

# In Dreams

*Musikalske funksjoner i David Lynchs Blue Velvet*

Erling Løkhaug Nordgård



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2009



# Forord

Denne oppgaven er gjennomført som masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

I forbindelse med dette arbeidet vil jeg takke Peter Løkhaug og Øyvind Moslåttén Herrebrøden for gjennomlesning og språklig opprydningsarbeid.

Takk til det musiske kjøkken for det sosiale samværet som har skapt en fantastisk ramme rundt mastergradsarbeidet.

Takk også til min veileder, førsteamanuensis Sigvald Tveit.

Til slutt vil jeg rette en spesiell takk til Maria A. G. Witek for uvurderlig støtte – faglig og sosialt, i arbeidsprosessens mest intense periode. *Dziękuję bardzo, Maryska.*

Erling Løkhaug Nordgård

Oslo 12. August, 2009.





# Innholdsfortegnelse

<b>FORORD.....</b>	<b>I</b>
<b>DEL 1: INNLEDNING.....</b>	<b>1</b>
INNLEDENDE TANKER .....	1
HVORDAN ANALYSERE FILMMUSIKK?.....	1
ANALYSEOBJEKTET .....	3
PROBLEMSTILLINGEN .....	4
<b>OPPGAVENS OPPBYGNING .....</b>	<b>4</b>
<b>DEL 2: BAKGRUNN .....</b>	<b>6</b>
<b>FILMMUSIKALSK HISTORISK OVERSIKT.....</b>	<b>6</b>
KLASSISK HOLLYWOOD-MUSIKK.....	6
NYE TANKER.....	8
POPULÆRMUSIKK.....	8
JAZZ .....	8
POP OG ROCK .....	9
<b>ELEKTRONISKE LØSNINGER .....</b>	<b>11</b>
FILMMUSIKK I DAG .....	12
<b>LYNCH OG BADALAMENTI .....</b>	<b>12</b>
LYNCHSTILEN.....	12
FILMER.....	15
LYNCHS SYN PÅ MUSIKK OG ANNEN LYD.....	17
ANGELO BADALAMENTI.....	18
LYNCH OG BADALAMENTI - ET USEDVANLIG SAMARBEID .....	19

**DEL 3: TEORI. BEGREPER, FUNKSJONER OG ANDRE FILMMUSIKALSKE FENOMENER ..... 23**

BEGREPER..... 23  
FILMMUSIKALSKE FENOMENER..... 24

**FILMMUSIKALSKE FUNKSJONER ..... 31**

**FORMELLE FUNKSJONER..... 31**  
MUSIKALSK KONSEPT ..... 32  
OVERGANGER..... 34  
SEKVENSIINRAMMING ..... 35  
**NARRATIVE FUNKSJONER..... 37**  
TID..... 37  
ETNISKE ELEMENTER ..... 38  
HENDELSER ..... 38  
KARAKTERER ..... 39  
**EMOSJONELLE FUNKSJONER ..... 40**

**DEL 4: HVORDAN ANALYSERE FILMMUSIKK? TANKER OG METODE ..... 43**

**TANKER OM FILMMUSIKKANALYSE..... 43**  
**METODEEKSEMPLER ..... 45**  
UNHEARD MELODIES ..... 46  
FILMMUSIKK – HISTORIE, ANALYSE, TEORI ..... 47  
FRA AKROPOLIS TIL HOLLYWOOD ..... 48  
LISTENING TO THE MOVIES..... 50  
GJENGIVELSE..... 52  
FREM GANGSMÅTEN ..... 56

<b><u>DEL 5: ANALYSE AV MUSIKKBRUKEN I <i>BLUE VELVET</i> .....</u></b>	<b><u>58</u></b>
PRODUKSJONSINFORMASJON .....	58
SYNOPSIS .....	58
TOLKNINGER .....	59
KAPITTEL 1 – COMING HOME .....	61
KAPITTEL 2 – CURIOSITY .....	70
KAPITTEL 3 – PEST CONTROL MAN .....	76
KAPITTEL 4 – THE NEXT STEP .....	79
KAPITTEL 5 – IN THE CLOSET .....	81
KAPITTEL 6 - LOVERS .....	86
KAPITTEL 7 – SANDY’S DREAM.....	92
KAPITTEL 8 - MYSTERIES .....	98
KAPITTEL 9 – BAD BOY .....	103
KAPITTEL 10 – JOY RIDE.....	107
KAPITTEL 11 – LOVELETTER .....	114
KAPITTEL 12 – GO TO THE POLICE .....	117
KAPITTEL 13 – THE DATE .....	119
KAPITTEL 14 – «FORGIVE ME».....	122
KAPITTEL 15 - FRANK.....	124
<b>OPPSUMMERING AV MUSIKKBRUKEN.....</b>	<b>130</b>
STIL OG KONSEPT .....	130
SAMSPILL MELLOM LYD, BILDE OG DIALOG.....	131
MUSIKKENS BETYDNING FOR TEMATIKKEN.....	132
<b><u>DEL 6: AVSLUTNING.....</u></b>	<b><u>135</u></b>

<b>SAMMENDRAG.....</b>	<b>135</b>
MUSIKK SOM FILMATISK VIRKEMIDDEL.....	135
FORMELLE FUNKSJONER.....	136
NARRATIVE FUNKSJONER.....	136
EMOSJONELLE FUNKSJONER.....	138
KONKLUSJON.....	139
VIDERE TANKER.....	140

**LITTERATURLISTE.....141**

NETTARTIKLER.....	142
FILMER.....	142
MUSIKK.....	143
VEDLEGG TIL SENSOR.....	

# Del 1: Innledning

## Innledende tanker

Film er et fascinerende medium. Det er som et dykk ned i en egen verden, som får en til å glemme omgivelsene – en virkelighetsflukt som begeistrer mennesker i alle aldre over hele verden. Jeg har alltid latt meg fascinere av film, og grunnet en sterk lidenskap for musikk, begynte jeg også i større og større grad – ikke bare å *se på*, men også *lytte til* film. Jeg prøvde å bevisstgjøre mitt forhold til den musikalske siden av filmopplevelsen. Dette ble vanskeligere enn forventet. Jeg gled stadig ut av den vurderende rollen og glemte at musikken i det hele tatt var der. Dette både irriterte og fascinerte meg, og førte til et ønske om å lære dette fenomenet bedre å kjenne.

Når det gjelder David Lynchs filmer, var mitt første virkelige møte med disse i 2003, da jeg for første gang så *Mulholland Drive*. Lange syntetiske melodilinjer, mørk lyddesign og smekker 50-talls pop, som smeltet sammen med surrealistiske bilder og en svært forvirrende narrativ struktur gjorde et sterkt inntrykk på meg. Denne opplevelsen fikk meg til å kaste meg over hans andre filmer. Også disse forbløffet meg. En av de mest interessante sidene ved disse var, i likhet med *Mulholland Drive*, det auditive sjiktet. Dette forsterket den allerede sterke interessen for filmmusikk.

Da jeg begynte å studere musikkvitenskap, ble jeg overrasket over at musikkens rolle i film var et nærmest ikke-eksisterende forskningsfelt. Dette forundret meg – men skapte også et sterkere engasjement rundt fagområdet. Jeg bestemte meg for å forsøke å bidra til et sterkere vitenskapelig fokus på filmmusikkens funksjoner, noe som resulterte i denne oppgaven.

## Hvordan analysere filmmusikk?

Musikkanalyse og filmanalyse er store forskningsfelt, og det er utarbeidet klare metoder for hvordan man går frem og hva man ser etter. Men, hvordan skal man så gå frem for å analysere *filmmusikk*? Meg bekjent finnes det ingen innarbeidede tradisjoner eller analysemodeller. Dette kommer også frem i noe av den faglitteraturen som foreligger. Medieviter Peter Larsen skriver at «analyser av musikkens rolle i konkrete filmer er mangelvare»,<sup>1</sup> Filmviter Claudia Gorbman hevder at «although writers on film music frequently allude to specific parts of

---

<sup>1</sup> Larsen (2005): 13

scores, exhaustive analyses of an entire score and its narrative functioning have been rare<sup>2</sup>», og musikkviter Jan-Roar Bjørkvold mener at «det foreligger forbausende få publiserte, større analyser av musikkens fortellerfunksjon».<sup>3</sup>

Det foreligger med andre ord ingen åpenbar metode eller innfallsvinkel å bygge en analyse ut i fra.

I prosessen med å komme frem til en analysemodell, startet jeg med spørsmålet: *Hva er det jeg i en slik analyse ønsker å finne ut av?* Noe av det første som slo meg, var at musikken i seg selv, som klingende fenomen ikke skulle være sentralt, men snarere hvordan den fungerer i sin kontekst – som filmatisk virkemiddel. Dette fordi musikken i en film er en del av en større helhet, komponert og plassert med et bestemt formål. Å analysere den løsrevet fra sin kontekst vil ikke yte den rettferdighet.

Det overnevnte spørsmålet ledet til flere spørsmål. Hva er så disse formålene med musikkbruken? Hva er det regissøren og komponisten forsøker å oppnå? Hvilken rolle spiller musikken i det filmatiske uttrykket? Dette er alle spørsmål som retter seg mot regissøren og komponistens hensikter, ikke hvordan musikken oppfattes av seeren/lytteren. Dette er to beslektede aspekter, men mitt fokus vil ligge på hensiktene. Tolkningen av disse vil bli brukt til å belyse analysen som er basert på mine subjektive observasjoner – ikke empiriske undersøkelser av seerens/lytterens opplevelse.

Spørsmålene jeg hittil har stilt, kan samles på denne måten: *Hva slags funksjoner har musikken?* Begrepet *funksjoner* vil være sentralt i oppgaven.

For å kunne svare på dette trenger jeg et teoretisk grunnlag jeg kan analysere musikkbruken i lys av. Jeg vil gjennom den viktigste litteraturen på området sette sammen en teori om filmmusikkens funksjoner. Et av de mest sentrale verket jeg baserer teorien på, er Peter Larsens, *Filmmusikk – historie, analyse, teori*, fra 2005. Larsen deler de filmmusikalske funksjonene opp i tre hovedkategorier: Formelle, narrative og emosjonelle. Jeg finner denne tredelingen velegnet for å dekke det store spekteret av musikalske virkemidler, og kommer dermed også til å plassere andre teoretikers poenger inn under disse kategoriene. Samtidig

---

<sup>2</sup> Gorbman (1987): 115-116

<sup>3</sup> Bjørkvold (1988): 79

vil jeg lage egne underkategorier, der jeg mener det er hensiktsmessig. Jeg presenterer generelle musikkfunksjoner uten å ha *Blue Velvet* i tankene. Dette fordi jeg vil finne ut av på hvilken måte musikkbruken i denne filmen er spesiell – hvis den i det hele tatt er det. Derfor presenteres generell teori, som *Blue Velvet* senere analyseres i lys av. For å få en større forståelse av filmmusikkens funksjoner, har jeg også analysert musikkbruken i andre filmer, som jeg refererer til for å eksemplifisere teorien.

## **Analyseobjektet**

Analyseobjektet kommer altså til å være David Lynchs *Blue Velvet*, fra 1986. Årsaken til at jeg har valgt å fokusere på David Lynch, er at han er en regissør med et særdeles bevisst forhold til musikk og musikkbruk. Musikk er både en viktig inspirasjonskilde for hans kreative prosess, og en svært viktig brikke i det ferdige produktet.

Av filmene hans, har jeg valgt å analysere *Blue Velvet*, blant annet fordi den regnes som Lynch gjennombruddsfilm. Filmkritikeren David Ansen har uttalt at den David Lynch vi kjenner i dag ble født med *Blue Velvet*.<sup>4</sup> Filmen ble sett på som svært kontroversiell da den kom, på grunn av surrealistisk billedbruk og sterke skildringer av voldelig seksualitet. Den ble kalt både et mesterverk, syk og fordervet, og et sykt og fordervet mesterverk.<sup>5</sup>

En annen årsak til at jeg finner filmen interessant som analyseobjekt, er at den belyser flere typer bruk av musikk, noe analysen vil vise.

Den innledet også et svært spesielt samarbeid mellom Lynch og komponisten Angelo Badalamenti. Det var i forbindelse med denne filmen de møttes for første gang, og Badalamenti har i ettertid hatt en essensiell rolle i nesten alle Lynchs større produksjoner. Dette samarbeidet er interessant fra et musikkvitenskapelig ståsted, da Badalamenti trekkes inn i den kreative prosessen allerede før innspillingen starter – på idéstadiet. Dette samarbeidet var et resultat av *Blue Velvet*, og har også bidratt til at jeg har valgt nettopp denne filmen.

---

<sup>4</sup> Harlow (2003)

<sup>5</sup> Roger Elbert i TV-programmet *At the Movies* (1986), <http://www.youtube.com/watch?v=XfTF26SgE90> (Søk foretatt 11.8.09)

## Problemstillingen

Min problemstilling er som følger: *På hvilken måte brukes musikk som filmatisk virkemiddel i «Blue Velvet», og på hvilke måter er denne musikkbruken spesiell?*

Formålet med oppgaven er å bidra til å fylle et musikkvitenskapelig tomrom ved å presentere en tilnærming til filmmusikkanalyse, og bruke denne tilnærmingen for å forklare hvordan musikk brukes som filmatisk virkemiddel i *Blue Velvet*. Jeg har valgt å ta for meg hele filmen, og analysere all musikkbruken. En av årsakene til dette er at jeg vil forsøke å bidra til å tette det hullet Gorbman, Larsen og Bjørkvold påpeker – men også fordi man ved å se på alle enkeltdelene, vil få en større forståelse for helheten.

## Oppgavens oppbygning

Oppgaven innledes med en redegjørelse for min tilnærming til arbeidet. I **del 2** vil jeg legge frem bakgrunnsinformasjon som jeg mener er relevant for analysen. Dette vil være en historisk oversikt over hvordan filmatisk musikkbruk har utviklet seg fra 1930-tallet og frem til i dag. Dette vil ikke være en fullstendig filmmusikkhistorie, men først og fremst fokusere på de delene av historien som er mest relevant for musikkbruken i *Blue Velvet*.

Deretter følger en kort presentasjon av David Lynchs særegne filmatiske stil, hans syn på musikk, og hans samarbeid med komponisten Angelo Badalamenti. Det foreligger en del litteratur om David Lynch og hans filmer, som biografier og analyser. Jeg har benyttet meg av noe av denne litteraturen, men for å få informasjonen så direkte fra Lynch og Badalamenti som mulig, har jeg først og fremst benyttet meg av intervjuer. Boken «Lynch on Lynch», redigert av Chris Rodley, er en samling av flere intervjuer, der spørsmålene er satt kategorisert etter tema, slik at boken fremstår som ett langt intervju. Her har jeg funnet mye informasjon jeg har brukt i oppgaven. En annen bok jeg har benyttet meg mye av er David Lynchs egen bok, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity* (2006), der han skriver om sitt møte med transendental meditasjon, og hvordan dette har påvirket hans kunstneriske arbeid.

En annen kilde til informasjon er nettstedet youtube.com. Her har jeg kommet over en rekke intervjuer, pressekonferanser og lignende, som har gitt mye, mer eller mindre uredigert, informasjon om Lynch og hans syn på temaer av relevans for min oppgave.



Når det kommer til Angelo Badalamenti, har jeg ikke klart å oppdrive litteratur om ham og hans arbeid, så her er informasjonen skaffet gjennom intervjuer på youtube.com og gjennom intervjuer av Lynch.

Jeg kommer til å inkludere flere av sitatene fra disse intervjuene, da jeg mener de på en treffende måte bekrefter sentrale poenger i teksten.

I **Del 3** vil jeg først definere de viktigste begrepene jeg senere bruker, samt presentere andre filmmusikalske fenomener, før jeg redegjør for de musikalske funksjonene. Det er i denne delen jeg legger frem den teorien *Blue Velvet* vil analyseres på bakgrunn av. Her bruker jeg, som nevnt, Larsens tredeling av funksjonene, samt egen underkategorisering.

**Del 4** er oppgavens metodedel. Her vil jeg redegjøre for mine tanker om filmmusikkanalyse og min konkrete fremgangsmåte. Jeg kommer til å vise forskjellige analysereksempler, og vise hvordan disse analysene har influert min innfallsvinkel. Siden filmmusikkanalyse er en tverrfaglig disiplin, velger jeg analyser av en filmviter, en medieviter, en musikkviter og en komponist.

**Del 5** består av selve analysen. Her kommer jeg til å gå gjennom hele *Blue Velvet* og forsøke å forklare musikkens funksjoner – scene for scene, på grunnlag av den teorien jeg har lagt frem i del 3 og 4. Jeg vil se på hvordan musikk brukes sammenlignet med den fremlagte teorien. Etter at filmen er gjennomgått, vil jeg oppsummere de viktigste trekkene ved musikkbruken.

I oppgavens siste del, **del 6**, kommer et sammendrag av hele oppgaven, før jeg avslutningsvis vil svare på problemstillingen, komme med mine konklusjoner, og se filmens musikkbruk i lys av historien.

## Del 2: Bakgrunn

### Filmmusikalsk historisk oversikt

#### Klassisk Hollywood-musikk

Perioden fra begynnelsen av 1930-tallet til begynnelsen av 1950-tallet var Hollywoods mest lukrative periode,<sup>6</sup> og musikken fra denne perioden kalles for *gullaldermusikken*.<sup>7</sup> I 1930- og 1940-årene produserte de amerikanske filmstudioene over 500 spillefilmer i året, og i 1938 gikk 65 % av den amerikanske befolkningen på kino hver uke. Til sammenligning viste tall fra tidlig 1990-tall rundt 10 %. Det var en lukrativ periode i en ellers vanskelig økonomisk tid. Børskraket i 1929 hadde liten påvirkning på filmindustrien – amerikanerne besøkte kinoene uansett.<sup>8</sup>

Det var i denne perioden den *klassiske Hollywood-musikken* ble formet. Dette var et system av musikalske konvensjoner som ble en slags felles industriell standard og har vært brukt i store deler av verden – og er fortsatt i bruk.<sup>9</sup>

På grunn av det store og mangfoldige publikumet, så vel som den korte tiden komponistene hadde på seg, utviklet filmmusikken i et stort antall, vaner, formler og klisjeer.<sup>10</sup> Musikken ble skrevet for store symfoniorkestre, i senromantisk tradisjon, med overdådig, fargerik orkestrering i en tysk stil.<sup>11</sup> Harmonisk sett dominerte senromantikken kromatiske tonespråk, og det ble lagt vekt på lyriske, ekspressive melodier, vanligvis spilt av strykerne.<sup>12</sup> Andre karakteristikk av denne musikken er blant annet en selektiv bruk av ikke-diegetisk musikk som korresponderer med filmens fortelling, direkte synkronisering mellom musikk og den

---

<sup>6</sup> Prendergast (1992): 13

<sup>7</sup> Larsen (2005): 89

<sup>8</sup> Prendergast (1992): 35

<sup>9</sup> Larsen (2005): 89

<sup>10</sup> Prendergast (1992): 38

<sup>11</sup> En stil som orkestrasjonsteknisk kjennetegnes ved at de forskjellige orkestergruppene i stor grad blandes sammen og har ulike roller, noe som gir et tett og kompakt lydbilde. (Christophersen (2002): 14)

<sup>12</sup> Larsen (2005): 97

dramatiske handlingen, og bruken av ledemotiv som strukturelt rammeverk.<sup>13</sup> Synkroniseringen mellom musikk og bilde er særlig påfallende i filmer fra denne epoken. Bevegelser på lerretet følges gjerne av en tilsvarende musikalsk bevegelse. Dette ble kalt *mickey-mousing*, et uttrykk tatt fra tidens tegnefilmer der dette var en utbredt teknikk.<sup>14</sup>

Musikken var også spesialkomponert til hver enkelt film, i motsetning til den typiske stumfilmmusikken som var en kompilasjon av allerede foreliggende musikk. Stumfilmmusikken var også vanligvis organisert som et kontinuert lydteppe, mens musikken til lydfilmene i den såkalte gullalderen ble brukt mer selektivt for å oppnå spesielle dynamiske eller dramatiske effekter.<sup>15</sup>

Et annen sentralt trekk er at musikken «ikke skulle høres». Det vil si at den skulle underordnes bildene og ikke fjerne fokuset fra filmens drama, men heller understøtte og forsterke den.<sup>16</sup>

Flere komponister bidro til å skape denne stilen, men Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold og Alfred Newman trekkes frem som de viktigste bidragsyterne.<sup>17</sup> Særlig viktig var Max Steiners musikk til filmene *Cimmaron* (Wesley Ruggles, 1931), *King Kong* (Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack, 1933) og *The Informer* (John Ford, 1935).

Hollywoodkomponistene skrev altså i en tysk, senromantisk stil. En av årsakene til dette er komponistenes opprinnelse, de fleste var innvandrere fra Midt- og Øst-Europa.<sup>18</sup> En annen årsak var at de sto overfor noen av de samme narrative og dramatiske utfordringene som 1800-tallets scene- og operakomponister og dermed overtok modeller fra Wagner, Puccini, Verdi og Strauss.<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> Kalinak i McCarthy (1989): 123

<sup>14</sup> Larsen (2005): 92

<sup>15</sup> Ibid.: 96

<sup>16</sup> Gorbman (1989): 76

<sup>17</sup> Prendergast (1992): 39

<sup>18</sup> Larsen (2005): 98

<sup>19</sup> Prendergast (1992): 39

## Nye tanker

Denne stilen gikk etter hvert av moten på slutten av 1950-tallet og var ikke den foretrukne løsningen før John Williams igjen gjorde den populær med musikken til *Star Wars: A New Hope* (George Lucas, 1977). Det var flere årsaker til nye musikalske løsninger ble foretrukket. Blant annet ble billigere alternativer vanlig på grunn av økt konkurranse fra uavhengige kinoeiere, små filmprodusenter og først og fremst fjernsynet, men den viktigste var antakelig at publikums holdning til film og filmmusikk hadde endret seg. Publikum opplevde de grandiose Hollywood-produksjonene som foreldet, og filmpublikummets «leseferdigheter» utviklet seg. Musikken trengte derfor ikke å tydeliggjøre fortellingen i samme grad. 1950-årene ble derfor en oppbruddsperiode der alternative filmusikalske løsninger utprøves.

Bernard Herrmann, som skrev musikken til mange av Hitchcocks filmer, var en sentral figur. Han byttet ut symfoniorkesteret til fordel for kammermusikalske løsninger og skrev i et mer moderne, fritonalt orientert tonespråk, basert på korte, fleksible moduler. Han benyttet seg heller ikke av ledemotivteknikken.<sup>20</sup> Herrmann kan sees på som en slags overgangsfigur. Han viste at det fantes alternativer til den klassiske Hollywood-musikken.

Den senromantiske stilen måtte altså gi mer eller mindre tapt til fordel for en musikalsk modernisering, men det var fremdeles «symfonisk» musikk som var den foretrukne løsningen, og synet på musikkens rolle og funksjoner ble ikke nevneverdig endret.<sup>21</sup>

I tiårene som følger er det særlig to nye elementer som blir viktige for utviklingen av filmmusikken. Innføringen av jazz og annen populærmusikk og elektroniske hjelpemidler.

## Populærmusikk

### Jazz

I 1951 skrev Alex North musikk til Elia Kazan-filmen *A Streetcar Named Desire*. Dette var den første betydelige bruken av en jazzinspirert musikk til noe annet enn diegetisk musikk.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Larsen (2005): 126-127 og 148

<sup>21</sup> Ibid.: 128

<sup>22</sup> Prendergst (1992): 104

Dette åpnet døren for bruk av jazz i filmmusikk, noe yngre komponister gjerne benyttet seg av som stilistisk effekt, eller som modernitetssignal i filmer om storbyliv og kriminalitet.<sup>23</sup>

En komponist som senere benyttet seg av jazzinspirert<sup>24</sup> musikk var Elmer Bernstein i Otto Premingers film *The Man With the Golden Arm*, fra 1955. Bernstein begrunnet musikkvalget på denne måten:

There is something very American and contemporary about all the characters and their problems. I wanted an element that could speak readily of hysteria and despair, and element that would localize these emotions to our country, to a large city if possible. Ergo, - Jazz.<sup>25</sup>

Musikken til denne filmen hadde en voldsom innflytelse på samtidens filmmusikk. Åpningsmelodien ble en populær hit i Hollywood, og umiddelbart, som forventet etter Bernsteins suksess, begynte andre å imitere hans måte å bruke jazzinspirert musikk på i film.

## **Pop og Rock**

Fra og med begynnelsen av 1950-tallet ble det mer og mer vanlig å bruke populærmusikk i filmer. Dette av blant andre økonomiske årsaker. I gullalderen var det de store filmselskapene som eide kinoene. En høyesterettsdom fra 1949 tvang dem til å oppgi driften, noe som førte til at den viktigste inntektskilden forsvant, og at filmproduksjonen etter hvert ble omorganisert. Tidligere kunne en films underskudd dekkes av overskuddet til en av selskapets andre filmer. Nå måtte filmene stå på egne økonomiske bein, noe som førte til et ekstra behov for inntekter.<sup>26</sup>

Det har alltid vært tette bånd mellom musikk- og filmindustrien, og filmselskapene brukte tidlig tittelmelodier og temasanger i markedsføringen, men den trange økonomien gjorde dette mer og mer vanlig. I 1952 kom filmen *High Noon* (Fred Zinnemann), som inneholdt westernballaden «Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'», komponert av Dmitri Tiomkin. Sangen ble

---

<sup>23</sup> Larsen (2005): 127-128

<sup>24</sup> Bernstein mente at musikken ikke kunne kalles jazz, fordi den ikke var improvisert. Derav uttrykket «jazzinspirert» (Pendergast (1992): 109)

<sup>25</sup> Bernstein sitert i Pendergast (1992): 109

<sup>26</sup> Larsen (2005): 126-127 og 151

en kjempehit. Dette førte til et økende antall filmer med tittelmelodier og temasanger – og for *theme scores*, filmmusikk oppbygd rundt ett enkelt tema.<sup>27</sup>

I 1961 kom filmen *Breakfast at Tiffany's*, med musikk av Henry Mancini. Tittelmelodien, «Moon River» ble en formidabel suksess og smurte opp under argumentet at enhver film trengte en poplåt som, hvis produsentene var heldige, kunne «make the charts».<sup>28</sup> Utover på 1960-tallet ble dette vanlig praksis.

Det var ikke bare økonomiske årsaker som fikk filmskapere til å benytte seg av populærmusikk. Populærmusikk ble også brukt av estetiske årsaker, og på grunn av dens evne til å skape assosiasjoner. Filmer som *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) og *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) brukte allerede foreliggende pop- og rockemusikk for å portrettere ungdomskultur. I *The Graduate* ble Paul Simons musikk og tekster brukt for å beskrive amerikansk ungdoms fremmedgjørelse på 1960-tallet, og *Easy Rider* brukte rockemusikk av Hoyt Axton, Steppenwolf, The Byrds, og Jimi Hendrix som et symbol på ungdomsopprør i det amerikanske samfunnet.<sup>29</sup>

Da populærmusikk begynte å dukke opp i filmer, hadde disse låtene ofte lite å gjøre med filmens narrative aspekt, men utover på 1980- og 1990-tallet hadde denne musikkbruken utviklet seg til å fungere på samme måte som spialskrevet, «klassisk» filmmusikk. I filmer som *Clueless* (Amy Heckerling, 1994), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) og *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), ble lite eller ingen spialskrevet musikk brukt. Populærmusikk var det primære tonefølget, men musikken hadde de samme funksjonene som klassisk filmmusikk. Den ble brukt for å skape stemninger og følelser, skape strukturell kontinuitet, hadde en beskrivende, narrativ rolle, og ble også brukt som ledemotiver.<sup>30</sup>

Den populærmusikalske løsningen har vært dominerende fra 1960-tallet og brukes i dag side om side med den mer tradisjonelle løsningen. Ofte blandes disse elementene, særlig i mange

---

<sup>27</sup> Ibid.: 151

<sup>28</sup> Pendergast (1992): 164

<sup>29</sup> Rodman i Powrie og Stilwell (2006): 123

<sup>30</sup> Ibid.

av de moderne romantiske komediene.<sup>31</sup> Filmer som *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell 1994) og *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) bruker både tradisjonell partiturmusikk og populærmusikk.

## Elektroniske løsninger

1970-tallet var synthesizernes store gjennombrudd, både som instrument og som filmmusikalsk hjelpemiddel.<sup>32</sup> Komponister prøvde å blande inn synthesizere for å skape effekter som ikke var mulig med et tradisjonelt orkester. Alex North, Jerry Goldsmith, Quincy Jones og David Shire eksperimenterte alle med bruk av synthesizere i henholdsvis *Shanks* (William Castle 1974), *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleiser og Kinji Fukasaku, 1970), *The Anderson Tapes* (Sidney Lumet, 1971), og *The Conversation* (Francis Ford Coppola 1974). De analoge synthesizerne var vanskelige å ha med å gjøre, blant annet på grunn av at de var vanskelige å holde stemt, så bruken av dem ble ikke utbredt før det digitale systemet kom tidlig på 1980-tallet.<sup>33</sup> I begynnelsen ble synthesizere brukt for å skape lydeffekter, men det dukket opp flere og flere filmer der all musikk var produsert av synthesizere.

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), blir ofte trukket frem i historiske oversikter. Den greske komponisten Vangelis' musikk er populærmusikkorientert og produsert ved hjelp av avansert teknologisk utstyr. Musikken er bygd opp av komplekse «flytende» klanger og musikalske effekter som er flettet inn i det totale lyduniverset.<sup>34</sup>

En bakgrunn for dette er den stadige forbedringen av filmlyden fra midten av 1970-tallet og fremover. Den nye teknikken har gjort det mulig å forme og behandle lyden på en måte som ikke var mulig tidligere. Dette har ført til at lyddesign, som lyduniverset i *Blade Runner* er et eksempel på, har overtatt noen av filmmusikkens oppgaver.<sup>35</sup> Samplingteknikken som kom på slutten av 1980-tallet har også gjort sitt inntog i filmmusikken. Komponist George Burt skriver at:

---

<sup>31</sup> Larsen (2005): 183-184

<sup>32</sup> Ibid.:177

<sup>33</sup> Burt (1994): 233-244

<sup>34</sup> Larsen (2005): 183

<sup>35</sup> Ibid.

This process involves a digital picture of a given sound, including acoustic sound, and exist as a source of subsequent manipulation. Sampled string sounds have been used to augment or 'sweeten' an (acoustic) string section.<sup>36</sup>

## Filmmusikk i dag

Hovedtendensen i dag er altså at elektroniske hjelpemidler brukes i stor grad, gjerne sammen sammen med tradisjonell orkestermusikk, og for å skape en lyddesign som ofte blander seg sammen med musikken.

Kontraster og mangfold er stikkord for å beskrive dagens filmmusikk. Hele spekteret av musikalske sjangre blir benyttet, og ofte blandes mange sjangre innenfor en og samme film. Musikken fungerer ofte som gammeldags filmmusikk, selve funksjonene har altså ikke forandret seg mye, men den brukes også til å farge en enkelt scene eller begivenhet, som en effekt på linje med scenografi og klipping; i visse tilfeller trer den i forgrunnen og «bærer» hele handlingen, spesielt i emosjonelt ladede situasjoner Populærmusikk dominerer, men etter John Williams suksess med musikken til *Star Wars*, har mange mainstream-filmer, gjerne de store produksjonene inneholdt storslagen orkestermusikk, ofte supplert med kor, som for eksempel *Lord of The Rings*-trilogien og *Harry Potter*-filmene. Orkestermusikken fungerer stort sett på samme måte som i gullalderen, men er noe modernisert når det kommer til tonespråk.<sup>37</sup>

## Lynch og Badalamenti

### Lynchstilen

*...making films is a subconscious thing.*<sup>38</sup>

David Keith Lynch er en amerikansk multikunstner<sup>39</sup> født i Missoula, Montana 20. januar 1946. Han er mest kjent som filmregissør og regnes for å være en av USAs mest originale filmskaperne, og er kjent for sin særegne stil.

---

<sup>36</sup> Burt (1994): 244

<sup>37</sup> Larsen (2005): 184-185

<sup>38</sup> Rodley (2005): 140



Surrealisme og underbevissthet er viktige stikkord i Lynchs filmkunst. I et intervju med Mark Goodridge i dokumentaren, *Strange Desires*, sier han:

If surrealism is the subconscious speaking, then I think I identify with it, and I could say that I was somewhat surrealistic. I think that films should have a surface story, but underneath it there should be things happening that are abstract, there are things that resonate in areas that words can't help you find out about. And these are subconscious areas.<sup>40</sup>

Om underbevissthet sier han:

I keep saying making films is a subconscious thing. Words get in the way. Rational thinking gets in the way (...) But when it comes out in a pure sort of stream, from some other place, film has a great way of giving shape to the subconscious. It's great language for that.<sup>41</sup>

Lynch har, som vi ser, en svært intuitiv, snarere enn logisk, tilnærming til filmskaping, og prøver hele tiden å følge *ideene* han får. Dette er noe han stadig snakker om i intervjuer, og i sin bok, «Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity», nevner han dette:

The idea is the whole thing. If you stay true to the idea, it tells you everything you need to know. Really! You just keep working to make it look like the idea looked. Feel like it felt, sound like it sounded, and be the way it was (...) It's an intuition (...) You start one place, and as you go it gets more and more finely tuned, but all the way it's the idea talking. At some point it feels correct to you, and you hope that it feels somewhat correct to others.<sup>42</sup>

Drømmer er et annet stikkord. Flere av filmene hans inneholder marerittaktige skildringer som følger en surrealistisk, drømmende logikk mer enn lineær handlingsstruktur. Lynchs filmer bryter derfor ofte med klassisk narrativ oppbygging. Filmkritikeren Martha P. Nochimson skriver at: «Lynch's films encourage spectators to perceive the hollowness of

---

<sup>39</sup> I tillegg til en stor filmproduksjon har han også produsert malerier, fotografier, tegninger, skulpturer, møbler og musikk. Han leverte også en daglig tegneseriestripe i ni år til «The LA Reader», kalt *The Angriest Dog in the World*.

<sup>40</sup> Harlow (2003)

<sup>41</sup> Rodley (2005): 140

<sup>42</sup> Lynch (2006): CD2, spor 1

linguistic structure and then discover a more complex form of connection through the subconscious.»<sup>43</sup>

Når det gjelder sjangere, balanserer han på en hårfin grense mellom sjangerfilmens formskapelse og avantgarde-filmens<sup>44</sup> formoppløsning. Det inneholder dypt lengselsfulle og romantiske drømmebilder, som nærmest grenser til klisjeer. Samtidig fremstiller den både nådeløst og kritisk den moderne kultur som et langt mareritt.<sup>45</sup>

Han blander sjangere, tidsperioder og andre kulturelle uttrykk og har klare kulturelle referanser – både med og uten ironi, noe som gjør filmene hans til en slags populærkulturelle smeltedigler. Blant annet av disse årsakene regnes han som en postmoderne filmskaper. Susan Hayward skriver i *Cinema Studies* at:

The post-modern aesthetics relies on four tightly interrelated sets of concepts: simulation, which is either parody or pastiche; prefabrication; intertextuality and bricolage.<sup>46</sup>

*Wild at Heart* (1990) er et godt eksempel på postmoderne film ifølge Haywards beskrivelser. Selv beskriver Lynch den som: «A road movie, a love story, a psychological drama and a violent comedy. A strange blend of all those things»<sup>47</sup> Filmen har klare referanser til *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), hovedpersonene har klare likhetstrekk med Elvis og Marilyn Monroe, og en av birollene kan sees på som en slags grotesk parodi på Clark Gable<sup>48</sup>.

Lynch skildrer ting som foregår i underbevisstheten på samme måte som hendelser fra «virkelige verden», noe som gjør at filmene får logiske brister. Bruddene med klassisk filmfortelling og surrealistisk billedbruk gjør at filmene kan være vanskelige å forstå. Selv vil han ikke gi noen forklaring på hva filmene betyr og holder seg til korte, vage forklaringer.

---

<sup>43</sup> Nochimson (1997): 7

<sup>44</sup> «The avant-garde seeks to break with tradition and is intentionally politicized in its attempts to do so.» (Hayward (2000): 27)

<sup>45</sup> Jerslev (1993): 9

<sup>46</sup> Hayward (2000): 277

<sup>47</sup> Rodley (2005): 193

<sup>48</sup> William Defoes rollefigur, Bobby Peru. (Pearson (1997))

Hans kanskje to mest surrealistiske filmer, *Eraserhead* og *INLAND EMPIRE* beskriver han henholdsvis som «a dream of dark and troubling things», og «a mystery about a woman in trouble.» Han vil bevare folks personlige oppfatninger av filmen og vil ikke si noe som kan forandre disse:

A film should stand on its own. It's absurd if a filmmaker needs to say what it means in words. The world in a film is a created one (...) I think it's so precious and important to maintain that world and not say certain things that could break the experience.<sup>49</sup>

## Filmer

David Lynch startet sin kunstneriske karriere som maler. Han studerte ved Pennsylvania Academy of Fine Arts hvor han etter hvert også ble interessert i film. I boken «Catching the big fish: Meditation, Consciousness, and Creativity» forteller han:

I had a painting going, which was of a garden at night. It had a lot of black with green plants emerging out of the darkness. All of a sudden these plants started to move and I heard a wind. I wasn't taking drugs. I thought: Oh, how fantastic this is, and I began to wonder if film could be a way to make paintings move.<sup>50</sup>

Han lagde en rekke animerte kortfilmer før han, med hjelp fra American Film Institute's Center for Advanced Film Studies, lagde sin første langfilm *Eraserhead* (1977) – en svært oppsiktsvekkende debutfilm.<sup>51</sup> Lynch nedprioriterte bevisst dialog til fordel for billedspråk. Han nedprioriterte også tradisjonell fortellerteknikk, realisme og rasjonalisme til fordel for et omhyggelig sammensatt dykk ned i det underbevisste.<sup>52</sup> Filmen ble en kultfavoritt som Lynch selv hevder er hans mest åndelige film.<sup>53</sup>

Etter *Eraserhead* regisserte han de to filmene *The Elephant Man* (1980) og *Dune* (1984). Disse filmene har en langt mindre personlig stil. *The Elephant Man* ble en suksess, mens

---

<sup>49</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 9

<sup>50</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 6.

<sup>51</sup> Odell og LeBlanc (2007): 14

<sup>52</sup> Woods (2000): 18

<sup>53</sup> Lynch, CD 1, spor 16

*Dune* ble en stor skuffelse – både kommersielt og for Lynch personlig<sup>54</sup>. I 1986 kom *Blue Velvet*, som av mange blir sett på som Lynchs mest tilfredsstillende og vellykkede film: Den perfekte syntesen av hans særegne estetikk og tematiske besettelser, og mer tradisjonell fortellerteknikk.<sup>55</sup> Den har blitt kalt den første virkelige surrealistiske amerikanske filmen,<sup>56</sup> og var, som nevnt innledningsvis, svært kontroversiell. Lynch jobbet i en stil som ingen andre gjorde. «It was such a personal style, and it seemed to flow directly from his unconscious into the screen»<sup>57</sup>, hevder Ansen. Hans neste prosjekter, tv-serien *Twin Peaks* (1990) og filmene, *Wild at Heart* (1990), *Twin Peaks – Fire Walk With Me* (1992) og *Lost Highway* (1997) har alle denne særegne Lynch-estetikken.

*Twin Peaks* er en av de mest bisarre tv-seriene noensinne og handler om etterforskningen av et drap på den unge high-school-jenta Laura Palmer, i en småby nær den canadiske grensen. Underveis i etterforskningen blir den mørke siden av den tilsynelatende fredlige småbyen avdekket. *Wild at Heart* er en brutal road-movie, basert på Barry Gilmfords roman med samme navn, og skildrer to unge elskende på flukt hvis ønske om en union i kjærlighetens navn blir hindret av volden rundt dem og i dem selv.<sup>58</sup> I *Twin Peaks – Fire Walk With Me*, vender Lynch tilbake til småbyen Twin Peaks og skildrer de siste dagene i Laura Palmers liv. *Lost Highway* er, som *Eraserhead*, et dykk ned i det underbevisste – en virkelighetsflukt inn i en drømmeverden, som handler om en jazzmusiker som blir beskyldt for å ha drept sin kone.

I 1999 overrasket han filmverdenen med *The Straight Story*, en lineær, jordnær beretning, basert på den sanne historien om Alvin Straight som reiser nesten 40 mil på en gressklipper for å møte sin nylig slagrammede bror, før han i 2001 var tilbake på det personlige sporet med *Mulholland Drive*, som har klare likhetstrekk med *Lost Highway*, og handler om en ungs kvinnes møte med Hollywood og et mysterium hun blander seg inn i, og senere *INLAND EMPIRE* (2006), som antagelig er hans mest eksperimentelle film siden *Eraserhead*.

---

<sup>54</sup> Rodley (2005): 108

<sup>55</sup> Ibid.: 125

<sup>56</sup> Dennis Hopper i Harlow (2003)

<sup>57</sup> Harlow (2003)

<sup>58</sup> [http://www.bergen-filmklubb.no/Arkiv/LENGRE\\_ARTIKLER/HOSTEN\\_2004/DAVID\\_LYNCH.html](http://www.bergen-filmklubb.no/Arkiv/LENGRE_ARTIKLER/HOSTEN_2004/DAVID_LYNCH.html) (Søk foretatt 11.8.09)

## Lynchs syn på musikk og annen lyd

*Sound is so important to the feel of a film.*<sup>59</sup>

David Lynch har et svært bevisst forhold til lydbruk, og står selv bak lyddesignen til flere av filmene sine,<sup>60</sup> og har uttalt at: «People call me a director, but I really see myself as a sound man».<sup>61</sup> Han ser på lyd og musikk som essensielt for at helheten skal fungere:

...sound does so many things. You can have a scene, and introduce the right sounds and the scene changes right before your eyes and ears. A whole other world opens up, moods sweep in, and those sounds can march us through, and indicate so many things as we go. And it's one of the elements that is the most critical to the whole.<sup>62</sup>

Lynch mener at lyd og bilde må smelte sammen til en slags opphøyet enhet. Han bruker uttrykket «marry into the image». Det som avgjør om lyd og bilde gjør nettopp dette er utelukkende basert på hva som, for Lynch, *føles* riktig. Å komme frem til denne følelsen beskriver han som et eksperiment:

So you keep looking and finding and trying and then this thing just marries in there. It's the correct feeling. And when it's married, all the elements marry, the thing has that chance of jumping, so the whole is greater than the sum of the parts, it's so beautiful.<sup>63</sup>

Musikken må altså føles riktig. I «Catching the Big Fish» forteller han at han under produksjonen av *The Elephant Man* tilfeldigvis hørte Samuel Barbers «Adagio For Strings», og bestemte seg for å bruke dette stykket i filmens siste scene. Produsenten skaffet ham ni forskjellige opptak, men ingen av disse følte riktig: «All nine were completely wrong!»<sup>64</sup> Til slutt endte han opp med André Previns versjon: «It was composed the same notes as the

---

<sup>59</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 33

<sup>60</sup> Han står bak lydeffektene til *Eraserhead* og lyddesignen til *The Elephant Man*, *Twin Peaks – Fire Walk With Me*, *Lost Highway*, *The Straight Story*, *Mulholland Drive* og *INLAND EMPIRE* (<http://www.imdb.com/name/nm0000186/>) (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>61</sup> Chion (1995): 167

<sup>62</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>63</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>64</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 21

others, of course, but it was the *way he did it.*»<sup>65</sup> Dette viser hans ekstremt bevisste forhold til lyd og musikk.

Lynch bruker også mye populærmusikk i filmene sine. Holdningen til denne musikken er like bevisst som til den spesialskevne.

It's gotta have some ingredients that are really digging in to be a part of the story. It could be in an abstract way or it could be in a lyrical way. Then it's really, like, you can't live without it. It just can't be another piece of music.<sup>66</sup>

Musikk spiller også en rolle under innspillinger. Lynch tar med seg musikk og hører på den i høretelefonene under innspillinger av scenene. Han bruker musikken som et redskap, et middel, for å finne ut om innspillingen går i riktig retning, det kan blant annet være om tempoet er riktig eller lyset er som det skal være.<sup>67</sup>

Som nevnt er ideer svært sentralt i Lynchs arbeid. Han beskriver musikk som en viktig inspirasjon til disse ideene. Fra en boksignering den 23. januar 2007 sier han: «Lots of times ideas come from music...So it's kind of important sometimes to listen to music – all kinds of music. You never know when an idea's gonna come out.»<sup>68</sup>

I *Lynch on Lynch* sier han noe lignende: «Music opens doors, because even one little sound or sequences of notes can give you an idea for a story»<sup>69</sup>

## **Angelo Badalamenti**

Angelo Badalamenti ble født i Brooklyn, New York den 22. mars 1937. Han studerte F-horn, piano og komposisjon ved Eastman School of Music og Manhattan School of Music, hvor han tok en mastergrad. Han komponerte musikk til filmene *Gordon's War* (1973, Ossie Davis) og *Law and Disorder* (1974, Ivan Passer), før han møtte David Lynch i 1986. Etter dette ble han Lynchs faste komponist. Det er for dette samarbeidet han er mest kjent, men han har også

---

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Rodley (2005): 130

<sup>67</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 33

<sup>68</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=c13LqKZRSBI> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>69</sup> Rodley (2005): 133

komponert musikk til en rekke andre filmer, blant andre *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* (1987, Chuck Russell), *La cité des enfants perdus* (1995, Marc Caro og Jean-Pierre Jeunet), *Arlington Road* (1999, Mark Pellington), *Holy Smoke* (1999, Jane Campion), *The Beach* (2001, Danny Boyle), *A Very Long Engagement* (2004, Jean-Pierre Jeunet) *Dark Water* (2005, Walter Salles) og *The Wickerman* (2006, Neil LaBute).

Til flere av disse filmene har han komponert tradisjonell orkestermusikk, men han er også kjent for å bruke synthesizere i utstrakt grad for å skape en personlig «sound». På hans egen hjemmeside står det at: «Angelo Badalamenti's haunting music is praised for dark, dreamy melodies that evoke passionate emotions.»<sup>70</sup>

Selv trekker han frem melodien når han beskriver sin egen musikalske stil:

I love melody. Melody is a very important part of my world. However, the melody has to be nothing that's saccharine or sweet. It's a melody that has a little sadness to it, maybe. Maybe it's a melody that's a little bit tragic. Many people has sad 'tragically beautiful'.<sup>71</sup>

## Lynch og Badalamenti - et usedvanlig samarbeid

... *it's just an incredible relationship. I call David my second best wife.*<sup>72</sup>

Angelo Badalamenti og David Lynch møttes i 1986 da førstnevnte ble hyrt inn for å være Isabella Rosselinis vokalinstruktør i forbindelse med innspillingen av *Blue Velvet*. Badalamenti var kun tiltenkt en rolle som instruktør, men omstendighetene førte til at han ble filmens komponist. Lynch ville bruke *This Mortal Coils* versjon av Tim Buckley-sangen, «Song to a Siren». De krevde mer penger enn produsentene var villige til å betale, så Lynch endte opp med å spørre Badalamenti om han kunne skrive en sang de kunne bruke i stedet.<sup>73</sup>

Dette førte til at Badalamenti ikke bare skrev sangen som erstattet «Song to a Siren», men også musikk til resten av filmen. Det var begynnelsen på deres meget spesielle samarbeid.

---

<sup>70</sup> <http://www.angelobadalamenti.com/biography.html> og <http://www.imdb.com/name/nm0000823/> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>71</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=nBjfvexsv50> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>72</sup> Badalamenti <http://www.youtube.com/watch?v=rDy0qi7RvV8> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>73</sup> Rodley (2005): 132

Etter dette har de arbeidet sammen på alle Lynchs filmer, med unntak av *INLAND EMPIRE* fra 2006.

I en vanlig produksjon kommer komponisten sent inn i prosessen, ofte etter at filmen er ferdig klippet. Roy M. Pendergast skriver at: «In an extremely rare instance, a composer will be consulted during the making of the film.»<sup>74</sup> Badalamenti beskriver et vanlig kompositist-regissør-samarbeid slik: «You write some music and you play it for him. He says: Yes or no, re-write, you record, and that's it.» Lynch har også uttrykt at før han møtte Badalamenti var han frustrert fordi han ikke fikk nok tid sammen med komponisten. Hvis musikken han ble levert ikke egnet seg, var det ikke nok tid til å rette på det.<sup>75</sup>

Angelo Badalamenti har uttalt at *Blue Velvet* er den eneste filmen de har gjort på en tradisjonell komponist-regissør-måte.<sup>76</sup> Lynch hørte mye på Dmitrij Sjostakovitsj' 15. symfoni mens han skrev manuset og ville gjerne bruke lignende musikk i filmen.<sup>77</sup> Når Badalamenti sier at filmmusikken til *Blue Velvet* på skapt på den tradisjonelle måten, som beskrevet overfor, er det denne orkestermusikken han refererer til. Filmens kjærlighetsstema derimot, ble laget i samarbeid dem imellom. Badalamenti ble, som nevnt, spurt om å skrive en sang som kunne erstatte «Song to a Siren». Først var Lynch var ikke fornøyd med det Badalamenti hadde laget, og tok på nytt kontakt med ham. Sammen skapte de det uttrykket sangen endte opp med å få. Lynch forteller:

So Angelo wrote 'Mysteries of Love'. At first it wasn't what it is now: same melody, same words, but it had a completely different feel. So I talked to him, and then I started falling in love with this thing. And he got this friend of his – Julee Cruise – to come in and sing it in a different way. And I could see it working. (...) And he didn't mind saying things. He *liked* me saying things.<sup>78</sup>

Dette åpnet en ny verden for Lynch:

---

<sup>74</sup> Pendergast (1992): 249

<sup>75</sup> Roodley (2005):127

<sup>76</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=rDy0qi7RvV8> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>77</sup> Rodley (2005):132 og 135

<sup>78</sup> Ibid.: 132



«It's a *magical* thing! You can do anything. You just have to say what you want. It's the *best*! A *major* event! Angelo brought me into the world of music.»<sup>79</sup>

«Mysteries of Love» var altså starten på et spesielt samarbeid. Etter dette begynte Lynch å trekke Badalamenti inn i den kreative prosessen allerede før filmen var spilt inn.<sup>80</sup> Lynch beskriver samarbeidet på denne måten:

The way we work is: I like to sit next to him on the piano bench. I talk and Angelo plays. He plays my words. But sometimes he doesn't understand my words, so he plays very badly. Then I say: 'No, no, no, no, Angelo' – and I change my words a little bit. And he plays differently. Then I say: 'No, no, no, no, Angelo', and I change my words. And somehow through this process he will catch something, and I'll say: 'That's it!' And then he starts going with his magic – down that correct path.<sup>81</sup>

Kjærlighetstemaet til Twin Peaks ble skapt på denne måten. Lynch hadde en idé til en tv-serie. Han hadde ikke skrevet en eneste replikk, det eneste han hadde var en stemning. Han så for seg en mørk skog, og en ung jente som kom ut fra den. Badalamenti forsøkte å gjenskape stemningen han ble forklart, noe som ble den endelige versjonen av temaet. Badalamenti forteller i et intervju med Niclas Saada at han gjerne ville jobbe mer med det, men for Lynch var det allerede perfekt: «Oh it's... I see it, Angelo, I see the whole scene – this music is perfect, don't change a note».<sup>82</sup>

Badalamentis musikk er altså med på å skape Lynchs ideer, akkurat som Lynchs ideer er med på å skape Badalamentis musikk. Badalamenti gir Lynch mye av æren for musikken han komponerer:

Most of the music comes from moods that David verbally sets to me. He just talks, he sits next to the keyboard and he describes moods. And somehow (...) from his descriptions and how he expresses it to me in his special way, I'm able to translate that into music. So it's coming from his heart and his soul. I have a feeling underneath it all he knows what the music should be. Somehow I'm able to just put

---

<sup>79</sup> Ibid.: 133

<sup>80</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=a\\_9D5PiOjog](http://www.youtube.com/watch?v=a_9D5PiOjog) (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>81</sup> Lynch (2006): CD 1, spor 32

<sup>82</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=a\\_9D5PiOjog](http://www.youtube.com/watch?v=a_9D5PiOjog) (Søk foretatt 11.8.09)

those little notes down that seem to be what I think he is thinking about and hearing in his soul.<sup>83</sup>

Badalamenti beskriver seg selv nærmest som et redskap – et medium – for å få ut den stemningen Lynch har i hodet. Han mener også at samarbeidet med Lynch har utviklet og forandret ham som komponist. I et intervju med Daniel Schweiger sier han at:

Working with David has changed me in a number of ways. The first, and most important, is that David loves beautiful melodies. That passion gave me the confidence not to hold back as a composer. I reached for long, dark and bittersweet melodic lines. And David loved my use of harmonic suspension, which I've developed into an identity as a composer. Secondly, I've learned to compose music from his vivid descriptions of those scenes, moods and tempos. This is what's so different from the traditional way of working with film directors.<sup>84</sup>

Dette regissør-komponist-samarbeidet skiller seg altså ut i filmverdenen. At regissøren trekker komponisten inn før filmen er ferdig klippet er uvanlig, og at komponisten trekkes inn allerede på idéstadiet er spesielt uvanlig. Årsaken til at dette gjøres ser ut til både å være at musikk er blant tingene som inspirerer Lynch og gir ham ideer, og at hans ekstremt bevisste forhold til den auditive delen av film gjør at han har et ønske om å kunne være med å forme musikken fra starten av slik at den føles nøyaktig riktig for ham.

---

<sup>83</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>84</sup> <http://www.lynch.net/mdrive/filmscore.html> (Søk foretatt 11.8.09)

## Del 3: Teori. Begreper, funksjoner og andre filmmusikalske fenomener

Før jeg kommer inn på de musikalske funksjonene, som vil være fundamentet i teorien, vil jeg forklare noen av begrepene som jeg kommer til å bruke. Jeg kommer til å skille mellom *begreper*, som jeg vil kort vil definere, og *fenomener*, som jeg vil komme med en grundigere redegjørelse for.

### Begreper

#### *Diegese*

Larsen definerer dette begrepet som «en films *story world* – den ‘verdenen’ de fiktive handlingene utspiller seg i».<sup>85</sup>

#### *Misc-en-scène*

Begrepet er fransk og betyr egentlig «å sette opp», som i å sette opp noe på en scene. I filmatisk sammenheng forstås uttrykket vanligvis som bildets innhold og måten det er organisert. Det inkluderer lys, kostymer, skuespillerne osv. Begrepet omfatter også kamerabevegelser og billedkomposisjon. «*Mise-en-scène* ... encompasses both what the audience can see, and the way in which we are invited to see it», skriver John Gibbs i boken, *Mise-en-scène – film style and interpretation* (2002).<sup>86</sup>

#### *Sekvens*

Med dette mener jeg en billedrekke som til sammen kan ses på som en enhet, enten innenfor *en* og samme scene, eller på tvers av flere scener.

#### *Reallyd*

Med reallyd mener jeg de lydene som naturlig eksisterer i filmens diegese, som for eksempel trafikklyder, hunder som bjeffer, mennesker som prater i bakgrunnen, pistolskudd og naturlyder som torden, regn og vind.

---

<sup>85</sup> Larsen (2005): 24

<sup>86</sup> Gibbs (2002): 5

## *Lyddesign*

Lyddesign velger jeg å definere som en manipulert «masse» av lyder som hverken er musikk eller reallyd, men som likevel inngår i det totale lydbildet.

## *Motiv*

Her bruker jeg Store norske leksikons definisjon: « Den minste klart artikulerte musikalske enhet (melodisk, rytmisk, klanglig) med strukturdannende betydning i oppbygningen av en komposisjon.»<sup>87</sup>

## *Tema*

En melodisk enhet som har en viktig funksjon i en lengre komposisjon eller sats.<sup>88</sup> Jeg kommer også til å bruke begrepet *tematikk*. Dette uttrykket bruker jeg ikke i musikalsk sammenheng, men i forbindelse med *filmens tematikk*, altså de overliggende aspektene ved filmens handling.

## *Stingers*

I Karlin og Wrights *On the track: a guide to contemporary film scoring* (2004), defineres en *stinger* som: «[H]eavy music accents on a dramatic shot or moment, like the discovery of a dead body or the reaction to a villain's verbal threat.»<sup>89</sup>

## **Filmmusikalske fenomener**

### *Diegetisk,- og ikke-diegetisk musikk*

Det er vanlig å skille mellom musikk som spilles i filmens verden – diegesen – og musikk som kun høres av filmens tilskuere. Gorbman bruker begrepene *diegetic,-* og *nondiegetic music*. Disse begrepene blir også brukt av blant andre Peter Larsen (diegetisk,- og ikke-diegetisk) og Royal S. Brown. Andre, som George Burt og Fred Karlin kaller diegetisk

---

<sup>87</sup> <http://snl.no/motiv/musikk> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>88</sup> Brolinson (1980): 302

<sup>89</sup> Karlin & Wright (2004): 36

musikk for *source music*.<sup>90</sup> Diegetisk musikk kan være en radio i bakgrunnen eller musikk fremført av karakterer i filmen, mens ikke-diegetisk musikk kan for eksempel være et orkester som spiller mens cowboyer jager indianere i ørkenen.<sup>91</sup>

I boken *Hearing Film* (2001) kommer Anahid Kassabian med kritikk av denne inndelingen. Hun mener at det finnes mange eksempler på filmmusikk som havner et sted i mellom disse begrepene. Hun henter sine begreper fra Earle Hagens bok, *Scoring for films*, der han opererer med uttrykkene *source music* (som Karlin også bruker), og *pure* eller *dramatic scoring*, for å beskrive det andre kaller diegetisk og ikke-diegetisk musikk. I tillegg brukes et tredje begrep, *source scoring*, for å beskrive musikk som havner mellom de andre begrepene. Musikk som presenteres som diegetisk musikk, men som samtidig følger den dramatiske utviklingen.<sup>92</sup>

### *Ledemotiv*

Et ledemotiv er motivisk figur (melodi, akkordrekkefølge eller klang) som gjentas, og som gjennom assosiasjoner til en bestemt utenommusikalsk idé, til et følelsesmessig innhold eller til bestemte rollefigurer får et mer eller mindre fastlagt symbolsk innhold. Denne teknikken er i første rekke blitt knyttet til Richard Wagners senere musikkdramaer, hvor den ble utviklet til et bærende prinsipp i den musikkdramatiske oppbygning.<sup>93</sup> Bruken av ledemotiver var en av de viktigste musikalske virkemidlene i stumfilmtiden og i Hollywoods gullalder, og er fortsatt en vanlig praksis – dog i noe mindre grad.<sup>94</sup>

I *Lord of the Rings*-trilogien benytter komponist Howard Shore seg i utstrakt grad av denne teknikken. Shore nevner selv Wagner når han snakker om musikken. I et intervju med IGN Entertainment, forklarer han:

There's characters, there's culture and there's objects attached. It's based on Wagner's storytelling and he was the first to do this kind of

---

<sup>90</sup> Dette begrepet blir også nevnt av Gorbman, men hun holder seg for det meste til *diegetic music*.

<sup>91</sup> Gorbman (1987): 3

<sup>92</sup> Kassabian (2001): 42-45

<sup>93</sup> Bengtson & Kask (1979): 314

<sup>94</sup> Larsen (2005): 214

thing. He was the first to say 'it's okay to feel something when you hear music and to attach motifs to characters'.<sup>95</sup>

Ledemotiv kan altså både brukes i forbindelse med karakterer og bestemte stemninger, affekter eller temaer. Det kan introduseres første gangen et bestemt element blir presentert, og benyttes senere for å gjenskape dette elementet. Randall Meyers omtaler dette i boken *Film Music*, fra 1994:

A motive can also be incorporated as a «recall» devise, established and linked with a particular situation in a scene, then re-used later in the story to bind together the new events with the former. This way of using a motive creates a narrative bridge between the scenes, recalling in one's memory the original emotion, while transporting it a step further and giving the story as a whole an added dimension.<sup>96</sup>

I *The Straight Story* (David Lynch, 1999) brukes denne teknikken for å symbolisere savn, familiebånd og tap av familie, som er noe av filmens hovedtematikk. Temaet som brukes kalles «Rose's Theme» og blir presentert tidlig i filmen.

En av de viktigste karakterene, Rose, kikker ut av vinduet med et noe trist drag over ansiktet. Hun får etter hvert øye på en liten gutt ute på fortauet. Vi vet ikke dette på dette tidspunktet av filmen, men Rose har blitt fratatt fire barn tidligere. Det går ikke en dag uten at hun sørger over dette, og det er dette vi er vitne til her. Det musikalske temaet som spilles settes her sammen med visuell beskrivelse av hennes følelser. Musikken blir ytterligere knyttet til Rose i det hennes far, Alvin, kommer inn i rommet og sier: «Rose, darling». Selv om han har fått oppmerksomheten hennes sier han etter en liten pause «Rose» en gang til. Navnet hennes blir på denne måten effektivt knyttet opp mot det musikalske temaet og scenens antydde tematikk. Tematikken understrekes ytterligere da Alvin kommer og forteller henne at han er nødt til å dra og treffe broren sin fordi broren har hatt et slag. Han har ikke snakket med broren sin på mange år. Det musikalske temaet knyttes på denne måten opp mot det som er den viktigste tematikken for hele filmen, som blant annet er familiebånd og lengsel. Underveis i filmen brukes denne musikken i scener der denne tematikken trekkes frem og på denne måten knyttes disse forskjellige scenene sammen – og tematikken understrekes.

---

<sup>95</sup> <http://music.ign.com/articles/446/446567p1.html> (søk foretatt 10.08.2009)

<sup>96</sup> Meyers (1994): 41

### *Parallellisme og kontrapunkt*

Musikk kan følge hendelsene i en film og legge seg tett opptil den stemningen, dramaet eller tempo, som utspiller seg i bildene og dialogen. I scener der karakterene er i stor fare, vil musikken ofte ha en skummel eller truende karakter for å understreke dette, under en biljakt vil musikken gjerne ha et raskt tempo og hektiske bevegelser for å matche scenens tempo, og i kjærlighetsscener høres ofte lange, vakre melodilinjer – musikken uttrykker altså den samme affekten som bildene. Dette kalles i faglitteraturen for *parallellisme*.<sup>97</sup> Den ekstreme konsekvensen av en slik tanke er den, allerede nevnte, *mickey-mousing*-teknikken.

Den motsatte tilnærmingen til lydlegging av film kalles *kontrapunkt*<sup>98</sup>. Bjørkvold bruker termen *paradoxal* musikkbruk og skriver:

I *paradoxal montasje* kommenterer musikken bilde/bevegelse/ord innenfor et kontrært uttrykksområde, med bruk av en helt annen affekt enn i filmscenen for øvrig. Denne form for *musikalsk underliggjøring* sprenger bevisst den konvensjonelle montasje og setter musikken i skarp, kontrapunktisk opposisjon til bilde/bevegelse/ord. Nettopp det paradoxale bruddet mellom musikk og lerret gir det samlede filmuttrykk innhold og kunstnerisk spenst.<sup>99</sup>

I *Trainspotting* akkompagneres hovedpersonens heroinoverdose med Lou Reeds «Perfect Day», noe som kan sees på som en ironisk kommentar til bildene.

### *Main title-musikk*

*Main titles* kalles også *opening titles* og er den sekvensen i begynnelsen av filmen, der de viktigste personene i filmproduksjonen krediteres. Det er som regel her den første musikken kommer inn. Komponisten forsøker ofte å fange filmens generelle stemning i denne musikken og forberede publikum på hva slags film de er i ferd med å se.<sup>100</sup> Den kan på mange måter sammenlignes med overturen i en opera – den leder publikum inn i diegesen.

---

<sup>97</sup> Gorbman (1987): 15

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Bjørkvold (1988): 60-61

<sup>100</sup> Karlin & Wright (2004): 131

*Main title-musikken* kan antyde hendelser før de finner sted, noe Stanley Kubrics *The Shining* fra 1980 er et godt eksempel på. Filmen handler om Jack Torrens som tar med seg sin kone og sønn til fjellområdet i Colorado for å være vaktmester på Overlook Hotel, som skal stenges for vinteren. Isolasjonen driver etter hvert Jack til galskap, og han forsøker å drepe sin kone og sønn. Allerede i filmens åpningssekvens blir uhyggen, som senere vil komme, antydnet. Musikken som brukes her er komponert av Wendy Carlos og Rachel Elkind og bygger på Hector Berlioz' versjon av dies irae-temaet, hentet fra femtesatsen i hans *Symphonie Fantastique* fra 1830<sup>101</sup>. Dies Irae betyr vredens dag, og temaet er hentet fra den katolske dødsmesse. Dette temaet er mye brukt i klassisk musikk som et symbol på døden og fungerer som en klar referanse i dette tilfellet. De fleste som ser filmen vil antagelig ikke kjenne igjen temaet og direkte assosiere det med døden, men dette temaet krydret med uhyggelige vokaleffekter gir det hele en svært ubehagelig stemning som fungerer som et varsel på det som vil komme.

#### *Musikalsk fravær*

Akkurat som musikk har en rekke funksjoner i en film, kan utelatelse av musikk – stillhet – brukes som et virkemiddel for å oppnå ønskede effekter. Av og til kan fravær av musikk forklares med at den rett og slett ikke trengs – den vil ikke ha noen betydelig funksjon i en scene og er dermed utelatt frem til den kan spille en bestemt rolle. Andre ganger er musikk utelatt av helt bestemte årsaker.

Det vanligste eksempelet på dette finner man under, det George Burt kaller, *matter-of-fact*-dialoger. Dette er dialoger som gir publikum viktig informasjon – hvor det er viktig at seeren får med seg hvert ord av hva som blir sagt.<sup>102</sup>

Andre ganger kan stillhet brukes som et symbol. *The Straight Story* er et godt eksempel. Stillheten i denne filmen er slående. Det er lange perioder i filmen vi ikke har musikk eller dialog. I løpet av filmens 107 minutter, er det 28 minutter og 42 sekunder ikke-diegetisk musikk. Det vil si at kun 26,8 %. Dette er lite – særlig med tanke på at 6 minutter og 25

---

<sup>101</sup> Takt 127-147

<sup>102</sup> Burt (1994): 206 - 207



sekunder av dette er musikk knyttet til filmens *opening-* og *closing credits*<sup>103</sup>. Det kan være flere årsaker til denne beskjedne musikkbruken, men den viktigste i denne sammenhengen er at er stillheten brukes som et symbol på at Alvin og broren ikke har snakket sammen på mange år. Fravær av musikk representerer altså isolasjon og den ensomme reisen han legger ut på.

Hvor mye musikk som brukes avgjøres ofte av hvilken grad av realisme som ønskes skapt. Det er gjerne slik at filmer som ikke har realisme som målsetning, for eksempel eventyr- og science fiction-filmer bruker mye musikk for å skape en fantasifølelse – for å sette og beholde seeren i en slags magisk stemning. Harry Potter-, Lord of the Rings- og Narnia-filmene er eksempler på dette. I *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Chris Columbus, 2001), er det musikk i 95 av filmens 138 minutter, noe som tilsvarer 68 % av filmen. Under enkelte dialoger er det ikke musikk, antakelig for å rette fokuset mot dialogen, men så fort noe magisk eller unaturlig trekkes inn, kommer også musikken.

Akkurat som musikk kan sette seeren i en spesiell stemning, kan *fraværet* av musikk gjøre det samme. Ved å bruke lite eller ingen musikk i en scene, eller en hel film, kan det gi et mer realistisk inntrykk. I filmer hvor regissøren forsøker å skape en realistisk stemning er det i de fleste tilfeller mindre musikk. Fred Karlin skriver at:

Curiously, certain dramatic situations, especially those with a strong sense of realism or emotion, can be weakened by the addition of music: it can turn earnest drama into maudlin melodrama; it can take the searing edge off gritty, threatening realism and make the scene safely "theatrical" so we no longer see it as reality.<sup>104</sup>

Filmmusikkomponisten Max Steiner mente at: «[S]ome pictures require a lot of music and some of them are so realistic that music would only hurt and interfere».<sup>105</sup> I *King Kong* (1933) forsvinner musikken etter filmens main titles og er fraværende i nærmest hele filmens første del. Dette er fordi den første delen foregår i New York og det er først når mannskapet

---

<sup>103</sup> Closing credits er det engelske uttrykket for avslutningssekvensen i en film der alle medvirkende i produksjonen nevnes og rulletekstene kommer inn.

<sup>104</sup> Karlin (1994): 34

<sup>105</sup> Steiner sitert i Gorbman (1987): 79

kommer frem til øya til Kong at det virkelige eventyret begynner. Det er også her musikken settes inn.

I *Fargo* (Joel Coen, 1996), er det sparsommelig musikkbruk. Dette er et realistisk drama, basert på en sann historie fra den amerikanske midtvesten. Det er ikke-diegetisk musikk i kun 26 av filmens 94 minutter – altså 27 %. Ser man bort fra opening titles og rulletekstene blir kun 22 % av filmen musikkbelagt. Den sparsommelige musikkbruken bidrar til å skape en realistisk følelse.

Musikk kan også utelates for å gjøre en scene mindre forutsigbar. I en annen Cohen-film, *No Country For Old Men* (2007), er musikk fullstendig utelatt. Filmens lyddesigner, Scott Lievsay, begrunner dette med at:

The idea here was to remove the safety net that lets the audience feel like they know what's going to happen. I think it makes the movie much more suspenseful. You're not guided by the score and so you lose that comfort zone.<sup>106</sup>

I voldsscener for eksempel kan fraværet av musikk, gjennom økt realistisk følelse, få scenen til å virke mer brutal. I *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) vises de alliertes landgang av Normandie helt uten musikk. Her skildres actionscener og et voldsomt spekter av menneskelige følelser kun fulgt av eksplosjoner og skytelyder. Først når landgangstyrkene har tatt kontroll over stranden, kommer musikken inn.

Å fjerne musikk fra en scene kan være et effektivt virkemiddel for å understreke en handling, eller for å skape en forventning om at noe kommer til å skje. Hvis det er musikk i en scene, kan fjerning av denne virke som et avvik fra normen, og markere i kraft av normbruddet at det skjer et tilsvarende brudd i fortellingen.<sup>107</sup> I *The Straight Story* vises bildene av Alvin kjørende på gressklipperen med musikalsk følge. De gangene musikken fjernes fra disse bildene skjer det en dramatisk utvikling i form av at noe nytt tilføres scenen, enten i form av at nye karakterer dukker opp eller at andre hendelser inntreffer. Her skaper det musikalske fraværet en forventning. I en scene mot slutten av *The Lord of the Rings – The*

---

<sup>106</sup> Skip Lievsay sitert i nytimes.com (2008): Exploiting Sound, Exploring Silence, <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06lim.html? r=2> (Søk foretatt 12.4.2009)

<sup>107</sup> Larsen (2005): 67

*Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001), der brorskapet blir angrepet av orker og urukhaier, stanser musikken idet Boromir blir truffet i brystet av en pil. Her understreker det musikalske fraværet en viktig handling, nemlig at en av hovedpersonene blir drept.

## Filmmusikalske funksjoner

Nedenfor vil jeg inndele de musikalske hovedfunksjonene i Larsens tre hovedkategorier, som nevnt i oppgavens innledning, nemlig formelle, narrative og emosjonelle funksjoner. Jeg vil også, som nevnt, bruke min egen underkategorisering. I forbindelse med en slik kategorisering er det viktig å understreke at musikk som opptrer i en film kan ha flere simultane funksjoner. Musikk vil ofte kunne puttes i flere kategorier og ha forskjellige roller. Ett og samme stykke musikk vil kunne oppleves på forskjellige måter samtidig og beskrives i forhold til flere forskjellige tolkningskontekster. Peter Larsen kaller dette for *kamelonmusikk*.<sup>108</sup> Selv om filmmusikkkomposisjon er et filmmatisk håndverk basert på klare konvensjoner, er ikke den praktiske bruken like systematisk som en slik fremstilling kan tyde på. Dette er en teoretisering over et praktisk håndverk og det vil derfor naturlig nok være forskjeller fra film til film, og forskjellige filmskapere har forskjellige tanker om musikalske virkemidler. Dette gjør at det i noen tilfeller kan være enkelt å peke på musikkens funksjoner og plassere dem i disse kategoriene, mens det vil være vanskeligere i andre. Likevel, nettopp på grunn av de klare konvensjonene, vil beskrivelsen av de forskjellige funksjonene nedenfor kunne beskrive de aller fleste tilfeller av filmmusikkbruk.

### Formelle funksjoner

Film er en serie bilder vist etter hverandre. Akkurat som et skuespill er inndelt i scener og akter, et orkestralt verk er delt opp i takter og satser, er en film eller en tv-produksjon delt opp i scener og såkalte *shots*. Et *shot* er den minste enheten i et bildeforløp.<sup>109</sup> Peter Larsen bruker begrepet *innstillinger*, noe jeg også kommer til å gjøre.

Musikk deler opp, binder sammen og kategoriserer scener og innstillinger. Den fungerer som en slags veiledning til det lappeteppet av bilder som film er. Det er med andre ord en veiledning, som i de aller fleste tilfeller ikke oppfattes bevisst hos seerne, men likevel hjelper

---

<sup>108</sup> Ibid.: 167

<sup>109</sup> Thompson (1998): 26

dem å kategorisere inntrykkene. Musikk strukturerer altså det filmatiske forløpet, og disse funksjonene kalles *formelle funksjoner*<sup>110</sup>

De formelle funksjonene deler jeg opp i tre hovedkategorier: Musikalsk konsept, overganger og sekvensinnramming.

### **Musikalsk konsept**

På ett nivå fungerer musikken til å skape det Karlin kaller *concept*,<sup>111</sup> Larsen kaller et *klangunivers*,<sup>112</sup> og komponisten Ernest Gold kaller *atmosfære*.<sup>113</sup> Dette bidrar til å skape noe særegent ved en film og skille den fra andre filmer. Karlin skriver:

Concept is the heart of the score. It is the *primary idea*, either small or large, modest or grandiose, which functions as a foundation upon which the score is built<sup>114</sup>

Et slikt musikalsk konsept kan skapes ved å bruke en spesiell musikalsk stil eller orkestrasjon gjennom hele filmen, eller ved utstrakt gjenbruk av temaer. Gorbman er inne på noe av det samme med det hun kaller *unity*.

The thematic score provides a built-in unity of statement and variation, as well as a semiotic subsystem. The repetition, interaction, and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures.<sup>115</sup>

Et tydelig konsept vil bidra til å gi filmen en slags indre sammenheng. Det musikalske konseptet kan bygges rundt den sentrale karakteren eller karakterenes natur og kvaliteter<sup>116</sup>, men det er også andre elementer som et konsept kan bygges rundt:

---

<sup>110</sup> Larsen (2005): 213

<sup>111</sup> Karlin & Wright (2004): 63

<sup>112</sup> Larsen (2005): 210

<sup>113</sup> Ernest Gold sitert i Burt (1992): 11

<sup>114</sup> Karlin & Wright (2004): 63

<sup>115</sup> Gorbman (1987): 90-91

<sup>116</sup> Karlin & Wright (2004): 63

*The Lord of the Rings*-trilogien skapes det musikalske konseptet både gjennom orkestrasjon og temabruk. Komponist Howard Shores inspirasjon kom fra Tolkiens bøker og den mytologien som Tolkien der skapte, og konseptet er basert på denne verdenen, ikke *en* bestemt karakter.<sup>117</sup> «The Lord of the Rings-films tell a story. And the music describes the world surrounding that story<sup>118</sup>», forklarer Shore. Tonespråket er modalt, og formen er inspirert av senromansk opera. Ledemotiver flettes sammen og utvikles i takt med historiens utvikling, noe som skaper en enhet og en indre sammenheng.

I *The Beach* (Danny Boyle, 1999) brukes først og fremst elektronisk musikk, av blant andre Leftfield, Moby, Faithless og Dario B, gjennom hele filmen noe som bidrar til å gi filmen en indre sammenheng, dog ikke på samme måte som i *The Lord of the Rings*, siden ledemotivteknikken ikke er like utstrakt. Boyle bruker ofte elektronisk musikk i filmene sine, så valget av musikalsk konsept i *The Beach* er muligens avgjort av hans personlige smak, men det står også i god stil med den ungdommelige reise- og festkulturen som er et av temaene i filmen.

I *The Straight Story* er det musikalske konseptet basert på filmens hovedperson og landskapet filmens handling utspiller seg i. Filmen handler om den syttitre år gamle Alvin Straight som bor i den lille bygda Laurens, Iowa i den amerikanske midtvesten, sammen med sin datter, Rose. Etter å ha fått høre at hans bror, som han har ikke har snakket med på ti år, har blitt rammet av slag, bestemmer han seg for å legge ut på en nesten førti mil lang reise fra Laurens til Mount Zion, Wisconsin på en gressklippertraktor. Filmen skildrer den svært langsomme reisen. Musikken, komponert av Angelo Badalamenti, er enkelt instrumentert med akustiske gitarer og fiolin som de dominerende instrumentene. Denne instrumentasjonen skiller seg vesentlig fra den instrumentasjonen som er valgt i de andre Lynch/Badalamenti-filmene hvor synthesizer og elektriske gitarer skaper et noe råere lydbilde. Et slikt lydbilde ville antageligvis ikke skildret en gammel, skrall manns lange, ensomme reise gjennom åkrene i den amerikanske midtvesten på en like treffende måte som her er tilfelle.

---

<sup>117</sup> Ibid: 73

<sup>118</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=NhSo\\_rvXy2c&NR=1](http://www.youtube.com/watch?v=NhSo_rvXy2c&NR=1) (Søk foretatt 8.8.09)

## Overganger

Forholdet mellom forskjellige scener kan altså tydeliggjøres ved hjelp av musikk. Der to påfølgende scener har en direkte sammenheng starter ofte musikken noen sekunder før scene A slutter og scene B starter.<sup>119</sup> I en scene fra *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), snakker de to kvinnelige hovedrollene med hverandre på telefon. Camilla forteller Diane at det står en bil utenfor Dianes leilighet som skal ta henne med til en fest hvor Camilla befinner seg. Idet Diane har fått adressen og legger på røret starter musikken hører til den påfølgende scenen som viser bilen kjørende bortover Mulholland Drive i Los Angeles på vei for å møte Camilla. Musikken settes inn ca ti sekunder før sceneskiftet. Disse scenene har en direkte sammenheng. En planlegging av en handling og selve handlingen. Ved å sette inn musikken der det gjøres, bindes disse scenene sammen.

I *Fargo* brukes musikk for å vise sammenhengen mellom to scener på en interessant måte. Filmen handler om en bilselger i økonomiske vansker som arrangerer en kidnapping av sin egen kone, for å presse den velstående svigerfaren for penger. I en scene ser vi bilselgeren forsøke å komme i kontakt med kidnapperne gjennom sitt mellomledd på bilverkstedet. Han vil stanse kidnappingen, men klarer ikke å få tak i dem. I bakgrunnen høres Boy Georges versjon av «These Boots Are Made For Walking» på radioen. Neste scene viser kidnapperne kjørende i en bil på vei for å utføre ugjærningen. De hører på den samme radiokanalen og sangen fortsetter akkurat der hvor den sluttet i den forrige scenen. Det er en direkte sammenheng mellom de to scenene som diskret flettes sammen av musikken. Musikkbruken her forteller oss også at kidnappernes kjøretur og bilselgerens samtale foregår samtidig. Musikk brukes altså både for å vise den tematiske og tidsmessige sammenhengen mellom forskjellige scener.

I tilfeller der scene A og scene B ikke har en tydelig sammenheng vil det ofte også være et tydelig auditivt brudd, enten ved at ny musikk innføres, musikken fjernes helt, eller at orkesteret modulerer, eller innfører nye elementer.

---

<sup>119</sup> Gorbman (1987): 89-90

## Sekvensinnramming

Musikk hjelper også til med å ramme inn handlingsforløp. Ved å legge musikk til en serie innstillinger, kan denne rekken tydeligere oppfattes som en helhet. Det kan være flere innstillinger som bindes sammen til en scene, flere scener som regissøren ønsker å binde sammen til en større sekvens, eller forskjellige elementer innad i en scene eller dialog som skal skilles fra hverandre.

Musikk kan avrunde kapitler eller gi seerne inntrykk av at en scene ikke er «avsluttet». Dette avgjøres ofte ved å avslutte musikken i en scene på en bestemt måte. Ved å skifte scene midt i et musikalsk forløp, og dermed bryte av musikken på en unaturlig måte gir ofte et inntrykk av at noe ikke er avsluttet. Ved derimot å gi musikken en naturlig avslutning, gjerne med en tydelig kadens, oppfattes scenen som avrundet. Et godt eksempel på dette finner vi i *The Straight Story*. Som tidligere nevnt, bestemmer den 73 år gamle Alvin seg for å reise og besøke sin bror som nylig har blitt rammet av slag. I en av filmens innledende scener, forteller Alvin sin datter, at han er nødt til å dra og besøke broren. Datteren, Rose, forstår ikke, på grunn av farens dårlige helse, hvordan han skal komme seg dit. Alvin svarer at han ikke vet det selv ennå. Musikken som brukes i denne scenen kuttet brått idet neste scene starter – midt i et tema. Dette gir seeren en følelse av at noe ikke er ordentlig avsluttet, og datterens spørsmål henger videre i luften. I en av de neste scenene, som foregår kvelden før Alvin starter reisen, ser vi han og datteren ligge ute i hagen og snakke sammen. Det er nå klart at Alvin skal bruke gressklipperen som fremkomstmiddel, noe datteren har vist en klar skepsis til. Hun forstår likevel, på grunn av sin egen historie at dette er noe han må gjøre. Scenen avsluttes med en solnedgang – noe som kan ses på som en markering av en avslutning. Nå er spørsmålene fra den forrige omtalte scenen besvart, datteren godtar farens avgjørelse, filmens innledning er slutt og reisen kan begynne. Alt dette markeres også av musikkbruken. Musikken som brukes er en variasjon av det nevnte «Rose's Theme», men denne gangen blir musikken avsluttet på en naturlig måte. Mens solnedgangen vises blir musikken avsluttet med en autentisk kadens. Dette runder av ikke bare denne scenen, men hele filmens innledning ved å gi det hele en følelse av naturlig avslutning.

Musikk brukes som nevnt også til å ramme inn sekvenser på tvers av scener og innstillinger. Det kan klippes mellom forskjellige steder og tidsrom, men ved å legge musikk over klippene vil sekvensen gjerne oppfattes som en helhet. Et eksempel på dette finnes i krigsdramaet, *Saving Private Ryan*. Mrs. Ryan får beskjed om at tre av hennes fire sønner har blitt drept i

krigshandlinger. Hæren bestemmer seg for å sende en redningspatrulje for å finne hennes fjerde sønn som fortsatt er savnet. Filmen starter med de alliertes landgang av Normandie der den ene av brødrene ble drept. John Williams' musikk settes inn etter at slaget er over og en kaptein og sersjant ser ut over stranden der vannet skyller inn over de døde soldatene. Kameraet beveger seg bortover stranden og zoomer inn på én av soldatene. Skriften på ryggsekken hans forteller oss at navnet hans er S. Ryan. Så klippes det til et kontor der hærens sekretærer skriver telegrammer til falne soldaters etterlatte. En av sekretærene finner ut at Mrs. Ryan samme dag vil få tre forskjellige telegrammer som informerer om sønnenes død. Hun viser telegrammene til en av sine overordnede og vi får se at telegrammene blir tatt videre opp i gradene før en oberst tilslutt tar avgjørelsen om å forsøke å finne den fjerde sønnen. Mens dette foregår, klippes det også til Mrs. Ryans gård der vi ser at hun blir informert om tapet av sønnene. Det klippes altså frem i tid og tilbake igjen. Musikken avsluttes når obersten sier til sine underordnede at de skal hente hjem den siste sønnen, og en ny scene starter. Musikken forandres noe underveis, men det er et sammenhengende stykke musikk med kun noen korte pauser gjennom hele seansen. På denne måten rammes flere forskjellige scener og innstillinger inn, fordi de har en klar sammenheng; Krigens grusomheter vises på stranden, vi får se liket av den ene broren – noe som gir oss den direkte linken til den neste scenen der sekretærene skriver telegrammer, den ene sekretæren finner de tre telegrammene, Mrs. Ryan blir informert og avgjørelsen om å finne den siste sønnen blir tatt. Selv om det klippes frem og tilbake i tid og mellom forskjellige steder, blir disse åtte minuttene og førtifire sekundene oppfattet som en helhet på grunn av musikken.

Andre sammenhenger der musikk brukes til innramming er i såkalte montasjesekvenser, det vil si narrative «oversikter» hvor et lengre handlingsforløp sammenfattes, eller hvor det simpelthen markeres at tiden går.<sup>120</sup>

Musikk kan også brukes til å ramme inn forskjellige elementer innenfor en scene, innstilling eller dialog. I sekvenser som inneholder forskjellige temaer, sinnsstemninger osv, kan musikk være et redskap for å skille disse fra hverandre. Et annet eksempel fra *The Beach* illustrerer dette. Richard, Étienne og Françoise legger ut på en reise fra Bangkok mot en ukjent øy de har kommet over et kart til. Den første etappen av reisen blir klippet sammen til en motasjesekvens der vi ser dem skaffe seg billetter, reiser med tog, båt og buss, før de ender

---

<sup>120</sup> Larsen (2005): 109



opp på en turiststrand. På stranden sitter Richard alene og ser seg rundt på turistene med nærmest vemmelse i blikket. Det hele følges musikalsk av Faithless' «Woozy», en elektronikalåt med sterk rytmisk driv. Så løfter Richard blikket og ser Françoise komme opp fra vannet der hun har badet. I samme øyeblikk som Richard løfter blikket, skifter musikken karakter. Den sterke pulsen forsvinner og vokalen kommer inn. Bildene i denne sekvensen har tidligere kun handlet om reise. Det som er tematikken de neste 15 sekundene er Richards fascinasjon for Françoise, og deres forhold blir etter hver et av filmens hovedtemaer. Auditiv forandring gjør at bildene vi nå ser blir tydelig blir uthevet. Idet Françoises kjæreste Étienne setter seg ned ved siden av Richard og begynner å snakke om hvordan de skal reise videre forandres musikken tilbake til den sterke rytmiske pulsen. Bildene har altså en slags A-B-A-form; reise – Françoise – reise. Dette samsvarer med musikkens A-B-A-form.

Noe av det interessante ved dette eksempelet er av musikken trolig ikke er komponert til bildene, men bildene er i ettertid klippet sammen slik at de samsvarer med musikkens forskjellige deler.

## Narrative funksjoner

Musikk har også en rekke «innholdsmessige funksjoner i forhold til filmens fortelling»<sup>121</sup>, skriver Larsen. Jeg har valgt å dele opp disse funksjonene ut i fra beskrivelse av tid, etniske elementer, karakterer og hendelser.

### Tid

Mange filmer bruker musikk som på en eller annen måte assosieres med fortellingens tidsperiode.<sup>122</sup> I filmer hvor handlingen er lagt til en annen tidsepoke enn samtiden, blir dette ofte understreket i musikken. Det kan være i starten av en film, ved anledninger der det hoppes frem eller tilbake i tid, eller gjennom hele filmen. Autentisk musikk fra den aktuelle perioden blir ofte brukt, som for eksempel i *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) som følger hovedpersonen, Forrest, fra 1950 til 1980 årene. Autentisk populærmusikk fra den gjengitte samtiden blir gjennom store deler av filmen brukt for å understreke tidsperioden.

---

<sup>121</sup> Ibid.: 211

<sup>122</sup> Burt (1994): 67

Det er heller ikke uvanlig at tidsperioden påvirker den spesialkomponerte musikken i mer eller mindre grad. I sin musikk til *Lord of the Rings* prøvde Howard Shore å beskrive tiden handlingen foregår ved hjelp av keltisk-inspirert musikk. Handlingen foregår for ca 5000 år siden, så han prøvde å skape en musikk som kunne ha vært opphavet til forskjellige typer folkemusikk vi kjenner i dag:

Well the music is representing Middle Earth, a culture 5000 years ago. I'm showing you the origins, possibly, 5000 years ago of what this music then became. So Celtic music is one of the oldest music in the world, so this might have been some of origins of it 5000 years ago and then it evolved to what you know as Celtic music.<sup>123</sup>

### **Etniske elementer**

Etniske elementer blir ofte understreket av musikken. Dette kan være både karakterers etniske opphav eller beskrivelse av forskjellige lokasjoner. Dette antydes i starten av en film, ved anledninger der lokasjoner forandres, eller gjennom hele filmen.

*Fargo* foregår blant den norsk-ættede befolkningen i Minnesota, USA. Komponist Carter Burwell har flettet inn den norske folkemelodien, «den bortkomne sauen» som filmens hovedtema for å understreke det norske opphavet. Howard Shore benytter seg også av nordiske elementer for å beskrive området Rohan, og menneskene som bor der, i *Lord of the Rings*-trilogien. Rohan er det området i denne fantasiverdenen der menneskene holder til:

Tolkien described Rohan as a Nordic Viking culture, so we used old folk instruments like the hardanger or the fiddle.<sup>124</sup>

James Horner understreker også det skotske elementet i sin musikk til *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), med utstrakt bruk av sekkepipe.

### **Hendelser**

Hendelser forespeiles ofte i musikken. Dette kan gjøres i filmens åpningssekvens, altså filmens *main title* – som tidligere vist, eller underveis i filmen.

---

<sup>123</sup> <http://music.ign.com/articles/446/446567p1.html> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>124</sup> Ibid.

Et eksempel på at musikken forespeiler begivenheter midt i en scene, finner man i den norske skrekkfilmen *Fritt Vilt* (Roar Uthaug, 2006). Filmen handler om en gjeng ungdommer på snowboardtur som må innlosjere seg på et forlatt hotell i fjellheimen da den ene av dem brekker foten. Det viser seg at de ikke er alene på hotellet og en etter en blir de offer for en drapsmann som holder til på hotellet. I filmens første drapsscene blir offeret jaget av drapsmannen rundt i hotellets korridorer. Musikken, komponert av Magnus Beite, er svært intens med klare markerte bassfigurer og svært aktive strykere og perkusjon. Musikken understreker fare og spenning, men gir foreløpig ikke svar på hvordan scenen vil avsluttes. Det forandrer seg når jenta som jages kommer seg ned en trapp og løper bortover en korridor i hotellets kjeller. Hun er såret etter et øksehugg i skulderen, blodig og gisper etter luft, men hun løper mot en trapp som leder opp til resepsjonen der vennene hennes sitter, så ut i fra bildene kan det se ut som om hun skal klare seg. Musikken, derimot, signaliserer nå tydelig at jenta vil bli drept. Den har skiftet karakter fullstendig. Nå er de rytmiske elementene fjernet og instrumentasjonen har skiftet til et kor supplert med kirkeklokker. Musikken er ikke lenger like intens og hektisk, men høres mer ut som en dødsmesse. Like etter blir hun overfalt og drept. Her avslører musikken scenens utfall før begivenhetene inntreffer.

## Karakterer

Musikalske temaer brukes ofte for å beskrive karakterer. Disse temaene kan ofte oppfattes som utsagn om personene, deres karakter, rolle i intrigen, osv.<sup>125</sup> Dette kan være ledemotiver, som kommer igjen flere steder i filmen, eller et beskrivende tema som kun benyttes én gang.

*The Lord of the Rings*-trilogien er gode eksempler på hvordan musikk brukes til å karakterisere. I følge komponisten, Howard Shore, regnes verdenen som handlingen foregår i som en av de mest komplekse fantasiverdener som noen gang er skapt.<sup>126</sup> Den består av mange forskjellige skapninger med vidt forskjellige karaktertrekk og kultur. Dette gjenspeiles i Howard Shores musikk.

De udødelige, gode, intelligente og vakre alvene, som holder til i Rivendell, beskrives musikalsk stort sett med kvinnekor, akkompagnert av opp- og nedadgående strykerbevegelser.

---

<sup>125</sup> Larsen (2005): 212

<sup>126</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=jz-79QZ1IpE> (Søk foretatt 11.8.09)

Musikken er flytende og uten særlig perkusjon og rytmikk. «Rivendell was created to show a place of high learning and timelessness»,<sup>127</sup> forklarer Shore.

Isengard, der den onde trollmannen, Sauramann, avler opp en hær bestående av onde, krigerske, stygge, orkene, og enda større og farlige urkuk-haier, beskrives med stålplater, japanske taiko-trommer, og kjetting på strengene inni et piano.<sup>128</sup> Disse instrumentene spiller en sterkt markert rytme i fem fjerdedelstakt under mørke brasstoner, for å understreke det industrielle aspektet ved stedet, og det mørke og brutal ved karakterene. Denne musikken står i sterk kontrast til den mer svevende og vakre musikken som brukes for å beskrive alvene.

Selve ringen, som fremstår som en egen karakter med vilje og bevissthet, blir også karakterisert ved hjelp av musikk: «It rises and falls in a breath-like pattern to give the ring a sense of consciousness and purpose»<sup>129</sup>, forklarer Shore.

## Emosjonelle funksjoner

Musikkens viktigste emosjonsfunksjon i mainstreamfilmen er å forsterke eller artikulere stemninger som allerede angis ved hjelp av andre virkemidler – bilder, dialog, kameravinkler osv.<sup>130</sup> I filmmusikalsk sammenheng har de viktigste av disse formlene å gjøre med følelsesmessig spenning.<sup>131</sup>

Tankene om musikalsk påvirkning av menneskesinnet strekker seg tilbake til antikkens filosofi, der man i høyeste grad var klar over musikkens emosjonelle påvirkningskraft.<sup>132</sup> Dette synet ble særlig fremherskende i barokken, der det ble gitt ut flere litterære verk om affektlære. Teoretikerne understreket at affektene ikke bare skal «fremstilles», men at de direkte skal påvirke lytteren.<sup>133</sup> Musikkens elementer i spesifikke tonearter, intervaller og

---

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=NhSo\\_rvXy2c&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=NhSo_rvXy2c&feature=related) (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>130</sup> Larsen (2005): 214

<sup>131</sup> Ibid.: 213

<sup>132</sup> Bjørkvold (1988): 12-13

<sup>133</sup> Eppstein (1978): 29

typiske motiver ble tillagt et bestemt følelsesinnhold. En viktig del av høybarokkens musikalske retorikk var figurlæren. Musikalske figurer ble overtatt og videreutviklet fra renessansens rike musikalske symbolbruk, der de primært skulle tydeliggjøre vokalmusikkens tekst.<sup>134</sup> Blant annet het det at:

Gjennom bundne og nær hverandre liggende (=små) intervaller uttrykker man det smigrende, det sørgmodige og det ømme; gjennom korte noter eller store sprang etter annenhver note uttrykkes derimot det glade og frekke. Lange, punkterte noter uttrykker det alvorlige og patetiske; en blanding av lange, som halv- og heltaktige, og raske uttrykker derimot det glansfulle og opphøyde.<sup>135</sup>

Disse tankene påvirket senere 1800-tallets scenemusikk, som de tidlige filmmusikkomponistene igjen hentet mye av sin inspirasjon fra. Musikalske figurer ble samlet sammen i *cue sheets* og antologier over *mood music*.<sup>136</sup> Cue sheets var ark med musikkforslag og musikkens plassering i filmen som filmselskapene sendte ut. Antologier over mood music var en videreutvikling av dette og var samlinger av musikkstykker som kunne passe til typiske situasjoner i tidens filmer – både diverse klassiske favoritter og spesialkomponert musikk. Stykkene var klassifisert og organisert etter hvordan de kunne fungere i forhold til typiske filmscener, primært etter stemning og tempo.<sup>137</sup>

Dagens tanker om hvordan man musikalsk skaper følelser og stemninger i filmer strekker seg altså langt tilbake. Dagens komponister bruker mange av de samme teknikkene. Gorbman skriver at:

We know that composers add enthralling music to a chase scene to heighten its excitement, and a string orchestra inflects each vow of devotion in a romantic tryst to move spectators more deeply.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Bjørkvold (1988): 18

<sup>135</sup> Eppstein (1978): 29

<sup>136</sup> Larsen (2005): 213

<sup>137</sup> Ibid.: 32

<sup>138</sup> Gorbman (1987): 79

Noen av de emosjonelle funksjonene har jeg allerede beskrevet, både når det gjelder realisme og fantasifølelse og ledemotiver knyttet til emosjoner. En annen viktig emosjonell funksjon er å skape det Gorbman kaller *spectacle*, altså et slags syn fra utsiden.

[music] is helping to *make a spectacle* of the images it accompanies; it lends and epic quality to the diegetic events. It evokes a larger-than-life dimension which, rather than involving us *in* the narrative, places us in contemplation *of* it.<sup>139</sup>

Den får oss ikke bare til å se fortellingen, men også til å se bildene og bli overveldet av dem.<sup>140</sup> Dette står i kontrast til narrativ musikk, som gjerne trekker seeren inn i fortellingen og beskriver hvordan karakterene opplever og føler. *Spectacle*-funksjonen er i stedet ment for å få seeren til å kjenne på sine egne følelser.

Stemning er ofte knyttet til tempo, og musikk er svært avgjørende for hvordan seeren oppfatter tempoet i en scene. Spennende, actionfylte scener følges gjerne av musikk i høyt tempo, antakelig fordi økt musikalsk puls knyttes opp til kroppens økte puls i spennende og dramatiske situasjoner. Rask musikk vil gi scenen et noe hektisk preg, mens langsom musikk får seeren til å oppfatte tempoet i scenen som langsommere. Komponist Randall Meyers skriver at: «The tempo chosen for a film score is absolutely crucial to the overall effect the music will have on the images.»<sup>141</sup>

Teorien i dette kapittelet er altså det som skal ligge til grunn for analysen av musikkbruken i *Blue Velvet*.

---

<sup>139</sup> Ibid.: 68

<sup>140</sup> Larsen (2005): 175

<sup>141</sup> Meyers (1994): 29

## Del 4: Hvordan analysere filmmusikk? Tanker og metode

Store norske leksikon beskriver analyse som en «undersøkelse ved at noe sammensatt (en sak, en ting, et begrep) løses opp i sine bestanddeler».<sup>142</sup> Man bryter analyseobjektet opp i mindre deler for å få en større forståelse av helheten.

Som nevnt i oppgavens innledning, finnes det få fullstendige analyser av filmmusikkens funksjoner. Det eksisterer likevel flere eksempler på filmmusikalsk analyse, og nedenfor vil jeg vise fire analyseeksempler fra forskjellig litteratur som har influert min fremgangsmåte.

Først vil jeg redegjøre for mine tanker om tilnærming til filmmusikkanalyse.

### Tanker om filmmusikkanalyse

Det første premisset jeg mener, i tråd med Larsen, man må godta er at filmmusikk er bruksmusikk. Det er altså musikk hvis struktur er bestemt av hensyn til forhold som ligger utenfor musikken selv.<sup>143</sup> Av denne årsaken finner jeg en *ren* satsteknisk analyse av musikken i filmer noe uinteressant. Larsen er, som antydning, inne på det samme poenget:

En tradisjonell musikkanalyse vil ... på mange måter skyte over målet og skyte forbi det som er det særlige ved filmmusikk, nemlig at den fungerer som del av en større, ekstramusikalsk helhet.<sup>144</sup>

Ved kun å overføre den rene musikkanalysens parametre til filmmusikkanalyse, mister filmmusikkanalysen sin verdi som et selvstendig forskningsfelt.

En satsteknisk analyse kan riktignok være aktuell for å peke på hvilke elementer i musikken som får publikum til reagere på en bestemt måte. Det har helt siden antikken rådet en oppfatning av at musikken har kvaliteter som kan påvirke menneskesinnet.<sup>145</sup> Disse elementene er utvilsomt aktuelle innenfor filmmusikken, men rører primært ved det

---

<sup>142</sup> <http://snl.no/analyse> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>143</sup> Larsen (2005): 44

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Bjørkvold (1988): 10

emosjonelle aspektet. De kan være med på å forklare hva slags assosiasjoner publikum får, og dermed også hva slags følelser den kan sette i gang, slik som Philip Tagg gjør i *Kojak: 50 Seconds of Television Music* (1979). Her tar han for seg åpningen til TV-serien Kojak, bryter musikken opp i mindre bestanddeler og ser på hva slags assosiasjoner disse delene kan gi, og hvorfor musikken er komponert på denne måten. Dette er en svært interessant analyse, men metoden egner seg best for kortere musikkstykker, og i tilfeller der komponisten bevisst har komponert hver note etter et helt bestemt formål. I tilfeller der komponisten i stor grad har fulgt sine egne kunstneriske instinkter, eller skrevet musikken før han eller hun har sett bildene, kommer ikke denne metoden til sin rett. Derfor mener jeg at i en analyse av musikkbruken i en hel film, vil ikke Taggs metode være godt egnet.

I *On the track – a guide to contemporary film scoring*, skriver Karlin og Wright, at for å rettferdiggjøre plasseringen av musikk i en scene, må man vite hva musikken vil bidra med. Vil den etablere et dramatisk *point of view*? Vil den gi oss innsikt i en karakters tanker? Vil den forsterke en stemning eller bidra med en rytmisk puls som driver handlingen fremover? Musikk har ofte best effekt hvis den er utelatt helt til den kan fungere på en spesiell måte, skriver de.<sup>146</sup> Komponist Jerry Goldsmith siteres i den samme boken; «There should be a structure to the spotting of music for a film. The music isn't just laid in idly there.»<sup>147</sup>

Dette er interessante poenger i analytisk øyemed. Musikkens *plassering* er altså essensielt. Plasseringen er viktig fordi den avgjøres av et ønske om å *tilføre* scenen noe. Disse poengene bør man ta med seg inn i en analyse – musikk er et nøye vurdert filmatisk virkemiddel som blir plassert forskjellige steder i filmen med en klar hensikt. Hva er så disse hensiktene? På hvilken måte påvirker musikken scenen? Hva vil regissøren og komponisten oppnå ved akkurat denne musikkbruken? Dette er spørsmål jeg mener en filmmusikkanalyse bør forsøke å svare på, og er noe jeg kommer til å gjøre i min analyse.

Her er det aktuelt å trekke inn et annet begrep, *fortolkning*, som defineres som «den mening en person finner i for eksempel en tekst, et kunstverk, et skuespill, en handling eller i et utsagn»<sup>148</sup>. Når man prøver å forstå hva en regissør eller en komponist forsøker å oppnå, er

---

<sup>146</sup> Karlin & Wright (2004): 34

<sup>147</sup> Goldsmith sitert i Karlin & Wright (2004): 35

<sup>148</sup> <http://snl.no/fortolkning> (Søk foretatt 11.8.09)



kanskje *fortolkning* et mer treffende uttrykk enn *analyse*. Likevel kan analysebegrepet brukes i videre forstand enn definisjonen ovenfor. Peter Larsen skriver at: «Å analysere er å stille spørsmål og forsøke å finne svar.»<sup>149</sup> Basert på dette vil jeg derfor stort sett holde meg til begrepet *analyse*.

Med mindre man har utsagn fra regissøren eller komponisten som forklarer hva slags hensikter de har hatt med musikkbruken, kan man ikke med sikkerhet vite hvordan de har tenkt. Det man derimot kan er å studere filmmusikkens generelle funksjoner, og i lys av dette skaffe seg en oppfatning hva musikkbrukens hensikt er.

Analysemetodene vil ofte variere ut i fra hva slags film som analyseres. En analyse av en film som utelukkende bruker allerede foreliggende populærmusikk, vil naturlig nok se annerledes ut enn en film som har spesialskrevet orkestermusikk. Jeg mener likevel det er mulig å ha en innfallsvinkel som kan passe for å analysere nærmest alle filmer; musikken har alltid en rolle i en film, og det er hva denne rollen er jeg mener en analyse bør forsøke å avdekke.

Med en slik innstilling er det altså ikke musikken i seg selv som er gjenstand for analyse, men musikkens *funksjoner* – hvordan den fungerer i filmen. I teoridelen av oppgaven viste jeg til Larsens kategorisering filmmusikalske funksjoner – formelle, narrative og emosjonelle. Når man skal analysere filmmusikk, mener jeg man må lete etter alle disse tre funksjonene fordi det er summen av disse som utgjør det unike ved filmmusikken og på denne måten analyserer man filmmusikken på dens egne premisser. Av denne grunnen vil jeg analysere musikkbruken i *Blue Velvet* i lys av disse funksjonene.

## Metodeeksempler

Filmmusikkanalyse er ikke et utbredt forskningsfelt, men det finnes likevel flere analyseeksempler, og nedenfor vil jeg presentere noen av disse. Jeg tar med meg det jeg mener er de beste aspektene ved hver analyse, for så å ende opp med en egen innfallsvinkel. Jeg kommer også til å gi en beskrivelse av de delene av analysemetodene jeg ikke tar med meg. Hensikten med å presentere hele analysemetoden, er å vise forskjellige innfallsvinkler til et analyseområde der ikke er innarbeidet tydelige tradisjoner. Som tidligere nevnt har jeg

---

<sup>149</sup> Larsen (2005): 42

plukket ut analyser gjort av personer med forskjellig faglig bakgrunn, for å imøtekomme filmmusikkanalysens tverrfaglighet.

## Unheard Melodies

Et av de viktigste arbeidene innenfor filmmusikkfeltet er, filmviter, Claudia Gorbmans *Unheard Melodies* fra 1987. Her analyserer hun musikkbruken i deler av tre forskjellige filmer. En av disse er den franske filmen *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) med musikken av Maurice Jaubert.

Hun tar for seg en sekvens i denne filmen der hun konsentrerer seg om rytme, form og representasjon i både film og musikk. Hun antyder ved hjelp av noter rytme, hovedtemaer, harmonier og instrumentasjon. Hun har, som jeg også kommer til å gjøre, satt inn stillbilder for å markere de forskjellige innstillingene. Forskjellen på hennes bruk av stillbilder og min, er at hun har samlet alle stillbildene i en egen del, der hun setter dem inn i forhold til de musikalske innsatsene. Jeg setter inn bilder underveis i teksten, for å understreke poenger i filmens handling.

Analysen deles inn i følgende seksjoner: *Struktur, instrumentasjon og rytme*. I strukturdelen viser hun hvordan musikkens organisering og utvikling nøye følger filmens narrative organisering. Musikken forandrer først tonalitet, så instrumentasjon for å skape en inndeling som korresponderer med handlingsforløpet.

Gorbman har allerede beskrevet instrumentasjonen, så i den neste delen forsøker hun å begrunne komponistens valg av instrumenter. Hun peker på at soloinstrumentenes fysiske kvaliteter – register, klangfarge og artikulasjon – til en viss grad korresponderer med bildenes fysiske og dynamiske innhold.<sup>150</sup>

Under overskriften *rytme*, siterer hun Jaubert som hevder at filmmusikk bør «make physically perceptible ... the inner rhythm of the image.»<sup>151</sup> Hun drøfter dette begrepet før hun viser til eksempler på hvordan musikken i *Zéro de conduite* gjør akkurat dette. Hun finner flere eksempler på at musikken og klippingen følger de samme rytmiske mønstrene. Også innenfor den enkelte innstilling peker hun på at bevegelser stemmer overens med lydsporets rytme.

---

<sup>150</sup> Gorbman (1987): 131

<sup>151</sup> Ibid.: 132

Hun viser til både emosjonelle og narrative funksjoner, men hovedfokuset ligger likevel på de formelle funksjonene. Det fokuseres på det strukturelle, og hun viser hvordan den musikalske og narrative organiseringen følger hverandre tett.

Disse formelle funksjonene kan lett bli oversett hvis analysen i stor grad er knyttet til de satstekniske aspektene. Hun forklarer hvordan musikken modulerer fra G-moll til C-dur, men har hele tiden fokuset på *hvorfor* dette gjøres, nemlig for å skape en inndeling som passer til handlingsforløpet. Hennes fokus på det formelle og *årsakene* til musikkbruken er noe jeg vil ta med meg inn i min analyse, fordi man på denne måten behandler musikken som et filmatisk *redskap* – noe jeg mener bør ligge til grunn i en filmmusikkanalyse.

### **Filmmusikk – Historie, analyse, teori**

Medieviteren Peter Larsen deler opp sin metode i to faser, og beskriver dem på denne måten:

I første fase velger man en musikkanalytisk innfallsvinkel: Man segmenterer det musikalske forløpet, sammenligner de enkelte segmentene, beskriver deres posisjon i den lokale musikalske konteksten, osv ... I den andre fasen velger man så den filmanalytiske innfallsvinkelen og diskuterer hvordan musikken spiller sammen med billedforløpet og de andre elementene i den filmatiske totaliteten.<sup>152</sup>

Denne metoden finner man i en analyse av en kort scene fra *The Big Sleep* (Howard Shanks, 1946). Først beskriver Larsen musikken ved hjelp av språklige virkemidler. Han viser ikke til orkesterpartituret, men bruker enkle noteeksempler. Musikken gjennomgås ganske inngående tema for tema. Så går han gjennom hvilke funksjoner denne musikken har i den filmatiske helheten. Han viser til både formelle, narrative og emosjonelle funksjoner – riktignok uten å bruke disse begrepene. Han skriver blant annet at musikken brukes til å «skape kontinuitet og helhet i fortellingen»,<sup>153</sup> og at den «runder forløpet av og fungerer som et slags skilletegn i forhold til filmfortellingens begivenhetsforløp.»<sup>154</sup> Dette er formelle funksjoner. At han også ser etter de narrative funksjonene kommer frem når han skriver at: «Blåsernes figurer er *stingers*, dvs. korte musikalske figurer som ‘stikker’ og henleder tilskuerens oppmerksomhet

---

<sup>152</sup> Larsen (2005): 45

<sup>153</sup> Ibid.: 121

<sup>154</sup> Ibid.

på at noe viktig er på gang.»<sup>155</sup> Han peker på emosjonelle funksjoner både når han hevder at musikken understreker en av karakterenes kjærlighetserklæring og når han viser til musikken støtter opp om «den grunnleggende stemningen av tempo og hektisk fremadrettet bevegelse.»<sup>156</sup>

Denne todelte innfallsvinkelen kommer jeg til å ta med meg inn i min analyse, fordi den på en god måte omfatter både det auditive og det visuelle.

Larsen henviser også til taktnummer – ikke elementenes plassering i filmen. Her vil mine analyser skille seg fra Larsens, både fordi jeg ikke besitter partituret til musikken fra filmen jeg analyserer, og (først og fremst) fordi jeg vil fokusere på musikkens rolle i filmen, og ikke musikken i seg selv. Jeg kommer i stedet til å referere til filmens tidsmessige utstrekning på denne måten: Timer:Minutter:Sekunder

Et interessant poeng er at Larsen bruker sine egne funksjonsbegreper i overraskende liten grad i analysene. Dette kan komme av at kapitlet om musikalske funksjoner faktisk kommer til slutt i boken hans, og dermed ikke er gjennomgått for leseren i de kapitlene der han analyserer. Jeg kommer til å bruke Larsens begreper i større grad enn han selv gjør underveis i analysen, og bruke dem som analytiske redskaper, da jeg mener dette vil bidra til å gi analysen en klar struktur.

## **Fra Akropolis til Hollywood**

I boken, *Fra Akropolis til Hollywood* (1988), analyserer musikkviter Jan-Roar Bjørkvold musikkbruken i *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971). Bjørkvold fokuserer spesielt på *musikkbruken*.<sup>157</sup> Han skriver:

... en spesiell fokusering av nettopp den musikalske dimensjonen i filmen vil være en påminnelse om hvor viktig dette elementet er for

---

<sup>155</sup> Ibid.: 123

<sup>156</sup> Ibid.: 122-123

<sup>157</sup> Bjørkvold (1988): 79

helheten – innplantet i filmens samlede spill av farger, former, dialog, bevegelse, bildeklipp, rytme, tempo, ideer og budskap.<sup>158</sup>

Han peker på musikkens formelle funksjon ved å hevde at bilde og musikk til sammen gir en klar opplevelse av form – nemlig sonaterondo. <sup>159</sup> Han setter opp en tabell med referanser til hvilken musikk som brukes til hvilke scener for å understreke dette. Han er kun inne på det musikalske konseptet og den helhetlige formen. De formelle funksjonene på scenens nivå, det som går på å glatte over innstillinger, binde sammen scener osv, går han ikke inn på. Dette kommer jeg, som nevnt – og i tråd med Gorbman – til å gjøre.

Bjørkvolds hovedfokus ligger på musikkens narrative funksjoner, og han er svært opptatt av musikkens kommentar til bildene:

Hele filmen gjennomstrømmes av dialektiske spenningsforhold mellom dialog, bilde og musikk. I lag på lag av kinesiske esker provoseres og rystes publikum av underlige konstellasjoner, der det faste rammeverk av basiskonvensjoner i språk, bilde og musikk stadig undermineres i sammenhengende rekker av uvante og sjokkerende paradokser.<sup>160</sup>

Bjørkvold går langt i å fortolke musikkens betydning i fortellingen. Han skriver blant annet at Rossinis muntre musikk brukes i en voldsscene for å vise at for filmens hovedperson, Alex, er vold underholdning.<sup>161</sup> Han hevder også at Alex speiles i Beethovens musikk:

Hele veien er det tale om en musikkbruk som går langt videre enn enkel ledemotivisk montasje (...) Musikken gir oss selve nøkkelforståelsen til Alex' psyke og utviklingsforløp.<sup>162</sup>

Han prøver også å forklare regissørens musikkvalg. Han peker på den store variasjonen i musikken og hevder at dette er et «kresent valg, kalkulert ufordøyelig – fordi volden selv er ufordøyelig.»<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> Ibid.: 80

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid.: 77

<sup>161</sup> Ibid.: 84

<sup>162</sup> Ibid.: 87

<sup>163</sup> Ibid.: 79

I denne analysen viser ikke Bjørkvold til partitur i det hele tatt. Dette kan ha sammenheng med at musikken han skriver om er kjente verk hentet fra det klassiske musikkrepertoar og populærmusikken, men det kan også være fordi han ikke mener det ikke er nødvendig for å drøfte musikkens rolle og funksjon. Han går lite inn på musikken i seg selv, men heller hvordan musikken fungerer i filmen. Dette aspektet er interessant fordi det viser at man kan analysere filmmusikk uten å måtte fokusere på satstekniske elementer, noe jeg kommer til å ta med meg, selv om min analyse ikke, i like stor grad som Bjørkvolds, fokuserer på det ekstramusikalske. En innvending mot Bjørkvolds analyse kan være at han i stor grad fremstiller sine fortolkninger som sannheter. Men, dette har muligens mer å gjøre med hans språkbruk enn hans innfallsvinkel.

### **Listening to the movies**

I boken, *Listening to the movies* (1994) tar komponist Fred Karlin en nærmere kikk på åtte forskjellige filmer, og hvordan musikk brukes i disse filmene. Et interessant poeng ved disse analysene er at han bruker den samme modellen for alle filmene. I mye av litteraturen som foreligger ser de forskjellige analysene ganske forskjellige ut. Karlin derimot, velger seg ut noen elementer han ser etter i alle analysene. Disse elementene er *style and concept*, *spotting*, *themes*, *playing the drama*, *source music* og *tempo and pulse*. I tillegg kommer han med en kort gjennomgang av filmens handling – en såkalt *synopsis*, og generell informasjon om filmen, noe jeg også kommer til å gjøre.

I *style and concept* går han inn på blant annet stil og instrumentasjon. Noen ganger gir han en ganske overfladisk beskrivelse, for eksempel i analysen av *Dark Victory* (Edmund Goulding, 1939), der han skriver at musikken er «thematic and emotional, with themes that express both the tragic circumstances of the story and the heroine's ultimate courage».<sup>164</sup> Andre steder er han mer inngående, blant annet i analysen av *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), der han går mer satsteknisk til verks både når han beskriver orkestreringen og harmonikken.

I delen han kaller *spotting*, viser han hvor mye musikk som brukes, i minutter og sekunder, i tillegg til å vise hvor de forskjellige *cues* settes inn og hvor lenge de varer. I denne delen beskrives ikke musikken – kun innsatsene.

---

<sup>164</sup> Karlin (1994): 100

Neste del kaller han *themes*, og her viser han hva som er de viktigste temaene. Temaene blir ikke inngående beskrevet, men han viser utdrag fra partiturene. I analysen av *The Magnificent Seven* (John Struges, 1960), skriver han at filmen har to sentrale temaer, og viser hvor disse dukker opp. Her refererer han til *spotting*-delen av analysen.

Når det gjelder *playing the drama*, er det her han går inn på hvordan musikken forholder seg til bildene og dialogen. Han ser på hvor tett musikken følger bildene og kommer med eksempler. Når han skriver om *Spellbound*, hevder han at: «The score is very emotionally involved in the film, playing every dramatic nuance»<sup>165</sup>

Det er i denne delen han tydeligst går inn på musikkens funksjoner, selv om han ikke bruker denne termen. I analysen av *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, 1957), som handler om Charles Lindberghs transatlantiske flytur, skriver han:

The music is an indispensable element in *The Spirit of St. Louis*, pulling the scenes along, getting inside Lindbergh's mind as he reminisces, and dramatizing his struggle to stay awake during his long trip over the Atlantic<sup>166</sup>

Her er han inne på både formelle og emosjonelle funksjoner. Et eksempel på at narrative funksjoner også blir påpekt, finner man i analysen av *Dark Victory* der han skriver at komponisten, Max Steiner «uses music very specifically to emphasize dramatic points in the dialogue.»<sup>167</sup>

I den neste delen, *source music*, leter han etter musikk som kommer fra en lydkilde i «filmens verden.» Altså musikk som filmens figurer hører – i motsetning til den musikken bare publikum hører – *diegetisk musikk*. Dette kan være musikk fra en radio i bakgrunnen, en konsert eller lignende.

Den siste kategorien er *tempo and pulse*. Her går han inn på musikkens tempo og hvordan det påvirker inntrykket av forskjellige scener. I analysen av *North by Northwest* (Alfred

---

<sup>165</sup> Ibid.: 109

<sup>166</sup> Ibid.: 116

<sup>167</sup> Ibid.: 104

Hitchcock, 1959), skriver han at: «Many of the cues have a rhythmic pulse (...). This adds a sense of urgency to the moment, and ultimately gives the entire score a sense of forward motion and drive.»<sup>168</sup>

Karlins analyser er svært oversiktelige på grunn av den klare inndelingen, og siden han ser etter de samme elementene i hver analyse, blir musikkbruken i de forskjellige filmene lettere å sammenligne. Jeg mener riktignok at Karlin i disse analysene med hell kunne ha beskrevet musikkens funksjoner noe grundigere.

Felles for alle disse analysene er at de ikke har en kronologisk gjennomgang av filmen og musikken som brukes, men at de velger enkelte scener som de gjennomgår. De velger seg også ut sentrale trekk ved filmens musikkbruk som de omtaler.

Jeg kommer altså til å ta med meg det jeg mener er de beste trekkene ved de overnevnte analysemetodene – Gorbmans fokus på det formelle, Larsens todeling, Bjørvolds fokus på musikkens betydning, ikke musikken som klingende fenomen og Karlins oversiktlige kategorisering.

## **Gjengivelse**

En utfordring knyttet til filmmusikkanalyse er gjengivelse – både av det visuelle og det auditive. Et aspekt er det rent praktiske; hvordan skal man beskrive handling og musikk ved hjelp av ord? Er det nødvendig å bruke stillbilder og partitur? Et annet spørsmål er hva som er relevant for analysen. Hvilke elementer i filmen er nødvendige å gjengi for å kunne fremstille en god filmmusikalsk analyse? Dette blir også drøftet i faglitteraturen. Larsen problematiserer den språklige fremstillingen ved å skrive at musikk ikke «fremstiller» noe; det bærer ikke et eller annet «innhold» som man kan henviser til og bruke som referansepunkt i beskrivelsen. Man er altså nødt til å beskrive «musikken selv», men det er ikke noen allmenn forståelig måte å gjøre dette på, hevder han.<sup>169</sup>

Ut i fra min innfallsvinkel til filmmusikkanalyse, er ikke det å ha partituret for hånden essensielt, men gjør utvilsomt analysen mer komplett. Å kunne referere til partituret vil kunne understreke enkelte poenger og gi en fyldigere musikalsk beskrivelse. Jeg har dessverre ikke

---

<sup>168</sup> Ibid.: 122

<sup>169</sup> Larsen (2005): 46



klart å oppdrive dette, selv gjennom direkte henvendelser til Angelo Badalamenti. Når dette er sagt, mener jeg man kan forklare musikkens funksjon uten partitur. Gorbman er inne på noe av det samme: «...the score itself tells us at best about the instantaneous music-shot relationships, and virtually nothing about music's effects in the narration.»<sup>170</sup>

Spørsmålet om partitur er også kun aktuelt der det er snakk om orkester-, og annen instrumentalmusikk. Innenfor populærmusikk som jazz, pop og rock, mener jeg at noter ikke gir en tilfredsstillende fremstilling av musikken. Og innenfor elektronisk musikk blir klassisk notasjon nærmest umulig. Denne musikken har like viktige filmmatiske funksjoner som orkestermusikk, så i mine øyne bør man etterstrebe en tilnærming som ikke baserer seg for mye på partitur, og det er nettopp dette jeg kommer til å gjøre, men likevel supplere med enkle noteeksempler. Underveis i analysen kommer jeg til å nummere disse noteeksempelene. Da vil jeg konsekvent bruke begrepet *tema*, selv der jeg har omtalt musikkeksemplet som et *motiv*. Dette gjør jeg for å få en mer ryddig fremstilling.

Et praktisk problem knyttet til partitur når det kommer til filmmusikk, er at de ofte er vanskelige å oppdrive, noe jeg som nevnt selv har opplevd. En løsning da kan være å antyde temaer, harmonikk og instrumentasjon, ved transkriberte noteeksempler<sup>171</sup> Larsen velger å gi en enkel, språklig beskrivelse av de musikalske forløpene og i de fleste tilfeller demonstrere poengene ved hjelp av noteeksempler.<sup>172</sup> Dette vil jeg ta med meg inn i min analyse.<sup>173</sup> Et spørsmål som kommer da er hvor teknisk denne språklige beskrivelsen skal være. Hvis

---

<sup>170</sup> Gorbman (1987): 116

<sup>171</sup> Et interessant poeng når det gjelder transkribering av temaer, er at lyden i dvd-versjonen av en film ligger 4 % lysere enn den er spilt inn, og dermed slik den er på filmens soundtrack. Dette kommer av måten filmen konverteres fra kino til tv. Kort forklart: En kinofilm vises med 24 bilder mens en dvd-film på samme tid viser 25. Dette vil si at både lyd og bilde på dvd-versjonen går 4 % raskere. Tempoøkning i lydsporet vil også få konsekvenser for musikkens tonehøyde – musikken vil ligge nesten en halvtone høyere enn den er spilt inn, noe som kan by på utfordringer når det gjelder transkribering.

(<http://www.michaeldvd.com.au/articles/PALSpeedUp/PALSpeedUp.asp>) (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>172</sup> Larsen (2005): 47

<sup>173</sup> I mine transkriberinger har jeg valgt å notere temaene i den tonehøyden de er innspilt, altså nesten en halvtone lavere enn slik de er på dvd-ens lydspor.

musikk legges til en scene for å understreke eller skape en spesiell stemning, hvor inngående bør da denne musikken beskrives? Bør det drøftes hvilke elementer som gjør at denne musikken oppfattes på denne måten i forhold til melodi, harmonikk, dynamikk, drøfting av assosiasjoner og så videre? Dette avhenger av hvor fokuset for analysen ligger. I mitt tilfelle ligger fokuset på hva som er musikkens funksjoner, ikke musikken som akustisk fenomen. Derfor vil jeg ikke legge for stor vekt på musikkens kvalitative egenskaper. Hvis jeg underveis i filmen hører musikk jeg oppfatter på en spesiell måte, vil jeg forklare hvordan jeg oppfatter den, og der det er mulig vise til noteeksempler. Hvis jeg oppfatter musikken som for eksempel dyster, vil jeg ikke forsøke å begrunne dette inngående satsteknisk, men forklare min opplevelse, vise til noteeksempler og musikkens plassering i filmen, samt peke på musikkens funksjon. Dette fordi det sentrale i min analyse ikke er å forklare hvorfor musikkens kvalitative egenskaper skaper en spesiell stemning eller emosjon, men å forklare hvordan den fungerer i sin kontekst.

Et annet eksempel på språklig beskrivelse av musikken, kan være når det kommer til instrumentasjon. Hvis jeg oppfatter at instrumentasjonen blir tynnere for å gjøre mer plass til dialogen, er det *dette* poenget som er sentralt – altså at dialogen skal komme frem. Det rent orkestrasjonstekniske er ikke hovedpoenget – hvilke instrumenter som fjernes, deres leie osv. Ved å lese denne påstanden, og eventuelt se og høre scenen, vil leseren forstå poenget, uten å måtte se et partitur. Hvilke instrumenter som fjernes og på hvilken måte det gjøres på, er i min analyse underordnet *hvorfor* det gjøres.

Når det kommer til spørsmålet om stillbilder, er ikke dette absolutt nødvendig for analysen, men det kan gjøre det enklere for leseren, hvis man ikke følger med på filmen, å forestille seg scenen som beskrives. Derfor har jeg valgt å sette inn slike.

En metode som har blitt brukt innenfor filmmusikkanalyse er å sette opp den visuelle og auditive informasjonen i en tabell. Slike tabeller finner vi for eksempel hos Royal S. Brown i boken *Overtones and Undertones* (1994). I mine øyne er ikke slike skjematiske fremstillinger godt egnet i filmmusikkanalyse. For det første synes jeg de er vanskeligere å lese enn en vanlig språklig fremstilling, selv om poenget nok skal være å gjøre det mer oversiktelig. For det andre ser jeg ikke verdien av slike tabeller, da de kun beskriver musikkens plassering i forhold til bilder og dialog, og sjelden kommer inn på musikkens *funksjoner* – noe som i mine øyne er det essensielle i en filmmusikkanalyse.

For at leseren skal få mest mulig ut av analysen, bør musikken høres og bildene sees. Jeg har allerede nevnt at jeg kommer til å bruke stillbilder, noteeksempler og dialog, men for å få best utbytte av analysen, bør leseren samtidig se filmen. Både Larsen og Karlin er inne på dette. Larsen skriver:

Lesere som har adgang til de aktuelle filmene ... kan «lytte med» i denne beskrivelsen ved hjelp av mine stikkordsmessige angivelser av hvordan musikken er plassert i forhold til billedforløpet.<sup>174</sup>

Karlin er enda mer eksplisitt. Han tar det for gitt at leseren også ser filmen. Om *Robin Hood* (Michael Curtiz og William Keighley, 1938), skriver han:

Cue #16 is a particular good example of Kongold's phrasing the drama. As you watch this cue, listen for the shifts in musical material and emphasis as the film cuts back and forth between Robin Hood's men and Sir Guy prior to the attack.<sup>175</sup>

Som nevnt ovenfor, er filmmusikk bruksmusikk. Det er filmens *mise-en-scene* som legger premissene for musikken. Musikken er ikke av den grunn alltid komponert til bildene, men er likevel som regel underlagt bildene og dialogens premisser. Angelo Badalamenti har uttalt at han alltid spør regissøren hva han ønsker at tilskuerne skal føle i forbindelse med en bestemt scene, og om de psykologiske faktorene ved en karakter osv. «Those kinds of descriptions are the things that get you on a track somewhere.»<sup>176</sup> For å kunne forklare musikkbruken blir det derfor viktig selv å forsøke å sette seg inn i tankene til regissøren. Det som regissøren prøver å skape gjennom bilder og dialog er essensielt for komponistens valg. Derfor vil jeg bruke en del plass på beskrive filmens handling. Jeg vil beskrive hver scene, samt vise til manuskriptet der det er nødvendig. Hvis man skal forstå musikkbruken, må man også forstå musikkens kontekst – nemlig filmen som helhet og musikkens rolle i den.

Når det kommer til tolkninger av filmen – dens symbolikk og tematikk osv, vil jeg primært vise til filmvitere og filmkritikers tolkninger. Mitt fokus vil ligge på musikkbruken, og se tolkninger og musikk i lys av hverandre.

---

<sup>174</sup> Larsen (2005): 47

<sup>175</sup> Karlin (1994): 98

<sup>176</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=a\\_9D5PiOjog](http://www.youtube.com/watch?v=a_9D5PiOjog) (Søk foretatt 11.8.09)

Jeg kommer altså til å supplere beskrivelsen av filmens handling gjennom stillbilder og gjengivelse dialog. Når det gjelder musikken vil jeg, som nevnt, gi en enkel, språklig beskrivelse, samt henvisning til noteeksempler. Både stillbilder, dialog og noteeksempler fungerer primært som en veiledning for leseren.

### **Fremgangsmåten**

Jeg har tidligere nevnt at jeg mener det viktigste i en filmmusikkanalyse er å forklare musikkens rolle, og regissørens og komponistens hensikter med musikkbruken. Det er ikke meningen at dette skal oppfattes som to forskjellige aspekter, snarere to beskrivelser av det samme målet med analysen. Musikkens rolle i en film er nøye overveid, og når jeg beskriver denne rollen – altså hvordan jeg tolker musikkens funksjoner, ligger det til grunn at dette også er hvordan jeg tror de involverte har ment at musikken skal fungere.

Når det gjelder selve fremgangsmåten, vil jeg komme med en beskrivelse av filmen med et kort handlingsreferat – en synopsis – produksjonsdetaljer og tolkninger av filmens tematikk. Deretter vil jeg ta for meg filmen kronologisk og beskrive scenene og musikken som brukes. En språklig fremstilling vil som sagt være den primære fremstillingsformen, supplert med noteeksempler og stillbilder.

Etter å ha beskrevet musikken kommer det sentrale i analysen – nemlig å se på hva slags funksjoner musikken har. Dette kommer jeg til å gjøre underveis – scene for scene. Jeg vil vurdere musikkbruken i lys av den teorien jeg legger frem i teorikapittelet, altså se etter musikkens formelle, narrative og emosjonelle funksjoner. Jeg vil ofte, men ikke alltid, kategorisere funksjonene underveis i analysen. Kategoriseringen vil tydeliggjøre teorien i analysen, men det er ikke denne kategoriseringen i seg selv som hovedpoenget, men selve funksjonene.

En annen årsak til at en klar kategorisering ikke i alle tilfeller er hensiktsmessig, er i såkalte kamelonmusikk-tilfeller. Jeg vil også underveis trekke frem andre interessante aspekter ved musikkbruken, der jeg finner disse, selv om det kan være vanskelig å definere dem som rene funksjoner. Et eksempel på dette er i *Blue Velvets* åpningsscene, der jeg sammenligner musikken og bildenes form. (Se side 63 )

Etter å ha gjennomgått filmen vil jeg ta opp sentrale trekk ved musikkbruken, som en oppsummering. Her vil jeg dele opp i kategorier, slik jeg har vist at Fred Karlin gjør, og sette de ulike analytiske konklusjonene i lys av teorien.

## Del 5: Analyse av musikkbruken i *Blue Velvet*

### Produksjonsinformasjon

Produksjonsår: 1986

Skrevet og regissert av: David Lynch

Produsert av: Fred C. Caruso

Redigert av: Duwayne Dunham

Cinematografi: Frederick Elmes

Musikk: Angelo Badalamenti

Rollebesetning: Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Hope Lang (Mrs. Williams), Dean Stockwell (Ben), George Dickerson (Detective Williams), Priscilla Pointer (Mrs. Beaumont), Frances Bay (Aunt Barbara), Jack Harvey (Tom Beaumont), Brad Dourif (Raymond), Jack Nance (Paul), Fred Pickler (The Yellow Man/Gordon), Angelo Badalamenti (Piano Player)

### Synopsis

Handlingen foregår i den fiktive småbyen, Lumberton, som ligger i et område med mye skog og har tømmerdrift som hovednæring. Filmens protagonist, Jeffrey Beaumont, er collage-student, men flytter hjem for å hjelpe til i huset og i farens jernvarehandel, da faren får et hjerteinfarkt. På vei hjem fra sykehuset en dag, finner han et avskåret øre i en eng. Han tar øret med til politimannen Williams, som også er en kjenning fra nabolaget. Williams gir Jeffrey beskjed om ikke å fortelle noen om funnet. En kveld på vei hjem fra Williams' hus møter han Williams datter, Sandy, som forteller Jeffrey ting hun har overhørt hjemme angående saken. Sandy setter Jeffrey på sporet av en lokal sangerinne, Dorothy Vallens, som er et sentralt navn i etterforskningen. Jeffrey er svært fascinert av mysterier begynner å etterforske saken på egenhånd. En kveld, med Sandys hjelp, bryter han seg inn i Dorothys leilighet. Da Dorothy kommer tidligere hjem enn forventet, må han gjemme seg i et skap i stuen, for ikke å bli oppdaget. I løpet av dette oppholdet observerer, og etter hvert deltar, i en serie absurde og skremmende scener. Først blir Dorothy ringt opp av mannen sin, Don, og sønnen sin, som har blitt kidnappet av en kriminell med navn Frank. Så oppdager hun Jeffrey i skapet, og truende med en kjøkkenkniv tvinger hun ham til å kle av seg. Hun begynner å kjærtegne ham, idet Frank banker på døren. Jeffrey må på nytt gjemme seg i skapet og derfra observerer han Franks skremmende oppførsel. Frank får Dorothy til å kle seg i en blå fløyelskåpe, mens han terroriserer henne, og tvinger henne til å delta i et seksuelt og voldelig rollespill, der han tar rollen som både hennes far og barn.

Når Frank forlater leiligheten lar Dorothy Jeffrey beføle henne og ber ham om å slå henne. Jeffrey nekter og forlater stedet. På tross av dette blir Jeffrey Dorothys elsker. De innleder et seksuelt forhold, der Jeffrey imøtekommer Dorothys mascosistiske ønsker. Parallelt med dette forelsker han seg i Sandy.

I hans etterforskning oppdager Jeffrey en voldelig narkotikaring, bestående av Frank, en politimann i gul dress, og en tredje mann han kaller for «the well dressed man». En kveld blir han oppdaget av Frank i Dorothys leilighet, og tvinges med på en absurd tur. Først til et bordell, drevet av Ben som også er en del av narkotikaringen. Det er hos Ben at Dorothys mann og sønn holdes fanget. Så blir Jeffrey tatt med ut på et jorde, der Frank først kysser ham frenetisk på munnen, før han truer ham med døden, for senere og banke ham opp.

Denne opplevelsen får Jeffrey til å oppsøke politimannen Williams på nytt, og forteller ham alt han vet om mysteriet.

En kveld drar Jeffrey og Sandy på fest sammen, kysser og erklærer sin kjærlighet for hverandre i filmens store kjærlighetsscene. På vei hjem finner de Dorothy Vallens i Jeffreys hage. Hun er i sjokk, naken og forslått. Hun ber Jeffrey om å hjelpe mannen hennes, Don. Jeffrey hjelper Dorothy til sykehuset. Derfra ringer han Sandy og ber om tilgivelse for hans forhold med Dorothy, som Sandy nå har funnet ut av. Sandy tilgir ham, og Jeffrey drar til Dorothys leilighet for å finne Don. Når han kommer frem, finner han politimannen i gul dress, tilsynelatende skutt i hodet, men fortsatt stående på benene, og Don, drept og med et øre avskåret. Da Jeffrey skal forlate bygningen ser han «the well dressed man», og forstår at dette er Frank. Dette fører til filmens dramatiske høydepunkt som ender med at Jeffrey skyter Frank i hodet.<sup>177</sup>

Filmen avsluttes med en sekvens som viser Jeffrey og Sandy i en tilsynelatende idyllisk verden. Jeffreys far er frisk og Dorothy har fått sønnen sin tilbake.

## Tolkninger

Chion beskriver *Blue Velvet* som en psykologisk thriller,<sup>178</sup> Ken Dancyger skriver at den er en blanding mellom skrekkfilm og film noir,<sup>179</sup> og Woods kaller den en «1950s/noir/murder

---

<sup>177</sup> Chion (1995): 84-86

<sup>178</sup> Ibid.: 90

mystery».<sup>180</sup> Den er full av surrealistisk billedbruk og drømmelignende sekvenser, noe som gjør at det kan være vanskelig å forstå hva filmen egentlig handler om, til tross for det tilsynelatende forståelige handlingsforløpet. I *Strange Desires* (Harlow, 2003) forteller produsent Fred Caruso, om hans første møte med manuset.:

I read the script and said 'it's interesting but I don't know what it's all about'. David told me what the movie was about, and I still didn't know what the movie was about. [Now] I have an idea, ... but everybody has their own idea of what that movie is about.<sup>181</sup>

David Lynch er, som nevnt, redd for å forklare for mye av symbolikken og meningen med filmene hans, noe som fører til mange forskjellige tolkninger. Om *Blue Velvet* har uttalt sagt at «It's about a guy who lives in two worlds at the same time, one of which is pleasant and the other dark and terrifying».<sup>182</sup> Disse to verdenene Lynch snakker om kan være det idylliske, naive amerikanske forstadssamfunnet som blir presentert tidlig i filmen, og det som befinner seg under overflaten, den mørke destruktive siden av dette samfunnet – den man ikke ser ved første øyekast. Han har også sagt at: «It's like a dream of strange desires, wrapped inside of a mystery story.»<sup>183</sup> Blant annet denne uttalelsen, og de stadige referansene til drømmer og underbevisstheten i filmen, har skapt den utbredte tolkningen om at det meste av handlingen foregår i Jeffreys underbevissthet – en slags drøm eller fantasi. Lynchs er svært glad i *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939)<sup>184</sup>, der filmens hoveddel er en drøm. Dette og det at flere av hans andre arbeider, både før og etter *Blue Velvet*, kan også tolkes i denne retning, har forsterket oppfatningen av disse verdenene Lynch nevner er «virkeligheten» og Jeffreys underbevissthet. Den franske komponisten og professor i filmstudier, Michel Chion, hevder at: «The film is a dream, but a structured one»<sup>185</sup>

---

<sup>179</sup> Dancynger (1997): 175-176

<sup>180</sup> Woods (2000): 73

<sup>181</sup> Harlow (2003)

<sup>182</sup> Chion (1995): 84

<sup>183</sup> Rodley (2005): 138

<sup>184</sup> Ibid.: 194

<sup>185</sup> Chion (1995): 91



Jeg kommer, som nevnt i metodedelen, til å forklare musikkens funksjoner i lys av teorien jeg la frem i teoridelen. Målet mitt er, som det kommer frem av problemstillingen, å finne ut hvordan musikk brukes som filmatisk virkemiddel i *Blue Velvet*, og på hvilke måter denne musikkbruken er spesiell. Jeg kommer, i tillegg til å forklare musikkens generelle funksjoner, til å vise til noen av de mange tolkningene som eksisterer, og forsøke å se hvordan musikkbruken kan ses i lys av disse tolkningene. Jeg har valgt å dele analysen opp i de kapitlene som filmen deles opp i på dvd-utgaven.

## Kapittel 1 – Coming home

Filmens main title presenteres til åpningstekstene over et sceneteppes i blå fløyel som blaffer sakte i vinden. Ofte skal main titles forespeile hva slags type film vi får se. Den skal gjenspeile filmens helhetlige karakter, eller skape forventninger hos seeren til hva slags film det er<sup>186</sup>.



Som nevnt, hørte David Lynch på Dmitrij Sjostakovitsjs 15. symfoni i A-dur, mens han skrev manuset til *Blue Velvet*, og ville gjerne ha lignende musikk i filmen<sup>187</sup>. Åpningsmusikken er et

---

<sup>186</sup> Karlin & Wright (2004): 131

<sup>187</sup> Rodley (2005): 132 og 135.

eksempel på dette. Musikken starter med en paukerulle før hovedtemaet kommer inn, spilt av fioliner. TEMA 1:



Den Sjostakovitsj-inspirerte musikken og de blafrende fløyelsteppene gir et mystisk og ubestemmelig inntrykk, og representerer i så måte filmen på en god måte.

Valg av scenetepper i fløyel har en symbolsk kraft. Den blå fløyelen vi ser er en direkte referanse til filmens tittel. Fløyel representerer i denne filmen også en fetisj og overgrep, noe som kommer til syne senere. Når det gjelder scenetepper, er deres generelle funksjon å skjule noe for et publikum, før de dras til side og slipper publikum inn i den verden som utspiller seg bak. Enten det er et skuespill eller en annen kunstnerisk forestilling. De blå sceneteppene i fløyel kan forstås som et symbol på det mørke som skjuler seg bak fasaden, og denne ett minutt og tjue sekunder lange åpningssekvensen setter seeren i stemning med en gang og fungerer som en slags port til den mystiske verdenen seeren er i ferd med å få oppleve.

Når denne sekvensen er over, går det direkte over i ny musikk. Nå er det Bobby Vintons versjon av «Blue Velvet» fra 1963 seerne får høre. Denne sangen var svært sentral i Lynchs planlegging av filmen. Lynch forteller:

It was the song that sparked the movie! (...) [T]here was something mysterious about it. It made me think about things. And the first things I thought about were lawns – lawns and neighbourhood. It's twilight – with maybe a streetlight on, let's say, so a lot of it is in shadow. And in the foreground is part of a car door, or just a suggestion of a car, because it's too dark to see clearly. But in the car is a girl with red lips. And it was these red lips, blue velvet and these black-green lawns of a neighbourhood that started it."<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Rodley (2005): 134

Dette er et eksempel på at Lynchs ideer ofte kommer fra musikk og at han etterstreber å gjenskape ideene på filmsettet. Flere av disse ideene kom med i den påfølgende sekvensen. Vi ser bilder i sterke farger av et nabolag i en typisk amerikansk forstad. Disse bildene gir et svært idyllisk inntrykk av nabolaget.



Det er et påfallende samsvar mellom denne sekvensens form og klipping, og musikkens form. Sangen som spilles har en A-A-B-A-form. Først er det en fire takters innledning, før første vers fordelt på åtte takter begynner:

*She wore blue velvet*

*Bluer than velvet was the night*

*Softer than satin was the light*

*From the stars*

Først vises en knallblå, nærmest skyfri himmel før kameraet går nedover og viser et hvitt stakittgjerde og røde tulipaner. Fargene er nesten unaturlig sterke, og passer dermed godt med teksten: *Bluer than velvet was the night, softer than satin was the light*. Deretter vises en brannbil som kommer kjørende med en vinkende brannmann stående utenfor, på siden av bilen. Disse bildene vises i redusert hastighet. Seks takter ut i sangen vises et nytt blomsterbed, denne gangen med gule tulipaner. Disse bildene holdes i to takter, før vi ser en gruppe skolebarn geleides over veien. Disse bildene varer også i to takter. Dette er den første A-delen. Bildene skifter på taktslagene, men de glir over i hverandre, slik at det ikke virker

opphakket, men mer flytende. Likevel stemmer klippingen med taktene i musikken. Bildene vi hittil har sett har ikke vist noen personer vi møter senere i filmen. Det har hittil bare vært generelle idylliserte bilder av amerikansk forstad.

Den neste A-delen består av et nytt åtte takters vers:

*She wore blue velvet  
Bluer than velvet were her eyes  
Warmer than May her tender sighs  
Love was ours*

Under denne delen vises det bilder av huset og foreldrene til filmens hovedperson. Dette vet ikke seerne på dette tidspunktet, men det kommer frem senere i filmen. Faren er ute og vanner blomstene, mens moren sitter inne og ser på tv. Bildene i denne delen har et noe annet preg. Bildene glir ikke over i hverandre og bildegruppene er ikke like tydelig oppdelt i samsvar med taktene i musikken. Vi hører også lydene fra omgivelsene for første gang. Vi hørte ikke lyden av brannbilen i den første A-delen, men her hører vi lyden av vannet som faren vanner med. Bildene vises også i normal hastighet. Disse faktorene gjør at seerne kommer tettere innpå bildene. Melodien er den samme som det første verset, med unntak av den siste linjen der melodien går opp for å bygge opp mot B-delen. B-delen har ny melodi og nytt harmonisk grunnlag.

*Ours a love I held tightly  
Feeling the rapture grow  
Like a flame burning brightly  
But when she left, gone was the glow of...*

Denne delen av sangen skiller seg fra resten, ikke bare melodisk og harmonisk, men også i teksten. Hittil i teksten har vi fått beskrevet en uforbeholden kjærlighet og lykke. Den siste linjen i denne delen bryter med dette.

I bildene er det et enda klarere brudd. I det musikken går inn i B-delen, rettes fokuset i bildene mot vannslangen som brukes til å vanne med. Vannet høres tydeligere, det vises et nærbilde av kranen som rister og lekker vann, og vi hører en mørk durende lyd fra den. Faren drar i slangen, som knytter seg rundt en gren fra en rosebusk. Dette fører til at vanntilførselen stanser. Et nytt bilde av den ristende kranen vises, denne gangen enda nærmere og lyden fra den høres enda høyere. Så følger et nytt bilde av slangen som har slått knute på seg, før vi ser faren falle om med et hjerteinfarkt. Hjerteinfarkt forårsakes av at blodtilførselen til deler av

hjertet forstyrres, og bildene vanntilførselen som stanser og den ristende kranen virker som et symbol, eller et slags frempek på dette. Infarktett finner sted nøyaktig i det Bobby Vinton synger: *...flame burning brightly*. I konteksten har disse ordene en positiv betydning, men isolert sett kan de være et bilde på smerten mannen opplever.



Så følger den siste A-delen:

*...Blue velvet  
But in my heart there'll always be  
Precious and warm, a memory  
Through the years*

Teksten til dette verset er en slags blanding av de to første versene og refrenget. Han synger om at det alltid vil være et kjært og varmt minne i hjertet hans – noe som er godt. Samtidig refererer den andre linjens første ord, *but*, til B-delens siste linje. Noe av den samme blandingen finner vi i bildene.

Overgangen til denne delen markeres ved at kameraet har den samme nedadgående bevegelsen som helt i begynnelsen av sekvensen. Nå vises bildene fra farens synsvinkel, og er helt ute av fokus. Det vi så får se er en blanding av det svært alvorlige og det uskyldige. Faren ligger i livsfare på bakken. I hånda har han fortsatt vannslangen med vannspruten rett opp. Oppå han står en hund og leker med vannspruten, og bak dem kommer et lite barn gående. Hunden og barnet skaper sterke kontraster til mannen som ligger på bakken med hjerteinfarkt. Hunden leker og har det morsomt, mens barnet er for lite til å kunne forstå hva som skjer, og spiser videre på kjærligheten sin.

Så zoomer kameraet ned i gresset, etter hvert ned i bakken, og det legges til mørke synthlyder under musikken. Kameraet går lengre og lengre inn under gresset og vi får se et hav av biller som fortærer et bytte – eller hverandre.<sup>189</sup> Dette følges av mørke, nærmest truende lyder.



Disse bildene står i sterkt kontrast til de fargerike idylliske bildene de første delene av sekvensen viser. Lyddesignen som brukes er også svært forskjellig fra Bobby Vintons «Blue Velvet». Disse bildene kan ses på som en egen del i denne sekvensen. De varer like lenge som de andre delene, nemlig åtte takter (tjueto sekunder).

Som nevnt følger bildene musikkens form. Under den første A-delen, vises generelle bilder av filmens lokasjon – en typisk amerikansk forstad – og de forskjellige bildene smeltes inn i hverandre. I den neste A-delen presenteres enkeltpersoner vi senere får møte, personer som har betydning for filmens handling. B-delen markerer et brudd både i musikken og i bildene, der vi får se farens hjerteinfarkt. Den siste A-delen er en slags blanding mellom de tidligere delene i bilder og tekst, men ikke musikalsk.

I tillegg kommer en siste del på slutten, med lyddesign og bilder av insekter som slåss. Etter det siste verset (den siste A-delen) varer bildene og lyddesignen i tjueto sekunder til, noe som nøyaktig tilsvarer åtte takter. Dette er den samme lengden som de andre delene og lydene vi

---

<sup>189</sup> Jerslev (1993): 113

hører erstatter gradvis «Blue Velvet». Det er ikke et klart brudd mellom popmusikken og lyddesignen. Dette gjør det fristende å kalle dette for del C, både visuelt og auditivt.

Denne sekvensen inneholder sterke kontraster. Først idylliske bilder av en typisk amerikansk forstad i sterke farger, så et hjerteinfarkt, og til slutt insekter som slåss. Kontraster er det også i musikken. Først en søt popballade fra 60-tallet, så ubehagelige lyder av insekter som slåss. «This is the way America is to me. There's a very innocent, naïve quality to life, and there's a horror and a sickness as well»<sup>190</sup>, forklarer Lynch.

Åpningsscenen blir av mange tolket som et symbol på nettopp dette. Filmviter Anne Jerslev skriver at åpningsscenen, med sine demonstrative kitschaktige idylliseringer, peker på at det er mer mellom himmel og jord enn det øye umiddelbart fanger.<sup>191</sup>

Musikken til denne åpningssekvensen har både parallelle og kontrapunktiske aspekter. De idylliske bildene passer godt sammen med låten «Blue Velvet» Men bildene av en mann som har et hjerteinfarkt er langt fra idylliske og musikken får her en kontrapunktisk effekt.

Åpningssekvensen er en slags presentasjon av David Lynchs syn på USA, og den neste sekvensen er en presentasjon av byen hvor filmens handling foregår. Det vises en stor plakat hvor det står «Welcome to Lumberton», og lyden av lokal radiostasjon gir oss indirekte informasjon om stedet:

#### **RADIO HOST**

Logs,logs,logs. It's a sunny, woodsy day in Lumberton, so get those chain  
saws out. This is the mighty W-O-O-D, the musical voice of Lumberton. At  
the sound of the falling tree, it's 9:30. There's a whole lot of wood out  
there, so let's get going.

---

<sup>190</sup> Rodley (2005): 139

<sup>191</sup> Jerslev (1993): 113



Dette forteller oss navnet på byen, Lumberton, og at tømmerdrift er en sentral næring, og ut i fra det kan man trekke konklusjonen at dette er en småby i landlige omgivelser.

Vi får se bilder fra Lumberton sentrum. Musikken som spilles på radioen er lett jazz. Den er komponert av Angelo Badalamenti, og heter på soundtracket «Lumberton, USA»

Filmens hovedperson, Jeffrey, blir også presentert i denne sekvensen. Vi ser han gå i landlige omgivelser, noe som også bidrar til å gi inntrykk av et lite sted, han stanser og kaster stein etter en tønne, før han dukker opp på et sykehus for å besøke faren sin – mannen vi tidligere så hadde et hjerteinfarkt.

Musikken stanser i det Jeffrey går bort til farens sykeseng. Farens helsetilstand er en viktig brikke i historien. Det er hans situasjon som får filmens protagonist – Jeffrey – til å flytte hjem fra college, og dermed legger et viktig premiss for filmens handling. Ved å avslutte musikken på dette tidspunktet gis farens situasjon økt oppmerksomhet. Det har hittil i filmen ikke vært dialog og nesten ingen lyder fra omgivelsene. Det har kun vært musikk og stemmen fra radioen. Når musikken nå stanser, lydene fra omgivelsene høres godt, og dialogen så smått begynner, gjør dette at seeren får en sterkere følelse av tilstedeværelse. Musikken får en naturlig avslutning, noe som forsterker denne følelsen. En annen grunn til at musikken stanser her, er at tid og sted er etablert.

Radiomusikken og stemmen til programlederen, fungerer altså som en presentasjon til stedet der handlingen foregår. Dette er musikkens narrative funksjon. I tillegg har den en formell funksjon da den binder sammen bildene av byen og bildene av Jeffreys vei til sykehuset.

Lyden fra radioen er både diegetisk og ikke-diegetisk. Jeffrey hører ikke musikken på vei til sykehuset, og faren hører ikke musikken der han ligger i sykesengen. Vi ser heller ingen radio i bildene som vises. På denne måten er den ikke-diegetisk. Samtidig hører musikken definitivt



til i filmens diegese – det er helt sikkert noen i Lumberton som hører på denne radiokanalen. Musikken er på denne måten diegetisk.

0:05:26: Etter sykehusoppholdet går Jeffrey den samme veien tilbake. Han stanser ved det samme stedet og kaster stein slik han gjorde på vei til sykehuset. Denne gangen er det ikke musikk, noe som gjør at vi får et større fokus på det som skjer i bildene. Jeffrey leter etter steiner og finner et øre liggende i gresset.



Idet han ser øret legges det til en synthesizer i svakt i bakgrunnen. Dette gjøres for å skape stemning og understreke viktigheten av dette funnet. Den legges til i det Jeffrey ser øret, men før vi som seere får se hva Jeffrey har funnet. På denne måten fungerer disse lydene som et frempek. Den får på denne måten ikke bare en emosjonell funksjon, men også en narrativ.

Jeffrey reiser seg opp og ser seg rundt. Her kommer nye elementer inn i lydbildet. Dette lydbildet kuttes brått når neste scene starter.

Her får vi se Jeffrey på den lokale politistasjonen. Jeffrey har tatt med øret til politimannen Williams, som også bor i Jeffreys nabolag. Williams sier at de får ta det med til rettsmedisineren. I det han sier dette legges det til noen paukeslag. Dette skaper et snev av intensitet.

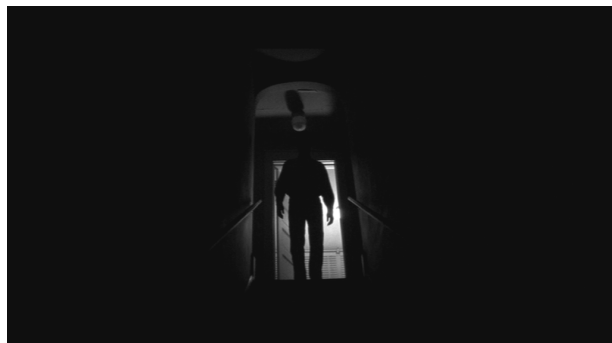
I scenen der Williams og Jeffrey er nede hos rettsmedisineren er det ikke musikk. Dette er nok fordi dialogen er viktig. Dette er såkalt *matter-of-fact dialogue*. Informasjonen som gis her er sentral i filmens historie og ved at det ikke er musikk her, rettes fokuset mot informasjonen. Legen forteller at personen øret stammer fra godt kan være i live, og at det har blitt klippet av med saks.

I den neste scenen ser vi området der Jeffrey fant øret bli undersøkt av politiet. Jeffrey spankulerer i bakgrunnen, tydelig interessert. Disse bildene følges av musikk. Lange lyse

toner, spilt av strykere, blir akkompagnert av en kontrabass som spiller pizzicato og en raidcymbal. Dette gir en noe mystisk stemning, og skal beskrive Jeffreys interesse for dette mysteriet, samt sette seeren i riktig stemning. Den runder også av sekvensen.

## Kapittel 2 – Curiosity

0:08:46: Jeffrey kommer ut fra rommet sitt i andre etasje og kommer ned trappen til stuen, der moren og tanten befinner seg. TEMA 2:



Dette følges av et nesten høytidelig brasstema. Når han stanser nederst i trappen for å utveksle noen ord med moren og tanten sin, forsvinner blåserne. Dette er for at vi lettere skal høre hva de sier. Jeffrey forteller at går ut en tur. Tanten spør: «You're not going down by Lincoln, are you?» Jeffrey svarer at han bare skal ta seg en tur i nabolaget. For å bevare noe av fremdriften i musikken og i selve scenen, kommer pauker inn der de andre instrumentene stanser. Når dialogen er slutt kommer flere instrumenter inn. Denne gangen er det en mørk strykerfigur som spilles.

Bildene av Jeffrey på vei ned trappen, og musikken som brukes markerer et slags dykk ned i noe mørkt og ukjent. I det døra åpnes kommer et sterkt lys ut fra Jeffreys rom og vi ser bare silhuetten av ham når han kommer ned trappa. Jeffrey går bokstavelig talt fra et lyst sted til et mørkt. Dette kan tolkes som et symbol på at han forlater den trygge verdenen han lever i, og tar et dykk ned i en mørk og ukjent verden for og utforske mysteriet med det avskårne øret.

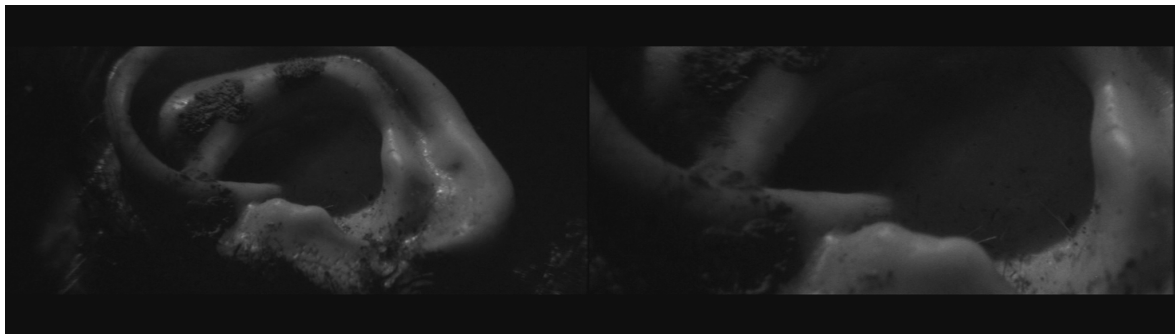
Jeffrey er nå ute på gaten. Musikken som begynte da Jeffrey var inne i huset fortsetter, dette understreker at bildene hører sammen – planlegging og utførelse. Et klarinetttema settes inn over bassfiguren. Lyddesignen forandres noe, for å markere at Jeffrey nå er utendørs.

TEMA 3:



♩ = 120

Mens Jeffrey går bortover fortauet, vises det på nytt bilder av det avskårne øret. Kameraet zoomer sakte inn i ørets åpning og dykker ned helt til bildene blir helt svarte. Musikken fortsetter som før, men lyddesign overtar som det dominerende elementet i lydbildet. Musikken tones ned og blir etter hvert helt borte. Bare lyddesignen er igjen, en mørk susende lyd.



Som bildene av Jeffrey på vei ned trappen, markerer også disse bildene et dykk ned i noe. «An ear is wide and, as it narrows, you can go down into it. And it goes somewhere wast...», forteller Lynch<sup>192</sup>. For de som tolker filmen som en fremstilling av Jeffrey's underbevissthet, er dette et viktig symbol. Kanskje symboliserer det et dykk ned i Jeffrey's underbevissthet? Paul A. Woods skriver at «As many has suggested, the descent into the disembodied ear seems to signify Jeffrey's journey into his own subconscious, or even a literal dream.»<sup>193</sup>

Ut i fra Lynchs kommentar kan man også si at det markerer et dykk ned i noe ukjent, og kan symbolisere Jeffrey's vei inn i dette mysteriet – inn i småby-Amerikas mørke side.

---

<sup>192</sup> Rodley (2005): 136

<sup>193</sup> Woods (2000): 78

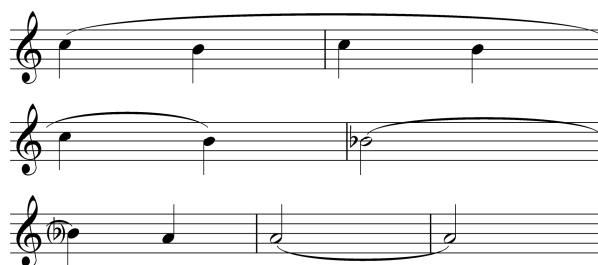
Musikken har en emosjonell funksjon ved å sette seerne i stemning. Samtidig er den formelle funksjonen å ramme inn bildene av Jeffrey's spasertur.

Jeffrey banker på hjemme hos familien Williams, og blir invitert inn. Han og etterforskeren snakker sammen på sistnevntes kontor. Jeffrey blir fortalt at funnet hans er svært interessant, men at han ikke kan fortelle noen om det, samt bedt om å slutte å stille spørsmål om saken. Under denne dialogen er det ikke musikk.

I den neste scenen (0:11:43) presenteres Sandy, etterforskerens datter. Vi får se Jeffrey komme ut av Williams' hus. Musikken starter i det Jeffrey går ut av døren, med en lang lys tone, spilt av fløyter og etter hvert nye lange toner spilt av blåsere. Idet vi hører Sandy si «Are you the person who found the ear?», kommer temaet inn. TEMA 4:



Sandy kommer nå til syne. Hun kommer ut fra mørket samtidig som strykerne spiller en rask oppgang som flater ut når Sandy kommer inn i bildet.



Her kommer Sjostakovitsj-innflytelsen virkelig klart frem. Temaet er bortimot et direkte sitat fra andresatsen i hans 15. symfoni.<sup>194</sup> Kun få endringer er gjort i melodilinjen og orkestrasjonen.

Måten musikken presenterer Sandy på gjør at vi forstår at hun er en viktig karakter i filmen.

**JEFFREY**

How did you know?

---

<sup>194</sup> Jansons (2006) : 12m20sek

**SANDY**

I just know, that`s all.

De går ut av bildet, og det klippes til bilder av dem på fortauet mens de snakker om skolen  
Sandy går på, og som Jeffrey tidligere har gått.

**SANDY**

I remember you from Central.

**JEFFREY**

Oh, yeah? Are you a senior?

**SANDY**

Yeah.

**JEFFREY**

How`s Central these days?

**SANDY**

Terrible. I don`t know - boring.

**JEFFREY**

What else is new, right?

**SANDY**

Really. So what are you doing now?

Musikken under denne dialogen er mer dempet, slik at vi lettere hører hva som blir sagt. De første replikkene har liten informativ verdi og dermed kan disse sekundene brukes til å avrunde musikken. Idet Sandy spør Jeffrey hva han gjør om dagen forsvinner musikken helt. Dette er fordi dialogen som nå kommer er viktig og har en klar informativ funksjon – altså *matter-of-fact-dialogue*. Verdifull informasjon for både Jeffrey og seeren blir presentert. Derfor stanser musikken, slik at seeren får rettet fokuset mot dialogen.

Jeffrey forteller at han er hjemme fra collage på grunn av farens helsetilstand, før han spør hva Sandy vet om øret. Hun forteller at et navn som stadig dukker opp, er Dorothy Vallens, en sangerinne som bor i nærheten.

**JEFFREY**

Do you know where this woman's apartment building is?

**SANDY**

Yeah, it's really close by, that's what's so creepy. They had her under surveillance for a couple of months, but I don't know what they found out, 'cause she's not my father's case, so..

**JEFFREY**

I guess you gotta get back home pretty soon, huh?

**SANDY**

Not really. Why?

**JEFFREY**

Well...

**SANDY**

You wanna see the building.

**JEFFREY**

Yeah.

**SANDY**

Come on, I'll show you.

Musikken kommer gradvis tilbake når Sandy sier «a couple of months». Så klippes det litt frem i tid, til Sandy og Jeffrey har nådd gaten der leiligheten befinner seg.

I det musikken kommer inn igjen er det først og fremst lange, mørke toner. Når det klippes frem i tid er det den samme musikken som spilles, men den er noe sterkere og den utvikles noe med mer bevegelse i melodien, samt nye instrumentinnsatser.

Musikken settes inn på det nevnte tidspunktet fordi den viktige informasjonen alt har blitt presentert. *Matter-of-fact-dialogen* er over. Nå kommer musikken inn for å skape stemning rundt mysteriet. Samtidig forberedes turen til Dorothy Vallens leilighet.

**SANDY**

That's her building right there. She lives on the seventh floor.

Kameraet beveger seg nå oppover bygningen mot etasjen hun bor i, mens musikken øker i intensitet. Så ser vi Sandy og Jeffrey på igjen og da dempes musikken noe.

## SANDY

Come on.

De går nå tilbake – ut av bildet. Musikken intensiveres på ny mens vi ser blokka igjen og den når et klimaks i det vi, ved hjelp av et skilt, får se at de befinner seg i Lincoln Street. Her markerer musikken at Lincoln er et dårlig strøk, noe som tidligere ble antydnet av Jeffrey's tante. («You're not going down by Lincoln, are you?») Dette klimakset avrunder sekvensen med sangerinnens leilighet.

Nå får vi se dem på vei tilbake den samme veien de kom. Her er det også et skifte i musikken. Musikken er nå betydelig dempet fra forrige scene. Nå hører vi lange toner i brass og stryk. De snakker ikke lenger om mysteriet med øret, men om hva Jeffrey skal gjøre mens han er hjemme fra skolen. Jeffrey forteller at mens han er hjemme skal han jobbe i farens jernvarehandel, og at han kan bestemme sine egne arbeidstider. Dette har betydning for filmens handling, da vi får vite mer om Jeffrey's situasjon og at han står fritt til å disponere sin egen tid. Dette er avgjørende for at han skal ha tid til og utforske mysteriet rundt øret. Av disse årsakene henger musikken fra forrige sekvens igjen – bildene har en sammenheng med hverandre.

Etter hvert får vi se bilde av et hus langs veien. Da settes filmens main title inn, og Jeffrey begynner å fortelle om en gutt som bodde der før. Det Jeffrey snakker om nå har ingenting med mysteriet eller hans egen situasjon å gjøre. Det vi ser nå er etablering av forholdet mellom Jeffrey og Sandy. De ler, tuller og snakker om andre ting. Musikken forandres for å skille denne delen av spaseturen fra turen til Dorothy Vallens leilighet. Dette er en av de formelle funksjonene nevnt i teorikapittelet. Musikk brukes til å ramme inn forskjellige sekvenser innenfor en scene for å skille disse fra hverandre. Musikken avsluttes på en naturlig måte før neste scene begynner, noe som gir seeren en følelse av avslutning.

Denne scenen, fra Jeffrey går ut av huset til familien Williams og frem til dette punktet, er en viktig scene. Sandy og Dorothy, filmens to viktigste kvinnelige roller blir presentert. Dorothy riktignok kun ved omtale. Dorothy's leilighet, som er en av filmens viktigste lokasjoner, blir også presentert, selv om vi kun ser den fra utsiden. Viktig informasjon blir gitt, og i tillegg begynner Sandy og Jeffrey's forhold å etablere seg. Disse forskjellige elementene skilles fra hverandre ved forskjellig musikk. Dette gjøres ved å bruke forskjellige temaer innenfor det

samme stykket, samt å variere instrumentasjonen. Musikken forandres, men den Sjostakovitsj-aktige stilen beholdes for å bevare scenens indre sammenheng. Unntaket er når viktig informasjon blir gitt – da det ikke er musikk i det hele tatt. De forskjellige temaene har altså forskjellige funksjoner, mens stykket som helhet har den funksjonen at den rammer inn hele spaseraturen, altså en formell funksjon. Samtidig avrunder dette det som kan oppfattes som filmens innledning. Jeffrey har dykket ned i mysteriet med hjelp fra Sandy. Musikken har også en narrativ funksjon da den understreker at Lincoln, der Dorothy bor, er et skummelt område. På det emosjonelle nivået skaper musikken spenning og mystikk rundt Dorothy Vallens.

### **Kapittel 3 – Pest control man**

I neste scene (0:15:15) er det ny dag, og Jeffrey er på jobb. Her er det ikke musikk. Dette gjør skillet mellom denne og den forrige scenen tydeligere, samtidig presenteres vi for viktig informasjon. Vi ser at Jeffrey låner med seg redskap for skadedyrskontroll.

Jeffrey komme kjørende til Sandys skole og stanser for å plukke henne opp. Han sier at han vil snakke med henne om noe. Sandy går bort til venninnene sine, og får dem til å love at de ikke sier noe til kjæresten hennes, Mike, fordi: «It's not what you think». Hun setter seg i bilen til Jeffrey.

**JEFFREY**

I don't wanna cause any trouble.

**SANDY**

I'm here, aren't I?

Her antydes et trekantdrama. Det er ikke noe musikk her, antakelig for å sette fokus på nettopp dette.

Så følger en kort montasjesekvens. Jeffrey begynner å kjøre og spør Sandy om hun noen gang har vært på Arlene's, en lokal veikro. Deretter blir det vist et bilde av denne veikroa fra utsiden, før vi ser de to sitte ved et bord på innsiden.





Denne sekvensen – fra han begynner å kjøre til de sitter ved bordet – blir rammet inn av musikk. Det spilles en shuffle-rytme på en hi-hat før en kontrabass kommer inn helt mot slutten. I det Jeffrey begynner å kjøre flyttes fokuset bort fra trekantdramaet som antydes og over til selve forflytningen. Dette gjøres tydeligere ved musikkbruken. Musikken har her en formell funksjon. Den binder bildene sammen slik at de oppfattes som en helhet.

Musikken her er av en helt annen karakter enn den russisk-inspirerte som tidligere har blitt brukt. Denne musikken kalles på filmens soundtrack for «Akron Meets the Blues», og ligger sjangermessig i stil med «Lumberton, USA» vi hørte på radioen da Jeffrey gikk for å besøke faren på sykehuset. Her kan det anes en tendens til at dagtid og kveldstid skilles musikalsk. Når etterforskningen, som stort sett skjer på kvelden, foregår, brukes den russiske musikken, mens på dagtid når omgivelsene er mer uskyldige brukes annen type musikk, som for eksempel jazz.

Musikken stanser i det dialogen inne på Arlene's begynner, fordi dialogen inneholder verdifull informasjon. Jeffrey forteller at han har lyst til å snike seg inn i Dorothy Vallens leilighet for å finne ut mer om henne.

#### **JEFFREY**

I'll bet someone could learn a lot by getting into that woman's apartment.  
You know, sneak in, hide, and observe.

Sandy liker ikke tanken og aviser det som en god dagdrøm. Jeffrey klarer likevel å overtale henne ved å fortelle planen sin. Han vil komme til leiligheten hennes, og gi seg ut for å komme fra skadedyrskontrollen. Han trenger Sandys hjelp med å avlede Dorothys oppmerksomhet.

Etter scenen i veikroa følger en ny, kort montasjesekvens som viser at de drar til Dorothy's leilighet. Først vises bilder av Jeffrey og Sandy komme kjørende, så ser vi blokka der Dorothy bor, før de har parkert bilen og gjør seg klar til å gå inn. Denne sekvensen rammes også inn av musikk – som dermed får en formell funksjon. Musikken har en litt annen karakter enn Akron

meets the blues, som ble brukt ved forrige montasjesequens, den har en noe mer alvorlig karakter. Dette skal muligens signalisere at de nå nærmer seg en potensiell farlig situasjon. Samtidig brukes hi-hat også her, noe som gir oss noe av den samme følelsen som under den forrige sekvensen. Musikken stanser idet dialogen starter.

**JEFFREY**

Give me at least three minutes from when I'm through the door. I could stall if it's more, but I need time to find a good window. All right?

**SANDY**

All right.

**JEFFREY**

Let's go!

Det er ingen musikk når Jeffrey går opp til leiligheten, men lyddesignen er så tydelig at den nærmest fungerer som musikk, mens han går opp trappene til syvende etasje. Disse lydene forsvinner når Dorothy slipper ham inn i leiligheten og han begynner å spraye kjøkkenet. Med ett banker det på døren. Det er ikke Sandy som kommer, men en mann i en gul dress. Dette markeres ved at lyddesignen vi hørte i oppgangen kommer tilbake. Da Dorothy går ut i gangen, tar Jeffrey reservenøkkelen som henger under kjøkkenbenken, og putter den i lommen. Idet han går ut settes inn en lang strykertone med økende intensitet som topper seg idet han kommer seg ut døra. Disse tonene er spenningskapende og avsluttes når han er ute – faren over i første omgang. Jeffrey møter Sandy i trappeoppgangen, og stemningen er noe oppskaket. Sandy forteller at mannen i gul dress kom henne i forkjøpet. Så lenge de oppholder seg inne i bygningen høres lyddesignen tydelig, men idet de har kommet seg ut på fortauet kommer «Akron meets the blues» tilbake. Denne gangen med kontrabass helt fra starten. Nå er faren definitivt over, noe musikken gir oss inntrykk av. TEMA 5:



Musical notation for the 'Akron meets the blues' theme, featuring a bass line and a treble line. The notation includes a tempo marking of  $\text{♩} = \text{c. } 120$  and a key signature of one flat.

## Kapittel 4 – The next step

Ute på fortauet er stemningen en helt annen – de er begge mer avslappet. På den måten passer denne musikken bedre inn enn den mer spenningskapende orkestermusikken. Sandy spør hva neste del av planen er, og at hun vil være med videre fordi hun roter til denne situasjonen. Jeffrey vil at de skal snike seg inn samme kveld, men hun må takke nei på grunn av en date med kjæresten, Mike. Jeffrey ser tydelig skuffet ut – og kjører videre. Musikken ligger bak denne samtalen, antakelig fordi dialogen ikke er så viktig at musikken bør fjernes. Dette forandrer seg da de har kommet frem til Sandys hus. Dialogen har nå informativ informasjon Samtidig markerer musikken at kjøreturen er over.

SANDY

Ok. I`ll tell Mike I`m sick. Just so the record is kept straight, though. I love Mike.

Dialogen er viktig fordi den igjen antyder trekantdramaet, og fordi de legger videre planer for kvelden. De avtaler å møtes senere på kvelden, for å dra til baren der Dorothy Vallens synger – The Slow Club.

Når Jeffrey kjører av gårde begynner musikken igjen, og fortsetter over i neste scene, som starter med bilder av The Slow Club sett fra utsiden. Ved å sette inn musikken i slutten av en scene, og la den fortsette over i den neste, bindes scenene sammen. Musikken viser her at scenen hører sammen – planlegging og utførelse. Musikken stanser da vi ser Sandy og Jeffrey sitte rundt et bord inne i baren. Tid og sted er da satt – og musikken har gjort nytten sin, og kan fjernes.

«Akron Meets The Blues» blir altså brukt for å glatte over bildeklipp og binde sammen forskjellige scener – altså formelle funksjoner.

De småsnakker litt før Dorothy Vallens blir presentert på scenen av en konfransier (0:26:58).

M.C.

Ladies and gentlemen. The Blue Lady. Miss Dorothy Vallens.

Nå får vi igjen høre «Blue Velvet» – denne gangen fremført av Dorothy og et backingband. Ved at hun fremfører denne sangen og blir presentert på denne måten, knyttes sangen til henne. Det hele understrekes med blå neonlys i bakgrunnen og blått lys på scenen. Mens hun synger vises også nærbilder av Jeffrey som tydelig er fascinert.



Etter cirka ett minutt klippes det til et tidspunkt lengre ut i konserten. Nå er det kun henne og pianisten, som for øvrig er komponisten Angelo Badalamenti, på scenen. Sangen de nå fremfører kalles Blue Star, og er komponert av Lynch og Badalamenti. Denne sangen bidrar også til å fremstille Dorothy som The Blue Lady – i betydningen tungsinndig, ensom og trist:

*Shadows fall so blue*

*As lonely as a blue, blue star*

Under denne sangen legges det til strykere i svakt i bakgrunnen, selv om det ikke er noen som spiller strykeinstrumenter på scenen. Realismen nedprioriteres noe til fordel for stemningskaping.

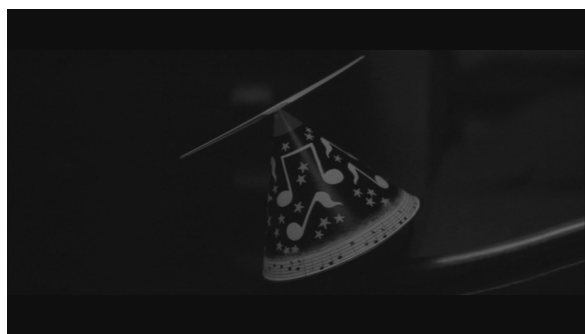
Mens denne sangen fremføres, reiser Jeffrey og Sandy seg og drar. I neste bilde ser vi dem i bilen på vei til Dorothy's leilighet. Blue Star har nå gått over i mer dyster musikk, med repeterende lyse pianotoner med en fallende bass. Musikken er en videreføring av Blue Star, men er noe forandret. Vokalen er borte og strykerne er mer fremtredende. Musikken har nå en annen funksjon. Den skaper en mer alvorlig stemning og forteller om alvoret som nærmer seg. Musikken skaper et skille mellom denne scenen og scenen i baren, samtidig som den viser at de henger sammen.

Etter at Jeffrey har gått ut av bilen lener han seg mot bildøren og ser inn i det åpne vinduet. De ser på hverandre noen sekunder før Jeffrey sier ha det bra. I det han lener seg ned til Sandy legges det til musikk. Denne er hentet fra filmens main title. Dette er den samme musikk som ble brukt i scenen der forholdet deres begynte å etablere seg. Ved å bruke denne musikken igjen pekes det tilbake på den scenen, og kan antyde de voksende følelsene mellom Sandy og Jeffrey. Musikken har altså en narrativ funksjon. Den har også en formell funksjon ved at den avrunder scenen, og skaper et skille mellom disse bildene og de neste – der Jeffrey har kommet seg inn i bygningen, og er på vei opp til Dorothy's leilighet.

## Kapittel 5 – In the closet

Når vi ser Jeffrey på vei opp trappene høres lyddesign i bakgrunnen igjen. Nå er den enda er mørkere og ulende – nærmest truende. Dette teppet av lyd gir en følelse av ubehag og skaper en ekstra spenning.

Jeffrey låser seg inn i leiligheten, og ser seg rundt i de forskjellige rommene. I et som, som ser ut til å være et barneværelse, ser han en partyhatt med noter på, og propell på toppen. Seeren forstår senere i filmen at dette er hatten til Dorothys sønn – som er bortført. I det Jeffrey oppdager denne hatten, legges det til et kort tema spilt på klokkespill. Dette understreker det barnlige, samtidig som hatten gis større viktighet. Det blir også lagt til en lang mørk tone som står i sterk kontrast til klokkespillet. Her antydes det vonde som har hendt gutten.



Utenfor bygningen ser vi nå at Dorothy er på vei inn. Sandy signaliserer dette ved å tute med bilhornet, men Jeffrey er på toalettet – og hører ikke dette. Dette gjør at han er nær ved å bli oppdaget da Dorothy kommer inn i leiligheten. Han får akkurat tidsnok kommet seg inn i et klesskap som står i stuen.

Dorothys entré forberedes ved svake paukeslag. I det lyset skrus på, blir disse slagene sterkere, og en *stinger* i strykerne legges til. Denne får et crescendo som toppe seg i det Jeffrey får kommet seg inn i skapet – ikke ulikt den musikken som kom inn forrige gang Jeffrey var i leiligheten, da han gikk ut. Denne musikken har en narrativ funksjon. Først blir den farlige situasjonen varslet om – så understreket. Den er også spenningsskapende.

Gjennom sprekker i klesskapet ser Jeffrey at Dorothy kommer inn i stuen. Lyddesignen fortsetter med noe mer bevegelse enn tidligere. Det er antydning til en mørk melodilinje. Dorothy kler av seg til undertøyet og kommer mot skapet der Jeffrey gjemmer seg. Dette blir markert på samme måte som da Jeffrey gjemte seg i skapet. Strykerne spiller ikke nøyaktig det samme, men også her øker de i intensitet i takt med at Dorothy nærmer seg skapet.

Med ett ringer telefonen, og Dorothy går tilbake for å svare. Da faller musikkens intensitet og styrke, og stanser helt når Dorothy tar opp røret. Her forsvinner også lyddesignen. Dette gjøres for å rette fokuset mot dialogen, som er svært viktig for Jeffreys – og seerens – forståelse av handlingen.

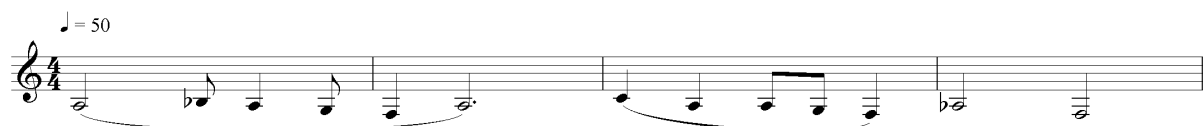
#### DOROTHY

Hello. Yes sir. Frank. Frank, let me talk to him. Please Frank, sir. I like to sing Blue Velvet. Don? Don? It's all right. Don't worry. Don?? Don, can you hear me? Is little Donny all right? Is he there with you? Don? You mean Meadow Lane? Frank, Frank, what's the matter with him? I know. I'll be sweet. Mommy loves you. OK, Frank, sir

Lyddesignen kommer tilbake når samtalen er over, og hun setter seg på gulvet for å ta frem et bilde som ligger under sofaen. Hun legger bildet tilbake og kryper langs gulvet mens hun ynker seg – det er en tydelig plaget kvinne Jeffrey ser.



Hun reiser seg opp, går inn på badet, og kler seg naken. Her høres et kort melankolsk tema, spilt av en klarinett. Dette gjøres antakelig for å sette karakteren ytterligere – understreke hennes sørgelige situasjon. Dette kan oppfattes som et slags «Dorothys tema». Temaet blir spilt av *en* enkel klarinett, antakelig for å symbolisere at hun er helt alene – mannen og sønnen hennes er kidnappet. Musikken har her en beskrivende rolle – altså en narrativ funksjon. TEMA 6:



Dorothy går mot skapet. Dette markeres ikke musikalsk som sist, så vi får ikke noe følelse av at Jeffrey skal bli oppdaget. Han ser henne komme, og gjemmer seg innerst i skapet. Hun åpner og tar ut en slags slåbrok i blå fløyel. Hun ser ikke Jeffrey, lukker igjen døren og setter seg i sofaen.

0:36:18 Dorothy hører en lyd fra skapet. Hun ser seg rundt noen sekunder, før hun går bort til kjøkkenbenken og tar frem en kjøkkenkniv. Her legges det til lange lyste toner med en oppadgående bevegelse i fioliner, for å understreke faren Jeffrey befinner seg i. Hun sniker seg langs veggen, slik at Jeffrey ikke ser henne. Musikken intensiveres noe og tilføres nye elementer når hun nærmer seg skapet. En basslinje spilt pizzicato og noen motstemmer. Vi ser på ny Jeffrey inne i skapet. I musikken legges det til en paukevirvel – noe som gjør at vi forstår at han vil bli oppdaget. Dorothy åpner døren brått og truer ham med kniven. Dette markeres med en kraftig, dissonerende akkord, dominert av messinginstrumenter, i orkesteret.

Musikken forandrer seg i det Jeffrey blir oppdaget. Den blir intens og hektisk, men styrkegraden er vesentlig svakere, og instrumentasjonen tynnes ut, slik at replikkene høres bedre – det er kun strykere nå. De spiller et kromatisk ostinat som etter hvert sekvenseres. Musikken gjenspeiler situasjonen og Dorothy's reaksjon. Hun er forferdet og roper.

**DOROTHY**

Get out of there. Get out! Put your hands up on your head. Do it! Get on your knees. Do it! What are you doing? Who are you? What's your name? What's your name?

**JEFFREY**

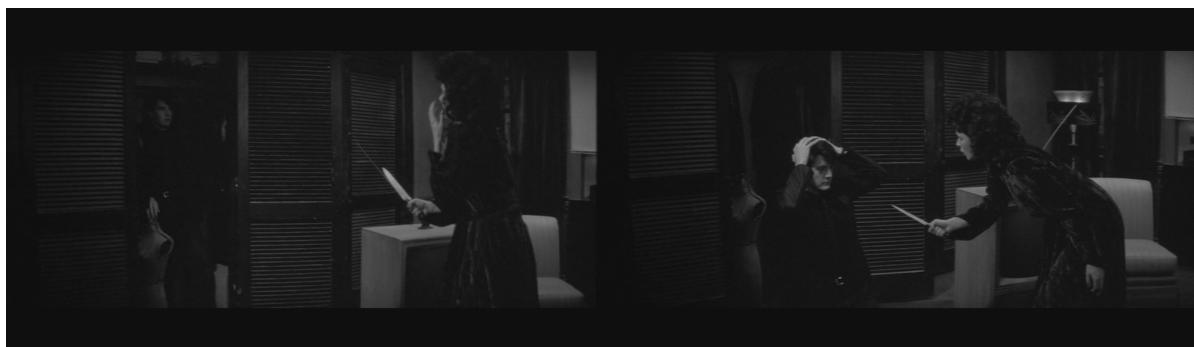
Jeffrey.

**DOROTHY**

Jeffrey what?

**JEFFREY**

Jeffrey nothing.



Dorothy blir provosert over dette svaret og stikker ham i kinnet med kniven. Dette markeres også med en lang, dissonerende akkord i messingseksjonen, dog ikke like kraftig som da han

ble oppdaget – en slags *stinger*. Denne akkorden holdes mens Dorothy beordrer ham til å gi henne lommeboken hans. Når hun får den dempes musikken noe. De samme raske strykerbevegelsene vi hørte litt tidligere kommer tilbake mens hun leter etter identifikasjon, men forsvinner i det Dorothy leser opp navnet hans.

**DOROTHY**

Jeffrey Beaumont. What are you doing in my apartment, Jeffrey Beaumont?

Dorothy er fortsatt forferdet, men ikke like krakilsk. Derfor fjernes disse stykerbevegelsene. Dorothy har mer kontroll over situasjonen nå, og musikken bygger seg opp på ny. Dramatisk, men ikke like hektisk.

**JEFFREY**

I wanted to see you.

**DOROTHY**

Are you kidding? Who sent you here?

**JEFFREY**

Nobody.

Dorothy sier at hun har sett ham før, og blir forklart at det var han som sprayet leiligheten og at han da tok en nøkkel.

**DOROTHY**

Do you sneak into girls' apartments to see them get undressed?

**JEFFREY**

Never before this.

Jeffrey får beskjed om å kle av seg. Han spør om å få gå, men Dorothy nekter – han gjør som hun sier. Når han har tatt av seg alt, bortsett fra undertøyet, stanser musikken. Dette markerer ny situasjon. Han blir ikke lenger truet på samme måte. Stemningen er nå erotisk ladet. Dramaet har tatt en ny vending – noe som markeres med auditiv forandring.

Dorothy er helt rolig og ber ham om å reise seg. Hun setter seg på kne foran ham og ber ham om å komme nærmere.



**DOROTHY**

What do you want?

**JEFFREY**

I don't know.

Hun tar av ham undertøyet og begynner å kjærtegne ham.

**DOROTHY**

Don't move - don't look at me

**DOROTHY**

Do you like that?

**JEFFREY**

Yes.

Jeffrey tar henne på skuldrene. Hun reagerer brått.

**DOROTHY**

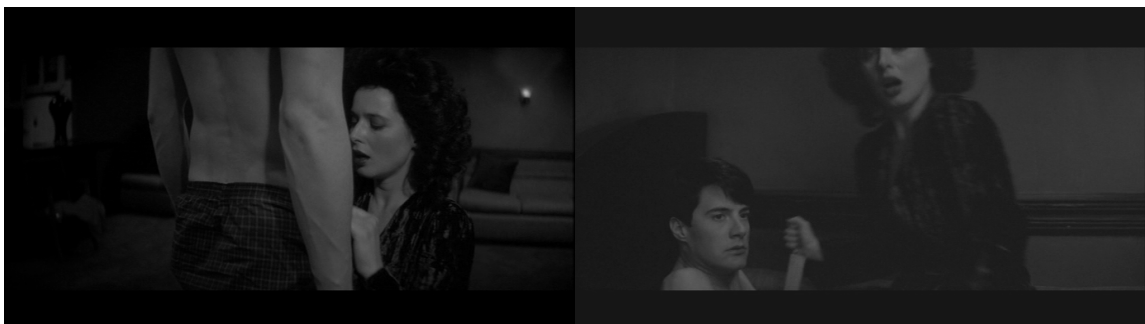
Don't touch me, or I'll kill you!

Do you like talk like that?

**JEFFREY**

No.

Han får beskjed om å legge seg på sofaen. Det er fortsatt ingen musikk, men lyddesignen høres fortsatt godt. De kysser, før noen banker på døren. Dorothy skvetter opp og ser veldig redd ut. Her stanser lyddesignen, så til tross for musikalsk fravær understrekes handlingens nye vending med auditiv forandring.



Under denne sekvensen følger musikken bildenes begivenheter tett. Den følger dramaets spenningskurver og understreker dem. Funksjonene er primært emosjonelle, mens Dorothy's tema også fungerer narrativt.

**DOROTHY**

Shut up. Hurry! Go in the closet. Don't say anything or I'll kill you. I mean it.

## **Kapittel 6 - Lovers**

0:40:37: Jeffrey løper og gjemmer seg i skapet mens Dorothy åpner opp døren. Inn kommer Frank.

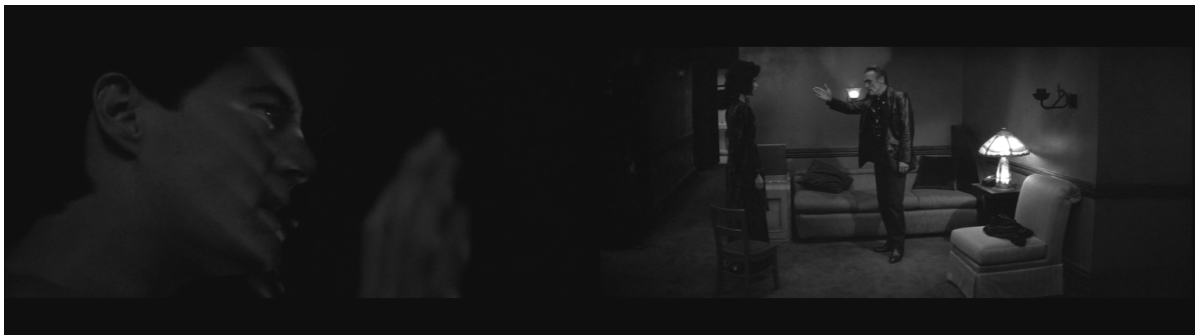
**DOROTHY**

Hello, Baby.

**FRANK**

Shut up. It's Daddy, you shithead. Where's my bourbon? Can't you fucking remember anything?

Det er tydelig at dette ikke er første gang Frank kommer på besøk. Dorothy er svært redd for ham og gjør alt han sier. Hun setter seg på en stol foran ham, mens han sitter i sofaen og ser på henne. Jeffrey følger med gjennom skapdøren.



**FRANK**

Spread your legs... Wider... Now show it to me... Don't you fucking look at me.

Frank tar frem et slags gassapparat han har på innsiden av jakken, og inhalerer gassen. Nå kommer musikken inn. Stykket heter på soundtracket «Frank» og beskriver ham med et mørkt dystert tema i moll, fremført av kontrabasser. TEMA 7:



♩ = 50

Resultatet av gassinhalingen er skremmende. Han setter seg ned foran henne

**FRANK**

Mommy... Mommy... Mommy

**DOROTHY**

Mommy loves you.

**FRANK**

Baby wants to fuck.

Han begynner å rope:

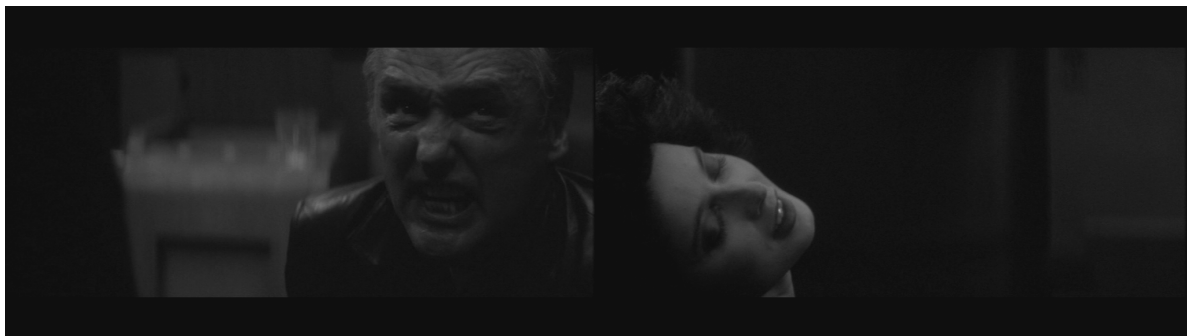
**FRANK**

YOU FUCK! YOU FUCKERS FUCKER!

Dorothy ser på ham, og Frank slår henne hardt i ansiktet.

**FRANK**

DON'T YOU FUCKING LOOK AT ME!



Dorothy lener seg tilbake og smiler – tilsynelatende nyter hun det.

**FRANK**

Baby wants blue velvet.

Dorothy putter en bit av fløyelskåpen i munnen hans. Han slenger henne i bakken og tar frem en saks. Han klipper hektisk rundt i luften med den. Her intensiveres musikken ved å innføre, i bakgrunnen, en noe langsom, men intens trille med en liten sekunds avstand, spilt av fioliner.

**FRANK**

Don't you fucking look at me! Here comes daddy. Daddy's coming home.

Frank putter en fløyelsbit, først i munnen hennes, så brutalt i skrittet hennes. Han forsetter å rope med fløyelsbiten i munnen.

**FRANK**

Daddy's coming home! Daddy's coming home! Daddy's coming home!

Det er en tonal stigning i musikken etter hvert som han blir mer hektisk. Han legger seg oppå henne og beveger seg intenst, som ved et samleie – fortsatt med buksene på. Dette markeres i musikken med flere lange dissonerende akkorder spilt av brasseksjonen i orkesteret. Musikken når et klimaks samtidig som Frank. Når han går vekk fra henne forandres også musikken. Brassinstrumentene forsvinner, og kontrabassene spiller igjen alene. Frank slår henne på nytt i ansiktet.



**FRANK**

DON'T YOU FUCKING LOOK AT ME! DON'T YOU FUCKING LOOK AT ME!

Frank roer seg ned og stiller seg over Dorothy, som fortsatt ligger på gulvet. Temaet som ble spilt da Frank begynte å inhalere gassen gjentas.

**FRANK**

You stay alive, Baby. Do it for van Gogh.

Når han forlater leiligheten, stanser også musikken.

Musikken starter altså ikke idet Frank kommer inn i leiligheten. Lynch og Badalamenti venter med å beskrive ham og hans gjæringer musikalsk til når han begynner å inhalere gassen, og overgrepet begynner. Frank har allerede vist seg som en skummel type, men når han begynner å inhalere gassen tilføres enda et aspekt ved karakteren. Dette markeres også med musikk. Stykket som spilles kalles som nevnt «Frank». Begynnelsen på stykket, som jeg har antydnet ved hjelp av noter, er det jeg oppfatter som selve beskrivelsen av karakteren, altså «Franks Tema». Valget av kontrabasser i lavt leie som spiller et tema i moll skyldes etter alt å dømme Franks mørke personlighet og onde handlinger.

Etter dette går musikken over fra å være et narrativt hjelpemiddel til å fungere som støtte til handlingen – den følger bildenes drama tett. Så tett at det grenser mot *mickey-mousing*. At Tema 7 spilles på nytt før han forlater rommet, etter at overgrepet er over, støtter opp om denne oppfattelsen.

Dette musikkstykket starter som en beskrivelse, fortsetter som en understrekning av dramaet, samtidig som den rammer inn sekvensen med overgrepet. Musikken fungerer med andre ord både narrativt, emosjonelt og formelt.

0:45:41: Jeffrey kommer ut fra skapet. Han hjelper Dorothy bort til sofaen og legger et pledd over henne.

**DOROTHY**

I don't like that... What do you want?

**JEFFREY**

Nothing. Are you alright?

**DOROTHY**

Yes, I'm alright. I'm alright.

Hun begynner å gråte.

**JEFFREY**

I'll go, then.

**DOROTHY**

Don? Don?

**JEFFREY**

No.

**DOROTHY**

Oh, Don. Hold me.

Hun trekker ham ned til seg.

**DOROTHY**

Hold me, I'm scared. I'm scared.

De holder rundt hverandre, og Jeffrey trøster henne

**JEFFREY**

It's OK. It's OK.

**DOROTHY**

Don, you're back.

Dorothy ser på Jeffrey og stryker ham i ansiktet.

**DOROTHY**

Do you like me? Do you like me?

**JEFFREY**

Yes.

**DOROTHY**

Do you like the way I feel?

**JEFFREY**

Yes

Hun fjerner kåpen noe, slik at brystet hennes kommer til syne.

**DOROTHY**

Do you see my breast? You can feel it. My nipple, it's getting hard. You can touch it.

Hun tar hånden hans til brystet sitt.

**DOROTHY**

You can touch it. Do you like the way I feel?

**JEFFREY**

Yes.



**DOROTHY**

Feel me. Hit me!

**JEFFREY**

No

Hun reiser seg brått opp i sofaen.

**DOROTHY**

Hit me!

**JEFFREY**

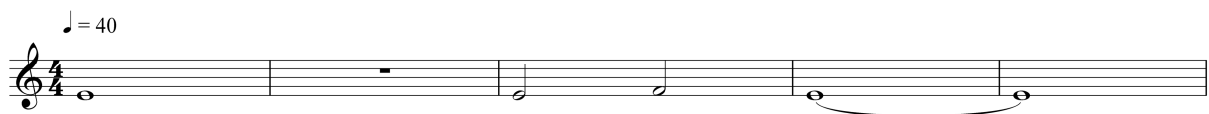
Dorothy, stop it!

Hun nærmest bønnfaller ham.

**DOROTHY**

Hit me! hit me!

Da han ikke vil slå henne reiser hun seg opp, og musikken kommer inn igjen. Lange brasstoner spilles med svake paukeslag i bakgrunnen. TEMA 8:



Dorothy går inn på badet og ser seg i speilet. Nå kommer hennes tema inn igjen, Tema 6, slik som forrige gang hun sto foran speilet. Denne gangen spilt noe sterkere. Brassinstrumentene forsvinner når klarinetten har kommet inn, slik at Dorothys tema igjen spilles av ett enkelt instrument.

**JEFFREY**

I'm leaving now.

DOROTHY

Don.

Musikken stanser.

DOROTHY

Don. Help me.

Jeffrey går, og på vei ut kikker han på bildet som Dorothy har gjemt under sofaen. Han ser Dorothys sønn ha på seg hatten han tidligere så. Han finner også vigselfattest og skjønner at Don er mannen hennes. Scenen avsluttes med at Dorothy snakker lavt for seg selv inne på badet.

DOROTHY

Help me.

Denne scenen – helt fra Jeffrey kommer seg inn i leiligheten, til han går – er en svært sentral scene i filmen. To av de mest sentrale karakterene blir introdusert, både med bilder, dialog og musikk. Både vi som seere og Jeffrey forstår at øret han fant stammer fra Dorothys mann, som sammen med sønnen holdes fanget av Frank, som utnytter dette til å forgripe seg på Dorothy. Franks karakter skildres på en brutal måte, og vi får se at Dorothy er i ferd med å gå i oppløsning og har problemer med å skille mellom fantasi og virkelighet. Hun viser også masochistiske sider – det ser tidvis ut som hun faktisk nyter seansen.

Kontrabassene som fremfører Franks tema står i kontrast til Dorothys temas ensomme klarinett. Dorothys temas, understreker at hun er sørgelig og ensom. Hennes hvisking for seg selv på badet viser at hun er i en forferdelig situasjon og trenger hjelp, men forstår at ingen kan hjelpe henne.

Musikken i denne scenen følger bildene parallelt. Den imiterer dramaets spenningskurver og understreker de mest dramatiske øyeblikkene med *stingers*.

## **Kapittel 7 – Sandy's dream**

0:49:54: Jeffrey går ned trappene fra Dorothys leilighet, fulgt av den lyddesignen som tidligere hørt i denne oppgangen. Lyddesignen fortsetter når vi ser Jeffrey ute på gaten. Han stanser opp og vi får se en drømmelignende bildesekvens av Jeffrey's far, Frank, Dorothy og et lys som blafrer i vinden. Drømmeinntrykket blir forsterket da vi ser Jeffrey våkne brått opp i sengen sin hjemme.



## JEFFREY

Man, oh, man.

Under denne drømmesekvensen forsterkes lyddesignen.

I neste scene er Jeffrey igjen på jobb. Først vises bilder av butikken sett fra utsiden, så ser vi Jeffrey snakke i telefonen med Sandy. Bildene av Jeffrey i sengen og bildene av butikken glir over i hverandre, for å markere at bildene har en sammenheng. Musikken understreker også dette. Idet bildeovergangen begynner, settes det inn en lang dissonerende brassakkord. På den måten blir spenningen fra den forrige sekvensen overført til den neste. Seerne holdes «inne i mysteriet». Forrige gang det ble vist bilder av butikken, ble dette gjort uten musikk. Dette fordi det da ikke var en like direkte sammenheng mellom scenene. Nå har Jeffrey opplevd noe i en scene som han snakker om i neste. Derfor settes det inn musikk som et videreførende element som knytter scenene sammen – en formell funksjon. Akkorden avsluttes når Jeffrey begynner å snakke.

Sandy kan ikke snakke lenge i telefonen med Jeffrey, fordi hun har besøk av kjæresten, Mike. De avtaler i stedet og møtes samme kveld.

0:51:29: Det er nå kveld. Jeffrey sitter hjemme på rommet sitt med et alvorlig ansiktsuttrykk og venter på at Sandy skal komme og plukke ham opp med bilen. Her kommer det samme temaet som da Jeffrey nektet å slå Dorothy. Så klippes det noe frem i tid mens musikken fortsetter. Sandy og Jeffrey kjører bortover en gate, og stanser utenfor en kirke. Da stanser også temaet. Musikken har her en formell funksjon på to forskjellige måter. Først binder den sammen bildene av Jeffrey som venter på Sandy og bildene av de to sammen i bilen, fordi de har en direkte sammenheng. Samtidig, ved å bruke akkurat dette temaet, setter den hele denne sekvensen sammen med sekvensen da Jeffrey var i Dorothys leilighet. Her er det også en direkte sammenheng som musikken understreker, nemlig at Jeffrey nå skal fortelle Sandy om det han opplevde. Denne gangen gjøres det enda mer eksplisitt enn da vi først så Jeffrey ligge i senga, og så da han var på jobb og snakket med Sandy på telefonen. Antakelig fordi det er først nå de får snakket ordentlig sammen om hva som skjedde. Forrige gang ble det bare antydning.

Idet bilen stanser forsvinner som nevnt temaet, men en annen musikk høres. Dette er orgelmusikk som ser ut til å komme fra kirken de har parkert utenfor. Musikken fortsetter mens dialogen setter i gang. Jeffrey forteller det han nå vet om mysteriet rundt øret, men

forteller ikke hvordan han har funnet dette ut. Han forteller heller ingenting om de erotiske sidene ved opplevelsen. Etter rekapitulasjonen er Jeffrey tydelig frustrert:

**JEFFREY**

Why are there people like Frank? Why is there so much trouble in this world?

**SANDY**

I don't know.

I had a dream. In fact it was the night I met you. In the dream there was our world, and the world was dark because there weren't any robins. And the robins represented love. And for the longest time there was just this darkness. And all of a sudden thousands of robins were set free. And they flew down and brought this blinding light of love. And it seemed like that love would be the only thing that would make any difference - and it did. So I guess it means - there's trouble until the robins come.



Idet Sandy begynner å fortelle om drømmen, blir musikken noe sterkere. Den øker også i styrke i takt med at fortellingen hennes bygger seg opp.

**JEFFREY**

You're a neat girl

**SANDY**

So are you. I mean, you're a neat guy.

De ser på hverandre noen sekunder.

**SANDY**

I guess we'd better go.

**JEFFREY**

Yeah, I guess so.

De kjører nå av gårde – ut av bildet, mens kirken i bakgrunnen vises noen sekunder, og musikken avsluttes. En orgelakkord holdes en liten stund før den avsluttes naturlig, noe som gir en følelse av avslutning.

I denne samtalen tar Jeffrey og Sandy opp de store spørsmålene i livet. Samtalen, og Sandys drøm har et noe naivt preg. Lynch har uttalt at det er noe naivt over småby-Amerika<sup>195</sup> og det kan virke som det er dette han skildrer her. Symbolikken med kirken i bakgrunnen med orgelmusikk er så slående at det hele virker ironisk. Musikken kan med andre ord tillegges en ekstrasemusikalsk dimensjon ved at den understreker det naive, ikke bare med Jeffrey og Sandys samtale, men ved et helt samfunn.

Dette er *en* måte å tolke musikkbruken på. En annen kan rett og slett være at musikken er der, ikke for nærmest å latterliggjøre, men snarere bygge opp under Sandy og Jeffrey's tanker og følelser rundt samfunnet de er en del av.

Et annet interessant trekk ved musikkbruken er at temaet, som etter hvert høres svakt i bakgrunnen, er det som senere kommer frem som filmens kjærlighetstema, «Mysteries of Love». Forholdet mellom Jeffrey og Sandy er i ferd med å utvikle seg til noe mer enn bare vennskap, og Lynch og Badalamenti velger denne scenen for å introdusere temaet. Selv om selve melodilinjen kun høres svakt, kommer akkordrekken tydelig frem. Dette temaet har en annen karakter enn musikken som tidligere har blitt brukt. Den er mer konsonerende og «svevende». TEMA 9:

♩ = 80  
H

F#(sus4) F#7 H

E H

C#m F#7 H

---

<sup>195</sup> Rodley (2005): 139

På det formelle planet rammer denne orgelmusikken inn hele denne samtalen – både om Frank og Dorothy, Jeffreys bekymringer om samfunnet, og Sandys drøm. I tillegg har den en indre formell struktur ved at den også rammer inn dialogens ulike innholdsmessige sjikt, dog subtilt. Når Sandy begynner å fortelle om drømmen, økes styrken, noe som skaper en auditiv forandring. I det hun begynner å snakke om kjærlighet innføres også kjærlighetstemaets melodilinje svakt i bakgrunnen, og den demper seg noe igjen når historien hennes er ferdig.

Den har også en narrativ funksjon ved at den kan oppfattes som en overdreven beskrivelse av personene og samfunnet de lever i. Hvis man ikke oppfatter den ironisk har den også en emosjonell funksjon, da den gir en nærmest religiøs stemning.

Musikken presenteres som diegetisk musikk. Samtidig utvikler den seg i takt med dialogen. Skillet mellom diegetisk og ikke-diegetisk musikk viskes noe ut, og er et eksempel på det Kassabian kaller *source scoring*.

0:55:33: I neste scene besøker Jeffrey Dorothy. Det er ingen musikk, men den mørke lyddesignen fra tidligere høres godt, denne gangen også supplert med ulende lyder fra vinden.

**JEFFREY**

Are you alright?

**DOROTHY**

You know I'm not. Why are you here? What do you want?

**JEFFREY**

I...

**DOROTHY**

I looked for you in my closet tonight. It's crazy, I know. I don't know where you come from, but I like you.

**JEFFREY**

It's not crazy. I like you, too.

**DOROTHY**

I liked being with you last night.

**JEFFREY**

Same here.

De kysser, og den ulende lyddesignen blir sterkere.



**DOROTHY**

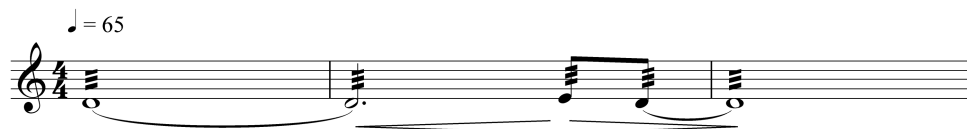
Please be with me.

Bildene glir nå over neste scene, der Jeffrey er på The Slow Club, og hører på Dorothy synge. «Blue Velvet», som Dorothy fremfører der, starter noen sekunder før scenskiftet for å markere sammenhengen.

Mens Dorothy synger, oppdager både hun og Jeffrey Frank, som også er tilstedet i salen. Han sitter, dypt beveget av Dorothys sang, og holder en bit fra fløyelskåpen hennes i hendene. Sangen «Blue Velvet» har tidligere blitt knyttet opp mot Dorothy. Samtidig kom det tydelig frem i scenen der han var hos henne, at fløyel er en fetisj for Frank. Han fikk henne til å ha på seg fløyelskåpen, puttet fløyel i sin egen og Dorothys munn, før han presset stoffet opp i skrittet hennes. Nå presenteres også sangen, «Blue Velvet» i hans nærvær, mens han sitter med blå fløyel i hendene. På denne måten knyttes også sangen til ham, ikke bare stoffet, slik den tidligere har blitt knyttet til Dorothy. Når Dorothy fremfører sangens siste strofe, and I still can see blue velvet through my tears, ser hun bort på Frank som om hun synger dette til ham. Vi ser også at Frank har tårer i øynene. Sangen blir et symbol på overgrepet/seksuelle spillet vi tidligere var vitne til.



Når sangen er ferdig ser vi Jeffrey sitte ventende i bilen utenfor The Slow Club. Han kikker mot utgangsdøren, så det er tydelig at han venter på noe. Paukeslag høres i bakgrunnen, og like etter kommer Frank og vennene hans. Paukene fungerer her som et signal om at noe er i ferd med å skje, og har en narrativ rolle. Idet Frank kommer innføres et nytt musikalsk element. Strykere som spiller tremolo fungerer som spenningskaper – musikken har altså nå en emosjonell funksjon. TEMA 10:



Frank og gjengen hans kjører av gårde, og Jeffrey følger etter. Nå forsvinner musikken, men det er fortsatt sterk lyddesign. De kjører inn i et industriområde, noe som understrekes i lyddesignen med sterke lyder fra maskiner og lignende. Lyden virker truende, og fungerer som spenningskaper, akkurat som musikken litt tidligere. Jeffrey finner nå ut hvor Frank bor.

## Kapittel 8 - Mysteries

0:59:32: Bildene glir nå over i neste scene som viser Jeffrey i bilen, fortsatt utenfor Franks leilighet. Det kommer frem av bildene at han har sittet der hele natten. Radioen i bilen spiller den samme kjenningsmelodien vi hørte helt i starten av filmen. Den får her en narrativ

funksjon da den forteller oss hvor mye klokken er. Lyddesignen fra forrige scene er nå fjernet. Dette gjøres antakelig fordi det nå er dagtid og stedet ikke lenger virker like skummelt.

0:59:53: Jeffrey henter nå Sandy utenfor skolen, noe Sandys kjæreste oppdager. Sandy blir bekymret.

**SANDY**

What am I gonna do now?

**JEFFREY**

You wanna go and talk to him?

**SANDY**

Nyeah, but... I don't think it's gonna do much good. Let's just go, I'll try to talk with him later.

Dette minner om forrige gang Jeffrey hentet henne ved skolen. Nok en gang er trekantdramaet i fokus, og også her vises dette uten musikk. Virkningen er at dette kommer mer i fokus.

1:00:38. Sandy og Jeffrey er nå igjen på Arlene's. Jeffrey begynner å fortelle hva han har opplevd.

**JEFFREY**

See that clock on the wall? Five minutes from now, you're not going to believe what I've told you.

Det er ikke musikk under denne første replikken, men rett før han begynner å fortelle kommer musikken inn. Musikken er langsom og stemningsfull, og domineres av lange toner i brasseksjonen. Den skal sette seeren i stemning og bygge opp under Jeffreys historie. Den første replikken er ikke en del av denne historien, så musikken kommer ikke inn før etterpå. Musikken har her en emosjonell funksjon. Mens Jeffrey forteller vises bilder av det han beskriver, noe som, sammen med musikken trekker seeren inn i fortellingen.

**JEFFREY**

Number One. Today, I staked out Frank's place with a camera. Now, there's another man involved in all this. I call him the 'Yellow Man'. You saw his back the other day at Dorothy's apartment. Today, I saw the Yellow Man go into Frank's building, laughing with Frank. Now, the only trouble is, what does that prove?

**SANDY**

Nothing really, but it's interesting.

**JEFFREY**

Number Two. I saw the Yellow Man come out and meet up with a well-dressed man carrying an alligator briefcase.

They went to this factory building downtown, stood on a staircase and looked off into the distance. Now get this. In the distance, there was a murder - this drug dealer was shot to death and a woman had her legs broken.

**SANDY**

Jeffrey!

**JEFFREY**

And these two guys told me that the police would find a huge amount of drugs in the dead dealer's place.

**SANDY**

I can't believe what you're finding out. Are you gonna continue with this?

**JEFFREY**

Yeah.

**SANDY**

Until when? I mean, what are you going to do with this stuff?

Nå er Jeffrey ferdig med selve rekapitulasjonen, så musikken tones sakte ned. Slik fjernes spenningen knyttet rundt fortellingen.

**JEFFREY**

Well, I don't know.

Nå er musikken helt borte. Tidligere har viktige dialoger blitt presentert uten musikk for å sette fokus på dialogen. Nå gjøres det stikk motsatt, men for å skape den samme effekten. Musikken kommer nå inn når den viktige informasjonen presenteres. Årsaken til at denne løsningen blir valgt er antakelig at Jeffrey på forhånd forteller at han skal si noe viktig. Seerne er allerede oppmerksomme på det Jeffrey skal si. I tillegg har det i de tidligere tilfellene av *matter-of-fact-dialogue* vært musikk rett i forkant. Musikken har blitt fjernet slik at den auditive forandringen gjør seerne oppmerksomme. I dette tilfelle er det ikke noe musikk i



forkant. Nå skapes auditiv forandring ved å legge til musikk. Musikken leder oss inn i et nytt sjikt av dialogen, og har dermed også en formell effekt.

**SANDY**

You're not going back to her apartment, are you?

Jeffrey nikker.

**SANDY**

Jeffrey, why?

**JEFFREY**

I'm seeing something that was always hidden. I'm involved in a mystery. I'm in the middle of a mystery and it's all secret.

**SANDY**

You like mysteries that much?

**JEFFREY**

Yeah. You're a mystery. I like you, very much.

Nå tar samtalen en ny vending. Fokuset rettes bort fra mysteriet med øret, og over mot Sandy og relasjonen deres. For å skille denne delen av samtalen fra den forrige, blir det lagt til musikk rett før Jeffrey vrir fokuset over mot Sandy. Nå kommer på nytt Tema 9: «Mysteries of Love», som vi hørte da de snakket sammen utenfor kirken. Denne gangen har temaet en helt annen instrumentasjon – noe som skaper en annen stemning. Kjærlighetstemaet blir nå fremført av en synthesizer, som ikke har blitt brukt på samme måte tidlige i filmen. Tidligere ble temaet presentert som diegetisk musikk – denne gangen er det klart ikke-diegetisk.

Jeffrey reiser seg opp fra plassen sin, og setter seg på den andre siden av bordet – ved siden av Sandy. De ser på hverandre, før Jeffrey lener seg bort til henne og kysser henne. De kysser noen sekunder før Sandy trekker seg unna.



**SANDY**

Jeffrey. Don't. Please.

**JEFFREY**

You worry about me really?

**SANDY**

Yeah. Is that so surprising? Yeah, I worry. A lot.

Her stanser musikken.

**SANDY**

I got you into this.

Denne scenen er nok et eksempel på en sekvens som inneholder flere narrative elementer. Vi trekkes dypere inn i mysteriet gjennom det Jeffrey forteller, og vi får se den første virkelige kjærlighetsscenen mellom Sandy og Jeffrey. Disse forskjellige elementene understrekes ved å bruke forskjellig musikk – med svært forskjellig karakter. Musikken som brukes under Jeffrey's rekapitulasjon er av samme karakter som noe av musikken som har blitt brukt for å skildre mysteriet tidligere i filmen, mens kjærlighetstemaet representerer noe nytt med måten det fremføres på. Selv om temaet har blitt spilt tidligere, gjør den nye instrumentasjonen sammen med det faktum at temaet denne gangen blir presenter som ikke-diegetisk musikk, at kjærlighetssekvensen nærmest trekkes ut av resten av handlingen. Den blir en selvstendig sekvens – nærmest hermetisk lukket. Med ett virker mysteriet med øret, Frank og Dorothy fjernt unna, selv om det har blitt nøye omtalt bare sekunder i forveien. Uten de auditive grepene som tas, hadde neppe denne virkningen oppstått.

Musikken trekkes inn og ut i takt med samtalens innhold. Den settes i gang når Jeffrey begynner å fortelle, og trekkes ut når han er ferdig, og Sandy involverer seg mer i samtalen. Dette skaper også litt luft mellom denne delen av samtalen og den neste.

Årsaken til at musikken stanser i forkant av Sandys siste replikk, og ikke etter, kan være flere. Dette er scenens avslutning, og den neste scenen starter med ny musikk. Ved å stanse musikken før den siste replikken ytres, skapes det luft mellom scenene. Scenen blir også på denne måten mer avrundet enn om musikken hadde vart scenen ut og gått rett over i musikken som følger den neste scenen. En annen årsak kan være at samtalens innhold forandres. At Sandy er bekymret for Jeffrey forteller oss at hun bryr seg om ham. Under disse replikkene er det musikk, men den siste replikken retter fokuset noe bort fra følelsene de har for hverandre og over mot Sandys rolle i mysteriet. Hun slutter også å smile. Disse faktorene kan være årsakene til at musikken stanser. Sandy har forsøkt å advare Jeffrey mot å involvere seg for mye i dette mysteriet, men samtidig er det hun som har trukket ham inn i det. Det var hun som begynte å snakke om det da de møttes for første gang i filmen. Det var hun som fortalte om Dorothy Vallens – hun viste ham til og med hvor hun bor og hvor hun jobber. Sandy føler tydeligvis ansvar for dette, og ved å la den siste replikken hennes stå for seg selv – uten musikk – kommer dette klarere frem.

## **Kapittel 9 – Bad boy**

1:03:50: Den neste scenen står i sterkt kontrast til den forrige. Jeffrey er på vei opp trappene til Dorothys leilighet mens Bobby Vinton-versjonen av «Blue Velvet», som ble spilt helt i begynnelsen av filmen, spilles. Samtidig ligger den mørke lyddesignen vi tidligere har hørt fra denne oppgangen, under – som et teppe. Jeffrey går inn i leiligheten, og uten å si noe begynner de å kysse. Da forsvinner musikken, og de mørke ulende lydene overtar.

DOROTHY

Come to my bedroom.

I det de går inn på soverommet hennes legges det til musikk. De forsvinner ut av bildet, og vi ser de røde fløyelsteppene som henger foran vinduet i stua blafre i vinden – omtrent som de blå i filmens åpningssekvens. Det hele gir en uhyggelig følelse. Det første motivet i temaet som kommer inn, er det samme som da Jeffrey og Sandy møtte hverandre utenfor Sandys hus. Dette temaet har likevel en helt annen karakter – mørkere og mer dystert. Dette understreker at det nå er de mørke sidene av Jeffreys lyster som beskrives.

Igjen trekkes fløyel inn i det erotiske aspektet. Både med å vise de røde fløyelsteppene og gjennom musikkbruken. Når «Blue Velvet» spilles i trappeoppgangen understreker det at

Jeffrey er på vei opp til Dorothy, «the Blue Lady», men mer viktig – den trekker Jeffrey inn i det erotiske, aspektet.

Musikken som spilles når de går inn på soverommet heter «Jeffrey's Dark Side», noe som gjør det helt tydelig hva denne scenen beskriver.

Inne på soverommet ligger de tett omslynget.

**DOROTHY**

What do you want to do?

**JEFFREY**

I'm doing it.

**DOROTHY**

Are you a bad boy?

**JEFFREY**

What do you mean?

**DOROTHY**

Do you want to do bad things? Anything? Anything?

**JEFFREY**

What do you want?

**DOROTHY**

I want you to hurt me.

**JEFFREY**

No, I don't want to hurt you. I told you I want to help you. Dorothy, I know some of what's happening.

Her intensiveres musikken noe, fordi Frank og mannen hennes trekkes inn i samtalen.

**JEFFREY**

Frank has your husband and son, doesn't he? You've got to do something. Go to the police.

Dorothy setter seg brått opp i sengen og trekker seg unna. Musikken understreker hennes frykt ved at nye musikalske motiv legges til, og musikken intensiveres ytterligere.

**DOROTHY**

No police!! No police!!

Vi får se et bilde av en flamme som slukkes, slik vi tidligere har sett. Så blir det helt mørkt mens Dorothy roper.

**DOROTHY**

Don! Hit me! Hit me!

**JEFFREY**

No! No!

Dorothy forsøker å dytte Jeffrey ut av sengen.

**DOROTHY**

Get away from my bed! Get away!

Da slår Jeffrey henne med flat hånd, slik at hun detter tilbake i sengen. Han står over henne og slår henne en gang til. Deretter vises et nærbilde av leppene – som smiler som om hun liker det, før det vises et hav av flammer, og at de har sex i sakte film. Musikken når et høydepunkt i det Jeffrey slår henne. Etter det overtar en mørk lyddesign, som høres ut som et dyrebrøl spilt i redusert hastighet. Igjen blir det helt mørkt mens lyddesignen tones ned. Til slutt høres bare en svak buldrende lyd.



**DOROTHY**

I have your disease in me now.

Musikken og lyddesignen er svært avgjørende for hvordan denne scenen oppfattes. I den forrige scenen med Sandy skapte musikken en følelse av kjærlighet – her skaper den en følelse av ubehag. Den gjør det tydelig at dette ikke er et sunt forhold. «Jeffrey's Dark Side» og «Frank» har ganske likt uttrykk, noe som trekker Jeffrey og Frank nærmere hverandre. Jeffrey er protagonisten,<sup>196</sup> og Frank er antagonist,<sup>197</sup> men forskjellen mellom dem er kanskje ikke like stor som man skulle tro. «Jeffrey [is] taking advantage of Dorothy's weakness, her need to be loved, and using it for his own sexual needs. (...) Jeffrey has become tainted, infected by the seedier side of life that was bubbling away close to home and within his own psyche»,<sup>198</sup> skriver Odell og Le Blanc. De spør: «Is he any better than Frank?»<sup>199</sup> Begge utnytter, i følge dem, en kvinne i mental ubalanse for å få tilfredstilt seksuelle fantasier. De er fascinert og seksuelt tiltrukket av den samme kvinnen, selv om de har forskjellige måter å vise dette på. Musikken bidrar sterkt til å trekke dem sammen – både ved at temaene ligner på hverandre, og ved bruken av «Blue Velvet». Musikken fungerer på denne måten narrativt.

1:06:33: Jeffrey sitter i Dorothy's sofa og pusler med barnehatten som han tidligere så. Den mørke ulende lyddesignen er fortsatt i bakgrunnen, sammen med lyder som kommer fra hatten. Når Dorothy hører dette, løper hun og tar den fra ham, og holder den beskyttende inntil seg. Dette markeres musikalsk med en lang tone spilt av fioliner, før klarinett settes inn. Den lange tonen spiller på Dorothy's redsel, og gjør at seerne nå oppfatter scenen fra Dorothy's ståsted. Dette er det Peter Larsen kaller *musikalsk fokalisering*.<sup>200</sup> Strykerene markerer spenning, kanskje til og med fare, men situasjonen er temmelig uskyldig. For Dorothy, derimot, symboliserer hatten sønnen hennes og hele situasjonen hun er oppe i. Klarinetten som kommer inn fungerer på samme måten som «Dorothy's tema», den beskriver hennes sørgelige, ensomme tilstand. TEMA 11:

---

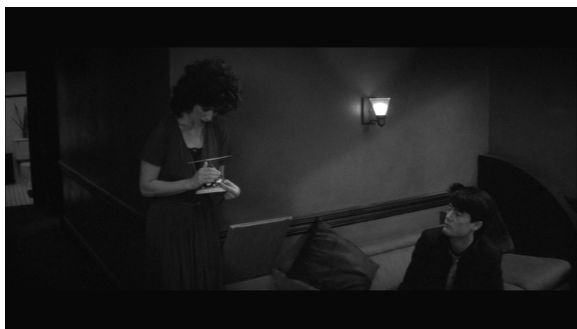
<sup>196</sup> I det greske drama skuespilleren som hadde hovedrollen; nå (etter eng. innflytelse) leder av, forkjemper for en sak. (<http://snl.no/protagonist>) (Søk foretatt 11.08.09)

<sup>197</sup> Motstander, motpart, fiende (<http://snl.no/antagonist>) (Søk foretatt 11.08.09)

<sup>198</sup> Odell & Le Blanc, s 56

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Larsen (2005): 143



**DOROTHY**

He used to make me laugh.

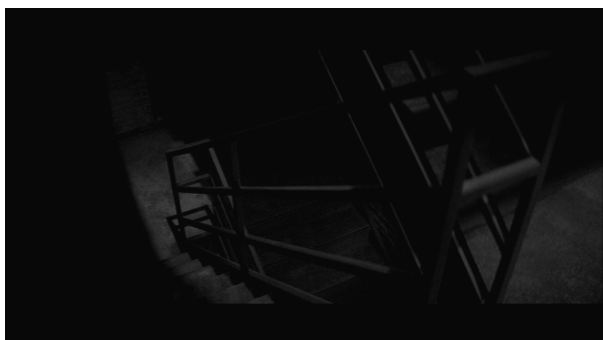
**JEFFREY**

I'm sorry, Dorothy. I should go.

**DOROTHY**

Yes.

Nå vises bilder av trappeoppgangen, og et mørkt kontrabassmotiv settes inn. TEMA 12:



Dette motivet fungerer som et faresignal – et varsel om at noen snart vil komme opp trappen. Motivet spilles med samme instrumentasjon som «Franks Tema» noe som kan peke mot at det er Frank som er på vei opp. Når det igjen klippes tilbake til Dorothy og Jeffrey er motivet over. Dette er et typisk eksempel på en narrativ funksjon – musikken forespeiler begivenheter.

Gjennom hele denne sekvensen - fra og med Jeffrey kommer til leiligheten – har musikken hatt en narrativ funksjon. Den har karakterisert Jeffrey og Dorothy's forhold, beskrevet Jeffreys mørke side, den har foregrepet begivenheter og understreket dramatik.

## **Kapittel 10 – Joy ride**

Jeffrey åpner døren for å forlate leiligheten samtidig som Frank og gjengen hans kommer opp i gangen utenfor leiligheten. Da Jeffrey satt og ventet utenfor The Slow Club, og fulgte etter

denne gjengen, ble det satt inn et kort strykertema (Tema 10, side 98). Dette temaet kommer igjen nå, og fungerer dermed som et klassisk ledemotiv. Forrige gang hadde Jeffrey kontroll over situasjonen. Det var *han* som fulgte etter *dem*. Denne gangen er situasjonen annerledes. Derfor spilles temaet nå en kvint dypere – situasjonen nå er mer dyster og farlig. Temaet blir dermed brukt som ledemotiv for denne gjengen, og det forandres i takt med den dramatiske utviklingen.

Frank oppdager Jeffrey og Dorothy som står tett sammen. Musikken forsvinner når han kommer bort til dem. Den har først signalisert fare – så bekreftet den. Den mørke lyddesignen overtar.

**FRANK**

Hey!!

**DOROTHY**

Hello baby.

**FRANK**

Who is this fuck?

**DOROTHY**

A friend, he's from the neighborhood. We were just talking.

**FRANK**

Oh, you're from the neighborhood.

**JEFFREY**

Yeah.

**FRANK**

You're a neighbor. Well, what's your name, neighbor?

**JEFFREY**

Jeffrey.

**DOROTHY**

He's a good kid, Frank.

**FRANK**

Shut the fuck up! Hey, you want to go for a ride?



**JEFFREY**

No thanks

Frank bryr seg ikke om dette, og drar Jeffrey med seg. Dorothy får beskjed om å ta på seg den blå fløyelskåpen.



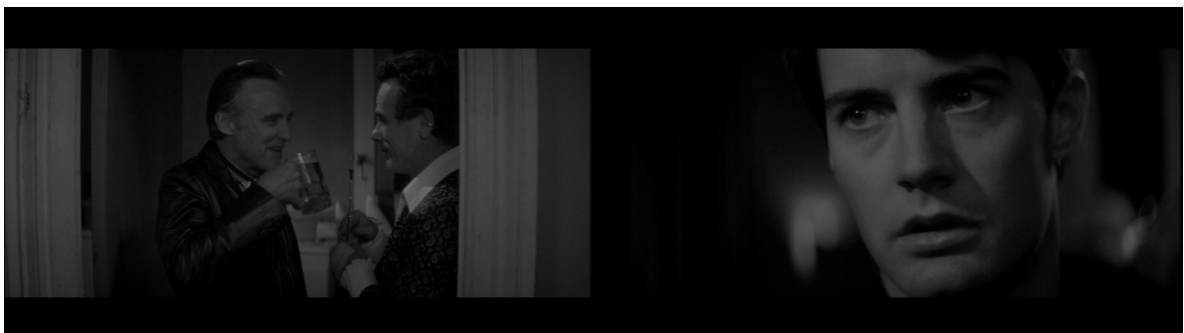
**FRANK**

Come on, we're gonna go for a joy ride!

I neste bilde ser dem kjøre av gårde. En lang intens strykertone, en *stinger*, blir lagt til for å understreke faren og dramatikken.

De drar til en bekjent av Frank – Ben. Når de kommer inn i leiligheten, høres instrumentallåten, «Honky Tonk – Part I» av Bill Doggett, fra 1956. Om musikken kommer fra en lydkilde i rommet eller om den er ikke-diegetisk, kommer foreløpig ikke tydelig frem. Leiligheten til Ben er et slags bordell hvor det drikkes og brukes dop. Musikken bidrar, gjennom assosiasjonene rock'n'roll kan gi, til å skape en følelse av festing.

Frank tar med seg Ben for å snakke. Når samtalen begynner stanser musikken. Dette viser at musikken mest sannsynlig er ikke-diegetisk. At musikken stanser markerer et skille. Seerne trekkes nå ut av feststemningen, og retter fokuset mot dialogen. Jeffrey lytter til hva som blir sagt.



**FRANK**

Gordon went up to him at bright daylight, 'cause he's the man, right? And he took all those drugs away, and it was beautiful!

Dette er stedet hvor Dorothy's sønn holdes fanget. Om mannen også er her, kommer ikke frem. Dorothy får lov til å gå inn på rommet der gutten er, mens Frank setter på en kassett.

**FRANK**

The candy-colored clown they call the sandman.

Ben tar en lampe til munnen, som en mikrofon, og mimer til sangen «In Dreams» av Roy Orbison fra 1962. Scenen har en essensiell betydning for forståelsen av filmen på grunn av teksten, og på grunn av måten den fremføres på.



*A candy-colored clown they call the sandman*

*Tiptoes to my room every night*

*Just to sprinkle stardust and to whisper*

*Go to sleep. Everything is all right.*

*I close my eyes, then I drift away*

*Into the magic night. I softly say*

*A silent prayer like dreamers do.*

*Then I fall asleep to dream my dreams of you.*

*In dreams I walk with you. In dreams I talk to you.  
In dreams you're mine. All of the time we're together  
In dreams, in dreams.*

På nettstedet allmusic.com, beskrives sangen på denne måten:

(...) Orbison closes his eyes and drifts away, and the song sweeps into a faster, more expansive orchestral mode, with a melody that matches the images of falling into dreamland ... It appeals to fantasies of the downtrodden: the reality is that he doesn't have the girl he loves, but in dreams, he can hold her tight.<sup>201</sup>

Ben fremfører sangen, det vil si mimer, med stor innlevelse og har hele rommets oppmerksomhet. Dorothy kommer etter hvert ut fra rommet der sønnen holdes fanget, tydelig preget. Frank står ved siden av Ben og blir tydelig beveget, som han gjorde på The Slow Club, da Dorothy fremførte «Blue Velvet». Woods beskriver Franks reaksjon som «pained, semi-erotic ecstasy»<sup>202</sup>. Det virker som det blir for overveldende for ham, så han skrur av kassettpilleren.



#### **FRANK**

Let`s hit the fucking road!

Hva er det egentlig som fortelles med Bens fremførelse? Først og fremst at ting er ikke som det ser ut til å være. Ben fremfører sangen med så stor innlevelse at det er lett å glemme at han faktisk mimer til en kassettpiller. De andre i rommet ser på Ben som om det er han som synger. Jeffrey blir fysisk tvunget til å se Ben, og Frank blir så beveget av fremførelsen at han

---

<sup>201</sup> <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:fifyxx9aldte> (Søk foretatt 11.08.09)

<sup>202</sup> Woods (2000): 84

må skru av kassetten. Det er en iscenesettelse av noe som de tilstedeværende tillater seg selv å bli lurt av.

Hvis man følger Chions tolkning av filmen – at mesteparten av handlingen foregår i Jeffrey's underbevissthet, og at Frank, Ben og de andre karakterene er et resultat av drømmer og fantasier – kan denne scenen være Lynchs måte å fortelle oss det. Vi blir presentert for noe som ser ut til å være noe annet enn det er. Teksten understreker poenget: *In dreams I walk with you. In dreams I talk to you.* Her blir det sagt, eller rettere sagt mimet, rett ut.

Det er Ben som fremfører, men det er *Frank* som har med seg kassetten og setter den på. Det kommer klart frem, av Franks reaksjon på fremførelsen, at det er Frank som har det tettteste forholdet til sangen. Sangen er med andre ord først og fremst knyttet til Frank.<sup>203</sup> Hvis man tolker Frank som et resultat av Jeffrey's underbevissthet virker det hele med ett logisk. Frank forteller Jeffrey, gjennom Ben, at: «Jeg er ikke virkelig. Det er i dine drømmer jeg snakker til deg. Det er i drømmene dine vi er sammen – ikke i den virkelige verden.» I neste scene gjør Frank dette enda tydeligere, noe jeg kommer tilbake til. Kanskje er det Jeffrey's egen underbevissthet som prøver å fortelle ham at disse vonde opplevelsene ikke er ekte. Franks kamerat, som da logisk nok også er en del av Jeffrey's underbevissthet, holder Jeffrey fast og tvinger ham til å se på, som om han vil vise Jeffrey at det hele er en drøm.

Man kan altså tolke scenen både som Franks, eller Bens, måte og fortelle Jeffrey at det hele er en fantasi, og som Lynchs måte og fortelle oss – publikum – det samme.

En slik tolkning kan muligens virke søkt, men dette er et virkemiddel Lynch har benyttet seg av i andre filmer. I *Mulholland Drive* mimes det til en spansk versjon av en annen Roy Orbison sang, «Crying». Det blir også sagt, eller faktisk også her – mimet, gjentatte ganger fra scenen: «There is no band. This is all a tape recording. And yet – we hear a band. This is an illusion». Her forteller Lynch seeren og filmens hovedperson, Betty – med *musikk*, at det vi ser er noe som foregår i Bettys underbevissthet. Musikk blir altså brukt til å gi en

---

<sup>203</sup> Opprinnelig var Lynchs plan at Frank skulle stå for fremførelsen. Dean Stockwell, som spiller Ben, hadde hjulpet Dennis Hopper med innøvingen av sangen, og mimet med som en slags støtte under innspillingen. Hopper ble så fascinert av Stockwells fremførelse at han stanset opp og ble stående å se på ham. Lynch likte dette synet så godt at han bestemte at det var Ben som skulle fremføre den. (Rodley (2005): 128)

tilsynelatende uforståelig film et snev av logikk. Scenen fra *Mulholland Drive* og scenen med Ben og «In Dreams», minner svært mye om hverandre. Man kan ikke ut i fra *Mulholland Drive* konkludere med noe angående *Blue Velvet*, da sistnevnte ble laget 15 år tidligere, men Lynch bruker generelt mange av de samme virkemidlene i flere av filmene sine, så på den måten kan *Mulholland Drive* kaste et visst lys på *Blue Velvet* og omvendt.

Om man tolker filmen som en slags drøm, kan musikkbruken i denne scenen sees på som en bekreftelse på dette. Men også hvis man ser bort fra drømmetolkningen har fortsatt musikkbruken en voldsom symbolsk kraft. La meg gjenta et Lynch-sitat jeg har brukt tidligere om hans syn på Amerika: «There's a very innocent, naïve quality to life, and there's a horror and a sickness as well.»<sup>204</sup> Det Lynch skildrer i *Blue Velvet* er altså at under overflaten i det tilsynelatende uskyldige og fredlige, finnes det noe grusomt og uhyggelig. De hvite stakkittgjørdene og røde rosene fra filmens åpningsscene er en fasade vi ikke blindt skal tro på. Alt har to sider. Musikkbruken i In Dreams-scenen forteller oss det samme. Bens sang er ikke ekte. Vi lar oss narre til å tro på fasade. Den vakre og uskyldige poplåten kan representere den naive og uskyldige småbyfasaden – Ben, denne voldelige, dopselgende halliken som fremfører den – representerer den andre siden av samfunnet. Kort sagt kan man si at Lynch forteller oss gjennom musikk at vi ikke skal tro på alt vi ser.

Lynch har beskrevet denne scenen som en *eye-of-the-duck scene*.<sup>205</sup> Kjennetegnet for en slik scene er i følge Lynch dens essensielle betydning for handlingen, selv om den ikke i seg selv er handlingsdrevet.<sup>206</sup> Lynch innrømmer altså at denne scenen har en essensiell rolle i filmen. At det ikke bare er selve fremførelsen – mimingen som er sentralt kommer frem av Lynchs kommentarer om låtvalget. Han hadde egentlig tenkt å bruke en annen Orbison-sang, den tidligere nevnte «Crying», men da han hørte «In Dreams», forandret han mening: «In Dreams explained to me so much of what the movie was all about.»<sup>207</sup> Av dette kan vi lese at teksten også spiller en stor rolle. Roy Orbison likte ikke at sangen hans ble brukt på denne måten.

---

<sup>204</sup> Rodley (2005): 139

<sup>205</sup> Nochimson (1997): 114

<sup>206</sup> Ibid.: 228

<sup>207</sup> Rodley (2005): 128

«His song 'In Dreams' meant another whole thing to him», forklarer Lynch.<sup>208</sup> Dette kan tyde på at det ikke var kjærlighetstematikken, som er det sangen ifølge Unterberger handler om, som fascinerte Lynch og fikk han til å bruke sangen – men snarere drømmeaspektet.

En drøm kan bety så mangt. Hvis vi i denne sammenhengen ikke tolker «drøm» som sanseinntrykk under søvn, men i bredere forstand – et sterkt ønske om noe, kan man si at Jeffreys drøm er å ta del i et mysterium. På Arlene's forteller han Sandy at det er hans fascinasjon for mysterier som gjør at han ikke klarer å la saken ligge. Når Frank – indirekte i denne scenen, og direkte i den neste – forteller ham at det er i drømmene han snakker til ham, går med ham, at det er i drømmer de er sammen – går det opp for Jeffrey at det er hans naive drømmer som har fått ham opp i disse vanskelige situasjonene. Det er scenene med «In Dreams» som er vendepunktet for Jeffrey. Nochimson skriver at: «...the experience opens his ears to what was once hidden from him – that which we are always the last to see, ourselves.»<sup>209</sup>

Det viktigste ut i fra et filmmusikkvitenskaplig – om jeg kan bruke det uttrykket – ståsted, er ikke hva disse scenene egentlig betyr, men at det, uansett hvordan man tolker dem, både i *Blue Velvet* og *Mulholland Drive* er musikk, og dens fremførelse, som brukes til å forklare filmens handling og tematikk.

## Kapittel 11 – Loveletter

1:17:54: Frank og kameratene tar med seg Dorothy og Jeffrey på en ny kjøretur. I bilen høres Chris Isaaks «Gone Ridin'», som blir en parallell til Franks beskrivelse av turen – «a joy ride. Musikken høres kun når det vises bilder fra innsiden av bilen, så det er naturlig å tro at musikken kommer fra bilstereoan – diegetisk musikk.

**FRANK**

I'm taking your neighbor out to the fucking country.

Dorothy snur seg og ser på Jeffrey. Dette får Frank rasende.

**FRANK**

---

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Nochimson (1997): 115

Hey, what has this fuck got to do with anything!?

Han svinger ut av veien og stanser bilen. «Gone Ridin'» blir borte, og lyddesign overtar. Her markeres et skille, fordi handlingen har tatt en ny vending

**FRANK**

You fuck. What are you looking at?

**JEFFREY**

Nothing.

**FRANK**

Don't you look at me, fuck!

I shoot when I see the white in their eyes.

I lyddesignen høres nå de samme industrielle lydene som utenfor Franks leilighet. Han tar frem gassapparatet sitt og inhalerer gassen.

**FRANK**

(til Jeffrey)

You're like me.

Frank begynner å ta på Dorothy.

**FRANK**

Baby wants to pinch them. What's the matter - get them back. What's the matter, they're just a little red, that's all.

Dette provoserer Jeffrey såpass at han slår Frank i ansiktet.

**FRANK**

Raymond, get him out of the car!!

Lyddesignen høres sterkere når de går ut av bilen. Frank tar Dorothy's leppestift rundt hele munnen sin og kysser Jeffrey i ansiktet mange ganger slik at de begge har leppestift rundt munnen.

**FRANK**

Pretty, pretty. Pretty, pretty

Han ber Paul, kameraten, om å sette på «In Dreams», som han referer til som «The Candy-Colored Clown». Når musikken starter begynner han å snakke til Jeffrey.

**FRANK**

You're fucking lucky to be alive.

Look at me - the candy-colored clown.

Her gjør Frank sangen enda mer til sin egen. Han refererer til seg selv som the candy-colored clown og har leppestift rundt munnen, akkurat som en klovn.

**FRANK**

Don't be a good neighbor to her. I'll send you a love letter. Straight from my heart, fucker! You know what a love letter is? It's a bullet from a fucking gun, fucker. If you receive a love letter from me, you're fucked forever. I'll send you straight to hell, fucker.

Han snakker til Jeffrey mens han holder fingrene opp til Jeffreys hode i en slags snakkebevegelse.

**FRANK**

In dreams I walk with you. In dreams I talk to you. In dreams you're mine.  
All the time. For ever in dreams.



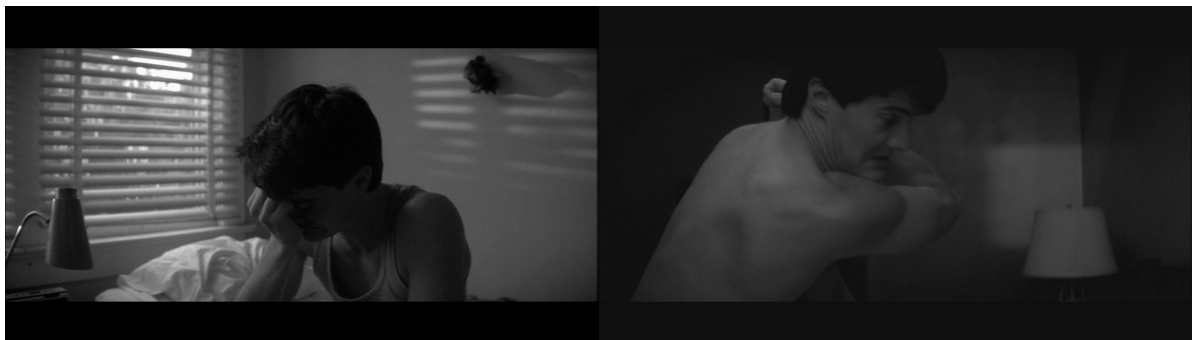
Jeffrey får juling, mens musikken fortsetter. Frank bruker en låt om kjærlighet som akkompagnement til vold. Dette kan sees på som kontrapunktisk musikkbruk. Musikken stopper i det bildet blir svart og vi får se den samme flammen vi har sett tidligere i Jeffreys drømmesekvenser.



Denne musikkbruken kan tolkes på samme måte som i den forrige scenen. Forskjellen er her at det er en tydeligere kommunikasjon mellom Frank og Jeffrey. Nå er det ingen tvil om at Frank retter disse ordene mot ham.

## Kapittel 12 – Go to the police

Jeffrey sitter på sengekanten hjemme og gråter. Dette er scenen som viser at Jeffrey nå virkelig skjønner hva han har vært med på. Det klippes inn bilder fra leiligheten til Ben, der Dorothy forsøker å snakke med sønnen sin. Det vises også bilder av sønnens hatt, som representerer sønnens kidnapping, og Jeffrey som slår Dorothy. Musikalsk følges dette av Tema 8, som også tidligere ble knyttet opp mot Dorothy og vold (se side 91). Musikken understreker at det Jeffrey forstår og gråter for, er at han har utnyttet en psykisk knekt kvinne for å få tilfredstilt seksuelle ønsker. Han forstår kanskje tydeligere hva Frank mente da han sa «you're like me», i bilen i den forrige scenen. Det er ikke tårer av redsel, men snarere av anger. Han har våknet fra «drømmen». Musikken er med på å fortelle dette. Motivet som brukes har blitt et slags ledemotiv for volden Dorothy er oppe i. Den har dermed en narrativ funksjon.



I neste scene ringer Jeffrey til Sandy. De blir enige om at Jeffrey skal fortelle Sandys far, kriminaldetektiv Williams, alt han vet. Forrige gang Jeffrey trakk inn mysteriet for Sandy, på Arlene's, ble det lagt til spenningsfylt musikk, for å skape stemning rundt mysteriet. Dette gjøres ikke her. Årsaken til at dette er antakelig at Jeffrey ikke forteller Sandy *hva* han vet – bare *at* han vet noe. Sandy, og oss seere, blir altså ikke «satt inn» i mysteriet. Dessuten vet vi som seere akkurat det samme som Jeffrey, så informasjon rundt dette ville vært overflødig. Et annet aspekt som kan forklare fraværet av musikk, er at dialogen i like stor grad som mysteriet handler om forholdet dem imellom.

JEFFREY

I know some things. They could help your father, but you might get into trouble.

**SANDY**

Look, forget me. You've got to tell him.

**JEFFREY**

Ok, I swear not to mention you.

**SANDY**

Jeffrey, I mean it. It doesn't matter.

**JEFFREY**

Good. See you Friday, if not before.

Her refereres det til en fest de skal gå på sammen. Det narrative budskapet i denne dialogen er først og fremst å knytte Sandy og Jeffrey tettere sammen – spenningsfylt musikk ville mest sannsynlig dreid fokuset bort fra dette.

1:26:02: Jeffrey har gått til politistasjonen for å treffe Williams. Scenen starter med et bilde av politistasjonen fra utsiden, og allerede her settes musikken inn.

På den måten understreker musikken at scenen igjen dreier seg om mysteriet. TEMA 13:



På vei inn til Williams ser Jeffrey mannen han tidligere har referert til som «The Yellow Man» – mannen som kom inn i Dorothys leilighet da Jeffrey stjal nøkkelen, og som han så sammen med Frank da han spionerte utenfor leiligheten hans. Her settes det inn fioliner som skaper intensitet med tremolo før temaet gjentas, denne gangen noe sterkere for å understreke at situasjonen nå er mer alvorlig. Jeffrey ser at navnet hans er Gordon og at han er Williams' arbeidspartner. Har tør derfor ikke å gå inn til Williams' kontor. Han later som ingenting og drikker vann fra en fontene som står rett ved, og tenker tilbake på hva Frank fortalte Ben i Bens leilighet: «Gordon went up to him at bright daylight, 'cause he's the man, right? And he took all those drugs away, and it was beautiful!» Mens vi ser dette tilbakeblikket, ligger fiolinene i bakgrunnen for å bevare spenningen. De unngår melodi for ikke å forstyrre den lave dialogen. Da tilbakeblikket er over, økes musikkens styrke. Dialogen er nå over og musikken kan igjen komme i forgrunnen. Den stanser når Jeffrey går tilbake.

Musikken rammer inn oppholdet på politistasjonen og skiller den fra den foregående og påfølgende scenen. Den skiller også scenens forskjellige dramatiske sjikt fra hverandre samtidig som den bevarer den indre sammenhengen. Dette er formelle funksjoner. Den fungerer også emosjonelt ved å skape en stemning vi forbinder med mysteriet.

Da Jeffrey ikke tør å snakke med Williams på politistasjonen, drar han hjem til ham på kvelden. Jeffrey deler den informasjonen han har med Williams, og viser ham bildene han tok da han spionerte utenfor Franks leilighet. Det er ingen musikk, heller ikke da Jeffrey viser et bilde av Frank. Da han viser et bilde av Frank og Gordon derimot, settes det inn en stinger spilt av strykere. Bildet av Frank har ingen informativ verdi for Williams. Han vet hvem Frank er og hva slags person han er. Men, at Frank og Gordon har noe med hverandre å gjøre er nytt for ham – noe som kommer frem av ansiktsuttrykket hans. Williams virker sjokkert, og musikken markerer dette. Den virker forsterkende på Williams' reaksjon og er med på å fortelle seerne at denne informasjonen er av stor interesse. Slik har den en narrativ funksjon. Den stanser når Jeffrey viser det neste bildet, som er av mannen han kaller «The Well-Dressed Man». Dette er Frank i kostyme, noe både Jeffrey og seerne ikke vet på dette tidspunktet. Visningen av bildet følges av noen svake paukeslag, noe som er en betydelig svakere markering enn ved det forrige bildet. Dette fordi den ikke har den samme informasjonsverdien for Williams.

Musikken i denne scenen spiller på Williams' reaksjoner. Gjennom musikken opplever vi nå scenen fra hans ståsted. Dette er den samme teknikken som ble brukt da Jeffrey tuklet med hatten til Dorothys sønn, noe hun reagerte sterkt på – musikalsk fokaliserings.

**WILLIAMS**

Are you through with this business now?

**JEFFREY**

Yes, Sir. I am.

Dette understreker det inntrykket vi tidligere har fått av at Jeffrey nå har trukket seg ut av det hele, at seansene med «In Dreams» ble vendepunkt for ham.

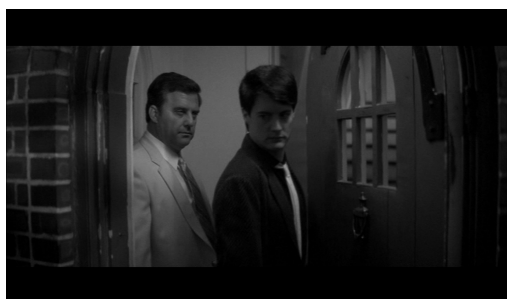
### **Kapittel 13 – The date**

1:30:21: Det er nå ny dag. Jeffrey vanner plenen slik faren gjorde da han fikk hjerteinfarkt. Etter på får vi se at Jeffrey, moren og tanten er på sykehuset og besøker faren. En lang tone settes inn litt før skiftet mellom disse lokasjonene. Bildene har en klar sammenheng – Jeffrey

utfører nå farens arbeid nettopp fordi faren er på sykehuset. Tonen binder bildene sammen. Den binder også bildene fra sykehuset sammen med den neste scenen, som viser at Jeffrey kommer til Sandys hus for å hente henne til festen de skal gå på. Disse bildene har ikke den samme direkte sammenheng som de foregående, men bindes likevel sammen. Dette kan komme av at når disse tre forskjellige innstillingene settes sammen til en montasjesekvens, viser oss at det hoppes frem i tid. Dagene går uten at Jeffrey involverer seg i mysteriet – alt er tilsynelatende tilbake til det normale livet. Hvor lang tid det hoppes frem er usikkert, men vi forstår at det er flere dager, da Sandy og Jeffrey snakket om at festen var på *fredag*, ikke i *morgen*.

Musikken som spilles når Jeffrey går mot Sandys hus er filmens *main title*. Sist den ble brukt var da Sandy kjørte Jeffrey til Dorothy kvelden han gjemte seg i skapet. Igjen brukes den i anledninger knyttet til Jeffrey og Sandys voksende relasjon. Dette temaet har ikke noe videre romantisk karakter, så at det er akkurat dette temaet som blir brukt i disse situasjonene kan komme av et ønske om å få brukt main title-musikken flere ganger, for å forsterke filmens indre sammenheng og musikalske konsept. Main title-musikken har også en langt mer melodisk karakter enn mye av den andre musikken som har blitt brukt, som ofte har vært stingers eller lange spenningsskapende toner, og egner seg derfor i sammenhenger der musikken ikke skal følge dramatikken tett.

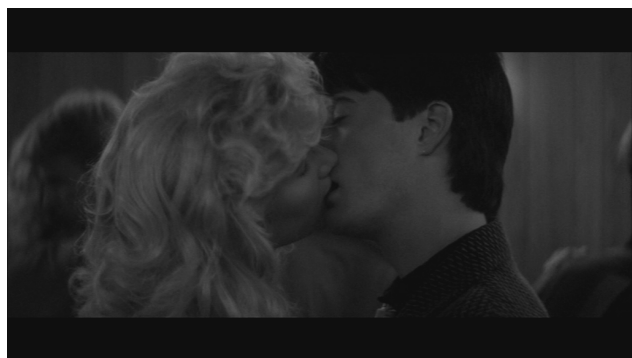
Idet Sandy og Jeffrey gjør seg klare til å gå, kommer Gordon, Williams' partner, inn i stuen. Jeffrey blir urolig, men får beskjed av Williams om å ta det med ro. Når Sandy og Jeffrey passerer Gordon, som ser mistenksomt på Jeffrey, settes det inn et kort kontrabassmotiv. Dette skaper stemning, samt usikkerhet rundt hva Gordon egentlig vet om Jeffrey. I tillegg runder den av sekvensen – den fungerer både emosjonelt og formelt. TEMA 14:



1:32:33: Da de ankommer festen, spilles Chris Isaak-låten, «Livin' For Your Lover». Sangen kom ut i 1985, men høres ut som 1950-talls rock'n'roll/americana. Dette er diegetisk musikk fra rommets stereoanlegg. Den neste sangen som spilles ut fra stereoanlegget er filmens

kjærlighetstema, Tema 9: «Mysteries of Love». Dette er altså andre gangen i filmen dette temaet brukes diegetisk. Nå er det riktignok en annen versjon av temaet. Som sist blir det spilt av synthesizer – denne gangen også med vokal sunget av Julee Cruise. De begynner å danse:

*Sometimes a wind blows  
and you and I float in love  
and kiss forever  
in a darkness  
and the mysteries of love  
come clear  
in you in me  
and show that we are love*



Når teksten kommer til *and kiss forever*, kysser de. Bildene er klippet slik at de overensstemmer med teksten.

Dette er den endelige kjærlighetsscenen mellom dem, og musikken understreker dette. Tema 9: «Mysteries of Love», har nå blitt brukt tre ganger. Første gangen utenfor kirken, spilt av et orgel relativt svakt i bakgrunnen. Andre gangen på Arlene's da de kysset første gangen. Den tredje gangen spilt av synthesizer uten vokal, og nå altså av synthesizer med vokal. Det har stadig vært en progresjon i fremførelsen, som samsvarer med progresjonen i deres forhold. Nå har utviklingen kommet så langt at de tilstår deres kjærlighet for hverandre. Temaet fungerer på samme måte som forrige gang det ble brukt – den stenger omgivelsene ute og retter fokuset mot Sandy og Jeffrey. Samtidig peker den tilbake på de andre kjærlighetsscenene ved å bruke den samme musikken.

Det gjøres et hopp frem i tid, til festen er slutt og Jeffrey og Sandy drar hjem. Tema 9: «Mysteries of Love» fortsetter mens vi ser festdeltakerne på vei ut av huset. Musikken har nå skiftet funksjon. Den har blitt ikke-diegetisk. Den stanser idet Jeffrey og Sandy har satt seg

inn i bilen, og har rammet inn fest- og kjærlighetssekvensen. Den har dermed fungert både emosjonelt, narrativt og formelt.

På vei hjem blir de jaget av en annen bil. Jeffrey tror det er Frank og setter opp farten. Musikalsk blir dette markert med en kort *stinger* av messinginstrumenter. Det blir ikke satt inn noe annen musikk, selv om dette virker som en svært dramatisk hendelse. Dette kommer muligens av at det viser seg ikke å være Frank, men Mike – han som hittil i filmen har vært Sandys kjæreste. De stanser utenfor Jeffreys hus, der Mike vil slåss. Før han kommer så langt oppdager de Dorothy Vallens, naken og forslått. Når Jeffrey løper bort til henne, settes tema 8 inn. Dette er tredje gangen temaet brukes (se side 91 og side 117), og også denne gangen i sammenheng med Dorothy og vold – ledemotivteknikken brukes igjen.

Jeffrey tar henne med seg inn i bilen, før de tar henne med til Sandys hus.

#### **Kapittel 14 – «Forgive me»**

I scenen som følger finner Sandy ut av Jeffreys forhold til Dorothy, og Dorothy forteller at Frank har skadet mannen hennes, Don, og bønnfaller Jeffrey om å hjelpe ham.

Dorothy blir hentet av en ambulanse og Jeffrey følger med henne til sykehuset. Derfra ringer han Sandy for å be om tilgivelse. Denne scenen vises stort sett fra Sandys rom, og musikken settes inn helt fra begynnelsen. Temaet som brukes, er nok en gang kjærlighetstemaet, Tema 9: «Mysteries of Love», noe som gir en følelse av at dette ikke er slutten på forholdet deres. Jeffrey får tilgivelse og scenen blir en bekreftelse på kjærligheten mellom dem. Musikken understreker dette.

Temaet fremføres nå med et F-horn som melodiinstrument. Årsaken til at vokalen nå er fjernet, er mest sannsynlig at musikken nå brukes som underlag til dialog. I slike tilfeller kan vokalen virke forstyrrende på dialogen. Ved å velge et instrument med en helt annen klang, konkurrerer ikke musikken med dialogen om seernes oppmerksomhet. Etter at dialogen i denne scenen er over, kommer vokalen inn og er med på temaets avslutning. Musikken stanser idet neste scene begynner og bidrar igjen til å lukke kjærlighetsscenene fra resten av handlingen. Slik fungerer den formelt.

Jeffrey drar til Dorothy's leilighet for å finne Don, og ber Sandy om å sende faren sin etter.

1:42:03: Samtidig med at Jeffrey kommer frem til leiligheten, ser vi Sandy ringe politiet for å få tak i faren sin. Disse forskjellige innstillingene bindes sammen av en lang tone, fordi de har en direkte sammenheng. Denne tonen blander seg med lyddesign når Jeffrey kommer seg inn i bygningen.

Inne i leiligheten finner han Gordon og Don drept – begge skutt i hodet. Don mangler det ene øret, og har en bit av blå fløyel i munnen. Fra Gordons politiradio, hører Jeffrey at politiet aksjonerer ved Franks leilighet. Samtidig klippes det inn bilder som viser skuddveksling. Idet politiradioen gir denne informasjonen, får vi høre Ketty Lesters «Love Letters», fra 1962. Musikken knytter disse handlingene til Frank på grunn av dens tekst.

*Love letters straight from your heart*

*Keep us so near while apart*

*I'm not alone in the night*

*When I can have all the love you write*

*I memorize every line*



I scenen der Frank banker opp Jeffrey (se side 116) bruker han uttrykket «love letter»: «You know what a love letter is? It's a bullet from a fucking gun, fucker. If you receive a love letter from me, you're fucked forever.» Musikken blir en direkte referanse til Frank, og er med på å forklare hva som har hendt – slik fungerer den narrativt. Den har også en formell funksjon, da den rammer inn bildene fra politiaksjonen og bildene fra Dorothys leilighet. Om musikkvalget

forklarer Lynch: «It was the lyric. And the groove was fantastic. For a long time I knew I was gonna use that song. This idea of the love letter fed into Frank.»<sup>210</sup>

## Kapittel 15 - Frank

Musikken stanser når Jeffrey går ut av leiligheten. Her overtar den mørke lyddesignen. På vei ned trappene får han se *The Well Dressed Man* på vei inn i bygningen. Her starter musikken for å markere faren som nærmer seg, og for å skape spenning. Temaet spilles av strykere.

TEMA 15:



Jeffrey forstår at det er Frank, og Jeffrey lister seg opp for å komme seg unna. Musikken markerer dette med svake og langsomme bevegelser. Idet Frank får øye på Jeffrey markeres dette i musikken ved brasstøt. Jeffrey er oppdaget og trenger ikke lenger å bevege seg stille. Han begynner å løpe, og musikken øker i intensitet og styrke. Raske bassfigurer, tremolostrykere og oppadgående sterke brassbevegelser beskriver Jeffreys flukt. Musikken fungerer nå som spenningskaper ved å øke tempoet.

Jeffrey løper inn i Dorothys leilighet og tar politiradioen til Gordon for å få tak i Williams. Ved å la musikken fortsette som før kunne den fort ha blitt forstyrrende for dialogen. Samtidig ville flyten og det dramatiske i scenen lett blitt ødelagt ved å fjerne musikken. Badalamenti reduserer derfor instrumentasjonen i orkesteret for å skape mer luft – og dermed plass til dialogen, samtidig som intensiteten opprettholdes.

---

<sup>210</sup> Rodley (2005): 130



Jeffrey forteller Williams at han er i leiligheten og at Frank er på vei, men kommer på at Frank har en politiradio og avbryter. Da legges det til flere instrumenter, fordi det nå ikke er dialog å ta hensyn til.

Det klippes inn bilder av Sandy som løper hjemmefra i retning Dorothys leilighet. Musikken fortsetter som før fordi disse bildene har en klar sammenheng med de foregående og påfølgende bildene.

For å lure Frank tar Jeffrey igjen politiradioen og forteller Williams at han gjemmer seg på soverommet. Han løper ut av soverommet for å gjemme seg i skapet i stua. På veien mot skapet hører vi at Frank sparker i døra og forsøker å komme seg inn. Denne løpeturen er scenens hittil mest dramatiske punkt. Hvis Frank kommer seg inn før Jeffrey klarer å gjemme seg har han ingen mulighet for å komme seg unna. Badalamenti markerer dramatikken i denne lille løpeturen med en paukevirvel. Musikken bygger seg opp til et klimaks som markeres med brasstøt det øyeblikket Jeffrey kommer seg inn i skapet.

Frank sparker opp døren til leiligheten. Situasjonen er nå helt annerledes. Nå er det ingen som løper, så musikken forandrer tempo. Den blir også svakere, for å samsvare med at Jeffrey må være helt stille for ikke å bli oppdaget. Nå preges lydbildet av lange toner i strykerne.

#### **FRANK**

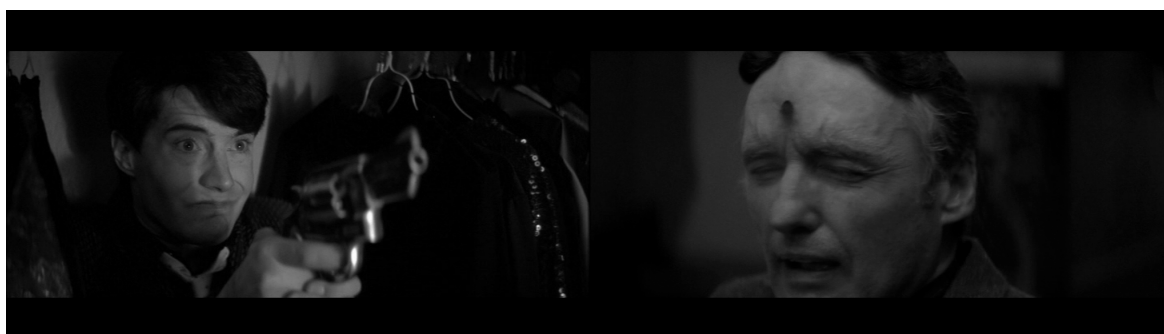
Hey, neighbor! You shit for brains, man. You forgot I have a police radio!  
One well dressed fucking man knows where your fucking cute little butt is  
hiding.

Frank går inn på soverommet og begynner å skyte, uten at dette blir nevneverdig markert i musikken. Dette fordi vi vet at Jeffrey ikke befinner seg der, og at han ikke er i noe større fare enn sekundene like før. Mens Frank er på soverommet lister Jeffrey seg ut av skapet for å hente pistolen til Gordon. Dette markeres i musikken, riktignok diskret, fordi Jeffrey utsetter seg selv for stor fare ved å gå ut i stuen. Pauker settes inn og dynamikken øker noe.

Når Frank kommer ut i gangen igjen, øker musikkens dynamikk, for å markere både Franks frustrasjon over ikke å finne Jeffrey, og for å understreke at Jeffrey nå er i større fare.

Samtidig med at Frank kommer ut i stuen, tas musikken helt ned i intensitet og dynamikk. Dette skaper en slags «stille før stormen»-følelse, for når Frank forstår at Jeffrey gjemmer seg i skapet bygges musikken opp.

Dette er filmens dramatiske høydepunkt. Det går mot et endelig oppgjør mellom filmens protagonist og antagonist. Jo nærmere Frank kommer skapdøren, desto sterkere blir musikken. Den får nå sin sterkeste crescendo – som når sitt høydepunkt når Frank åpner skapdøren, der Jeffrey venter på ham med ladd pistol og skyter ham i hodet. TEMA 16:



Musikken stanser rett før Frank blir skutt. Pistolskuddet har såpass dramatisk effekt i seg selv, at det ikke trenger musikalsk akkompagnement.

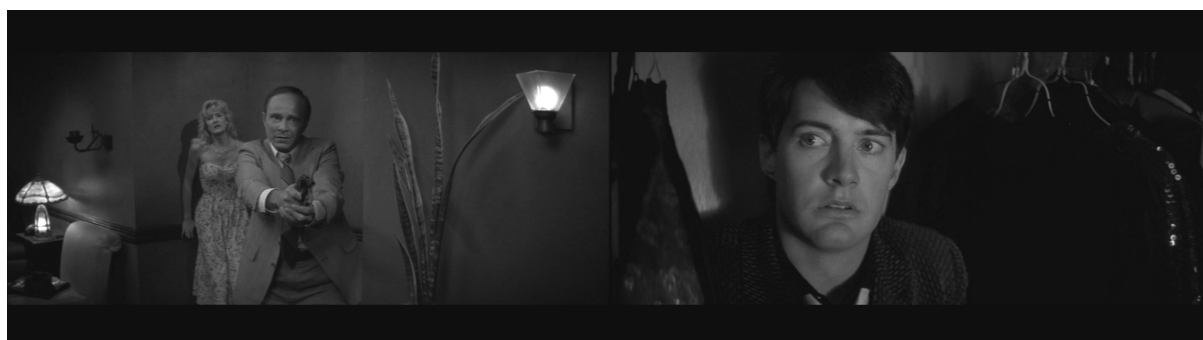
Sekunder etter kommer Sandy løpende inn i leiligheten – tett fulgt av en bevæpnet Williams. Musikken kommer tilbake bare sekunder etterpå – nå kraftig dempet.

**SANDY**

Oh, Jeffrey...

**WILLIAMS**

It's all over, Jeffrey.



Musikken i denne scenen følger hele tiden den dramatiske utviklingen tett. Funksjonen er emosjonell – den skal skape spenning.

I den neste scenen blir flere innstillinger rammet inn av musikk. Først vises bygningen til Dorothy fra utsiden – med politibiler utenfor, deretter bilder av Jeffrey og Sandy som kysser i gangen utenfor leiligheten, før det gjøres et hopp i tid og sted. Nå zoomer kameraet ut fra øret til Jeffrey og viser han liggende og sove ute i hagen sin.



Da Jeffrey begynte å involvere seg i mysteriet zoomet kameraet *inn* i det avskårne øret, mens nå zoomer det altså *ut* av Jeffreys. Dette blir, av blant andre Chion, tolket som et symbol på at det hele har foregått i Jeffreys hode – hans drømmer og fantasier. Det kan også tolkes som at Jeffrey nå kommer tilbake til den trygge hverdagen han hadde i begynnelsen av filmen. Han tok et dykk ned i småbyens underverden, og kommer nå tilbake til den trygge forstadstilværelsen. Paul A. Woods tolker det på denne måten:

The psychological sojourn, through the severed ear and out again, has been a journey through Jeffrey's strangest desires and fears. To read the story dead literally, it may also have been one long dream.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Woods (2000): 89

Musikken som brukes er Tema 9: «Mysteries of Love». Denne versjonen er instrumental helt frem til Jeffrey og Sandy kysser. Da kommer vokalen inn med tekstlinjen, *and kiss forever*. Igjen er det et samsvar mellom tekst og bilde. Seansen som følger etter at Jeffrey våkner i hagen er like overdrevet idyllisk som filmens åpningssekvens. Sandys familie er på besøk hos Jeffreys, Jeffreys far er tilbake fra sykehuset og føler seg mye bedre, fargene er igjen klare og sterke, og musikken vakker og svevende. Jerslev beskriver avslutningsseansen som kitch-aktig familieidyll, og kaller det for ren parodi.<sup>212</sup>

Jeffrey og Sandy får øye på en rødstrupe som har satt seg i vinduskarmen. Dette er en direkte referanse til Sandys drøm, der rødstrupene representerte kjærlighet. Selv om fuglen helt åpenbart er en mekanisk fugl, noe vi ser på dens bevegelser, tror de at fuglen er ekte. Dette kan ses på som et symbol på den naiviteten Lynch mener småby-Amerika representerer.



Musikken som er svevende og vakker, med en tekst om kjærlighet, får her den samme effekten som den hadde utenfor kirken da Sandy fortalte om drømmen sin. Den understreker og forsterker den naiviteten som bildene viser. «They're ... testament to Lynch's ambiguous attitude towards the artificial – playing up the superficiality of small-town life»,<sup>213</sup> skriver Paul A. Woods. Nochimson skriver at: «The mechanical-looking robin that appears to them seems to suggest that her dream-come-true is bogus.»<sup>214</sup>

Tulipanene, brannmannen og stakittgjerdet fra filmens åpningsscene vises igjen – denne gangen i motsatt rekkefølge – for å markere at alt er tilbake til det normale livet.

---

<sup>212</sup> Jerslev (1993): 48

<sup>213</sup> Woods (2000): 87

<sup>214</sup> Nochimson (1997): 119

Disse bildene glir over i bilder av Dorothy sammen med sønnen sin. Hun bruker ikke lenger den symbolske, tunge blå øyenskyggen, noe som markerer at nå er ikke lengre er «The Blue Lady», som hun tidligere ble beskrevet som. Hun virker lykkelig.



Bildene kan tyde på filmen har fått en lykkelig slutt. Musikken derimot tar nå en vending som kan gi en forståelse av at dette ikke er tilfelle. Musikken glir over i «Blue Velvet», fremført av Dorothy, med teksten: *But I still can see blue velvet through my tears*. Blue Velvet, både sangen og stoffet, har gjennom filmen blitt brukt som et symbol på besettelse, begjær og sadisme. Med den teksten som nå høres, sier Dorothy at selv om livet tilsynelatende er tilbake til det normale, bærer hun fortsatt preg av det som har hendt henne. Kameraet beveger seg nå opp og viser den blå himmelen, før disse bildene glir over i den samme blå fløyelen vi så i begynnelsen, og Tema 9: «Mysteries of Love» spilles underrulletekstene som kommer over fløyelen.

It's not a happy ending in Blue Velvet. It's the same images as at the start, but you know so much more about them. It's like if two people walk into a room. One of them, you know, has just had his family machine-gunned and the other has just won a price or something. If you didn't know that, they'd just looked like normal people or something. There's light and there's varying degrees of darkness.<sup>215</sup>

Musikkbruken her kan også forstås på en mer generell måte, ved at den tydeliggjør filmens hovedtematikk, nemlig dualiteten ved både samfunnet og menneskesinnet. De gode og mørke sidene eksisterer side om side, de er en uadskillelig enhet. Selv om idyllen tilsynelatende er tilbake, forsvinner ikke samfunnets- og menneskesinnets mørke side – den blå fløyelen blir ikke borte.

---

<sup>215</sup> Woods (2000): 88

# Oppsummering av musikkbruken

## Stil og konsept

Det overordnede musikalske konseptet i *Blue Velvet*, er en blanding av orkestermusikk og populærmusikk fra 1950-, og 1960-tallet.

Som nevnt på side 20 og side 61 hørte David Lynch mye på Sjostakovitsjs 15. symfoni mens han skrev manuset til *Blue Velvet*, og spurte Badalamenti om han kunne skrive noe i den stilen. Resultatet ble orkestermusikk med tonespråk dominert av kromatikk. Denne musikken brukes kun på kveldstid, da mesteparten av handlingen knyttet til mysteriet med øret foregår.

I filmens første del brukes også musikk med klare jazzelementer. Denne musikken brukes ikke i direkte sammenheng med mysteriet, og dens funksjon er primært formell da den brukes til å ramme inn sekvenser.

Populærmusikk fra 1950-, og 1960-tallet har en svært sentral rolle i *Blue Velvet*. Denne musikken har først og fremst narrative funksjoner da sangene brukes til å forklare eller antyde tematikk eller handlinger. «Blue Velvet» og «In Dreams» brukes for å understreke tematikk, noe jeg vil beskrive mer utdypende nedenfor, mens «Love Letters», brukes for å knytte Frank opp mot hans gjerninger.

I tillegg brukes to Chris Isaak-sanger, «Gone Ridin'» og «Livin' For Your Lover», og Bill Doggets «Honky Tonk Part I». Disse har ikke den samme narrative betydningen som tre andre, og deres funksjon er først og fremst emosjonell.

En annen svært viktig del av filmens auditive sjikt er lyddesignen. Alan Splet er lyddesigneren, men han og Lynch har hatt et tett samarbeid.<sup>216</sup> Lynch er svært glad i å blande lydeffekter og musikk: «The borderline between music and sound effects is the most *beautiful* area.»<sup>217</sup> Gjennom nesten hele filmen høres lavfrekvente lyder som blander seg med reallyder og tidvis musikk, og skaper et lydunivers som visker ut det klare skillet mellom hvilke lyder som hører til i filmens diegese og hvilke som ikke gjør det. Angelo Badalamenti uttalte på en pressekonferanse i 2001 at: «Layers of sound and music together, these days are becoming

---

<sup>216</sup> Rodley (2005): 46-47

<sup>217</sup> Ibid.: 242

more and more important. But, you still need the important melody from time to time, to be able to reach the heart of people. So it's that combination.»<sup>218</sup> Allerede i 1986 praktiserte Lynch, Badalamenti og Splet dette.

Lyddesignen fungerer på mange måter som musikk. Den skaper en atmosfære som bidrar til å skape bestemte stemninger, den rammer inn sekvenser og skiller scener fra hverandre, og den har også en beskrivende rolle. Lyddesignen har altså som musikken formelle, narrative og emosjonelle funksjoner. En av lyddesignens viktigste roller ser ut til å være å dele Lumberton i to. På den ene side preges lyddesignen av fuglekvisper og vinden som blåser i bladene på trærne, mens dunkle industrilyder er typiske for den andre.

Blanding av musikkjangre gjør at det musikalske konseptet blir mindre tydelig.

### **Samspill mellom lyd, bilde og dialog.**

Badalamentis musikk følger den dramatiske utviklingen tett, altså parallelt. Noen steder grenser det mot *mickey-mousing*, for eksempel i overgrepsscenen, der Franks klimaks bygges opp med en tydelig, kromatisk stigning i bassen før den utløses ved lange, sterke, dissonerende, nesten dyriske brasstøt.<sup>219</sup>

Det benyttes ofte *stingers* for å understreke dramatiske hendelser. Filmen er fra 1986, men måten orkestermusikken brukes på, minner svært mye om måten det ble gjort på 1940,- og 1950-tallet, både i det audio-visuelle samspeillet og i tonespråket. Årsaken til dette henger antakelig sammen med at filmen er en slags moderne film noir. I scenene som foregår om kvelden, knyttet til mysteriet, minner filmen på mange måter om noir-filmene fra denne tiden, og det kan virke som om Badalamenti også har forsøkt å etterligne musikkenstilen fra disse filmene. Bruken av kjærlighetstemaet utenfor kirken kan riktignok sees på som en ironisering av naiviteten som utspiller seg i scenen, men også her understreker den stemningen som allerede foreligger – ironisk eller ikke.

Når det kommer til populærmusikken brukes denne ofte kontrapunktisk da sangens tematiske innhold i filmens kontekst snus på hodet, men også her finnes det parallellitet – åpningsscenen følger formen til sangen «Blue Velvet», og Chris Isaac og Bill Doggets musikk brukes for å

---

<sup>218</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg> (Søk foretatt 11.08.09)

<sup>219</sup> 0:44:00 – 0:44:30

understreke allerede antydende stemninger, og vokalversjonen av Tema 9: «Mysteries of Love» brukes på en slik måte at deler av sangens tekst samsvarer med bildene som vises.

### **Musikkens betydning for tematikken**

Lynch liker kontraster: «I like to have contrasts in a film, because there are so many horrific things and so many beautiful things in life.»<sup>220</sup> Slike kontraster preger *Blue Velvet* – ut i fra forskjellige tolkninger kan man trekke ut det som ser ut til å være filmens hovedtematikk: Dualiteten i samfunnet og menneskesinnet. Skillet mellom godt og ondt er konstruert – lyse og mørke sider eksisterer side om side<sup>221</sup>

Nesten alt i filmen har sitt motstykke. Byen der handlingen finner sted – Lumberton – ser ut til å kunne være en representant for tematikken. Den er delt i midten av Lincoln Street. Jeffreys familie bor på den rene, trygge siden av denne gaten, og Jeffrey blir advart av mot å bevege seg mot den andre siden. På Jeffreys side er det hus, trær og skoler – mens vi på andre siden finner mørke blokker og nedslitte fabrikker som huser doplangere og andre kriminelle. Til og med den trivelige veikroen, Arlene's, finner sin motsetning i den dunkle baren, The Slow Club, der Dorothy synger.<sup>222</sup> De to kvinnene Jeffrey involverer seg med ser også ut til å være motsetninger. «The blonde is associated with conventional life and daytime whereas the brunette belongs to the night and a world of shady, fearful characters»<sup>223</sup>, skriver Chion.

Jerslev skriver at «Blue Velvet [handler] om alt det uhyggelige, der utspiller sig under en tilsynelatende idyllisk overflate»,<sup>224</sup> og at «David Lynchs produktion er rejser i det uhyggelige, ned i det underjordiske hvor mishandlinger, mord og destruksjon ikke kan skjules». Filmens åpningsscene er et eksempel på dette, og kan sees på som et symbol på filmens tematikk.

---

<sup>220</sup> Woods (2000): 83

<sup>221</sup> Nochimson (1997): 103

<sup>222</sup> Stewart (2007): 18-19

<sup>223</sup> Chion (1995): 91

<sup>224</sup> Jersley (1993): 47



Kontrastene kan også representere dualiteten ved menneskesinnet. «The less savory side of town...becomes a local habitation for the lower elements of the subconscious», hevder Nochimson<sup>225</sup>

«This duality of good and corrupted innocence crops up in many of Lynch's characters»<sup>226</sup>, skriver Odell og Le Blanc, og karakterene i denne filmen viser dette. Jeffrey viser både gode og mørke sider ved seg selv og den tilsynelatende uskyldige Sandy er utro mot kjæresten, Mike. Gordon, mannen i gul dress, er lovens representant i form av å være politimann, samtidig er han involvert i en narkotikaring. Ikke engang Frank er, i følge Lynch, ensidig ond: «Frank is totally in love, he just doesn't know how to show it. He may have gotten into some strange things, but he's still motivated by some positive things.»<sup>227</sup>

Noen tolker filmens handling som en drøm, på grunn av de stadige referansene til drømmer og underbevissthet. Andre tolker dette mindre bokstavelig, men uansett tolkning har musikken en essensiell betydning når det kommer til å understreke filmens hovedtematikk. På et nivå gjøres dette gjennom stort sett å bruke jazz og lystige radiojangler på dagtid, mens den Sjostakovitsj-inspirerte musikken høres om kvelden, da mesteparten av handlingen knyttet til mysteriet med øret, utspiller seg. Dette markeres som nevnt tydelig i scenen der Jeffrey går ut fra rommet sitt og ned trappen til moren og tanten som sitter i stua og ser på tv. (Se side 70) Etter dette blir denne typen musikk brukt for å beskrive den verdenen som Jeffrey roter seg inn i.

Det er likevel først og fremst gjennom populærmusikk dette vises. Det starter allerede i åpningssekvensen, da farens hjerteinfarkt følges av kjærlighetslåten «Blue Velvet». Også senere i filmen får denne sangen symbolsk betydning. Sangen er opprinnelig en kjærlighetssang, og brukes i denne filmen for å skildre den mørke siden av kjærligheten – den blir et symbol på Franks begjær, besettelse og sadisme. Blå fløyel er en fetisj for Frank og han refererer til dette stoffet ved flere anledninger. Blant annet tvinger han Dorothy til å si «I like to sing Blue Velvet», rett før han misbruker henne. Gjennom også å bruke denne sangen i forbindelse med Jeffreys forhold til Dorothy, trekkes Jeffrey og Frank nærmere hverandre.

---

<sup>225</sup> Nochimson (1997): 103

<sup>226</sup> Odell & Le Blanc (2007): 56

<sup>227</sup> Woods (2000): 81

Protagonisten og antagonistene får klare fellesnevner, og viser ut det klare skillet mellom godt og ondt. I filmens avslutning brukes også en strofe fra denne sangen til å understreke filmens hovedbudskap, som nevnt ovenfor.

I seansene med «In Dreams» smelter det vakre og vonde sammen til en uadskillelig enhet, og selve fremførelsen blir et symbol på at vi ikke skal tro på alt vi ser.

Felles for de tre viktigste sangene «Blue Velvet», «In Dreams» og «Love Letters», er at i filmens kontekst blir sangenes betydning snudd opp ned. Alle tre er kjærlighetssanger, men i filmen refererer de til sadisme, besettelse, og til og med drap – alt en del av den mørke siden kjærlighet i denne filmen fører til. Tematikken er den samme, men det er den mørke siden av den som kommer frem. Kjærlighetens dualitet understrekes altså gjennom bruken av disse sangene. I Lynchs egne ord: «Love becomes putrefied to the opposite degree.»<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Rodley (2005): 130

## Del 6: Avslutning

### Sammendrag

I denne oppgaven har jeg presentert mine tanker rundt et hittil lite utforsket område. Jeg har vist noen innfallsvinkler til filmmusikkanalyse og trukket ut de elementene jeg mener er de mest egnede analyseredskapene, og brukt disse i min analyse av musikkbruken i *Blue Velvet*.

Før dette la jeg frem bakgrunnsinformasjon som jeg mener er relevant for oppgavens problemstilling. Her viste jeg til deler av filmmusikkhistorien, nemlig gullaldermusikken, de nye tankene på 1950-tallet, populærmusikkens inntog på 1960-tallet og de elektroniske løsningene fra 1970-tallet og utover. I tillegg presenterte jeg David Lynch, Angelo Badalamenti, og deres spesielle samarbeid.

Målet har vært å finne ut hvilke funksjoner musikken har i denne filmen – hva slags rolle den spiller filmens kontekst. For å kunne gjøre dette har jeg presentert teori rundt dette området, basert både på foreliggende litteratur og mine egne analyser av forskjellige filmer. For å tydeliggjøre og eksemplifisere teorien, har jeg trukket inn eksempler fra noen av disse filmene.

I filmmusikalsk sammenheng, er Lynch og Badalamentis samarbeid, som vist, svært spesielt. Da dette samarbeidet var en konsekvens av *Blue Velvet*, har jeg også valgt å beskrive det, for å tydeliggjøre denne filmens betydning innenfor filmmusikkfeltet.

Når man velger innfallsvinkel og metode i et slikt studie, innebærer det å velge bort aspekter som også er relevante. Det er flere slike aspekter som kunne ha beriket dette arbeidet. Blant annet ville tilgang til på musikkens partitur gitt en fyldigere musikalsk beskrivelse. Et annet aspekt som hadde vært svært interessant forskningstema, er hvordan mine oppfatninger om musikkbruken stemmer overens med seernes/lytternes opplevelse. Opplever de som ikke har det samme teoretiske grunnlaget, og som ikke har studert musikkbruken inngående, det samme som meg – bevisst eller ubevisst? Hvordan påvirker musikken *deres* opplevelse? Dette er tematikk jeg oppfordrer forskere til å ta grundig opp i fremtidige studier av filmmusikk.

### Musikk som filmatisk virkemiddel

I oppgavens innledning stilte jeg spørsmålet: *Hvordan fungerer musikken i Blue Velvet som filmatisk virkemiddel, og på hvilken måte er denne musikkbruken spesiell?*

Jeg har analysert musikkbruken i lys av den funksjonsteorien jeg presenterte i teoridelen, og vil nå oppsummere innenfor den kategoriseringen jeg la frem.

### **Formelle funksjoner**

Det musikalske konseptet er ikke like tydelig som i filmene jeg omtalte i teoridelen. Filmens opening credits følges musikalsk av Sjostakovitsj-inspirert orkestermusikk, før den glir over i popmusikk fra 1960-tallet, mens closing credits vises sammen med et slags svevende synthesizertepe. Seeren ledes altså inn og ut av diegesen med vidt forskjellige musikktyper, noe som gir et mindre tydelig konsept. Likevel er det orkestermusikken som brukes oftest, og dermed er det primære tonefølget. Orkestermusikk blandet med populærmusikk var, som jeg nevnte i historiedelen, vanlig praksis da filmen kom ut i 1986, og er det fortsatt i dag.

Musikken brukes for å markere overganger mellom scener. Der scenene har en direkte sammenheng, legges det ofte til musikk over scenskiftet, for å knytte disse scenene sammen. Dette ser vi blant annet da Jeffrey og Sandy først avtaler å dra til The Slow Club for å se Dorothy opptre, før vi ser at de er på plass på klubben.<sup>229</sup> Musikken settes inn mot slutten av den første scenen, og klinger videre inn i den neste. Der hvor sammenhengen ikke er like tydelig er det et klart auditivt brudd. Musikkbruken i scenen utenfor kirken viser dette. Musikken varer scenen ut, og da vi i neste bilde ser Jeffrey banke på hos Dorothy, forsvinner den.<sup>230</sup> Her er musikkbruken konvensjonell.

Det finnes flere eksempler på sekvensinnramming, både på tvers av scener og innenfor en scene. Der Jeffrey og Sandy først møtes, og bestemmer seg for å spasere bort til Dorothys leilighet<sup>231</sup>, skiller musikken de narrative sjiktene i både handlingen og dialogen. Dette er svært vanlig musikkbruk.

### **Narrative funksjoner**

*Tid*

---

<sup>229</sup> 0:26:19

<sup>230</sup> 0:55:32

<sup>231</sup> 0:11:41 – 0:15:14

Musikken gjenspeiler flere tiår, derfor kan ikke musikken brukes som en indikasjon på handlingens tidsperiode.

### *Etniske elementer*

*Blue Velvet* er en veldig amerikansk film, har Lynch forklart<sup>232</sup>. Orkestermusikken har riktignok et russisk preg, da den bevisst forsøker å etterligne Sjostakovitsj, men utenom dette er det kun amerikanske elementer som antydes. Populærmusikken har et amerikansk uttrykk og er fremført av amerikanske artister. Dorothy har tydelig utenlandsk opphav, uten at dette gjenspeiles i musikken. Dette kan tyde på at Lynch og Badalamenti ikke har hatt til hensikt å tydeliggjøre Dorothy's etniske opphav, da dette ikke er sentralt for filmens handling eller tematikk.

### *Karakterer*

De karakterene som tydeligst har sine egne temaer, er Dorothy og Frank. Badalamenti forsøker tydelig å gjenspeile deres forskjellige karaktertrekk musikalsk. Franks tema er mørkt og dystert, og bruken av flere kontrabasser kan forbindes både med maskulinitet, styrke og, måten de spiller på her, til og med fare. Dorothy's tema har et melankolsk preg og fremføres av *en* klarinett, som kan representere hennes sørgelige, ensomme situasjon. Dette er typiske musikalske virkemidler – instrumentasjon og tematikk som forsøker å gjenspeile karakterenes kvaliteter.

### *Hendelser*

Musikken i *Blue Velvet* både forespeiler og forklarer hendelser. Rett før Frank oppdager Jeffrey i Dorothy's leilighet vises først et bilde av trappen mens et mørkt kontrabassmotiv høres.<sup>233</sup> Bildet i seg selv er et signal, men tydeliggjøres gjennom musikken, som med sin instrumentasjon og karakter peker i retning av Frank.

I scenen der Jeffrey finner Don og Gordon skutt, spilles sangen «Love Letters», som på grunn av sin tekst fungerer som en direkte referanse til Frank.

---

<sup>232</sup> Woods (2000): 74

<sup>233</sup> 1:07:09

Musikk brukes også for å vise hvordan enkelte karakterer reagerer på visse situasjoner, ofte ved bruk av *stingers*, som for eksempel da Williams forstår at hans arbeidspartner, Gordon, står i ledetokt med Frank.<sup>234</sup>

Den mest interessante narrative musikkbruken er likevel måten «Blue Velvet» og først og fremst «In Dreams» brukes for å peke på filmens tematikk. Både gjennom teksten, men primært måten den fremstilles på, hvordan betydningen snus på hodet, og det faktum at det er karakterene selv som står for musikkvalgene. Frank setter på «In Dreams», og Dorothy fremfører «Blue Velvet» på The Slow Club.

### Emosjonelle funksjoner

Musikken i *Blue Velvet* har ofte en spenningsskapende rolle. Den understreker dramatiske hendelser både med *stingers* og mer tradisjonelle temaer. Som nevnt på side 131, følger musikken dramaets utvikling tett. Scenene der Jeffrey blir oppdaget av Dorothy, og den siste dramatiske scenen som ender med at Frank blir skutt, er eksempler på dette. Enhver forandring i det dramatiske forløpet registreres også i musikken.

Musikken er med på, gjennom den noe ubestemmelige Sjostakovitsj-inspirerte musikken til å skape en mystisk atmosfære som setter seeren i stemning.

Det er, etter min oppfatning, har ikke musikken klare *spectaclefunksjoner* i *Blue Velvet*. Filmen kan virke overveldende, og få seeren til å kjenne på egne følelser, men det er primært andre virkemidler som er årsaken til dette, som rå og nesten sadistiske visuelle fremstillinger.

Når det gjelder tempo, spiller musikken på en konvensjonell måte på scenenes indre tempo. Har scenen et høyt tempo, understrekes og tydeliggjøres dette av musikken.

I innledningen til delen om filmmusikalske funksjoner, nevnte jeg Larsens begrep *kamelonmusikk* – musikk som har simultane funksjoner. Dette er utbredt i filmmusikk, og finnes også i *Blue Velvet*. I festscenen med Jeffrey og Sandy fungerer musikken både emosjonelt, narrativt og formelt.<sup>235</sup> Den forandrer funksjon underveis. Et annet interessant

---

<sup>234</sup> 1:28:10

<sup>235</sup> 1:33:20 – 1:35:33

trekk er at den starter som diegetisk musikk, da den spilles over stereoanlegget, men går over til å være ikke-diegetisk ved festens slutt.

## Konklusjon

Gjennom min analyse vil jeg konkludere med at Angelo Badalamentis musikk i denne filmen og dens bruk er svært konvensjonell. Den brukes formelt ved å ramme inn sekvenser og scener, lede seeren inn og ut av dialog, og ved å markere overganger. Narrativt fungerer den gjennom å karakterisere filmens personer og, gjennom ledemotivbruk, trekke hendelser og personer sammen. På det emosjonelle planet understreker den filmens dramatiske utvikling, ved å følge bildene og dialogen tett, og ved hyppig bruk av *stingers*. Slike *stingers* brukes også narrativt ved å forklare seeren hvordan enkelte av karakterene opplever bestemte hendelser.

Det spesielle med musikkbruken i *Blue Velvet* er David Lynchs bruk av populærmusikk – hvordan de valgte sangene gjennom sin tekst og fremførelse markerer og understreker filmens tematikk. Et interessant poeng er at sangene knyttes til karakterene gjennom både diegetisk og ikke-diegetisk bruk – det er filmens karakterer selv som trekker dem frem og på denne måten styrer lydsporet.

Filmens lydunivers er også spesielt da musikk, lyddesign og reallyd blandes sammen og fremstår som en enhet. Dette er noe av det spesielle og særegne ved David Lynchs særegne auditive estetikk.

Musikkbruken i denne filmen inneholder trekk fra flere epoker av filmmusikkhistorien. Orkestrasjon, ledemotivteknikk og dramatisk synkronisering fra 1930- og 1940-årene, det moderne, tidvis dissonerende tonespråket fra 1950-tallet, populærmusikk fra 1960-tallet og synthesizerbruk og lyddesign fra 1970- og 1980-tallet. I tillegg til å være tilbakeskuende, peker den også fremover ved at den bruker populærmusikk som ledemotiv på en måte som ikke ble vanlig før på 1990-tallet.

*Blue Velvet* var også starten på et bemerkelsesverdig komponist-regissørsamarbeid. Nesten all den spesialkomponerte musikken ble skrevet på en tradisjonell måte, men filmens kjærlighetstema markerte starten på noe spesielt, ikke bare på grunn av arbeidsmetoden som vokste frem, der Badalamenti trekkes inn i den kreative prosessen helt fra idéstadiet, men også på grunn «sunden» med langstrakte melodilinjer og bruken av synthesizer, noe

Badalamenti selv påpeker: «Magic happened with *Blue Velvet*, because a sound was created.»<sup>236</sup>

På bakgrunn av dette, vil jeg konkludere med at musikkbruken i *Blue Velvet* både er konvensjonell og spesiell: Komponistens arbeid er konvensjonelt – regissørens arbeid er spesielt.

### **Videre tanker**

Innledningsvis nevnte jeg at det ikke finnes noen innarbeidet analysetradisjon innenfor filmmusikkanalyse, og at analyser av hele verk er sjeldne. Dette er akademiske hull, som trengs å fylles. Jeg håper min analyse av musikkbruken i *Blue Velvet* kan være et bidrag til dette. Det eksisterer et behov for å systematisere forskjellige tilnærminger, slik at en tydelig analysemodell utvikles. I min metode har jeg satt sammen elementer fra forskjellige analyser, fra teoretikere med forskjellig faglig bakgrunn. Dette har jeg gjort fordi filmmusikkanalyse er en tverrfaglig disiplin som ligger et sted mellom musikkvitenskapen og filmvitenskapen. For å arbeide vitenskapelig med filmmusikk må man gå på tvers av de tradisjonelle forskningsfeltene. Musikk og bilder er i filmatisk sammenheng en enhet som, i tillegg til å studeres hver for seg, først og fremst må analyseres *sammen*, nettopp fordi de er to sider av samme sak. Eller som David Lynch sier: «Sound and picture moving together in time is a magical thing.»<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> <http://www.lynchnet.com/articles/abcloseup.html> (Søk foretatt 11.8.09)

<sup>237</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg> (Søk foretatt 11.8.09)



## Litteraturliste

- Bengtson, Ingmar & Jan Kask, 1979: *Ledemotiv*. Cappelen musikkleksikon. Oslo: Cappelen
- Bjørkvold, Jon-Roar, 1988: *Fra Akropolis til Hollywood: filmmusikk i retorikkens lys*. Oslo: Freidig Forlag
- Brolinson, Per, 1980: *Tema*. Cappelen musikkleksikon. Oslo: Cappelen
- Brown, Royal S., 1994: *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley : University of California Press
- Burt, George, 1994: *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press
- Chion, Michel, 1995: *David Lynch*. London: British Film Institute
- Christoffersen, Bjørn Morten, 2002: *Erich Wolfgang Korngold: orchestration in opera and film*. Hovedoppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. Oslo.
- Eppstein, Hans, 1978: *Affektlære*. Cappelen musikkleksikon. Oslo: Cappelen
- Gibbs, John, 2002: *Mise-en-scène : film style and interpretation*. London: Wallflower
- Gorbman, Claudia, 1987: *Unheard melodies: narrative film music*. London : BFI Publishing
- Harlow, Jarred, 2003: *Strange Desires*. Blue Velvet Disk 2 [DVD].USA: Sanctuary Records Group
- Hayward, Susan, 2000: *Cinema studies: the key concepts*. London New York: Routledge
- Jerslev, Anne, 1993: *David Lynch i vore øjne*. København: Frydenlund
- Karlin, Fred, 1994: *Listening to movies*. New York : Schirmer Books
- Karlin, Fred & Rayburn Wright (red.), 2004: *On the track: a guide to contemporary film scoring*. New York London: Routledge
- Kassabian, Anahid, 2001: *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge
- Larsen, Peter, 2005: *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget

Lynch, David, 2006: *Catching the big fish: meditation, consciousness, and creativity* [lydbok], Penguin Audio

Meyers, Randall, 1994: *Film music: fundamentals of the language*. [Oslo] : Ad notam Gyldendal

Nochimson, Martha P., 1997: *The passion of David Lynch : wild at heart in Hollywood*. Austin, Tex. : University of Texas Press

Odell, Colin & Michelle Le Blanc, 2007: *David Lynch*. Harpenden: Kamera Books

Powrie, Phil & Robynn Stilwell (red) 2006: *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot : Ashgate

Prendergast, Roy M, 1992: *Film music: a neglected art*. New York: Norton

Rodley, Chris (red), 2005: *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber

Thompson, Roy, 1998: *Grammar of the Shot*. Oxford [England] ; Boston : Focal Press

Woods, Paul A.,2000: *Weirdsville USA : the obsessive universe of David Lynch*. London: Plexus

### **Nettartikler**

Dancyger, Ken, 1997: *MIXING GENRES. Technique of film and Video Editing* [online]. Tilgjengelig på <http://filmsound.org/articles/velvet.htm>. (Søk foretatt 11.08.09)

Pearson, Matt, 1997: *Authorship and the Films of David Lynch* [online]. Tilgjengelig på [http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html). (Søk foretatt 11.08.09)

### **Filmer**

*Beach, The*, 2000. [DVD] Regissert av Danny Boyle. USA UK: Figment Films

*Blue Velvet*, 1986. [DVD] Regissert av David Lynch. USA: De Laurentis Group

*Braveheart*, 1995. [DVD] Regissert av Mel Gibson. USA: Icon Entertainment International

*Fargo*, 1996. [DVD] Regissert av Joel Coen. USA: Polygram Filmed Entertainment

*Forrest Gump*, 1994. [DVD] Regissert av Robert Zemeckis. USA: Paramount Pictures

*Fritt Vilt*, 2006. [DVD] Regissert av Roar Uthaug. Norge: Fantefilm

*King Kong*, 1933. Ukreditert regissør. USA: RKO Radio Pictures

*Lord of the Rings, The: The Fellowship of the Ring*, 2001. Regissert av Peter Jackson. New Zealand USA: New Line Cinema

*Mulholland Drive*, 2001. [DVD] Regissert av David Lynch. Frankrike USA: Les Films Alain Sarde

*Saving Private Ryan*, 1998. [DVD] Regisserst av Steven Spielberg. USA: Amblin Entertainment

*Straight Story, The*, 1999. [DVD] Regissert av David Lynch. Frankrike UK USA: Assymetrical Productions

## **Musikk**

Badalamenti, Angelo, 1990 (Originalt 1986). *Blue velvet: original motion picture soundtrack*. [CD] Varese Sarabande

Jansons, Mariss, 2006: *Shostakovich/The Complete Symphonies/Mariss Jansons*. [CD] EMI

## **Vedlegg til sensor**

*Blue Velvet*, 1986. [DVD] Regissert av David Lynch. USA: De Laurentis Group