

Torun Spånberg Slettan

SOL, Filmvitenskap FIVK01

2010-01-14

Veileder: Erik Hedling

# Filmmusikken i Paul Thomas Andersons moderne klassikere.

## Innhold

<b>Innledning.....</b>	<b>3</b>
Problemstilling.....	3
Litt om filmene.....	4
<b>Teori og metode.....</b>	<b>5</b>
Å analysere musikk i film.....	5
Musikkens funksjoner .....	6
Musikk i klassisk hollywoodfilm .....	6
Sjanger .....	11
<b>Kontekst .....</b>	<b>12</b>
Ulike typer filmmusikk.....	12
Når popartister skriver filmmusikk.....	13
<b>Analysen .....</b>	<b>14</b>
Magnolia .....	14
Punch Drunk Love .....	20
There Will Be Blood.....	24
<b>Sammenfatning og konklusjon .....</b>	<b>28</b>
<b>Kildehenvisninger: .....</b>	<b>31</b>

# Innledning

Filmmusikken er en stor del av opplevelsen vi får når vi ser en film. Allikevel er det mindre vanlig å tenke over hvilke audielle grep en film gjør, enn hvilke visuelle. Vi "ser" en film, men utvilsomt hører vi den også. Tradisjonelt har musikk i film blitt brukt med den oppfatning at filmmusikken er best når den ikke oppleves på et bevisst plan hos titteren. – Den skal ligge som en usynlig bakgrunn for det vi ser på skjermen, og da ha den effekt at den sniker seg inn på vår underbevissthet og hjelper oss til å bli revet med i filmfortellingen. Denne forståelsen er knyttet først og fremst til det vi betegner som klassisk film, men viser seg i stor grad også å gjelde fortsatt. Derfor legges det kanskje ekstra merke til når noen bryter mot denne måten å bruke filmmusikk på. Og det er nettopp det Paul Thomas Anderson gjør i sine filmer. Han lar musikken komme frem som en tydelig del av filmfortellingen. Både narrativt, som helhet og for å skape stemninger og følelser. I tillegg bruker filmene hans musikken på en ukonvensjonell måte når det gjelder sjanger.

Jeg skal se på hvordan musikken brukes i noen av hans filmer, og til hvor stor grad og på hvilken måte de er ukonvensjonelle i forhold til tradisjonell musikkbruk og sjanger.

## Problemstilling

Jeg vil se på hvordan Paul Thomas Anderson bruker filmmusikk i sine filmer. Eksempelvis *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002) og *There Will Be Blood* (2007).

Hvilken rolle spiller musikken i filmenes narrativ og dramatik, og hvordan virker musikken på tilskueren? Jeg skal se på hvordan musikkbruken skaper sjangerforventninger og forventninger til filmens narrative utvikling. Kan musikkbruken sies å være ukonvensjonell?

*Hvordan bryter musikkbruken i disse filmene med konvensjoner for sjanger og tradisjonell bruk av filmmusikk?*

## Litt om filmene

Paul Thomas Anderson er en amerikansk regissør, manusforfatter og produsent. Han har blitt betegnet som auteur, og gjennomgående temaer i filmene hans er dysfunksjonelle familier og fremmedgjøring, samt karakterenes psyke og sjeloliv. Filmenes stilistisk stil er kompromissløs, og bruken av musikk er nesten alltid påfallende.

*Magnolia (1999)* er et drama hvor ni ulike, historier veves sammen. Selv om historiene fortelles separate, har de alle noe som binder de sammen. Filmen ble godt mottatt av kritikere, og ble blant annet nominert til 3 Oscar. Originalmusikken til filmen er skrevet av Jon Brion, i tillegg har Aimee Mann skrevet sanger som til stor del er integrert i filmen.

*Punch-Drunk Love (2002)* er en surrealistisk "boy-meet-girl" dramakomedie. Paul Thomas Anderson vant prisen for beste regissør i Cannes for denne filmen. Jon Brion har skrevet originalmusikken til denne filmen også.

*There Will Be Blood (2007)* er et drama om Daniel Plainview (spilles av Daniel Day-Lewis), som ikke lar noe komme i veien for sin leting etter olje og rikdom. Historien utspiller seg under Californias olje-boom på slutten av 1800-tallet. Filmen ble en kritikersuksess, og denne filmen åpnet virkelig publikums øynene for Paul Thomas Anderson. *There Will be Blood* ble nominert til 8 Oscar, og vant for både beste mannlige hovedrolle og beste foto. Originalmusikken er skrevet av Radioheads gitarist Jonny Greenwood.

Dette er Paul Thomas Anderson sine tre seneste langfilmer. Ved å benytte meg av tre filmer kan jeg enklere peke på fellestrekk i filmene, og kjennetegn i stilen til Paul Thomas Anderson. I tillegg har de alle noe ved seg som er originalt i bruken av musikk, mener jeg.

Hensikten med min analyse er å komme frem til hva som gjør at musikkbruken i disse filmene oppleves som original og ukonvensjonell.

# Teori og metode

## Å analysere musikk i film

Musikk er sjeldent noe vi tenker over når vi ser film. David Bordwell snakker om det "narrative suget" som en film fører med seg. – At det er vanskelig å legge merke til virkemidler som er usynliggjorte når filmen går sin gang. Tore Helseth og Arnt Maasø skriver dette i en tekst om musikk og lyd i film:

Lyd er kanskje den vanskeligst teknikken å undersøke, skriver Bordwell og Thompson (2008: 264), blant annet fordi vi er dårligere trent i å legge merke til og sette ord på det vi *hører* enn det vi *ser*. Analyser av lyd i film krever derfor først og fremst at en aktivt lytter til det som skjer på lydsporet, og søker å sette dette i en sammenheng med andre stilelementer og det som skjer i filmfortellingen [Helseth og Maasø 2008:79].

Peter Larsen skriver i *Filmmusikk – Historie, analyse, teori* om å analysere lyd og musikk i film. Han påpeker at det ikke er utviklet noen egen tradisjon på dette feltet, men han foreslår at man kan se på hvordan analyser mer generelt bedrives, i filmvitenskapen, så vel som musikkvitenskapen (Larsen, 2005:39).

I *Film Art*<sup>1</sup> forklares det at man kan analysere hvordan ulike stilelementer i filmen bidrar til å skape mening og betydning. Ved å se på filmens form, og lete etter likeheter, forskjeller og mønstre, kan man si noe om hvordan filmen skaper mening og får fram en betydning for tittereren. Hovedfokuset i min oppgave ligger på musikken. Jeg vil allikevel være oppmerksom på andre stilelementer som mise-en-scène, foto og bildebevegelser, klipp og tempo. Samt resten av lydbildet som er tale, reallyd og effektlyd.

Jeg skal benytte meg av en kvalitativ tekstanalyse, innenfor en tradisjonell humanistisk teksttilnærming og metode. Veiledende vil jeg bruke Peter Larsens forslag til tilnæringsmetode for å analysere musikk i film. Metoden er å beskrive og forstå musikkens rolle i filmen, og deretter bruke poenger fra analysen til å si noe mer generelt om filmmusikkens funksjoner innenfor den gitte historiske perioden (Larsen, 2005:44). Den gitte historiske perioden vil for

---

<sup>1</sup> Bordwell og Thompson, 2004: kapittel 2 – "The Significance of Film Form".

meg være, i denne analysen, mer en kontekst rundt post-klassisk film, Paul Thomas Anderson som regissør og hans kjennetegn og stilvalg.

Jeg har allerede sett filmene, og gjort meg opp noen meninger. Men jeg skal analysere de nærmere og forsøke finne ut av, og beskrive noen eksempler som jeg kan argumentere ved. Jeg vil benytte meg av en beskrivende analyse, og det viktigste vil være å beskrive og forklare musikkens stil, hvordan den brukes, hvilken stemning den skaper og hvordan den kan oppleves. Dette i hensikt om å effektivt kunne si noe om hvordan den forholder seg til både sjangerforventninger og forventninger i filmens fortelling.

### Musikkens funksjoner

Peter Larsen viser at man kan inndelegge musikk etter tre ulike funksjoner: *formelmessig*, *narrativ*, og *emosjonell* funksjon. Den *formelmessige* funksjonen får musikk når den brukes til å skape filmens form, for eksempel når den skaper helhet gjennom lydbroer. Eller når den skaper gjenkjennelse gjennom musikalske temaer og motiv. Filmmusikk kan brukes *narrativt*, for eksempel ved å assosiere til ulike historiske epoker, miljøer eller geografiske områder. Filmmusikk kan på forskjellige vis uttrykke og understreke karakterenes tanker, følelser og psykologiske tilstand. Musikken kan dessuten underbygge filmens narrasjon, blant annet ved å forsterke spenningen i en scene, og bidra til å gi den en naturlig avrundning ved at musikken selv når sin avslutning (Larsen, 2005:83). Filmmusikkens *emosjonelle* funksjon er kanskje den sterkeste funksjonen. Musikken brukes her for å skape stemning og følelser.

Musikk kan også skape assosiasjoner til sjangre, og dermed være med på å forme tilskuerens forventning om hva som kan forventes av filmens fortelling og stil. Musikk har også en unik mulighet til å skildre flere følelser på en gang.

Musikken er full av dramatiske og tematiske muligheter takket være den konkrete muligheten til nesten uendelige motsigelser. I samme musikk kan det rommes både sorg og glede, sinne og ydmykhet (Bryngelsson, 2006:9, min oversettelse).

## Musikk i klassisk hollywoodfilm

Den klassiske hollywoodfilmen legger sterke føringer for hva publikum skal oppleve, for å oppnå maksimal effekt av dette skjuler den sin konstruksjon. Filmmusikk har influerts av mange ulike musikkstiler, men den romantiske klassiske musikktradisjonen har stått særdeles sterkt. I originalkomponert filmmusikk inspirertes man tidlig av den romantiske stilen, og klassiske komponister som Wagner og Debussy kan sies å ha vært store influenser. Wagners musikk med sin bruk av ledemotiver og som ofte skildret endimensjonale følelser. Sammen med andre narrative funksjoner, ble denne type filmmusikk under Hollywoods gullalder, standardisert innenfor studiosystemet (Larsen, 2005:88,89). Peter Bryngelsson beskriver den romantiske filmmusikken slik:

(...) den preges i allmennhet av tematiske planteringer i begynnelsen av filmene som siden etter utvikles til fullkommelige eksplosjoner av sentimentalitet og heltedyrkning under finalen. Instrumenteringen styres av konvensjonelle regler for hvordan klanger er koblet til spesifikke følelser, for eksempel fioliner til kjærlighet og trompeten til heltemot. Symfoniorkesteret er utbygget med kor og instrumentfordoblinger for å kunne frambringe grandiose klangmasser (Bryngelsson, 2006:115, min oversettelse).

Siden har disse klassiske narrative konvensjonene vært den dominerende filmatiske fortellerformen.<sup>2</sup> På samme måte har den romantiske filmmusikken vært dominerende også. Det finnes også andre retninger og stilarter innenfor den klassisk musikk som har satt preg på og influert filmmusikken. Etter hvert ville filmskaperne ha et alternativ til den romantiske filmmusikkstilen, og et uttrykk som passet bedre til den moderne strømmingen. Filmmusikk blir ikke bare valgt ut ifra estetiske grunner. For eksempel så man på romantisk musikk som noe som assosierte med nazismen og fascisme. For å vise avstand fra dette ville noen ha et alternativ til denne musikkstilen.<sup>3</sup> Det finnes også en diskusjon om den konvensjonelle måten å bruke musikk på var etisk riktig. Motstanderne mener at gullalderens musikk og måten den blir brukt på forleder tilskueren og påvirker ideologi og verdier på en ubevisst måte. Det er nettopp denne ubeviste

---

<sup>2</sup> Som beskrevet i Bordwell and Thompsons *Film Art* – 2004: 89 - 91.

<sup>3</sup> Theodor Adornos kritikk av Hollywoods filmmusikk (Bryngelsson 2006:41,42).

påvirkningen som debatteres. Forslag på musikk som skulle bryte filmens "usynlige" form ble introdusert. På 70-tallet fikk gullalderens musikk en renessanse med John Williams sin musikk til *Star Wars* (George Lucas, 1977). Den kom da tilbake for å bli (Larsen, 2005:169). Side om den konvensjonelle musikkbruken som benyttes i den kommersielle filmen, har det utviklet seg mange ulike filmmusikkstiler. Særlig i auteurfilm, hvor regissøren har mer kunstnerisk kontroll og større mulighet for å være kontroversiell og original, har det dukket om tydelige alternativer til den musikkbruken som finnes innenfor studiosystemene.

Claudia Gorbman har definert sju prinsipper for hvordan den klassiske hollywoodfilmens musikk fungerer og brukes. Gorbman argumenterer for at filmmusikk er underlagt det narrative. Jeg skal her forklare hennes sju prinsippene beskrevet i "*Unheard melodies – narrative film music*" (Gorbman, 1987:73):

1. De fysiske innretningene som skaper den ikke-diegetiske<sup>4</sup> musikken skal være usynlig.
2. Musikk skal ikke høres bevisst. Den skal være underordnet dialog, det visuelle og det som primært driver det narrative.
3. Musikken gjør film emosjonell. Den kan også vise til spesifikke følelser, men først og fremst er musikk en bro inn til publikums emosjonelle opplevelse.
4. Musikken gir narrative ledetråder. Den indikerer *point of view*, etablerer setting og karakterer, tilfører formmessige avgrensninger. Musikken gir også konnoterende ledetråder, der den fortolker eller illustrerer hendelser.
5. Musikk skaper kontinuitet, både rytmisk og formmessig, mellom scener, klipp og den fyller hull.

---

<sup>4</sup> Diegesen er alt som gjennom logisk tolkning hører til den fortalte historie og den verden som filmens fiksjon forutsetter eller fremstiller (Gorbman, s.21 gjengitt i Langkjær 1996:18 og oversatt). *Ikke-diegetisk* musikk er den musikk som ligger over filmen og ikke kan utspringe seg fra en naturlige kilde i diegesen.



6. Musikk skaper helhet. Med repetisjoner og variasjoner av musikalsk materiale og instrumentering. Musikk knytter sammen filmens form og den narrative helheten.
7. Hvilket som helst av disse prinsippene ovenfor kan brytes, forutsatt at bruddet gir de andre prinsippene en fordelaktig posisjon.

For min oppgave er det særlig punkt 2 som er interessant. For det er nettopp dette filmmusikken i Paul Thomas Anderson sine filmer ikke er – den oppleves på et veldig bevisst plan og høres veldig tydelig. Gorbman peker på flere måter å gjemme musikken i handlingen og hvordan klassisk filmmusikk unngår å lede oppmerksomheten til sin tilstedeværelse. Videre skiver hun:

Dens stryke, stemning og rytme skal være underordnet filmfortellingens dramatiske og emosjonelle krav (...) Lengden av et stykke musikk er bestemt av varigheten av den visuelt representerte handlingen eller sekvens.

(Gorbman, p. 76) [Gjengitt i Langkjær, 1996:125, min oversettelse].

Jeg presenterte kun grunnen i teoriene om "uhørt" musikk, og usynlig filmform. Det finnes mye å si om filmmusikkkonvensjoner, men jeg føler Gorbmans grunn, tar for seg det viktigste. Selv om sikkert de fleste er enig i at dette er forenklete forklaringer, er hovedprinsippene i de ganske tydelige og derfor takknemlige å forholde seg til.

Selv om hennes teori passer best på klassisk hollywoodfilm, er filmene fortsatt i dag i stor grad preget av denne filmmusikktradisjonen. Musikken blir ofte satt til filmen med den tanke at den skal være underliggende og bare forsterke spenningen eller følelsene. Ideen om at filmmusikk fungerer best når den ikke høres bevist, lever i stor grad i dagens filmer også. Særlig i forhold til filmsjangere finnes det utpregede konvensjoner for musikkbruk. Det tydeligste fellestrekket med filmmusikken i dagens hollywoodfilm er at måten den brukes på er ganske lik fra film til film. Tanken om at musikken ikke oppleves intellektuelt, men instinktivt og underbevist gjør kanskje at filmskapere er redd for å distansere publikum. De holder seg til de konvensjonene som folk kjenner igjen.

Moderne klassisk musikk står som et av filmmusikkens alternativ til den romantiske musikktradisjonen. Denne stilen har fått feste i skrekkefilm og science-fiction. Etter filmens klassiske periode, gav mange regissører filmmusikken en mye større rolle enn tidligere. Musikken fikk høres, og ble ikke bare brukt som bakgrunnsmusikk.

I forhold til å skape filmer som skjuler sin konstruksjon ser dagens filmer veldig annerledes ut enn klassisk hollywoodfilm. Å skjule konstruksjonen skulle bidra til at publikum ikke ble distansert og dermed opprettholde deres emosjonelle engasjement. Å synliggjøre filmens konstruksjon ble viktig for moderne filmbevegelser på 60-tallet.

Det er som om at filmen siden 1960-tallet ikke har samme behov for å naturalisere fortellingen som blir fortalt. Ei heller ikke usynliggjøre de diskursive aspekter igjennom en slags diegetisk sannsynliggjøring eller gjennom en slags dramatisk lojalitet. Og det er i disse to punktene hvor det som fortelles, inkl. musikken, i den klassiske film begrunner sig selv og sin tilstedeværelse. (Langkjær, 1996:145, min oversettelse)

Både av ideologiske og humanistiske årsaker mente de det var mer ærlig og ikke gjemme retorikken bak en usynlig konstruksjon. De mente dette påvirket publikum ubevisst og derfor kunne ikke publikum forsvare seg mot filmens retorikk, og de ideologiske føringene som lå i den.

Men med årene har mange av de fortellertekniske grepene som skulle vise filmkonstruksjonen, blitt konvensjoner selv. For eksempel *jump cut*, som når den ble brukt i Jean-Luc Godards *À bout de souffle* i 1960, var noe helt nytt. Filmen viste her et klipp i samme scene som tydelig var elliptisk, og derfor synliggjorde den klippeteknikk. I dag har publikum sett jump cut så mange ganger, at det ikke lengre skaper noen oppmerksomhet rundt klipp som filmskaperens tydelig inngrep i filmen. Når det kommer til stykket er det avgjørende helt enkelt hvor villig publikum er til å sette seg inn i filmens univers. *Suspension of disbelief* er et begrep som opprinnelig ble brukt for å rettferdiggjøre ikke-realistiske elementer i litteratur. Det kan beskrives som den handlingen publikum gjør når de ser forbi umuligheter og urealistiske elementer i filmen – for å la filmen skape et eget univers med sine egne regler for realisme. Bare når man tror på historien kan

den nå ut og emosjonelt røre deg. Og man kan tro på at en historie er mulig og sann i sitt eget fiksjonsunivers, selv om den er urealistisk i forhold til vår verden.

### Sjanger i utvalgte filmer

En sjanger kan defineres ut ifra tekstinterne elementer som går på innhold eller stil.<sup>5</sup> Et slik element er blant annet musikken. En sjanger er en samling tekster som kan kategoriseres og brukes til samme formål, og som inneholder institusjonaliserte og kodifiserte diskursive trekk. Musikk har med seg ulike kulturelle og kinematiske koder. På samme måte som både cowboyhatten og John Wayne er ikoner for westernsjangeren, er det utviklet ikoner i musikalske temaer, motiv og stilarter. Filmmusikk har tatt til seg musikk og standardisert de ulike uttrykkene og gjort de til filmmusikkkonvensjoner (Gorbman, 1987:3).

*Magnolia* inneholder ni ulike historier som flettes inn i hverandre. Denne type narrasjonsmodell kan sees som en tydelig tendens i mange av 2000 tallets filmer. Det begynte med Robert Altmans *Short Cuts* i 1993. Utover 00-tallet kom *Crash* (Paul Haggis 2004), *Hawaii, Oslo* (Erik Poppe, 2004), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Mammut* (Lukas Moodysson, 2009). Å fortelle flere historier på en gang kan være komplisert, og det finnes fare for forenkling. På en annen side kan flettverksdramaturgien utnyttes til å nyansere og gi oss klare perspektiver når fortellingene blir satt side ved side. Denne måten å fortelle historier på ser man også ofte i fjernsynsdramaserier.

Musikk har en viktig rolle i flettverksnarrasjon, den binder historiene sammen. Samtidig som den forsterker følelsen av den samme utviklingen i de ulike historiene. Selv om enkelthistoriene har en egen dramaturgisk kurve, deler de også en felles.

*Punch-Drunk Love* har i distribusjonen blitt klassifisert som en komedie. Romantiske komedier har på 90-tallet blitt standardiserte innenfor mainstream-film som en egen sjanger. Musikkbruken er som følger også preget av satte konvensjoner. Det er mye bruk av nåtids-popmusikk for å gi et preg av

---

<sup>5</sup> Leif Ove Larsen i *Hva er sjangeranalyse* (Bakøy og Moseng 2008: 193 - 197).

modernitet. Ofte er romantiske komedier en veldig lett sjanger, som frir til en stor publikumsmasse og derfor unngår å bryte konvensjoner som kan skape distanse og støte bort publikum.

*There Will Be Bloods* filmmusikk har en bruk av strengeinstrumenter som ligner Bernhard Herrmann filmmusikk<sup>6</sup> mens disharmonien minner om Jerry Goldsmiths arbeide for *The Omen* (Richard Donner, 1976) og *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968). Et skrekkfilmsoundtrack til en episk film.<sup>7</sup>

Paul Thomas Anderson tilhører de regissørene i Hollywood som jobber litt på kanten av den store kommersielle filmindustriens rammer. På 90-tallet kom såkalte art-movies og independent-filmer, og fikk etter hvert en økende oppmerksomhet og kredibilitet (Hillier 2006: 248). I dag har denne type filmer også fått sin plass, da det finnes et marked for mer krevende og original film også. I denne type filmer har regissøren mulighet til å gjøre ting på siden av konvensjonene, og det er oftest her vi finner de virkelig originale og kompromissløse filmene. På samme tid kan man se av historien, at mange av de store regissører som har arbeidet innenfor hollywoodsystemet, har en stor kunstnerisk påvirkning på hvordan filmmusikken skal være i sine filmer. Også i disse filmene finner vi mange nytenkende måter å bruke musikk på. Ofte blir filmmusikken en del av regissørens varemerke og kjennetegn.

## Kontekst

### Ulike typer filmmusikk

Fra filmens tidlige alder har man skilt mellom originalmusikk og kompilasjonsmusikk. Originalmusikk er musikk skrevet for filmen, mens kompilasjonsmusikk er musikk som allerede eksisterer. Originalmusikk er ofte forbundet med den klassiske musikkens karakter og tradisjoner. I filmens tidlige alder ble begrepet kompilasjonsmusikk brukt på allerede eksisterende klassisk

---

<sup>6</sup> Herrmann har blant annet laget originalmusikk til *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Psycho* (A. Hitchcock, 1960), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

<sup>7</sup> Beskrevet i en artikkel på <http://rushprint.no/blog/jonny-greenwoods-score-til-there-will-be-blood/> (6/1-2010).

musikk og datidens populærmusikk som for eksempel jazz (Reay, 2004:6). I dag når vi snakker om kompilasjonsmusikk er det ofte rettet mot populærmusikk og rock. Den tydeligste forskjellen mellom originalmusikk og kompilasjonsmusikk man kan peke på, er publikums mulighet til å legge referanser inn i musikken. En allerede eksisterende musikk, uten for filmens verden, vil for titteren føre med seg ulike betydninger og assosiasjoner til filmen.

Med dette sagt, er det også en mengde ulike retninger innenfor originalmusikkens influenser i klassiske tradisjoner. John Williams<sup>8</sup> er for eksempel inspirert av romantisk musikk, Thomas Newman<sup>9</sup> har skrevet originalmusikk i en minimalistisk stil. Andre komponerer originalmusikk i popstil, og musikken innehar da orkestermusikkens mulighet til å følge opp filmens dramaturgi. Mark Mothersbergh skriver filmmusikk i popstil og popsanger til Wes Anderson sine filmer. I dagens filmer dominerer populærmusikken, men mange mainstreamfilmer, spesielt blockbuster-produksjonene, er fremdeles utstyrt med symfonisk orkestermusikk.

### Når popartister skriver filmmusikk

Det finnes flere filmer der popartister har skrevet og komponert musikken, både ny popmusikk og orkestralmusikk. På 60-tallet skrev Simon and Garfunkel popsanger til filmen *The Graduate* (Mike Nichols, 1967). Popmusikk ble etter hvert like vanlig som orkestermusikk i film. I dag inneholder filmer som regel begge deler. Regissører velger popmusikk som de vil ha med, men samtidig har de en komponist som lager filmmusikken. Ofte brukes de samme komponistene, og de har spesialisert seg på filmmusikk.

I den senere tid har flere popartister skrevet hele filmmusikkkomposisjoner for orkester. Nick Cave skrev med Warren Ellis musikken til *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007). Sondre Lerche skrev både popmusikk og hel orkestermusikk til *Dan in real life* (Peter Hedges, 2007). Win Butler og Régine Chassagne fra the Arcade Fire skrev musikken til

---

<sup>8</sup> Har laget originalmusikk til for eksempel Star Wars-filmene og Harry Potter-filmene.

<sup>9</sup> *American beauty* (Sam Mendes, 1999).

*The Box* (Richard Kelly, 2009), og i *Where the Wild Things Are* (Spike Jonze, 2009) er det Karen O fra indierockbandet *Yeah Yeah Yeahs* som har skrevet musikken.

## Analysen

### *Magnolia*

Filmen handler om en dag i et antall personers liv i San Fernando Valley i Kalifornia. Vi møter Claudia Wilson Gator (Melora Walters), en deprimert og ustabil kokainmisbruker, faren hennes tv-verten på quiz-showet "What do kids know" Jimmy Gator (Philip Baker Hall) som snart skal dø av kreft, kona hans Rose (Melinda Dillon); Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) sykepleieren til Earl Partridge (Jason Robards) som ligger for døden og har et siste ønske om forsones med sønnen Frank Mackey (Tom Cruise) - sjekkeekspert som lever av å forkynne om forførelseskunst og manipulering av kvinner; kona til Earl, Linda Partridge (Julianne Moore); genibarnet Stanley Spector (Jeremy Blackman) som er deltager på quiz-showet "What do kids know", faren hans Rick (Michael Bowen); quiz-show-stjernen fra 60-tallet Donnie Smith (William H. Macy); og politibetjenten Jon Kurring (John O. Reilly).

Anderson bruker Aimee Manns popsanger til å binde sammen de ni historiene som indirekte er knyttet til hverandre. Filmen inneholder også to sanger av Supertramp ("Goodbye Stranger" og "Logical song"), "Dreams" av Garbrielle, og originalmusikk i form av stryke- og blåseorkester er skrevet av Jon Brion. Anderson brukte sangene til Aimee Mann som inspirasjon til manuset. I noen scener er til og med teksten skrevet rett inn i manuset. Det finnes også innslag av populærmusikk i diegesen, for eksempel i en butikk, fra en bilradio og på en bar. Paul Thomas Anderson har sagt at han fikk høre en av sangene til Aimee Mann mens han skrev manuset, og at det hun sang om var akkurat det han gikk å tenkte på.

*"Everything she seemed to be thinking were things that I was thinkin"* (Anderson 1999).

[Reay, 2004:60]

Temaene i filmen er alvorlige. Det handler om skadede familier. En far som overga sønnen og kona si når moren lå for døden og sønnen var et barn, en far som har forgrepet seg på datteren, moren som har levd i benektelse, en kone som giftet seg med mannen sin for pengene, men nå som han ligger for døden har begynt å elske han; en mann sveket og bedraget av foreldrene og som har mistet sin skarpe hjerne i møte med et lynnedslag, en gutt som blir presset av faren til å tjene penger og status på et quiz-show.

I anslaget fortelles tre besynderlige historier om tilfeldighet som kanskje ikke er tilfeldigheter – men hendelser knyttet til en større sammenheng. Så presenteres vi for karakterene i filmen. Alle disse karakterene vil etter hvert i filmen være bundet til hverandre. Under denne sekvensen ligger Aimee Manns sang "One" ved siden av dialog og lydeffekter. Her er bruken av åpningsmusikken konvensjonell i følge Gorbmans tekst om filmmusikkkonvensjoner (Gorbman, 1987:82). Den setter an tonen og stemningen for filmen, identifiserer sjangeren, og gir oss en ledetråd på at snart begynner historien.

Filmene er delt i tre kapitler. I filmene brukes ikke-diegetisk konvensjonell orkestermusikk til å forsterke dramaet og skape spenning. Musikken brukes ulikt i de tre delene. I den første delen brukes ingen musikk. Dette skaper oppmerksomhet på karakterene og vi kommer tettere inn på dem. I den andre er det musikk liggende over nesten hele tiden. Den er rytmisk og pådrivende, den skaper spenning og kaos. Nesten thriller-aktig ligger musikken over og varsler om det som kommer. Når de følelsesmessige utbruddene kommer er musikken borte. Siste del er mer sparsom med musikken. Den brukes her når de følelsesmessige toppene nås. For eksempel når Tom Cruise sitter på dødsleiet til faren og gråter brukes musikken også her. Musikken skaper en opptrapping av dramaet og følelsene gjennom hele filmen, med høydepunktene mot slutten. Denne musikkbruken er ikke veldig ukonvensjonell.

Andre kapittel begynner i kaos. Kamera er alltid i bevegelse. Hele historien er alltid i bevegelse, framover og vekslende mellom de ulike historiene. Alle snakker hele tiden, og går fram og tilbake. Sammen med den thriller-aktige musikken skaper dette en følelse av kaos og at noe snart kommer til å skje.

Karakterene blir presset til å svare og ta ansvar for sine handlinger. Musikken er rytmisk og driver fram presset karakterene har til å ta et oppgjør med sine liv og søke nåde for det de har gjort.

Filmen leker flere ganger med å la musikken ligge på grensen mellom diegetisk og ikke-diegetisk. Først i overgangen fra første til andre del. Når Richard Strauss' "Also Sprach Zarathustra" bygger lydbro fra en scene der Earl ligger i sengen døende og forteller sin sykepleier Phil at han vil se sin sønn en siste gang før han dør. Den velkjente opptakten til stykket begynner ikke-diegetisk i denne scenen sammen med masse publikumsheining og klapping, så ligger den i noen sekunder over en svart rute, og så ser vi at den er en del av åpningen i sønnen Franks sjekke-seminar. Stykket er kanskje mest kjent fra Stanley Kubrics *2001: A Space Odyssey* (1968), men er gjennom årene flittig brukt i flere filmer.

Musikksekvensen symboliserer en åpenbarelse, en løsning, et svar, en forløsning. Her i *Magnolia* står den for Franks kommentar av sin egen person.

I scenen der Donnie går inn på en bar, ligger sangen "Goodbye stranger" av Supertramp over. Det høres ingen annen musikk i baren, og sangen fyller en rolle som passende bar-musikk, selv om den ikke er en del av diegesen. Volumnivået endres i takt med Donnies emosjonelle tilstand, og når servitrisen spør hva han vil ha senkes volumet. Den subjektive kamerabruken, som drar oss til bartenderen Brad, gjør at vi forstår at han er grunnen til at Donnie er der. Når Brad snakker med en av gjestene høyes volumet på deres stemmer så vi forstår at Donnie observerer de og lytter til hva de sier. Musikken er fortsatt like høy, og hadde musikken vært realistisk ville vi ikke kunne høre stemmene til Brad og gjesten. Dette forsterker følelsen av at musikken skildrer Donnies stemning og føleleser. Man kan også tenke seg at sangen er en del av diegesen, men det er i form av Donnies opplevelse vi hører den, uansett opplever vi som publikum musikken gjennom Donnie. "Goodbye Stranger" gir en følelse av fortiden med sin 70-talls rolig disco-stil. Man kan tenke seg at den er sang som blir spilt på utesteder på 70-80-tallet, den siste sangen på discogulvet før klubben stenger. Alle leter etter noen å gå hjem med, alle leter etter kjærlighet. Når scenen bryter, bryter musikken rett inn i Aimee Manns "Momentum".



Aimee Manns andre sang i filmen "Momentum" blir spilt diegetisk på stereo i stua til Claudia når politimannen Jim Kurring kommer innom på grunn av nabovarsel. Musikken her har ikke høyere volum enn "Goodbye Stranger", vi opplever fort at denne musikken er en del av diegesen, og at karakterene hører den. Volumet på stemmene er lavere og de må skrike for å overdøve musikken. I sin analyse av Aimee Manns sanger i Magnolia skriver Pauline Reay at teksten i "Momentum" er av direkte relevans for karakteren Claudia og hennes følelser (Reay, 2004:62). Claudia misbruker kokain, og ser ikke særlig positiv på livet sitt og fremtiden. Senere i filmen får vi vite at hun har blitt misbrukt av faren og har kuttet kontakten med familien. Teksten går slik:

*"I can't admit that maybe the past was bad  
And so, for the sake of momentum  
I'm condemning the future to death  
So it can match the past"*

Teksten fungerer her som en ytterligere informasjonsbærer og forteller oss noe om historien hennes og hvordan hun har det. Musikken her er veldig tydelig og overdøver nesten dialogen siden Claudia har volumet på høyt. Senere i filmen har karakteren Claudia replikker som er hentet fra sangen "Deathly" (Aimee Mann).

"(...) I ended up stealing many lines from her [Aimee Mann], first and foremost, "Now that I've met you would you object to never seeing me again?" That's the first song of Aimee's song, "Deathly." And the whole story of Claudia [played by Melora Walters] was born out of that." (Paul Thomas Anderson i et intervju).<sup>10</sup>

Under quiz-showet "What do kids know" synger Stanley svaret på et av spørsmålene som er den første strofen fra "Habanera" fra operaen Carmen av George Bizet. Når han har sunget ferdig dukker originalsangen opp som ikke-diegetisk. Den skaper en lydbro inn til neste scene der vi er tilbake til politimannen Jims besøk hos Claudia.

---

<sup>10</sup> <http://www.popmatters.com/film/interviews/anderson-paulthomas.shtml> (6/1-2010)

Etter hvert som andre del fortsetter, forandrer den underliggende orkestermusikken karakter. Den blir roligere, og gir en følelse av at nå er det for sent å snu. Nå må vi bare å vente å se hva som kommer. Sannheten og det karakterene har forsøkt og flykte fra har endelig tatt de igjen, og de må nå ta stilling til sin fortid. Så bygger musikken seg dramatisk opp igjen, og skifter forsiktig karakter igjen før den forsvinner helt.

Så kommer sekvensen med Aimee Manns sang "Wise up". Sangen begynner som ikke-diegetisk med at Aimee Mann synger, men etter hvert begynner karakterene å synge en etter en. Sangen bindes da inn i universet til karakterene. Teksten skildrer tankene til flere av karakterene, og tematikken som binder historiene sammen. Allikevel passer linjene karakterene synger også spesielt bra til akkurat den karakteren som synger. For eksempel er det Donnie som får disse linjene:

*You think  
One Drink  
Will skrink you  
'Til you're underground  
And living down  
But it's not going to stop*

Tidligere i filmen har Donnie vært på bar for å drikke bort sine sorger og sin håpløse forelskelse i bartenderen Brad. Han ble full, tilsto sin forelskelse og la ut om sitt sørgelige liv. Brad gav han et kaldt blikk og gjestene i baren lo av han og syntes han var patetisk. Hovedkjernen i sangteksten og refrenget går slik:

*It's not going to stop  
It's not going to stop  
'Till you wise up*

Det kommer ikke til å ta slutt av seg selv, karakterene oppfordres til å "wise up" – våkne opp og ta tak i problemene sine.

I tredje og siste del er musikken tilbake, men mer sparsommelig brukt enn i andre del. Den forsterker kun de mest dramatiske delene. Musikken endrer her

også karakter. Fra å ha vært dramatisk og skapt spenning, er den nå mer følsom og emosjonell. Den er ikke like mørk som i andre del av filmen. Rytmen er lettere og beskriver en forsiktig optimisme. Musikken skildrer en ny start for karakterene, som har tatt et oppgjør med seg selv og søkt forsoning. Nå kan de se framover. Filmen avslutter med Claudia i sengen som blir tatt vare på av moren sin, samtidig som vi hører Aimee Manns "Save me" og Jim som snakker. Først kan det virke som det Jim sier er en monolog som ligger over ikke-diegetisk, eller også kan man tenke seg at han sier noe han har sagt før til Claudia som hun tenker tilbake på. Etter hvert ser vi han sette seg ved sengen og vi ser da at han er hos henne og snakker til henne i det øyeblikket. Jims monolog fungerer også som en konklusjon av hva filmen som helhet forsøker å si. At man ikke skal lyve eller tie om sånt som ødelegger forholdet mellom mennesker.

Sammen med andre filmatiske grep som kamerabruk og klipp, har musikken en viktig rolle i å drive utviklingstempoet til de ulike historiene i samme tempo og retning.

Det mest spesielle med musikken i filmen er måten popsangene til Aimee Mann blir brukt. Tekstene veldig passende med temaet og hendelsene i filmen. Aimee Manns sanger fungerer som en allvitende forteller. Ofte når popsanger får så stor plass i filmer, ligger de over som ikke-diegetisk, og mens de spilles stanser historien. Når karakterene kommer i kontakt med filmens ikke-diegetiske plan finnes det en fare for at publikum opplever det som at de bryter ut av fortellingen. I *Magnolia* bidrar "Wise up" ikke til et brudd med historien, mener jeg, men til å knytte fortellingen ennå tettere til tilskueren. Sangen lager en naturlig pause som passer fortellingen, den integreres også på en slik måte at den fortsatt forteller noe og skaper et framdriv. Teksten flettes inn i fortellingen, og er ikke lengre underlagt det narrative, da den i seg selv blir en del av det narrative.

## *Punch-Drunk Love*

Filmen handler om Barry Egan, spilt av Adam Sandler. Han spiller nervøs og antisosial. Denne filmen kan av flere anledninger påstås å være en romantisk dramakomedie. Den inneholder en romantisk historie (møtet mellom Adam Sandler og Emily Watson), og en dramatisk sidehistorie som kan sies å være mer komisk enn dramatisk. Denne sidehistorien handler om at Barry ringer en sextelefon for å ha noen å snakke med. Jenta fra sextelefonene fortsetter å ringe Barry selv om han ikke vil dette. På grunn av dette får Barry ufrivillig en gjeng pengeinnkrevere etter seg. Barry sliter med innestengt sinne som plutselig kan eksplodere i voldsomt raseri når han blir presset for langt.

En av søstrene til Barry forsøker å spleise ham med Lena Leonard (Emily Watson), men det er først når Barry får ta initiativet selv at de finner sammen. Når Lena skal på forretningsreise til Hawaii, følger Barry etter og søte glidende Hawaii-toner oppstår. Filmens historie er original, det samme er måten den blir fortalt på.

Av kompilasjonsmusikk inneholder filmen den romantiske gitarlåten "Moana Chimes"<sup>11</sup> med tydelig preg av glidende toner som konnoterer Hawaii; 50-tallsrockelåten "Danny (Lonely Blue Boy)"<sup>12</sup> som også konnoterer Hawaii med sin vibrato-effekt på el-gitaren. Denne sangen var opprinnelig tiltenkt som en av sangene til Elvis Presley i *King Creole* (Michael Curtiz, 1958), men den ble ikke brukt.<sup>13</sup> I *Punch-Drunk Love* er også en remix av sangen "He needs me"<sup>14</sup> med tilleggsmusikk av blant annet Jon Brion, og i scenen på restauranten på Hawaii ser vi et band spille "Waikiki"<sup>15</sup> for gjestene.

Musikken i *Punch-Drunk Love* består hovedsakelig av Jon Brions originalkomponerte låter til filmen. Musikken kan deles opp i deler. Den romantiske og harmoniske valsen, som ofte begynner med orgelet som instrument for så å gå videre i symfoniorkester. Perkusjonen i stressende og

---

<sup>11</sup> Original komponert av Johnny Noble og M. K. Moke.

<sup>12</sup> Skrevet av Ben Weisman og Fred Wise, framført av Conway Twitty.

<sup>13</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0878617/bio> (6/1-2010).

<sup>14</sup> Skrevet av Harry Nilsson, framført på vokal av Shelley Duvall.

<sup>15</sup> Skrevet av Andy Cummings, framført i filmen av Ladies K).

jagende rytmer, og disharmonisk orkestermusikk som skaper en thrillerstemning. Jon Brions lekende og sære stil med minimalistiske og enkle harmonier binder det hele sammen.

Filmmusikken speiler Barry følelser, den blir dermed mer hans en vår. Det som gjør filmen mest dramatisk og til tider skremmende, er måten historien presenteres – som skremmende for hovedpersonen. Ved hjelp av bildebevegelser og utsnitt presses tilskueren inn i Adam Sandler's sko. Ikke minst i uttrykk av musikken – føler man som tilskuer at man er inne i Adam Sandler's hode. Filmens *point of experience*<sup>16</sup> oppleves som Barry's. Selv om vi som tilskuere også får innblikk i Lenas opplevelsesperspektiv noen få ganger, da som rolig og forståelsesfull betrakter av Barry. Barry framstår som et offer for omstendighetene og sine egne mentale problemer. Som tilskuere dras vi til å føle med ham, mer enn å le av ham.

Musikken er ikke subjektiv i den mening at lydene er tilpasset Barry's lytterutgangspunkt. Men de slik de konstrueres gjennom hans opplevelser. Når Lena bremses bilen utenfor forretningen hans, og det kommer en bremselyd, er det ikke bremselyden slik Lena hører den. Selv om hun antageligvis ville hørt den mye høyere enn Barry, og det er lite realistisk at han hører den så høyt – så er det den lyden Barry får i hodet sitt når han ser bilen hennes bråbremses.

Hver gang Barry opplever noe som stressende, kaotisk eller truende, skildres dette i musikk. I begynnelsen av filmen når Barry er alene, er det stille. Så fort det kommer mennesker rundt han hører vi stressende rytmer. Volumet intensifieres i takt med Barry's tilstand av ubehag. Musikken står i sterk kontrast til hvordan bildet viser hvordan Barry forholder seg til de rundt ham. Han er rolig og behersket – om en innadvendt og nervøs. Som minstemann i søskenflokken har Barry blitt plaget av sine sju veldig dominerende søstre, og de dominerer han fortsatt. Når han er på besøk hos søstrene sine og deres menn, kan vi som tilskuere forstå at dette ikke er noen hyggelig opplevelse for Barry. Det starter ganske rolig, men etter hvert hører vi søstrene prate mer og mer og

---

<sup>16</sup> Alternativt uttrykk til *point of view* som setter filmens visuelle opplevelse fremst. (Gorman, 1987:2)

overlappende hverandre. Vi ser et bilde på bare Barry og all lyd er søstrenes prat. Til slutt hører vi et smell, det er Barry som har knust vinduet. Her er det som om søstrenes kaotiske og voldsomme prat har tatt over for de stressende rytmene. Stemmene blir mer og mer intense her også på samme måte som musikken, og de blir høyere og høyere. Stemmene – søstrene kan tolkes som den opprinnelige kilden til Barrys nervøse tilstand.

Tittelsekvensen, som kommer nesten ti minutter inn i filmen, presenterer oss for filmens stemning og kjerne. Den består av en abstrakt og psykedelisk fargemontasjen laget av Jeremy Blake, og tilsvarende musikk som på en abstrakt og flytende måte er like harmonisk som den er psykedelisk. Musikken viser alle filmens musikalske temaer. Først senromantisk<sup>17</sup> strykeorkestervals med harmonisk englekor og klokkespill, så skifter rytmen, takten blir ustabil og en jente traller barnlig og stemningen i det er egen og sær. Glidende gitarstrenger i Hawaii-stil dukker opp. Masse stemmer som snakker i munnen på hverandre skaper en skummel undertone sammen med en intens stryketone som glir inn i en ustemt tone, etter hvert høres det ut som et strykeorkester som varmer opp der alle spiller forskjellige toner. Man kan si at allerede med intromusikken presenteres alle filmens spekter. Romantikk, særhet, disharmoni og ubehag.

Musikken er alt annet enn usynlig. Musikken og lyddesign smelter ofte inn i hverandre, for eksempel når musikken glir over i lyden av mange folk som prater – begge er de ekspressive og dynamiske i sitt uttrykk. Dialogen veksler også hele tiden mellom ulike volumnivåer. Noen ganger får vi høre hva de sier – andre ganger ikke. Det er veldig tydelig at filmen velger ut det vi skal høre på samme måte som hva vi skal se. Dette er noe litt uvant for tilskueren. Vi vet jo at filmens utsnitt og klipp velger hva vi skal se, og dermed også hva vi skal høre. Men når vi ser noe, forventer vi og høre det også. Dette bruker Anderson til å skape nysgjerrighet og engasjement hos tilskueren. I scenen etter daten til Barry og Lena, når de går å snakker på gata, er volumet for lavt til at vi kan høre hva de sier. Vi kan bare hører den søte musikken som ligger over, og slik forstår vi at Barry hører mer av den søte musikken enn hva de snakker om.

---

<sup>17</sup> Klassisk musikkperiode på siste del av 1800-tallet. Komponister som skrev i denne musikkstilen er for eksempel Peter Tsjajkovskij.

Filmen utfordrer publikum med sitt ukonvensjonelle lyddesign. Som flere stilelementer i filmen, benyttes lyddesignet til å fremme fokus på tilsynelatende uviktige objekter og hendelser. Vi opplever da som publikum at disse er viktige for hovedpersonen. Lyddesignet spiller en stor rolle i filmen. Vi kommer alltid veldig tett innpå Barry og det han hører. Selv om kamera er veldig langt unna Barry, er fortsatt lydene nære ham, og veldig tydelige og med høyt volum. For eksempel hører vi pusten, stemmen og fotstegene til Barry veldig tydelig når han løper, både når han er jaget av pengeutpresserne og når han løper for å finne døra til Lena. Når Barry er i butikken ser vi han i helbilde, selv om kamera har en viss distanse til Barry her, er fortsatt lyden ekstremt nære på han. Lyden slipper ikke taket på Barry.

Den søte musikken har et nostalgisk preg. Den bidrar til en romantisk stemning. Vi forstår også at dette er kjærlighetstemaet til Barry og Lena. Barry er resultat av filmgenerasjonen. Soundtracket til Barrys liv, som han har i hodet, har referanser fra filmhistorien. Musikken er spilt av et klassisk symfoniorkester og stilen er overdreven følelsesladet i sitt uttrykk. Den minner om og gir referanser til senromantisk musikk som kan knyttes til melodramaene fra hollywoods gullalder<sup>18</sup>, som for eksempel *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *All that heaven allows* (Douglas Sirk, 1955). Hva man skal føle som tilskuer blir presset på. I dag føles dette som overdrevet og umoderne, men i blanding med all den andre musikken i *Punch-Drunk Love* gir den her bare et preg av nostalgisk romantikk.

I denne filmmusikktradisjonen er det veldig vanlig med bruk av musikalske temaer og motiv. Kjærlighetstemaet til Lena og Barry består av en melodi i valsetakt. Både i form av symfoniorkesteret på sitt mest voldsomste, men også spilt av et orgel. Dette knytter den tradisjonelle romantiske musikken til noe i historien, nemlig orgelet som Barry plukker opp fra gata. Musikken gir publikum en følelse av enten harmoni eller ubehag. Musikalsk harmoni er noe som sitter veldig dypt inni oss. Barry demonstrer sitt behov av musikalsk harmoni når han spiller på orgelet, han spiller en akkordprogresjon som gir han en opplevelse av

---

<sup>18</sup> Melodramatiske filmer produsert i studiosystemet i Hollywood på 40 og 50-tallet.

kontroll gjennom harmonien. Her tar han aktivt grep over sin mentale tilstand, men det kommer fort i ubalanse igjen når folk begynner å mase på han.

Filmens sjanger blir vasket bort av alle bruddene mot alt det filmer skal være. Det vanligste i komedier, er at selv om sidehistoriene er skumle eller dramatiske, er de alltid underlagt komedien og blir presentert med en letthet. Slik at det skal være enkelt for tilskueren å komme tilbake til de komiske delene av filmen og le av de. På samme måte er skrekkfilmer i sine romantiske øyeblikk akkompagnert av romantisk musikk som også formidler en underliggende fare. I *Punch-Drunk Love* er den skumle musikken nesten overdøvende og kunne like lett vært hentet ut fra en skrekkfilm. Filmen som helhetsopplevelse føles som en romantisk komedie, og den innfrir forventingen til en romantisk komedie om at det skal gå bra til slutt. Han fikk jenta si, og de andre problemene løste seg. Et annet sjangertrekk som knytter filmen til en komedie er skuespilleren Adam Sandler. Han er kjent som stå-opp-komiker og for å gjøre filmer i komediesjangeren.

Filmens helhetsfølelse er umiskjennelig – lys, farger, kamerabruk, skuespill bidrar til dette, og ikke minst musikken. Filmmusikken er alltid veldig overdrevet og tydelig. Den er falsk når det er skummelt og harmonisk når Barry ikke er stresset eller nervøs. Det mest uvanlige med filmmusikken er ikke hva den er, men måten den brukes på.

Filmen føles ikke fanget i de eksisterende sjangerkonvensjoner og klisjeer som finnes. Selv om den benytter seg av ekstremt tydelige og tradisjonelle harmonier, musikkstiler, karakterer og tradisjoner – oppleves filmen som ekte og ærlig. Den legger ikke skjul på hva som føles. Musikken oppleves som subjektiv, og ikke førende for hva vi som tilskuere skal føle, men som forteller av hva Barry føler.

### *There Will Be Blood*

Vi følger hele reisen til Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis). Fra hardt arbeidende fattig sølvgraver, til oljeleter og oljebaron. Historien begynner i 1898 og slutter i 1927. Plainview viser ingen hensyn i sin jakt på rikdom. Filmen skildrer hvordan han hele tiden opptrapper sin hensynsløshet for å beholde rikdommen.



Filmmusikken består av originalmusikk skrevet av Jonny Greenwood, der han også bruker musikk han har skrevet før. Filmen inneholder også klassisk musikk – Arvo Pärts "Fratres (for cello og piano)", og tredje del av Johannes Brahms "Fiolinkonsert i D-dur opus 77". Filmen inneholder de religiøse korsangene "What a friend we have in Jesus" og "There is power in the blood", som synges av menigheten til den kirken som ligger på det stedet der det meste av handlingen utspiller seg.

De første 14 minuttene er det ingen dialog, bare musikk. Musikken ligger videre i filmen også over lange tidsintervaller. Den setter seg fast og blir der, og er veldig tilstedet under hele filmen. Originalmusikkens karakter er dramatisk, skremmende og veldig mørk. Den er ofte disharmonisk og voldsom. Instrumentene i orkesteret er klassiske - strengeinstrumenter, perkusjon, treblås og piano. Musikken assosierer skrekkfilm. I et intervju<sup>19</sup> forteller Andersson at i arbeidet med musikken, var *The Shining* (Kubrick, 1980) en inspirasjonskilde. En skrekkfilm som har influert mange filmer i samme sjanger. Videre i samme intervju forteller Jonny Greenwood om ideene med filmmusikken:

Sometimes Paul would describe the thing as kind of close to the horror-film genre. And we talked about how *The Shining* had lots of Penderecki and stuff in it. So yeah. I think it was about not necessarily just making period music, which very traditionally you would do. But because they were traditional orchestral sounds, I suppose that's what we hoped was a little unsettling, even though you know all the sounds you're hearing are coming from very old technology. You can just do things with the classical orchestra that do unsettle you, that are sort of slightly *wrong*, that have some kind of undercurrent that's slightly sinister. (...)

Musikkens sjanger minner om klassiske skrekkfilmsoundtrack. Den har tydelige klassiske influenser fra samtidskomponister som Krzysztof Penderecki og Arnold Schönberg. Disharmoniske klanger, men med klassisk tradisjonell instrumentering av et orkester. Strykere blir brukt for å skape klangene. Trommer og perkusjon skaper også spenning. Harmoniene er atonale.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> <http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721,00.html>,  
[http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721\\_2,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721_2,00.html) (6/1-2010)

<sup>20</sup> Mangler toneart, oppnås ved å bruke flere toner enn tolv i grunnmelodikken.

Disharmoniske klanger oppnås ved å spille toner samtidig som ikke inngår i hverandres harmonirekke. Noen intervaller oppleves som mer forstyrrende og disharmoniske enn andre. Harmoni sitter veldig langt inne hos mennesker. En ren akkord vil oppleves behagelig av de fleste, disharmoni høres falsk ut og vekker ubehag. Samme type instrumenter, særlig strykeinstrumenter assosierer til nybyggerne i Amerika. Musikken minner om folkemusikk fra Irland og Nord-Europa – tradisjonsmusikken til de som dro over havet for å bosette seg i Amerika. Men selv om musikken i *There Will Be Blood* inneholder toner som kan minne om denne tradisjonsmusikken, blir den aldri romantisk eller sentimental.

Arvo Pärts "Fratres (for cello og piano)", har mange likheter med den øvrige musikken i filmen, for eksempel er det samme instrumenter som brukes. *There Will Be Blood* inneholder også et religiøst tema satt opp mot menneskets grådige jakt etter rikdom. Begge kjemper de om makt og ære, og en del av oljen. "Fratres" bygger på Pärts komposisjonsteknikk *tintinnabuli*, som bygger på treklanger i et system, teknikken har et repetetativ og meditativt uttrykk. Selv om denne musikken ikke er atonal, er den ikke tonal heller i det klassiske begrepets mening. Man kan si at komposisjonen har en generell tilnærming til dur- og mollklang (Kälvemark, 2002:11). En publikumer som har kunnskap om dette stykket vil tillegge en assosiasjon om at musikken bidrar til en tematisk leting etter noe guddommelig.

Måten mye av musikken er satt inn i filmen på kan minne om kompilasjonsmusikk mer enn originalmusikk. Den ligger ikke under som forsterkende av historien eller følelsene. Den skaper stemning og følelser, men følger ikke alltid dramatisk det som skjer i filmen. Musikken brukes for det meste til å skape ubehagelig stemning. Den bygger opp spenning for å vise hvor farlig det egentlig er å jobbe nede i oljebrønner og med dem. Musikken speiler også Daniel Plainviews karakterutvikling. For eksempel når han dreper broren sin – er det ingen musikk som bygger opp til drapet. Den dramatiske musikk kommer etterpå, og viser hvordan handlingen formørker og river i sjelen hans. Daniel gjør hele tiden verre og verre ting av grådighet, egoisme og mistro til alle rundt seg. Karakteren hans er veldig kompleks, og dette hører vi også i musikken. Musikken skildrer Plainviews galskap og hvordan dette eskalerer.

Musikk har en enestående mulighet til å formidle flere stemninger og meninger på en gang. I *There Will Be Blood* benyttes musikken til å formidle komplekse stemninger samtidig som den kan gi narrativ informasjon. Den rytmiske driften i musikken, både laget av strykerne og perkusjon, speiler rytmen i oljemaskineriet. Det disharmoniske elementet ligger under store deler av filmen, og skaper virkelig filmens stemning. Et eksempel der musikken er stemningsskapende så vel som den innehar en narrativ funksjon er i scenen hvor en av oljebrønnene har en gasseksplisjon. Plainviews adopterte sønn ligger oppe i oljebrønnstillaset, og blir kastet i luften under eksplosjonen. Vi hører musikken, men når vi ser sønnen, blir lyden trykt i en kompakt stillhet. Vi forstår da som tilskuere at noe er galt med sønnen. Vi opplever sønnens perspektiv, og forstår at eksplosjonen har skadet hørselen hans. Musikken ligger der fortsatt, men de andre reallydene er forsvunnet. Musikken oppleves da som sønnens fortvilelse. Samtidig bygger musikken opp om dramaet med intense disharmoniske klanger. Like før eksplosjonen begynner musikken å varsle om at noe grusomt vil skje. Som publikum vet vi da mer enn karakterene i filmen. Her brukes musikken til skape suspens.

Daniel holder appell til beboerne. Han lover at oljeboringen vil føre godt med seg. Utdannelse, brød og modernisering. Musikken her er harmonisk og lovende på grensen til romantisk. Antageligvis lyver han så han tror det selv. Vi forstår her at selv om Daniel egentlig ikke tenker på noen annen enn seg selv, lar han seg rive med av sine egne ord så han tror virkelig at han gjør noe godt for samfunnet samtidig som han plyndrer til seg alle verdier han kan.

Amerikas oljeeventyr er ingen historie om helter og heltedåd. Det er en historie om grådighet og menn som ikke holder noe hellig – verken jorden eller menneskene som må ofres på veien. Musikken understreker skrekken i det hele. Musikken skaper en ubehagelig stemning gjennom filmen. Samtidig bidrar fraværet av musikk i veldig dramatiske scener til intensitet og et nesten større ubehag. I den siste scenen der Daniel Plainview tar sitt oppgjør med predikanten Eli, og til slutt dreper han – er det ingen musikk. Filmens avslutning, den avslutter med bare en til grusom handling av Daniel Plainview.

Musikken speiler hastig utvinning uten tanker på konsekvenser. Den speiler Plainwievs brutale og hensynsløse handlinger og hva de gjør med han som menneske.

## Sammenfatning og konklusjon

I disse tre filmene mener jeg at måten filmmusikken brukes på er ukonvensjonell. Både i forhold til tradisjonell klassisk filmmusikk, og filmenes sjangre. I filmene skjer dette på ulike måter og i variert grad.

*Punch-Drunk Love* oppleves ikke som noen tradisjonell romantisk komedie. Musikken er ikke veldig ukonvensjonell. Men måten den blir brukt på, tydelig og uttrykksfull, skaper flere ulike stemninger i filmen som gjør at filmen ikke oppleves som tilhørende en sjanger.

Filmen spiller på tradisjonelle filmmusikkonvensjoner. Den benytter seg av tydelige sjangerbestemt musikk, og musikk som har en tydelig mening i forhold til hva den betyr som filmmusikk. Ved å være så tydelig, både i dynamikk og uttrykk, skaper den en følelse av at alle sjangere som representeres står like sterkt. Dette gir videre en følelse av at filmen er unik og at den eksisterer i sin egen form. Alle elementene i *Punch-Drunk Love* filmer utfyller hverandre. Måten filmmusikken brukes på er ukompromissløs i forhold til de ulike stemningene eller sjangrene filmen benytter seg av. Det finnes en fare for at alt for utradisjonelle filmiske grep kan skape distanse og uengasjerte tittere som avfeier historien. Her som i alle filmer kommer det helt an på om tilskueren kjøper historien slik den er, eller ikke. Paul Thomas Andersons filmer er krevende å kjøpe. Men i sin kompromissløshet og originalitet blir de også veldig unike og spennende.

*Magnolia* har ikke like framtrædende lydspor som *Punch-Drunk Love* i sin styrke og tydelighet. Men sangtekstene til Aimee Mann er bundet sammen med historien. Sangene er filmens historie, og filmens historie er sangene hennes. Musikken er ikke lengre underlagt det narrative, da den i seg selv blir en del av det.

I *There Will Be Blood* forteller musikken om den grusomme utviklingen til Plainview og skrekken når de river opp jorden for å tjene penger. I filmen blir musikken presset deg opp i ansiktet. Når musikken brukes, kan du ikke unngå å legge merke til den. Musikken brukes ikke alltid for å skape spenning og bygge under handlingen. Den brukes mest for å skape en ubehagelig stemning. I flere av de mest dramatiske scenene brukes ikke musikk i det hele tatt. Når musikken legges merke til når den ligger der, merkes det også når musikken ikke er der. Scenene uten musikk skaper en voldsom krevende og trykt følelse.

I både *Punch-Drunk Love*, *Magnolia* og *There Will Be Blood* gir anslaget forventningene om sjanger og filmens karakter. Alle filmene viser hva vi kan vente oss av dem. I *There Will Be Blood* gir den atonale musikken, sølvbrønnen og ørkenen oss informasjon om at dette er en film om slit og personlig oppofrelse for verdier. – Et drama, en nyere western, med et skrekkfilmsoundtrack. *There Will Be Blood* er også en historisk storfilm.

Det er vanskelig å definere bestemt sjanger i disse filmene, siden de er veldig selvstendige og følger få sjangerkonvensjoner.

Ulike måter å lage musikk gir ulike resultat på hvordan den virker i filmen. Orkestermusikken i *Magnolia* er skreddersydd til filmen, og følger filmens dramaturgi, også i de enkelte scenene. Greenwoods musikk til *There Will Be Blood* er både skrevet til filmen, men noe er også produsert før filmen. Når denne musikken settes inn i filmen, gir det en annen opplevelse. Musikken virker ikke speile karakterene eller handlingen, men fungerer mer som en stemningsskaper og på et tematisk nivå.

En sjanger er på mange måter en kontrakt mellom filmskaper og publikum på hvordan filmen skal være, både når det gjelder innhold og uttrykk. Filmene til Paul Thomas Anderson kan settes i sjangeren art-movies, som forventes å være mer krevende og originale. Brudd med filmuniverset godtas, da det blir sett på som et kunstnerisk og moderne grep. Ser man en Paul Thomas Anderson-film, forventer man at lyden og musikken er uttrykksfull og tar stor plass.

Mange av grepene man har benyttet seg av for å synliggjøre filmkonstruksjonen er blitt så vanlige at de ikke lengre fungerer på samme måte. Grepene skaper

ikke i like stor grad distanse lengre ettersom de har blitt til noe vi kjenner igjen og godtar.

Nå tror ikke jeg at Paul Thomas Anderson er ute etter å skape distans når han lar karakterene sine synge med den ikke-diegetiske musikken. Jeg tror tvert imot at han er ute etter å skape kontakt, og knytte filmen tettere til publikum. I møte med ikke-diegetisk og diegetisk møter også publikum karakterene. Anderson leker seg med denne muligheten dette gir til å skape kontakt mellom publikum og filmen.

På veldig mange måter brukes musikken veldig tradisjonelt. Den binder sammen klipp og scener, og skaper en utrolig sterk helhet. Allikevel vil jeg påstå at musikkbruken i filmene er utradisjonell. Filmene har det til felles at de alle har et krevende lydspor, og intensiteten i den ligger på grensen til å skyve publikum fra historien. Musikken eksisterer side om side med bildet, og er ikke underlagt fortellingen, ei heller er fortellingen ikke underlagt musikken – de eksisterer side om side som to like viktige deler av filmen, og de utfyller hverandre og skaper en sterkere film.

# Kildehenvisninger:

## Trykt materiale:

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2004) *Film Art. An introduction. 7th edition* ed. Boston McGraw Hill.

Brungelsson, Peter (2006): *Filmmusik – Det komponerade mirklet*. Malmö: Liber AB.

Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: British Film Institute.

Helseth, Tore og Arnt Maasø (2009): 'Musikk og lyd i film' og Larsen, Leif Ove: 'Hva er sjangeranalyse'. I Bakøy og Moseng (red): *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hillier, Jim (2006): 'US Independent Cinema Since The 1980s'. I Williams, L.R. & Hammond, Michael (eds.): *Contemporary American Cinema*. London: McGraw-Hill. Side 247 - 264).

Källemark, Torsten (2002): *Arvo Pärt*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.

Langkjær, Birger (1996): *Filmlyd og filmmusik – Fra klassisk til moderne film*. København: Museum Tusulanums forlag.

Larsen, Peter (2005): *Filmmusikk. Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Reay, Pauline (2004): *Music in film – Soundtracks and synergy*. London: Wallflower Press.

## Utrykt materiale:

Slåen, Eirik Smidesang (29/11-2007): *Jonny Greenwoods score til There Will Be Blood*: <http://rushprint.no/blog/jonny-greenwoods-score-til-there-will-be-blood/> (6/1-2010).

Fuchs, Cynthia. *Interview with Paul Thomas Anderson – director og Magnolia*: <http://www.popmatters.com/film/interviews/anderson-paulthomas.shtml> (6/1-2010)

Imdb.com *Biography for Conway Twitty*: <http://www.imdb.com/name/nm0878617/bio> (6/1-2010)

Willman, Chris (8/11-2007) *There will be music*:  
<http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721,00.html>,  
[http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721\\_2,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,20158721_2,00.html) (6/1-2010)

## **Filmer analysert:**

### *Magnolia*

USA, 1999

Produksjonsselskap: Ghouardi Film Company, New Line Cinema, The Magnolia Project

Distribusjon: New Line Cinema

Produsent: Paul Thomas Anderson og JoAnne Sellar

Regi og manus: Paul Thomas Anderson

Foto: Robert Elswit

Klipp: Dylan Tichenor

Originalmusikk: Jon Brion

Skuespillere: Julianne Moore, William H. Macy, John C. Reilly, Tom Cruise, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, Jason Robards, Alfred Molina, Melora Walters, Michael Bowen, Ricky Jay, Jeremy Blackman, Melinda Dillon, April Grace.

### *Puch-Drunk Love*

USA, 2002

Produksjonsselskap: New Line Cinema, Revolution Studios, Ghouardi Film Company

Produsent: Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi, JoAnne Sellar

Regi og manus: Paul Thomas Anderson

Foto: Robert Elswit

Klipp: Leslie Jones

Originalmusikk: Jon Brion

Skuespillere: Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman, Mary Lynn Rajska, Luis Guzmán

### *There Will Be Blood*

USA, 2007

Produksjonsselskap: Ghouardi Film Company, Paramount Vantage, Miramax Films

Produsent: Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi, JoAnne Sellar, Scott Rudin

Regi og manus: Paul Thomas Anderson

Basert på en roman av: Upton Sinclair ("Oil!")

Foto: Robert Elswit

Klipp: Dylan Tichenor

Originalmusikk: Jonny Greenwood

Skuespillere: Daniel Day-Lewis, Paul Dano



**Filmer nevnt:**

*2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrics, 1968)

*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)

*All that heaven allows* (Douglas Sirk, 1955)

*American beauty* (Sam Mendes, 1999)

*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007)

*Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)

*The Box* (Richard Kelly, 2009)

*Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)

*Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

*Crash* (Paul Haggis 2004)

*Dan in real life* (Peter Hedges, 2007)

*The Graduate* (Mike Nichols, 1967)

*Hawaii, Oslo* (Erik Poppe, 2004)

*King Creole* (Michael Curtiz, 1958)

*Mammut* (Lukas Moodysson, 2009)

*The Omen* (Richard Donner, 1976)

*Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968)

*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

*The Shining* (Stanley Kubrick, 1980)

*Short Cuts* (Robert Altman, 1993)

*Star Wars* (George Lucas, 1977)

*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

*Where the Wild Things Are* (Spike Jonze, 2009)