

Adrian Holte Kristiansen

Musikk og Identitet — 'Artikulasjonens kraft'

En analyse av musikkens artikulasjon av identitet
i den vestlige verden, ca. 1950—2000

Fordypningsoppgave i Lektorutdanning i Historie

Veileder: Roman Hankeln

Mai 2023



Music flows into the blood, u.d., av Smaroj (<https://www.pinterest.jp/pin/301811612524262284/>)

Adrian Holte Kristiansen

Musikk og Identitet — 'Artikulasjonens kraft'

En analyse av musikkens artikulasjon av identitet i den vestlige verden, ca. 1950—2000

Fordypningsoppgave i Lektorutdanning i Historie
Veileder: Roman Hankeln
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske og klassiske studier



Kunnskap for en bedre verden

Musikk og Identitet - 'Artikulasjonens kraft'

En analyse av musikkens artikulasjon av identitet i den vestlige verden, ca. 1950-2000

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
2. Metode og litteraturoversikt	4
3. Musikalsk artikulasjon av identitet: fasetter fra ulike nivåer av den politisk-sosiale sfæren	9
<i>Musikk og politisk identitet</i>	9
<i>Musikk og minoritetsidentitet: hip hop/rap</i>	22
<i>Musikk og seksualitetsidentitet</i>	24
<i>Soldater: identitet og musikk</i>	27
4. Konklusjon.....	31
5. Litteraturliste.....	33

1. Innledning

Identitet

Identitet omhandler hvordan en person og/eller et samfunn ser seg selv. Sentralt for identitet står verdiene som dikterer hvilke valg man tar.¹ Kultur-antropolog og arkeolog Jan Assman utforsket dette med fokus på identitet i form av *minne*. Assman argumenterer at individuelle og kollektive minner er koblet sammen og danner identitet: ulike individuelle og/eller gruppebaserte opplevelser skaper kollektive minner. Minner har oftest opprinnelse i tanker fra ulike grupper man føler en tilhørighet til. Individuelle og kollektive minner står ofte i forbindelse med *emosjoner*.²

Historiografi er i hovedsaken koblet til kollektiv identitet. Angående dette mener Assman at grupper skaper et fellesskap mellom hverandre ved å basere det på kunnskap om fortiden.³ Følelsen av enhet og særegenhet kan baseres rundt kunnskap om hvor for eksempel familien kommer fra og/eller familiens historie. Formative og normative impulser fra dette gir grupper en basis for å reprodusere en form for identitet og opprettholde den gjennom generasjoner. Assman har navngitt dette *kulturelt minne* («kulturelles Gedächtnis», eller «Kulturgedächtnis»). *Kulturelt minne* består av tre samarbeidende poler – minner og påminnelse av fortiden, felles kultur, og gruppen eller samfunnet. Det kollektive konseptet for all kunnskap innenfor oppførsler og erfaringer man finner i et samfunn kan man erfare gjennom gjentakende bruk på tvers av generasjoner.⁴ Historie og identitet er derfor to elementer som berører hverandre på høyt nivå. Historie er en urokkelig faktor for og har stor påvirkningskraft på alle slags typer identitet. Som historiografi, arkitektur, kunst og litteratur deltar også musikk som et vesentlig element av kulturelt minne i konteksten av identitet. Den følgende oppgaven har som mål å vise dette.

Musikk og identitet

Særlig musikk med tekst, diverse vokalmusikk, men også instrumentalmusikk i bestemte sammenhenger, er med på å artikulere individets personlige trekk og preferanser, etnisitet, politisk syn, moralske verdier, og mye mer. Siden middelalderen «hever» den vestlige

¹ Heshmat, 2014. – Ifølge Persson (2010) kan identitet bli delt inn i to forskjellige typer: 1) individuell identitet (holdninger, verdier og preferanser man har selv som enkeltperson og individ), 2) kollektiv identitet (holdninger, verdier, preferanser og kultur som man deler med andre mennesker).

² Assman, 2011, s. 23

³ Assmann & Czaplika, 1995, s. 125-7

⁴ Assman & Czaplika, 1995, s. 125-9

vokalmusikken teksten som synges på et høyere nivå. Dette forstår vi umiddelbart når vi sammenligner virkningen av en tekst, som vanligvis bare leses, når samme tekst synges.⁵ Vokalmusikk forsterker tekstens virkning på to nivåer: på en side gjør musikken den grammatiske og syntaktiske inndelingen til teksten tydeligere.⁶ På den andre siden tilføyer musikk teksten en bestemt emosjonell kvalitet. Begge elementer kan intensivere ikke bare tekstens form og dermed også tekstens signifikans, men også tekstens emosjonelle innhold. Vokalmusikk er derfor et sterkt medium som kan artikulere identitet.⁷ Oppgavens fokus ligger derfor på musikkens funksjon til å uttrykke, eller *artikulere* identitet. (For en metodologisk refleksjon mellom forskjellige arter av musikk, instrumentalmusikk, vokalmusikk og programmusikk, se nedenfor: *Metode*.)

Men ikke bare vokalmusikk, også andre arter av musikk som ikke inneholder tekst representerer og forsterker/skaper individuell og/eller kollektiv identitet. Den representative funksjonen ser vi i at mennesker velger ulike typer musikk som et slags «klesplagg». Dette gjøres med hensikt i å vise fram bestemte sosiale og kulturelle sfærer de føler de tilhører, som til sammen danner identitet. Mennesker velger bestemte musikkjangere, fordi de identifiserer seg med *verdiene* og dens emosjonelle kontekst som representeres i denne musikken.

Som artikulasjonsmedium er musikk ikke bare identitetsreflekterende, men også identitetsskapende i at den forsterker bevisstheten om et fellesskap. Funksjonen av forsterkning ser vi i at musikken individer og grupper hører og bruker, *påvirker* dem. Musikksmaken individer og/eller grupper velger går i tillegg ofte på bekostning av andres musikksmak. Dette er noe vi opplever i dag i den store populariteten av pop, i motsetning til klassisk musikk blant ungdommer, for eksempel.

Problemstilling

Konkret formulert lyder oppgavestillingen slik: *Hvordan har musikk fungert som et element for artikulasjon av identitet i den vestlige verden fra ca. 1950 til 2000?*

⁵ Hugo Riemann definerer «sang» som følger: «the union of a lyric poem with music, in which the sung word replaces the spoken word, while the musical elements of rhythm and cadence inherent in speech are *heightened* to ... rhythmically ordered melody». Se Leipzig, 1882 sitert i Chew et al, 2001

⁶ Dette skjer når musikken bruker pauser og spesielle musikalske vendinger som signaliserer pauser på de steder hvor vi forventer pauser i lesningen av en tekst. For en beskrivelse av forholdet mellom musikk og tekst som gjelder prinsipielt for all vokalmusikk som tar teksten på alvor, se Stevens, 1986, s. 284-5

⁷ De mest åpenbare eksempler av vokalmusikk som artikulere politisk identitet er nasjonalsanger. Se diskusjonen nedenfor, s. 9.

Hvorvidt har musikk fungert som et artikulasjonsmedium? Finnes det likheter mellom ulike identitetssfærer sin bruk av musikk til å artikulere identitet? Og innenfor de ulike identitetssfærene: hvordan uttrykker instrumental- eller vokalmusikk identitet i detalj?

For å gi svar på dette fokuserer oppgaven på et visst antall identitetssfærer der det finnes tilgjengelig litteratur som omhandler musikk sin rolle innenfor disse sfærene. Disse sfærene er: politisk identitet, minoritetsidentitet, identitet som står i forbindelse med kjønn og seksualitet. Til slutt fokuserer oppgaven på identitet av en yrkesgruppe. Her ble det valgt soldater, fordi «corporate identity» spiller her en sentral rolle.

Innenfor politisk identitet har jeg valgt å undersøke identiteter som står i forbindelse med nasjonalidentitet, supranasjonalisme, og identiteter koblet til høyreekstremisme og venstreekstremisme. Disse politiske retningene hadde en tydelig utvikling og plass i den vestlige verden i perioden 1950 til 2000 (se nedenfor i kapittel 3). Innenfor temaområdet «minoritetsidentitet» vil jeg se på én spesifikk musikkjanger: hiphop/rap. Hiphop/rap oppstod som en musikkjanger i oppgavens fokuserte historiske periode og var en av de mest utviklende og utbrede musikkjangerne i den vestlige verden i løpet av den tiden.

I likhet med det forsterkede fokuset på etniske minoriteter var den siste halvdel av 1900-tallet en periode med økt styrkelse av oppmerksomhet på kvinners rettigheter og feministiske holdninger.⁸ Også andre seksuelle legninger enn heterofili fikk en tydelig større plass i offentligheten enn før. Denne oppgaven vil se på hvordan musikk har vært med på å artikulere denne utviklingen. Dette skjer med fokus innenfor kvinnes og homofiles plass i organisert sport.

Denne oppgaven vil også, som sagt, undersøke soldater og musikkens artikulering av denne yrkesgruppen. Militæret er en særegen yrkesgruppe fra alle andre. Soldaters jobb er å trene til, og å gå i krig. Dette innebærer iblant å drepe «fienden» – andre mennesker. Dette kan gjøres blant annet basert på en særlig utpreget gruppe-identitet. I tillegg har militære et unikt hierarkisk rang-system. Det er langt strengere, og opprettholder et større skille mellom de som er over og under hverandre, enn i forhold til andre vestlige yrkesgrupper. Dette gjør det derfor særdeles interessant å utforske hvordan musikk har artikulert denne særegne yrkesgruppen i den siste halvdel av det 20. århundret.

⁸ Se Mcleod, 2011

2. Metode og litteraturoversikt

Metode: Musikk og tekst, musikk uten tekst

Metodologisk er det viktig i vår kontekst å skille mellom to hoved-arter av musikk: stykker som spilles bare av instrumenter (instrumentalmusikk) og stykker som har tekst med seg og må derfor synges (vokalmusikk, som oftest støttet av instrumenter). Med blick på artikulaspotensialet deres har vokal- og instrumentalmusikk i prinsipp ulike nivåer av tydelighet. Grunnet av tekstens tydelige budskap har vokalmusikk større evne til å tydelig fremvise konkrete meninger innen bl.a. politikk, enn instrumentalmusikk.

Instrumentalmusikk, uten tekst, er mer ambivalent. Det får som oftest sin politiske betydning gjennom konteksten den blir spilt i, eller konteksten den blir assosiert med.

Vokalmusikk utøves på to måter, hvor begge baserer seg på at det utføres av en menneskestemme. Som oftest synger man i vokalmusikk ord som er del av en grammatisk og syntaktisk korrekt tekst.⁹ Videre kan vokalmusikk fremføres enten enstemmig (monofont) eller flerstemmig (polyfont). Selv om vokalmusikk fremføres med støtte av instrumenter (for eks. synging iført piano eller orgel, eller et orkester), regnes det i praksis fortsatt som vokalmusikk.¹⁰

Tekster er historiske dokumenter og kan undersøkes på deres relevans og tilkobling til temaet identitet. Sangtekster har imidlertid en annen form og status enn for eksempel lovtekster. For eksempel innenfor skjønnlitteratur forklarer Kaldal at slike tekster inneholder en rekke motiver.¹¹ Dette kan være alt fra å være underholdene, til debattskapelse eller til spørsmålsstilling, uansett om dette er bevisst eller ikke. Framfor alt fungerer tekster som en *kilde* til kulturer og grupper sine meninger eller situasjon/miljø i den tiden teksten er fra. Den historiske betydningen av sangtekster ligger i at de ble skrevet som subjektive, og ikke normative tekster på et bestemt tidspunkt i historien. De kan derfor gi et særlig autentisk uttrykk av emosjoner og opplevelser fra et bestemt historisk tidspunkt. Som et foto kan de virke som et øyeblikksbilde.

Samtidig må slike dokumenter tolkes kritisk, fordi de eksisterer i en spenning mellom personlig artikulasjon og samfunnsmessig funksjon. En sang som «Ja vil elsker» uttrykker forfatterens og komponistens politiske holdning i et bestemt øyeblikk i den norske historien.

⁹ Mindre typisk er det å synge lyder uten definert betydning. Praksisen er gammel. I nyere tid er den mest kjent fra den såkalte «scat singing» i Jazz. Se Robinson, 2011

¹⁰ Se Ledang, 2022

¹¹ Kaldal, 2006, s. 53-4

Hvorvidt denne holdningen kan generaliseres må imidlertid tolkes under reglene til den hermeneutiske metoden. Oppgavens mål er derav å analysere og diskutere tekstens historiske relevans, hvilken betydning musikken tilfører i den historiske perioden, og hva den artikulerte innenfor de fokuserte identitetssfærene.

Særlig vokalmusikk kan analyseres i lys av dens historiske relevans. Dette utelukker derimot ikke at «ren» instrumentalmusikk kan representere konkrete meninger, og holde en betydning i seg selv. Mennesker forstår musikk ut fra forskjellige perspektiver, en «ekstern» perspektiv (som er mer overfladisk og forutsetter ikke kunnskap om musikken), og en «intern» perspektiv (som forutsetter forståelse av detaljer).

Den *eksterne* forståelsen blir tydelig hvis musikk fra forskjellige kultursfærer konfronteres med hverandre. Hvis man spiller instrumentalmusikk uten tekst fra dagens Iran i Norge under et 17. Mai tog, vil folk legge merke til «fremmedheten» denne musikken innebærer for de fleste nordmenn. All musikk har en kulturell tilkobling, den forstås som del av et kulturelt system. Vestlig musikk følger andre former og regler enn østlig musikk. Det er avgjørende i hvilken kulturell kontekst vi vokser opp i om vi forstår disse regler og former.¹² Også ytre egenskaper som lydstyrke kan gi musikk en bestemt betydning i forbindelse med identitets-uttrykk. Musikken kan spilles veldig høyt for eksempel. Alene kan dette oppleves som «voldsomt», «fryktinngytende» og dermed grense-settende av lyttere, på tvers av kulturell eller tilhørighet eller musikk sjanger.¹³

Den *interne* betydningen og funksjonen av rent instrumentalmusikk forutsetter at hørerne er delaktig av den kulturelle sonen musikken kommer fra. Om man for eksempel spiller melodien til «Ja vi elsker» i Norge, uten synging av teksten, er det et betydelig antall nordmenn som har hørt og/eller sunget sangen med tekst i forskjellige offentlige anledninger, som vil uvilkarlig knytte denne melodien til teksten, og da nasjonen Norge.¹⁴

Denne funksjonen blir særlig synlig i en særegen gruppe av instrumentale musikk-stykker som har likevel et «program» med seg, diverse en skreven tekst, en handling, som danner grunnlaget for komposisjonen. De første stykker av denne sjangeren, som også kalles

¹² Den «eksterne» signifikansen av musikk oppleves også i en og den samme kultursonen i motsetninger som «verdslig musikk» og «kirkelig musikk». Roman Hankeln har henvist på det med blick på gregoriansk sang. Se Hankeln, 2009, s. 5

¹³ Dette fenomenet blir diskutert senere i oppgaven: *Soldater, Identitet og Musikk*, i perspektiv av musikk brukt som et våpen under Irakkriegen.

¹⁴ Som vi snart skal se, stod en overgang fra vokalmusikk til instrumentalmusikk bak formen av dagens hymne til EU, «Ode to Joy», basert på sluttsatsen av Beethovens 9. symfoni

«program-musikk», ble skrevet av romantiske komponister som Hector Berlioz (*Symphonie fantastique*, 1830), Franz Liszt (*Les Preludes*, 1848) og Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*, 1895, *Also sprach Zarathustra*, 1896).

Ren instrumental *filmmusikk* kan ses som en videreføring av program-musikken, i at den forholder seg til et bestemt innhold uten å bruke en sangtekst. Likevel kan betydningen være veldig inntrykksfylt. Et berømt eksempel er gjenbruket av Richard Wagners «Walkürenritt» (fra hans opera *Die Walküre*, 1856) i Francis Ford Coppola's «*Apocalypse now*» (1979).¹⁵ I operaen artikulere Wagners musikk den norrøne voldelige verden av Walkürene, diverse Wotans (Odins) kvinnelige budbringere, som har oppgaven å føre de falne helter fra slagfeltet. I filmen spilles denne aggressive (vestlige) musikken med høy lyd fra høyttalerne under angrepet av en amerikansk helikopter-enhet for å demoralisere en Vietkong landsby i Vietnam-krigen. Scenen kan forstås ut fra flere perspektiver. A) Ekstern betydning: Menneskene i Vietkong landsbyen (og de fleste tilskuerne hjemme som ikke har hørt Wagners opera) vil kjenne musikken som noe fremmed og fryktinngytende fordi både lydstyrke og musikkens stil (et fullt orkester, men aksent på ekstremt høylytte og lave messingblåsere) uttrykker makt. I den militære konfrontasjonen mellom amerikanerne og Vietkong artikulere Wagners musikk den voldelige vestlige identiteten. Betydningen er håndgripelig. Ikke en gang i filmscenen brukes et eneste ord. B) Intern betydning: Wagner-kjennere ville assosiere opera- og film-scenen med hverandre. Diverse opera-scenen blir re-kontekstualisert, den fylles med ny betydning.

Litteraturoversikt

For å få svar på hvordan musikk har fungert som et artikulasjonselement for identitet i den vestlige verden i den siste halvdel av det 20. århundret valgte jeg å utføre en bibliografisk gjennomgang av eksisterende og tilgjengelig litteratur. Litteraturen består av artikler, bøker, tidsskrifter og andre typer kilder som har blitt skrevet de siste 70 årene som omhandler i sin helhet, delvis eller nevner musikk sin rolle, posisjon og, eller effekt på ulike identiteter i den vestlige verden. Kildene er enten skrevet i perspektiv av tiden de ble skrevet i, utviklinger innenfor perioden 1950 til 2000, eller om en bestemt hendelse i denne tidsperioden, tilknyttet musikk og identitet. Dette gjør at hoveddelen av kildene jeg har jobbet med er sekundærkilder til hva de historisk skildrer, men dette har jeg valgt å gjøre med hensikt.

¹⁵ Se Screen Themes, 2017 - https://www.youtube.com/watch?v=nZ_zNUm8fM

Hensikten med denne metoden har vært å få fram litteraturens viktigste punkter og forklaring av utvikling innenfor musikk og identiteter, for å deretter drøfte og analysere dette materialet for å få fram musikk sin artikulering av de ulike identitetene. Dette skal være med på å skape et overordnet blikk av den generelle situasjonen og noenlunde utviklingen av musikk sin artikulering av hver identitetssfære i perioden 1950 til 2000. Hver identitetssfære sin tilkoblede litteratur vil hovedsakelig bli redegjort og analysert hver for seg. Men, det blir dratt sammenligninger mellom utviklingen til ulike identiteter hvis det er relevant, som er absolutt tilfellet der litteraturverkene nevner eller handler om flere av oppgavens fokuserte identiteter.

Redegjørelsen får først fram forfatterne sine objektive faktaopplysninger om den historiske utviklingen til identiteten og musikk sin kobling til det, samt deres mer partiske argumenter rundt temaet. Den påfølgende drøftingen av ulike litteratur tilkoblet én bestemt identitetssfære drøfter deretter denne redegjørelsen, hvor forskjellig redegjort litteratur som omhandler samme identitet, blir sammenlignet med hverandre og annet historisk materiale som innslag der det trengs. Dette gjøres for å sette temaet om musikk sin artikulering av bestemt identitet i nytt lys.

Nasjonalidentitet. – Her brukes et kapittel skrevet av Krisztina Lajosi (2014) i *Nations and Nationalism*, hvor hun redegjør, drøfter og sammenligner musikk sitt forhold til nasjonale grenser og nasjonalidentitet på 1800-tallet med situasjonen i dag. Men det vil hovedsakelig bli fokusert på to andre kilder: 1) en forskningsrapport, skrevet og organisert av Mary C. Kennedy og Susan C. Guerrini (2012), av en undersøkelse utført i kanadiske skoler som testet skolelevers beherskelse av den kanadiske nasjonalsangen. 2) Jeremy Tranmer (2016) sitt kapittel i *Études écossaises* om økt politisk venstreorientert aktivisme blant britiske popartister fra 1970- til 1990-tallet, og skotske musikers fokus på å fremme skotsk nasjonalidentitet i samme periode.

Supranasjonalisme. – Her brukes Lajosi sitt kapittel igjen. Men det vil hovedsakelig fokuseres på en artikkel i *Critical Inquiry*, skrevet av Caryl Clark (1997), som omhandler prosessen og viktigheten bak EU sin innsettelse av finalen til Beethovens 9. Symfoni, populært kjent i dag som «Ode to Joy» i 1971. Det vil også brukes teksten til den offisielle UEFA Champions League sangen, med hensikt i å videre analysere forrige nevnte artikkel.

Høyreekstremisme. – Her fokuseres det på redegjørelse av én bestemt kilde, grunnet dets omfang og overordnede, men grunnleggende forklaring av forholdet mellom musikk og høyreekstremisme. Denne kilden er et kapittel fra boken *Music and Politics: A*

Critical Introduction, skrevet av James Garratt (2019), som omhandler høyreekstreme grupper og band sin bruk av musikk til ulike formål.

Venstreekstremisme. – Her blir Tranmer (2016) sitt kapittel brukt igjen. I tillegg blir John Mullen (2017) sitt kapittel i *Revue Francaise de Civilisation Britannique* om populærmusikk og dets rolle i det britiske samfunnet på 1970-tallet redegjort for. Det vil også refereres til en kriteriums-definert beskrivelse av venstreorienterte meninger og holdninger av Hloušek og Kopeček (2010).

Minoritetsidentitet. – Her spiller musikk sjangeren hiphop/rap en vesentlige artikuleringende rolle. Oppgaven fokuserer på et intervju fra et kapittel i *Journal of Musiological Research*, skrevet av Jonathan R. Pieslak (2007). Pieslak redegjør her og analyserer blant annet afroamerikanere og deres forhold til hiphop/rap. I tillegg vil det refereres til saker rundt den norske rapduoen Karpe, og deres artikulering av minoriteters vanskeligheter.

Musikk, og kjønn- og seksualitetsidentiteter. – Oppgaven fokuserer på et kapittel fra boken *We Are the Champions: The Politics of Sports and Popular Music*, skrevet av Ken McLeod (2011). Kapittelet analyserer forholdet mellom «sportanthems», homofile, lesbiske og feminisme generelt sin plass i den sportslige verden i vesten fra 1970- til 2000-tallet.

Soldater, identitet og musikk. – Her er det interessant å se på musikkens artikulering i starten og slutten av oppgavens fokuserte, historiske periode. Oppgaven fokuserer derav på to litterære kilder: 1) Christina Baade (2012) sitt kapittel i *Music, Politics, and Violence* om sangen «Lili Marlene» sin rolle og plass blant både tyske og britiske soldater under andre verdenskrig. 2) en returnering til Pieslak (2007) sitt kapittel i *Journal of Musiological Research*, som i all hovedsak tar for seg amerikanske soldaters bruk av musikk under krigen i Irak (2003-2011).

Imens det gis et overordnet blikk av musikk sin artikulering av identitet i perioden, vil også et par bestemte begreper undersøkes, innenfor tekst, eller vokalmusikk, og instrumentalmusikk sin ulike *artikulasjonskraft*. Som tidligere nevnt i introduksjonen evner vokalmusikk å vise et tydeligere budskap enn instrumentalmusikk. Likevel er all vokalmusikk diskutert i denne oppgaven ledsaget av instrumentalmusikk, og gir dermed instrumentalmusikken *artikulasjonskraft* for et budskap òg. Oppgaven vil derfor skille mellom «ren» instrumentalmusikk på en side, og vokalmusikk (ledsaget av instrumenter) på den andre siden, for å svare på problemstillingen.

3. Musikalsk artikulasjon av identitet: fasetter fra ulike nivåer av den politisk-sosiale sfæren

Musikk og politisk identitet

At musikk har spilt og fortsatt spiller en rolle innenfor politiske endringer og er med på å artikulere og styrke ulike politiske identiteter i den vestlige verden er en sterkt anerkjent teori. En stor grunn til dette er ifølge J. Garratt, at «ingen musikk er skjermet fra å brukes som et symbol for en politisk identitet».¹⁶ Denne delen av oppgaven skal redegjøre for og analysere litteratur som undersøker typiske og særegne politiske utviklinger i perioden 1950 til 2000, hvor koblingen mellom politisk identitet og musikk blir tydeliggjort.

Nasjonalidentitet

Musikk reflekterer, skaper og etablerer nasjonale minner. Dette var en stor drivkraft bak musikken som ble produsert i den vestlige verden, spesielt på 1800-tallet, hvor målet var å uttrykke utopien av en samlet stat rundt én nasjon.¹⁷ Dette resulterte i en eksplosjon av nasjonalsangskrivning i den vestlige verden.¹⁸ Et eksempel av dette er for eksempel Norges «Ja vi elsker» (1814), som nylig ble anerkjent av Stortinget som Norges offisielle nasjonalsang.¹⁹ England omdefinerte til og med sangen «God Save the King» (originalt skrevet på 1700-tallet, hensikt i å hylle engelske monarker) til «nasjonalsang» på 1800-tallet. Dette var del av en felles bevegelse i Europa på denne tiden. Man ville skape en 'kollektiv stemme' for europeiske nasjoner gjennom nasjonalsanger. Ifølge Lowenthal varte denne utviklingen fra ca. 1820 til 1900.

I nyere forskning av nasjonalsanger utga Mary C. Kennedy og Susan C. Guerrini i 2012 et forskningsresultat på en undersøkelse hvorvidt kanadiske skolebarn kunne synge den kanadiske nasjonalsangen utenat.²⁰ Undersøkelsen ble utført i ulike kanadiske skoler over hele landet, med resultat at under halvparten av elevene kunne nasjonalsangen utenat, selv om alle elevene som var med i undersøkelsen hadde kortimer hvor de øvde på nasjonalsangen. I lys av Lajosis og Lowenthals redegjørelse av nasjonalsanger, samt Kennedy og Guerrini sin

¹⁶ Garratt, 2019, s. 174

¹⁷ Lajosi, 2014, s. 642-4

¹⁸ Lowenthal, 2006, s. 7

¹⁹ Prop. 161 S (2018-2019), s. 1

²⁰ Kennedy & Guerrini, 2012, s. 85-88

undersøkelse, virker det derfor som bruken av, og søkelyset på nasjonal identitet ble generelt svekket utover 1900-tallet.

Hvis vi beveger oss bort fra musikk sin artikulering av nasjonal identitet gjennom nasjonalsanger, kan man se at den andre halvdel av 1900-tallet var en periode hvor spesielt populærmusikk ble brukt til å fremheve nasjonale identiteter, samt politiske holdninger og ideologier.²¹ Ifølge Jeremy Tranmer var det spesielt stor aktivitet blant skotske popartister å lage politisk motivert musikk til å fremme den skotske nasjonale identiteten, en bevegelse som var på sitt sterkeste på 1970- og 80-tallet. Dette var også del av en større bevegelse i hele Storbritannia i disse tiårene, hvor en stor andel musikere begynte å bli mer politisk aktive.

Det som var unikt med skotske musikere var at deres musikk var tydelig inspirert av skotske, nasjonale musikalske elementer og tekstlig-musikalsk symbolisme. Dette var en trend i skotsk musikk som hadde startet på 1970-tallet, men på 1980-tallet ble det tatt enda et skritt lenger. I 1981 ble det første selvstendige hel-skotske plateselskapet *Postcard Records* etablert i Glasgow, og den nasjonale opprinnelsen til plateselskapet ble tydeliggjort gjennom artistene *Postcard Records* representerte. *Postcard Records*-signerte artister skapte og brukte blant annet sekkepipelignende lyder med elektriske gitarer, og andre særegne skotske lyder og symboler i musikken deres.²²

Her kan man igjen se til forholdet mellom vokal- og instrumentalmusikk og deres ulike nivåer at *tydelighet* og *artikulasjonskraft*. På samme måte som EUs offisielle sang, som var ment til å fremme supranasjonalistiske holdninger (se avsnitt under: *supranasjonalisme*), var *Postcard Records*-artister sin bruk av sekkepipelignende lyder ment til å styrke instrumentalmusikkens artikulasjonskraft av nasjonal kultur. Men hvordan forholdt skotske musikere seg, med mål i å fremme skotsk nasjonalidentitet, til vokalmusikken sin artikulasjonskraft?

Her kan vi se til Isle of Skye- og Skottlandsbaserte bandet *Runrig*, som var aktive på 1970- og 80-tallet.²³ Bandets navn, «runrig», henviser til et gammelt system for landeierskap i Skottland, som ble fjernet i andre halvdel av 1700-tallet.²⁴ Dermed tydeliggjør valget av navnet også at bandet fokuserte på skotsk kulturhistorie og identitet, allerede fra deres formering. *Runrig* ga ut sitt første album i 1979, hvor flere av sangene i albumet er sunget på gælisk. Gælisk er et eldgammelt keltisk språk, med sterke røtter i Skottland. Musikken deres

²¹ Tranmer, 2016, s. 133-4

²² Tranmer, 2016, s. 135

²³ Tranmer, 2016, s. 136

²⁴ Gray, 1952, s. 46

har også inkludert andre elementer med særegen tilknytning til Skottland, som allerede nevnt sekkepipen, blant annet i sangen «Na H-Uail A's T-Earrach» (1979).²⁵

Temaene i sangene deres har ofte hatt noe direkte å gjøre med Skottland, og i tillegg Ytre Hebridene. *Runrig* uttrykket seg om sine politiske syn på 1980-tallet, hvor de beskrev seg selv løselig som både sosialistiske og nasjonalistiske. Tranmer legger til at gælisk er et språk brukt av bare rundt 2% av den skotske befolkningen, og tydeliggjør at bruken av språket i skotsk musikk var spesielt politisk motivert. Men han legger til at bruken av gælisk var aldri en barriere for *Runrig* til å nå ut til den skotske befolkningen, og derav ga det en symbolsk betydning, ved at det skapte en følelse av delt kulturell arv og felleskap mellom alle skotter.²⁶

Tranmer legger senere til at skotske popband som *Runrig* og *The Pretenders* skapte denne følelsen av delt skotsk kulturarv og felleskap ved å konstant referere til kjente og dagligdagse skotske elementer i musikken sin. På denne måten ble den skotske befolkningen konstant påminnet om deres nasjonale identitet. Dette hadde en tydelig effekt, spesielt hos den yngre generasjon skotter, og var et spesielt sterkt fokus i skotsk populærmusikk fram til 1990-tallet.²⁷ Dette viser at skotske nasjonalistiske band brukte både instrumental- og vokalmusikk til å artikulere nasjonalidentitet. Begge musikksfærer ble gitt artikulærkraft ved å implementere lyder og språk som er kulturelt og eksklusivt skotsk.

Tranmer argumenter deretter at gjennom band som *Runrig* og *The Proclaimers*, klarte skotske musikere å utøve en spesiell type form for *skotskhet*, som ikke bare var basert på historisk arv og kultur. Det baserte seg også på en følelse av politisk nedprioritering og urettferdig behandling av myndighetene i London.²⁸ Med andre ord, musikk bidro til å artikulere misnøyen og urettferdigheten skotter følte deres *nasjonale identitet* ble utsatt for av Skottlands posisjon i denne perioden kan også trekke ligninger med situasjoner minoritetsgrupper ofte utsettes for, hvor deres rettigheter og identitet blir rakk ned på av en mektigere majoritet, i dette tilfellet England. Disse ligningene vil diskuteres senere i oppgavens del om musikk sin artikulering av minoritetsidentiteter.

²⁵ Runrig, 1979

²⁶ Tranmer, 2016, s. 135-7

²⁷ Tranmer, 2016, s. 144-5

²⁸ Tranmer, 2016, s. 142-3

*Supranasjonalisme**Ode to Joy*

Som tidligere nevnt: på grunn av teksten pleier vokalmusikk å holde sterkere, og da tydeligere tilknytning til politiske budskap enn instrumentalmusikk. Likevel har det skjedd at man fjernet en tekst, som var opprinnelig koblet til en bestemt komposisjon for å kunne spille stykket rent instrumentalt, og dermed kunne bruke det som artikulasjonsmedium for en felles identitet. Dette skjedde, da teksten til sluttsatsen til Ludwig van Beethovens 9. symfoni ble fjernet for å danne EUs offisielle sang, eller 'Europahymne', i dag kjent som «Ode to Joy».²⁹ I betydning av instrumentalmusikk sin funksjon for identitets-artikulasjon vil vi se at «Ode to Joy» fikk, og fortsatt har en tilknytning til en spesifikk betydning etter fjerning av teksten, på lik linje med om man fjerner tekst fra nasjonalsanger.

Det bør riktignok nevnes at Beethovens symfoni, og særlig dens sluttsats, ikke var opprinnelig tenkt som en nasjonalsang. Caryl Clark skrev i 1997 om innsettelsen av en egen «internasjonal nasjonalsang» for EU (da kjent som EEC) på 1970-tallet. Under integreringen av europeiske nasjoner i ledelse av EU (fortsatt pågående) ble finalen til Beethovens 9. Symfoni (1824) innsatt som EUs offisielle sang. Hensikten var å videre samle Europa sammen under en felles identitet. Finalen fra Beethovens 9. Symfoni var, og er i dag mer kjent etter dets engelske oversatte navn, «Ode to Joy», grunnet dets bruk som EUs europahymne.³⁰ Det originale navnet «An die Freude» kommer fra teksten Beethoven brukte som grunnlag for finale-satsen, nemlig den tyske forfatteren Friedrich Schillers sitt dikt, «An die Freude» (1785).³¹ Finale-satsen var i sin tid svært utypisk, i at orkesteret har et kor med seg, som synger teksten fra Schillers dikt. Det var også første gang vokalmusikk ble brukt i en symfoni (som var per definisjon en instrumental sjanger). Dette var åpenbart gjort med hensikt av Beethoven for å dele et konkret budskap, basert på Schillers «An die Freude». I resten av oppgaven vil referanser til Beethovens originale stykke nevnes som «An die Freude», og EUs tekstløse versjon vil benevnes med «Ode to Joy».

Friedrich Schiller (1759-1805) var en tysk historiker, klassisk-idealistisk poet og dramatiker som hadde sine aktive år på slutten av 1700-tallet og starten av 1800-tallet.³² Hans ode «An die Freude» handler, som tittelen sier, om «Freude» (glede). For å utdype: «glede» illustreres som det vesentlige målet til mennesker, både som individer og gruppe.³³ I diktet

²⁹ Se Clark, 1997

³⁰ Clark, 1997, s. 791-797

³¹ Baird, 2013, s. 96

³² Witte, 2022

³³ Schiller, 1785; Hankeln, 2015

aksentueres det en glede for fremgangen den historiske perioden Schiller levde i hadde, at mennesket var på vei til å nå sitt potensiale. Diktet er en illustrering av hva glede er, og dog hvordan gleden oppstår. Faktisk er «glede» et sentralt politisk mål: alle regjeringer må ta sikte på gleden til befolkningen, diverse velstand og fred.³⁴

Hvis vi analyserer diktet nærmere, kommer det fram tydelige tegn på hvorfor Herbert von Karajan (1908-1989), dirigenten som fikk oppdraget om å sette fram en hymne for EU, valgte akkurat «And die Freude».³⁵ I Beethovens finale, hvor Schillers tekst er reorganisert og endret på i en liten grad, aksentueres det om fellesskap og å stå sammen i gleden av mennesket. Blant annet vises det gjennom disse vers:

Kjære venner, ikke disse lyder! // la oss isteden intonere hyggeligere // og gledeligere!
// (...) Dine fortryllelser forener igjen // hva skikket har atskilt; // alle mennesker blir
brødre, // hvor din mild vinge(slag) er tilstede // (...) Dere skal bli omfavnet, millioner!
// Dette kysset til hele verden! // Brødrene, ovenfor stjernenes telt.³⁶

Diktet nevner ingenting rundt spesifikke nasjonaliteter, men heller fokuserer på *hele menneskeheten*, å fremme denne kollektive gleden rundt *Freude*. Et av EUs hovedmål er å integrere europeiske nasjoner til et politisk fellesskap, som kan tjene som grunnlag for velstand og kulturell blomstring, som i syvende og sist skaper *Freude*. Karajans og da EUs forslag om å bruke finalen gir da mening, i den forstand at den reflekterer deres mål. I tillegg, innholdet i teksten og Beethovens bruk av den i hans symfoni er nærliggende folk. I den forstand at det er prominent og handler om et mål alle, på tvers av nasjonalitet, kan ønske eller forstå. Det har en spesiell *karakter*. Men hvis teksten representerer akkurat hva EU vil fremme, hvorfor ble den fjernet?

I den originale versjonen av Beethovens 9. Symfoni fremføres «An die Freude» med tysk tekst. Grunnen til EUs tekstfjerning var uenigheter rundt hvilket språk den nye hymnen skulle synges på. Dette problemet lå i en splittelse mellom europeiske identiteter, og problematikk rundt finalens opprinnelige, nasjonale tilhørighet på denne tiden. «Ode to Joy» kommer fra et tysk stykke, komponert av en tysk komponist, noe som var problematisk så kort tid etter andre verdenskrig.³⁷ Andre verdenskrig var fortsatt ferskt i minne for europeere

³⁴ Dons et al, 2022, s. 337-9

³⁵ Clark, 1997, s. 796

³⁶ Schiller, 1785; oversettelse: Hankeln, 2015

³⁷ Clark, 1997, s. 803-5

på 1970-tallet, og at Tyskland startet den. Et av EUs hovedintensjoner bak integrering av europeiske stater var for å forhindre at en slik krig skulle skje igjen. Det var derfor kontroversielt å i det hele tatt bruke noen slags elementer med tysk opphav, i hvert fall når det skulle symbolisere hele Europa. Det er viktig å bemerke at innholdet i Schillers tekst ikke motstrider EUs holdninger (tvert imot). Problemet bak teksten gjaldt bare det tyske språket.³⁸

Til tross for dette ble «An die Freude» innsatt som EUs hymne. Dette fungerte fordi man bestemte seg for å fjerne teksten. Instrumentalmusikk i seg selv er mindre bundet til nasjonale grenser enn tekstene i dem. Dette var som nevnt tilfellet ved mye av musikken produsert i andre halvdel av 1900-tallet.³⁹ For alle dem som ikke kjenner Beethovens verk fra før hadde dette en bestemt effekt: Ved å fjerne teksten fikk Beethovens finale et langt mindre tydelig definert politisk budskap. Hadde man beholdt teksten, ville EUs offisielle sang blitt tilknyttet spesifikke språk – derav nasjonale identiteter – teksten stod på, og hadde motarbeidet hensikten til EU, nemlig å skape en europeisk, supranasjonal identitet. Derfor ble det mulig å i hvert fall ta i bruk tysk instrumentalmusikk som EUs hymne i 1971.⁴⁰

Men, selv om man fjerner et musikkstykkets originale tekst betyr ikke det nødvendigvis at man sitter igjen med et nøytralt instrumentalmusikkstykke. Melodien til Beethovens tonesetting av Schillers Ode er for de som kjenner originalversjonen klart og tydelig knyttet til temaet *Freude* (glede – hvis ikke hele Schillers tekst), selv om teksten blir fjernet.⁴¹ På samme måte kan vokalmusikk med politisk betydning som spilles rent instrumentalt, uten tekst, ha et politisk entydig budskap, som nevnt ovenfor.

Dette er, i seg selv, kanskje mer tilknyttet nasjonalidentitet, men det viser også at musikk sin artikulering av supranasjonalistisk identitet kan støte på en del problemer, hvis musikken har en tekst tilknyttet seg fra før av. Dette kan sees tydelig gjennom at det tok flere år før «Ode to Joy» ble gjensidig anerkjent som EUs offisielle sang av medlemslandene. Dette skjedde ikke før i 1986.⁴² I tillegg fremføres EUs offisielle sang fortsatt uten tekst. Clark bemerker at «Ode to Joy» fungerte, og fortsatt fungerer som en samlende kraft for den europeiske integreringen. Men, mangelen av tekst representerer også den fortsatt ufullstendige unifikasjonen av Europa.⁴³

³⁸ Clark, 1997, s. 801-2

³⁹ Lajosi, 2014, s. 640

⁴⁰ Clark, 1997, s. 792-5

⁴¹ Kerman et al, 2001

⁴² Clark, 1997, s. 796, 800

⁴³ Clark, 1997, s. 804-7

Gjennom Clark sin studie er det tydelig at supranasjonalisme var, og fortsatt er en stor del av den utviklende integreringen av det europeiske kontinentet, noe som artikuleres gjennom «Ode to Joy». Å finne en offisiell sang for EU hadde vært en pågående prosess siden 1949.⁴⁴ Viktigheten bak å ha en felles europeisk nasjonalsang kommer blant annet tydelig fram gjennom Frankrikes tidligere utenriksminister, Robert Schumann, sin tale til Europarådet under behandlingen av en mulig europeisk nasjonalsang i juni 1971:

At this crucial hour in Europe's search for her identity, the time has perhaps come to provide her with what she still lacks in the trilogy of symbols by which our States identify themselves (...) in order to advance on the road to unity, and she will find therein a resounding expression of her driving force of her faith.⁴⁵

Denne talen tydeliggjør hvor viktig det var for støttere av en supranasjonal identitet i Europa å ha et musikalsk symbol for å ytterligere deres politiske mål: å samle europeere under en felles identitet. Og til tross for den ufullstendige supranasjonaliseringen av Europa, viser «Ode to Joy» hvor mektig musikk kan være som et samlende element for identitet på tvers av landegrenser.

EU bestod i 1971 av 6 medlemsland, og vokste seg til å bestå av 14 medlemsland i 1994.⁴⁶ Ettersom det var vanskelig å finne enighet rundt tekst til «Ode to Joy» i 1971, ble det ikke lettere for EU sin supranasjonalistiske politikk å komme fram til passende tekst til supranasjonalsangen ut 1900-tallet, grunnet at det ble flere og flere ulike nasjoner, identiteter og språk å ta hensyn til. «Ode to Joy» har derfor fungert, og fortsetter å fungere som en refleksjon av den pågående striden for supranasjonalistisk identitet i Europa. Men finnes det andre lignende hendelser i Europa i oppgavens fokuserte historiske periode som spilte på supranasjonalistiske ideer?

UEFA Champions League anthem

Hvis man ser til europeisk fotball har UEFA, den ansvarlige organisatoren av den pan-europeiske fotballcupen Champions League, klart å skape en slags supranasjonalsang for turneringen, som fremføres på flere europeiske språk.⁴⁷ Lignende fenomen finnes også i

⁴⁴ Clark, 1997, s. 794-5

⁴⁵ Schumann sitert i Clark, 1997, s. 794

⁴⁶ Directorate-General for Communication, u.d.

⁴⁷ UEFA, 2020

Eurovision, hvor åpningsmelodien til den franske komponisten, Marc-Antonie Charpentier (1643-1704) sitt stykke, «Te Deum», har blitt brukt til å starte den årlige sangkonkurransen i over 60 år.⁴⁸ UEFAs sang, taktisk kalt «UEFA Champions League anthem» (for å ikke skape noen misforståelser), ble skrevet og komponert av den britiske komponisten Tony Britten i 1992. Sangen ble bestilt av UEFA til å lages i stil av et stykke av Georg Friedrich Händel. Händel (1685–1759) levde mesteparten av sitt liv i London, England. Tony Britten sin komposisjon baserer seg på et av Händel sine stykker, kalt «Zadok the priest», en vokalkomposisjon med orkester Händel komponerte for kroningen til den engelske kongen George II i 1727.⁴⁹ Musikken til Händels komposisjon forblir nesten uforandret i Tony Brittens adaptering, og var mest sannsynlig på grunn av at UEFA ikke ville forandre på atmosfæren den originale komposisjonen skaper.⁵⁰

Teksten til Champions League sin offisielle sang er skrevet på tre språk: engelsk, fransk og tysk, de tre offisielle språkene UEFA bruker.⁵¹ UEFA har altså klart å skape et samlende element i Europa gjennom musikk, som har *både* instrumental- og vokalmusikk. Det er interessant at UEFA har fått til dette, og ikke EU. Fotball er riktignok for mange en ekstremt viktig identitetsskapende faktor, og er da et vesentlig dypere identitetsskapende element enn en følelse av politisk tilhørighet til EU. EUs eksistens som en politisk overordnet organisme er for mange EU-borgere veldig abstrakt. Kanskje dette viser at Europa har blitt mer supranasjonalistisk siden 1970- og 80-tallet. Og at dette er grunnen til hvorfor Champions Leagues' hymne ble akseptert da den kom på 1990-tallet, og hvorfor Schillers dikt ikke ble det på 1970-tallet.

Høyreekstremisme

I andre halvdel av 1900-tallet brukte høyreekstreme grupper musikk til å fremme 'hvit overlegenhet' og styrke 'hvit' identitet over andre kulturer.⁵² Musikk, ifølge Garratt, har spilt, og fortsetter å spille en viktig rolle i å forme og artikulere høyreekstremisters taktikk: å vokse seg større og samle til seg flere tilhengere.⁵³ Garratt forklarer at høyreekstremister har brukt flere typer musiksjangere for å fremme 'hvit' identitet, og for å rekruttere flere mennesker til høyreekstremisme gjennom musikk. En sjanger han nevner, men ikke går særlig i dybden på,

⁴⁸ Classic FM, 2022; Hitchcock, 2001

⁴⁹ Range, 2012, s. 129-131

⁵⁰ BritainShallPrevail, 2009; UEFA, 2015

⁵¹ UEFA, 2020

⁵² Garratt, 2019, s. 174

⁵³ Garratt, 2019, s. 188

er høyreekstremisters påpekning av at klassisk musikk fremmer hvit kultur og overlegenhet, som et slags embleme av det.⁵⁴

At «klassisk» musikk fremmer høyreekstrem ideologi, er på flere måter et bunnløst argument: komponister fra den «klassiske» musikk-tiden (diverse i all hovedsak musikk mellom 1600 og 1900; barokken, wienerklassismen og romantikken) skrev ikke musikken sin med rasistiske eller høyreekstreme motiv. Den nåværende argumentasjonen ligner interessant på hva nazistene gjorde på 1930- og 40-tallet, hvor de utkobla temaene i stykker fra komponister som Beethoven og Wagner og re-kontekstualiserte dem til å representere deres politiske ideologi.⁵⁵ Poenget rundt 'overlegenhet' kan dog være interessant, ut ifra at musikk i seg selv kan skape emosjonelle inntrykk, basert rent på hvordan det utøves. Om det utøves kraftig og voldsomt, som flere klassiske stykker er instruert til å gjøre i komponisters noter, kan det tolkes som å for eksempel ta mye plass eller 'stå over noe'. Dette trekker ligninger med illustreringen av amerikanske soldaters bruk av vestlig musikk i «Apocalypse Now» som et middel for å skremme fienden, og på mange måter vise overlegenhet (se *Metode*). Høyreekstremisters påstand kan òg referere til kompleksiteten vestlig klassisk musikk har, i forstand av dets høykomplekse instrumentalmusikk-basert polyfoni innenfor vokalmusikk-basert monofoni i de fleste andre kulturer. Den høykomplekse flerstemmigheten innenfor klassisk musikk er et unikt musikalsk fenomen, globalt sett. Ikke ved at det er flerstemmig musikk, siden det er noe man kunne finne i andre deler av verden òg. Det unike ved vestlig klassisk musikk ligger i dets kompleksitet og størrelse på format, som man ikke kan finne i andre deler av verden sin musikkhistorie.⁵⁶ Likevel, høyreekstremisters argument om direkte 'hvit overlegenhet' er på mange måter absurd, fordi den klassiske musikk ble, som sagt, ikke skapt for å utrykke overlegenhet.

Vestlige band innenfor sjangeren rock som identifiserer seg med den nynazistiske ideologien har eksperimentert med nazistisk og fascistisk estetikk og symbolikk. Denne utviklingen brøt ut for alvor på 1980-tallet, og er fortsatt pågående i dag. Neo-nazistiske rockeband sitt mål, som de fleste andre politisk motiverte band, har vært å bruke musikk som et verktøy for å vinne over nye mennesker til å støtte den samme politiske ideologien. Mye av årsaken til hvorfor akkurat høyreekstreme band har fokusert på dette, er, ifølge Garratt, fordi det høyreekstreme miljøet i den vestlige verden ønsker en samlet 'hvit' horisont. Høyreekstreme mener at støttere av dette idealet er en undertrykket minoritet grunnet

⁵⁴ Garratt, 2019, s. 174-5

⁵⁵ Dennis, 2002, s. 276

⁵⁶ Se Frobenius et al, 2001

nærværet av apati og demokrati. Nynazistiske band bruker derfor musikk som en protest mot blant annet dette.⁵⁷

Garratt påpeker også at høyreekstremes modell for taktikk, med formål i å overtale flere folk om deres politiske meninger gjennom musikk, skiftet i løpet av 1990-tallet.⁵⁸ Tidligere nynazistiske band som *Screwdriver* og *Sturmwehr* promoterte til tider direkte vold og revolusjon mot demokratisk valgte regjeringer. Gjennom deres musikk og tekster glorifiserte de nazismens historiske periode ved å ta i bruk en rekke nazistiske ordtak og symbolisme. Men siden 1990-tallet har de fleste nynazistiske band gått for en mer metapolitisk fremgangsmetode, med fokus på å skape en mer tilbakeholden motstand. Referanser til nazisme og nynazistisk kultur blir presentert på en mer skjult måte i musikken og tekstene, og det fokuseres heller på å skape en pan-Europeisk hvit nasjonalisme, istedenfor å primært glorifisere Nazi-Tyskland.

Årsaken til dette skiftet, forklarer Garratt, skyldes å da kunne nå ut til et bredere publikum, ved å skjule musikkens sanne underliggende ideologi, og på den måten lokke folk inn til å omfavne høyreekstrem politisk ideologi på lang sikt. Garratt presiserer også at nyere nynazistiske band ikke har sluttet fullstendig med måten nynazistiske band promoterte ideologien deres på i musikk før 90-tallet, og at man må passe på å ikke forenkle ideen av en gammel og en ny modell for nynazistiske band. Dette er viktig når man skal for eksempel skille mellom en underliggende sjanger av rock, *Rechtsrock*, som mange nynazistiske band før 90-tallet tok tilhørighet til, og estetikken rundt heavy metal.⁵⁹

Det er tydelig at høyreekstreme band har fokusert hovedsakelig på å artikulere deres politiske meninger gjennom tekstene. Det er likevel interessant å se på den instrumentale og estetiske siden av musikken til de fleste nynazistiske band, som da ofte blir assosiert med hard rock og heavy metal sjangrene.⁶⁰ Det virker derfor som det har oppstått en tosidig artikulering av høyreekstremistisk identitet: høyreekstreme band har fremmet deres politiske meninger og holdninger eksplisitt i tekstene sine. Og samtidig har de gjort musikalske elementer i sjangrene hard rock og heavy metal – det voldsomme lydnivået, andelen av rytmer som assosieres med vold og musikalske sitater av Nazi-hymner som Horst Wessel-lieden for eksempel – til en implisitt artikulering av høyreekstremisme for mange.⁶¹

⁵⁷ Garratt, 2019, s. 191-4

⁵⁸ Garratt, 2019, s. 188-190

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Garratt, 2019, s. 189-190

⁶¹ Ibid

I tillegg, selv om neonazisters strategi og EU-politikk har to svært motstridene mål (EU-politikk vil eksplisitt ha integrasjon av minoriteter, likestilling og felles innvandringspolitikk), ligner deres bruk av musikk til å samle støtte til seg fra hele Europa på hverandre:⁶² «Ode to Joy» fra EUs supranasjonalistiske side, og metapolitiske sangtekster fra nyere nynazistiske band sin side.⁶³ På en måte kan høyreekstreme band, fra 90-tallet av, sies å promotere en supranasjonalistisk identitet. Men dette er bare hvis man ser på det i kontekst fra deres pan-Europeiske ønsker. Utenom dette finnes det ingen flere tydelige likheter mellom EU og høyreekstremister sine politiske motiver.

Venstreekstremisme

Før vi ser på den grunnleggende litteraturen fra Mullen og Tranmer, er det viktig å først tydeliggjøre hva som definerer venstreorienterte holdninger og meninger. Ifølge Hloušek og Kopeček kan det deles inn i tre kriterier: 1) benektelse og eller kritikk av kapitalismens underliggende sosioøkonomiske struktur, 2) promotering av omfordeling av den etablerte elitens inntekt og formuer, og 3) prioritere *internasjonalisme*, i hovedsak større politisk og økonomisk samarbeid mellom stater.⁶⁴

Det bør i tillegg sees på, for sammenligning med venstreekstremisme, høyreekstreme bands forsøk på å rekruttere nye mennesker til deres politiske ideologi, som startet på 1980-tallet.⁶⁵ Denne bevegelsen kan knyttes til en tidligere utvikling fra midten av 1970-tallet, som beskrives av John Mullen som en tid med generell økonomisk krise hvor fascisme og nazisme så en økt popularitet for første gang i en generasjon, spesielt i Storbritannia.⁶⁶ Dette førte til at en gruppe britiske venstrevridde aktivister startet en ny politisk drevet kampanje, kalt *Rock against racism*. Kampanjen gikk ut på å bekjempe rasisme i samfunnet gjennom populærmusikk, hvor de satte opp et nasjonalt nettverk av konserter, ment til å promotere anti-rasisme. Mullen argumenterer at denne bevegelsen var original for sin tid, men var på mange måter en etterfølger til kampanjen *Stars Campaign for Inter-racial Friendship*, som var organisert i 1958 av folke-, jazz og skiffle musikere, og hadde det samme målet med å promotere anti-rasisme, spesielt da mot briter med afrikansk bakgrunn.⁶⁷

⁶² Clark, 1997, s. 792

⁶³ Garratt, 2019, s. 189-9

⁶⁴ Hloušek & Kopeček, 2010, s. 45-6

⁶⁵ Garratt, 2019, s. 194

⁶⁶ Mullen, 2017, s. 10

⁶⁷ Ibid

Mullens redegjørelse får fram at de venstreorienterte arrangørene fikk promotert Hloušek og Kopeček sitt tredje kriterium for venstreorientert holdning,⁶⁸ gjennom *Rock against Racism*.⁶⁹ Konsertkampanjen promoterte som sagt antirasisme, og var en del av en lengre rekke lignende antirasismekampanjer siden 1950-tallet. Denne tråden kan kobles til minoritetsidentitet, som vil bli diskutert senere i oppgaven, og det tredje kriterium om å fremme *internasjonalisme*: det promoterte større aksept, og da samarbeid mellom ulike etnisiteter med røtter fra andre nasjoner. Hvorvidt *Rock against Racism* promoterte venstreorientert politikk og meninger til en *ekstrem* grad diskuteres ikke av Mullen. Det kan argumenteres at kampanjen var en *uvanlig* handling, men ingenting tyder på at den var ekstremistisk motivert.

I tillegg til nasjonalidentitet, som diskutert ovenfor, skriver Jeremy Tranmer også om venstreorientert politisk aktivisme gjennom musikk i Storbritannia utover 1970- og 80-tallet, da hovedsakelig i Skottland. En rekke britiske popband skrev og lagde musikk som åpent kritiserte Margaret Thatcher og hennes høyreorienterte konservative regjeringer, og promoterte, derav, mer venstreorientert politikk fra 1970- til 1990-tallet. Tranmer bemerker at mesteparten av engelske musikere ga opp sin politiske aktivisme etter Thatcher sin tredje strake seier i parlamentsvalget i 1987, bortsett fra i Skottland, hvor venstreorientert aktivisme gjennom populærmusikk fortsatte selv etter dette. Dette kan skyldes, argumenterer Tranmer, blant annet fordi det venstreorienterte britiske arbeiderpartiet hadde svært stor oppslutning i Skottland, i forhold til i England og Wales.⁷⁰

Tranmer bemerker at han ikke mener at skotske musikere var fundamentalt mer venstrevridde eller politisk mer aktive enn andre deler av Storbritannia. Men følelsen av urettferdig behandling av Thatcher-regjeringene, uttrykket gjennom populærmusikk, kombinerte både en nasjonal følelse av andregradsbehandling av Skottland mot England, og venstrevridde syn, spesielt hvordan briter ble skattet i denne perioden. Noen av de mest aktive og største venstrevridde, politisk aktive britiske bandene i denne perioden var blant annet *Simple Minds*, *Deacon Blue*, *The Exploited*, og det tidligere nevnte bandet *Runrig*.⁷¹

I tillegg til *Runrig* sitt søkelys på skotsk nasjonalidentitet, som diskutert ovenfor, utforsker Tranmer også bandets venstreorienterte, politiske holdninger i deres musikk. Dette

⁶⁸ Hloušek & Kopeček, 2010, s. 45-6

⁶⁹ Mullen, 2017, s. 10

⁷⁰ Tranmer, 2016, s. 141-3

⁷¹ Ibid

kommer særegent tydelig fram i *Runrigs* sang, «Alba» (1987), som er skrevet på gælisk. «Alba» betyr «Skottland» på gælisk, og de synger om Skottlands tilstand i denne perioden:

But it's a wounding and a hollow sight // Here as we reach the end of the century //
The beautiful soil of the people // Still in the hands of the few // I see the wheels of
industry at a standstill // And the northern lands wasted // And the empty house in
Edinburgh // Without authority or voice.⁷²

I dette verset aksentueres det en protest mot urettferdig landeierskap, økonomisk nedgang og nedprioritering, og mangelen på eget parlament i Skottland. Spesielt blir denne frasen trukket fram som representasjon av Skottlands økonomiske nedgang: «The wheels of industry at a standstill».⁷³ I samme periode som «Alba» sin utgivelse var det store protester mot Skottlands underrepresentasjon i Parlamentet i London. Skottland opplevde stor økonomisk nedgang i denne perioden, nedindustrialisering og en følelse av forskjellsbehandling fra England.⁷⁴ Det virker derfor som, i Skottlands tilfelle, hvis man setter søkelys på musikken, at venstreorientert politisk aktivitet og rettferdiggjøring av nasjonal identitet gikk på mange måter hånd i hånd i denne perioden.

I forhold til venstrevridde artister sitt forhold til artikulærkraft av musikk, er det tydelig at deres politiske identitet, i likhet med høyreekstreme band, blir artikulert tydeligst gjennom det tekstlige og da vokalmusikken, hvis man for eksempel ser til «Alba».⁷⁵ Det kan også argumenteres at venstreorienterte musikere og andre aktivister sin protest mot Thatchers politikk på 1970- og 80-tallet tilhører Hloušek og Kopeček sitt første og andre kriterium.⁷⁶ De var ikke fornøyde med hvordan arbeiderklassen ble nedprioritert, ønsket en omfordeling av goder bort fra eliten, og rekonstruksjon av skattesystemet - derav bytte den sosioøkonomiske strukturen.⁷⁷ Dette viser at musikk var med på å artikulere briters venstreorienterte identitet gjennom musikalske tekster som promoterte fjerning av etablert elite, og endring av kapitalismens sosioøkonomiske struktur.

⁷² Runrig, 1987; oversettelse: Pressburg, u.d.

⁷³ Tranmer, 2016, s. 137-8

⁷⁴ Se Wolfe, 1969

⁷⁵ Garratt, 2019; Tranmer, 2016, s. 137-8

⁷⁶ Hloušek & Kopeček, 2010, s. 45-6

⁷⁷ Tranmer, 2016, s. 141-3

Musikk og minoritetsidentitet: hip hop/rap

I Pieslak sin artikkel om amerikanske soldaters bruk av musikk i Irak-krigen (2003-2011) analyserer han ideologien bak gangster-rap musikk og sjangerens påvirkning på afroamerikaners «image». Dette har blitt gjort i kobling med et intervju med den amerikanske soldaten Neal Saunders, lederen av rap gruppen «4th25», som spilte inn et helt gangster-rap album kalt «Live From Iraq» (2005) i løpet av deres tid i byen Baghdad i Irak.⁷⁸ Saunders forklarer i intervjuet at tekstene og musikken er ment til å fremstille realiteten bak å være en soldat i Irak på den tiden, mer presist, voldeligheten, og liv og død situasjonene. Denne fremstillingen passer med ideologien i gangster-rap, legger Pieslak til, siden gangster-rap skal portrettere at den virkelige verdenen er et voldelig sted, hvor bare de sterkeste overlever. Voldelighet blir som et resultat rasjonalisert, og sosiale konvensjoner og moral blir sett ned på fordi livet blir oppfattet som meningsløst.

Men, på den andre siden fokuserer Saunders også på å promotere moralske verdier som «ærlighet», «integritet» og «ansvar» gjennom musikken hans. Pieslak legger til her at gangster-raps retoriske posisjon ligger i at spesielt unge afroamerikanske menn maler seg selv som ofre for det sosiale systemet de lever i som har undertrykket dem. Saunders mener at denne innstillingen hos afroamerikanere kommer mer fra å ikke ta personlig ansvar for sitt eget liv, enn fra systematisk undertrykkelse. Han mener at de fleste gangster rappere motiveres av å oppføre seg tøffe og selge et overdrevet «image» av den tidligere nevnte definisjonen på gangster rap ideologi, for å kunne selge mer av musikken sin.⁷⁹ Gangster rap har altså blitt til en bedrift, ifølge Saunders, og dette overdrevne bildet av gangster rappere som voldelige kriminelle ødelegger musikkjangeren og fjerner all realitet fra det.

Til tross for Saunders' syn og argument, realiteten er at afroamerikanere har blitt, og fortsetter å bli diskriminert som en minoritet, basert på deres etnisitet. Ifølge en rapport av FBI fra 2019, er afroamerikanere den etniske gruppen utsatt for mest hatkriminalitet.⁸⁰ En BBC-nyhetsartikkel oppfulgte denne rapporten i 2020 med at hatkriminalitet er på sitt høyeste på over et tiår.⁸¹ Hiphop/rap brukes derfor som et medium for afroamerikanere, og andre minoriteter i forskjellige land, for å uttrykke hatet og urettferdigheten de utsettes for.

Den norske rapduoen Karpe Diem har skrevet og laget musikk om hvordan det er å vokse opp med innvandrerbakgrunn i Norge, og vanskelighetene rundt det. Hvis man ser til et

⁷⁸ Pieslak, 2007, s. 145-6

⁷⁹ Pieslak, 2007, s. 146-7

⁸⁰ Bias Motivation, 2019

⁸¹ BBC News, 2020

av deres første utgivelser, «Kunsten å være inder» (2004), rapper de om fordommene og utfordringene de har vokst opp med i kobling til deres minoritetsbakgrunn: «Mange spådde meg en framtid som ryddegutt, // Men du veit jeg bryter ut og bynt å bytte myter ut». ⁸² Det refereres i denne frasen til nevnte fordommer, men også til et håp om at dette vil ta slutt i fremtiden. Dette har vist seg til å være resultatet hvis man ser til virkningene fra Karpes fremføring på minnekonserten for 22. Juli terrorangrepet i 2011 i Oslo Domkirke. ⁸³ Gjennom deres opptreden hyllet de hvordan det norske folk møtte terroraksjonen med medmenneskelighet og kjærlighet, hvor de fikk fram budskapet at *hele* Norge sto sammen i sorgen.

Karpes hyllest til det norske folks håndtering av terroraksjonen på konserten ble sagt av journalist Ulla G. Schjølberg i 2014 å ha åpnet opp for ny tolkning av norsk identitet. ⁸⁴ Sætereng utfyller dette ved å forklare at Karpe har bidratt sterkt i å normalisere et norsk multikulturelt samfunn. ⁸⁵ På denne måten har altså hiphop/rap som musikk bidratt til å artikulere minoriteters vanskeligheter. Rapmusikkens tekster bidratt i normalisering og økt akseptering av multikulturalisme.

I tillegg ligner hiphop/rap sin artikulering av minoritetsidentiteters fremmedgjøring og sosiale undertrykkelse på hendelser tidligere diskutert, innenfor skotsk nasjonalidentitet og *Rock against racism*. Koblingene er som følgende: 1) *skotsk nasjonalidentitet* - skotske musikere brukte også musikk til å utrykke frustrasjon over hvordan Skottland ble nedprioritert til fordel for England i det britiske parlamentet, både politisk og økonomisk. Skottland må ha følt seg som en minoritet, med da England som majoritet. En annen stor kobling er også at begge identiteter har brukt vokalmusikk sin artikuleringskraft. 2) *Rock against racism* – denne venstreorienterte kampanjen var ment til å kjempe for etniske minoriteters rettigheter og likhetsbehandling i Storbritannia. Derav, musikk er brukt til å artikulere de samme ønskene som minoritetsidentiteter selv har gjort.

⁸² Karpe, 2004

⁸³ Karpe fremførte to sanger i Oslo Domkirke: «Tusen Tegninger» og «Byduer i Dur». Se OMAR SHERIFF, 2011 - <https://www.youtube.com/watch?v=MrDk3Upr83Q> og <https://www.youtube.com/watch?v=0hX111GG-rs>

⁸⁴ Schjølberg, 2014

⁸⁵ Sætereng, 2020, s. 10-13

Musikk og seksualitetsidentitet

Når det kommer til musikk sin artikulering av identitet basert på kjønn og seksualitet opplyser Ken Mcleod at de fleste formene av musikk i den vestlige verden har oppstått i, og blitt hovedsakelig dominert av miljøer bestående nesten eksklusivt av heteroseksuelle menn.⁸⁶ Det bør presiseres at Mcleod sannsynligvis mener at heteroseksuelle menn har nesten vært den eneste delen av befolkningen med frihet og kjøpekraft fram til etter andre verdenskrig, og da ga dem derfor en form for dominans. Men kvinner har alltid vært en del av samfunnet med stor interesse for konsumvarer, og har i stor grad definert hva menn så etter eller kjøpte. Det er heller ingen hemmelighet at musikkutøvere i gjennomsnittlige hushold i vesten har oftest vært kvinner. Og dette er har vært standarden siden 1700-tallet i tråd med den industrielle revolusjonen, da det ble mer og mer vanlig å eie og spille piano og synge helt ned til gjennomsnittlige arbeiderklassehushold.⁸⁷

Til tross for dette har mange sfærer av musikk for det meste av den vestlige verdens historie blitt assosiert med maskulin identitet. Mcleod trekker en parallell her til at organisert sportslige aktiviteter som fotball, baseball, skateboarding, og de fleste vintersporter, var tidligere reservert for heteroseksuelle mannlige utøvere. Mennesker og miljøer med homoseksuell og kvinnelig identitet, samt mennesker med mer feminine trekk har derfor blitt ekskludert fra de fleste sportslige aktiviteter for det meste av den vestlige verdens historie, sier McLeod. Mcleod trekker fram som eksempel av dette det amerikanske baseball laget New York Yankees sin tradisjon med å spille Frank Sinatras versjon av sangen «New York, New York» hvis de vinner kampen.⁸⁸ Om de tapte, ble Liza Minellis versjon spilt. Mcleod diskuterer om dette kan være fordi den stereotypiske feminine versjonen har i lang tid blitt assosiert med tap og noe negativt.

Den historisk sosiale undertrykkelsen av homoseksualitet og femininitet er mye koblet med ekstremiteten bak sportene som blir utøvet, forklarer Mcleod. Ideen om å sette seg selv i fare for å bli skadet i sporter som skateboarding og baseball fremmer en form for ortodoks maskulinitet. Musikken som blir mye brukt på slike sportslige arrangementer er da ment til å fremme den maskuline ideologien, som da oftest har vært musikk innenfor sjangrene rock og punk.⁸⁹ Men hvor kommer denne koblingen fra?

⁸⁶ Mcleod, 2011, s. 112-4

⁸⁷ Tick & Ericson, 2001, s. 15

⁸⁸ Mcleod, 2011, s. 112-5

⁸⁹ Mcleod, 2011, s. 113-4

For mange blir rock og punk sett på som intens, og til tider aggressiv musikk. Dette skyldes flere felles faktorer for rock og punk: Tekstene handler ofte om blant annet alvorlige, dystre, og/eller tabu temaer, som kan virke støtende for mange mennesker, og blir ofte presentert på en aggressiv måte av vokalmusikken. Et eksempel på dette er *Sex Pistols*, et av verdens mest kjent punk-rock band, og deres låt «God Save the Queen» (1977). Låten var svært kontroversiell da den kom ut, og er konstruert til å utøves på hva som ble oppfattet som en svært høylytt og aggressiv måte.⁹⁰

Musikken i seg selv blir ofte fremført med høyt lydnivå, er forvrengt, og komplementert ofte av intens utføring av rocke- og punkmusikere. Karen Boyle har argumentert at aggresjon har blitt en kulturelt akseptert og verdsatt fasett av maskulinitet i vestlig kultur, som argumenteres av Rosemary, Richards og Savigny til å ha bidratt i å normalisere vold innenfor maskulinitet.⁹¹ Dette kan kobles til ideen om at å utsette seg selv for farlige, og da voldelige, situasjoner var ansett som en tydelig maskulin handling innenfor sport, fram til nyere tid. Dette kan derav være en fornuftig grunn til hvorfor sjangerne rock og punk har blitt hørt mye under ulike sportslige arrangementer, og hvorfor Mcleod kobler det med den maskuline ideologien.

Fra rundt slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet, oppstod det et nytt fenomen i tradisjonelt maskuline sporter: *sportsantheams* (eller *sportshymner*, direkte oversatt på norsk). Sportshymner ble brukt til å skape «hypermaskuline» settinger, forklarer Mcleod.⁹² Men, han påpeker videre at noen av de mest populære sportshymnene brukt på sportsarrangementer, kommer fra blant annet artistgruppene Queen, The Village People og The Pet Shop Boys. Disse bandene hadde noen av de mest profilerte «gay icons» i det forrige halve århundret. Sangene til disse bandene, som ble gjort om til *sportshymner*, ble ikke originalt popularisert gjennom sportsarrangementer. Mange av dem handlet også åpenlyst om å ha en homoseksuell livsstil. Et eksempel på dette, og i tillegg et av de mest populære *sportshymnene*, er «We Are the Champions», skrevet av Queen-vokalist Freddie Mercury (1946-1991). Mercury var en ledende promotør for åpenhet rundt homoseksualitet. Dette har skapt en slags 'paradoksal' tilværelse med heteroseksueltdominerte sportsarrangementer, mener Mcleod.

⁹⁰ Spesielt kom dette fram på Sex Pistols sine konserter. Se Sex Pistols on MV, 2014 - <https://www.youtube.com/watch?v=bC4RFY8vtuM>

⁹¹ Boyle, 2005 sitert i Rosemary et al, 2021, s. 2

⁹² Mcleod, 2011, s. 119-120

Med 'paradoksal' mener Mcleod at samtidig som «We Are the Champion» kan fremstå som å dreie seg om å vinne (se sangtittel) og virker rent maskulint sportslig, handler sangen om noe annet, eller mer, hvis man ser nærmere på teksten. I sangen kan man finne denne frasen: «I've done my sentence // but committed no crime». Dette var ment av Freddie Mercury til å illustrere hvordan det føltes å bli dømt og ansett som kriminell for å være tiltrukket til andre menn i hans levetid.⁹³ Dette gjør det selvfølgelig svært ironisk at denne frasen har blitt sunget på sportslige arrangementer av bl.a. mennesker med en tro om at det de har sunget var rent maskulint ment.

Denne assimileringen mellom musikk, sport og homoseksuell kultur, som skjøt fart utover 1970-tallet, kobler Mcleod også med nyere utviklinger mot starten av 2000-tallet. Homofile og lesbiske mennesker begynte da å bli en større del av sport innenfor alle typer grener. Dette har bidratt til å endre bildet av og identiteten til homoseksuelle folk, og da også musikken innenfor sport.⁹⁴

I lys av Mcleod sin redegjørelse er det tydelig at musikk har evnen til å artikulere *maskuline* og *feministiske* trekk for mennesker, og at det har blitt praktisert en aktiv kategorisering av *feminin* og *maskulin* musikk, basert på kjønn og seksualitet de siste 70 årene.⁹⁵ *Maskulin* musikk har blitt regnet, som tidligere nevnt, som musikk med aggressiv tekst, utøvelse og lydbilde, blant annet rock og punk. *Feminin* musikk har derav blitt regnet som det mer motsatte: roligere, og ofte definert ut ifra å bli utøvet i et høyt stemmeregister, som de fleste kvinner har. Men, samtidig som *sportshymner* ble mer og mer vanlig, ble også kvinner og mennesker med mer feminine trekk sin deltakelse i alle typer sportsgrener mer normalisert.⁹⁶ Dette viser hvordan musikk har fungert som en artikulering av den økte normaliseringen av sosial og politisk likestilling for kjønn og seksualiteter uten maskuline trekk, spesielt i overgangen til 2000-tallet.

Lignende utvikling finnes også i den progressive country bevegelsen *Cosmic Cowboy*, som startet på 1970-tallet.⁹⁷ Bevegelsen fant sted i USA, og resulterte i at kvinnelige og mer feminine artister fikk en større plass i countrymusikk enn tidligere. Tidligere var countrymusikk reservert imaget rundt cowboyer og 'midtvestlig lovløshet', og derav eksklusivt maskuline trekk. *Cosmic Cowboy* bevegelsen endret på dette: feminine trekk fikk

⁹³ Ibid

⁹⁴ Mcleod, 2011, s. 116-7

⁹⁵ Se Mcleod, 2011

⁹⁶ Mcleod, 2011, s. 111-3

⁹⁷ Mellard, 2013, s. 111, 116-7

større plass innenfor «outlaw country» imaget, og som et resultat kan anses som en del av den større feministiske like rettighets-bevegelsen i denne perioden.

Soldater: identitet og musikk

En av soldaters hovedoppgaver er å krige, diverse utøve vold. Dermed ligger denne yrkesgruppen i en særegen posisjon i vestlige samfunn. Hvordan har musikk artikulert denne posisjoneringen og soldatenes selvforståelse?

Jonathan R. Pieslak skrev i 2007 om bruken av musikk som et samlingselement for amerikanske soldater og som et våpen mot irakere under Irak-krigen (2003-2011), spesifikt musikk sjangerne metal og rap.⁹⁸ Pieslak nevner at metal og rap, som alle andre typer musikk sjangere, er en del av et større system med kulturelle meninger og syn som fremmer visse maktforhold og ideologier. Amerikanske soldater i Irak relaterte sterkt til ideologiene som finnes i metal og rap under konflikten, hvor en soldat blant annet kommenterte at «krig i seg selv er metal». Når amerikanske soldater hørte på enten metal eller rap, var det nesten bare eksklusivt ment til å inspirere dem til kamp. Metal musikk har ofte et voldsomt volum som aksentuerer elementer av rent støy, høyt tempo, og har tekster som handler om å føle seg mektig, noe som hjalp soldatene med å føle seg maktfulle og klare til kamp.⁹⁹

På en lignende side skapte rap musikk en samme type følelse for amerikanske soldater, men handler som tidligere nevnt mer om at de tøffeste overlever, samt elementer av vold. Musikken hadde på mange måter en transformerende makt: Det fjernet elementet av menneskelighet fra soldatenes identitet. Musikken ga dem evnen til å kunne ta liv, noe mange av soldatene følte var en unaturlig ting å gjøre. De trengte derfor musikken for å få det til.¹⁰⁰

Metal- og rapmusikk fungerte som et samlingsmiddel for amerikanske soldater i Irak. Musikk artikulerte amerikanernes brutale realitet der: de måtte oppføre seg mektigere enn fienden, alltid være klare for kamp, ta liv hvis nødvendig, og leve i virkeligheten av at de bare de tøffeste av dem overlever.¹⁰¹ Dette er realiteten av krig i seg selv. Gjennom musikklytting klarte soldatene på mange måter å leve etter og akseptere dette, ved at musikk som metal og rap reflekterte denne realiteten for mange av dem.

Pieslak forklarer også hvordan metal og rap musikk ble brukt til å intimidere og frustrere fienden som et slags psykologisk våpen. Dette ligner på tidligere nevnte scenen fra

⁹⁸ Pieslak, 2007, s. 123-5

⁹⁹ Pieslak, 2007, s. 138

¹⁰⁰ Pieslak, 2007, s. 140-1

¹⁰¹ Ibid

«Apocalypse Now», hvor Wagners «Walkürenritt» («Ride of the Valkyries» på engelsk) brukes som intimideringsmiddel mot vietnamesere (se *Introduksjon*). Mange amerikanske soldater i Irak var faktisk inspirert av filmen når det kom til deres bruk av musikk på samme måte. Sjangere som metal og rap var sett på som kulturelt krenkende for irakere. Pieslak understreker at metal og rap er et vestlig skapt konsept, og er en del av amerikanske soldaters identitet, og var som oftest ikke tilfellet for irakiske motstandere av amerikanerne.¹⁰² Dette fenomenet baserer seg også på samme prinsipper som tidligere nevnte effekten av å spille persisk musikk i 17. Mai tog (se *Metode*). Det handler ikke så mye om hvordan musikken blir spilt, men heller med hvor det kommer fra og hvilke verdier det fremmer.

Dette kommer til syne i den amerikanske soldaten, Ben Abel sin reflektering rundt deres avspilling av rap og metal musikk på store høyttalere under sammenstøt med fienden for å sette dem ut av spill: «It's not so much the music as the sound. It's like throwing a smoke bomb (...) Western music is not the Iraqis' thing».¹⁰³ Pieslak påpeker senere at irakeres irritasjon for metal kom ikke bare fra at det ble oppfattet som blasfemisk. Det kom også fra at det ble oppfattet som ekstremt høylytt og forvrengt.¹⁰⁴ Dette viser hvordan musikk bærer på en betydning bare basert på dens voldsomhet òg.

Å bruke musikk som et våpen i krig er ikke et ukjent fenomen i historie. Det som er interessant her, derimot, er hva musikken representerer kulturelt. Musikk oppstår i kulturer, og tilhører derfor et større system med meninger og syn (se *Metode*). Kulturer har ulike meninger og syn. Amerikanernes våpenbruk av metal og rap handlet derfor ikke om musikkens vokal- eller instrumentalmusikk. Musikken artikulasjonskraft lå heller i dets kulturelle tilhørighet. Dette er grunnen til hvorfor det var provoserende for irakere: metal og rap representerte okkupantene. Musikken er igjen da med på å artikulere flere irakeres hat mot Vesten.

Som tidligere nevnt intervjuet Pieslak den amerikanske soldaten, Neal Saunders, om hans innspilling av albumet «Live from Iraq» (2005) i Bagdad (se *Minoritetsidentitet*). Pieslak bemerker at «Live from Iraq» var første gang amerikanske soldater uttrykket seg om krigsopplevelser fra Irak gjennom innspilte sanger. Saunders forteller at han ville få fram visse verdier han mener en soldat skal leve etter i albumet: ærlighet, integritet og personlig

¹⁰² Pieslak, 2007, s. 144-5

¹⁰³ Abel sitert i Pieslak, 2007, s. 130

¹⁰⁴ Pieslak, 2007, s. 128-133

ansvar, og hvordan disse verdiene ble satt på prøve.¹⁰⁵ Saunders brukte her da hovedsakelig vokalmusikkens artikulasjonskraft for å fremme disse verdiene. Det tekstlige i hans musikk er i tillegg meget annerledes fra hva det vanligvis rappes om i rapmusikk, som diskutert tidligere (se *Minoritetsidentitet*). Saunders har isteden brukt rapmusikk som en plattform for å spre ordet om hva soldaters ideelle verdier er. Rap har derav fungert her som et direkte artikulasjonsmedium av soldaters identitet, ettersom verdier er en stor del av identitet.

Funksjonen av musikk som en plattform for selvuttrykk, selvartikulasjon og en basis for å tenke seg bort fra slagfeltet for soldater har tidligere forbilder. Et berømt eksempel fra andre verdenskrig er sangen «Lili Marlene». Originalt kalt «Lili Marleen» på tysk, men mer kjent under dets engelske oversatte navn, ble den først utgitt i 1937 som et dikt. Diktet var skrevet av den tyske poeten, Hans Leip (1893-1983). Han var soldat under første verdenskrig, og ble ett år senere gitt en musikalsk komposisjon av den tyske komponisten, Norbert Schultze (1911-2002). Diktet, nå en sang, ble først populær under andre verdenskrig i 1941, da en innspilling av den tyske Lale Andersen (1905-1972) ble kringkastet av Nazi propagandaradio Belgrad til soldater i Nord-Afrika, under ørkenkrigen mellom de allierte og aksemaktene.¹⁰⁶ Et år senere ble en ny versjon av sangen innspilt med engelsk tekst, sunget igjen av Lale Anderson. Denne engelske versjonen ble kringkastet til soldater på begge sider av fronten. Britiske propagandaoffiserer forstod det slik at nazistene prøvde å vise britene hvor kulturelle og siviliserte tyskerne 'egentlig' var.¹⁰⁷ Dette gir mening, ettersom første og andre verdenskrig var en periode hvor musikk og andre kunstformer ble brukt av totalitære regimer for å nå bestemte mål.¹⁰⁸

Christina Baade skrev i «Music, Politics and Violence» om hvordan både angloamerikanske og tyske soldater stadig lyttet til sangen «Lili Marlene» gjennom andre verdenskrig.¹⁰⁹ Hun diskuterer britiske soldater sin interesse og kontinuerlige lytting til den opprinnelig tyske sangen. Den britiske og amerikanske overkommandoen, samt den offentlige majoritetsmeningen i Storbritannia og USA mente at dette ikke var bra, i henhold til hvem fienden var. De skjønnte allikevel at de kunne ikke stoppe sangens popularitet, og det ble derfor bestemt å lage en angloamerikansk produsert versjon av den. Det ble laget flere, men den mest populære av dem var den framført av den tysk-amerikanske sangeren, Marlene

¹⁰⁵ Pieslak, 2007, s. 146-9

¹⁰⁶ Britannia, 2018

¹⁰⁷ Foggin sitert i Baade, 2012, s. 91

¹⁰⁸ Fra en upublisert NTNU-forelesningstekst av Roman Hankeln (2022) innenfor emnet: *Musikkens makt: maktens musikk – Berøringer mellom musikk og politikk – Fra Antikken til det 20. århundret*

¹⁰⁹ Baade, 2012, s. 84

Dietrich (1901-1992) fra 1943. Dietrich hadde en litt annerledes oversettelse av låten fra de andre engelske versjonene av «Lili Marlene». Det meste av tekstens pronomener står i første person entall, noe som gjør at tekstens innhold fokuserer mer på perspektivet til soldaten som protagonist.¹¹⁰ Dette hadde en tydelig effekt, ved at Dietrich sin versjon gjorde «Lili Marlene» enda mer populær, både på tysk og britisk side.

En annen grunn til «Lili Marlene» sin popularitet for begge sider var at sangen brakte fram bilder av hva kvinner representerte for soldatene: hjem, kultur, og sex – noe de alle lengtet etter.¹¹¹ I tiden etter andre verdenskrig skrev blant annet en tidligere amerikansk soldat at det er vidunderlig å tenke at «Lili Marlene» ble sunget av både tyskerne og de allierte. Baade bemerker også at «Lili Marlene» hjalp med å male andre verdenskrig i et mer positivt bilde, ved at den åpnet for romantisk tenkning i krigstid.¹¹²

På samme måte som metal- og rapmusikk var et samlingsmiddel for amerikanske soldater i Irak, fungerte også «Lili Marlene» som det, men òg i en større sammenheng. Hvis vi analyserer Dietrich sin versjon nærmere, er det tydelig at det aksentuerer en manns lengsel etter sin partner, i denne konteksten en kvinne: «From the quiet space // From the bottom of the earth // Your lovely mouth is rising // Like a dream // When the late fogs are swirling // Who will stand by the lantern // With you Lili Marleen».¹¹³ Narrativet rundt savn var noe alle soldater følte, på tvers av hvilken side man kjempet for. Følelsen sangen aksentuerer var noe alle soldater kjente på og lengtet etter i krigstid: sex, kultur og hjem.

«Lili Marlene» skapte dermed en slags felles soldat-identitet mellom tyske og angloamerikanske soldater. Og denne artikulasjonskraften kom ikke bare fra teksten i sangen (vokalmusikk), men også fra at de mangtallige versjonene av «Lili Marlene» alltid ble fremført av kvinner.¹¹⁴ På denne måten artikulerte sangen soldatenes felles begjær og lengsler til en enda høyere grad. Det må ha følt nesten ekte for noen soldater, og fungert som et unnslippelsesverktøy bort fra krigen når man lyttet til attraktive kvinner fremføre «Lili Marlene».

¹¹⁰ Baade, 2012, s. 90, 94

¹¹¹ Baade, 2012, s. 83-6

¹¹² Baade, 2012, s. 96-7

¹¹³ Dietrich, 1943; Oversettelse: Kiki55, 2016

¹¹⁴ Se Baade, 2012

4. Konklusjon

I oppgavens introduksjon ble det argumentert at vokalmusikk artikulere identiteter tydeligere enn instrumentalmusikk generelt kan. I lys av diskutert litteratur har dette argumentet vist seg å stemme innenfor alle identitetssfærer. Men det ble også synlig at instrumentalmusikk kan gi nesten like tydelige budskap. Et eksempel var «Ode to Joy» (se ovenfor i forbindelse med supranasjonal EU-identitet: *Ode to Joy*). Grunnen var, blant annet, at Beethovens finale til hans 9. symfoni som brukes for denne hymnen, originalt har tekst tilknyttet seg. Denne teksten appellerer tydelig til humanitet i en idealistisk overordnet forstand, som godt passer med EUs politiske agenda som satser på integrasjon og fellesskap. Instrumentalmusikk kan transportere et tydelig politisk budskap når musikkens betydning deles av adressatene. Dette ble diskutert blant annet med blick på filmmusikk («Apocalypse now»). Men instrumentalmusikk kan også, når den ikke «forstås» av adressatene, uttrykke et politisk budskap, nemlig et som er tilknyttet «det fremmede», og «det fiendtlige». For eksempel amerikanske soldaters bruk av vestlig rap- og metalmusikk som et slags våpen mot irakere. Dette var effektivt på grunn av musikkens kulturelle tilhørighet.

I alle diskuterte identitetssfærer har musikk fungert på forskjellige måter som et artikulasjonsmedium.

Innenfor temaet *musikkens artikulasjon av politisk identitet*, er det tydelig at musikk har blitt brukt som et verktøy til å artikulere politiske meninger og holdninger, også ideologier (se ovenfor med blick på *nasjonal identitet*, *supranasjonalisme*, *høyreekstremisme* og *venstreekstremisme*). Ut ifra litteraturen virker det ikke som bruken av musikk i seg selv har *endret* menneskers politiske identitet – deres politiske identitet har blitt formet av flere faktorer, ikke minst av hva politikken selv står for. Det musikk har gjort, imidlertid, er å styrke eller svekke uttrykket av ulike gruppers politiske identitet sine mål og posisjoner i samfunnet. Forskjellige musikksjangere har blitt koblet til spesifikke politiske ståsteder og livsstiler. Musikk bidrar dermed til en viss grad å få ståfestet hvilket politisk ståsted og da identitet ulike typer mennesker har.

I musikkens kobling til kulturell bakgrunn ligger ikke bare dens evne til å fremme egen identitet, men også å skape en distanse til en annen identitet. Kort: Musikk kan også virke grenseskapende. Det kan ses når musikken til forskjellige kulturelle og/eller nasjonale

stilarter og musikkjangrer kollideres, men også i bestemte framføringsmåter. Høyt lydnivå blant annet skaper inntrykk og derav meninger.

Innenfor temaet artikulasjon av minoritetsidentitet har musikkjangeren hiphop/rap blitt diskutert som uttrykksmedium av politisk kritikk. Afroamerikaneres tilhørighet til hiphop/rap har resultert i et bilde av afroamerikanske rappere som 'voldelige gangstere'. Samtidig viste det seg at den norske hiphop-gruppen Karpe var med å utrykke den dominerende holdningen i det norske samfunn, i forbindelse med 22. juli. Samtidig har hiphop/rap fortsatt artikulert minoriteters vanskeligheter gjennom vokalmusikken, samt et ønske om et mer multikulturelt samfunn.

Når det kommer til musikkens artikulasjon av *kjønn- og seksualitetsidentitet* er det tydelig at musikk fungerer som et fleksibelt medium til å utrykke både maskuline og feminine trekk. Akkurat hva regnes som maskulint eller feminint har endret seg de siste 70 årene. Musikk har vært med på å artikulere denne utviklingen, hvor andre typer kjønn og seksualiteter enn heterofile menn har blitt mer likestilt.

Innenfor tema-feltet *soldaters identitet* artikulerer musikk felles interesser, begjær og verdier soldater har, til og med på tvers av siders konflikt. I dette tilfellet har det vært noenlunde lik artikulasjonskraft mellom vokal- og instrumentalmusikk, men noe som også står frem gjennom blant annet Irak-krigen er musikkens evne til å artikulere kultur.

5. Litteraturliste

- Alsvik, O. (Red.). (2005). *Musikk, identitet og sted*. Norsk lokalhistorisk institutt
- Assman, J. & Czaplika J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. I *New German Critique* (65), 125-133. <https://www.jstor.org/stable/488538>
- Assman, Jan. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press
- Baade, C. (2012). Between the lines: “Lili Marlene,” Sexuality and the Desert War. I Fast, S. (Red.), *Music, Politics and Violence* (s. 83-103). Wesleyan University Press
- Baird, O. (2013). Early settings of the *Ode to Joy*: Schiller – Beethoven – Tepper de Ferguson. I *The musical times* (s. 85-97). Répertoire International de Littérature Musicale (RILM)
- BBC News. (2020, 17. November). US hate crime highest in more than a decade – FBI. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-54968498>
- Bias Motivation. (2019). *2019 Hate Crime Statistics: Incidents, Offenses, Victims, and Known Offenders (table 1)*. U.S. Department of Justice. <https://ucr.fbi.gov/hate-crime/2019/topic-pages/tables/table-1.xls>
- BritainShallPrevail. (2009, 27. April). *Zadok the Priest: The Coronation Anthem* {Video}. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HG2UMO6rZd4>
- Chew, G., Mathiesen, T. J., Payne, T. B. & Fallows D. (2001). *Song*. Grove Music Online. Hentet 3. Mai 2023 fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050647#omo-9781561592630-e-0000050647>
- Clark, C. (1997). Forging Identity: Beethoven’s “Ode” as European Anthem. I Clark, C. (for.) *Critical Inquiry*, 4(23), s. 789-807. <http://www.jstor.org/stable/1344049>
- Classic FM. (2022, 11. Mai). *What is the Eurovision opening music and how long has ‘Te Deum’ featured in the song contest?* Hentet 5. Mai 2023 fra <https://www.classicfm.com/composers/charpentier/eurovision-opening-music-te-deum/>
- Dennis, D. B. (2002). “Honor your German masters”: The Use and Abuse of “Classical” Composers in Nazi Propaganda. I *Journal of Political & Military Sociology*, 30(2), 273-295.
- Dibben, N. & Haake, A. B. (2013). Music and the construction of space in office-based work settings. I Born, G. (red.) *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience* (s. 151-169). Cambridge University Press
- Dons, E. M., Skjerve, K., Antonsen, P., Bøe, S., Haraldsen, Hjortland, O., Holst, C., Kiran, A. H., Kyselo, M., Lauritzen, E. A., Mikalsen, K. K. & Winther, H. (2022). *Fellespensum for NTNU-Ex.Phil. Høsten 2022* (2. Utg). Universitetsforlaget

Frobenius, W., Cooke, P., Bithell, C., & Zemtsovsky, I. (2001). *Polyphony*. Grove Music Online. Hentet 9. Mai 2023 fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000042927>

Garratt, J. (2019). Nationalism, Racism and Fascism. I Garratt, J. (for.) *Music and Politics: A Critical Introduction* (s. 173-247). Cambridge University Press

Gray, M. (1952). The Abolition of Runrig in the Highlands of Scotland. I *The Economic History Review* 5(1), 46-57, DOI: <https://doi.org/10.2307/2591307>

Hankeln, R. (2009). A blasphemous paradox? Approaches to socio-political aspects of medieval Western Plainchant. I R. Hankeln (red.), *Political plainchant? Music, text and historical context of medieval saints' offices* (s. 1-11). The Institute of Medieval Music (Musicological Studies, 111)

Heshmat, S. (2014, Desember 8). *Basics of identity: What do we mean by identity and why does it matter?* Hentet 21. April 2023 fra Psychology Today: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/science-choice/201412/basics-identity>

Hitchcock, H. W. (2001). *Charpentier, Marc-Antoine*. Grove Music Online. Hentet 4. Mai 2023 fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000005471>

Hloušek, V. & Kopeček, L. (2010). *Origin, Ideology and Transformation of Political Parties: East-Central and Western Europe Compared*. Routledge

Kaldal, I. (2006). *Historisk Forskning, Forståing og Forteljing* (2. Utg.). Samlaget

Karpe. (2004). Kunsten å være inder {Sang innspilt av Karpe}. På *Glasskår EP*. Patel & Abdelmaguid Foundation

Kennedy, M. C. & Guerrini, S. C. (2012). Patriotism, nationalism, and national identity in music education: 'O Canada,' how well do we know thee?. I *International Journal of Music Education* 31(1), 78-90, DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761411433722>

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S. G., Johnson, D. & Drabkin, W. (2001, 20 Januar). *Ludwig van Beethoven*. Grove Music Online. Hentet 28. April 2023 fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000040026#omo-9781561592630-e-0000040026>

Kiki55. (2016, 15. juli). *Lili Marlen*. Hentet 7. Mai 2023 fra Lyrics Translate: <https://lyricstranslate.com/en/lili-marlen-lili-marlen.html>

Lajosi, K. (2014). National stereotypes and music. I *Nations and Nationalism*, 20(4), 628-645, DOI: <https://doi.org/10.1111/nana.12086>

Ledang, O. K. (2022). Vokalmusikk. I *Store Norske Leksikon*. Hentet 9. Mai 2023 fra <https://snl.no/vokalmusikk>

- Lowenthal, D. (2006). From harmony of the spheres to national anthem: Reflections on musical heritage. I Warf, B. (red.) *GeoJournal*, 65, 3-15, DOI: <https://doi.org/10.1007/s10708-006-0008-y>
- McLeod, K. (2011). "We Will Rock You": Sports Anthems and Hypermasculinity. I McLeod, K. (for.) *We Are the Champions: The Politics of Sports and Popular Music* (s. 111-131). Ashgate
- Mellard, J. (2013). The New Cross Between Baba Ram Dass and Sam Bass: Cosmic Cowboy and the 1970s. I Mellard, J. (for.) *Progressive Country: How the 1970s Transformed the Texan in Popular Culture* (s. 89-124). University of Texas Press. <https://web.p.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=55e92a23-9729-4c03-af94-d871c0fed8dd%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=633456&db=nlebk>
- Mullen, J. (2017). UK Popular Music and Society in the 1970s. I *Revue Francaise de Civilisation Britannique*. DOI: <https://doi.org/10.4000/rfcb.1695>
- OMAR SHERIFF. (2011, 3. August). *Karpe Diem – 'Bydner i dur' fra Oslo Domkirke* {Video}. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0hX111GG-rs>
- OMAR SHERIFF. (2011, 3. August). *Karpe Diem m/Kork – 'Tusen tegninger' – Fra Oslo Domkirke* {Video}. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MrDk3Upr83Q>
- Persson, S. (2010, Desember 11). *The Individual and the Collective. A discussion of Identity and Individualism*. Hentet fra Archive Global-e: <https://globalejournal.org/global-e/december-2010/individual-and-collective-discussion-identity-and-individualism>
- Pieslak, J. R. (2007) Sound Targets: Music and the War in Iraq. I *Journal of Musiological Research*, 23(2-3), 123-149, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/01411890701360153>
Pressburg. (u.d.). *Alba*. Hentet fra Genius: <https://genius.com/Runrig-alba-lyrics>
- Prop. 161 S (2018-2019). *Representantforslag om å vedta at «Ja, vi elsker dette landet» skal anerkjennes som Norges offisielle nasjonalsang*. Stortinget. <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Representantforslag/2018-2019/dok8-201819-161s/>
- Range, M. (2012). *Music and Ceremonial at British Coronations: From James I to Elizabeth II*. Cambridge University Press
- Robinson, J. (2001). *Scat singing*. Grove Music Online. Hentet 8. Mai 2023, fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024717>
- Rosemary, L. H., Richards, D. & Savigny, H. (2021). Normalising sexualised violence in popular culture: eroding, erasing and controlling women in rock music. I *Feminist Media Studies* (E-bok). DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1902368>
- Runrig. (1979). Na H-Uail A's T-Earrach {Sang innspilt av Runrig}. På *The Highland Connection*. Ridge Records

Sætereng, K. (2020). *Karpe – Reaksjoner og motreaksjoner*. NTNU:
<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3001621>

Schiller, F. (1785). *An die Freude*. Oversatt versjon av Hankeln, R. (2015)

Schjølberg, U. G. (2014, 1. Desember). *Rappens plass i norsk kultur*. Hentet 25. April 2023 fra forskning.no: <https://forskning.no/musikk/rappens-plass-i-norsk-kultur/527168>

Screen Themes. (2017, 1. Desember). *Apocalypse Now (1979) – ‘Ride of the Valkyries’ scene* {Video}. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nZ_zNUmr8fM

Sex Pistols on MV. (2014, 17. September). *The Sex Pistols – God Save The Queen – 1/14/1978 – Winterland (Official)* {Video}. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bC4RFY8vtuM>

Stevens, J. (1986). *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge University Press

Tick, J., Ericson, M. & Koskoff, E. (2001). *Women in music*. Grove Music Online. Hentet 19. April 2023 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554>

Tranmer, J. (2016). Popular Music and Left-Wing Scottishness. I *Études écossaises* (s. 133-149). UGA Éditions/Université Grenoble Alpes. DOI:
<https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.1124>

UEFA. (2015, 6. Juni). *The official UEFA Champions League anthem* {Video}. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=Eef69_st5oI

UEFA. (2020, 30 Juli). *UEFA Champions League anthem: lyrics, background, facts*.

UEFA.com. <https://www.uefa.com/uefachampionsleague/news/022d-0e1636f1244a-c916aa410dad-1000--uefa-champions-league-anthem-lyrics-background-facts/>

Witte, W. (2022, 6 November). *Friedrich Schiller*. Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Schiller>

Wolfe, J. N. (Red.). (1969). *Government and nationalism in Scotland: an enquiry by members of the University of Edinburgh* (pp. VII, 205). Edinburgh University Press

