, som en avslutning på frasen, og løser opp mye av spenningen som blir skapt i partiet med lite bevegelse. Noen takter senere får vi igjen to lignende fraser, men første gang er det tritonius og kvint melodien bytter mellom. I frasen etter er det stor septim og oktav, og deretter bytter melodien mellom tersen og sekunden over grunntonen, før frasen ender på tonika. Tritonius i denne melodiske sammenhengen høres heller ikke her ut som noe ødeleggende for melodien. Grunnen til dette er at Minchin legger opp til en modulasjon, både i takten før og i takten etter også. Derfor oppfattes ikke tritonusen som A-molls tritonius.

Bruken av stor septim i disse frasene gjør også at molltonearten blir undergravd noe, for vanligvis er det liten septim i moll. Stor septim brukes i dur, og fungerer som en ledetone opp til grunntonen i større grad enn liten septim gjør. Stor septim uttrykker i følge Cookes modell en bekreftelse og optimisme. Argumentasjonen om modulasjon brukt i avsnittet over kan også tilskrives bruk av stor septim her. Det legges opp til en modulasjon, men den gjennomføres ikke. Når refrenget kommer er melodien allikevel i A-moll.

4.2.4.2 *Louds* dramaturgiske funksjon

Når Miss Honey er på besøk hjemme hos Matildas foreldre er Mrs. Wormwood mye mer opptatt av å øve til dansekonkurranser enn å prate om Matilda. I *Loud* synger hun til Miss Honey, og mener at hun heller bør fokusere mer på sitt utseende enn å lese bøker og lære nye språk. Hun rakker ned på Miss Honey og Matildas interesser, og mener det er mye viktigere å se bra ut.

Før Miss Honey kommer inn, banker hun på døren, og igjen er det kubjelle som imiterer bankelyden. Det er tydelig ikke lyden av at Miss Honey banker på en faktisk dør, for lyden man hører er mye hulere og lysere enn slik en dør lyder, men det er allikevel tydelig hva

lyden skal forestille. Grunnen til at dette er tydelig, er rytmen i bankingen. De tre bankelydene som høres er karakteristiske for hvordan man vanligvis banker på en dør: tre ganger, med lik lengde og pause mellom. Når Miss Honey kommer inn til Mrs. Wormwood, spiller orkesteret en liten strofe, en fanfare, som bringer assosiasjoner til måten kjendiser blir presentert på når de kommer ut på scenen til talkshowprogrammer eller lignende. *Loud* presenterer både Mrs. Wormwood og Rudolpho, og understreker hvor lite hun bryr seg om sitt barn. Mrs. Wormwood og Rudolpho danser latinamerikansk dans gjennom hele sangen, og det er tydelig disse to mot Miss Honey. Hun blir holdt utenfor samspillet til dansepartnere, og slik er også koreografien med på å bygge opp under forskjellen og uenighetene mellom Miss Honey og Mrs. Wormwood.

Som nevnt i analysen av de musikalske elementene benyttes det stor septim i denne sangen, et intervall som i følge Cooke uttrykker optimisme. Det gjør det også i denne sangen. Progresjonene vi finner igjen i denne sangen har ikke uttrykkene Cooke skriver at mollprogresjoner skal ha, grunnet raskt tempo, latin-amerikansk-inspirert stil og rytmer. Musikkstilen kombinert med den koreograferte dansen gir publikum assosiasjoner som er veldig styrt av disse to virkemidlene. Den latinamerikanske musikkstilen gir antakelig flere i publikum assosiasjon til dansing som innebærer sensuelle bevegelser, og det at Mrs. Wormwood og Rudolpho danser slik på scenen, gjør uttrykket nesten overtydelig: Mrs. Wormwood synger at hun har valgt å fokusere på utseende, og synger til Miss Honey at hun også burde valgt utseende fremfor bøker og intellekt.

4.2.5 *This Little Girl*

4.2.5.1 Progresjonsanalyse av *This Little Girl*

Miss Honeys andre sang i musikalen er *This Little Girl*, hvor hun igjen er alene på scenen. Denne gangen er det Matildas familie hun skal inn til. Sangen har flere likhetstrekk med hennes første solosang, *Pathetic*, både musikalsk og tekstlig. Det er flere endringer i tempoet, og samme stil som forrige sang, litt popinspirert.

Sangen starter med to like progresjoner, 3-4-5-1, en stigende frase, før den lander på grunntonen. Rytme Minchin har valgt til frasene, åttendel etterfulgt av to sekstendeler, deretter punkterte åttendeler med sekstendeler, synkoperte rytmer, sammen med det at melodien går fra kvint ned til grunntonen, gjør at frasene får en bestemt avslutning, det ligger ingen usikkerheter der. Mot slutten av neste frase, i takt 7 og 8, er det to oppganger i trioler. Dette gjør at rytme igjen blir skeive over grunnslagene, og oppgangene 3-4-5 og 3-4-8-5

høres også veldig bestemte ut, men avslutningen på kvinten, selv om denne knytter melodien til tonearten, fører til at denne fraseavslutningen ikke blir like bestemt som i starten.

Etter det andre taktskiftet, i takt 18, blir vi introdusert for et av temaene som går igjen i denne sangen:

Slower, freely



But this lit-tle girl, this mi-ra-cle.

Den første frasen går fra kvinten til tersen over oktaven, ned til sekunden over oktaven, for å lande på kvarten. Den andre frasen starter og lander på tersen. Bruken av tersen og sekunden over oktaven i en nedgang gjentas flere ganger i løpet av sangen, men med ulike rytmer og i ulike progresjoner. Her er noen eksempler:

Slower, freely



But this lit-tle girl, this mi-ra-cle. She seems not to know...



that she's spe-cial at all. And what sort of tea-cher would I be If



I let this lit-tle girl fall? I can see this lit-tle girl need some-bod-y



strong to fight by her side. In-stead she's found me, pa-the-tic lit-tle



me. And an-oth-er door clo-ses, and Jen-ny's out-side. **A tempo rall.**

Etter tersen og sekunden følger alltid grunntonen, noen ganger bare som en gjennomgangstone, andre ganger ender frasen på oktaven. Dette gjør at vi får progresjonen 3-2-1 som gjennomgående element. Den samme synkende progresjonen 3-2-1, finnes også i Miss Honeys første solosang, *Pathetic*. I takt 41 og 45, hvor Miss Honey synger «But this

little girl, this miracle», akkurat de samme melodiske frasene som er i takt 19 og 20 i *This Little Girl*.

Også i denne sangen er det mye bruk av liten sekst. Det første eksempelet er i takt 5, med progresjonen 1-6b-5-4-5. Progresjonen gjentas etter hver gang Miss Honey har sunget «Knock on the door, Jenny», med unntak av én gang, hvor det legges opp til en liten bridge i sangen. I tillegg har Minchin også benyttet liten sekst i takt 24, i en nedgang fra liten sekst til grunntonen. Som nevnt uttrykker liten sekst smerte og lengsel, og i tilfellene nevnt over, kan uttrykket av smerte og lengsel sees også i teksten. Miss Honey skal banke på døren til Miss Trunchbull, men kvier seg for å gjøre det.

4.2.5.2 *This Little Girls* dramaturgiske funksjon

Etter besøket hos Wormwood-familien synger Miss Honey *This Little Girl*. Hun vil egentlig tilbake for å si hva hun mener, og være streng, men klarer det ikke. Miss Honey vil at andre skal se at Matilda bør få flere utfordringer, men føler at hun står veldig alene. Allikevel vil hun passe på Matilda, og sørge for at hun får det hun trenger. Sangen faller inn under kategori tre, som beskrivende for Miss Honeys følelser og tanker om Matilda. Publikum får også et hint om at Miss Honey faktisk ønsker å gjøre noe, men det forblir usikkert hva. Hun er veldig sikker i sin sak om at Matilda fortjener noe bedre, men aner ikke hva hun skal gjøre videre. Miss Honey står alene på scenen når hun synger sangen. Hun går fram og tilbake, som hun gjorde i *Pathetic*, som om hun skal gå tilbake for å kjeft på Mrs. Wormwood. Det ender med at hun går alene ut fra scenen, uten å ha gjort noe.

Introen til *This Little Girl* er lik introen til *Pathetic*. *This Little Girl* påpeker enda mer hvor mye Miss Honey ønsker hun kunne forandre ting. Nedgangen fra ters til grunntone gir et mindre uttrykk enn nedgang fra kvint til grunntone, men fortsatt et uttrykk av å komme hjem. Det forsterkes av teksten i sangen, Miss Honey vil at Matilda skal få utnyttet sitt talent og intellekt. De synkoperte rytmene gjør at frasene får en bestemt avslutning, og dette er med på å forsterke Miss Honeys tekst. Hun begynner å bli lei av at ingen vil høre på det hun har å si, og av teksten virker det litt som om hun er på vei til å gi opp forsøket. Hun kjefter på seg selv, og her er de synkoperte rytmene, og det at frasene lander på grunntonen, med på å forsterke tekstens innhold. I takt 18, når taktarten er endret, sakkess tempoet, og 5-3-2-4-progresjonen blir presentert til teksten «But this little girl». Det at denne og neste frase ikke lander på grunntonen, gjør det hele mer usikkert igjen, og man skjønner at Miss Honey ikke har bestemt seg for å gi opp. Miss Honeys stemme får også en mykere klang, noe som bygger opp under det at hun bryr seg om Matilda. Nedgangen 3-2-1 som er gjennomgående i *This Little Girl*,

skal også være et uttrykk for glede, i følge Cooke. Men det at frasen varer lengre, progresjonen er ikke enden på frasen, og sjelden ender på grunntonen, gjør at man ikke får denne følelsen av glede, mer en følelse av noe usikkert, uoppløst. Sangen beskriver Miss Honeys følelser i situasjonen. Miss Honeys rastløse bevegelser på scenen understreker usikkerheten hun som uttrykkes både gjennom teksten og melodien.

4.2.6 *When I Grow Up*

4.2.6.1 Progresjonsanalyse av *When I Grow Up*

When I Grow Up synges av skolebarna, også denne sangen går i F-dur. Det er ett tema som går igjen i denne sangen: «When I grow up», på progresjonen 5-6-1-3, fra kvinten under grunntonen, opp til seksten, via grunntonen for å lande på tersen. Det at denne frasen ikke lander på grunntonen, gjør at man får forventinger om at det skal komme mer. Nesten samme melodifrase ser vi igjen flere ganger i løpet av sangen, men med grunntonen som startpunkt, og videre stiger melodien opp til sekund, ters og lander på kvinten, som gir progresjonen 1-2-3-5, et utbrudd for glede. Det er flere progresjoner fra Cooke her, blant annet brukes 3-2-1 og 5-(4)-3-(2)-1. Som synkende durprogresjoner er disse uttrykk for passiv glede. Gjentakelsen av den stigende progresjonen fra grunntone til kvint, gjør at dette gledesutbruddet blir påpekt flere ganger og får en tyngre betydning. I tillegg finner vi også oppgang fra grunntone, via sekund og ters til kvint: et utbrudd av glede. Matildas del, fra *Naughty* har en til tider statisk melodi:

The musical score is written in F major (one flat) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 48 and includes a piano part with a triplet and a vocal line with the lyrics "(When I grow up.)". The second system starts at measure 49 and includes a piano part and a vocal line with the lyrics "Just be-cause you find that life's not fair it". The third system starts at measure 50 and includes a piano part and a vocal line with the lyrics "does - n't mean that you just have to grin and bear ___ it." The tempo markings "rit." and "A tempo" are placed above the first system. The name "Matilda:" is written above the piano part in the second system.

Melodien starter på kvinten, går ned til grunntonen og blir der før den går opp på kvinten og ned til grunntonen igjen. Hvilten på grunntonen gjør at det samles masse energi som Machin skriver. Det er mye som ikke kommer ut mens melodien hviler på grunntonen, men med spranget fra grunntone til kvint, er det et utbrudd av energi.

4.2.10.2 *When I Grow Ups* dramaturgiske funksjon

When I Grow Up er musikalens tiende sang. Denne synges av skolebarna når de er på lekeplassen etter at Lavender har presentert sin plan om å putte en øgle i Miss Trunchbulls vannglass. Her synger alle barna om hvordan de tenker seg at det blir når de blir voksne. De tenker at de skal klare å klatre i de trærne de ikke klarer nå, at de skal spise godteri når de vil og at de kan se så mye tegnefilm de vil. Vi får høre om hva de selv mener det vil de å være voksne. Miss Honey kommer inn på scenen, og setter seg på en av huskene. Her får publikum vite at Miss Honey skulle ønske at hun var modigere: «When I grow up I will be brave enough to fight the creatures that you have to fight beneath the bed each night to be a grown up». Når Matilda kommer inn på slutten av sangen, er det med melodien fra *Naughty*. De andre barna korer i bakgrunnen, med frasen «When I grow up». Matilda synger at hun ikke finner seg i at alt er forhåndsbestemt. Hun vil endre sin egen fremtid. Man får en fornemmelse av at Matilda planlegger å gjøre noe for å rette opp i det hun mener er feil, og dette gir publikum forventinger til videre handling.

De gjentatte oppgangene fra grunntone til kvint understreker at barna gleder seg til å bli voksne. Det at oppgangen er på teksten «When I grow up» gjør at gleden blir fokusert på når de blir voksne, ikke så mye hva de skal gjøre. De synger om alt de ønsker å gjøre, men dette havner i bakgrunnen av sangens tema, som er oppgang fra kvinten under grunntonen, via sekst, opp til grunntonen, for å lande på tersen med teksten «when I grow up». Denne frasen, samt 1-2-3-5-progresjonen gjentas mange ganger i løpet av sangen, og Miss Honey synger på denne progresjonen når Matilda kommer inn, og lar kvinten bli liggende bak Matildas melodi.

Gjennom hele sangen brukes de fire huskene som henger fra scenetaket, og lekeplassen er markert med grønt lys på scenegulvet. Barna dytter på hverandre, slik at de får mer fart, og leker med huskene. Når sangen roer seg ned og Miss Honey kommer inn, endres lyset på scenen, det er nå blått. Lyset er med på å bygge opp under endringen som også skjer i sangen under Miss Honeys solo. Tempoet i sangen har roet seg. Når Matilda synger, er resten av scenen mørk, og Matilda er opplyst med en spotlight.

4.3 Forestillingens helhet

Handlingen i *Matilda the Musical* er klar og tydelig. Matilda er en veldig smart femåring som ikke får anerkjennelse hjemmefra. På skolen blir hun kjent med Miss Honey som raskt skjønner hvor ekstraordinær Matilda er, og gjerne vil at jenta skal få utfordringer. Det er lett for publikum å forstå at det blir etablert et spesielt bånd mellom disse to karakterene. Miss Trunchbull og Matildas familie står i veien for at Miss Honey kan hjelpe Matilda, og det er dette som er hovedhandlingen. Musikalen har også en bihandling, historien om rømningsartisten og akrobatene. Denne historien viser seg i andre akt å være en del av Miss Honey og Miss Trunchbulls bakgrunn, og gir publikum mer forståelse av forholdet mellom disse to karakterene. Bihistoriens dramatiske utvikling er parallell med hovedhistoriens, og det bygges egentlig opp til to høydepunkt, men det akkumulerer i ett: Når Matilda skjønner at Miss Trunchbull drepte faren til Miss Honey for å få pengene selv. Matilda konfronterer Trunchbull med dette, ved å bruke sine evner til å skrive på tavlen som Miss Honeys far, og Trunchbull flykter. Wormwood-familien flykter også, etter at Mr. Wormwood har svindlet russerne. Matilda blir igjen med Miss Honey, og historien får en lykkelig slutt. Selve handlingen i musikalen foregår over kort tid, med unntak av femårshoppet i *Miracle*.

Det er et brudd i handlingens fortellermåte. I starten av andre akt kommer Mr. Wormwood inn på scenen. Den er tom, bortsett fra en mikrofon som står i et stativ midt foran på scenen. Mr. Wormwood snakker til publikum og med publikum. Han forlater ikke rollen sin, men forteller publikum at det ikke er normalt at barn oppfører seg slik de gjør i denne forestillingen. Deretter spør han hvor mange av de voksne i publikum som har lest en bok. Han får navnet til en av de voksne som rekker opp hånda, og kaller ham bokorm. I tillegg får han med seg publikum på å rope «Telly» den siste delen av sin solosang, *Telly*, og etter dette går ikke lyset av til scenskiftet. Lavender kommer ut på scenen, og stiller seg ved mikrofonen, i stedet for å rydde den av scenen. Monologen hennes, som hun stadig avbryter fordi hun ikke vil røpe alt, er akkompagnert av en fløyte. Når hun løper av scenen spilles musikken som avsluttet første akt, og derfor blir den aller første delen av andre akt oppfattet mer som en liten prolog før selve fortellingen starter igjen.

Av handlingens oppbygning kan vi se at den er bygget på aristotelisk dramaturgi, med et brudd i starten av andre akt, hvor man kan trekke linjer til den episke dramaturgien. Publikum blir trukket ut av forestillingsuniverset, og gjort oppmerksom på at de er i en forestillingssal. Når bruddet er over, og *When I Grow Up* starter, er også dramaturgien tilbake til det den var før 2. akt. Handlingen blir drevet fremover i tid av replikkene og scenisk aksjon. I tillegg er det bihandlingen, som egentlig foregår noen år før selve handlingen, også

denne blir drevet fram i tid i løpet av handlingen. I bihandlingen ser vi et tydeligere sprang i tid, i starten av andre akt. Da forteller Matilda om parets barn, som nå, av det publikum kan forstå på Matilda, er på hennes alder. Også denne er bygd opp etter aristotelisk dramaturgi. Bihandlingen er viktig for å forstå Miss Honeys frykt for Miss Trunchbull, samt for løsningen på hovedhandlingens konflikt. Både hovedhandlingen og bihandlingen har samme knute: Miss Trunchbull. Gjennom forestillingen blir hovedkarakterene blir godt presentert, både gjennom sanger og dialog. *Revoltin' Children* er nesten å betrakte som en avslutning, forsterket av konfettien som benyttes på slutten av sangen. Problemene i handlingen er oppklart, Miss Trunchbull har flyktet. Det eneste som gjenstår er selve avslutningen og forklaringen på hvordan det går etter handlingen er over. Fortellerrollene Miss Honey og Mrs. Phelps tar på seg er med på å vise at forestillingen egentlig er over, men så stormer Wormwood-familien inn, og skaper på en måte en forlengelse av historien.

Sangenes viktigste funksjon i musikalen er at den utdyper karakterenes reaksjoner på, følelser og tanker om det som skjer. I tillegg til sangnumrene kommer musikken som brukes som stemningsoppbyggende under dialoger og monologer, samt musikk i sceneskiftene. Det er en klar forskjell i funksjonene til de ulike musikknumrene her. Musikken som fremføres av karakterene på scenen, livedeltakelse som Eigtved skriver om, er alltid beskrivende for karakterer. Musikken som ikke er sunget av karakterene, men som ofte ligger i bakgrunnen av forestillingsteksten har som funksjon å bidra til å skape stemning, eller å markere endring i sted, tid eller rom. Handlingen på scenen under sangnumrene er med på å styre publikums oppmerksomhet, assosiasjoner og fortolkning i retningen regissøren ønsker, og det er lite rom for assosiasjoner utenfor forestillingsuniverset. Dette kan være fordi det er mye som blir gjort overtydelig. Når Matilda synger bestemt i *Naughty* er koreografien hun har noe som minner om kampsport, og dette bidrar til å forsterke og fokusere sangteksten og det musikalske uttrykket. Slik er det gjennom mye av musikalen, og det kan også sees i bruken av lydeffekter. Her er utnyttelsen av romklang et godt eksempel. Blant annet når Mr. Wormwood eller Miss Trunchbull roper og kjefter på Matilda, legges det på romklang i stemmene, slik at stemmene tar større plass. Machin skriver at sterk musikk kan sees i sammenheng med status.¹⁶⁷ Både Mr. Wormwood og Miss Trunchbull er høyere på den sosiale rangstigen enn Matilda som bare er et barn, og forstørrelsen av deres stemmer understreker dette sosiale skillet. Ofte er disse sekvensene også akkompagnert av underliggende musikk, som bygger opp stemningen til høydepunktet i replikkene, og deretter stopper musikken helt. Dette dreier publikums

¹⁶⁷ Machin, (2010) s. 116.

oppmerksomhet mot det som blir sagt og det som skjer på scenen, man blir dratt inn i handlingen.

Flere av karakterene har fått tildelt en fast stil eller fast melodilinje som gjentas i løpet av musikalen. Matilda synger stadig strofer fra *Naughty*, og denne sangen ligger også i bakgrunnen av dialoger flere ganger. Det at sangnumrene nesten utelukkende benyttes til å beskrive karakterenes følelser, reaksjoner og tanker gjør at publikum blir godt kjent med karakterene. Dette fører igjen til at man utvikler empati for noen av karakterene, som Matilda, eller misliker andre, som Miss Trunchbull.

Selv om Cooke hevder at han har notert ned de aller mest benyttede progresjonene, er det mange andre progresjoner benyttet i *Matilda the Musical's* sanger som ikke er nevnt. Dette kan tyde på at tonaliteten i dag har utviklet seg fra 1968, men det har blitt synlig etter å ha gått gjennom alle sangene at det ikke er så mye bruk av andre toner enn de åtte som er i dur- eller mollskalaen. Det er de samme tonene som i det tonale systemet Cooke presenterer, men ulikt sammensatt. Minchin har gått vekk i fra de vanligste progresjonene, og benyttet seg av andre musikalske virkemidler i tillegg. Dette er også synlig i hans komposisjoner. De fleste sangene faller inn under popsjangeren, men i motsetning til de aller fleste sangene i denne sjangeren, har ikke Minchin benyttet seg av vers-refreng-vers-refreng-modellen som er vanlig.

Betydningen av toneart har jeg ikke gått særlig inn på i analysen, men jeg kan nevne det overgripende her. Både *Naughty*, *School Song* og *When I Grow Up* går i F-dur, og som Cooke skriver, er dette en toneart som har blitt brukt til å uttrykke barns uskyldighet. Derfor er det påfallende at de aller fleste sangene barna har selv går i F-dur. Valg av toneart kan også sees i sammenheng med hva som faktisk er mulig for sangerne å synge, men i andre sanger, som *Quiet* og *The Smell of Rebellion*, er sangene i andre tonearter (selv om *Quiet* faktisk også slutter i F-dur). Cooke går ikke mye mer inn på betydningen av tonearter, men dette er en liten observasjon, som også fører til at sangenes uttrykk blir understreket enda mer. Det barnlige er også en slags ramme for hele musikalen. Starten på musikalen med det klønete korpset og avslutningen av musikalen hvor hele ensemblet kommer inn på sparkesykler og synger *When I Grow Up* underbygger en underliggende idé i musikalen. Barns tankegang, kreativitet og energi er hele tiden i fokus.

5 Avslutning

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan enkelte musikalske elementer kan påvirke den musikalske dramaturgien i musikalen. Jeg har gjennom analyser vist hvilke progresjoner som benyttes, og hva de i følge Deryck Cooke skal uttrykke. Deretter har jeg sett på hvilken plassering de ulike sangene har i handlingen, og gått nærmere inn på sangteksten i de ulike sangene jeg har valgt ut. Til slutt har jeg konkludert med hva slags dramaturgisk funksjon de seks ulike sangene har, og deretter sett dette i sammenheng med forestillingens helhet.

Målet med oppgaven har vært å svare på tre spørsmål: Å se hvordan sangnumrene i musikalen benytter seg av ulike musikalske elementer, med fokus på uttrykk i progresjoner og intervaller. I tillegg ville jeg analysere hvilken dramaturgisk funksjon de utvalgte sangnumrene har, og om valg og bruk av de musikalske elementene påvirket den dramaturgiske funksjonen. Ved å legge fram et teoretisk grunnlag for både det musikalske og det dramaturgiske har jeg forsøkt å gi et grunnlag for forståelse av konseptet musikk som meningsbærer og musikkens innvirkning på det dramaturgiske i forestillingen.

Resultatet av progresjonsanalysen ble at valg av progresjoner påvirker sangens uttrykk, og at dette kan være med på å forsterke eller underbygge sangteksten og handlingen i musikalen. Det er noen progresjoner som går igjen, og som blir kjennetegnende for karakterer eller stemning.

Det andre spørsmålet jeg skulle svare på var hvilken dramaturgisk funksjon de ulike sangene har. Musikken er i denne musikalen i stor grad karakterdefinerende og beskrivende for karakterers egenskaper og følelser. Dette er med på å tilføre karakterene en ekstra dybde. Dette fører også til at publikum bedre forstå karakterenes følelser, og utvikler empati. Musikken som blir brukt mellom scenene og i løpet av dialogene er i større grad stemningsskapende og strukturerende.

Det siste spørsmålet i min problemstilling var om uttrykket i progresjonene og intervallene hadde innvirkning på sangenes dramaturgiske funksjon. Slik det har kommet fram i analysen, har uttrykkene en forsterkende innvirkning på sangteksten, og ofte understreker uttrykkene det som skjer på scenen. Dermed er ikke uttrykkene med på å endre sangenes dramaturgiske funksjon, men de er med på å binde det sammen på en mer tydelig måte. Karakterenes uttrykk for følelser kommer sterkere fram når progresjonene er lagt til rette for det.

Mitt utgangspunkt for å skrive oppgaven var ønsket om å se om valg av musikalske elementer kan sies å ha en påvirkning på den dramaturgiske helheten. Det kan det absolutt. Hvordan komponisten velger å kombinere musikk og tekst, samt hvordan regissøren har satt helheten sammen har mye å si for den dramaturgiske helheten. Alle valg av musikalske elementer vil ha en innvirkning på hvordan musikken blir oppfattet av publikum. Selv om de musikalske elementene i sangene ikke gjorde at sangenes dramaturgiske funksjon ble endret, ser jeg at dersom det hadde vært andre elementer, om musikkstilen i noen av sangene hadde vært endret, eller om progresjonene i melodiene hadde vært mye annerledes, så ville også publikums oppfatning av sangene vært endret. Musikken og sangene i *Matilda the Musical* er gjennomkomponert og svært gjennomtenkt. Det musikalske underbygger teksten i stor grad, og utbroderer karakterene.

6 Ord og begrep

Akkord: Flere toner satt sammen, en harmoni. Det finnes mange ulike akkordvarianter, de vanligste er dur- og moll-akkorder.

Arpeggio: Toner i en akkord som ikke spilles samtidig, men etter hverandre.

Crescendo: Økende styrkegrad

Decrescendo: Avtakende styrkegrad

Diatonisk: skala bestående av sju toner, fem heltonetrinn og to halvtonetrinn, kan være i både dur og moll.

Dimakkord: Forminskede akkorder, alle intervallene er forminskede, altså vil en Cdim-akkord bestå av C, Eb og Gb.

Dominant: Akkorden som ligger på det femte trinnet til tonika. I tilfellet med C-dur, vil dette være en G-durakkord.

Durakkord: En tonearts tilhørende durakkord, for eksempel en C-durakkord, består av skalaens første, tredje og femte trinn, altså prim, ters og kvint. I en C-durakkord er dette C, E og G.

Frase: En musikalsk periode.

Harmoni: Flere toner som spilles samtidig.

Intervall: notenes avstand til hverandre.

Kadens: En avslutning på en frase, strofe, melodi, sats eller verk.

Legato: Sammenhengende, mykt, de ulike tonene glir over i hverandre, glidende overganger.

Melismatisk: Én stavelse sunget over flere toner, legato.

Modulasjon: Endring av toneart.

Mollakkord: En tonearts tilhørende mollakkord, for eksempel en C-mollakkord, består av skalaens første, femte og senket tredje trinn, altså prim, liten ters og kvint. I en C-mollakkord er dette C, Eb og G.

Note: En note er ikke lyden, men den skriftlige tonen.

Parallelltoneart: Tonearter som har de samme fortegnene, toneartene består av de samme tonene, men har ulik grunntone.

Pitch: Tonenes plassering i registeret, om det er en lys eller mørk tone. Tonehøyde

Progresjon: En melodisk eller harmonisk utvikling.

Rubato: Fritt, flytende

Staccato: Oppstykket, oppdelt

Subdominant: Akkorden på toneartens/tonikaens fjerde trinn, i tilfellet med C-dur som tonika, er F-durakkorden tonikaens subdominant.

Syllabisk: Hver stavelse har sin tone.

Synkope: Slag som havner mellom grunnslagene. Vanligvis teller vi 1, 2, 3, 4 i en 4/4-takt, men hvis vi teller 1 og 2 og 3 og 4 og, teller man synkopene på ”og”.

Tone: Lyden av den tegnede noten.

Tonika: Akkorden tilhørende tonearten, for eksempel: spilles det i C-dur, er det C-durakkorden som er tonika.

Triol: Tre toner som spilles i løpet av samme tid som to av samme type, for eksempel: Tre fjerdedelsnoter = to fjerdedelsnoter.

7 Summary

In this master thesis I am aiming to examine the musical elements used in the songs in musicals. Music is an important element in the musical, and therefore I want to look at how some musical elements can contribute to the musical's dramaturgical structure. By using both dramaturgical and music theories I am going to explore how the musical elements can have an impact on how the musical is perceived by the audience.

The first part of my thesis I provide necessary background information, on both the development of the musical as genre and of music theory. In the music theory part I will focus on how music has been said to contain meaning. Here the theories of Deryck Cooke and David Machin will be important. Their thoughts and findings on how musical meaning can be transmitted in melodic progressions and intervals is the background for my analysis. I will also go further through how music works in theatre and musicals, and here Michael Eigtved's and Phillip Tagg's models will be used to form a model which I can use in this thesis' analysis to see what kind of dramaturgical functions the music in a musical can have.

For my analysis I have chosen *Matilda the Musical* in order to explore how the composer, Tim Minchin, has used melodic progressions as an expression of emotion or meaning. I have chosen to focus on six of the musical's songs. In analyzing these six songs, I will explore how the expression of the musical elements impacts the song's dramaturgical function, and define the music's role in the musical.

Referanser

- Bikset, Lillian. "Show Boat." (2009), http://snl.no/Show_Boat.
- Brathole, Erling. "Opera Seria." (2011), <http://www.musikparken.no/node/683>.
- . "Opera. Veien Fram Mot En Ny Musikkform." (2011),
<http://www.musikparken.no/node/385>.
- . "Operaen I Napoli." (2011), <http://www.musikparken.no/node/682>.
- . "Operaen I Venezia." (2011), <http://www.musikparken.no/node/681>.
- Broadway.com. "The Book of Mormon - Broadway Tickets | Broadway | Broadway.Com."
<http://www.broadway.com/shows/book-mormon/>.
- Buelow, George J. "Johann Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*." In *New Mattheson Studies*, edited by Hans Joachim Marx George J. Buelow, 393-408. New York: Cambridge University Press, 1983.
- Byron Almén, Edward Pearsall. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press, 2007.
- Cannon, Robert. "Opera." Cambridge, GBR: Cambridge University Press, 2012.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Third ed. London: Oxford University Press, 1968.
- David Bordwell, Kristin Thompson. *Film Art – an Introduction*. 4th ed: McGraw-Hill, Inc, 1993.
- Descartes, Rene. *Passions of the Soul*. Indianapolis, IN, USA: Hackett Publishing Co., 1989.
- Eigtved, Michael. *Det Populære Musikteater – Fra Rockritual Til Popmelodrama: 1968-93*.
København: Multivers Academic, 2003.
- . *Forestillingsanalyse – En Introduksjon*. 1 ed. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2007.
- . *Musicals – Storbyscene Og Drømmerum*. Edited by Henning Goldbæk, Teori & Æstetik.
København: Museum Tusulanums Forlag, 1997. Reprint, 2.
- Gorbman, Claudia. "'Narrativ Filmmusikk'." In *Filmteori, En Antologi*, edited by Hallvard J. Fossheim, 211-22. Oslo: Pax Forlag A/S, 1980. Reprint, 1999.
- Group, The Really Useful. "Cats Facts." RUG LTD, <http://london.catsthemusical.com/cats-facts/>.
- Ian Cross, Elizabeth Tolbert. "Music and Meaning." In *Oxford Handbook of Music Psychology*.
Oxford: Oxford University Press, 2008.
- International, Music Theatre. "Music Theatre International." MTI Enterprises,
http://www.mtishows.com/show_detail.asp?showid=000383.
- Joseph Farrell, Peolo Pappa. *A History of Italian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Knut Ove Arntzen, Trond Olav Svendsen, Morten Moi. "Kunnskapsforlagets Teater Og Film Leksikon." Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991.

- Kühl, Ole. *European Semiotics / Sémiotique Européenne, Volume 7 : Musical Semantics*. Bern, CHE: Peter Lang AG, 2007.
- Ledang, Ola Kai. "Frygisk: Musikk." (2013), <https://snl.no/frygisk%2Fmusikk>.
- . "Tritonus – Musikk – Store Norske Leksikon." (2009), <https://snl.no/tritonus%2Fmusikk>.
- Limited, Billy London. "The Show - Billy Elliot the Musical (Official London Site)." aka, <http://billyelliottthemusical.com/the-show/>
- Limited, Cameron Mackintosh Overseas. "Facts & Figures – Uk Les Misérables." Cameron Mackintosh Overseas Limited, <http://www.lesmis.com/uk/history/facts-and-figures/>.
- Machin, David. *Analysing Popular Music : Image, Sound and Text*. London, GBR: SAGE Publications Ltd. (UK), 2010.
- Mattheson, Johann. *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister*. Translated by Ernest C. Harriss. Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Minchin, Tim. "Tim Minchin - the Matilda the Musical Story." <http://www.timminchin.com/matilda/>. "Opera." (2014), <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429776/opera>.
- Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Boston: Pearson Education, Inc, 2010.
- Rigsbee, Valerie. "The Broadway Musical Home - Evita." <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/evita.htm>.
- . "The Broadway Musical Home - Hairspray." <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/hairspray.htm>.
- Small, Christopher. *Musicking : The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press, 1998.
- Stigar, Petter. *Musikalsk Analyse – En Introduksjon*. Bergen: Unipub, 2011.
- Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik, Annabella Skagen. *Dramaturgi – Forestillinger Om Teater*: Universitetsforlaget, 2007.
- Tagg, Phillip. *Music's Meanings - a Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.