

Alexander Vinsjevik Svensen

Musikksentrerte sekvensar i *Joker* (2019) og *Once Upon a Time in the West* (1968)

Kva skjer når filmmusikken får tid og plass i
lydsporet?

Masteroppgåve i Musikkvitenskap

Rettleiar: Ståle Kleiberg

Mai 2021

Alexander Vinsjevik Svensen

**Musikksentrerte sekvensar i *Joker*
(2019) og *Once Upon a Time in the West*
(1968)**

Kva skjer når filmmusikken får tid og plass i
lydsporet?

Masteroppgåve i Musikkvitskap
Rettleiar: Ståle Kleiberg
Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Samandrag

I film skjer til tider eit fenomen kor talen er tilsidesett og musikk blir dominerande i lydsporet over tid. Dette kan ha ein effekt på filmen, noko eg undersøker nærare i denne masteroppgåva. Sekvensar frå *Joker* (2019) og *Once Upon a Time in the West* (1968) med dette fenomenet blir brukt som case studiar, og gjennom desse undersøker eg korleis den audiovisuelle samhandlinga gjer dette fenomenet særeige, effekten det har på tilskodaren, og kva som skjer frå ein narrativ ståstad. Eg kjem til å omtala fenomenet som «musikksentrert sekvens», som motsetnad til omgrepet vokosentrisme, som dreier seg om korleis talen ofte er i sentrum av lydsporet. Komponistane Hildur Guðnadóttir (*Joker*) og Ennio Morricone (*Once Upon a Time in the West*) laga filmmusikken før filmminnspeling, og filmskaparane brukte musikken deira på sett. På den måten har musikken prega det visuelle tydeleg, og ein ser det att i audiovisuell kongruens i begge musikksekvensane.

Oppgåva kan sjåast som todelt, kor første del tek føre seg eit teoretisk grunnlag som hjelper meg å plassera dei musikksentrerte sekvensane i ein filmmusikkteoretisk og -historisk kontekst. Eg tek tak i etablerte konvensjonar og filmmusikken sin kognitive og emosjonelle effekt på tilskodaren, i tillegg til noko filmteori for å knyta det musikalske til det visuelle. Ved hjelp av dette kan analysane visa korleis musikksekvensane anten følgjer eller bryt med dei etablerte konvensjonane. Det viser korleis dei skil seg ut, både som fenomen og i kontekst av filmen dei er del av. Til slutt i første del går eg gjennom metodane som er brukt i oppgåva, med fokus på analytisk prosess.

Den andre delen inneheld dei to analysane, og her blir dei to case studiane presentert kvar for seg. Kvar av dei blir gjennomgått musikalsk og visuelt før ein diskusjon tek føre seg kva som har skjedd og kva for funksjon det har i filmen sin narrative heilskap. Til slutt kjem ein konklusjon kor eg tek føre meg kva eg har funne, korleis det kunne vore gjort annleis og korleis prosjektet eventuelt kan vidareførast.

Abstract

In film there exists a phenomenon consisting of only music in the soundtrack, as the speech is put aside over a certain amount of time. In this master's thesis I explore how this effects films. Sequences from *Joker* (2019) and *Once Upon a Time in the West* (1968) which makes use of the phenomenon are the case studies I explore to find how the audio-visual interaction distinguishes the phenomenon, the effect it has on the viewer-listener, and what happens from a narrative point of view. The phenomenon gets referred to as “music-centric sequence”, as opposed to the term vococentrism, referring to the voice as the centre of the soundtrack. Composers Hildur Guðnadóttir (*Joker*) and Ennio Morricone (*Once Upon a Time in the West*) made the music before filming started, and the filmmakers used their music on set. That led to music affecting the visual expression, and we will see that in the congruence of the audio-visual style in both music-centric sequences.

The thesis is in two parts. The first part describes a theoretical basis I can use to place the music-centric sequences in a film music theoretical and -historical context. By showing established conventions in film music and the cognitive and emotional effect it has on the viewer-listener I can discuss on what points the sequences makes use of or breaks the rules of convention. I also use some basic film theory to make a connection between the musical and the visual. Ending the first part, I mention the methods used to achieve the goals of the thesis, focusing on the analytical process.

The second part consists of the two analyses. Both case studies get a section each, where I analyse them before I discuss what is found and the function it has on the narrative overall. Finally, I conclude by mentioning what I have found and how it could have been done differently and I reflect on how the project can be studied further.

Forord

Ved å kombinera musikk og film i mi masteroppgåve har eg fått setja meg grundig inn i to av mine store interesser, og det er eg takksam for høvet til. Etter fem år på musikkvitskap er det kjekt å kunne avslutta med å ta føre meg noko eg sjølv synst er så kjekt. I løpet av desse åra har eg hatt det veldig fint på studiet. Eg har lært mykje og blitt kjend med fine folk.

Eg vil retta ein takk til heile instituttet, og då særleg min rettleiar, professor Ståle Kleiberg, for gode samtalar, motivasjon og deling av sin kunnskap gjennom prosessen. I tillegg vil eg nemna professor emeritus Magnar Breivik som eg har hatt i filmmusikkemne. Han har vore open for samtale i masterprosessen. Eg vil også takka alle førelesarar gjennom dei fem åra. Alle har inspirert og forma meg både når det gjeld kunnskap og elles, så eg er glad for å ha studert her. Takk til medstudentar for samtalar og kjekke dagar på lesesalen det siste året. Til slutt vil eg takka familie, sambuar og vener for støtte og for å dela mine interesser.

Trondheim, mai 2021

Alexander Vinsjevik Svensen

Innhold

| | |
|---|------------|
| Samandrag | v |
| Abstract | vi |
| Forord | vii |
| 1 Innleiing | 1 |
| 1.1 Tema og problemstilling | 1 |
| 1.2 Val av case studiar..... | 3 |
| 1.3 Oppgåvestruktur | 6 |
| Del I: Teoretisk grunnlag | 9 |
| 2 Teorikapittel | 11 |
| 2.1 Vokosentrisme og filmmusikalsk teori og historie..... | 12 |
| 2.2 Filmteori og narratologi..... | 23 |
| 2.3 Kognisjon, emosjon og filmtilskodaren | 27 |
| 2.4 Komponistane og samarbeidsprosess: Møtet mellom kunstformer | 36 |
| 2.4.1 Hildur Guðnadóttir | 38 |
| 2.4.2 Ennio Morricone..... | 44 |
| 2.5 Analyse, tolking og grafisk framstilling av filmmusikk..... | 48 |
| 3 Metodekapittel | 55 |
| 3.1 Generell prosess, intervjutranskripsjon og funn av teori | 55 |
| 3.2 Analyseprosess | 57 |
| 3.2 Hjelpemiddel og verktøy | 59 |
| Del II: Dei musikkcentrerte sekvensane | 61 |
| 4 Analysekapittel | 63 |
| 4.1 <i>Joker</i> -musikksekvensen..... | 65 |
| 4.1.1 Synopsis..... | 65 |
| 4.1.2 Analyse | 68 |
| 4.1.3 Overordna diskusjon..... | 86 |
| 4.2 <i>Once Upon a Time in the West</i> -musikksekvensen..... | 97 |
| 4.2.1 Synopsis..... | 97 |
| 4.2.2 Analyse | 100 |
| 4.2.3 Overordna diskusjon..... | 119 |
| 5 Konklusjon | 125 |
| 6 Referanseliste | 129 |
| Diskografi..... | 129 |
| Filmografi og videokjelder | 130 |

| | |
|-------------------|-----|
| Bibliografi | 132 |
|-------------------|-----|

1 Innleiing

1.1 Tema og problemstilling

I film finst eit fenomen som går ut på at musikken får vera aleine i lydsporet over lang tid. Dette fenomenet set den sentrale verbale talen ut av lydsporet slik at musikken får ein tydeleg meir framstående plass. Når det skjer over eit stort tidsrom får filmmusikken ein meir kontinuerleg forteljande rolle samanlikna med kva for funksjon den elles ofte har. Filmmusikken får dermed styra det tilskodarane høyrer i forgrunnen av lydsporet og samarbeider med det visuelle på andre måtar enn når den ligg meir gøymt bak karaktertalen eller andre lydeffektar. Eg meiner dette fører til fleire høve for filmatisk forteljing og uttrykk. Denne oppgåva skal dreia seg om fenomenet eg nett har skildra. Frå no av skal fenomenet omtalast som «musikksentrert sekvens» eller «musikksekvens», som ein motsetnad til omgrepet «vokosentrisme»¹, og eg vil definera det på følgjande vis: Filmmusikk skal liggja i forgrunnen gjennomgåande; tale kan ikkje vera del av sekvensen (sjølv om dette skjer i talefilm); og det skal vara i minimum hundre og tjue sekund.

Musikksentrerte sekvensar er i og for seg ikkje *sjeldan* trass i at definisjonen kan verka avgrensande. På leiting etter case studiar eg kunne bruka kom det føre i fleire filmar, kor nokre av titlane også er namngjetne. Fleire av døma var likevel ikkje lange nok, som tyder på at det er vanskeleg å få til fordi det er utfordrande å utelata talen over eit såpass stort tidsrom. Difor, i staden for å hevda det skjer *sjeldan* er det meir treffande med skildringar som *gøymt*, *usett*, eller *tilsidesett*. Slik eg ser det skulle ein tru filmskaparar og komponistar er meir medvitne det forteljande potensialet og effekten av å bruka musikksentrerte sekvensar som verkemiddel. Generelt snakkar ikkje filmmusikkklitteratur konkret om musikksekvens som definert her – i alle fall av det eg har funne – men det finst merknadar om tilhøyrande effektar og skapingsprosessen bak. Difor er det likevel mogleg å knyta sekvensane til eksisterande idear innan filmmusikkstudiar. Den manglande informasjonen gjer det interessant å presentera og diskutera dei musikksentrerte sekvensane. Det er av særleg filmmusikalsk og kompositorisk interesse fordi det viser at filmmusikk kan ha ein sentral plass i lydsporet sin forgrunn utan å gå negativt ut over andre aspekt av den filmatiske forteljinga. Ein skal sjå at det heller fungerer som variasjon på tempoet og rytmen i filmen, og at det gjev filmmusikken

¹ Chion, *Audio-vision*, 5; Neumeyer, *Meaning and Interpretation in Cinema*, 3.

og det visuelle ein annan måte å fungera saman på. Når filmmusikken får så mykje plass for seg sjølv i lydsporet, må det liggja ein medviten prosess bak. Filmkomponistane og filmskaparane sin samarbeidsprosess vil som følgje fungera annleis enn vanleg. I begge musikksekvansane eg har valt som case studiar til oppgåva skal ein sjå at filmmusikken har inspirert det visuelle, noko som oftast skjer andre vegen. Oppgåva vil visa at filmmusikk har fleire funksjonar enn det, og at den kan spela fleire roller i forteljinga. Sidan film er ei vokosentrisk kunstform, er dette viktig å forstå når ein tek føre seg musikksekvansane. Det kan sjåast på som eit brot både innetter kvar enkelt film og i film som kunstuttrykk. Ein skal sjå musikksekvansane som deltakar av forteljinga og plassera dei som filmmusikalsk funksjon. Analysane vil visa korleis dette blir gjort i praksis, og ved hjelp av anna litteratur blir dei musikksentrerte sekvansane undersøkt ut i frå konvensjonelle filmmusikalske idear.

Problemstillinga læt som følgjande: «Kva skjer når filmmusikk får ei meir sentral rolle og vokosentrismen blir utelate? Har dette ein effekt på filmforteljinga og tilskodaren? Med desse spørsmåla som utgangspunkt håper eg å skildra dei musikksentrerte sekvansane og korleis dei fungerer i filmkonteksten.

1.2 Val av case studiar

Oppgåva skal ta føre seg musikkcentrerte sekvensar i to case studiar: ein sekvens frå *Joker*² (2019) og ein sekvens frå *Once Upon a Time in the West*³ (1968). Dei to sekvensane varar høvesvis 165 og 145 sekund, noko eg reknar som lang tid med musikk som hovudaktør i lydsporet. Dei får kvar sin analyse i oppgåva, kor fokuset vil vera på å undersøka korleis musikken utfoldar seg i kontekst av det visuelle når den har mykje tid og plass. Det visuelle blir også ein del av analysen i form av klipping, kamerarørsle, rørsle i biletutsnittet, fotografi (også kalla kinematografi) og liknande. Eit sentralt poeng blir å undersøka kva filmmusikken gjer i samanheng med biletet for å visa korleis filmmusikk kan ha eit slags forteljande ansvar ved at biletet blir styrt av musikalske hendingar, noko som er tilfellet i både *Joker*⁴ og *Once Upon a Time in the West*⁵. Det kan sjåast på som eit brot på korleis film som oftast fungerer, med karakterar sin talebruk som handlingsdrivar, anten med bakgrunnsmusikk eller ingen musikk. Analysane undersøker kva filmmusikken gjer for å halda på eller auka interessa for det som skjer i handlinga, i tillegg til relasjonen mellom filmmusikk og det visuelle. Funna i analysane vil visa filmmusikk med ein forsterkande effekt, fordi den får opptre åleine i lydsporet, og fordi den ved det kalkulererte samarbeidet med det visuelle skapar eit annleis uttrykk enn i resten av filmen.

Bakgrunnen for vala er at filmene er kjende for meg, og at dei har sekvensar i seg som passar å bli analysert. Sekvensane som til slutt blei valt er viktige augneblink i begge filmene sine handlingar, og eg meiner filmmusikken er med på å skapa den tyngda som desse augneblinkane krev. *Once Upon a Time in the West* var filmen eg først blei merksam og nyfiken på musikksekvensane. Frå før av var nokre av produksjonsmetodane til filmen kjende for meg, særleg det at filmmusikken blei brukt på sett, men det var ei ny oppdaging for meg til dette masterprosjektet at filmmusikken tok over i lange periodar, og at dette er noko som skjer i fleire filmar Morricone og Leone samarbeida om. Slik blei eg medviten på dette som eit eige fenomen.

² Phillips, *Joker*, Warner Bros. Pictures, 2019.

³ Leone, *Once Upon a Time in the West*, Paramount Pictures, 1968.

⁴ Phillips, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

⁵ Frayling, *Sergio Leone*, 280.

Fleire av døma eg fann i byrjinga av prosjektet kom frå ein snever tidsperiode⁶. Difor var det nyttig å prøva å finna eit nyare døme som kunne fungera, og *Joker* passa krava. *Joker* føyer seg inn i rekka av filmar som høyrer til eit teikneserieunivers, men skil seg stilistisk frå desse filmene. Den stilistiske skilnaden tyder på at dei har tenkt annleis under produksjonen av denne filmen, og vidare lete det påverka korleis filmmusikken fungerer i den. Begge desse filmene er valde fordi dei saman viser eit visst mangfald samanlikna med dersom berre éin hadde blitt valt. Filmene er av ulik sjanger, produserte i ulike land, sleppt med 51 års mellomrom, musikken er komponert av komponistar av ulikt kjønn og komponert i ulike stilar. Dei musikkcentrerte sekvensane kan altså gå føre seg i ulike sjangrar, tiår, æraar, produksjonsland og nasjonalitetar. Det som tydelegast går att i dei to case studiane er samarbeidsprosessen mellom komponist og filmskapar i forkant av og under produksjonen, og korleis filmmusikken er brukt på sett som følgje av dette.

Nokre avgrensande aspekt ved case studiane bør nemnast: Begge er vestlege engelskspråklege filmar laga av kvite menn; dei er laga av suksessfulle og populære filmskaparar med store budsjett; fleire store og godt etablerte namn deltok i produksjonane; og dei høyrer til i store amerikanske sjangrar. Desse grunnane gjer det til ein rimeleg smal representasjon av filmhistoria. Derimot er fordelene med å velja filmar som ein veit er populære at ein kan ta utgangspunkt i at musikksekvensane førekjem i store produksjonar trass i at sekvensane ikkje er særleg omtala. I følgje Pauline Reay⁷ er distinksjonen av filmmusikk og bruken av den mellom store studioproduksjonar og mindre uavhengige produksjonar ikkje stor, sjølv om filmene er ulike. Med utgangspunkt i dette tillét eg meg å la populær filmmusikk representera dei musikkcentrerte sekvensane som om dei kunne førekome i «kva som helst» film. Når det er sagt, ulike folk frå ulike kulturar kan tolka musikksekvensane annleis enn korleis eg med min bakgrunn har gjort det. Ein annan fordel er at mange kjenner desse filmene og kan kjenna att det som blir diskutert. Reint praktisk gjer populariteten at fleire kjelder er tilgjengelege, noko som gjev høve til ein så grundig som mogleg diskusjon.

Robynn Stilwell⁸ skriv «[a] case study can be an anchor, a starting point from which to explore issues that are particularly well represented in a single text», eit sitat som skildrar målet mitt med case studiane. Emne er noko snevert, men har etter mi meining sin klare plass i filmatisk forteljing. Difor er det å bruka desse to kjende filmene gode «anker», etter Stilwell

⁶ Dei eg fann var slept mellom 1960 og 1982. Eg leita sjølv sagt både i nyare og eldre filmar, men lenge fann eg ikkje noko.

⁷ Reay, *Music in Film*, 111-112.

⁸ Stilwell, «Case Studies: Introduction», 419.

sitt omgrep, for å ha eit grunnlag til å påpeika målet med oppgåva. Ho seier vidare at dei riktige case studiane dannar eit fundament for kva analysen vil framheva. *Joker* og *Once Upon a Time in the West* er av desse grunnane valt med omhug fordi dei skal setja oppgåva sitt fundament.

Når dette er sagt er *Joker* si kritiske mottaking riktig nok variert⁹. To aspekt av filmen er likevel særleg anerkjende: hovudrolleinnehavar Joaquin Phoenix sitt spel og komponist Hildur Guðnadóttir sin musikk. Phoenix og Guðnadóttir vann begge Oscar-prisar for sine bidrag. I tillegg til dei to var filmen nominert til ni andre prisar¹⁰. Desse prisane og nominasjonane er ikkje prov på kvalitet, men tyder på at handverket er respektert innerter i bransjen, trass hard medfart frå kritikarar. Kvaliteten på case studiane er ikkje relevant for undersøkinga, men statusen til filmene kan hjelpa i argumentasjonen om at musikksekvensane skjer i anerkjende filmar. *Once Upon a Time in the West* blir omtala i Robert C. Cumbow¹¹ som Leone sin «least successfull and most celebrated film». Også denne filmen hadde altså ei variert mottaking i byrjinga, trass at den no har klassikarstatus. «The film was ‘discovered’ largely in retrospect»¹², som Cumbow konkluderer avsnittet med.

⁹ Vestmo, «Joker», melding av *Joker*, NRK, <https://p3.no/filmpolitiet/2019/08/joker/>; Hobbestad, «Vold virker som den eneste muligheten», melding av *Joker*, *Dagbladet*, <https://www.dagbladet.no/kultur/71665027>; Nilsen, «Filmanmeldelse ‘Joker’: Håpløshetsporno», melding av *Joker*, VG, <https://www.vg.no/rampelys/film/i/rA3LoR/>; Kenny, «Joker», melding av *Joker*, *Roger Ebert*, <https://www.rogerebert.com/reviews/joker-movie-review-2019>; Bradshaw, «Joker review – the most disappointing film of the year», melding av *Joker*, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/03/joker-review-joaquin-phoenix-todd-phillips>.

¹⁰ Oscars. «The 92nd Academy Awards | 2020», 9. februar 2020, <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2020>.

¹¹ Cumbow, *Once Upon a Time*, 63.

¹² Cumbow, 63.

1.3 Oppgåvestruktur

Heile oppgåva deler eg inn i to delar, kor første del tek føre seg eit teoretisk grunnlag og metode, slik at andre del kan analysere og forklare dei musikkcentrerte sekvensane med utgangspunkt i grunnlaget, før konklusjonen kjem. Når denne innleiinga tek slutt kjem teorikapittelet, kor følgjande delkapittel blir presentert: (1) Grunnleggjande filmmusikalsk teori og historie; (2) filmteori og narratologi; (3) kognitiv vitenskap og emosjon hos filmtilskodaren; (4) informasjon om komponistane og samarbeidet med filmskaparane; og (5) analyse og tolking av filmmusikk. Dette blir ei støtte til analyse- og diskusjonsdelen for å kunna visa korleis musikksekvensane både nyttar seg av og bryt med filmmusikalske konvensjonar. Eit filmmusikkteoretisk og -historisk bakteppe gjev forståing for filmmusikalske konvensjonar som er med å forklare kva som skjer i musikksekvensane. Noko filmteori og narratologi er naudsynt for å kunna undersøke musikken i samanheng med det visuelle. Det visuelle er ikkje hovudfokuset i ei oppgåve om filmmusikk, men nokre omgrep kan hjelpe å visa korleis filmmusikken samarbeider med andre filmatiske og narrative komponentar. Teori om kognisjon og emosjonar i filmmusikk viser musikken sin innverknad på tilskodaren, og korleis den har ein forsterkande emosjonell effekt. Å ta føre seg tilskodaren si oppleving gjev vidare perspektiv på musikksekvensane. Informasjonen om komponistane fortel noko om deira mål med filmmusikken og prosessen deira for å påverka filmen, noko som i høgste grad skjer i sjølve musikksekvensane. Å forstå litt om samarbeidet mellom komponistane og filmskaparane gjev forståing for korleis musikksekvensane er del av filmene i det heile teke. Til slutt i teorikapittelet kjem nokre perspektiv på filmmusikalsk analyse og tolking, slik at det er eit grunnlag for å gjere analysane i hovuddelen. Noko om grafisk framstilling av analysen er også naudsynt for å forklare tankane bak korleis musikksekvensane blir presentert. Deretter følgjer metodekapittelet, og her forklarar eg framgangsmåten i oppgåva, med fokus på analyse og korleis eg har gått fram i prosessen av audiovisuell framstilling av sekvensane. Her seier eg også noko om hjelpemidla og verktøya som eg har brukt i prosessen. Så kjem den andre delen, kor *Joker*-musikksekvensen først blir analysert og diskutert, deretter *Once Upon a Time in the West*-musikksekvensen. Formelen som følgjast her er at det kjem avsnitt med (1) skjermbilete av det visuelle, (2) skjermbilete av musikktranskripsjon, (3) skildring av det visuelle, og (4) skildring av det musikalske. Når desse fire delte avsnitta er ferdige i kvar musikksekvens, tek eg føre meg heile sekvensen i ein diskusjon med utgangspunkt i teori og filmene sine handlingar. På denne måten kjem oppgåva til å visa at musikksekvensane ikkje er tilfeldige med grunnlag i spesifikke komponist-

regissørsamarbeid, men at dei er ankra i filmtradisjon, anten dei følgjer eller bryt med konvensjonane. Avslutningsvis kjem ein konklusjon med kva eg har funne, og eg kjem med nokre tankar om korleis prosjektet kunne vore vidareutvikla dersom det skulle bli teke vidare.

Del I: Teoretisk grunnlag

2 Teorikapittel

For å grundigast mogleg forklara sekvensane tek oppgåva føre seg teoriar frå filmmusikkstudiar, noko filmvitskap, og informasjon om komponistane. Delkapitla kjem i følgjande rekkefølge: (1) vokosentrisme og filmmusikalsk teori og historie; (2) filmteori og narratologi; (3) kognisjon, emosjon og filmtilskodaren; (4) komponistane og samarbeidsprosess; og (5) analyse, tolking, og grafisk framstilling av filmmusikk.

Grunnleggjande filmmusikkteori og -historie viser korleis musikksekvensane både bruker og bryt med etablerte filmmusikalske konvensjonar. Vokosentrisme er i fokus fordi sekvensane er ei slags motsetning til det. Slik kan ein peika på «motsette» kvalitetar i musikksekvensane. Grunnleggjande filmteori og narratologi kan gje nyttige omgrep slik at ein kan knyte det visuelle til det musikalske. Med tanke på den utelatne vokosentrismen blir kombinasjonen av musikk og bilete sær tydeleg, og difor blir dette nyttig i diskusjonen. Kognisjon, emosjon og filmtilskodaren er viktig for å undersøka innverknaden musikksekvensane har. Komponistane og deira filmmusikalske samarbeidsprosessar blir presentert for å kunne sjå på samanhengar som fører til ein musikkcentrert sekvens, og komponistane sine filmmusikalske filosofiar er relevante i analysane av musikken deira. Avslutningsvis i teorikapittelet blir filmmusikkanalytisk teori og tolking presentert som ei førebuing til analysekapittelet som kjem. I framsyninga av ein filmmusikalsk analyse er lyd og bilete sin synkronisme særskild naudsynt å få fram, men det er også ei utfordring, som Rick Altman påpeiker¹³. Ein kan stoppe det visuelle enkelt med tanke på at det er bilete, men det same gjeld ikkje musikk, difor blir dette teke tak i. I tillegg til Altman sine døme på visuelle framstillingar av filmlydspor som ei ramme for analysen, kjem nokre generelle idear om tolking til å danna utgangspunktet for korleis eg ser på funna.

¹³ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool», 73-74.

2.1 Vokosentrisme og filmmusikalsk teori og historie

Michel Chion¹⁴ fortel om korleis film i all hovudsak er ei *vokosentrisk* kunstform. «In stating that sound in the cinema is primarily vococentric, I mean that it almost always privileges the voice, highlighting and setting the latter off from the other sounds». Under filmopptak er fokuset på å få stemmene til skodespelarane så klare som mogleg, og i lydmiksen til filmen er stemma behandla som eit slags soloinstrument akkompagnert av lydane rundt, altså støyen, effektane og musikken. Chion held vidare fram med at det stemma ytrar, *orda*, er poenget med å fokusera så grundig på stemma under opptak, difor er omgrepet *verbosentrisk* gjerne meir treffande. Orda skal vera tydelege på opptak fordi det skal vera enkelt for publikum å skjønna kva som blir sagt i filmen, og dermed at det blir desto enklare å følgja med på filmen si forteljing. «Vokosentrisk» blir brukt her sidan det er vanlegast av dei to. David Neumeyer¹⁵ har også som utgangspunkt at film er vokosentrisk, samt at det integrerte lydsporet er grunnleggjande [*basic*]. At lydsporet er integrert handlar om korleis lydsporet er filmen sitt generelle lydlege system, og at alt som er filmen sin lyd er styrt under den kategorien. Når utgangspunktet er at filmen er vokosentrisk kjem visse spelereglar inn for lydsporet. Det klassiske systemet (måten dei ulike lydsporelementa er samansett i den klassiske Hollywood-filmen¹⁶, eit omgrep oppgåva kjem tilbake til) set narrativ klarleik over sjølve lyd kvaliteten i tillegg til stemma over dei andre elementa i lydsporet, deriblant musikk. James Buhler¹⁷ tek fram forteljinga som øvste instans i hierarkiet Neumeyer peiker på. «We can say (...) that both image and dialogue are subordinated to narrative; that the figure in the image, especially the face, subordinates other visual elements; and that the voice subordinates other soundtrack elements». Dette vil seie at alt som skjer i lydsporet til filmen er der for å tena filmen si forteljing. Ein kan sjå på den som at ein treng ingen verbal tale dersom denne talen ikkje har noko meiningsfullt å formidla, og ei overordna forteljing er heilt klart noko talen kan gje meining til. Med utgangspunktet om at lydsporet er integrert må ein tenkja på kvar bestanddel som brikker som plasserast rundt kvarandre for at det skal gje mest mogleg meining i heilskapen. Desse brikkene er difor ein integrert del av filmen, noko Thomas Brami¹⁸ hevdar utydeleggjer skiljet mellom dei, slik at ein ikkje veit kvar til dømes musikk sluttar og tale startar. På denne måten interagerer dei tre lydspordelane (tale, musikk og effektar)

¹⁴ Chion, *Audio-vision*, 5-6.

¹⁵ Neumeyer, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*, 3.

¹⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 78-80; Larsen, *Filmmusikk*, 88-92.

¹⁷ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 141.

¹⁸ Brami, «Integrated Soundtracks: Meaning and Method in *The Lure*», 4.

kontinuerleg med kvarandre. I vokosentrisk forteljande film er det hovudsakleg talen som plasserast i forgrunnen med musikk og lydeffektar som blir tilpassa rundt den i lydsporet, sjølv om dei kan kryssa kvarandre og påverka kvarandre. Sidan filmsekvensane er *utan* tale treng ikkje analysen ta utgangspunkt i eit slikt vokosentrisk syn som pregar film elles. Nokre lydeffektar skal ein sjå i case studiane, men desse er nesten alltid bak filmmusikken, og analysen skal difor berre nemna dei få interaksjonane som finst, utan at dei vil hamna under lupa som musikken.

Grunnen til at ein kan snakka om filmlydspor i det heile er teknologiske utviklingar som førte til synkronisering av lyd og bilete. *Sound-on-disc* og *sound-on-film* var dei gjeldande teknologiane ein prøvde seg på tidleg på 1900-talet¹⁹. Eg skal ikkje nemneverdig inn på korleis desse fungerer, men vil få fram at teknologi er sentralt for korleis filmatiske og filmmusikalske konvensjonar utvikla seg tidleg i filmhistoria etter lyd- og talefilmen kom. Vitaphone er ein *sound-on-film*-teknologi som blei populær, og den kulminerte i *The Jazz Singer*²⁰ (1927), som blir omtala som den første populære talefilmen. Til skilnad frå korleis ein gjorde det med live-framført musikk i stumfilmperioda²¹, kunne ein ha eit innspelt lydspor som var likt ved kvar filmvisning, og difor ha full kontroll over kva for lydar, tale og musikk som blei presentert med biletet. Studioa sine oppkjøp av kinoane var det som førte til at studioa sjølv hadde kontrollen over musikken etter at det tidlegare hadde vore utgjevarar og kinoar som hadde styrt dette sjølv. I byrjinga av lydfilmen var ein usikker på om det kom til å fungera fordi fram til dette punktet hadde filmskaparar spelt på det reint visuelle og forstod ikkje med ein gong lyden si rolle i filmen, som Roy M. Prendergast skriv²², i tillegg til at kameraa laga såpass med støy at det også blei teke opp av mikrofonane ein brukte. Ein var også uroleg for om musikken ville mista sin stadig meir sentrale plass som hadde etablert seg i slutten av stumfilmæraen. «But, for the most part, composers for the cinema were optimistic and hoped that music might be able to play a more integral and influential role in the making of a film», held Prendergast fram. Likevel kan ein med teorien om vokosentrisme i hand peika på korleis filmmusikken ikkje lenger fekk dominere lydsporet i særleg grad.

Claudia Gorbman²³ skriv om den klassiske Hollywood-stilen med fokus på filmar frå 1930- og 1940-talet i si bok *Unheard Melodies* (ein kritisert tittel som oppgåva kjem attende til

¹⁹ Reay, *Music in Film*, 7-8.

²⁰ Crosland, *The Jazz Singer*, Warner Bros. Pictures, 1927.

²¹ Reay, *Music in Film*, 6-7.

²² Prendergast, *Film Music*, 19-20.

²³ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

seinare i kapittelet). Ho tek føre seg prinsipp innan filmmusikalsk komposisjon, miksing og redigering i filmar i den nemnte klassiske forteljande Hollywood-filmen og ser på «reglane» som gjaldt under slike produksjonar.

- I. *Invisibility*: the technical apparatus of nondiegetic music must not be visible
- II. *“Inaudibility”*: Music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals – i.e., to primary vehicles of the narrative
- III. *Signifier of emotion*: Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative ..., but first and foremost, it is a signifier of emotion itself.
- IV. *Narrative cueing*:
-referential/narrative: music gives referential and narrative cues, e.g., indicating point of view, supplying formal demarcations, and establishing setting and characters.
-connotative: music “interprets” and “illustrates” narrative events.
- V. *Continuity*: music provides formal and rhythmic continuity – between shots, in transitions between scenes, by filling “gaps”.
- VI. *Unity*: via repetition and variation of musical material and instrumentation, music aids in the construction of formal and narrative unity.
- VII. A given film score may violate any of the principles above, providing the violation is at the service of the other principles.

Særleg punkt II om «*inaudibility*» er interessant i samband med diskusjonen av oppgåvetemaet fordi case studiane forsøker å gjera det motsette, men også punkt III: «*Signifier of emotion*», og punkt V: «*Continuity*» kjem til å koma att fordi her ser analysane at musikksekvensane brukar dei reglane.

Grunnen til å inkludera dette regelsettet er at desse klassiske filmene Gorbman pratar om har sett eit grunnlag for korleis filmar i ettertid blir fortald, og styrer ofte tanken bak korleis lydspor skal fungere. Det filmmusikalske systemet frå denne fasen blir kalla «det klassiske systemet»²⁴. Peter Larsen skriv at «*Klassisk Hollywood* [er] et system av narrative konvensjoner som angir hvordan man organiserer en fortelling på en klar og effektiv måte, og hvordan man klipper en film slik at tilskuerne glemmer selve fortelleprosessen og kan

²⁴ Larsen, *Filmmusikk*, 89-90.

konsentrere seg om handlingen»²⁵. Ein kan altså sjå på det som at konvensjonar blei etablerte og stadfesta i denne perioden, og det i filmar som framleis blir hylla og framsynt som ideal innan film, og difor filmar med stor påverknad for si ettertid. *Gullalderen*, eller *gullaldermusikken*, er eit anna omgrep frå klassisk Hollywood-film sin etableringsfase, men dette skildrar konkret perioden frå 1930-talet til enden av 1950-talet som er ein periode Hollywood-filmen hadde særskild høg status. Delar av det klassiske systemet blei oppløyst av at ein byrja å utforske nye måtar å gjere filmmusikk på og ein ikkje lenger berre hadde éi norm (det vil ikkje seie at det klassiske systemet stoppa opp, men at det gav seg med å vera dominant i same grad som før). Ved å referera til Gorbman si liste hevdar eg ikkje at case studiane er rake motsetnadar til alle tradisjonelle konvensjonar, men dei hjelper å forstå kva som er sett på som ein viss standard og dannar dermed utgangspunkt for samanlikning og høve til å setja musikksekvensane i historisk filmmusikalsk kontekst. Ein kan peika på både skilnadar og likskapar, som ein vil sjå, og visa på kva for punkt musikksekvensane utfordrar konvensjonar. Dette vil også visa kva som kjenneteiknar dei musikkcentrerte sekvensane ut i frå perspektivet av dei etablerte konvensjonane, og dermed hjelpa å forstå musikksekvensane ytterlegare.

Kathryn Kalinak²⁶ er med å vidare understreka korleis filmmusikk blir sett til sides i lydsporet til fordel for talen. Ho nemner korleis filmmusikk kan bli sett til sides i filmskapingprosessen ved at den blir laga *etter* biletet og dialogen er produsert. Ei slik tilsidesetjing er prov på korleis komponistar er nøydt å tilpassa seg filmen sine andre element, særleg tale, men også andre lydlege og biletlege element. «[T]he classical film score can best be understood not as a rigid structural or stylistic manifesto but rather as a set of conventions formulated to sustain or heighten the fictive reality of the fictive reality of the classic narrative film»²⁷. Musikken plasserast strategisk for å i sum tena den heilskaplege filmforteljinga. Kalinak understrekar i tillegg korleis filmmusikken er sett på som essensiell og sentral, men samstundes blir tilsidesett fordi konvensjonane er der for å tena heilskapen. Filmkomponist som *rolle* blir då tydeleg, kor komponisten skal tena det endelege resultatet som del av samlebandet og ikkje heilt sjølvstendig kunstnar. Filmmusikken er i seg sjølv ikkje like sentral som karakterar og forteljing i det endelege resultatet av ein forteljande film, difor forstår ein korleis musikken kan enda opp «uhøyrleg», som Gorbman skriv²⁸. Særleg kan *strukturell einskap*²⁹ peikast på i

²⁵ Larsen, 89.

²⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 3.

²⁷ Kalinak, 79.

²⁸ Gorbman, *Unheard Melodies*.

²⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 80-81.

denne samanheng. Film er eit oppstykk medium som hoppar mykje i tid og rom. Musikken er ein viktig del av å skapa desse hoppa så saumlause som mogleg. «[T]ransitions between sequences, flash-forwards and flashbacks, parallel editing, dream sequences, and montage»³⁰ blir nemnt som viktige stadar i film kor musikken bidreg til å lenkja den heilskaplege strukturen.

I Kalinak si bok blir det særleg fortald om komponisten Erich Wolfgang Korngold og hans prosess under komponeringa av musikken til *Captain Blood*³¹ (1935). Korngold sin filmmusikk er i følgje ho ein trendsettar for «originally composed, full-length, symphonic scores modeled on a nineteenth-century musical idiom»³², ein oppstartar i tradisjonen me reknar med nyare komponistar som John Williams eller Howard Shore.

Hollywood byrja i starten av gullalderen å bli studiestyrt. Dette gjorde at studioa eigde kinoar, distribusjonsselskap og alle ledd i filmproduksjonen, deriblant komponistane³³. Slik kunne studioa kontrollere heile produksjonsprosessen ut i frå deira eige ideal, og samstundes gjere det så effektivt som mogleg for å sørgja for meir inntening gjennom produksjonane. Dette er grunnen til at ein gjerne seier filmar gjekk gjennom samleband. Dette gjaldt også musikken³⁴, nok som gjorde at filmkomponisten var del av ei avdeling med musikarar leia av ein musikksjef som rapporterte til sine overordna (som t.d. regissør og produsent). Dette tyder at kvar deltakar av produksjonen hadde ei sær spesifikk oppgåve som blei styrt av leiarane som i hovudsak hadde den kreative makta³⁵. «The hierarchy which positioned management over labor permeated every facet of a film's production from its visual style to its music»³⁶.

Komponistane, som andre i produksjonane, var kontraktbunde til studioa, og var difor underretta ein overordna kreativ kontroll i tillegg til å ikkje få bruka musikken sin utanfor filmen. Likevel hadde dei sjølvsagt fordelene med å kunne vise filmmusikken sin til den store massen av kinogjengarar og å kunne arbeida med dyktige musikarar. Ein komponist som Korngold var også heldig ved at han kunne bruka meir tid enn seks veker (som var det normale) fordi han hadde forhandla det fram i kontrakten med Warners³⁷. Nathan Platte³⁸ peiker likevel på at produsenten kan bli sitjande att med lovprisingane for det musikalske,

³⁰ Kalinak, 80.

³¹ Curtiz, *Captain Blood*, Warner Bros. Pictures, 1935.

³² Kalinak, *Settling the Score*, 79.

³³ Larsen, *Filmmusikk*, 88-89.

³⁴ Larsen, 94-95.

³⁵ Reay, *Music in Film*, 13.

³⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 75.

³⁷ Kalinak, 75.

³⁸ Platte, «Conducting the Composer», 122-123.

uansett grad eller kvalitet på sine musikalske inngrep, fordi det komponisten gjer under kontrakt blir eit kjenneteikn for selskap eller filmskapar.

Theodor Adorno og Hanns Eisler³⁹ forklarar ytterlegare komponisten sin utsette posisjon:

[U]nder average conditions, the composer is far from enjoying equal rights with the producer, script writer, or film director. He is subject to the head of the music department, who regards him as a kind of specialist. Like all specialists he is either employed under a long-term contract or hired for a specific job. Thus the composer is usually in a dependent position; he is loosely connected with the enterprise and can be easily dismissed.

Ein komponist sin kunstnariske fridom må difor reknast til å vera liten og underordna dei ulike ledda av leiarar over seg. Det treng likevel ikkje å vera negativt for sluttproduktet om komponisten har avgrensa kreativ makt. James Wierzbicki⁴⁰ nemner Alfred Hitchcock og hans musikalske samarbeid (Bernard Herrmann, Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin og Franz Waxman) som ofte enda opp med å høyrast ut som «Hitchcock sin soniske stil»:

These composers had distinctive voices, and as time allowed they made efforts to express their unique artistic personalities in works designed for the concert hall. When they wrote for films, however, they functioned as chameleons, adapting readily to whatever conditions were warranted by a particular project⁴¹.

På grunnlag av dette kan ein seie at ein plan frå start ikkje er det som er gale med produsentar eller regissørar sitt engasjement i det musikalske arbeidet, men heller ideen om at komponistar og musikarar ikkje kan ha ein større rådande del over det endelege resultatet og den innleiande planlegginga i oppstarten av produksjonen.

«One important characteristic of films during the studio era was that the sound film was a talking film», skriv Prendergast⁴². Den karakteren som prata var den som blir filma, ein forsøkte å klippa filmen slik at tilskodaren ikkje blei distraherert bort frå det som blei sagt, montasjar blei sjeldnare brukt enn i stumfilmæraen og lyssetjing var heller funksjonell enn eksperimentell, i motsetnad til tidlegare i filmhistoria. Dette gjorde at filmen var ei rein narrativ oppleving for tilskodaren. Musikken tilpassa seg også til dei nemnte konvensjonane

³⁹ Adorno og Eisler, *Composing for the Films*, 61.

⁴⁰ Wierzbicki, «Sonic Style in Cinema», 5-6.

⁴¹ Wierzbicki, 6.

⁴² Prendergast, *Film Music*, 53.

slik at den også blei tenar av forteljinga. Tilbake til Korngold så gjev Kalinak prov på korleis han underretta seg filmen: «From the nuance of facial expression and bodily gesture to the sweep of movement across the screen, music punctuated narrative»⁴³. Når utgangspunktet er at filmen er ferdig og musikken blir sett på til slutt er komponisten nøydd til å bruka det som er i biletet av rørsle og uttrykk til inspirasjon, slik at ein er sikker på at musikken passer inn. Tidlegare har oppgåva sett korleis studioa rår over alle aspekt ved filmproduksjonen og difor følgjer Korngold gjevne instruksjonar (anten medvitne eller umedvitne) i tillegg til å bruka konvensjonane som skulle etablere seg i Hollywood sin filmmusikk. Desse konvensjonane vil likevel vera ein del av hans musikalske uttrykk i stor grad, og ikkje naudsynlegvis berre ein instruksjon frå produsent eller regissør. Komponistar som Korngold må seiast å ikkje berre ha hatt dårlege kår – langt derifrå, som enkelte privilegium i kontrakten hans viste over – men ein kan sjå korleis restriksjonar bygde seg opp rundt det musikalske som gjorde at filmmusikken i det klassiske Hollywood-systemet måtte underretta seg mykje av det andre som skjedde i produksjonen. I dei utvalde sekvensane vil ein sjå klare avvik frå dette prinsippet. Det kan sjølvsagt forklarast med alle tiåra som har gått sidan den klassiske Hollywood-perioden, men ein skal ikkje gløyma påverknaden den har og ideala den har sett.

Chion⁴⁴ pratar om «added value» i filmmusikk, som går ut på at filmmusikken kan gjera biletet rikare ved å tilføra informasjon og uttrykk som biletet ikkje i seg sjølv gjev. I møtet mellom bilete og lyd treng det ikkje vera heilt synkront eller heilt realistisk, men kan gjerast filmmusikalsk med to ulike effektar: den *empatiske* og den *anempatiske* effekten⁴⁵. Den empatiske effekten kjem føre ved at musikken direkte deltek i scenen si kjensle ved å ta i bruk rytmen, tonen og fraseringa i scenen, slik at bilete og musikk passar i lag. Den anempatiske effekten kjem føre når musikken er likegyldig til scenen sin situasjon, slik at bilete og musikk beinveges verker kontrasterande eller som at dei ikkje passar i lag. I følge Chion set det ikkje det emosjonelle uttrykket på pause, men intensiverer det. Begge effektane spelar uansett saman med biletet for å skapa uttrykket, berre at dei to effektane gjev ulike opplevingar.

I dette delkapittelet er det passande å ha med nokre relevante filmmusikalske omgrep. Difor dekkjer resten av delkapittelet nokre slike. *Diegese* er termen brukt om filmen si fiksjonelle røynd. Den skildrar «den ‘verden’ de fiktive handlingene utspiller seg i»⁴⁶. Ein bruker også dette når det er snakk om lydspor og filmmusikk sitt forhold til diegesen. «Diegetic music is

⁴³ Kalinak, *Settling the Score*, 84.

⁴⁴ Chion, *Audio-vision*, 5.

⁴⁵ Chion, 8-9.

⁴⁶ Larsen, *Filmmusikk*, 24.

music that is produced within the implied world of the film; we can specify or assume where and by what characters the music is produced. Non-diegetic music is produced from some unspecified external source»⁴⁷. Dette er likevel ikkje berre ei skildring av filmmusikken sin narrative plassering, fordi det finst kritikk av etablerte diegetiske idear, som Anahid Kassabian påpeiker⁴⁸: (1) Den tar utgangspunkt i at filmen kjem før musikken trass i at musikken, eller lydsporet generelt, er med å styra tilskodaren si oppleving av romlege og tidsmessige forhold; og (2) dikotomien om at filmmusikken anten er *innanfor* eller *utanfor* diegesen, utan omsyn til at mellomstadium kan finnast. Skiljet mellom diegetisk og ikkje-diegetisk musikk kan også vera uklart og vanskeleg å setja definisjon på. Guido Heldt har laga ein analogi om geografiske grenser i kartografi og røynd⁴⁹:

There is normally no geographical feature to mark the dividing line in the physical world; the border between two countries is purely conceptual, too. It can, however, quickly become practically relevant if one tries to cross it illegally and is caught by the border patrol. The narratological border patrol is made up of our assumptions about narrative and what it 'normally' does.

Heldt⁵⁰ skriv seinare om korleis *Ferris Bueller's Day Off*⁵¹ (1986) bruker ikkje-diegetisk musikk for å visa korleis hovudkarakteren manipulerer dei rundt seg, særleg foreldra i opningsscenen, når han lyg om å vera sjuk medan «an underscore of sweetly sentimental American family-movie music»⁵² spelast. Musikken er brukt for å forsterka tilskodaren si oppleving av at Ferris har kontrollen i filmen, som att blir forsterka av at han bryt den fjerde veggen, og resulterer i at han blir ein karakter med makt over både dei rundt seg i diegesen og tilskodarane i kinosalen. Musikken som spelast er den musikken som passar for nett han, og musikken blir eit middel for overtyding. Eit anna diegetisk-musikalsk element å ta omsyn til er ambidiegetisk musikk, som i følgje Morris B. Holbrook⁵³ sin definisjon går ut på at filmmusikk som blir spelt i diegesen av karakterar (som om det er diegetisk musikk) får ein ikkje-diegetisk funksjon ved at den inneheld dramatisk utvikling. Heldt⁵⁴ har to ankepunkt på denne definisjonen: (1) musikken er ikkje *eigentleg* diegetisk ambivalent dersom den skjer i

⁴⁷ Kassabian, *Hearing Film*, 42.

⁴⁸ Kassabian, 42-43.

⁴⁹ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 59.

⁵⁰ Heldt, 67.

⁵¹ Hughes, *Ferris Bueller's Day Off*, Paramount Pictures, 1986.

⁵² Heldt, *Music and Levels of Narration*, 67.

⁵³ Holbrook, «Ambi-diegetic Music in the Movies», 153-154.

⁵⁴ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 80.

diegesen; og (2) diegetisk musikk brukt i dramatisk utvikling av karakterar treng ikkje vera overraskande trass i at ein er meir vandt til ikkje-diegetisk musikk med denne funksjonen. Heldt⁵⁵ viser til ein scene frå *Kramer vs. Kramer*⁵⁶ (1979) med tilsynelatande ikkje-diegetisk musikk i lydsporet medan Ted Kramer (Dustin Hoffman) og ein kollega når eit høgdepunkt i ein dialogen. Når dei så går ut langs gata sit to gatemusikantar med instrument som gjev ei *diegetisk avsløring* av musikken. Denne diegetiske ambivalensen knyt Heldt til David Bordwell sin tanke om narrativt sjølvmedvit⁵⁷: «[T]he film shows that it is playing with our expectations regarding the status of the music. But that is an effect of the narration and relies on the framing of images and the sequence of shots, which conspire to keep the origin of the music hidden until such time as the narration sees fit»⁵⁸. Musikk som kjem frå ei kjelde i diegesen kallast «source music»⁵⁹. For det meste brukast dette omgrepet om diegetisk musikk slik som i dømet frå *Kramer vs. Kramer*, men dette kan også skje i grenseland mellom diegetisk og ikkje-diegetisk musikk. I talefilmen si byrjing tenkte ein at filmmusikk måtte ha ei kjelde fordi det at ein høyrer alle andre lydar «realistisk» kan gje inntrykket av at ein må høyra musikken også «realistisk». Grunnen til å nemna filmmusikk som har kjelde i diegesen er at det finnast eit interressant tilfelle av dette i *Once Upon a Time in the West* der kjelda aldri blir synleg, men det som (kanskje) er *source music* forsvinn samstundes som andre diegetiske lydar, og difor fortel kanskje filmen oss at musikken var ein del av diegesen. Dette blir diskutert seinare.

Leiemotiv er eit sentralt omgrep, og er noko som er aktuelt i begge sekvensane. «The **leitmotif** or leading theme is a musical phrase, either as complex as a melody or as simple as a few notes, which, through repetition, becomes identified with a character, situation, or idea», skriv Kalinak⁶⁰. Dette filmmusikalske verkemiddelet kjem frå operatradisjonen, særleg då operaane til Richard Wagner som kunne vera gjennomsyra av leiemotiv. Gjennom bruk av leiemotiv i filmmusikken er det høve for musikken å gjera tydeleg det som er viktig i forteljinga, i tillegg til å knyta ulike delar saman. Kalinak⁶¹ nemner korleis leiemotiv er brukt i musikken for å framstilla hovudkarakteren sine heroiske kjenneteikn:

⁵⁵ Heldt, 81.

⁵⁶ Benton, *Kramer vs. Kramer*, Columbia Pictures, 1979.

⁵⁷ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 58-59.

⁵⁸ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 81-82.

⁵⁹ Prendergast, *Film Music*, 24-25.

⁶⁰ Kalinak, *Settling the Score*, 63.

⁶¹ Kalinak, 107.

[T]he leitmotif operates on two levels simultaneously: in terms of the narrative it helps to create the heroism of the protagonist; in terms of the music it creates both a thread of repetition and variation which binds the score, and also, through anticipation of a return to the original version, a climactic center for the score's overall design.

Det treng då sjølvsagt ikkje å vera heroisme, men kan vera kva enn som kjenneteiknar karakteren og leiemotivet karakteren får komponert, som fungerer i leiemotivisk bruk. Buhler⁶² understrekar også korleis leiemotiva er med på å gje filmen *strukturell einskap*⁶³ ved å trekkja linjer mellom ulike delar. Heilskapstanken er sentral i leiemotivisk bruk, som difor gjer det til eit nyttig verktøy for filmkomponisten. Ved å knyta musikk til karakterar, miljø, kjensler og liknande i filmen gjev ein tilskodaren noko narrativt heilskapleg også i det musikalske innhaldet⁶⁴. Musikken har ei innebuande evne til å kunne referere emosjonelt til kva som skjer i biletet, og er i så måte effektiv for tilskodaren si oppleving. Den går ikkje omvegen ved å *representera* kjensla, men «høyrest ut som» den heller⁶⁵, noko som gjev ein meir direkte effekt. Ein kan difor seie at den treff tilskodaren meir beinveges enn til dømes visuell eller verbal informasjon, som tilskodaren *tolkar*. Komponisten sin bruk av konvensjonar innan toneintervall, rytme, tempo osv., er det som styrer kjenslene, men det er vanskeleg å vite kvifor bestemte kjensler høyrer til gjevne musikalske rørsler, som Larsen skriv: «Selv om det er uenighet mellom musikkfilosofar og musikkteoretikere om kva som egentlig skjer, må vi akseptere som et historisk faktum at det i vår kulturkrets er en tendens til å assosiere bestemte musikalske trekk med bestemte følelser»⁶⁶. Han nemner vidare at sjølv om eit musikalsk trekk kan verka glad i ein kontekst, så kan det verka annleis i andre kontekstar, både musikalsk og visuelt⁶⁷. Jon-Roar Bjørkvold, som tek føre seg filmmusikken sin retoriske funksjon, seier det Wagnerske leiemotivet «[også er] forankret i en spesifikk musikalsk kontekst, der ledemotivet blir eksponert og utviklet som del av en indre musikalsk logikk, med kontinuitet og sammenheng gjennom et helt verk»⁶⁸, i tillegg til å vera ei musikalsk tydeleggjering av det motivet høyrer til. Neste delkapittel kjem tilbake til emosjonar i film-musikk.

⁶² Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 130.

⁶³ Kalinak, *Settling the Score*, 80-83.

⁶⁴ Larsen, *Filmmusikk*, 64-65.

⁶⁵ Larsen, 75.

⁶⁶ Larsen, 77.

⁶⁷ Larsen, 78.

⁶⁸ Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, 22.

Eit anna nyttig omgrep å ta med er (*dis-*)kontinuitet. Ein bruker det gjerne om montasje og korleis musikken kan binda saman bilete som ikkje beinveges har ein klar samanheng i seg sjølv⁶⁹. Det kan også brukast om korleis musikk er kontinuert i ein scene eller ein sekvens, slik Larsen⁷⁰ fortel om Howard Hawks sin *The Big Sleep*⁷¹ (1946), som ikkje har filmmusikk gjennom heile filmen (altså er den ikkje kontinuert). Dette tyder at musikken skapar samanheng mellom ulike lokasjonar, karakterar og stemningar gjennom ein sekvens på ei gjeven lengd, noko som er relevant særleg i denne oppgåva, kor musikksekvensen som blir undersøkt baserer seg på kontinuert filmmusikk. Eit siste omgrep relevant for musikksekvensane er *strukturell einskap* (som ikkje må forvekslast med *strukturell einskap*, nemnd tidlegare). Larsen skriv at det handlar om at musikken etterliknar det ein kan sjå i biletet⁷². Slik kan musikk, også den ikkje-diegetiske, imitera noko som skjer i diegesen, enten for å gje seg sjølv mening, eller for å tydeleggjera det ein ser i filmen.

Konkluderande i dette delkapittelet kan ein seie at filmmusikk tradisjonelt sett ikkje er først i køen av kva som skal vera mest høyrleg i lydsporet, trass at det er sett på som viktig i det heilskaplege uttrykket. Dette kan verka å ikkje gje mening, men med tanke på at den ofte har rolle å støtta filmatiske element, er det likevel riktig. Film er riktig nok ein visuell kunstform, noko ingen vil argumentera mot, men filmkomponistar kan likevel koma med motargument når det gjeld talefokuset som ofte dominerer, som er grunnen til fokuset her på vokosentrisme og korleis film godt kan fungera utan. Vokosentrismen har sjølvsagt sin naturlege plass i filmen trass denne argumentasjonen mot dominansen: «Sound in film is voco- and verbocentric, above all, because human beings in their habitual behavior are as well. When in any given sound environment you hear voices, those voices capture and focus your attention before any other sound»⁷³. Når eg vidare argumenterer for alternativet til vokosentrisme i film, er ikkje det *mot* at film bruker tale i seg sjølv, men for å i det heile peika på alternativet.

⁶⁹ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 67.

⁷⁰ Larsen, *Filmmusikk*, 109-110.

⁷¹ Hawks, *The Big Sleep*, Warner Bros., 1946.

⁷² Larsen, 70-71.

⁷³ Chion, *Audio-vision*, 6.

2.2 Filmteori og narratologi

Arne Engelstad og Elise Seip Tønnesen⁷⁴ skriv at film først og fremst er eit forteljande medium. Publikum kan kjenna seg att gjennom sine egne erfaringar i slik filmen blir fortalt. Slik blir publikum engasjert i filmen si handling, og når andre sanseintrykk blir avgrensa ved å ha det mørkt og ved å ha lyden på høgt volum blir filmen sitt uttrykk og budskap forsterka, fordi publikum sitt fokus på filmen blir spissa. Dette fører til at publikum sitt kjensleviv blir påverka av det som skjer på skjermen. «[F]ilmscener kan sette i gang sterke følelser: redsel, svimmelhet, sug i magen – selv om vi sitter trygt i kinostolen». Alternativ til forteljande film finst sjølv sagt, men ofte kan ein rekna med at filmen fortel ei historie, og denne oppgåva gjer også det frå eit filmmusikalsk perspektiv. Film er både eit uttrykk og eit medium⁷⁵, som vil seie at den kan sjåast frå to ulike perspektiv. Uttrykk tyder at ein ser på filmen som samansett tekst, og tek føre seg korleis den uttrykkjer meining gjennom bilete og rørsle, musikk og lyd, og tale og skrift. Å sjå på filmen som medium tyder at ein ser korleis det filmatiske uttrykket er organisert. Det vil seie til dømes korleis den blir framsynt, som skjer på kino, på TV- eller PC-skjerm eller på lerretet i heimekinoen, for å nemna nokre, og alle desse ulike media har sine ulike kvalitetar. Eit sentralt element i forteljande film er realisme i både bilete og lyd⁷⁶. Publikum kan altså kjenne att det som skjer i biletet og lydsporet frå egne erfaringar fordi filmen etterliknar mennesket sine sansemessige opplevingar. Slik engasjerer filmen publikum til å forstå og delta i filmen sitt narrative univers. «Så lenge filmen hele tiden forer oss med ny handling som henger sammen på en måte som blir meningsfylt for oss, godtar vi filmskaperens utvalg som en troverdig form for virkelighetspresentasjon»⁷⁷, held Engelstad og Tønnesen fram. Poenget om realisme er også noko ein ser att i lydsporet, sidan det prøver å gje eit realistisk lydbilete av det som er vist i biletet. Til dømes er lydopptak på filmsettet ein metode for å representera skodespelarane sine stemmer på ein realistisk måte⁷⁸. Det gjer at det er færre distraksjonar når det gjer synkroniteten mellom det visuelle og lydsporet å hengja seg fast i⁷⁹, og difor opplever ein det som meir realistisk trass film sine grunnleggjande urealistiske forteljande metodar, som til dømes klipping. Om filmatisk realisme skriv Robert Stam⁸⁰ at ein har fleire sjangrar med sine estetikkar knyt til realisme: «neorealisme», «poetisk

⁷⁴ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 12.

⁷⁵ Engelstad og Tønnesen, 13.

⁷⁶ Engelstad og Tønnesen, 13-14.

⁷⁷ Engelstad og Tønnesen, 13.

⁷⁸ Larsen, *Filmmusikk*, 127.

⁷⁹ Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 98-102.

⁸⁰ Robert Stam, *Film Theory*, 141-42. Sjangernamn direkte omsett av meg.

realisme» og «subjektiv realisme». Difor blir filmatisk realisme breitt definert, men generelt har det ofte å gjera med konvensjonar innan subsjangrane som får dei til å *kjennast* autentiske eller truverdige. Om Hollywood og realismen knyt til det skriv han «[s]cenes are demarcated by neo-classical criteria – unity of time, space, and action. Classical narration tends to be omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious»⁸¹, som vidare tyder på at forteljinga gjev kontinuerleg informasjon for at realismen ikkje blir brote. Kort sagt kan ein skildra det som at tilskodaren *veit* det er fiksjon, men det er så nære røynda at ein *kan* godta det som ekte fordi filmen etterliknar røynda med sine metodar.

Torben Krogh Grodal⁸² nemner to ulike mentale modi for tilskodaren si oppleving av film: det *objektive* og det *subjektive*. Han lenkjer desse modiane til om tilskodaren kognitivt legg opplevinga til høvesvis eit ytre (distalt) eller indre (proksimalt) rom. Det ytre, objektive, rommet dreier seg om dei presenterte handlingane ein sjølv kan rå over eller forstå, både fysisk og mentalt. «Thus ‘reality’ and ‘objectivity’ is a feeling linked to perceptions which enable action and thought actions»⁸³, held han fram. Den objektive modusen bruker ein når det filmen viser er beinveges forståeleg og kjennest verkeleg. Det indre, subjektive, rommet er dei handlingane ein må knyta personlege erfaringar og assosiasjonar til fordi det filmen syner fram ikkje er det fullstendige biletet av situasjonen. Slik blir ein sjølv nøydt til å tolka det filmen faktisk presenterer. Grodal held fram med at ein som tilskodar først og fremst ser etter objektive signal. «But if we do not find something which can focus our attention, either protagonists or their concerns or proposition-eliciting phenomena, the viewer will shift into an unfocused default mode»⁸⁴. Dersom tilskodaren kjem i denne modusen byrjar ein å framkalla kjensler og meiningar sjølv basert på eigne erfaringar, sidan ein ikkje finn objektive knaggar ein kan henga seg fast i. Denne ufokuserte tilstanden kallar Grodal «vag lyrisk-assosiativ» [*diffuse lyrical-associative*]⁸⁵, som skildrar at ein treng å gje det ein ser meining, sjølv om det visuelle ein får presentert ikkje er til hjelp. Engelstad og Tønnesen kallar det for «suget etter meningsfylt handling»⁸⁶, som skildrar godt korleis ein konstant leitar etter dette. Tilskodaren av ein film kombinerer den objektive observasjonen av film med subjektive erfaringar for å forma det endelege kognitive inntrykket, opplevinga, og kjensla av filmen. Alt dette vil altså då seie at tilskodaren kontinuerleg søker etter kva ein kan forstå ut i frå kva me

⁸¹ Stam, 144-45.

⁸² Grodal, «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings», 89.

⁸³ Grodal, 89.

⁸⁴ Grodal, 90.

⁸⁵ Grodal, 91.

⁸⁶ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 13.

kjenner og veit i vår eigen røynd, men tyr til tolking dersom ein ikkje lenger har forståing for handlinga. Begge to fungerer saman og samspelet dei i mellom i filmen sin heilskap byggjer opp tilskodaren si endelege forståing og inntrykk. I følgje Stam⁸⁷ er dei fleste kognitivistar samde om at filmkognisjon må forståast som forsøk av tilskodaren å skapa meining av det visuelle eller narrative, og at prosessane ein nyttar for å skapa denne meininga ikkje er ulike den ein bruker i kvardagslivet. Likevel hevdar han også at kognitivismen er eklektisk, og blir ofte brukt ulikt saman med andre teoriar («cut 'n' mix», som han skriv) etter kva som krevjast i ei analyse eller liknande.

I musikksekvensane er eit av dei sentrale aspekta *tid* og korleis den går føre seg. Difor er nokre omgrep rundt dette nyttig. Når ein snakkar om tid i film bruker ein orda *historie* og *forteljing*⁸⁸, som har ulike tydingar i narratologi. Forteljing seier noko om kva som faktisk blir vist i filmen, medan historie er det fullstendige handlingsforløpet. I praksis kan dette vera at nokon byrjar å gå frå butikken i ein scene, og i neste klipp er dei framme. Dette blir synt fram tydeleg raskare enn korleis ei slik handling eigentleg går føre seg. Den effektive måten dette blir vist på er *forteljinga*, medan korleis det ville skjedd i røynda er *historia*. Tilskodaren førestiller seg at det har vore ei vandring i mellomtida, og godtek at denne ikkje blir vist i forteljinga. Filmene fortel ikkje alt som skjer i historia fordi ein enkelt kan oppnå eit høgt forteljartempo ved hjelp av filmatiske verkemiddel som til dømes klipping. Ein film kan altså enkelt gå føre seg over eit langt tidsrom i historia når forteljinga berre varar nokre timar. Derimot finst også filmar som varar like lenge som historia den fortel, og liknar sånn sett meir på korleis teateret fortel historier⁸⁹. Tida som skjer på film kan vera vanskeleg å definera nettopp grunna dei ulike tempoa filmen kan bruka, både når det gjeld klipping og tidsspenn i handlinga. Dersom filmen følgjer historia over eit lengre tidsrom vil eg derimot rekna det som at filmen tek seg god tid til å fortelja historia, sidan den *kunne* ha gjort fleire klipp for å fortelja det den vil. Det blir difor eit medvite val dersom filmen ikkje hoppar mykje i tid, også innerter i kvar scene. Dette vil ein sjå i musikksekvensane.

Når ein analyserer film løyser ein den filmatiske heilskapen, kva enn det skulle vera, opp i fleire delar⁹⁰. Sidan oppgåva fortel frå eit filmmusikalsk perspektiv kjem filmdelen av analysen til å tena det føremålet. Musikksekvensane er berre korte delar av filmen som er basert på å ikkje ha tale, så noko av fokuset blir å sjå på rørsle i bileta, både i utsnittet og i

⁸⁷ Stam, *Film Theory*, 237.

⁸⁸ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 29-32.

⁸⁹ Engelstad og Tønnesen, 31-32.

⁹⁰ Engelstad og Tønnesen, 15.

kamerarørslene. Dersom ein finn noko som går att eller som skil seg ut i dette kan det fortelja om stil og korleis det knyt seg til det som blir fortald og musikken⁹¹. Sidan tidsaspektet også er eit sentralt poeng bli det fokusert på når og korleis det blir klippa, og korleis det fungerer rytmisk saman med det musikalske. «En innstillings bildeutsnitt, bildevinkel, lyssetting, fargebruk og så vidare er resultatet av *valg* filmskaperne har foretatt blant mange valgmuligheter», skriv Engelstad og Tønnesen⁹². Det blir forsøkt i analysen å visa desse visuelle vala og setja dei saman med det musikalske for å undersøka korleis sekvensane blir fortald. Avslutningsvis bør det nemnast at diverse omgrep når det gjeld biletutsnitt og kameraføring kjem til å bli forklart i fotnotane i sjølve analysane, sidan det er der forklaringane vil ha mest føre seg. Slik kan omgrepa knytast direkte til tilhøyrande skjermbilete.

⁹¹ Engelstad og Tønnesen, 16.

⁹² Engelstad og Tønnesen, 78. *Innstilling* tyder uavbrote, samanhengande kameraopptak (*shot* på engelsk).

2.3 Kognisjon, emosjon og filmtilskodaren

Det er nyttig å ta føre seg tilskodarar si oppleving av filmen. Slik kan ein peika på effekten av musikksekvensane i kontekst av filmen. Ein lyt ha i bakhovudet at sekvensen går føre seg i kontekst av ei heil filmforteljing, som gjer at det anten kan passe saman med eller bryte med det heilskaplege uttrykket. Med utgangspunktet om av dei musikkcentrerte sekvensane bryt med andre delar av filmen (fordi vokosentrismen er tilsidesett) kan ein tenkja seg at tilskodaren opplever dei annleis enn resten av filmen, særleg grunna filmmusikken. Sidan musikken går kontinuerleg gjennom sekvensane tek eg utgangspunkt i musikken sin innverknad på tilskodaren for å forklara den emosjonelle og kognitive effekten til musikksekvensane. Dei er prega av å ikkje ha tale som distraherer og difor kan musikken bortimot åleine i lydsporet påverka tilskodaren – saman med biletet, sjølv sagt – og sidan dette er noko som skil seg ut kan ein tenkja seg at det i alle fall har ein effekt kognitivt og emosjonelt. Teori om filmoppleving kan vera med å forklara påverknaden til musikksekvensane, og i oppgåva er det eit viktig poeng at sekvensane får ein eigen stad i filmen sin heilskap. Det kan ha ein forsterkande og fokusert funksjon, og sidan det er musikk og ikkje tale i lydsporet får det ei anna tyding som tilskodaren må *tolke*. Det som er viktig å få fram er at musikksekvensane *har* ein effekt på tilskodaren som er nyttig i heilskapen.

Annabel J. Cohen⁹³ peiker på at det å forstå mennesket sin kognisjon i samband med film og filmmusikk er særskild komplisert, og at det framleis er mykje ein ikkje forstår. Ein kan altså ikkje peike med visse på eit stykke filmmusikk og sei alt som skjer inni lyttaren sitt hovud. Trass dette er det viktig å prøva å forstå fordi det er menneskesinnet som gjer filmen og filmmusikken mogleg i utgangspunktet. Slik kan oppgåva i nokon grad vise til mentale prosessar rundt handteringa av auditiv og visuell informasjon, og såleis diskutera forholdet mellom musikk og emosjon ytterlegare. Cohen⁹⁴ nemner vidare korleis regissørar, komponistar og tilskodarar har generelle tankar [«common assumptions»] om kva musikk gjev til film på eit noko overflatisk plan, som at (1) musikk legg til *meaning* i filmen, (2) den dannar *samanheng i minnet* ved å akkompagnera det visuelle, og (3) den skapar *engasjement* og interesse for filmen hos tilskodaren. Desse meiningane viser seg også i teoriar som allereie er presentert, som til dømes korleis leiemotiv gjev *meaning* til filmen⁹⁵ eller Chion⁹⁶ sin tanke

⁹³ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 96-97.

⁹⁴ Cohen, 98.

⁹⁵ Kalinak, *Settling the Score*, 63; Buhler, Neumeyer og Deemer, *Theories of the Soundtrack*, 130; Larsen, *Filmmusikk*, 64-65.

⁹⁶ Chion, *Audio-vision*, 5.

om *added value*, som tek utgangspunkt i at filmmusikken inneheld verdiar som blir overført til det audiovisuelle resultatet, som både kan knytast til meining og samanheng. Slike teoriar skal eg sjølv sagt ikkje underminera som «overflatiske» (dei er langt frå det), som dei blei kategorisert over, men det er interessant å reflektera over kor *riktige* desse tre typiske meiningane er når det gjeld kognitiv persepsjon hos tilskodaren. Med bakgrunn i Cohen si fråsegn om at «[u]nderstanding these mental proclivities and limitations would seem crucial to scholarship in film and film music»⁹⁷, kjenst det naudsynt å i det minste etablere nokre idear om korleis tilskodaren kan oppfatta filmmusikk. Cohen stiller difor vidare spørsmål ved kor riktige dei tre nemnde føresetnadane er og viser korleis kognitiv vitenskap tek tak i dei. Helst skjer dette ved hjelp av kognitiv testing i staden for berre verbal og symbolsk argumentasjon. Likevel baserer denne oppgåva seg ikkje på testing fordi det kan heller vera ei vidareføring, sidan fokuset her hovudsakleg er på å forklara musikksekvensane gjennom filmmusikalske analysar, noko den kognitive filmmusikkteorien kan vera med å støtta oppom i argumentasjonen. Det blir vidare påpeikt at det for filmmusikkforskarar er komplisert å tileigna seg den kunnskapen som krevjast frå eit heilt anna fagfelt, noko som gjeld sameleis den andre vegen⁹⁸. Sidan dette er spesialisert kunnskap er det komplisert å ta føre seg innan filmmusikkfeltet, men Cohen er likevel relevant i diskusjonen her fordi oppgåva ynsker å framheva effekten sekvensane har på tilskodaren.

Cohen har sjølv utvikla modellen *Congruence-Associationist Model (C-A M)*, som tek føre seg strukturelle og assosiative kodingsprinsipp i hjernen når det gjeld effekten av filmmusikk⁹⁹. Lys (bilete) og lyd (musikk) som filmen sine fysiske element miksar seg med kvar tilskodar sine mentale minne og sjangerkunnskap [«story grammars»] for å kulminera i den medvitne opplevinga [«working narrative»] filmen gjev. Overflateelement i filmen som tekst, tale, det visuelle, musikk, lydeffektar og det kinestetiske prosesserast av tilskodaren for å skapa meining og struktur til den fullstendige filmforteljinga, og resulterer i det som er tilskodaren sin forståing og langtidsminne av filmuttrykk og sjanger, «Source of Expectations and Story Grammar», som Cohen kallar det¹⁰⁰. Dette står for den filmatiske kunnskapen ein sit att med av filmatiske opplevingar som ein deretter tek med seg vidare til neste filmoppleving. Slik går dette i ein kontinuerleg sirkel fordi tilskodaren tek alle filmerfaringar vidare til neste og ein byggjer opp forståing og forventing samla over tid. Cohen peiker på

⁹⁷ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 96.

⁹⁸ Cohen, 124-125.

⁹⁹ Cohen, 101.

¹⁰⁰ Cohen, 120. Sjå «FIGURE 5.3».

korleis ein vel seg ut fokuspunkt: «Within the film or media context, C-A M portrays that music is a vehicle transporting a variety of information, only some of which is relevant to a particular cinematic goal»¹⁰¹. Nokre musikalske element blir altså plukka ut som meir framheva eller relevante for visse av måla med musikken. I samband med hans idé om den aktivt lyttande og persiperande tilskodaren, nemner Birger Langkjær¹⁰² korleis ein vel seg ut ulike fokuspunkt kontinuerleg i filmmusikken. Dette delkapittelet kjem tilbake til Langkjær. C-A M viser at det musikalske i filmen inneheld affektiv meining og assosiasjon som blir eit bidrag til filmen si forteljing, trass i at den ofte skjer utanfor forteljinga (altså ikkje-diegetisk), og at uansett kva plan filmmusikken skjer på kan den musikken bidra narrativt¹⁰³. Dermed blir den ein indirekte bidragsytar i diegesen fordi som tilskodar les ein diegesen i lys av den ikkje-diegetiske musikken. Uansett om musikken er diegetisk eller ikkje kjem ein ikkje vekk i frå at den er del av filmen si formidling av meining og uttrykk. Dei ulike nivåa i C-A M fortel at dei ulike bestanddelane fungerer i ein større samanheng for å påverka tilskodaren, og det er ein del av ein større samanheng mellom alle filmatiske og filmmusikalske erfaringar hos kvar enkelte tilskodar.

The C-A M framework explains a puzzling, paradoxical role of background music in film. Music adds information that is both consistent and inconsistent with the narrative. The affective quality is usually consistent; the acoustical aspect of the music is often not. Although the affective associations produced by the music seem like they belong to the images, the sounds that produced those associations do not¹⁰⁴.

Cohen skriv vidare om dei tre elementa mange meiner musikk tilfører film: meining, minne og engasjement¹⁰⁵. Når det gjeld meining finnast *ekstern* meining¹⁰⁶, som handlar om det assosiative som eksisterer i verda utanfor filmen, og *indre* meining¹⁰⁷, som handlar om strukturelle forhold og assosiasjonar mellom lyd og bilete innerter i filmen. Den eksterne meininga kan til dømes vera kjensla ein knyter til ein viss type musikk. I eit audiovisuelt forsøk ho sjølv skreiv om¹⁰⁸ fekk testpersonar framsynt monofone brotne treklangmelodiar og synet av eit rørleg objekt. Melodien varierte i tempo og tonehøgde. Basert på dette svara dei på

¹⁰¹ Cohen, 121.

¹⁰² Langkjær, *Den Lyttende Tilskuer*, 41-43.

¹⁰³ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 121-122.

¹⁰⁴ Cohen, 123.

¹⁰⁵ Cohen, 102-111.

¹⁰⁶ Cohen, 102-105.

¹⁰⁷ Cohen, 105-108.

¹⁰⁸ Cohen, «Film music: Perspectives from Cognitive Psychology», 362.

ein glede/sorg-skala, kor fem poeng viser glede, og eitt poeng viser sorg. Generelt fekk musikken med djup tonehøgd låg poengsum og høg tonehøgd høg poengsum, og sakte tempo fekk låg poengsum, medan høgt tempo fekk høg poengsum. Den visuelle stimulusen var ein datagenerert sprettball som spratt i eitt av tre tilfeldige tempo og høgder, uavhengige frå kvarandre. «As might be expected, the experiments show that when the auditory and visual dimensions are congruent (low bounce/low pitch, or high bounce/high pitch), the judgment is consistent with the presentations of either audio or visual modality alone»¹⁰⁹, fortel Cohen. Derimot, når dei auditive og visuelle kvalitetane vikar frå kvarandre, held ho fram, «the judgment tended to fall between the rating for either the audio or visual dimension alone»¹¹⁰, som vil seie at inntrykket av ein hurtig sprettande ball blir *mindre glad* dersom den tilhøyrande musikken er djup og sakte. Med tanke på at dette eksperimentet berre tek utgangspunkt i tonehøgd og tempo manglar mykje informasjon, men det kan likevel fungera som ein indikator for korleis ein set saman inntrykket av audiovisuell informasjon. Den indre meininga er uavhengig frå desse eksterne inntrykka som finst i generelle faktorar som ein såg i testen av ekstern meining over, og tek heller føre seg indre strukturar i ein gjeven film. Det kan, men *treng* ikkje vera kongruens mellom musikk og bilete i den indre strukturen, skriv Cohen, og held fram: «congruence would arise when the melodic contour matches that of the visual pattern on the screen, or when the tempo of the music mirrors the tempo visually depicted of the pace of a person walking, and army marching, a leaf blowing»¹¹¹. Eit forsøk Cohen¹¹² viser til som syner fram effekten av temporal kongruens, er Carol L. Krumhansl og Diana Lynn Schenck¹¹³ sitt, som undersøker strukturelle og ekspressive likskapar mellom det visuelle og musikalske i klassisk dans. Basert på ein ballettkoreografi av George Balanchine på filmopptak og eit stykke av Mozart skulle testdeltakarane vurdere musikken, dansen, eller musikken og dansen i lag etter dei fire kategoriane frasesluttar, nye idear, spenningar og emosjonar¹¹⁴. Resultatet viser at deltakarane i dei tre ulike gruppene (musikk åleine, dans åleine, musikk og dans saman) stort sett svara det same, også dei to som hadde anten musikk eller dans åleine. Likevel, musikk åleine er den som kom nærast den kombinerte musikk og dans-gruppa, som fortel at musikk har evne å styra dei fire kategoriane i høg grad. Sidan denne særskilde dansen er koreografert med mål om å etterlikna kvalitetane i musikken er

¹⁰⁹ Cohen, 362.

¹¹⁰ Cohen, 362.

¹¹¹ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 105-106.

¹¹² Cohen, 107.

¹¹³ Krumhansl og Schenck, «Can Dance Reflect the Qualities of Music?».

¹¹⁴ Krumhansl og Schenck, 63.

ikkje resultatet overraskande, men stadfester korleis dei to kunstformene innholdsmessig kan likna på kvarandre og korleis musikalske idear kan påverka det visuelle. Dei konkluderer med at musikk kan få semantiske og affektive kvalitetar ut i frå korleis den koordinerer seg med ein annan kunstform (til dømes dans eller film)¹¹⁵. Dette er verdt å merka seg fordi ein skal sjå i begge case studiane sine analysar at det finst ei kongruent intern mening mellom det musikalske og visuelle slik det er i dansen og musikken i dette dømet. *Joker* har også bruk av dans, som også skal merkast i samband med Krumhansl og Schenck sitt eksperiment. Når det gjeld *minne*, det andre av typiske filmmusikalske føresetnadar, fortel Cohen¹¹⁶ om forsøket til Marilyn Boltz¹¹⁷ om testpersonar utsett for tvitydige filmscenar med emosjonelt «positiv», «negativ» eller ingen musikk. Eitt døme på korleis minnet kan styrast av den emosjonelle kvaliteten i musikken er at testpersonane heller hugsar blomebuketten enn den mørke bilen dersom scenen var akkompagnert av emosjonelt positiv filmmusikk, medan det motsette var tilfellet med emosjonelt negativ filmmusikk¹¹⁸. Det seier noko om påverknaden emosjonen i filmmusikken har på tilskodaren, men meir interessant for denne oppgåva er det Cohen¹¹⁹ fortel om musikk sin evne til å gjera tilskodaren *engasjert*. Forsøket er noko mangelfullt, held ho fram, men førebels resultat viser at tilskodarar reagerer seinare på distraksjonar når musikk er til stades enn ikkje. Dette viser at musikken gjev det ho kallar ein *absorberande* effekt kor tilskodaren er meir tilbøyeleg for kva som skjer i filmen. Forsøket gjekk ut på at testpersonane skulle trykke på ein knapp i det ein «x» dukka opp på skjermen, og det var denne musikken fekk dei til å ikkje merka like snart som utan.

Bjørkvold¹²⁰ skriv om idéar som handlar om musikk sin påverknad på menneskesinnet – ein idé frå antikk filosofi av filosofane Aristoteles og Platon: «[Man var] i antikkens filosofi i høyeste grad klar over at musikken hadde en sterk *pathos-virkning* på mennesket, en særlig evne til å *påvirke sinnets følelser* – til både skade og gagn». Slike idear går altså langt tilbake i tid, men er noko som medvite har blitt brukt for å påverka menneskesinnet, slik som Bjørkvold sin boktittel hevdar, frå Akropolis til Hollywood. Det er med andre ord kjend og etablert at musikk har ein påverkande retorisk effekt som kan brukast i kunst, deriblant også i film. Etter den antikke retoriske filosofien utfører musikken ein funksjon som overtyder tilskodaren om filmen si røynd, eller *sanning* (frå *logos*, det sanne). Filmmusikken føyer seg

¹¹⁵ Krumhansl og Schenck, 79-80.

¹¹⁶ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 108-9.

¹¹⁷ Boltz, «Musical Soundtracks' Influence on Cognitive Processing».

¹¹⁸ Boltz, 352.

¹¹⁹ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 109-11.

¹²⁰ Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, 12-13.

difor inn i denne «overtydningstradisjonen» med særleg fokus på korleis mennesket sitt kjensleliv kan påverkast med grunnlag i musikken sin retoriske effekt¹²¹. Ein kan forstå at ein i film vil overtyda tilskodaren om diegesen og forteljinga ein ynsker å etablera, og filmmusikken kan utifrå retorisk lære forsterka overtydinga. Dersom tilskodaren skal godta det som skjer på skjermen og i lydsporet må ein vera overtydd om den fiktive røynda filmen presenterer, slik at det som forteljast ikkje blir tvilt på. Ved hjelp av å bruka etablerte musikalske konvensjonar kan komponisten forma tilskodaren til å gå med på filmen si røynd og la seg bli kjenslemessig påverka.

Even Ruud¹²² skriv om korleis filmmusikk er med å forsterka den emosjonelle opplevinga til tilskodaren. Dette klarar den ved å nytta sjangerkonvensjonar og forventing til å utvida det som biletet fortel, eller til å gje bileta kontinuitet og samanheng. Han forklarar også korleis musikken og biletet som audiovisuell uttrykksform kan setja fokus på det filmskapar ynsker å peika på i forteljinga. «Musikk [er] effektiv når det gjelder å skape oppmerksomhet rundt bestemte hendelser på skjermen», held Ruud fram. I tillegg til at filmmusikk er ein openberr ekstra estetisk dimensjon i filmen har musikken eigenskapar som i seg sjølv har påverknad på lyttaren. Patrik Juslin¹²³ et al peiker på sju faktorar som har med musikk og emosjon å gjere: refleksar i hjernestamma, rytmisk tilpassing/synkronisering [«entrainment»], musikalske einingar ein knyt til noko, emosjonell smittsemd, visuelle førestillingar, episodisk personleg minne og musikalsk strukturell forventing. Desse blir ikkje nærare forklart her, men er stikkord for kvifor musikk kan gje emosjonelle reaksjonar. Ein kan difor forstå at mykje spelar inn på korleis ein opplever musikk slik ein opplever den, og ein kan forstå at mange vil oppleva musikk ulikt. Likevel kjem ein til å dela mykje fordi filmmusikk har gjennom tid etablert konvensjonar, og ein godtek musikk sin emosjonelle påverknad i filmatisk kontekst.

[M]usic is strong in representation of emotion in the abstract, and the screen is strong in representing the object to which the emotion is directed. While more research is warranted to further examine the simultaneous contribution of music to emotional meaning, feeling, absorption, and memory, there is sufficient data available now to conclude that music (...) provides one of the strongest sources of emotion to film¹²⁴.

¹²¹ Bjørkvold, 9-10 og 15-19.

¹²² Ruud, *Musikkvitenskap*, 66-68.

¹²³ Juslin, et al, «How Does Music Evoke Emotions?», 619-23.

¹²⁴ Cohen, «Music as Source of Emotion in Film», 902.

At Hollywood sitt rulleband på 1930- og 1940-talet hadde retningslinjer slik som Gorbman¹²⁵ skildrar er vanskeleg å nekta heilt for, men bruken av omgrepet «uhøyrt melodiar» har Langkjær¹²⁶ reagert på:

Den usynlighedens æstetik, som så ofte er blevet forbundet med 'den klassiske film', overføres direkte og i selskab med psykosemiotikken som karakteristikk af filmmusikken. For Gorbmans påstand udgør en receptionsteori, der hævder, at filmmusikk virker bedst, hvis vi ikke hører den bevidst. Filmmusikken er en anæstesiens kunstart. Den fungerer som bedøvelse eller som hypnose, der passiviserer tilskueren og gør denne modtagelig for filmens operative indgreb.

Langkjær meiner Gorbman sine skildringar kan vera mangelfulle sidan den berre tek tak i den filmmusikken som er meint til å vera bakgrunnsmusikk, sjølv om den klart har mange fleire måtar å fungera på enn berre i bakgrunnen. Av natur er filmmusikken nettopp høyrbar sidan den er lyd, og difor kan ikkje utgangspunktet vera at musikken ikkje høyrast. Langkjær vil heller basera seg på at publikum er aktivt persiperande og lyttande til filmen. Ein skal ikkje undervurdera tilskodarane fordi dei har evna til å få med seg detaljar av både filmen og filmmusikken. Det tyder likevel ikkje at tilskodaren er medviten eller analytisk i si tilnærming, men ein vel seg ut ulike punkt både i bilete og lydspor som ein fokuserer ekstra på, og dette er aktive handlingar uansett kor medvitent eller ikkje det går føre seg.

Instrumental musikk er ekspressiv og har ikkje ein fast referanse utan at filmforteljinga gjev musikken eit referansepunkt¹²⁷. Sjølv om musikken er ekspressiv er det vanskeleg å semjast om kva musikken konkret refererer til. «Med andre ord er musikalsk betydning af meget overordnet, åben og abstrakt karakter, en form for ekspressivitet der ofte er blevet forbundet med følelser», held Langkjær¹²⁸ fram, og fokuserer vidare på korleis musikken kan opplevast ekspressiv på to ulike nivå. Eitt er som nemnt generelt og abstrakt, og det andre som meir spesifisert gjennom kontekstuell handsaming¹²⁹. Det vil seie at måten filmmusikken blir brukt styrer kjenslene me opplever musikken med, fordi den er sett i kontekst som kan opplevast meiningsgjevande for tilskodar. Meinertsen¹³⁰ fører ein diskusjon om tilskodaren som er interessant fordi han hevdar filmen (og sånn sett også filmmusikken) har eit ansvar for å engasjera tilskodaren til å friviljug vera til stades i den. Ein filmskapar har fleire verktøy for å

¹²⁵ Gorbman, *Unheard Melodies*.

¹²⁶ Langkjær, *Den Lyttende Tilskuer*, 41-43.

¹²⁷ Langkjær, 43-44.

¹²⁸ Langkjær, 44.

¹²⁹ Langkjær, 47.

¹³⁰ Meinertsen, *Lydens Rolle*, 11-16.

skapa innleving og oppleving for ein tilskodar, men desse verktøya må også brukast *riktig*, og at musikk brukt riktig skapar ein portal til tilskodaren sitt undermedvit¹³¹. Om denne emosjonelle påverknaden som kan oppstå skriv Gunnar Iversen og Asbjørn Tiller «Ulike følelser kan etableres eller forsterkes av bruken av lyd og musikk, men til syvende og sist er det samspillet mellom bilde og lyd som skaper den emosjonelle dialogen eller resonansen. Forholdet mellom de to kan også være sammensatt og kontrastfylt»¹³². Gorbman nemner også korleis musikk i ein narrativ kontekst har ein sterk meiningsgjevande og emosjonell effekt på tilskodaren¹³³:

If music plays in film – ‘secondarily’ to the register of language, of narrative – if it is in the background, it works on the spectator-subject most effectively, fusing subject to film body, bypassing the usual censors of the preconscious. In practical terms it means a deeper sleep, a lowered threshold of belief, a greater predisposition for the subject to accept the film’s pseudo-perceptions as his/her own.

Vidare formulerer ho biletleg at filmmusikk «greases the wheels of the cinematic pleasure machine by easing the spectator’s passage into subjectivity»¹³⁴, og det er eit tydeleg bilete på korleis den meiningsgjevande og emosjonelle opplevinga musikken gjev tek ein nærare forteljinga. Om tilskodaren skriv Leonard B. Meyer at graden av musikalsk trening og kunnskap også kan verka inn på om ein opplever filmmusikken affektivt eller intellektuelt. «To some minds the disembodied feeling of affective experience is uncanny and unpleasant and a process of rationalization is undertaken in which the musical processes are objectified as conscious meaning»¹³⁵. Han nemner vidare at graden av trening og erfaring av musikk kjem i spel ved at ein som er trena lyttar etter tekniske aspekt i musikken (som t.d. oppløysing av ein dominant septimakkord) medan ein som ikkje er trena like mykje heller opplever dette affektivt. Meaning kan difor tyda fleire ting, og ulike musikalske bakgrunnar kan prosessera den same informasjonen ulikt. Sjølv om musikken i seg sjølv ikkje er meiningsberande¹³⁶, vil ein som nemnd prøva å skapa meaning. Kassabian¹³⁷ formulerer seg litt annleis i denne tematikken: «Film music has always depended on communicating meaning», noko som kan tolkast vri på tanken om musikk som ikkje-meiningsberande. Derimot, held Kassabian fram,

¹³¹ Meinertsen, 15-16.

¹³² Iversen og Tiller, *Lydbilder*, 94.

¹³³ Gorbman, «Why Music? The Sound Film and its Spectator», 45.

¹³⁴ Gorbman, 46.

¹³⁵ Meyer. «Emotion and Meaning in Music», 34.

¹³⁶ Langkjær, *Den Lyttende Tilskuer*, 43-44.

¹³⁷ Kassabian, *Hearing Film*, 16.

dreier dette seg om at filmmusikk har etablert eit slags språk som gjer at det finst formlar for å uttrykka musikalske stemningar og emosjonelle meiningar, noko ein som tilskodar forstår basert på kva ein har sett og høyrte av film og filmmusikk frå før¹³⁸. Difor kan ein sjå det slik at det finnast konvensjonar å halda fast i som noko felles, trass i at ulike kunnskapar og erfaringar kan gje tilskodarar ulike meiningar av kva ein høyrer.

Ein vil sjå i analysane at musikken gjer mykje av arbeidet med å halda tilskodaren si merksemd engasjert, sidan det visuelle har tendens til å vera statisk til tider. Dersom det er slik at ein er aktivt persiperande får ein mykje informasjon å tolka frå det musikalske, og ein vil sjå at samarbeidet med det visuelle er kongruent, både på eit eksternt og internt nivå. Dei musikkcentrerte sekvensane kommuniserer noko til tilskodaren ved å unngå tale, og difor blir denne forståinga for musikken sin meiningsgjevande og emosjonelle effekt viktig i diskusjonen av analysane. Ein skal sjå dei som eit slags brot i forteljinga, sidan filmene elles har tale og tradisjonelle forteljarteknikkar. Sjølv om kognitive målingar eller andre forsøk ikkje er aktuelt i oppgåva kan likevel nokre av desse teoriane knytast til tilskodaropplevinga med utgangspunkt i det ein finn i analysane. Målet er å få fram innhaldsmessig korleis dei musikkcentrerte sekvensane fungerer, og kognisjon- og emosjonsteori er del av å få fram verknaden sekvensane har på tilskodaren, i tillegg til at det kan seia noko om filmskaparane og komponistane sin tanke bak.

¹³⁸ Kassabian, 17-20.

2.4 Komponistane og samarbeidsprosess: Møtet mellom kunstformer

Tidlegare såg ein korleis komponistar ofte har avgrensingar som kan resultera i mindre kunstnarisk fridom, fordi dei må forma musikken etter det visuelle, i tillegg til talen i lydsporet, sidan film ofte er styrt av denne hierarkiske modellen av narrative grunnar¹³⁹. Det er moglegvis enklare å la tale og bilete driva forteljinga enn at musikken skal ha ein sentral rolle i så måte. Dette er derimot ikkje tilfellet for Guðnadóttir i *Joker* og Morricone i *Once Upon a Time in the West*, som har mykje kunstnarisk fridom, og i tillegg har vore med å forma det visuelle med musikken. Av den grunn er det interessant å ta føre seg kva komponistane står for filmmusikalsk, samt tankar dei har om samarbeidsprosess. Det vil karakterisera dei som filmkomponistar og det perspektivet vil bli nyttig i diskusjonen av musikksekvensane. Med tanke på at sekvensane inneheld kontinuerleg musikk med lite forstyringar, er komponistane sine synspunkt interessante sidan deira musikalske stemme blir så tydeleg med tid og plass. Det skal i tillegg framhevast korleis musikken tek eit meir forteljande ansvar, noko som i dei to utvalde sekvensane sine tilfelle har med at musikken styrte det visuelle, noko som er motsett normalen. Saman skapar komponist og filmskapar eit uttrykk prega av at filmskapar har sett si lit til komponisten og musikken. Om samarbeidet skriv Wierzbicki «[f]ilm production is a collective exercise, not necessarily a collaboration in the most idealistic sense of the word but certainly a joint effort whose final result involves the input of numerous creative minds»¹⁴⁰. Litt av oppgåva sitt utgangspunkt er nettopp korleis det musikkcentrerte oppstår av samarbeidet, fordi det er sit punkt komponisten er tildelt meir narrativ styring og ansvar. Anders Bonde¹⁴¹ nyttar omgrepet «emergens» om møtet mellom ulike kunstnariske uttrykk, og er oppteken av å kunne forklara kva som estetisk skjer i eit slikt møte. Dei to spørsmåla han er oppteken av i analysen av eit slikt møte er (1) korleis ein skal forstå forholdet mellom dei uttrykksformene som møtast, som til dømes musikk og bilete, og (2) korleis ein skal forstå effekten av det, eller det estetiske uttrykket som er konsekvensen av det gjeldande møtet. Mange er samde om at det finst ein effekt i ein slik emergens, og Bonde skriv også at det er ein allmenn aksept om at summen av delelementa i eit multimodalt uttrykk overskrid delelementa sjølv. Til dømes har oppgåva tidlegare nemnt korleis filmmusikken gjev noko som er nytt, annleis og/eller forsterkande til filmen sitt heilskaplege uttrykk. Spørsmålet ein då må stilla seg er «hvad der nærmere kendetegner dette ‘mere’ eller ‘andet’

¹³⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 3.

¹⁴⁰ Wierzbicki, «Sonic Style in Cinema», 3.

¹⁴¹ Bonde, «Emergens som teoretisk rammeværk i analyse», 22-24.

og under hvilke betingelser det opstår», som Bonde¹⁴² held fram. Emergens som omgrep er nyttig å ta i bruk i dette tilfellet fordi det skildrar resultatet av samansetjinga av kvart element i det multimodale uttrykk framfor å skildra kvar enkelt delement. Når ein drøftar dei to komponistane sine filosofiar er det verdifullt å ha det i bakhovudet fordi filmkomponistar vil med all sannsyn vera medviten at deira musikk er ein del av heilskapen, og av den grunn ikkje står for seg sjølv når den er sett i filmen sin kontekst. Det blir seinare poengtert av Bonde¹⁴³ at meirheit og annleisdom, som nemnt i førre sitat, heng saman fordi når det blir meir av noko (fleire kunstformer i same uttrykk) blir også resultatet annleis. Difor nemner han vidare omgrepa deduserberre og ikkje-deduserberre heilskapar, som høvesvis tyder om ein kan peika på samanhengen mellom delementa og heilskapen slik at ein kan finna eigenskapar og kvalitetar i delementa, eller om samanhengen er mindre tydeleg og ein difor har vanskelegare for å peika på dette innhaldet. Alt er sjølv sagt heilskapen, men desse omgrepa fortel om ein til dømes kan peika på det musikalske og seia noko om kva den gjev som resulterer i eit *annleis* heilskapleg uttrykk. Som ein vil sjå i analysane er case studiane i høg grad deduserberre fordi filmmusikken er sær tydeleg grunna at den er såpass åleine i lydsporet. Grunna desse tankane frå Bonde er ein nøydt å sjå det audiovisuelle uttrykket som ein heilskap forma av dei musikalske og visuelle delementa. Analyseteorien i slutten av teorikapittelet vil koma tilbake til framgangsmåtar for å undersøka dette heilskapelege uttrykket.

¹⁴² Bonde, 23.

¹⁴³ Bonde, 31-34.

2.4.1 Hildur Guðnadóttir

Då Guðnadóttir tok i mot Oscar-prisen for beste filmmusikk¹⁴⁴ nemnte ho dialogen med filmskaparen som viktig for korleis ho kunne gjera arbeidet sitt. Denne takksemnda uttrykker kor viktig for ho det er at musikken hennar får mykje tid og plass i filmen. Det viser også at det ikkje er tilfeldige, men medvitne handlingar frå fleire av deltakarane, som fører til at musikken får bli ein sentral forteljande del av filmen, inkludert musikksekvensen her i oppgåva. Då ho blei spurt om å komponera til filmen var Guðnadóttir i utgangspunktet skeptisk, som ho seier i eit intervju med Berlinale, den internasjonale filmfestivalen i Berlin¹⁴⁵:

When Todd [Phillips] called me first and approached me about it, I was like ... ‘if you’re making ... an action film I don’t really know if I’m the right person for the job’. (...) But when I read the script and I understood what Todd was doing I just felt so strongly about it and I thought it (...) was such an interesting take on this character because I think that what we—what we know the character to be is very superficial almost, you know. [So] thinking behind that mask, ... I thought ... was a really interesting way to go about it. And I [also thought] it was a really current character study ... and really important subject for—for us to be having a look at today, because I think we are all guilty of turning, turning away from, from those in need of help.

Altså forstod ho ut i frå manuset til Todd Phillips og Scott Silver at det kom til å vera ein annleis teikneseriebasert film, og blei dermed inspirert til å skriva musikken. Ho kjende difor ei tilknytning til prosjektet som førte til at ho var villig til å takka ja til å komponera. Ein må forstå det slik at sidan Guðnadóttir fekk jobben så tidleg fekk ho høve å påverka produksjonen frå eit tidleg stadium.

I eit intervju med Collider Interviews seier Guðnadóttir følgjande om korleis ho fekk tid og plass til musikken¹⁴⁶:

I think (...) all of the elements have ... so much space to grow [in the film], and to really, like—that he [Todd Phillips] has so much trust to all the people involved. (...)

¹⁴⁴ Oscars, «'Joker' wins Best Original Score», presentert av Larson, Weaver og Gadot, motteke av Guðnadóttir, 9. februar 2020, video, 2:25, 11. mars 2020, <https://youtu.be/JKeUKan00ec>.

¹⁴⁵ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 1:20:45, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.

¹⁴⁶ Guðnadóttir, «Joker: Guðnadóttir and Sher Interview», intervju av Steve Weintraub, Collider Interviews, video, 39:28, 16. november 2019, https://youtu.be/sX_Y30-s8NY.

[E]very single element just had so much space to grow in the whole entire process, and I think that's what, at least for me, made it really special. ... So often the music is just kind of running after the last edit in post, but [I was] such a big part of the whole process, ... because I had written this music just ... from what I imagined. ... I imagined this kind of pace, and this kind of feeling, and this sort of mindset for him [Arthur Fleck] to be in, and then, you know, he [Todd Phillips] is using that on set, and that can really inform all the elements on set. ... [T]he bathroom scene ... was the first scene that they sent back to me, and it was just like so magnificent to see, like, 'wow, this is exactly what I had in mind', because I never really spoke to Todd about it. When I sent him the music I was just like 'he's just going to think I'm some weirdo from Iceland, he's never going to want to work with me again' (latter). If I tell him what went through my head with all these, like, movements and, like, all these feelings that I had behind it, and I was like '... this is exactly what I felt!' (...) [A]s I started to receive the dailies ... I could also start responding to the cinematography and the choreography and the feeling ... as I was expanding ... the themes and the orchestration. ... [S]o I could really ... follow what they were doing on set from my studio, it was just a ... beautiful process.

Ho forklarar altså at ho ikkje kommuniserte detaljane om musikken, men berre følgde intuisjonen og sendte det ho laga til filmskaparane. Ein kan sjå at ho følte ho tok ein sjanse ved å gjera det slik, men at det resulterte i at ho deltok i større grad i filmforteljinga, ved at musikken hennar blei brukt på sett for å «informera dei andre elementa» i filmen. Ho tok også opp ein tanke om tid og plass i Score: The Podcast¹⁴⁷: «I think in order (...) to create something that [is] hopefully of any value, ... you need space to—to be able to do that. Like, the dialogue has to be open, and it needs to be spacious in order for you to be in your creative element, you know». Dette sitatet peiker på korleis dei andre elementa, kanskje særleg dei lydlege, må gje musikken tida og plassen for verkeleg å uttrykka seg. Denne «bathroom scene» som ho nemner er del av musikksekvensen som blir analysert i oppgåva, og det at musikken inspirerte scenen er sentralt i korleis den enda opp slik. Dette fortel regissør Todd Phillips om scenen¹⁴⁸:

¹⁴⁷ Guðnadóttir, «Joker composer wrote music before seeing picture», intervju av Kraft og Holmes i *Score: the Podcast*, Epicleff Media, video, 5:20, 24. mai 2019, https://youtu.be/btWq_b345b0.

¹⁴⁸ Phillips, i Warner Bros. Entertainment, «Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

We had scripted a scene where Arthur runs into the bathroom and he has to get rid of this gun ... that was now evidence, and so he pulls the grate of the bathroom wall and he hides his gun in there. And then he ... washes ... the make-up of his face and all this stuff. And when we got in the bathroom that day, it was just me and Joaquin, and we're standing there and we're just kind of 'well, we should put it in this grate', and we just start talking about 'does Arthur really care about evidence, and ... does he even know enough—like what, did he see this in a movie, like, ... [w]hy is it even in his language to do that?'

Sidan dei ikkje var nøgde med manuskriptet sin versjon av scenen søkte dei andre tolkingar av den. Phoenix kjem også med tankar om desse vanskane i same video¹⁴⁹:

It was originally envisioned a different way, and we talked about ... the possibilities, and we couldn't really land on anything. It was really hard to identify what it was that we were after. And Todd was great, he said 'let's just go onto the set ... just you and me, and let's talk it through'. And it really seemed like it was a moment that had to be about the emergence of Joker.

Phoenix poengterer ved det kor viktig scenen er i handlinga, sidan dei ynskte å starten av Arthur sin overgang til å bli Joker. Vidare fortel Phillips om korleis Guðnadóttir sin musikk, som ho hadde sendt like før denne innspjelingsdagen, blei til inspirasjon for Phoenix i løysinga av scenen. «I played it for him [Joaquin Phoenix] and he loved it. And he just started doing this dance to it»¹⁵⁰, held han fram. Dette viser spontaniteten og improvisasjonen som filmmusikken er involvert i, som førte til ein viktig scene i filmen. Guðnadóttir peiker på dette i intervju med *Score: The Podcast*¹⁵¹, og viser spontaniteten musikken tilfører:

[W]hat's so magical about music is that (...) there's not a whole lot to discuss, really, it's—it's just like, you know, the feeling of the music should tell you everything and you shouldn't really (...) need to...talk about what the music should be doing, you should just be able to feel it.

¹⁴⁹ Phoenix, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

¹⁵⁰ Phillips, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

¹⁵¹ Guðnadóttir, «Joker composer wrote music before seeing the picture», intervju av Kraft og Holmes, i *Score: The Podcast*, Epicleff Media, 21. mai 2019, video, 5:20, frigjeve 24. mai. 2020, https://youtu.be/btWq_b345b0.

Ho diskuterer samarbeidsprosessen også i ein YouTube-video av Steinberg¹⁵²:

Making a film, there are so many elements that ... you're working with, and so many elements that are working together. ... [T]he pacing of the cinematography, ... the lighting or the movements and the acting. You know, it's just such a large-scale dialogue ... and when you can ... can have this true—true dialogue throughout that whole process, it just makes it a lot more fun, because then you just feel like a bigger part of the ... whole process. And as they started to send me scenes from—from the dailies, (...) then I could see which direction they were going in and what the pacing was ... the colours that they were working with, and how—just like, the panning of the camera and all of these things could then effect the next steps that I took. (...) [I]t was really inspiring for me to see how much the music was affecting the performance and what they were doing on set.

Ho fortel om sine personlege prosessar i ein bakom-video av Warner Bros. Entertainment¹⁵³:

I started writing the music just after reading the script, so I just started playing the cello (...) and just played around with some melodies and some feelings, and kind of sat with it for a few hours, and then I was—I was actually ... practicing something else and then I ... stumbled onto what—what became the main theme afterwards. It was just like a really strong feeling of ... something clicking into place, because it just connected with exactly the same feeling that I ... had when I read the script. ... [T]hen I was just like, 'okay, okay, okay, okay!', and just started recording ... and that's ... where the main theme was born, out of—out of this feeling. Like ... this is what this feels like.

Måten ho skildrar hendingane på inneheld lite musikalsk informasjon, men heller skildringar av kjensler ho hadde, inspirasjon og sin musikalske intuisjon. Difor kan ein tenkja at musikken blir styrt av musikk som ho er vandt til, som *kan* koma spontant frå idémyldringsprosessar. Hovudtema ho nemner er det temaet som pregar størsteparten av musikksekvensen, medan Arthur dansar.

Sjølv om eg førebels har vist Guðnadóttir som ein viktig figur angående både musikken sin påverknad på det visuelle, må sannsynlegvis Phillips også krediterast litt av idéen bak det. For

¹⁵² Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

¹⁵³ Guðnadóttir, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

han har sannsynlegvis hatt ein tanke om kva han ynskte av musikalsk uttrykk. I intervjuet med Collider Interviews nemner Guðnadóttir at Phillips høyrde musikken hennar i filmen *Sicario: Day of the Soldado*¹⁵⁴ (2018), og høyrd føre seg stilen som passande til *Joker*. Wierzbicki¹⁵⁵ skriv om filmskaparar og korleis dei kan ha ein eigen sonisk stil i filmene, med fokus på Alfred Hitchcock. «[Hitchcock's] composers had distinctive voices. ... When they wrote for films, ... they functioned as chameleons, adapting readily whatever conditions they were warranted by a particular project»¹⁵⁶. Kva som er det faktiske musikalske innhaldet er ikkje poenget med å anerkjenne filmskaparen, men måten musikken blir brukt i filmen, og i det heile det medvitne forholdet til filmmusikk, er noko som *må* vera hos filmskaparen for å skapa eit bindeledd mellom det musikalske og det visuelle¹⁵⁷.

Seinare skriv Wierzbicki «Hitchcock's 'sound scripts' (...) are extraordinarily thorough, and—if one takes a very broad view of music—arguably they *do* amount to complete scores»¹⁵⁸. Situasjonen til Hitchcock sine komponistar er ikkje den same som i tilfellet Guðnadóttir/Phillips, men ein kan sjå korleis filmskaparar gjerne har ein tanke om musikk og lydspor før produksjonen kjem i gong, og Phillips sitt val av komponist til *Joker* er difor ikkje tilfeldig. Det resulterte i at Guðnadóttir fekk kunstnarisk fridom, sidan Phillips allereie hadde trua på hennar personlege stil, fordi det var noko han spesifikt var ute etter.

Eit viktig punkt å nemna om Guðnadóttir er korleis moderne teknologi er ein naturleg del av arbeidsprosessen. I Steinberg sin YouTube-video om hennar arbeidsprosess uttalar ho følgjande¹⁵⁹:

A lot of work that I do is kind of outside the grid, and it starts with, just kind of being in a flow, and capturing recordings, or capturing performances, or capturing audio, which is never on a grid, because I hate grids. And then I ... am able to bring it into Cubase [Digital Audio Workstation, DAW], and then, kind of, build things around that performance. (...) After you have, kind of, the basic things that you need, you can kind of flow pretty easily between audio and MIDI.

¹⁵⁴ Sollima, *Sicario: Day of the Soldado*, Sony Pictures Releasing, 2018.

¹⁵⁵ Wierzbicki, «Sonic Style in Cinema».

¹⁵⁶ Wierzbicki, 6.

¹⁵⁷ Wierzbicki, 6-7.

¹⁵⁸ Wierzbicki, 8.

¹⁵⁹ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

Digital teknologi og lydinnspeling har fleire fordelar i forhold til eldre analoge metodar når det gjeld dynamisk breidd, lydsignal og frekvensspekter med meir. Likevel, meir effektive arbeidsmåtar for komponisten må vera blant dei viktigaste fordelane¹⁶⁰ digital teknologi førte med seg. Som eg har vist i tidlegare sitat sendte ho musikken til Phillips under vegs i prosessen, slik at kommunikasjonen mellom dei kunne basere seg på faktisk musikk, i staden for til dømes ha munnlege konsultasjonar som ho kunne ta utgangspunkt i for å komponera. Slik kunne dei fort kommentera særst direkte på idear som kom. Larsen¹⁶¹ nemner *temp tracks* og *mock-ups*, to vanlege arbeidsmetodar – også i moderne filmkomposisjon – som dei i *Joker* eigentleg unngår, i alle fall etter kjelder eg har funne. Desse metodane handlar om å ha midlertidig musikk i lydsporet for å ha ei aning om korleis det til slutt blir høyrande ut, men Guðnadóttir har laga musikk som dei direkte sette på plass, og let seg inspirera av på sett. Eit anna aspekt ved den moderne filmkomponist som både Buhler og Larsen nemner er bruken av uvanlege instrument¹⁶². Guðnadóttir fortel om instrumentet «Halldorophone», eit celloliknande elektronisk instrument Halldór Úlfarsson laga¹⁶³. Dette instrumentet tok ho i studio og gjorde opptak av. «[A] lot of the more, kind of, strange ‘soundscapey’ electronic sounds come also from—from this instrument», seier ho vidare. Instrumentet bli spelt gjennom forsterkar, og ho kunne fikle med [«tamper with»] lyden ved å leggja på effektar i sjølv framføringa. Med dette instrumentet kunne ho altså laga lydeffektar og spesielle klangfargar til musikken. Dette kunne fungera som eit sonisk supplement til det tematiske og harmoniske, og prega det musikalske på klanglege måtar.

¹⁶⁰ Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 392-93; Larsen, *Filmmusikk*, 184-86.

¹⁶¹ Larsen, *Filmmusikk*, 188-189.

¹⁶² Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 401; Larsen, *Filmmusikk*, 189.

¹⁶³ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

2.4.2 Ennio Morricone

Om Morricone sitt westernmusikalske uttrykk skriv Sergio Miceli følgjande¹⁶⁴:

[T]he tripartite division into (1) archaic (the most refined to refined people); (2) pseudo-rock (pseudo-transgressive, with urbanization and actualization of the present); and (3) pseudo-symphonic, ignoring the rules of (1) and contesting those of (2), is a reality of which the composer was unaware. But it can explain his music's tremendous success in appealing across boundaries of generation and class.

Morricone var faktisk ikkje heilt samd i det siste, nemner han vidare, og impliserer at det å bli likt ikkje i utgangspunktet var Morricone sitt mål, men heller innovasjon og sjangerrevisjon. Likevel, Morricone er ein komponist med vellukka karriere innan filmkomposisjon, som ein difor må anta når inn til mange med musikken. Cumbow skriv «[t]o the often repeated dictum that the best film editing is 'invisible', there must be a corollary that the best film music is inaudible, or at least unnoticeable, but Leone and Morricone fly in the face of both notions»¹⁶⁵, som viser kvifor stilen kan opplevast minneverdig for tilskodaren ved å ikkje bry seg om konvensjonar (likevel, han går ikkje av den grunn *alltid* mot konvensjonane). Morricone kan seiast å vera kjenneteikna av spesiell orkestrering (som vrenga elektrisk gitar, med munnspele, kor og orkester) og instrumentbruk knyt til karakterar (munnspele til Harmonica)¹⁶⁶. Musikken inneheldt gjerne ikkje-instrumentale lydar, som piskeslag, pistolskot, fuglelydar, eller «gryntande» mannsstemmer, og drivande rytmar er mykje brukt¹⁶⁷. *Once Upon a Time in the West* er unntak av dette, noko eg skal koma tilbake til. Desse trekka handlar hovudsakleg om westernkomposisjonane, fordi han var oppteken av å vera allsidig og tena det filmen kravde av musikk¹⁶⁸. Difor kunne han endra stil etter kva som var kravd av filmen har arbeidde med. Han påpeiker kor viktig samtalen med regissøren er i eit prosjekt¹⁶⁹:

The dialogue with the director has always been for me, in each case, the real starting point of the composition. I consider it more important than the reading of the script itself, because depending on the director the same script may acquire very different meanings. ... The stage immediately following is the composition of a number of

¹⁶⁴ Miceli, «Leone, Morricone and the Italian Way to Revisionist Westerns», 292-93.

¹⁶⁵ Cumbow, *Once Upon a Time*, 200-201.

¹⁶⁶ Cumbow, 207.

¹⁶⁷ Frayling, *Sergio Leone*, 281.

¹⁶⁸ Morricone, «A Composer Behind the Camera», 96.

¹⁶⁹ Morricone, 98.

musical pieces, even simple ideas or themes, that adapt to the general character of the film and constitute the first outcome of the dialogue.

Difor skil han seg litt frå Guðnadóttir når det gjeld arbeidsprosess. Ho hadde ikkje dialogen som oppstart, men baserte komposisjonen på hennar eigne personlege spontane komposisjonsprosess, berre etter å ha lese manus. Derimot starta Morricone med samtalane, slik at han hadde fleire idear å utarbeida på eige hand, medan denne kommunikasjonen i følgje Guðnadóttir skjedde under vegg i heile prosessen i hennar tilfelle.

Once Upon a Time in the West er Morricone og regissør Sergio Leone sitt fjerde western-prosjekt saman. Difor kjende dei kvarandre sine kvalitetar godt, både personleg og kunstnarisk, under produksjonen av *Once Upon a Time in the West*. For Morricone sjølv hadde dette westernforholdet faktisk ein negativ effekt, som han fortel¹⁷⁰:

[S]ometimes I found it difficult to extract myself from certain labels that were given to me thanks to the kind of director with whom I was involved. During a certain period, at the time of my collaboration with Sergio Leone, I became a composer of western—a label to which frankly I felt extraneous.

Leone hadde kjent på det same, og forma dermed denne fjerde western-filmen deira til ein film med «døyande» tematikk, symbolsk for korleis sjangeren kjentest for dei. Difor enda filmen opp med å bli ei forteljing om oppstanden til det moderne siviliserte USA, og som konsekvens dauden det gamle western-USA¹⁷¹. Dette blir likevel gjort ved å hylla det som han tykte var fint med sjangeren, med særleg fokus på John Ford sine Hollywood-westernfilmar¹⁷² (dei filma ein del i Monument Valley, kor fleire kjende Hollywood-westerns er innspelt¹⁷³), og ved å bruka stereotypiske karakterar: «The finest [prostitute] from New Orleans; the romantic bandit; the killer who is half-businessman, half-killer ... ; the businessman who fancies himself as a gunfighter; the lone avenger»¹⁷⁴. Difor er karakterane bortimot som karikaturar å rekna, men samstundes for å hylla ein svunnen sjanger. Angående dette påpeiker Cumbow at tilskodaren får det vanskeleg med å identifisera seg med karakterane, sidan dei anten opplever ulukke eller er vonde av natur, medan i dei førre tre filmene, trass at karakterane gjerne kunne vera vonde der og, var meir prega av humor og meir ekstravagant

¹⁷⁰ Morricone, «A Composer Behind the Film Camera», 97.

¹⁷¹ Frayling, *Sergio Leone*, 252-256.

¹⁷² Frayling, 258.

¹⁷³ Cumbow, *Once Upon a Time*, 65.

¹⁷⁴ Leone, intervju av Christopher Frayling, referert i Frayling, *Sergio Leone*, 254.

stil¹⁷⁵. Sidan filmen skil seg frå dei tre førre Leone/Morricone-westernfilmene ved å peika på sjangeren sin daud, skil filmmusikken seg også ut frå musikken i dei tre førre filmene, mellom anna ved å vera tematisk, skriv Heldt¹⁷⁶. «In earlier Leone films, ... there is far more one-off music», held Heldt fram som den første av tre reglar for musikken. Den andre regelen, skriv han, er at leiemotiva berre høyrer til hovudkarakterar, og ikkje andre diegetiske element. Den tredje regelen dreier seg om den distinktive instrumenteringa av kvart tema, for å skilja dei frå kvarandre og lenkja dei til handlinga. Desse tre karakteriserer musikken gjennomgåande i filmen, og er difor også relevant for musikksekvensen som skal analyserast. Morricone brukte vanlegvis ikkje leiemotiv på denne måten, noko Cumbow hevdar må vera grunna det klassiske forteljargrepet som leiemotivbruk kan vera¹⁷⁷. Når det gjeld musikksekvensen her i oppgåva, er dette relevant rundt hovudkarakter Jill si forteljing. Musikksekvensen skjer i hennar presentasjon. Leiemotiv hennar blir her presentert, og skal prega scenane hennar gjennomgåande. Når filmen ender har hennar forteljing ført til at ho byggjer ein ny by, som ho arvar etter familien sin som døydde i starten av filmen. Slik får musikken hennar også ein ark gjennom filmen, ved at ein kontinuerleg kan knyta musikken til hennar dramatiske ark. Slik forsterkar den, og gjev grundigare forståing for ho. «The theme is more than a signature tune; this is evident from its expansive use in the finale: The music swells and takes over, even as Jill shrinks into the milling of bodies during the ever-widening crane shot»¹⁷⁸. Når det gjeld Jill (og hennar leiemotiv) sin presentasjon, brukte Leone musikken til Morricone på sett for å vera til inspirasjon for skodespelar Claudia Cardinale¹⁷⁹, nett slik Phillips brukte musikk med Phoenix i *Joker*. Dette er kanskje den klaraste likskapen i prosessane mellom dei to case studiane, og det er slåande med tanke på at musikk er så dominant over lengre tid. Leone skapa ei stemning på settet ved musikken, slik at musikken dermed var med å styra tempoet og humøret også som resultat i det visuelle.

Christopher Frayling viser korleis filmmusikken har annleis kvalitetar enn dei tre førre filmene, slik som Leone også hadde endra dei visuelle kvalitetane. Tempoet sakka ned i forhold til før, det er færre ekstra- og ikkje-instrumentale lydar, og det kunne av og til minna meir om musikk frå klassisk Hollywood-perioden¹⁸⁰. Likevel får ein vrenge elektrisk gitar og andre Morricone-kjenneteikn, men dei er spara meir på, og kan difor bli intensivert, om ein

¹⁷⁵ Cumbow, *Once Upon a Time*, 82-83.

¹⁷⁶ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 202.

¹⁷⁷ Cumbow, *Once Upon a Time*, 204-205.

¹⁷⁸ Cumbow, 204-205.

¹⁷⁹ Frayling, *Sergio Leone*, 280.

¹⁸⁰ Frayling, *Sergio Leone*, 281.

tykkjer det er riktig brukt. Per Meinertsen¹⁸¹ nemner den viktige tydinga av filmmusikken i Leone og Morricone sine filmsamarbeid. Han kritiserer den danske filmskaparen Carl Theodor Dreyer¹⁸² sitt syn på filmmusikk. Dreyer ynsker musikk som understøtter bilete og tale, og som utdjupar stemninga i filmen. Likevel skriv Dreyer vidare, «[m]en vi må dog håbe – og arbeide henimot – at der kommer flere og flere talefilm, der ikke har musikken behov – film, i hvilke ordet ikke kommer til kort». Til dette kommenterer Meinertsen¹⁸³: «Da Dreyer skrev dette havde han ikke oplevet Sergio Leone og Ennio Morricone. I deres film er musikken netop ofte vigtigere end dialogen». Dette grunnjev han ved å visa til Christian Braad Thomsen¹⁸⁴, som fortel korleis musikken får *tid* til å fungera. Eit poeng har gjer angående det er at filmen eigentleg kunne vore ein del kortare, basert på den enkle handlinga, men musikken sin effekt gjer at filmen kan ta seg betre tid, og dermed skapa det audiovisuelle uttrykket den ynsker, som kjenneteiknar den. «Morricone's music inspired Leone's choreography. The composer remembers, 'I believe Sergio regulated the speed of the crane which follows Claudia Cardinale when she comes out of the station, in time with the musical crescendo'», skriv Frayling¹⁸⁵, og det er eit tydeleg bilete på kva musikken gjorde, veldig direkte, også for det visuelle uttrykket i filmen.

¹⁸¹ Meinertsen, *Lydens Rolle*, 71-73.

¹⁸² Dreyer, «Lidt om filmstil».

¹⁸³ Meinertsen, *Lydens Rolle*, 72.

¹⁸⁴ Thomsen, *Drømmefilm*, 269, referert i Meinertsen, *Lydens Rolle*, 72-73.

¹⁸⁵ Morricone, intervju av De Fornari i Jones, *Viva Leone!*, BBC, 1989, referert i Frayling, *Sergio Leone*, 280-281.

2.5 Analyse, tolking og grafisk framstilling av filmmusikk

Før analysen må oppgåva etablera nokre idear rundt filmmusikalsk analyse for å ha ein plan i analysen. Nokre teoretiske haldepunkt dannar eit grunnlag for analytisk kontinuitet og formål. Oppgåva har utgangspunktet i ikkje-vokosentrisk filmmusikalsk sekvens over lengre tidsrom, og dette må vera det leiande grunnlaget for undersøkinga. Tidsforløpet og den audiovisuelle interaksjonen blir difor noko av det som må koma fram. Filmmusikkforløpet over *heile* sekvensane skal presenterast, difor bør det vera ryddig, forståeleg og enkelt å følgja med på. Grafiske framstillingar blir dermed viktige, og Rick Altman¹⁸⁶ har fleire døme på slike framstillingar til bruk eller inspirasjon. Det er naturleg å undersøka det musikalske i samband med den visuelle rytmikken og tempoet. Sidan dei på settet i begge filmene let seg inspirera av filmmusikken kan det også gjerast funn i korleis skodespelarane og kamera reagerer på det musikalske. Joaquin Phoenix sin dans i *Joker* blir eit særskild openbart døme på musikalsk påverknad på det visuelle, men også kameraføringa i *Once Upon a Time in the West* interagerer på ein direkte måte med Ennio Morricone sin musikk. Tidlegare i kapittelet blei omgrepet *det integrerte lydsporet* nemnt¹⁸⁷, som dreier seg om at lydsporet sin bestanddelar heng saman og interagerer med kvarandre innanfor lydsporet, og at tale er øvst i lydsporhierarkiet. Det interessante i oppgåva sin analyse blir derimot korleis *musikken* fyller all plassen den har i lydsporet, og korleis den interagerer med det visuelle over tidsrommet. Difor vil ein ikkje tolka musikken som ein av tre delar i lydsporet på same måte som ein elles ville gjort, med omsyn til eit hovudsakleg vokosentrisk utgangspunkt, men heller undersøka korleis musikken skapar samanheng og meining saman med det visuelle. Dei lydeffektane som er del av sekvensane kjem til å bli påpeikt, men som nemnt dette, og det er meir relevant å gå rett på musikken.

Altman¹⁸⁸ presenterer fleire modellar for grafisk framstilling av lydspor. Dersom ein skal representera filmmusikk (eller filmlyd generelt) er dette vanskeleg å gjera berre ved hjelp av verbale skildringar, sjølv om det også er nyttig for å fortelja om oppleving, og skildra den audiovisuelle samhandlinga. «Purely verbal descriptions of film sound systematically fail to capture – and to communicate – the specificity of the sound under consideration»¹⁸⁹, som Altman hevdar. Difor er grafiske framstillingar nyttige, sidan lesaren forhåpentleg enklare kan

¹⁸⁶ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool».

¹⁸⁷ Neumeyer, *Meaning and Interpretation*, 3.

¹⁸⁸ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool».

¹⁸⁹ Altman, 82.

førestilla seg kva som går føre seg i sekvensen utan sjølv å måtte sjå og høyre den. Utsjånaden på det grafiske og kva den viser kan formast ut i frå det som er analysen sitt mål, fordi den grafiske framstillinga kan innehalda det ein sjølv ynskjer. Altman kjem med to mål ved ei slik grafisk framstilling, der det første er å forma den grafiske framstillinga for å understreka eit prov i eit teoretisk eller analytisk argument, og det andre er at ved å undersøka ei grafisk framstilling av lyd kan mottakingsprosessen til tilskodaren sakkast ned i forhold til den som skjer når ein opplever musikken i originalform¹⁹⁰. Det gjer at ein grundig kan undersøka kvar enkelt lyd. «Whereas diagrams that satisfy the first goal are often spare and single-minded, this second goal requires broad enough information for viewers/listeners to reach their own conclusions about the passage in question»¹⁹¹, held Altman fram. Modellen her i oppgåva baserer seg mest på det første målet, fordi den skal støtta eit teoretisk eller analytisk argument. Sidan noko av målet er å framsyna og forklara musikksentrerte sekvensar må modellen tydelegast mogleg visa det viktigaste musikalske innhaldet i interaksjon med det visuelle. Modellen «FIGURE 4.4» i Altman¹⁹² er noko av inspirasjonen for utsjånaden i oppgåva sin analyse. Den syner fram musikalsk notetranskripsjon frå lydsporet og tilhøyrande bilete *Zéro de Conduite*¹⁹³ (1933). Notetranskripsjonen kjem eg til å gjennomføra på eigehand. Gorbman skal også ha gjort dette sjølv i hennar analyse av *Zéro de Conduite*¹⁹⁴:

Gorbman's ... representation of the images and music used in ... *Zéro de Conduite* deserves mention ... if only because the music that she provides comes not – as it does in so many other film music analyses – from the author's privileged access to the score written for the film but from her careful listening to the music that actually occurs in the film's final mix.

Transkripsjonen i denne oppgåva er også gjort på eige hand slik at eg sjølv kan avgjera «kva som høyrast» i det endelege lydlege resultatet i musikksekvensane (svakheiter ved dette nemnast i metodekapittelet). Dette er ein måte for oppgåva å visa korleis ein høyrer filmmusikken, noko som ikkje ville vore det same dersom det originale partituret hadde vore utgangspunktet for analysen, sidan det kan visa element som for denne oppgåva er irrelevant. Utøvarar sine tolkingar kan vera annleis frå korleis komponisten skreiv det, men likevel er det utøvaren som avgjer kva som høyrast i det endelege musikalske resultatet i filmen, som

¹⁹⁰ Altman, 85.

¹⁹¹ Altman, 85.

¹⁹² Gorbman, *Unheard Melodies*, 118-119, referert i Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool», 83-84.

¹⁹³ Vigo, *Zéro de Conduite*, Gaumont Film Company, 1933.

¹⁹⁴ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool», 82.

dermed blir det tilskodaren høyrer. Delen merka «Action» i «FIGURE 4.3»¹⁹⁵ vil også vera til inspirasjon, men det blir ikkje som del av eit diagram slik Altman viser. Likevel kjem det til å henga tydeleg saman med det som er grafisk synt fram i analysen, fordi handlingsskildring av det visuelle (på mange måtar det same som «Action» i «FIGURE 4.3») er det første som kjem i kvart avsnitt etter skjermbilete av det visuelle i sekvensen og skjermbilete av notetranskripsjon av det musikalske. Altså kjem analysen til å innehalda følgjande fire delar: (1) skjermbilete av det visuelle i filmsekvensane, sett i kronologisk rekkefølge og merka med tidspunktet det er teke. Dei vil koma i seriar på alt frå to til elleve skjermbilete, basert på kva som kjem til å passa med den musikalske notetranskripsjonen; (2) Skjermbilete av notetranskripsjonen følgjer, kor dei mest sentrale instrumenta i musikken innan den gjeldande tidsramma blir vist melodisk med tilhøyrande besifring, dersom det er relevant. Den kjem til å innehalda grunnleggjande notasjon med takt-, tempo- og dynamikkmerknadar, slik at ein kan få eit inntrykk av dei musikalske rørslene som skjer. Skjermbiletet blir merka med tidsramma musikken går føre seg i filmen i tillegg til taktnummerering. Det er ikkje sett som føremålstenleg å syna fram heile partituret fordi det held å fokusera på dei mest tydelege rørslene i musikken (dette kjem delkapittelet tilbake til); (3) Så kjem ei skildring av den visuelle handlinga. Skjermbileta som har blitt presentert blir skildra med fokus på indre bileterørslar, kamerarørslar og klipp. Sidan oppgåva har mest fokus på det musikalske – samt mi noko avgrensa filmteoretiske erfaring – er det mest nyttig å undersøka element som er rytmiske og temporale i det visuelle fordi det enkelt kan knytast til musikken; (4) og til slutt kjem den musikalske skildringa, kor det ein ser i notetranskripsjonen blir undersøkt, med små kommentarar til diegetiske lydeffektar dersom dei er relevante i det gjeldande avsnittet. Mykje kjem fram i (2) notetranskripsjonen, men her kan musikken skildrast i samband med det visuelle grundigare. Sidan element som til dømes orkestrering er mangelfull i notetranskripsjonen kjem dette også til å bli skildra i denne delen når det er relevant. Scott Murphy¹⁹⁶ nemner *omfang* [«scope»], *objekt* og *framgangsmåte* [«approach»] som tre dimensjonar som i sum kategoriserer analysen, med kvart sitt spekter. Omfanget skildrar rekkevidda på det ein undersøker. Det kan strekka seg mellom alt frå ein stor filmserie til ein liten enkel musikalsk tone; alt etter kva ein vil ha fram i analysen. Her i oppgåva er sjølv sagt omfanget to sekvensar på litt over to minutt kvar. Objektet seier noko om at musikken kan undersøkast i samband med andre filmatiske element, eller den kan undersøkast som «seg sjølv». Her vil det knytast tett opp til det visuelle. Til slutt har ein framgangsmåten, som kan

¹⁹⁵ Manvell og Huntley, *The Technique of Film Music*, 140-41, referert i Altman, 80-81.

¹⁹⁶ Murphy, «Transformational Theory and the Analysis of Film Music», 473.

vera eit subjektivt kritisk perspektiv, og undersøka meining i objektet, til eit objektivt og teknisk perspektiv, som skildrar musikken på eit teknisk plan. Her hamnar min analyse kanskje litt meir i midten enn på dei to første dimensjonane, fordi noko av målet er å syna fram kva som grunnleggjande skjer i musikkcentrert sekvensar, men også å koma med døma på meining som kan finnast i dei. Desse dimensjonane kan vera noko avgrensande¹⁹⁷, men det er likevel ein måte for meg å ha ein ryddig plan for analysen og diskusjonen av den.

Å ta føre seg musikalsk analyse med fokus på forgrunnen før bakgrunnen omtalar Nicholas Cook som del av Schenkeranalyse¹⁹⁸. Slike stykke musikk som musikksekvensane er døme på vestleg musikk, og ein måte å generalisera denne musikken er å sjå dei som hierarkiske: nokon element i musikken er meir høyrlege i forgrunnen, medan andre er støttande i bakgrunnen. Dette kan vera del av eit mål om å la vera å sjå på det som er «mindre vesentleg» for å kunne enklare setja fram dei viktige musikalske forholda¹⁹⁹. Cook gjer eit poeng av at alle typar musikalsk analyse, trass deira ulikskapar, stiller nokre felles spørsmål til musikken: om den kan delast inn i nokolunde sjølvstendige delar, og korleis dei ulike musikalske komponentane heng saman, eller kva for effekt dei har kvar for seg på heilskapen²⁰⁰. Dette er grunnen til at analysane er inndelte i avsnitt, slik at eg kan avgjera ei naturleg inndeling av det musikalske, som interessant nok også kjem til å passa det visuelle. Ei slik segmentering kjem til å hjelpa å skildra musikktranskripsjonen, og dermed tena det analytiske målet²⁰¹.

Funksjonsanalyse er også noko skildringane kjem til å bruka, særleg i *Once Upon a Time in the West*, men det er også relevant i ein del av *Joker*. Det gjer at ein kan visa grunntone og tonalitet på ein enkel måte, og setja namn på kvar ein er harmonisk²⁰². Likevel er ikkje analysane tungt prega av funksjonar, men det er ein enkel måte å skildra harmonisk rørsle, og som Cook seier, kan det gje bilete på ein større heilskap i den harmoniske presentasjonen²⁰³. Analysane fungerer slik at transkripsjonen inneheld akkordsymbol, og dei tilhøyrande funksjonane blir diskutert i skildringane.

Når det gjeld *filmmusikalsk* analyse får ein enno eit ledd for analysen. I analyse av multimedia må ein prøva å forstå dei to media i samanheng med kvarandre, som Cook nemner her²⁰⁴:

¹⁹⁷ Murphy, 473-74.

¹⁹⁸ Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 122.

¹⁹⁹ Cook, 28-29.

²⁰⁰ Cook, 2.

²⁰¹ Larsen, *Filmmusikk*, 42.

²⁰² Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 17-18.

²⁰³ Cook, 24-25.

²⁰⁴ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 135.

[M]ultimedia is to be understood as the perceived interaction of different media, and to say this is to locate the topic of analysis precisely in the divergence between the two: between the effect of the [instance of multimedia] as a whole (...), and the sum of the effects of its constituent media.

Analysen prøver difor å forklara opplevinga av både det visuelle og det musikalske i samanheng med kvarandre, slik at deira resulterande heilskap kan sjåast som ei eining framfor at dei to er uavhengige frå kvarandre. Ved å sjå på dei enkelte kvalitetane i dei to medieformane kan ein undersøka kva heilskapen får av kvalitetane når ein ser dei to media som samansette. Sidan musikalsk kommunikasjon i seg sjølv ikkje kan referera til klåre meiningar slik som til dømes litteratur og film kan²⁰⁵, undersøker analysen det reint musikalske innhaldet gjennom transkripsjon og skildringar for å kunne seie kva den gjer i samanheng med det visuelle. Det spesielle med filmmusikk er at musikken ikkje ber meining, men fungerer saman med det visuelle, som er ein meiningssberar. Musikken får på den måten hjelp til å «tyda noko», og analysen undersøker korleis dette blir forma over tid. Royal S. Brown seier følgjande om musikk og korleis den *kan* få tyding²⁰⁶:

By reinforcing significant moments in a cinematic succession of images, whether held together by an apparent narrative or not, music has, via its tendency to narrativized, helped lead ‘readers’ of the cinema’s iconic language(s) away from history and towards story. Yet these same readers’ desires and proclivities to perceive as real anything in the cinematic experience *but* the music, which is generally maintained on a totally separate plane, opens the doors to the possibilities of numerous manipulations by and from the culture producing a given film.

Difor skal eg i analysen sjå etter slike augneblink, kor musikken anten *påpeiker* noko eller *får meining* ut i frå kva kontekst forteljinga eventuelt gjev. Musikken fungerer i kontekst, og difor er det mogleg å peika på det audiovisuelle samarbeidet som noko som inneheld meining. «If film music became dramatically motivated, then, it did so to fulfill another need, ... to heighten the emotional impact of the significant moments, ... thereby distancing audiences even further from their own thoughts and fears ... by involving them more deeply in the movie», understrekar Brown. Ein kan sjå det som at meining blir forma i audiovisuelt fellesskap, og det fører til at til dømes emosjonell meining kan tolkast av resultatet. I

²⁰⁵ Meyer, «Emotion and Meaning in Music», 29-30; Larsen, *Filmmusikk*, 46.

²⁰⁶ Brown, *Overtones and Undertones*, 17.

analysane skal ein også sjå etter korleis musikken hjelper det visuelle å verka «realistisk». Royal S. Brown²⁰⁷ peiker på den berykta dusjscenen i Hitchcock sin *Psycho*²⁰⁸ (1960), med musikk av Bernard Herrmann. Den var originalt tenkt utan filmmusikk, men Herrmann overtyda Hitchcock om å leggja musikk til. Brown hevder scenen er sær urealistisk. Ein ser til dømes aldri kniven til drapspersonen faktisk trengja personen, og klippinga er hyppig og heftig. Av desse grunnane kan det difor vera vanskeleg å henga med på kva som går føre seg ved hjelp av berre bileta. Den innebygde rytmen i ein slik filmatisk sekvens gjorde det naturleg for musikk å kunne gje scenen samanheng og meining, fordi dei speler i lag på ein tydeleg og meiningsgjevande måte. Kritikarane sin respons på scenen var av avsky, og skildringar av scenen handla om at den var alt for grotesk, når realiteten er at filmen eigentleg ikkje viste noko som helst. Indikasjonen til Brown er at det er musikken som kan ha gjeve desse kritikarane inntrykket av desse grafiske hendingane i dusjscenen ved å innehalda kvalitetar som kan passa ein slik drapssituasjon, og det kan reknast som ein kompliment til komponist Herrmann.

²⁰⁷ Brown, 23-25.

²⁰⁸ Hitchcock, *Psycho*, Paramount Pictures, 1960.

3 Metodekapittel

3.1 Generell prosess, intervjutranskripsjon og funn av teori

Metodekapittelet skal ta føre seg korleis eg gjekk fram for å få fram poenget tydelegast mogleg. Her vil det forteljast korleis eg avgjorde kva som skal kome fram, og kvifor. Sidan ingen intervju eller feltarbeid er gjort i denne oppgåva er ikkje metodane knyt til slike prosessar, men heller til korleis litteratur og materiale er valt ut til å fremja måla²⁰⁹. Etter at temaet var avgjort var oppgåveprosessen nokolunde som følgjande: (1) Å finna sekvensar som kunne vera case studiar. Fleire filmar blei vurdert, men det var lurt å avgjera to stykke tidleg i prosessen, slik at arbeidet kunne vera fokusert på dei. To stykke blei valt, som nemnd i innleiinga, for å presentera noko variasjon i dei musikkcentrerte sekvensane. Slik kunne dei skildrast som eit eige fenomen, og ikkje berre som «tilfeldig del» av éin film, sidan liknande karakteristikkar fanst i ulike filmar; (2) funn av relevant litteratur og andre kjelder. Eg ville tidleg avgjera eit teoretisk rammeverk musikksekvensane kunne forklarast med, og dei er forklart i kvar sin del av teorikapittelet. Problemstillinga spør om kva som skjer når filmen er utan vokosentrisk fokus, og teorigrunnlaget for å svara på det er med å eigentleg definera musikksekvensane, sjølv om det ikkje konkret er nemnd nokon stad eg har funne. Det ser eg på som ein ryddig måte å svara på spørsmåla på, og det held teksten punktleg og relevant. Difor blei planlegginga av teoretisk grunnlag viktig i oppstarten; (3) transkribering av intervju med Guðnadóttir og andre *Joker*-aktørar. Dette gjorde eg til ein eigen prosess for å laga eit lite dokument som teoretisk grunnlag rundt Guðnadóttir og hennar samarbeidsprosess; og (4) transkribering av musikken. Dette blei også ein viktig del der eg lytta og transkriberte dei to musikksekvensane, og sånn sett forma det som har vore utgangspunktet for analysane. Generell skrivning og forming av argument skjedde kontinuerleg samstundes som desse fire nemnde punkta gjekk føre seg. Det som er eventuelle feilkjelder²¹⁰ ved denne metodiske prosessen er utgangspunktet med det personlege aspektet om at det er eg sjølv som såg musikksekvensar som interessante, og difor har valt teoretisk grunnlag slik som eg sjølv såg naudsynt. Likevel er det naturleg at det fungerer slik når temaet er slik det er, med ein skal vera medviten om at vala er forma av eit personleg utgangspunkt. Dette er også grunnen til at mykje grunnleggjande filmmusikktekstar er referert til, slik at temaet kan knytast til godt etablert filmmusikkteori. Slik har eg prøvd å gje ein større samanheng til noko som på eit vis

²⁰⁹ Øyen og Solheim. *Akademisk Skrivning*, 78-79.

²¹⁰ Øyen og Solheim, 79.

er funne på, sjølv om prova i hovuddelen viser interessante funn i filmmusikalsk kontekst. Analysar er utgangspunktet for korleis dei musikkcentrerte sekvensane blir presentert, og difor kjem kapittelet til å nemna analyseprosessen og tankar rundt den. Her blir ulike verktøy som var naudsynte for prosessen nemnd, og det blir diskusjon rundt noko av det som allereie er nemnd i teorikapittelet om analyse og grafisk framstilling. Sidan funn som blei gjort tidleg i prosessen viste at samarbeidet mellom komponist og filmskapar var sentralt for at musikken skulle få så mykje plass, er det nyttig å få fram denne samarbeidsprosessen i samband med musikksekvensane. Når det gjelder samarbeidet mellom Morricone og Leone finst det fleire ulike kjelder som fortel både om dei som individuelle kunstnarar og samarbeidet dei hadde²¹¹, difor kunne eg enkelt bruka bøker og artiklar som referansar for å fortelja om dei. Dette gjeld ikkje for Guðnadóttir og Todd Phillips. For det første er dei aktive i noverande samtid, slik at arbeidet deira ikkje har fått etablert litterær omtale i same grad, og for det andre har dei berre eitt samarbeidsprosjekt, så ein kan enno ikkje vite sikkert om dette blir eit samarbeid hugså på same måte. Difor har ikkje samarbeidet deira hatt tid å nå den statusen som Morricone og Leone sitt har. Difor er andre type kjelder brukt, særleg intervju. Fleire intervju blei gjort av Guðnadóttir og andre *Joker*-aktørar i samband med promotering og prisutdelingar²¹², og utsegna frå desse intervjuå kan knytast til *Joker* sin musikksekvens. Det er rekna som relevant i intervjuå blei transkribert tidleg i oppgåveprosessen slik at det enkelt kunne flettast inn undervegs dersom som det var naudsynt.

²¹¹ Morricone, «A Composer Behind the Film Camera»; Cumbow, *Once Upon a Time*; Frayling, *Sergio Leone*.

²¹² Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>; Guðnadóttir, «Joker composer wrote music before seeing picture», intervju av Kraft og Holmes i *Score: The Podcast*, Epicfeff Media, utført 21. mai 2019, video, 5:20, 24. mai 2019, https://youtu.be/btWq_b345b0; Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 1:20:45, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>; Guðnadóttir og Sher, «Joker: Guðnadóttir & Sher Interview», intervju av Steve Weintraub, Collider Interviews, video, 39:28, 16. november 2019, https://youtu.be/sX_Y30-s8NY; Guðnadóttir, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

3.2 Analyseprosess

Analysen er noko som har vore sentralt i denne oppgåveprosessen, som gjer det naudsynt at det er ein grundig plan rundt den. Difor er det hovudfokuset her i metodekapittelet. Å transkribera heile ensembla i sekvensane var ikkje naudsynt for å få fram poenget. Så lenge dei viktige musikalske rørlene kjem fram i transkripsjonen kan eg sidestilla musikken grafisk med det visuelle. Det vil seie at mykje av det transkriberte innhaldet er melodistemme med tilhøyrande besifring, sjølvstøtt også i samanheng med rytmikk. Melodisk, harmonisk og rytmisk informasjon gjev grunnlag for å forstå korleis musikken omtrentleg høyrer ut, og kan visa korleis den fungerer i kontekst med det visuelle, noko som er viktig å framheva. Nokre andre musikalske element, som basslinjer, andre under- og overstemmer eller liknande, blir også vist dersom eg ser det som relevant. Det er også nyttig å peika på klangbiletet. Det klanglege elementet kjem uansett til å bli skildra i tekstform, anten det er presentert i transkripsjonen eller ikkje. Det som har med orkestrering, tempo og dynamikk å gjere vil vera del av desse tekstlege skildringane fordi det er nyttig å knyta til det audiovisuelle uttrykket. Når det gjeld dynamisk informasjon presenterer Altman fleire framstillingar som tek tak i styrkegrada i det heilskaplege lydsporet. Dette har eg sett litt bort i frå, fordi dynamisk styrkegrad blir framsynt i musikktranskripsjonen ved bruk av dynamiske notasjonssymbol, og sidan musikk er så dominerande i lydsporet meiner eg det held. Tanken om det integrerte lydsporet treng difor ikkje vera fokus på i denne oppgåva, fordi vokosentrisme er tilsidesett. Ein veit at begge sekvensane har forma det visuelle etter det musikalske, difor må analysen ta tak i den audiovisuelle interaksjonen. Som nemnd kjem analysen til å vera inspirert av ulike grafiske framstillingar i Altman²¹³, og kjem til å vera samansett av fire delar per avsnitt, og avsnitta er delt opp etter kor mykje eg meiner det er naturleg å syna fram om gongen. Målet er å få fram tidsaspektet, og den audiovisuelle interaksjonen over denne tida. Firedelinga er som tidlegare nemnd:

1. Skjermbilete av det visuelle.
2. Skjermbilete av notetranskripsjonen.
3. Skildring av det visuelle.
4. Skildring av lydsporet, som her hovudsakleg er musikk.

²¹³ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool».

Desse er ytterlegare skildra i førre kapittel, men kort sagt er det forma slik for at presentasjonen av analysen kan vera ryddigast mogleg, og at det enklare å konkret følgja det som skjer. Når ein skal syna fram eit audiovisuelt uttrykk i tekst, ser eg dette som ein tydeleg metode, trass i at det i seg sjølv er mangelfullt å ikkje sjå og lytta det originale materialet. Likevel, når oppgåva har det i teksten, får eg høve til å visa til konkrete tidsmerknadar og taktmerknadar, og diskutera detaljerte hendingar for å få fram poenget. Svakheita i analysen er at det er eg som avgjer innhaldet for å forma det i min visjon. Til dømes er transkripsjonen gjort på eige hand for å kunne velja «det sentrale» i musikken, men det er ikkje dermed sagt at det er den mest riktige representasjonen av musikken. Den metoden fører også til at noko er valt vekk, og det er noko eg sjølv meiner bør grunnleggjast. Dette er grunnen til at det er forsøkt å grunnleggje synspunkta med teori frå fleire relevante fagfelt, som kan støtta målet med å visa fram desse musikksekvensane.

Den analytiske prosessen føregjekk i denne rekkefølga: (1) Ta skjermbilete av det visuelle i sekvensane og gje dei tidsmerknad. Skjermbileta måtte deretter setjast saman i avsnitt; (2) transkribera musikk og ta skjermbilete av ei tidsramme i musikken som ville passa dei visuelle skjermbileta i kvart avsnitt; og (3) skildra dei audiovisuelle samanhengane ut i frå eit teoretisk og fortolkande grunnlag²¹⁴. Det mest tidkrevjande var nok å avgjera kor mykje som skulle med i kvart avsnitt, fordi eg såg det som naudsynt å ha dette i små og handfaste delar. Grunnen til det var for å til slutt i analysen diskutera sekvensen i sin heilskap, med dei mindre avsnitta som grunnlag. Dette er med på å oppnå det første målet til Altman med grafisk framstilling, nemleg at det skal støtta ein teoretisk eller analytisk argument²¹⁵. Han nemner at dette har eit einsretta [«sparse and single-minded»] preg, men det er i oppgåva sin natur, sidan poenget er å visa kva som går føre seg i musikksekvensane. Ein bør vera medviten at dette smale fokuset berre seier noko om nettopp dette smale analysen viser. Begge analysane kjem med denne nemnde oppskrifta, og til slutt kan eg dermed sjå dei i forhold til kvarandre. Slik kan ein sjå at musikkcentrerte sekvensar kan fungera i ulike filmsjangrar med ulik musikk frå ulike tider, og i ulike sjangrar.

²¹⁴ Øyen og Solheim, *Akademisk Skriving*, 83.

²¹⁵ Altman, «Visual Representation as an Analytical Tool», 85.

3.2 Hjelpemiddel og verktøy

For å få til analysen måtte nokre hjelpemiddel brukast. Til å byrja med brukte eg strøymetenestar til å finna og sjå filmar. Problemet med dette kom då eg skulle ta skjermbilete til analysane, fordi det er ikkje mogleg på dei ulike strøymetenestane. Difor blei DVD-utgåver lasta opp på skylagringstenesta OneDrive slik at dei var tilgjengelege via internett. Dette måtte gjerast frå ein annan datamaskin med CD-ROM for å lesa DVD-ane. Medieavspelaren VLC Media Player blei brukt til å spela av filmane, og den innebygde skjermbiletfunksjonen på min berbare Windows-datamaskin blei brukt til å ta skjermbilete. Kwart skjermbilete blei merka med tidspunktet deira frå filmen, slik at dei ryddig kunne leggjast inn i Word-dokumentet frå filmappa eg organiserte dei i. Tidsmerknaden er også med som tekst under kvart bilete i sjølve analysen. Når det gjeld kor mange bilete som er med per avsnitt blei det forma etter kor stor del av musikken som er i avsnittet, slik at dei bileta og musikktranskripsjonen høyrer til kvarandre innerter i avsnittet. Sidan fokuset hovudsakleg er på musikk, er det mest naturleg å ta utgangspunkt i det for å avgjera kva som er med i avsnittet av det visuelle. Ingen fast strategi blei brukt for lengda på det som er i kvart avsnitt, men heller min personlege meining om korleis inndelinga burde vera for å forstå poenget som skal fram. I teoridelkapittelet om analyse er det nemnd at musikktranskripsjonen er gjort på eiga hand, i staden for å skaffa partitur. Slik har eg sjølv kunna avgjera kva som blir fokusert på, basert på kva som høyrast i musikksekvensen. For å transkribera musikken blei notasjonsprogramvaren Musescore brukt. Prosessen av å transkribera var ikkje noko anna enn å lytta på musikksekvensen og transkribera. Det var litt fleire utfordringar knyt til *Joker*-sekvensen, fordi nokre teksturar og klangfargar der var vanskelege å finna ut av, men dette blir forklart undervegs, og er ikkje heilt essensielt for å få fram poenget i oppgåva. Grunna omstende med delt lesesal å gjera blei hovudtelefonane Sony WH-1000X M3 brukt for å laga minimalt med lyd. Då musikktranskripsjonane var klare tok eg skjermbilete av den. For kvart skjermbilete blei notebiletet tilpassa etter kva som var aktuelt å ha med. Til dømes trengte ikkje sopranstemma å vera synleg heile tida i *Once Upon a Time in the West*, difor er den då skjult. Slike tilpassingar er altså gjort til kvart skjermbilete, fordi det er gjort fleire val kontinuerleg om kva eg følte var naudsynt å visa eller ikkje visa i transkripsjonane. Når skjermbileta blei klare dragast dei inn i dokumentet, og blei markert med tidsspennet og kva taktar som er vist. Eventuelle manglar rundt hjelpemidla eg har brukt handlar om kunnskapen min rundt bruken av dei. Særleg Musescore er ikkje jamleg brukt, men ynsket var uansett å gjera enkle transkripsjonar, så mykje kunnskap rundt bruken av dette var ikkje naudsynt.

Del II: Dei musikksentrerte sekvensane

4 Analysekapittel

Kvar av analysane kjem først til å gje synopsisar og skildring av filmene sine generelle uttrykk, sjanger og stil. Synopsisen tek føre seg dei mest sentrale trekka i handlinga. Dersom noko ikkje er relevant for å forstå sekvensane blir det late ut, slik at oppgåva held seg mest mogleg relevant til musikksekvensane. Likevel skal det nemnast at alt ikkje er enkelt å lata ut, så noko er teke med for å forstå den heilskaplege filmforteljinga, men dette har blitt gjort sparsamt. Den viktigaste grunnen til å inkludera synopsisar til analysane er å gje eit perspektiv til musikksekvensane, og dermed forstå sekvensane i kontekst av handlingane dei er del av. Slik kan oppgåva undersøka sekvensane som del av den større samanhengen. Når dei musikkcentrerte sekvensane skal gjerast greie for er det ikkje naudsynt å ta føre seg heile filmmusikken dei er del av, fordi det som skjer i sekvensane skal i seg sjølv kunne forklarast. Det kan likevel finnast grunn til å nemna musikken elles, men berre dersom det er relevant for diskusjonen rundt musikksekvensane. Somme kjelder viser til generelle musikalske kvalitetar som førekjem i filmene, og då kan desse bli referert til anten som samanlikning eller for å forklara noko i sekvensane. Bruk av leiemotiv er til dømes noko som etablerast over tid, og må difor diskuterast i kontekst av filmmusikken utanfor musikksekvensen. Bilete frå augneblinka *før* musikksekvensane startar blir presentert for å syna fram overgangen, slik at analysen får med seg det siste talte og tidsaspektet rundt sekvensen. Begge dei utvalde filmene er narrative filmar og blir difor undersøkt som det. Når hendingane i musikksekvensane skal diskuterast kan det også bli nyttig å visa til narrativ kontekst. Sidan sekvensane skjer i ei større handling, er den narrative konteksten til hjelp for å undersøka korleis sekvensane skil seg ut. Til dømes er det i *Joker* viktig å ha med åtakket i undergrunnen som fører til at Arthur tek livet tre menn, fordi musikksekvensen er reaksjonen på dette, og filmen blir vidare prega av denne hendinga. Påfølgjande tematikk rundt klasseskilje, mental helse og vald gjennomsyrrer filmen, sjølv om det ikkje er eksplisitt i sjølve sekvensen, og må dermed nemnast for å ha kontekst. Når det gjeld *Once Upon a Time in the West*, er hendingane rett før musikksekvensen også viktige for konteksten. Det påverkar korleis tilskodaren opplever Jill (Claudia Cardinale) sin framkomst med toget fordi ein veit ingen er der for å henta ho på stasjonen. Familien ho skal bli del av blir drepe av antagonist Frank (Henry Fonda) i scenen før, noko som påverkar perspektivet tilskodaren har når Jill går og undrar på kvifor ingen har kome og henta ho. Dette er utgangspunktet for musikksekvensen, og det gjev musikken høve til å påverka tilskodaren emosjonelt. For å kort repetera metodekapittelet, så kjem først skjermbilete av det visuelle i sekvensen. Det blir etterfølgd av

skjermbilete av musikalsk notetranskripsjon som høyrer til biletserien. Deretter kjem skildring og analyse av det visuelle før skildring og analyse av det musikalske. Den musikalske delen blir noko meir omfattande enn den visuelle, men det visuelle er med for å peika på det audiovisuelle forholdet. Denne prosessen gjentek seg fleire gongar i begge analysane i det eg omtalar som «avsnitt». Det er ikkje optimalt å ta eit for stort tidsrom eller ein for lang musikalsk transkripsjon om gongen. Ved å ta del for del av sekvensen held oppgåva kontinuitet i analysen og det blir framstilt så ryddig som mogleg.

4.1 *Joker*-musikksekvensen

4.1.1 Synopsis

Joker er ei opphavsforteljing. Karakteren Joker, kjend frå DC-universet²¹⁶, heit før Arthur Fleck. Filmen følgjer Arthur i ein serie hendingar som kulminerer i transformasjonen til Joker. Handlinga tek stad i Gotham City²¹⁷ året 1981. Arthur bur saman med den einsame og sjukelege mora Penny (Frances Conroy) i eit lite husvære i eit høghus. Arthur er aspirerande komikar, med talkshowverten Murray Franklin (Robert De Niro) som førebilete, men jobbar som klovn for utleigebyrået Ha-Ha's. I opninga av filmen står Arthur og dansar på gata med eit reklameskilt. Musikken og dansen viser musikaliteten ibuande i Arthur, noko som blir viktig i seinare diskusjonar i oppgåva. Forbipasserande kjem med stygge kommentarar, men han dansar smilande vidare. Nokre pøblar tek så reklameskiltet hans og stikk av, og Arthur følgjer etter inn ei bakgate. Pøblane slår skiltet i andletet hans og bankar han opp. Gotham er prega av kriminalitet, fattigdom og arbeidsløyse, samt at gatene er fulle av søppel grunna søppelstreik. Etter å ha blitt banka opp hentar Arthur medisinar sine hos sosialarbeidaren. På bussen derifrå byrjar han å le hardt og ukontrollert. Han orsakar seg til ei medreisande og viser ho eit kort med teksten «Forgive my Laughter: I have a Condition», der baksida skildrar at dette skjer uansett humør og at det er grunna hjerneskade eller nevrologiske tilstandar. Kvinna ser sørgmodig på Arthur medan han leande orsakar seg. Arthur kjem deretter heim til mora. Dei et og ser Murray Franklin Show. Arthur fantaserer at han sit i publikum og blir sett av Murray. Arthur sjarmerer Murray og publikum og blir difor invitert på scenen, kor Murray gjev han ein kjærleg klem. Fantasien verker urealistisk fordi det Arthur sjarmerer dei med er forteljinga om han og mora sitt triste tilvære. Murray og publikum sin reaksjon er difor overdriven. Arthur sine draumar er difor uopnåelege fordi det han forventar er urealistisk. Me lærer at Penny tidlegare har arbeidd for Thomas Wayne²¹⁸ (Brett Cullen) og at ho har eit slags oppheng i han. Seinare ser Arthur brev Penny har sendt Wayne om at Wayne er Arthur sin far og difor må gje pengar. Arthur konfronterer Wayne på eit toalett på teateret for å undersøke dette. Wayne fortel at Penny har vrangførestillingar og at Arthur er adoptert. Arthur reagerer i vantru og ler ukontrollert, som fører til at vaktene hiv han ut. Når han kjem

²¹⁶ DC-universet er stadar og karakterar som høyrer til teikneseriar frå utgevarer DC, kor mellom andre Superman og Batman er kjende frå. Karakteren Joker er kjend også frå fleire filmar basert på dette teikneserieuniverset.

²¹⁷ Gotham City er ein fiktiv by i DC sitt teikneserieunivers som tilsvarar noko liknande New York.

²¹⁸ Thomas Wayne er Bruce Wayne (som er Batman) sin far. Wayne er ein rik familie med mykje makt.

heim slår han hovudet fleire gongar i kjøleskapet som reaksjon på opplysningane. Seinare undersøker Arthur opplysningane på Arkham Asylum og ser at Wayne snakka sant. Penny adopterte Arthur etter å ha funne han på gata. Ho mishandla han, noko som førte til hovudskaden. Arthur drep mora etter denne oppdaginga. Tilbake til hovudforteljinga, er Arthur i garderoben på Ha-Ha's etter fantasiscenen. Kollegaen Randall (Glenn Fleschler) gjev Arthur ein pistol i samband med valden Arthur opplevde i opninga. Arthur har ambivalente kjensler til det, men tek takksamt imot. Sjefen kallar han så inn på kontoret kor han blir håna og irettesett, og får lønstrekk for skiltet han mista. Arthur reagerer med eit overdrive smil, liknande slik tilstanden påverkar latteren. Han får utløp for aggresjonen etterpå ved å sparka overflødig søppel i bakgata. I påfølgjande scene blir Sophie Dumond (Zazie Beetz) introdusert, ei åleinemor som bur med dottera i same etasje som Arthur i høghuset. Arthur utviklar romantiske kjensler for ho. Dei går på stemnemøte på ein komiklubb Arthur skal halda eit standupshow på. Framføringa hans er nervøs og han ler ukontrollert. Sophie sit i publikum og ler av vitsane hans, noko som gjev han sjølvtilit. Showet er dårleg, sjølv om han føler det er vellukka. Framføringa blir filma, som seinare fører til latterleggjering på Murray Franklin show. Dette kjem synopsisen tilbake til. I neste scene er Arthur på klovneoppdrag på barnesjukehus, der han mister pistolen på golvet. Han blir difor oppsagt. På T-banen heim blir Arthur gått til åtak på av tre dresskledd menn (Carl Lundstedt, Michael Benz og Ben Warheit), tilsette i Wayne Enterprises, Wayne sitt selskap. Arthur skyt dei i sjølvforsvar. I panikk flyktar han til eit offentleg toalett for å i utgangspunktet gøyma drapsvåpenet. Etter kvart finn han ei slags ro og byrjar å dansa, noko som er omtala av filmskaparane som ein augneblink som definerer starten av transformasjonen²¹⁹. I slutten av scenen går han målretta gjennom gangen til Sophie og kyssar ho. Som følgje av T-banedrapa uttalar Wayne i media at den låge klassen, som han kallar *klovnar*, har skulda for T-banedrapa, og hevdar dei tre menn er drepe *grunna* velstanden deira. Slik byrjar klassekonflikten å eskalera. Wayne si klovnenemning blir omfamna av folk, som symbolsk skal gjera opprør utkledd som klovnar seinare. Som del av drapsetterforskinga blir Arthur spørja ut av betjentane Burke (Shea Wigham) og Garrity (Bill Camp), fordi dei veit drapspersonen var kledd i klovnekostyme. Arthur sine omstende med jobboppseiinga og at eks-kollegaane hans tykkjer han er spesiell gjorde han til mistenkt. Etter å ha drepe Penny vitjar Arthur Sophie. Sophie er vettskremd og spør han om å gå for dottera si skuld. Her blir det avslørt at forholdet berre har eksistert i hovudet til Arthur. Seinare vitjar eks-kollegaane Randall og Gary (Leigh Gill) han for å gje

²¹⁹ Phillips, i Warner Bros. Entertainment, «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

kondolansar angående Penny sin død. Randall nemner at betjentane har spurt han ut, noko som gjer Arthur mistenksam og sint fordi det verker som Randall skal bruka Arthur for å visa si uskuld. I sinnet drep Arthur han, men slepp Gary ut fordi han er blant dei få som har vore venlege. Denne kvelden er han invitert på Murray Franklin Show fordi klippet av det mislukka stand-up-showet er populært blant sjåarane. Arthur skjøner ikkje at invitasjonen er for å gjera narr av han. Han målar andletet kvitt, fargar håret grønt og kler seg i ein burgunder dress. På vegen til studio dansar han ottelaust i trapper og gater, og viser at han no har transformert heilt og omfamnar galskapen i seg. Uttrykket hans er sjølvikkert for første gong i filmen. På vegen blir han jaga av betjentane, men klarar å gøyma seg på T-banen. Toget er fullt av ressurssvake opprørarar utkledd i klovnekostyme, og Arthur er difor kamuflert. Betjentane følgjer etter, men blir slått i hel av opprørarane når Burke ved eit uhell skyt og drep ein av dei då han skulle skyta Arthur. Framme i studio spør dei om klovnesminka er ei politisk erklæring i sympati med dei ressurssvake opprørarane, men han hevdar å ikkje bry seg: «I don't believe in anything». Planen er å skyta seg på direkte TV. Under sending er åtferda klumsete. Vitsane får ikkje respons. Han innrømmer T-banedrapa og det eskalerer i buing. Murray gjev ei moralpreike før Arthur seier «[w]hat do you get when you cross a mentally ill loner with a society who abandons him and treats him like trash?». Politiet blir tilkalla før Arthur ropar «you get what you ... deserve!» som svar på gåta, og skyt Murray i andletet. Hans påfølgjande latter er meir kontrollert og ekte enn tidlegare, som vidare markerer transformasjonen som har skjedd. Politiet tek han. Opprørarane driv hærverk i gatene. Arthur observerer kaoset frå politibilen og ler stolt. Ein kapra ambulanse krasjar inn i politibilen. Betjentane i bilen døyr medan Arthur, skada og medvitslaus, blir fria. Han vaknar blant mobben som jublar for han. Han reiser seg, dansar og teiknar eit smil på seg med blodet i andletet medan dei hyllar han. I siste scene sit Arthur innelåst på Arkham Asylum og pratar med sin nye sosialarbeidar på kontoret. Frank Sinatra si låt «That's Life»²²⁰ spelast, og Arthur syng med, trass i at låta verker ikkje-diegetisk. Tilskodaren må difor stilla spørsmålet om plasseringa av lydsporet generelt. I tillegg kjem spørsmålet om kor mykje tilskodaren har lete seg manipulera av Arthur, og kva som er røynd eller fantasi. Filmens siste klipp viser Arthur gå i gangen på Arkham med blodige fotspor, som impliserer at han drap sosialarbeidaren. Nokre portørar jagar han i det filmen går til rulletekst.

²²⁰ Frank Sinatra, vokalist, «That's Life», av Kay og Gordon, første spor på *That's Life*, Spotify, Frank Sinatra Enterprises, 1966.

4.1.2 Analyse

Musikksekvensen byrjar litt etter Arthur blir gått til åtak på i T-banetoget. Åtaket er dramatisk og action-prega. Arthur har nett blitt oppsagt, og er framleis i klovnekostyme. Tre dresskledde menn harselerer ei kvinne i vogna Arthur er i. Han byrjar å le ukontrollert av dei grunna tilstanden sin, noko som fører til at han dreg fokuset til menna vekk frå kvinna, slik at ho stikk av framover i toget. Menna blir provosert av latteren og går difor til åtak. Arthur nemner tilstanden sin, men dei gjev seg ikkje. Medan han ligg og blir sparka trekk Arthur pistolen frå veska og skyt og drep to av dei. Den tredje blir skote i beinet og kjem seg til vogna framfor. Når toget stoppar prøver han å gå usett av, men Arthur ser han og følgjer etter. Haltande spring åtakaren med Arthur gåande etter seg, medan toget køyrer vidare. Arthur skyt åtakaren i ryggen like før han når trappa. Medan han ligg og kravlar i botnen av trappa skyt Arthur dei tre siste skota i ryggen på åtakaren.

Lydsporet i åtaksdelen har dramatisk musikk prega av stryk. Under slåstinga har musikken perkusjon, men elles er lange stryktonar dominerande, slik det er generelt i Guðnadóttir sin del av lydsporet. Hint om Arthur/Joker sitt leiemotiv høyrast når han skyt dei to første av åtakarane, men blir ikkje gjort noko ut av. Musikken er ikkje hurtig, som det gjerne er i actionscenar, men har ein uryddig karakter i framføringa, slik at ein kan seie det imiterer kaoset i slåstkampen.



33:39



33:48

Arthur skyt den siste av åtakarane med tre skot etterfølgt av to klikk fordi pistolen er tom for ammunisjon (33:39). Han dør, og Arthur blir ståande stille i same positur nokre sekundar etter skota. Skjermbiletet viser eit totalbilet²²¹ av situasjonen. Kameraet gjer ei moderat sakte køyrerørsle²²² mot venstre medan han held posituren stille. Den einaste rørsle Arthur gjer er

²²¹ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 89. Eit totalbilet er kjenneteikna av å visa personen i deira næraste omgjevnadar.

²²² Engelstad og Tønnesen, 91. *Køyring* er køyrerørsler i kva som helst retning for kamera, ofte ved hjelp av skinner som ei kameravogn køyrer langs, eller ved hjelp av «dolly» (vogn med stabile gummihjul).

tunge men sakte pusterørslar. Deretter klipper filmen til halvnærbilete²²³ av Arthur sitt urolege og forvirra andlet (33:48). Pusten går hurtig.

Lydsporet har ikkje musikk enno. Pistolskota er sterke i volum og har lang etterklang grunna omgjevnadane. Etter kvart som etterklangen forsvinn kjem ein høgfrekvent pipelyd inn som konsekvens av skota. Denne lyden skal stiga gradvis fram til musikken kjem inn. Elles er hans hurtige pust inkludert i lydsporet for å passa situasjonen. Ein kan også høyra toget køyra vidare og gradvis bli lågare etter kvart som det er lengre vekk.



33:52



33:57

Filmene klipper til nærbilete²²⁴ (33:52) av Arthur som ser rundt seg i det han ytrar det som er dei siste orda før musikksekvensen. Arthur snur seg og kikar til sin venstre, og kameraet rører seg etter rørsle hans. Kameraet verker handheldt²²⁵. Fokuset er litt ujamnt som følgje av hans raske rørsle. Deretter held han seg til øyret (33:57). Han er panisk i uttrykket medan han deretter snur seg til si høgre side og bak seg for å sjå etter eventuelle vitne.

Arthur sin hurtige pust pregar framleis lydsporet, i tillegg til pipelyden som framleis stig og når sterkaste volum på omtrent 33:55, kor den blir liggjande i til musikken kjem inn. Det at han held seg til øyret viser at pipinga skjer i hans hovud. Hans talte ytringar, som vist i undertekst på 33:52, er særst låge bak pipet. Musikken byrjar omtrent ti sekund etter, og det neste talte kjem ikkje før på tidspunktet 36:46.

²²³ Engelstad og Tønnesen, 89. *Halvnærbilete* viser personen frå midja og opp.

²²⁴ Engelstad og Tønnesen, 89. *Nærbiletet* viser andletet til personen.

²²⁵ Engelstad og Tønnesen, 92. *Handheldt kamera* kjenneteiknast av risting og skjelving, noko som er populært i t.d. dokumentar grunna autentisitet.



34:02 34:03 34:11

Andantino **Adagio**

Strykere 8

Tilfeldig og kaotisk col legno
i strykarane utanom kont.bass.

pp tremolo

Cello *pp < p >*

Kontrabass *f* *mf*

34:02-34:15. Takt 1-6.

Skjermbilete 34:02 er punktet kor musikksekvensen startar. Nærbiletet frå førre avsnitt er framleis klippet som er heldt. Arthur rører seg ut av biletet for å flykta frå åstaden. Det klipper til ein kameravinkel (34:03) på andre sida av togsjennene i undergrunnen (same totalbilete som 33:39). Her ser ein Arthur springa hurtig opp trappene. Kamera har ei køyrerørsle mot venstre som held seg i om lag tre sekund etter Arthur har forsvunne ut av biletet. Vidare blir det klipt til eit haldheldt kamera som følgjer springande Arthur langs flata og opp nokre steg i neste trapp (34:11). Sidan kameraet følgjer Arthur i høgt tempo er det mykje rørsle i biletet, som er med å peika på panikken i situasjonen.

Sjølv om musikken kjem inn her er det nokre diegetiske lydeffektar også i lydsporet. Arthur sine steg er godt høyrlege, men i bakgrunnen av lydsporet. Stega har etterklang og høyrast langt vekke ut, noko som er realistisk med tanke på omgjevnadane og avstanden til kamera. Musikken entrar lydsporet på ein brå måte. Musikken opplevast drønnande som konsekvens av dei sterke aksentueringane, som opplevast kontrasterande til den høgfrekvente pipelyden som har dominert frå omtrent 33:45 til 34:02 i lydsporet. Pipelyden forsvinn ikkje heilt, men legg seg langt i bakgrunnen av lydsporet og fell gradvis vekk i løpet av dei fire første taktene i transkripsjonen. Difor markerer musikken tydeleg sin dominans i lydsporet. Dei rytmiske støyta i djup stryk er aksentuerte og rytmisk jamne, og kan minna om ein alarm. Dei står skrive i kontrabass, men dei er også dobla i djup messing som gjev støyta ein stor og fyldig tekstur. I tillegg til aksentueringa som transkripsjonen viser, høyrast også nokre ekstrainstrumentale lydar mellom slaga, men ganske lågt i forhold. Dette verker å vera bogar

eller liknande som slår borti treverk medan dei spelar, det som kallast *col legno*. Dette gjev ein effekt av kaotisk og udefinerbar rytmisk underdeling. Dynamisk er opninga av høg styrkegrad. Etter fem støyt held dei ein lang grunntone (H) medan djup stryk gjer ei rørsle frå Diss til D, som endrar akkorden frå dur til moll. Ei komplementær rørsle (A-Bb) i lys stryk skjer samstundes, som tyder at septimen i akkorden går frå liten til stor. Dette er svakt spelt, og skapar meir dissonans i lydbiletet. Sjølv om ein *kan* tolka støyta harmonisk er det meir relevant å handsame dei som rytmiske. Ein kan merka den tunge grunntonen, men utanom det er det ikkje så harmonisk interessant. Dei andre rørsleane som skjer etter støyta set ei mørk og uklar stemning ved hjelp av dissonans. Dette ser eg på som ein pause mellom støyta og melodien som kjem i komande avsnitt. I denne pausen merkar ein klangen og den lydlege stemninga forma seg, og tonane som skjer *kan* som nemnt gjevast akkordnamn, men det er lite føremål for å eigentleg gjere det. Ein får ikkje så mykje harmonisk rørsle, berre noko rørsle over grunntonen h. Dersom ein ser litt vidare i musikken kjem ein til å sjå korleis denne første rytmiske delen kontrasterer til det som skal skje, og det kan ein att sjå som del av ei større strukturell utvikling i heile den musikkcentrerte sekvensen. Dette blir diskutert vidare etter at dei komande delane også har blitt presentert. Generelt her i opninga ser ein at musikken reflekterer Arthur si oppleving av situasjonen. Nett i augneblinken han avgjer å flykta frå drapsstaden byrjar musikken brått og plutselig. Tonen i støyta er djup og spelt med høg styrkegrad. Slik tek musikk kontrollen over lydsporet med ein gong den kjem inn. Dette er passande når ein ser på handlinga i scenen, at Arthur blir utsett for vald og svarar med å drepa valdspersonane. Ein kan sjå på det visuelle at Arthur er prega av den dramatiske situasjonen i opptakta til at musikksekvensen startar, og difor blir det ei utløysing når han endeleg startar sprinten og musikken byrjar. Musikken forsterkar dermed dramatikken Arthur opplever. Den lange tonen i takt 4-5 kjem samstundes som det blir klipt til Arthur i trappene (34:11), noko som viser synkroniteten mellom det visuelle og det musikalske. Dette treng ikkje å tyda noko større, men er eit signal om at musikken og det visuelle heng saman, sjølv om handlinga i sekvensen førebels berre er at han flyktar frå åstaden. Musikken er tung og mørk, og som tilskodar er det enkelt å knyta Arthur sine kjensler saman med dei musikalske skildringane.



34:18



34:22



34:25



34:29

Larghetto

34:15-34:45. Takt 6-9.

Arthur er ute av stasjonen og spring gjennom ein tunnel. Utsnittet er eit ultratotalbilet²²⁶ som viser Arthur springande med ryggen til. Kamera er rørleg og køyrer sakte etter han. Det klipper til eit halvtotalt bilete framfor han, kor kamera køyrer bakover i springetempo (34:22). Neste utsnitt (34:25) viser han bakfrå att. Kamera køyrer framleis etter han. Rørsla i kameraet er jamn og mjuk. 34:29 viser Arthur springa av vegen mot eit offentleg toalett. Kameraet viser Arthur framanfrå og køyrer bakover att, slik som i 33:22. Ein kan sjå at annakvar vinkel viser Arthur framan- og bakfrå, og kameraet køyrer alltid i springeretning. Han er meir til høgre i bilete jo nærare han kjem toalettbygget. Mot slutten av innstillinga²²⁷ panorerer kamera

²²⁶ Engelstad og Tønnesen, 89. Eit *ultratotalt* biletutsnitt viser den store oversikta.

²²⁷ Engelstad, 264. *Innstilling* er kanskje meir kjend for det engelske *shot*. Det er ei biletrekke som er teke opp utan at kameraet stoppast.

litegrann mot høgre slik at det får med seg at han går inn døra. Gjennom denne biletserien av Arthur sin sprint er rørslene hans generelt store og kaotiske. Armane og veska han ber har ei uryddig svingande rørsle grunna den høge farta. Dette blir kontrastert av dei mjuke rørslene som skal vera i dansen inne på toalettet i dei komande avsnitta.

I den diegetiske delen av lydsporet høyrest Arthur sine steg relativt godt. Musikken er høgare, men sidan mykje i musikken er lange haldne tonar kjem dei ikkje i vegen for dei hurtige, springande, «rytmiske» stega. Sidan asfalten er fuktig gjer det at lyden av stega blir definert av mild plasking, samt at dei har litt etterklang i tunnelen for å passa omgjevnadane. Like før skjermbilete 34:29 køyrer ein bil forbi i bakgrunnen som gjer at ein får dopplereffekten²²⁸ frå motorlyden, og lyden av hjula som rullar på den våte asfalten. Dette kjem heller ikkje i forgrunnen, men er høyrleg. Utanom Arthur sine springande steg er lyden frå bilen den tydelegaste diegetiske lyden så langt i sekvensen. Bak ved gjerdet står nokre menn som ein så vidt kan høyra stemmene til. Desse er låge i miksen og ein kan ikkje tyda at noko blir sagt, men dei er likevel i lydlandskapet. Sidan dei ikkje tek fokus bryt dei ikkje opp den musikkcentrerte sekvensen. Melodilinja takt 6-9 byrjar i det bileta viser Arthur springa i tunnelen og ender rett før skjermbilete 34:29, når dei ulike instrumenta held tonane dei endar på. Desse tonane blir heldt bortimot 20 sekund til neste melodi kjem, noko neste avsnitt tek tak i. Takt 6-9 viser det første temaet i sekvensen. Det er prega av stigande kvintar før den stig ein ters, søkk ein sekund og landar ein ters under der att på Fiss, ein kvint over grunntonen. I akkompagnementet til melodien heng framleis støyt i djup stryk og messing att. Dei tek mindre merksemd ved å ha svakare styrkegrad og å vera spelt med meir utydeleg rytmisk definisjon enn tidlegare. I tillegg er det kvintbaserte temaet i messinginstrumenta dominante og merksemdstakande i forgrunnen, slik at støyta legg seg bak den. Sidan horn og trompet speler temaet med dempar får den ein spiss og metallisk klang som skinn lett gjennom i lydbiletet, fordi det er mykje høgfrekvent informasjon i slik klang. Dei skil seg i så måte godt i frå andre instrument i ensemblet, både når det gjeld rytmikk, prega av jamne halvnotar, melodikk, prega av stigande kvintar, tekstur, den skarpe messingklangfargen, og dynamikk, fordi den er høgare i styrkegrad enn akkompagnementet. Transkripsjonen er sett til 4/4-takt og den har tempomerknadar. Desse er omtrentlege fordi det er ikkje lett å tyda klare einarar rytmisk. Til dømes dei rytmiske støyta i dei djupe instrumenta kan nesten verka frie fordi dei treff ikkje heilt der dei andre instrumenta i ensemblet treff rytmisk. Framføringane verker

²²⁸ Holtebekk, «dopplereffekt», i *Store norske leksikon*, 4. juni 2019, <https://snl.no/dopplereffekt>. «Dopplereffekt er det fenomenet at frekvensen til en lyd- eller lydbølge avhenger av hvor fort observatøren og kilden beveger seg i forhold til hverandre».

(nesten) slurvete med vilje, kanskje for å få fram hastverket i situasjonen eller for å gje eit inntrykk av at noko ikkje stemmer. Transkripsjonen blir difor ein approksimasjon av dei generelle rørsleane i musikken, og stemmer sånn sett greitt. Transkripsjonen representerer likevel dei viktigaste rørsleane i musikken, og ut i frå tidsmerknadar og desse skildringane kan ein skjønna kvar i notetranskripsjonen ein er på kvart bilete. Musikken her må seiast å fungera som overgang, i det som også er ein visuell overgang. Arthur er på veg frå punkt A, undergrunnsbanen, til punkt B, det offentlege toalettet, med sprinten sin. Guðnadóttir har sjølv sagt at å laga musikk til desse overgangane var vanskeleg: «There were like a few, kind of, problem scenes with the score, but they were normally, like, not very ‘important’ scenes as such, it was mostly kind of like travel scenes that we had to kind of rewrite quite often»²²⁹. På eit generelt plan vil eg seie denne overgangen er løyst ved å ha hyppige endringar av musikalsk karakteristikk for å framheva kaoset og panikken Arthur opplever i flukta.

²²⁹ Guðnadóttir, «Joker: Guðnadóttir and Sher Interview», intervju av Steve Weintraub, Collider Interviews, video, 39:28, 16. november 2019, https://youtu.be/sX_Y30-s8NY.



34:31



34:35



34:38



34:46

Larghetto

Blåseinstrumenter
pp

Strøkere
8
tremolo ppp

Kontrabass
pp

34:30-34:48. Takt 9-12.

Arthur brasar inn på toalettet (34:31) og snur seg beinveges for å halda att døra (34:35), som om han mistenkjer at nokon har følgd han. Veska fell på golvet medan han lukkar att døra. Dette to skjermbileta er eit totalbilette i éi innstilling, som ein kan forstå ut i frå at utsnittet er likt i begge. Slik me kunne observera Arthur under sprinten var ingen i ryggen på han, men me kjenner likevel spenning sidan det er vanskeleg å vite det heilt sikkert. Paranoiaen han antydgar tyder på at han kjenner frykt og forvirring etter drapshendinga. Tilskodaren som har følgd Arthur tett på etter hendinga kan difor forstå paranoiaen han kjenner, sjølv om det kan vera vanskeleg å setja seg inn i ein person med slike mentale lidingar som han har vist (som til dømes den ukontrollerte latteren). Ljoset i taket blinkar ujamnt. Dette totalbiletet blir heldt fram til nærbiletet 34:38. Andletsuttrykket er alvorleg, som om han ventar nokon skal koma. Denne innstillinga er handheldt. Det gjer at biletet ikkje er jamt, slik som dei som har vore på skinner eller hjul, men det er heldt roleg nok til at det ikkje ristar og er kaotisk, slik

innstillinga i trappa (34:11) var, som også var handheldt. Arthur strekk fram armene, og kamera held seg mot dei. Det gjer ei lita rørsle mot høgre før det trekk seg litt rett bakover, slik at andletet hans etter kvart kjem til syne oppe i venstre hjørne.

Nokre diegetiske lydar kjem i forgrunnen av lydsporet ei kort stund i det han kjem inn døra. Døra som opnast og deretter blir smelt att er sterk i volum. Veska som fell i bakken like etter er litt lågare, men gjev eit merkbart «dunk». Han er andpusten, men lyden av pusten er ikkje like dominerande som dei to dørlydane og «dunket». Pusten varar likevel lenger. Trass i å vera andpusten verker det som Arthur prøver å pusta så roleg som mogleg for å kunne lytta etter om nokon kjem. Enda lågare enn pusten att er knitringa frå dei blinkande lampene i rommet. Lyden er høgfrekvent, ujamn og ligg i bakgrunnen. Litt av grunnen til at desse diegetiske lydane blir så definerte i denne augneblinken er at musikken har svak styrkegrad. Det er som om den musikalske dynamikken gjev Arthur høve, saman med tilskodaren, til å lytta etter etterfølgjarar. Det verker som musikken held pusten saman med han, anten som ein refleksjon av Arthur eller som ei oppfordring til tilskodaren. Melodien som var under sprinten har falma og berre liggjetonar i botnen og toppen av stryk blir att. Cissen i treblås kjem gradvis inn heilt på slutten av melodien i førre avsnitt, og falmar vekk, som vist i *decrescendoen*. Tonen er spelt med sakte nedgåande vibrato som gjer at den stundom dissonerer. Djup og lys stryk er meir prominente instrument i takt 9-12. Kontrabass ligg på Aiss, ein halvtone under H-en som den har hatt i støyta. Dette er del av ei lang kromatisk nedgåande rørsle, fordi når temaet i neste avsnitt byrjar kjem kontrabassen etter kvart inn på ein a, før den deretter avvik frå den kromatiske rørsla, og speler akkordtonar etter den harmoniske utviklinga. Dei lyse tremolostrykarane er vist med tonane Fiss og Aiss i transkripsjonen, men det skal nemnast at desse er spelt noko utydeleg, og kan av og til høyrast ut som F og A. Så sjølv om akkorden presentert i transkripsjonen kan verka som Fiss-dur i første omvendning, kjem tremolostrykarane innom stor septim og liten ters (begge ein liten sekund under tonen dei eigentleg speler). Dissonansen som er resultatet av dette kjennest difor ikkje som ein Fiss-dur. Difor, som elles i musikken så langt, er det vanskeleg å ta omsyn til ein harmonisk gong i sekvensen. Her i dette avsnittet sin transkripsjon er *klangbiletet* og *klangfargane* meir relevante. Dissonansen og tremoeffekten saman med kontrasten mellom djupt og lyst skapar ei skjelvande spenning som i høg grad passar med det visuelle og spenninga som skjer der. Desse taktene må også seiast å fylla eit rom mellom fluktdelen og den komande dansedelen, og er der for å halda ei spenning og byggja bru mellom kontrasterande delar. Så langt i sekvensen har det vore fleire skifte av klangfarge, tempo, og

stemning, men frå no (takt 13, komande avsnitt) kjem musikken til å vera meir stabil. Den stabiliteten reflekterer åtferda til Arthur, som verker å bli komfortabel med situasjonen etter den paniske flukta. Desse taktene etablerer den roa som skal prega dansen etterpå.

Det som har skjedd fram til no kallar eg den første av sekvensen sine tre delar. Delen vil eg seie inneheld tre fasar: (1) djupe støyt i stryk, takt 1-6; (2) kvintbasert melodi i messing, takt 6-9; og (3) dissonerande liggjetonar i djupe og lyse strykarar, takt 9-12. Dei neste to delane kjem til å vera mykje meir stabile, og ikkje ha så hyppige musikalske stemningsendringar. Dei endringane passar i denne første delen sidan det går hurtig visuelt, og Arthur si oppleving er panisk og kaotisk. Slik ser ein at det musikalske og visuelle heng saman i eit felles uttrykk her i første del.



34:49



34:56



35:03



35:07



35:08



35:10



35:13



35:17



35:20

Cello **Lento** C#m A F#7sus2 C#madd9

Kontrabass *p mp mf*

ppp pp < mp pp < mp pp < mf

34:49-35:23. Takt 13-19.

Det handhaldne kameraet byrjar å røra seg mot venstre langs armene (34:49), framleis i nærbilete. Når det kjem til skuldra rører det seg ned langs kroppen til skoa (34:56). Fokuset på skoa blir halde omtrent sju sekund (34:53-35:00) medan Arthur tek nokre steg frå døra og inn i rommet. Stega er sakte og mjuke. Kameraet rører seg opp att langs kroppen. 35:03 viser Arthur gjera danserørsler med armene frå tett inntil brystet til dei er utstrekte til kvar si side av kroppen. Han gjer ei brå vending 90 grader (35:07) og strekk armene fram (35:08). Kamera held fokuset på andletet hans, og så dei utstrekte armene. Han rører deretter armene opp til dei er over hovudet (35:10). Han held armene over seg i nokre sekund (35:13), og let dei gjera mjuke og sakte rørsler bakover. Kameraet er litt meir rørleg i det han tek armene over seg, før kamera i ei roleg rørsle blir ført ned til hovudet hans, som kikar opp i taket (35:17). Dette utsnittet blir heldt omtrent fem sekund medan kamera gradvis flyttar seg lengre ned.

Resultatet av dette blir at bakgrunnen gradvis endrar seg. Det resulterer i at ein ser taklampa bak hovudet hans (35:20) medan han snur seg mot sin venstre for å utføra neste dansesteg. Alt i desse skjermbileta skjer i ei innstilling.

I løpet av denne biletserien skil ikkje diegetiske lydar seg ut i lydsporet. Pustelydane hans har også forsvunne, i motsetnad til førre avsnitt sitt lydspor. Som i fluktdelen i starten av sekvensen startar denne dansedelen av sekvensen med ein strøke tone (Ciss) i celloen. Ein Aiss ligg framleis i kontrabass frå dei førre taktene. Denne tonen falmar i det celloen byrjar på temaet i takt 13, det som er Arthur sitt leiemotiv²³⁰. Temaet vekslar mellom tonane Ciss og E heile vegen gjennom denne delen og neste. Utanom at temaet kan reknast å vera ein stor variasjon på dei to tonane (Ciss og E), får ein lite variasjon i resten av musikksekvensen. Medan temaet blir spelt kjem strykarar av og til inn med akkordar i crescendo-decrescendo-rørsler. Desse akkordane tek ikkje dynamisk merksemd frå celloen, men gjev celloen ein harmonisk kontekst. Som skilnad frå første del, kjem det no til nemnast harmonisk utvikling, fordi det skjer på eit meir tradisjonelt vis her. Ciss-moll er sett opp som første akkord, men her er berre celloen delaktig i å gje harmonisk inntrykk. Ciss blir fort etablert som harmonisk senter, og difor gjev E-tonen kjensla av ciss-moll, både som første akkord og toneart. Det skal seiast at liggjetonane frå førreavsnitt hadde Aiss som djupaste tone, som er stor sekst i ciss-moll, men celloen bryt den fort opp som grunntone ved å annonsera sin tilkomst i takt 13. Dorisk er også ikkje aktuelt sidan allereie i neste takt (14) ligg kontrabass på A i A-dur. Sidan celloen er spelt med høgare styrkegrad, i tillegg til å ha eit høgare leie, tek den fort tilskodaren si merksemd. Slik kan den styra ein si harmoniske oppleving mot ciss-moll som toneart, i tillegg til første akkord. Submedianten kjem inn i takt 14-15. Det skjer i ein crescendo i strykegruppa, sjølv om berre kontrabass visast i transkripsjonen. Dei følgjande akkordane skjer sameleis. Submedianten rører seg enno ein ters ned til subdominanten, før det endar tilbake på tonika. Rytmissk vil eg kalle dette særly flytande, og cellisten avgjer eigentleg når ting skjer gjennom dei melodiske frasingane. Melodien høyrst flytande ut, som om det er tilfeldig kva tid tonane vekslar, og tempo og rytmikk er uføreseieleg. Temaet er difor ikkje attkjenneleg slik at ein kan synge det heilt slik som det er spelt, men det er attkjenneleg fordi det er kjenneteikna av å vera desse to tonane, med liten tersavstand mellom seg. I transkripsjonen er det også markert gradvis sterkare styrkegrader (frå *mp* til *mf* i cello). Gradvis dynamisk stigning skal prega heile denne andre delen av musikksekvensen.

²³⁰ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 1:20:45, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.



35:21

35:25

35:30

35:35



35:39

35:50

35:55

36:00



36:03

36:06

36:11

Cello

Kontrabass

$C\sharp m^{add}11/D\sharp$ $C\sharp m/F\sharp$ $C\sharp m$ $C\sharp m/D\sharp$ $C\sharp m/E$ $F\sharp m7$ $F\sharp$ $B/F\sharp$ $D\sharp dim7/C\sharp$ $C\sharp m$

f

mf pp mp pp pp mf mp f

35:21-36:12. Takt 19-27.

På 35:21 klipper filmen for første gong sidan 34:38 eit halvnærbilete. Arthur dansar seg mot høgre i bilettramma (35:25). Kameraet er stillestående med noko mild risting. Armane er framleis ekspressive, med den høgre retta framfor seg, og den venstre bak mot sida, før han trekk dei og seg sjølv mot midten av biletet att (35:30). Han vender deretter ryggen til kameraet og strekker venstreamen mot venstre i ei lang bøljeliknande rørsle medan han bøyer seg litt ned, ved hjelp av knea utanfor bilete. Han trekk venstreamen langsamt inn mot kroppen att i det nok eit klipp skjer (35:39). No er Arthur sitt andlet og øvre overkropp i biletet. Skuldra er heva og andletet er venda litt oppover med auga lukka. Arthur rører seg bakover slik at det fører til eit at heile overkroppen blir synleg. I rørsla bakover rører han armane som om han trekk i eit tau. Han bøyer armane sakte fram og let den høgre neven strekkja seg opp bak olbogen på den utstrekte venstreamen (35:50). Han strekk ut høgrearmen og kryssar den med den utstrekte venstreamen, og bøyer ryggen for å peika dei nedover (35:55). Kameraet har kome litt nærare att og følgjer armane si rørsle. Medan han held olbogane inntil brystet tek han underarmane opp i ei rund rørsle. Kamera følgjer med opp

til hovudet (36:00). Deretter går han mot høgre og snur ryggen til med armane ekspressivt ut mot sidene, før han fører dei framfor seg. Det handhaldne kameraet panorerer etter han (36:03). På 36:06 kjem til litt tilbake att, slik at han er midt framfor spegelen, med armane trekt inn mot kroppen, slik at han i neste bilete (36:11) kan strekka armane ut mot begge sider. Medan han strekker ut armane rører kamera seg litt bak og litt til sida, slik at det kan fokusera på Arthur sitt spegelbilete over hans venstre arm. Dette er enden på dansen så dette biletet blir heldt i rundt fire sekund, som om dei markerer eit punktum etter kontinuerleg rørsle i både Arthur og kamera elles i dansedelen. Det at det blir klipt to gongar (35:21 og 35:39) i denne biletserien relativt tett på kvarandre skapar dramatisk og oppbygging visuelt. Generelt er innstillingane lange, også her, men ein kan tyda at spenninga aukar, særleg ved hjelp av den gradvise dynamiske auka i musikken.

I lydsporet held hovudtema framleis på. Som tidlegare nemnt er tonane Ciss og E brukt i cello. Denne andre delen av hovudtema har kortare noteverdiar og kan difor kjennast meir oppstykkja enn den første delen. Det kjennest også meir tilfeldig når det gjeld rytme og tempo. Slik transkripsjonen står i 4/4-takt er ikkje sikkert stemmer, men transkripsjonen skisserer likevel ganske nøyaktig når kvar nye tone kjem. Det er spelt framleis noko fritt spelt av cellisten, og tempoet baserer seg på hastigheita i kvar nye cellofrase. Det er altså lite metronomisk. Utgangstempoet er framleis *lento*, som førre avsnitt. I slutten av takt 19 kjem Diss i kontrabass under ciss-moll (add11). Dette gjev mykje spenning, særleg sidan cello speler E ein liten none over, som dissonerer sterkt. Dette er del av ei bassrørsle som endar på Fiss i bass under akkorden ciss-moll, som konsonerer meir. Trass i at Diss kan reknast som ein gjennomgangstone, blir den liggjande så lenge (kvartnote + punktert kvartnote) at ein merkar dissonansen tydeleg. Det hjelper å markera nemnte konsonans i takt 20. I takt 21 landar celloen frasen på ein Ciss. Kontrabassen speler då ei Biss-Ciss-rørsle (ters i dominant til grunntone i tonika), som kan minna om ein funksjonsharmonisk autentisk kadens, dominant-tonika. Likevel har eg ikkje skrive desse akkordsymbola, fordi akkordane er ikkje fullstendige, dei blir berre antyda. Fram til takt 21 har kontrabass og nokre svake lyse strykarar berre hatt små harmoniske «innskot» dynamisk bak celloen, men herifrå skal dei bli sterkare. Dei held lengre tonar, og har ikkje lenger berre korte crescendo-decrescendo-rørsler. Cello opnar takt 22 før kontrabass kjem inn på andre fjerdedel på Ciss i ciss-moll. Her skal den halda ein crescendo vidare til neste takt, kor den byrjar ein oppgang til Fiss i takt 24 via Diss og E. Denne rørsla skapar dissonans og spenning både harmonisk (Diss under ciss-moll) og dynamisk (crescendo) som gjev fiss-moll (7) ei forløysande kjensle. Denne subdominanten

blir deretter til durakkord i takt 25, medan akkompagnementet har *decrecendo*. I slutten av takta kjem ein låg sjuandetrinnsakkord over Fiss i bass. Deretter, i takt 26, *diss-dim* (7) med Ciss i bass til *ciss-moll*. Dette er ein fullstendig kadens, kor dominanten er utan grunntonen Giss, med septim og låg none. Når den deretter landar på tonika byrjar ein *crescendo* som skal leia inn i neste del. Generelt om denne andre delen kan det seiast at det musikalske og det visuelle er sær samsynkronisert, eller kongruent²³¹, eit omgrep som skal diskuteras vidare i diskusjonen som følgjer analysen. Det gjev meining sidan Phoenix baserer dansen på musikken tilskodaren faktisk høyrer. Den store skilnaden til førre del er kanskje det harmoniske, som her er nemnd med nokre funksjonsharmoniske omgrep. Temaet i cello reknar eg å vera ganske statisk med tanke på at berre Ciss og E er brukt heile vegen. Det er rytmisk flytande, og høyrer i så måte sær fritt ut i uttrykket, som om pulsen er ujamn. I tillegg til harmonisk rørsle i akkompagnementet, er der noko dynamisk oppbyggjande rørsle gjennom heile delen. Dette er sær sakte, og går ned att på slutten før aller siste takt (27) får *crescendo* att. Noko av grunnen til fokuset på harmonikk her er grunna det statiske melodisk, som fører til at dei harmoniske markørane blir ekstra tydelege. Kadensane eg har nemnd gjev tilskodaren kjensle av landing, og får det til å verka som Arthur (som her transformerer til Joker²³²) finn fram til sitt eigentlege sjølv.

²³¹ Krumhansl og Schenck, «Can Dance Reflect the Qualities of Music?».

²³² Phillips, i Warner Bros. Entertainment. «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.



36:13



36:19



36:23



36:30



36:33



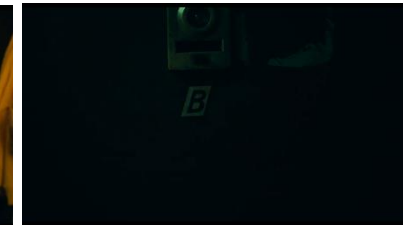
36:35



36:37



36:40



36:45

Blåseinstrumenter
 Strøkere
 Cello
 Kontrabass
 Konserttdrums (Kong)

ff
 fff
 fff
 fff
 lang etterklang
 f

36:13-36:47. Takt 28-35.

På 36:13 kjem klippet som blir brotet inn i den tredje delen av sekvensen. Her ser me bakhovudet og skuldrene til Arthur. Han står inne i heisen på veg opp til sin etasje i leilegheitsbygget han bur i. Deretter ser ein heisdøra opna seg (36:19), og skjønner difor at det no går i slow-motion. Han går målretta ut døra inn i gangen (36:23). Arthur går vidare bortover gangen (36:30) til han kjem til Sophie si dør, der han bankar på døra hennar (36:33).

Kameraet som følgjer han er mjuk i rørsle, som tyder på at det er *steadicam*²³³. Medan neven hans slår det femte banket på døra, opnar ho opp (36:35). Kameraet snur seg mot venstre slik at tilskodaren kan sjå andletsuttrykket hennar, og slik at det framleis er i ryggen på Arthur. Andletet hennar ser overraska ut. Dei kyssar kvarandre (36:37). I neste bilete lukker ho døra (36:40). Døra kjem nærare kamera slik at skjermen blir mørk (36:45), før det falmar til heilt svart i det sekvensen tek slutt. I byrjinga av neste scene er det ingen musikk, og karakterar pratar med kvarandre med ein gong. Førre avsnitt avslutta visuelt med kamera *bak* Arthur, men ein kunne sjå han i spegelen. Dette avsnittet held seg berre i ryggen på han, og det verker difor som det no er skapt ein avstand frå han til tilskodaren, som er passende med tanke på transformasjonen som har skjedd.

Her er den diegetiske lyden kutta ut heilt, slik at ein merkar tyngda av musikken. Tempoet i musikken er framleis sakte, *lento*, som i førre del. Det som skil seg ut frå takt 28 er rytmen som blir taktfast, der det tidlegare har vore styrt av solocellisten sine fraseringar, som eg har skildra som spelt flytande med fri eller ujamn puls. Det siste som skjedde før dette transkripsjonsskjermiletet var ein crescendo, og den toppar seg når temaet byrjar. Slik får ein høg styrkegrad gjennomgåande i denne delen. Stortromma kjem også inn i takt 28, og speler fjerdedelane taktfast. Fram til dette punktet har musikken vore friare rytmisk, kor fraseringane i cello har avgjort tempo. Difor kontrasterer denne delen når stortromma held fjerdedelane slik. Det finst nokre aksentueringar i løpet av desse taktene som transkripsjonen markerer. Aksentueringane viser at tromma markerer tydelegare på dei slaga, men det høyrst også ut som enno eit djupt perkussivt lydelement er med når aksentueringane skjer, slik at teksturen generelt blir fyldigare på dei slaga. Stortromma har ganske mykje etterklang lagt til, slik at lyden varar lenge og dekkjer mykje av lydbiletet og slik sett blender inn med dei andre instrumenta i ensemblet. Det verker generelt meir produsert her fordi lydbiletet er massivt. Temaet som berre cello spelte kjem no også i kontrabass oktaven under, og kvinten over i bratsj. Dette fører til at temaet har ein tung og massiv tekstur, i tillegg til å ha ein drivande og fast rytme. Temaet er ikkje identisk som i førre del, men sidan det berre er tonane Ciss og E reknar eg dette for å vera ein repetert variant av temaet. I toppen er liggjestemmer i stryk og treblås. Desse stemmene gjev harmonisk informasjon. Giss og Ciss (takt 28-29) indikerer ciss-moll; A og Ciss (30-31) indikerer A-dur; og H og Diss (32-33) indikerer H-dur, men den er ikkje like klar grunna tonane i dei andre instrumenta. Difor kan ein sjå det som none og

²³³ Engelstad, *Film: En Innføring*, 91. *Steadicam* er eit stabiliserande stativ som gjer at kamera kan berast utan å få ristande rørsler, slik det blir av handheldt kamera.

kvart over ciss-moll; og til slutt (takt 34-35) får ein akkordrørsle fiss-moll til ciss-moll, medan Ciss ligg i bass på begge akkordane. Dette er ikkje ein fullstendig kadens, som tidlegare, fordi ein får mollvarianten av dominanten. Slik sett skil den seg ut, og det får den til å verka meir avsluttande. Musikken intensiverer generelt sett i denne delen, ved å få perkusjon og meir djupna inn i lydbiletet. I tillegg er den diegetiske lyden heilt kutta ut. Musikken kan ein seie høyrest *sikrare* ut, slik Arthur, eller Joker rettare sagt, ser sikker og målmedviten ut.

4.1.3 Overordna diskusjon

Eg har valt å dela sekvensen i tre. Den første delen er prega av fleire endringar av musikalsk karakteristikk, medan dei to siste er prega av hovudtemaet, men utført på ulike måtar. Når det gjeld det visuelle passar denne tredelinga også. Den første delen har skifte mellom kamerateknikkar (nokre glidande, og nokre handhaldne innstillingar), kor tempo i rørsle og klipping er i fokus. Del to har handheldt kamera med mjuke rørsler, og del tre har *steadicam* i mjuk rørsle i slow motion bak Arthur sin rygg. Det verker som alt i del ein og to er éi kontinuerleg *historie*, etter Engelstad og Tønnesen sitt omgrep²³⁴. Trass klipping og hopp i lokasjon, skjer altså alt i éi diegetisk rørsle i tid, utan at noko blir klipt vekk for å spare filmtid. Overgangen frå del to til tre er annleis, sidan Arthur brått står i heisen; eit hopp i tid og lokasjon skjer. Det at del tre er i slow motion gjer også at den skil seg ut tidsmessig. Noko som er slående visuelt i den tredje delen, er kameraet som berre følgjer ryggen til Arthur. Det er eit av vala filmskaparane har gjort for å visa transformasjonen. Som tilskodaren får ein difor meir avstand til Arthur/Joker, som på dette punktet nett har hatt ein særst intim dans, altså minimal avstand til tilskodaren. I tillegg ser mørk lyssetjing preg på heile sekvensen. Alle tre delane er mørke med innslag av kunstig lysgjeving frå gatelykter, taklampar og liknande. Inne på toalettet i den andre delen blinkar også taklampene, avslører den svake lysgjevinga. Dette kan ein også høyra bli reflektert i musikken, som har utprega bruk av instrument i djupe leie. Kontrabass er prominent, og Arthur sitt leiemotiv er i cello. Strykarar og blåsarar med høgare register kjem berre som innslag av og til gjennom dei tre delane i sekvensen, og er ofte dynamisk svake. Sidan tilskodaren er med på heile prosessen av åtaket på Arthur, drapet av dei tre menna, flukta til det offentlege toalettet, og dansen, får tilskodaren følgja heile opplevinga tett. Ein kan sjå gjennomgåande at sekvensen har lange innstillingar, som også vil seie at det skjer lite klipping. Denne sparsame klippinga gjeld heile filmen, men særskild musikksekvensen. Kamerainnstillingane er i gjennomsnitt 5,6 sekund i første del av sekvensen, 25,5 sekund i andre del, og 32 sekund i tredje del, og kan difor seiast å vera lange. I følgje nettstaden *cinematics*²³⁵ varar innstillingane i *Joker* rundt sju sekund i gjennomsnitt i løpet av heile filmen, difor er dette snittet tydeleg høgare i sekvensen. I ei undersøking av populære filmar mellom 1935 og 2010, skriv James E. Cutting et al at sidan 1930- og 40-talet til etter 2000 har gjennomsnittslengda gått ned frå rundt ti sekund til rundt fire sekund²³⁶.

²³⁴ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 29-32.

²³⁵ Nasrin, Mohsen. «JOKER (2019, United States)», *Cinematics*, 15. februar 2020, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25932.

²³⁶ Cutting, et al. «Quicker, Faster, Darker: Changes in Hollywood Film», 571.

Difor kan ein seie at *Joker* har høgare gjennomsnittslengd på innstillingane enn andre moderne populære filmar i samtida. Cutting et al meiner det faktum at gjennomsnittslengda har gått ned (også andre filmfaglege faktorar har også hatt ei lineær utvikling i liknande grad som gjennomsnittslengd) tyder at filmskapar vil ha meir kontroll på det som blir synt fram for å kunne styra tilskodaren si merksemd. Det er ikkje heilt sikkert kvifor nett *Joker* gjer dette grepet med å ha lengre innstillingar. Den er tydeleg inspirert av Martin Scorsese²³⁷ sine filmar *Taxi Driver* og *King of Comedy*²³⁸, frå høvesvis 1976 og 1982, ei tid innstillingslengda var lengre, så det kan ha verka inn på korleis *Joker* er filma. Også filmmusikken kan ha påverka det sakte klippetempoet med tanke på at den også er sakte. I tillegg er den inspirasjon til Phoenix sine rørsler som det handhaldne kamera følgjer i dansen, og det kan føra til at ein ikkje treng mange klipp fordi dei lange innstillingane gjev autentisiteten dei ynsker. Slik bryt ikkje filmen illusjonen ved å klippa, sidan klipping gjer tilskodaren meir medviten på filmen sine ibuande mekanismar. I tillegg fører det til at tilskodaren er med Arthur i hans realtid over ei lang stund. Med tanke på at dansen på det offentlege toalettet er improvisert av Phoenix og Phillips, fordi dei ikkje var nøgd med forslaget i manuskriptet²³⁹, kan det tenkjast at det berre er tilfeldig nett i musikksekvensen. Likevel er gjennomsnittsinstillingane såpass lange over heile filmen at det pregar korleis ein opplever filmen, og innstillingslengdene i musikksekvensen *verker* ikkje tilfeldig med tanke på at den skil seg såpass frå innstillingslengdene elles.

Kirsi Kanerva omtalar *Joker* som meir realistisk i forhold til andre Batman-relaterte filmar, fordi Arthur er ikkje framstilt som ein fantastisk, overdriven, og psykopatisk skurkekarakter, slik Joker er i teikneseriar, filmar og TV-seriar²⁴⁰. Ved å gjera han meir realistisk tek dei karakteren nærare vår røynd, og kan dermed peika på ulike sosiale spørsmål og diskusjonar, sjølv om dette ikkje treng å vera hovudpoenget, påpeiker ho. Ho nemner vidare at den kan tolkast på ulike måtar og at denne openheita er ein av filmen sine kvalitetar, anten det var filmskaparane sin intensjon eller ikkje. Om dansescenen skriv Kanerva at den viser Arthur sin seksuelle oppvakning, og at sjølv om delen kor han går målretta og opnar Sophie si dør berre er i hans hovud, som heile hans forhold med Sophie, er det eit teikn om forandring i hans

²³⁷ Scorsese, *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1976; Scorsese, *The King of Comedy*, 20th Century Fox, 1982.

²³⁸ The Hollywood Reporter, «Directors Roundtable: Phillips, Scorsese, Gerwig, Baumbach», intervju av Stephen Galloway, video, 1:05:03, 6. januar 2020, <https://youtu.be/4iLtjMwkOlg>.

²³⁹ Phoenix og Phillips, i Warner Bros. Entertainment. «Joker | Behind The Scenes with Phoenix and Phillips», video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

²⁴⁰ Kanerva, «Learning to Feel?», 2.

seksualitet, som eit symbol på heile hans personlegdom²⁴¹. Før dette er han nemleg karakterisert ved aseksuell åtferd, og endringa, særleg i hans kroppslege haldning, kan vera ein del av hans transformasjon frå Arthur til Joker. I filmen før det dramatiske drapet i undergrunnen er Arthur prega av å vera svak og barnleg med lite sjølvtryggleik. Flukta blir del av dette usikre kroppslege uttrykket, men i det han finn roen inne på toalettet og byrjar å danse er resten av filmen prega av at han er meir sjølvstikker i åtferda. Det blir difor som om drapa han utførte gjorde at han «fann seg sjølv», og det fører til at sjølvstillita aukar. Ein av skilnadane frå filmen si opning, kor Arthur med skiltet blir angripen på gata, til åttaket på toget er pistolen han fekk av kollegaen Randall. Den blir også ein faktor i transformasjonen fordi den hjelper han å forsvare seg, som fører til at han får ei kjensle av sjølvstillit av å ha drepe dei tre mennene. Musikken sin del av dette er korleis den også blir meir sikker over tid, og korleis den knyt seg så tett til Arthur sitt kroppslege uttrykk (eller korleis *han* knyt seg til musikken, etter omstenda under innspeling). Før eg tek overordna tak i det musikalske, må det seiast at representasjonen av instrument i transkripsjonane kan vera «feil». Det vil seie, instrumentet Halldorophone, nemnt i teorikapittelet²⁴², kan vera brukt fleire stadar, anten det gjeld lydlandskap og klanglege effektar, eller tradisjonelle instrumentale melodiar. Slik transkripsjonen viser representerer uansett nokolunde klangfargane ein høyrer, og om det er det representerte instrumentet eller Halldorophone som spelar er litt det same når det gjeld resultatet, trass at skapingsprosessane eventuelt er ulike. Eg vil også repetera det metriske aspektet transkripsjonen står for. Sjølv om den per definisjon er «metronomisk», er musikken spelt fritt av utøvarane. I delkapittelet om Guðnadóttir blir det også nemnd korleis ho aktivt unngår å følgja «the grid» i DAW-en (innspelingsprogrammet)²⁴³. Transkripsjonen er altså berre ein ryddig og enkel presentasjon av det musikalske, som eigentleg er prega av mykje fridom og spontanitet, fordi Guðnadóttir framhev det menneskelege aspektet i framføringa av musikken. Randall Meyers²⁴⁴ nemner noko i samband med dette om musikalsk rytmikk, nemleg at dersom rytmikken i filmmusikken har ein sterk metrisk puls, får dette ei evne til å peika på annan rørsle, eller «rytmikk», i det visuelle. Det som derimot er interessant i dansedelen av sekvensen er at musikken ikkje har ein sterk metrisk puls. Difor kan ein sjå at dette skjer andre vegen, sidan Phoenix sin dans viser fram den ganske frie pulsen i celloen sitt

²⁴¹ Kanerva, 6-7.

²⁴² Guðnadóttir, «Hildur Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

²⁴³ Guðnadóttir, «Hildur Guðnadóttir on Composing in Cubase», Steinberg, video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

²⁴⁴ Meyers, *Film Music: Fundamentals of the Language*, 20.

tema. Meyers peiker på denne typen uklare rytmiske mønster som typiske å gje nemningar som «avant-garde» eller «eksperimentalisme», og at dei ofte er brukt i skrekkfilm²⁴⁵. Den ekspressive kvaliteten i denne bruken av rytme kjem gjerne frå korleis ein formar lyden (*sound design*), og det nemnde omgrepet «atmosfære» kan også knytast til dette. Med dette meinast at både lyd-designaren og komponisten kan forma dei klanglege kvalitetane for å uttrykka ein gjeven stemning eller kjensle for å passa det filmen fortel. Som døme på dette atmosfæriske, er det i *Joker* sitt tilfelle brukt ensemblet sine djupe instrument til å danna eit orgelpunkt, som blir eit utgangspunkt for resten av ensemblet å røra seg over. Per definisjon er det ikkje heilt som eit orgelpunkt sidan det finst mykje rytmisk rørsle, men eg bruker nemninga likevel for å peika på litt av effekten det har. Orgelpunktet endrar seg gradvis kromatisk nedover (H etter støyta, Aiss i overgangen til toalettdansen, og når cellotemaet byrjar har første akkord a i bass, trass i at det ikkje lenger er eit orgelpunkt), som gjev inntrykk av noko statisk og konstant i partiet som elles har fleire hyppige endringar. Dette endrar seg litt i del to, når celloen set i gong med hovudtemaet, sidan bassen i ensemblet ikkje lenger er konstant, men kjem inn på ulike tonar i crescendo-decrescendo som gjev både dynamisk og harmonisk rørsle. Celloen kan sjåast på som ein konstant i dette partiet, særleg med tanke på at den berre ligg på dei to tonane Ciss og E. Musikken si rolle i det atmosfæriske uttrykket er at den både skapar og er del av den stemninga ein får i det visuelle. Kanerva hevdar Guðnadóttir sin musikk «both creates atmospheres and contributes to the interpretation of some scenes»²⁴⁶, som fortel korleis Kanerva som tolkar av filmen opplever musikken – nemleg *atmosfærisk*. Det lange i musikken, alt frå enkelttonar til rytmikk og tempo, reflekterast i det visuelle, kanskje i særskild grad i den musikksentrerte sekvensen. Med tanke på dei gjennomsnittleg lange innstillingane i sekvensen får me sjå Arthur sine rørsler tydeleg, fordi dei blir ikkje klipt mykje i eller manipulert på anna vis. Det handhaldne kameraet gjev også eit inntrykk av autenticitet og nærleik²⁴⁷. Musikken får difor spela med eit visuelt uttrykk som er detaljrikt og intimt. Slik kjem kvart aspekt ved Phoenix sin dans, og korleis den relaterer til det musikalske, fram. I følgje Grodal²⁴⁸ vil den første delen (flukta) fungera på eit objektivt kognitivt plan hos tilskodaren, fordi sprinten viser sær tydeleg kva som skjer, og ein får nye visuelle inntrykk hyppig. Derimot, når del to byrjar, skjer det noko visuelt og musikalsk som gjer at dei same objektive inntrykka ikkje er like handfaste, og ein

²⁴⁵ Meyers, 22-23.

²⁴⁶ Kanerva, «Learning to Feel?», 2.

²⁴⁷ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 92.

²⁴⁸ Grodal, «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings», 89-91.

kan tolka det til å gå inn i det Grodal kallar den lyriske modusen. Å søka etter meining i dansen vil kanskje leie til Kanerva si tolking, til dømes, som hevdar dansen er Joker som trengjer seg ut i Arthur sin kropp, og at han ikkje lenger er prega av aseksuell åtferd. Dette er ei gyldig tolking, med tanke på Phillips og Phoenix sitt mål om å visa byrjinga av Arthur sin transformasjon (etter inspirasjon frå filmmusikken). Noko merkverdig i sekvensen er lengda på dansen; tilskodaren får ikkje andre nye inntrykk visuelt enn nye steg, som gjer at «suget etter meningsfylt handling»²⁴⁹, som Engelstad og Tønnesen nemner, difor er mangelfullt. Dette er grunnen til at tilskodaren kan oppnå denne lyriske modusen, og her vil eg hevda musikken kjem til å gje sterke inntrykk, sidan den ender opp i sentrum av forteljinga ettersom det visuelle gjev den meir plass når det gjeld tilskodaren sin kognitive tilstand. Etter Krumhansl og Schenck²⁵⁰ sitt omgrep er musikksekvensen i høg grad kongruent, både på eit overordna strukturelt plan og eit mindre, detaljert plan. På det strukturelle planet har ein tredeling som viser ulike kvalitetar, kor den første delen er meir oppstykk og variert, den andre delen er dans og ro, og den tredje er slow motion og intensitet. Noko slåande når det gjeld dette overordna strukturelle planet er at det musikalske og det visuelle kan karakteriserast på same måten, fordi dei følgjer kvarandre veldig tett; er kongruente. På detaljnivået kan ein til dømes nemna korleis den kvintbaserte melodien startar akkurat samstundes som det klippast til Arthur under tunnelen, eller korleis Phoenix sine danserørsler følgjer cellofraseringsane særst tett, og intensiverer etter kvart som musikken gjer det dynamisk og i teksturen. Eg vil også nemna overgangen mellom del to og tre, kor Arthur står med andletet mot spegelen og armane retta ut mot sidene når den store crescendoen er i musikken, og treff toppen, del tre, samstundes som det klipper til ny lokasjon visuelt. Dette forteljarmessige hoppet blir sterkt sidan det er første gong på lenge at det skjer, og musikken får ein forsterkande effekt ved å vera så intens i uttrykket. Sidan dette kongruente audiovisuelle forholdet får utspela seg, blir musikken dominant når det gjeld å styra emosjonar²⁵¹, og eigentleg kan ein hevda at musikken dermed hjelper tilskodaren å forstå ein situasjon som kan vera tung å fatta.

Guðnadóttir har snakka om korleis musikken i overgangane var vanskelegare å få til enn filmmusikken elles, og noko av grunnen til dette hevda ho var at overgangsmusikken skjer «utanfor» Arthur, eller at den ikkje er del av han²⁵². Difor kan nokre av teksturane i

²⁴⁹ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 13.

²⁵⁰ Krumhansl og Schenck, «Can Dance Reflect the Qualities of Music?»

²⁵¹ Krumhansl og Schenck, 63.

²⁵² Guðnadóttir, «Joker: Guðnadóttir & Sher Interview», intervju av Steve Weintraub, Collider Interviews, video, 39:28, 16. november 2019, https://youtu.be/sX_Y30-s8NY.

overgangsmusikken tolkast å vera trafikkale eller by-inspirerte lydar. Ein får altså døme på strukturlikskapar²⁵³. Særleg kan ein tenkja på det stigande kvintmotivet i dempa messing som minnar om bilhorn. Like før Arthur når fram til toalettet køyrer også ein bil forbi i bakgrunnen, slik at lyden frå bilen som køyrer også blir del av lydbiletet, slik at det blir knytt eit band mellom det visuelle og musikalske. Då kan ein også merka korleis dei djupe støyta ikkje er så ulike lyden frå motorlyden. Bilmotoren gjev ein dopplereffekt, som er at tonen er høg og søkk gradvis. Noko liknande skjer med kontrabasstrengen når den blir sterkt stroke fordi vibrasjonane er først store, men fort blir mindre og svakare. Difor kan det hende at Guðnadóttir løyste overgangsmusikken – det ho rekna som vanskelegast, og som «utanfor» Arthur – med å heller etterlikna omgjevnadane og situasjonen utanfor hans kropp og sinn. Støyta kan også minna om ein alarm, som enkelt og greitt reflekterer hastverket i situasjonen. Dersom det er slik ho hevdar, tyder det at musikken i toalettdansen høyrer til han og hans tankar. Det kan også tyda at dei ulike delane kontrasterer kvarandre fordi dei ulike typane musikk går føre seg, etter Guðnadóttir sin definisjon, på ulike stadar diegetisk – eller kanskje rettare sagt, på ulike stadar i Arthur si røynd. Altså, musikken i toalettdansen skjer inni Arthur sitt hovud, medan musikken i flukta er «vanleg» ikkje-diegetisk musikk. Denne tolkinga verker riktig ut i frå Guðnadóttir sine fråsegn, men likevel reflekterer overgangsmusikken hans situasjon og tilstand. Difor treng ein ikkje naudsynlegvis enda på at musikken skjer *utanfor* Arthur, men at den reflekterer hans fysiske situasjon slik musikken i toalettdansen reflekterer *han*, og alt han *er*. Sjølv sa Guðnadóttir, «I was just ... struck by lightning when the music came, because ... it was almost like the music and the feelings that I had had while reading, ... they just interlocked, ... and it was just really kind of clear, like, ‘this is what he wants to say, this is his voice, this is his journey’»²⁵⁴. Denne fråsegna skildrar godt korleis ho er oppteken av hovudtemaet si direkte tilknytning til karakteren, hans ark, og kjenslene ho har rundt det. I tillegg skildrar dette kor fritt spelerom ho fekk i utviklinga av Arthur som karakter, samt at musikken hennar sjølv sagt inspirerte endringa i toalettsenen. Eit poeng angående filmmusikkstilen er at dei kan ha prøvd å skilja seg ut frå tidlegare film- og TV-prosjekt med Jokerkarakteren. Det finst allereie fleire ulike tolkingar av han, og difor kunne det å bruka ulik filmmusikk frå desse førre filmane vera eit grep for å utvikla denne Joker i ein annan retning. Ved å la Guðnadóttir få fritt spelerom i sin komposisjon let dei ho få vera med å etablera *denne* Joker-karakteren. Dette vil att føra til at filmen skil seg frå dei førre

²⁵³ Larsen, *Filmmusikk*, 70-71.

²⁵⁴ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.

karaktertolkingane, og at filmen og filmmusikken får leva sitt eige liv uavhengig av dei førre utgåvene av karakteren.

Eg vil nemna litt om hovudtemaet, eller leiemotivet som det er. Sjølv sagt kan ein umogleg seia nøyaktig kvifor det let som det gjer – det var jo berre basert på Guðnadóttir si kjensle i augneblinken – men det er eit tydeleg minimalistisk tema. Enkelheita i dei to cellotonane og deira frie fraseringar er veldig annleis leiemotiv som ein er kjend med frå andre filmar, som gjerne er meir songberre og lett å bita seg fast i. Dette skal ein til dømes sjå etterpå i analysen av *Once Upon a Time in the West*-musikksekvensen. Ein kan hevda at leiemotivet er prega av å ikkje ta plass i lydsporet, men heller at det får denne plassen. Temaet i seg sjølv krev ikkje plassen slik det hadde gjort dersom det var større og meir merksemdstakande. Likevel er framføringa sjølv sikker, og ein merkar temaet sine kvalitetar fordi det er så minimalt og lettkjenneleg. Etter Langkjær²⁵⁵ sine tankar om den aktive lyttaren vil dette uansett vera nok for ein tilskodar for å faktisk høyra musikken. I sekvensen sitt tilfelle får musikken rå så åleine i lydsporet at temaet pregar filmen tydeleg. Eg vil ikkje hevda at Guðnadóttir sjølv var medviten på «den aktivt lyttande tilskodaren» då ho komponerte, men ved å gje lit til intuisjonen sin fekk temaet særpreg av enkelheit, og den tidlegare nemnde rytmiske fridomen. Det treng altså ikkje vera meir avansert for å ha eit ekspressivt uttrykk i filmen, og atmosfæren som blir skapt i temaet vil uansett klara å prega filmen. Noko som kanskje er enklare å peika på er det sakte og djupe preget i temaet. Som me såg i Cohen²⁵⁶ sine forsøk om eksterne og interne meiningar i audiovisuelle uttrykk, gjev sakte visuelt uttrykk i samanheng med sakte låg musikk eit sørgmodig preg. Sekvensbileta er stort sett mørke, og kamera har saman med Arthur sakte rørsler, stort sett. Scenen er prega av eit tungt alvor, og det djupe sakte temaet forsterkar dette. Dette er ikkje heilt sikkert proveleg, for det hadde ein trengt å gjera kognitive forsøk for å få, men ein kan i det minste kopla saman at *Joker* sender signal om sorgmod, ut i frå funna til Cohen. Det finst fleire aspekt ved både musikken og det visuelle som kan prega korleis ein gjev det audiovisuelle uttrykket emosjonell meining, som til dømes umoralen ved at han *finn seg sjølv* etter eit trippeldrap, så sorgmod kan ikkje vera det einaste signalet ein får.

Ein kan samanlikna Arthur/Joker med Alex de Large frå Stanley Kubrick sin *A Clockwork Orange*²⁵⁷ (1971), som Bjørkvold²⁵⁸ skriv om. Alex er også ein grunnleggjande musikalsk

²⁵⁵ Langkjær, *Den Lyttende Tilskuer*, 41-43.

²⁵⁶ Cohen, «Film music: Perspectives from Cognitive Psychology», 362.

²⁵⁷ Kubrick, *A Clockwork Orange*, Warner Bros., 1971.

²⁵⁸ Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, 75-93.

karakter, som syng og dansar under valdsaksjonar, liknande slik Arthur gjer. Bjørkvold argumenterer for at musikken i *Clockwork* er ein viktig del av den heilskaplege filmatiske budskapet. «[E]n spesiell fokusering av nettopp den musikalske dimensjonen i filmen vil være en påminnelse om hvor viktig dette elementet er for helheten – innplantet i filmens samlede spill av farger, former, dialog, bevegelse, bildeklipp, rytme, tempo, ideer og budskap»²⁵⁹. Han analyserer filmen med utgangspunkt i sonatesatsform og rondo, for å peika på at filmen i sin heilskap kan vera oppbygd av musikalske formidear. Eg har ikkje gjort det slik i min *Joker*-analyse, men den musikalske formideen i *Joker* pregar utan tvil det visuelle uttrykket, slik tredelinga har vist. Musikken i *Clockwork* er kalkulert valt for å vera vond ved å framheva det valdelege og umoralske aspektet i filmen, med utgangspunkt i kjende verk som blir modernisert ved bruk av synthesizer. På fleire av desse punkta er ikkje samanlikninga heilt relevant for oppgåva, men ein skal leggja merke til korleis han peiker på musikk som forsterkar av vald og umoral, og generelt som ein integrert del av hovudkarakteren sjølv. Alex syng låta *Singin' in the Rain*²⁶⁰ når han valdtek ei kvinne medan hennar skamslegne mann ser på, som er ein vond scene kor musikken dissonerer med hendingane fordi den er kjend frå ein snill kontekst. Ein tydeleg skilnad mellom filmene er at *Joker* er prega av kongruens, medan dette dømet frå *Clockwork* ikkje er det. *Clockwork* skapar uhyggje ved å la det visuelle og musikalske dissonera med kvarandre, medan *Joker* skapar ei anna uhyggje ved å la musikken ta oss litt for nære karakteren. Intervjuet med Guðnadóttir på Berlinale tek opp valdstematikken i *Joker*, og lurar konkret på om ho kjente ein trong til å halda att musikalsk, for å ikkje la musikken sympatisera for mykje med Arthur. Før utgjeving fekk nemleg filmen kritikk for valdelege innhald, og Guðnadóttir svara dette²⁶¹:

[T]o be able to tell a story like that, you have to be able to—to put yourself in those shoes, to be able to understand it (...) I don't think we're ever, like, celebrating violence, I don't think we're celebrating anyone having to go through a life like this, you know. ... [T]hat discussion that happened before the film even came out, ... I think that that's completely misunderstanding the point of the film, you know. (...) I don't really think that the music has too much empathy for him, I just think it's—it's just trying to understand him. ... And I wouldn't necessarily say that, you know, as the

²⁵⁹ Bjørkvold, 80.

²⁶⁰ Gene Kelly, vokalist, «Singin' in the Rain», av Freed og Brown, niande spor på *Singin' in the Rain (Original Motion Picture Soundtrack)*, Turner Entertainment Co. og Warner Bros. Entertainment, 1952.

²⁶¹ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.

film progresses and as he turns into Joker, I wouldn't say that that's, you know, particularly beautiful music, it gets pretty violent.

Ein kan seie musikken støtter ein karakter som er skuldig i umoralske handlingar, men som ho nemner sjølv, er ikkje musikken naudsynlegvis «vakker». Og om den så hadde vore vakker er det heller tilfeldig fordi den reflekterer ein karakter som sjølv føler umoral er vakkert. Å kalla det for hyllest meiner ho difor er upresist. Det viktige med denne budskapet om vald i analysen er korleis musikk og dans er ein del av karakteren, og eit uttrykk av hans natur. Å kalla ein umoralsk karakter for vakker vil difor vera lenkja til at ein synst det er vakkert med musikalitet i seg sjølv, og det heng ikkje saman med valden, men med karakteren. Ein kan lenkja dette til Heldt²⁶² sin tanke om ikkje-diegetisk musikk i *Ferris Bueller's Day Off*, at den hjelper hovudkarakteren å manipulera tilskodaren ved bruk av vakker musikk, slik at ein på sett og vis «godtek» dei umoralske handlingane (ikkje at ein direkte godtek Arthur sine handlingar, men musikken set dei i eit lys som gjer at ein *let dei skje*). Ein har sett at Arthur sin personlegdom er nedstemt, noko som skil seg frå Alex si meir utettervende personlegdom. Dette blir også ein av skilnadane mellom dei to, men likevel ser ein korleis musikk reflekterer karakterane på liknande måtar. Eit tema i *Joker* er mental helse og manglande tilbod på hjelp, og difor kan ein forstå korleis leiemotivet til Arthur reflekterer hans mørke liv og livssyn, trass hans forsøk på humor og glede. Tilstanden i livet hans, og befolkninga elles i Gotham, er sørgmodig og det blir enklare for tilskodaren å ta del i opplevinga når ein høyrer musikken saman med bileta. Lokasjonane i filmen er ofte gater med høge bygningar eller små rom, og begge er prega av gråe eller mørke fargar. Dette gjev inntrykk av klaustrofobi og avgrensing som ein også kan sjå i den avgrensa melodiske rørsle. Eigentleg tviler eg på at Guðnadóttir sjølv tenkte slik i komposisjonsprosessen, men tolkingar som dette kan seie noko om korleis temaet opplevast.

Handlinga i den musikkcentrerte sekvensen er at Arthur opplever noko særskild dramatisk, og fluktar frå situasjonen. Slik finn han ut at han lik å drepa. Sagt på kortast mogleg måte, er det i alle fall slik. Tilskodaren har allereie blitt kjend med han før sekvensen, trass at han er ein spesiell karakter som er vanskeleg å forstå. Musikken og bileta er kongruente, og musikken framhevar mørket i Arthur si oppleving. Utan tid og plass, *trur* eg ikkje uttrykket hadde vore like sterkt, fordi tida gjev musikken råd å knyta seg til både Arthur og tilskodaren, og uttrykket har emosjonell påverknad ved å gje samanheng til ei valdeleg og vond hending. Det

²⁶² Heldt, *Music and Levels of Narration*, 67.

at handlinga blir såpass stillestående, og ein ser karakteren transformera gjennom dans, fører til eit uttrykk som skil seg ut, også innerter i filmen. Dette er mykje av mitt poeng, fordi det musikkcentrerte aspektet av sekvensen gjer at forteljargrepa blir annleis enn vanleg, og dermed noko som blir lagt merke til i filmen sin heilskap. Altså er det ein måte for filmskapar (i samarbeid med komponisten) å markera som er narrativt viktig. Buhler, Neumeyer og Deemer²⁶³ skriv at musikk er betre enn andre lydsporelement når det gjeld særleg to ting: (1) gje spesifikk emosjonell informasjon, og (2) påverka og organisera tid, og desse to punkta kan ein seie er mykje av musikken sitt fokus i sekvensen. Som analysen har vist rammar musikken dei tre delane inn, og gjev dei ulike passande karakteristikkar saman med det visuelle. Når det er snakk om noko så abstrakt som å transformera ein karakter gjennom dans, kan musikken vera noko å støtta seg på for tilskodaren. Nett i dette tilfellet gjeld det også filmskapar og skodespelar, fordi musikken blei så sentral under innspeling. Mitt siste poeng om *Joker* blir korleis filmen gjennomgåande gjer det vanskeleg å skilja røynd og fantasi, fordi Arthur/Joker lurar tilskodaren. Musikken får ein ambidiegetisk funksjon²⁶⁴ som fører til denne forståinga av filmen, særleg når Arthur syng med på den tilsynelatande ikkje-diegetiske «That's Life»²⁶⁵ i enden av filmen. Slike element som at Arthur held seg til øyret under pipelyden etter skotet (rett før sekvensen) er kanskje hint filmen gjev undervegs ein kan tolka til at lyden skjer frå hans ståstad. Denne tolkinga stadfester hans musikalitet, og gjev ei noko fornuftig forståing av hans musikalske dansereaksjon på drapa. Tilskodaren må spørja seg kva som faktisk skjedde av det ein har opplevd, både i biletet og lydsporet. Kanskje også dansen er del av ein symbolsk draum, slik som når bankar på Sophie si dør og kyssar ho.

²⁶³ Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 17.

²⁶⁴ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 80.

²⁶⁵ Frank Sinatra, vokalist, «That's Life», av Kay og Gordon, første spor på *That's Life*, Spotify, Frank Sinatra Enterprises, 1966.

4.2 *Once Upon a Time in the West*-musikksekvensen

4.2.1 Synopsis

Handlinga går føre seg i oppstarten av USA sin jernbane, mot slutten av «ville vesten» i byen Flagstone, og på garden Sweetwater, som er antyda å liggja eit stykke utanfor byen. Opninga skjer på eit togdepot der tre menn (Jack Elam, Woody Strode, Al Mulock) venter karakteren Harmonica (Charles Bronson), ein mystisk mann med munnspele som er ein dyktig skyttar. Harmonica er på hemntokt fordi karakteren Frank (Henry Fonda) drap broren hans då dei var gutar. Dei tre ventande menn seier dei er der i Frank sin stad, og det endar opp med at dei blir drepe av Harmonica. Jernbanemagnaten Morton (Gabriele Ferzetti) vil byggja jernbane frå Atlanterhavet til Stillehavet før han døyr av Potts sjukdom [«tuberculosis of the spine»]. Difor må han skaffa garden Sweetwater frå Brett McBain (Frank Wolff) og hans tre barn, Maureen (Simonetta Santaniello), Patrick (Stefano Imparato) og Timmy (Enzo Santaniello). Sweetwater er einaste staden i stor omkrins med vasstilgang, som damplokomotiva er avhengige av. Difor er Sweetwater verdifullt, noko som er grunnlaget for handlinga i filmen. Morton hyrer Frank og hans bande til å skremma bort McBain-familien, men Frank drep dei i staden for, og får det til å verka som banditten Cheyenne (Jason Robards) utførte drapet. Jill McBain (Claudia Cardinale), Brett si nye kone, kjem til Flagstone denne dagen. Ein kusk gjev ho skyss på hestekjerra til Sweetwater, sidan dei som skulle henta ho er drepne. Dei stoppar innom ei kro, kor me ser att Harmonica, og karakteren Cheyenne blir introdusert. Han er i handjern fordi han skulle fraktast i fengsel, men kjem seg laus og drep vaktene utanfor kroa før han kjem inn. Han skaper uhygge i kroa, men gjer ikkje noko vidare ugagn. Jill kjem seg omsider fram til Sweetwater, kor gjestene venter ho attmed lika av McBain-familien. Ho blir lei seg, men det kjem fort fram at ho vil bli verande. Ekteskapet er allereie inngått, som gjev ho retten på Sweetwater. Morton og Frank har ikkje sett for seg det, og drapet på McBain-familien er difor bortkasta. Før han døydde uttrykte Brett håp om rikdom til dottera Maureen, som gjev hint til tilskodaren om at han har ein plan for Sweetwater, trass at fleire trur det er dårleg jord. I huset finn Jill eit miniatyrbyggverk markert «STATION», som gjev oss svar på Brett sine intensjonar. Så fort som dagen etter er Cheyenne på døra for å sjekka ut kva han etter det dei seier skal ha gjort på Sweetwater. Cheyenne forlèt så huset og Harmonica viser seg når Jill går i stallen. Når dei to går ut for å finna vatn i brunnen blir dei skote på av to menn i Frank sin bande, men Harmonica klarar å skyta dei. Cheyenne observerer frå eit utsiktspunkt, og får difor med seg Harmonica sine skyttareigenskapar. For Jill har det altså

gått veldig fort frå å vera full av forventning med ny familie til å vera midt i ein maktkamp av bandittar og lovlause. Ho reiser til kroa og ber tilsette Wobbles (Marco Zuanelli) setja opp eit forhandlingsmøte med Frank. Sannsynlegvis har Harmonica fortald ho om Wobbles sitt kjennskap til Frank, som er grunnen til at ho kontaktar han. Wobbles arrangerte møtet til Harmonica på togdepotet, der Frank ikkje stilte. Når Wobbles reiser for å snakka med Frank i Morton si private togvogn følgjer Harmonica etter, men blir teke og handbunde. Frank drep Wobbles for å ha blitt etterfølgt. Under toget gøymer også Cheyenne seg. Inne i vogna avslører Harmonica at han er den som har sett opp møte tidlegare med Frank, utan å avsløra at det er for å hemna bror sin. Frank går for å treffa Jill, som gjer at han ikkje får meir informasjon frå Harmonica. Toget byrjar å gå, og Cheyenne kjem gjennom vindauget og løyser Harmonica sine nevar. Han drep fleire av mennene der, men ikkje forsvarslause Morton. I Flagstone mottok Jill ein tømmerleveranse, som gjer at ho skjønner Brett sine planar. I tillegg er der tømmer merka mellom anna «post office» og «church», som viser at Brett planla å gjera Sweetwater til by. Jill reiser til Sweetwater etter miniatyren, men der venter Frank på ho. Han utnyttar ho og trugar ho slik at han sjølv kan sikra seg Sweetwater utanfor partnerskapet til Morton. Ein konflikt bryggjar mellom dei. Før dauden sin sikra Brett seg rettane på stasjonen, som ville gje han og familien inntekt for all framtid. Ein klausul i dokumentet gjer at dei mister retter dersom stasjonen ikkje er bygd før skinnene er lagt der, og på tidspunktet me finn ut dette er skinnene ikkje langt i frå. I Flagstone held så Jill auksjon under trugsmål frå Frank for å selja Sweetwater. Nokre frå Frank sin bande deltek på auksjonen for å halda prisen låg, slik at Frank kan kjøpa billig. Ei dramatisk vending viser Harmonica dukka opp og by Cheyenne, ettersøkt for 5000 dollar i dusør, som ingen kan by over. Dette er riktig nok berre for å øydeleggja for Frank, for han ynskjer ikkje å investera i jord, seier han. Frank prøver deretter å kjøpa Sweetwater frå Harmonica, men får ikkje. Utanfor i gatene er Frank sin bande klare til skotveksling. I mellomtida har Morton kjøpt Frank sine menn som hemn, som gjer at dei vender seg mot han. Harmonica reddar han fordi han har lyst å drepe han på eiga hand. Filmen klipper til Morton si vogn, kor Cheyenne og Frank sine bandar ligg daude etter væpna konflikt. Morton kravlar i ein pytt når Frank kjem dit. Han trekk fram pistolen for å skyta han for sviket, men let han heller lide i pytten. I Sweetwater er kappløpet for å få stasjonen klar innan skinnene er på plass i gang. Frank kjem tilbake frå Morton si vogn og går bort til Harmonica som sit på tunet. Dei pratar om korleis dei er ein utdøyande rase i møte med moderne sivilisasjon – togskindene. Gjennomgåande i filmen har Harmonica opptredd mystisk overfor Frank, ved å seia at han har noko å seia han, men ikkje seie det. Frank spør difor igjen kva Harmonica vil seia, og Harmonica svarar at han skal seie det til han i

daudaugneblinken hans. Frå vindaugget i hovudhuset kikar Jill og Cheyenne, som igjen har lausrive seg frå loven, på arbeidarane utanfor. Harmonica og Frank gjer seg klar til pistolduell, og bilete av Harmonica sitt minne av broren sin daud for Frank si hand visast. Minnet viser Frank gje eit munnspele til unge Harmonica. Dei trekk til slutt revolverane etter lang ventetid. Harmonica går levande ut, gjev munnspelet tilbake til Frank, noko som gjer at han skjønner kven Harmonica er rett før han døyr. Harmonica kjem etter kvart inn til Jill og Cheyenne, som er glad det var han som overlevde. Han seier til dei at han må vidare, noko som skuffar Jill. Ho håpar han kjem tilbake ein dag, seier ho, og får eit uinteressert «some day» til svar. Cheyenne tek også farvel og følgjer Harmonica. Dei byrjar å ri vekk når me ser Cheyenne er tydeleg skada og orsakar seg for at han likevel ikkje kan reisa. Han er skoten uventa av Morton under den væpna konflikten ved vogna hans, men har skjult det. No klarar han likevel ikkje meir og døyr. Harmonica tek liket hans vekk og dei siste bileta viser toget som kjem inn i Sweetwater medan konstruksjonen av byen går for seg. Stasjonen er bygd, som gjer at Jill har rettane på byen. Hennar leiemotiv blir spelt til bileta av byen, som om ho no er knyt til Sweetwater.

4.2.2 Analyse

Sekvensen byrjar litt etter Jill McBain kjem fram til Flagstone stasjon. Jill skal flytta inn på Sweetwater gard for å bu med sin nye familie. Når ho kjem av toget er familien nett myrda under førebuinga av selskapet i høve hennar framkome. Brett McBain opptrer stressa, men forventningsfull i den scenen, som gjer at filmen byggjer opp ei «lystig» forventning før den brutalt blir brote ned att. Midt i familien sine førebuingar kjem eit skot i lydsporet, og fuglane flyr opp frå det vesle som er av grønt rundt på gardsplassen, som antydgar at det er fuglane som blei skote på. Brett snur seg og ser Maureen falle på bakken, og me skjønner at det ikkje er fuglane som blei skote på. Brett spring mot ho, men blir skote. Patrick, som har gjort klar hestekjerra for å henta Jill, blir også skote. Ingen musikk er i lydsporet enno. Til slutt spring yngsteson Timmy ut døra og møter synet av sin daude familie. Her kjem Frank sitt tema²⁶⁶ brått og dramatisk inn i lydsporet. Frank kjem fram frå terrenget, og får ein lang presentasjon. Det tek rundt 40 sekund frå skikkelsen hans blir vist til andletet hans blir avslørt.

Presentasjonen hans er rekna som eit ikonisk augneblink i filmhistoria fordi Henry Fonda ikkje brukte å spela vondkyndte karakterar. Målet var å sjokkera tilskodarane med å visa dei det som tradisjonelt hadde vore eit venleg filmandlet i ei vondsinna rolle²⁶⁷. I eit ultranærbilete står Frank og gliser, i kontrast til Timmy sitt tårevåte, alvorsprega andlet. Ein av menna spør Frank kva dei skal gjera med Timmy, og han svarar at dei må drepe Timmy sidan Frank sitt namn blei avslørt av spørsmålet. Når skotet mot Timmy fyrar av klipper filmen til neste scene. Ein hyleliknande lyd frå eit bremsande tog høyrast medan det stoppar på Flagstone stasjon. Her byrjar scenen som leier inn i sekvensen oppgåva skal analysera.

²⁶⁶ Morricone, komponist, «The Grand Massacre», tredje spor på *Once Upon a Time in the West (Original Motion Picture Soundtrack) [Remastered]*, Spotify, Universal Music Publishing, 1968.

²⁶⁷ Frayling, *Sergio Leone*, 270-271.



23:55



24:36



25:08



25:27



25:30

Desse fem skjermbileta er i scenen før musikksekvensen byrjar. Ein ser Jill her for første gong når ho kjem smilande ut vogna (23:55). Ho trør av og kikar rundt seg blant folkemengda, medan ho vandrar att og fram utanfor vogna. Ut i frå informasjonen i førre scene, kan tilskodaren rekna med at ho leiter etter personen som eigentleg skal plukka ho opp, eldsteson Patrick. Jill veit enno ikkje kva som har skjedd, sjølv sagt. Etter Jill trør av trappa skjer eit klipp, men herifrå skal éi lang kamerainnstilling følgja hennar rørsler frå tidspunktet 24:18 fram til filmen klipper 25:24. Cumbow²⁶⁸ skriv at filmen er prega av slike lange innstillingar, og at dette utstrekke tidsaspektet i det visuelle blir forsterka av musikken, noko som skal diskuteraast undervegs i analysen og påfølgjande diskusjon. Jill byrjar frå 24:36 å gå bort mot stasjonshuset, etter å ikkje ha funne Patrick rett utanfor vogna, og kiker inn stasjonsvindaug og elles rundt på staden. Rundt ho er mange avgåtte passasjerar og arbeidarar som lastar av toget, eit generelt folkeliv. På 25:08 lastar dei av pakkesel ved stasjonshuset. Ho leitar no berre blindt, og smilet ho hadde då ho gjekk ut av vogna har blitt til eit meir alvorleg uttrykk. Deretter snur ho og stiller seg framfor inngangspartiet til stasjonshuset (25:27). Filmene har gjort eit klipp til hennar nærbilete, før det like etter byter til nærbilete av vegguret på stasjonshuset (25:30). Frå at det har vore eit kamera som følgde rørsle hennar lenge har det no kome to klipp tett på kvarandre, noko som saman med lydsporet indikerer endring.

²⁶⁸ Cumbow, *Once Upon a Time*, 200.

I lydsporet som høyrer til dei fem skjermbileta er stemmer frå folkemengda, nokre dyrelydar når dyr synast, og musikkstykket «Bad Orchestra»²⁶⁹. Talen i folkemengda er overlappende, og det er difor vanskeleg å skilja ut det som seiast. Nokre få setningar kjem likevel godt fram i lydmiksen: To menn pratar om at det er billige gode dyr å få kjøpt sørpå; to arbeidarar spør om dei skal bera bagasjen for Jill; dei to pratar vidare om arbeidshøve på eit sagbruk; og me kan høyra ein arbeidar helsa på ein kjenning, i tillegg til å koma med frekke kommentarar mot amerikanske urfolkspersonar som går av toget. Alt dette som blir sagt verker å vera meint som bakgrunnsprat og for å setja ei stemninga for byen, fordi det har ikkje noko å seie for handlinga. Når det gjeld «Bad Orchestra» skriv Cumbow, «[a] ... tinny piano stomp ('Bad Orchestra'), accompanied by tuba, slide-whistle, banjo, and fiddle, creates the mood of a thriving but not very organized country town as Jill arrives»²⁷⁰, noko som fortel om ei lystig lydleg stemning i opninga av denne scenen, og byggjer oppom det yrande bylivet ein høyrer i folkemengda. Ein kan gjerne forbinda denne typen musikk med klisjéar i samband med saloonane i westernsjangeren. Ingen musikarar synast i biletet, og difor er dette per definisjon ikkje diegetisk. Likevel meiner eg dette eit interessant tilfelle når ein snakkar om musikkens diegetiske plassering, for det første fordi musikken i seg sjølv gjev inntrykk av å høyra heime i filmverda, grunna sine «folkelege» eller «dansemusikalske» kvalitetar nemnt over. Stykket har noko høgare tempo enn resten av filmmusikken, og skil seg også difor ut. Riktig nok skriv Cumbow at trass tempoet, er det noko sakte for sin sjanger, eit generelt kjenneteikn for musikken i denne filmen²⁷¹. For det andre er det interessant fordi overgangen mellom «Bad Orchestra» og musikksekvensen er eit punkt i lydsporet som tydeleg markerer eit skilje frå diegetisk lyd til ikkje-diegetisk lyd. Lyden som har vore falmar gradvis samstundes som den ikkje-diegetiske musikken som skal prega musikksekvensen gradvis tek over dominansen. Ein kan sjølv sagt seie heilt sikkert at talen i folkemengda og andre lydeffektar er diegetiske, og dei forsvinn i det musikksekvensen startar, slik at ein opplever dette nemnde skiljet. Sidan også «Bad Orchestra» falmar vekk i overgangen, skapar det vidare eit inntrykk av stykket som diegetisk, sjølv om ingen musikarar synast. Miksinga og tidspunktet ein høyrer stykket, i tillegg til korleis det kontrasterer til musikken i musikksekvensen, gjev tilskodaren eit diegetisk inntrykk. Når det gjeld dynamisk styrkegrad ligg musikken bak det talte, men det er såpass lite tale at ein merker musikken godt likevel. Sidan stykket ikkje høyrer til

²⁶⁹ Morricone, komponist, «Bad Orchestra», femte spor frå *Once Upon a Time in the West (Original Motion Picture Soundtrack)*, Spotify, Universal Music Publishing, 1968.

²⁷⁰ Cumbow, *Once Upon a Time*, 201.

²⁷¹ Cumbow, 200.

musikksekvensen, skal det ikkje transkriberast eller analyserast, men det er interessant å ta føre seg i samband med musikksekvensen sidan dei heng tett saman, og overgangen mellom diegese og ikkje-diegese er også overgangen til musikksekvensen. Å hevda at «Bad Orchestra» skjer diegetisk er ikkje i seg sjølv viktig for oppgåva, men har ein del å seie med tanke på effekten til den musikkcentrerte sekvensen, fordi overgangen ein viktig markør for starten av sekvensen. «Bad Orchestra», saman med lyden av folkemengda, kontrasterer med korleis me opplever Jill visuelt, og det skapar ei kjensle av einsemd rundt ho. Flagstone som ny by under konstruksjon symboliserer håp og liv, det same gjer hennar forventingar om bli medlem i McBain-familien. Trass hennar uvisse om drapet på familien veit tilskodaren det, og hennar vonbrot over å ikkje finna skyssen sin får dermed ein sterk effekt. Det gradvis meir alvorlege andletsuttrykket hennar viser at forventinga ho kom av toget med forsvinn innan musikksekvensen startar. Musikken som kjem inn i sekvensen skal reflektera hennar oppleving meir, og fleire av dei komande bileta viser ho einsam, utan folkemengd rundt seg. Omtrent frå 25:28 byrjar lydsporet gradvis å stilna, slik at musikken som snart skal introduserast får lydsporet uforstyrta.



25:34



25:43



25:46



25:51

#1
Cembalo **Adagio**

pp

Strykere
pp

25:33-25:52. Takt 1-5.

Det blir klipt tilbake til nærbilete av Jill sitt andlet (25:34). Kameraet held denne vinkelen i omtrent tolv sekund. Ho kikar framleis etter Patrick. Lite anna enn augo rører seg i biletet utanom det flagrande håret. Andletsuttrykket held seg ganske statisk i eit bekymra uttrykk, så augo blir det ho spelar mest med her i scenen. På 25:43 gjer hovudet hennar ei rørsle nedover. Kameraet gjer også ei lett rørsle nedover. Det klipper deretter til eit ultranærbilete av hennar lommeur (25:46). Etter fire sekund lukkar ho neven rundt uret, og det klipper tilbake til nærbilete av andletet (25:51). Hovudet hennar gjer ei rørsle opp att frå uret som kameraet følgjer med på. Gjennom denne biletserien kan ein sjå korleis Cardinale spelar med augo og andletsuttrykket i nærbileta. Denne ekspressiviteten er noko dei fokuserte på under innspeling, og musikken fungerte som inspirasjon for Cardinale²⁷².

Kontrabass med grunntonen D blir gradvis introdusert etter kvart som folkemengda og «Bad Orchestra» falmar frå lydsporet. Denne gradvise overgangen er allereie nemnd ein del, så eg tek ikkje ytterlegare tak i den no. Som transkripsjonen viser blir den liggjande litt før ters-motivet i cembalo startar. Cembaloen er dubla av vibrafon, så cembaloen i notebiletet

²⁷² Frayling, *Sergio Leone*, 277-78.

representerer begge dei. Harmonisk får ein funksjonane T-S-D-T i D-jonisk, kor kvar funksjon ligg ei takt kvar. Tersane i cembalo rører seg trinnvis ned i eit fast fjerdedelsnote-åttandedelsnote-rytmemønster som landar etter frasa har vara ei heil takt. Sidan temaet melodisk rører seg trinnvis ned skalaen får ein forholdning anna kvart trinn, som gjer at ein får nokre diatoniske dissonansar. Temaet har ein punktert fjerdedels opptakt og landar på septim og none på første slag i akkorden. Det er likevel litt utydeleg kva som er einaren når temaet kjem inn fordi det er ingen puls som viser oss kor i takta musikken er. Pulsen er først mogleg å henga med på når ein får harmoniske endringar. Difor blir det ikkje forstyrrende med desse dissonansane på tungt slag, fordi det er ikkje eit særleg merkbart tungt slag, og cembalo får mykje plass i takta til å utføra melodien berre over ein djup grunntone. Difor finst det *litt* fridom i pulsen, sjølv om det er innan faste rammer. Den same oppskrifta gjeld for tema over dominant. Tempo er sakte, og det ein opplever av rytmisk markering er dei repeterte figurane av tre og tre åttandedelar (fjerdedel + åttandedel i praksis). Generelt er det svak styrkegrad. Den skal stiga gradvis i dei neste avsnitta saman med andre musikalske parameter slik at intensiteten generelt aukar gjennom stykket. Men førebels er lydbiletet sparsamt og det er rom for musikken å byggja. Noko i musikken som kan seiast å knyta seg til det visuelle fort er valet av cembalo som melodiinstrument. Både like før musikken kjem og litt etter får ein sjå bilete av høvesvis veggur og lommeur, som er kjenneteikna av mekanikk. Cembalo er noko som høyrest mekanisk ut med sin spisse perkussive klang, og det kan reknast som ein strukturlikskap²⁷³. Heldt peiker også på dette: «The 12/8-introduction to Jill's theme starts between shots of two timepieces. She is at the station, waiting to be picked up. (...) The idea of a watch chime makes sense of the metallic sound of harpsichord»²⁷⁴. Elles forsterkar den rolege trinnvise melodien og det sakte tempoet hennar sørgmodige og skuffa åtferd. Det tek også tid, slik at ho får uttrykt seg lenge, og får ein kontakt med tilskodaren.

²⁷³ Larsen, *Filmmusikk*, 70-71.

²⁷⁴ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 203.

crescendo frå tonika til subdominant, og forsvinn att i ein decrescendo (takt 6-7). Ei fløyte er med og doblar cembalotemaet. Det er framleis svak styrkegrad, men teksturauka gjev ei subtil dynamisk utvikling, og det gjer at ein merker det byggjer seg opp mot noko. Som ein ser går dette motivet to gongar, som indikerer at det er viktig å få med seg. Det kjem til å koma fleire gongar i løpet av filmen, og kvar gong det kjem er Jill den sentrale aktøren i biletet. Dette er eitt av hennar to tema (det andre kjem i neste avsnitt), og under denne presentasjon av ho er det nyttig for filmen å visa det to gongar, slik at det er enklare å hugsas i samband med ho neste gong det kjem. Anna enn endringa av tekstur, skjer ikkje noko nytt musikalsk her.



26.15



26.20



26.25



26.30



26.35



26.48

Larghetto D F#m/C# Hm D7/A G Dmaj7 Hm F#m G Dmaj7

Sopran

mp ooo/uuu...

26:14-26:53. Takt 9-17.

Jill har innsett at ho ikkje blir henta, og går mot stasjonshuset (26:15). Ho verker meir målretta og sikker i haldninga si. Dei to som ber bagasjen hennar følgjer etter (26:20 og 26:25) medan ho rører seg nærare kamera, og bygningen som er bak til høgre for kamera. Kamera held innstillinga frå førre avsnitt. Frå omtrent 26:18 rører kameraet seg også bakover litt rolegare enn hennar tempo, slik at ho framleis kjem nærare kamera. 26:30 viser ho gå gjennom døra inn i stasjonshuset. Kamera seg enno litt til bak medan det panorerer mot høgre slik at det viser kva som skjer gjennom vindaugget på 26:35. Kamera er lite rørleg sjølv om ein ser nokre små rørsler. Gjennom vindaugget ser me Jill ta kontakt med to menn som jobbar inne i bygget (26:35 og 26:48). Me ser at dei pratar med kvarandre og at ho til slutt blir peikt i ei retning av han som opnar døra for ho. Jill og dei to som ber bagasjen går ut døra i den utpeikte retninga. Generelt er kamerarørslene rolege gjennom denne biletserien, men har litt mild

risting i seg. Det kan lenge verka å vera køyrt kamera (*dolly*) på ujamn bakke, men neste avsnitt vil avsløra at det er på ei kran. Alt visuelt i dette avsnittet er same innstilling som i 26:00 frå førre avsnitt. Dette er altså ei innstilling som varar over eit minutt.

Musikken byter tema her i avsnittet, og eg kallar dette for andre del av sekvensen.

Sopranstemme (Edda Dell'Orso) syng dette andre temaet. Ho syng melodien på «lukka» vokalar (o og u) i staden for å bruka ord, difor bryt ikkje denne stemma oppgåva sin regel om å unngå vokosentrisme. Det endrar taktart til 4/4, og tempoet søkk eit hakk. Strykarar akkompagnerer med liggjetonar på akkordtonar i det som verker å vera mellomregisteret til dei ulike stemmene, med relativt kort avstand mellom seg. Det skjer ei auke i harmonisk rytme, som gjev framdrift til temaet der cembalotemaet verka meir flytande og fritt når det gjeld puls. Dei første taktene (10-11) har to akkordar pr. takt, medan resten (12-17) har éin pr. takt. Melodien i sopranen er prega av sekstar, etterfølgt av ein heldt tone, og så trinnvise rørsler i fraselandingane. I takt 11-12 får me to stigande sekstar på rad, noko Heldt skildrar som «almost ridiculously hyperromantic»²⁷⁷. I tillegg til å vera den einaste kvinna i forteljninga (faktisk også den einaste kvinnekarakteren med noko substans så langt i Leone sin filmografi²⁷⁸), skil Jill seg ved å generelt ha kontrasterande karaktertrekk samanlikna med dei andre utgatte forelda karakterane i historia, noko som gjer hennar musikalske tema også annleis, mellom anna ved å ha første meloditone på opptakt²⁷⁹. Melodien konsonerer med kvar akkord, og framføringa av sopranen er mjuk og behageleg, og lett å knyta til Jill med det narrative grunnlaget som er gjeve: Mordet av McBain-familien. Tilskodaren får medkjensle for ho, og det er noko vondt over korleis ho kikar rundt seg, i det som er éi lang kamerarørsle, kor me tydeleg får sjå alle hennar rørsler og andletsuttrykk. Sopranstemma, ved å vera kvinneleg, blir fort ein del av ho som karakter, fordi måten tilskodaren blir kjend med Jill på blir emosjonelt forsterka av den affektive intensiteten²⁸⁰ i bruken av store intervall i soprantemaet. Ein knyt difor eit band til ho som er sterkt allereie i presentasjonen hennar, fordi vonde narrative omstende blir forsterka i musikken. Harmonisk rører tonika seg gjennom mediannten i andre omvending (takt 10) til submediannten, og endar på dominantifisert førstetrinnsakkord med låg septim i andre omvending (takt 11). Den leier inn i subdominant, og herifrå kjem akkordane til å liggja heile takta. Bassrørsla over desse tre taktene går trinnvis ned for kvar akkord frå D-dur (takt 10) til G-dur (12). Dei fire første akkordane inneheld fleire

²⁷⁷ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 202.

²⁷⁸ Frayling, *Sergio Leone*, 260-64

²⁷⁹ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 202.

²⁸⁰ Heldt, 202. «Jill's theme ... makes use of the affective intensity of large intervals».

av dei same tonane, med bassrørsla som det einaste rørlege som definerer kvar nye akkord. Dominantifisert førstetrinnsakkord gjev ei spenning leiande inn til subdominanten. Minimale rørsler i akkompagnementet er med å setja fokus på hovudmelodien, i tillegg til å gje den grunnleggjande harmoniske konteksten. Melodien når sitt høgdepunkt over subdominanten, som kjem via den nemnde doble stigande sekstrørsla. Vidare kjem funksjonane tonika med stor septim (takt 13), submediant (14), mediant (15), subdominant (16) og landing på tonika (17). Det dreier seg harmonisk mykje rundt tonika og den sine mediantar, før den går innom subdominanten før den avsluttande landinga på tonika att, riktig nok med stor septim, slik at det ikkje kjennest heilt oppløyst. Melodien ligg på akkordtonar, men berre éin gong ligg den på grunntonen, og det skjer i det nemnde høgdepunktet. I tillegg går melodien innom H i h-moll, men det er eit kort tilfelle på svakt slag, og den verker som ein gjennomgangstone ned til tersen i fess-moll i neste takt. Nesten i alle taktene byrjar melodien på tersen i akkorden, men over h-moll byrjar den på ei kvartforholdning som går ned til tersen på neste slag. Ein kan difor sjå at melodien har eit ganske fast mønster med sekstrørsler gåande til terstonar, med elles trinnvise rørsler. Generelt endrar musikken karakter frå cembalotemaet i førre del. Der det hadde perkussiv klangfarge og lange taktar med ei noko flytande rytme- og pulskjensle, er soprantemaet meir bestemd og prega av harmonisk rytmisk retning. Generelt ligg det harmonisk framleis på D-jonisk, med kort utsving når tonikaen blir dominantifisert (takt 11). Skilnaden er hurtigare harmonisk rørsle, og ein opplever difor ikkje nedgangen i tempo, sidan taktarta endrast saman med auka harmonisk rytme. Harmonisk dreier det seg rundt tonikafunksjonane, med utsving til subdominantplanet. Dynamisk er det auka frå førre del, men innerter i temaet skjer ikkje dynamisk utvikling.



26:53



26:59



27:02



27:05

Adagio *ritardando...* Lento

Messing Hm6 Gmaj7#11/H Gm/B \flat B \flat 7 D/A G

mp *f* *mf* *f* *mf* *f*

Strykere *mf* *f* A7sus4

Gembalo *mf*

Sopran 7 *f*

26:52-27:15, takt 18-22

Medan Jill og dei to bagasjeberarane er på veg ut døra byrjar kameraet å røra seg oppover (26:53). Gradvis blir kamera løfta fram til det har utsikt over byen Flagstone (27:05). Kamera blir verande i ro omtrent åtte sekund etter det når toppen. Cumbow skriv at Leone med Flagstone hadde lete seg inspirera av meir realistiske²⁸¹ westernframstillingar i Ford, Boetticher og Mann sin westernfilmar frå midten av 1950-talet av, til skilnad frå hans tre førre filmar²⁸²:

The use of dimly-lit taverns instead of gay, noisy dance halls to represent the western saloon; the mud streets; desolate clusters of buildings instead of bustling boomtowns; people wearing long-johns, duster coats, and suspenders (...) --all these seem to be

²⁸¹ Stam, *Film Theory*, 141-42.

²⁸² Cumbow, *Once Upon a Time*, 63.

realist reactions to the glossy conventions of the Hollywood B-westerns of Leone's youth.

Dette bilete av ein by under konstruksjon er del av filmen sitt heilskaplege budskap om både hyllesta og dauden til ein sjanger. Bruken av oppbrukte konvensjonar og klisjear gjer karakterar og miljøet til tider bortimot karikert, men frå Leone si side er det medvitent, noko som visast att i den ambisiøse kamerabruken presentert her i det visuelle. Folka og kleda deira i tillegg til hestekjerrene og bygningane er med å setja tilskodaren inn i tidsbiletet dei prøver å skapa i filmen. Og det viser det vanlege og daglegdagse i kontrast til bandittar og lovause som til dette punkt har blitt presentert. Resten av sekvensen kjem til å visa dette nærare.

I musikken kjem det eg vil seie er ein hale på del to, som overgang til del tre, som kjem neste avsnitt. Her speler messing ein kvintbasert melodi takt 18-19, over eit noko utvida harmonisk uttrykk i forhold til tidlegare. Over h-moll (6) ligg den på kvinten Fiss og fer innom grunntonen H over seg. Gissen i akkorden dissonerer med tritonusavstand til tersen D. Melodien bruker D som gjennomgangstone til akkorden i neste takt, G-maj7 (#11) i første om vending. Der melodien hadde eit kvartsprang frå kvinten, har den her kvintsprang frå den store septimen, Fiss. Difor får ein både Fiss og Ciss over G-dur, som skapar dissonans. Melodien akkompagnerast av treblås og stryk liggjande på akkordtonar, med låg styrkegrad. Heilskapleg er dynamikken i desse to første taktene lik den i førre avsnitt. Ved at melodien stadig kjem tilbake til Fiss, blir den eit haldepunkt mot det harmoniske bakteppet som øyret kan festa seg til. Difor fungerer dissonansen i denne konteksten. Det kvintbaserte i melodikken førebur også dei komande taktene, som skal bruka kvintsprang i ein spanande harmonisk kontekst. Samanlikna med soprantemaet i stad er teksturen no utvida litt, med tanke på andre instrumentgrupper som tek over, i det sopranen forsvinn ut nokre takter. Det blir likevel sett i samanheng med førre avsnitt, fordi Fissen i messing er den same sopranen endar på, som gjer at det verker som messing held fram sopranen sitt tema, trass ulikskapar når det gjeld intervallbruk. Den neste akkorden, G-moll i første om vending, er subdominanten i eit utsving til eolisk-varianten til D-jonisk. I bassen skjer ei kromatisk rørsle frå H til Bb, som etterpå går vidare til A, kvinten i dominanten, og leier dermed ned til G i G-dur (takt 21). Påfølgjande akkord i takt 20, Bb-dur (7), er vanskelegare å relatere til D-jonisk, fordi den høyrer ikkje til i varianten D-eolisk, slik som g-moll. Ein kan enkelt knyta den til g-moll dersom ein ser på utsvingen som D-lokrisk – eventuelt G-frygisk – men det opplevast ikkje naudsynlegvis slik. Den kan heller seiast å ha ein dominant funksjon, dersom ein ser på den som tritonussubstitusjon til E-dur, dominanten til A-dur, som er dominanten i D-jonisk. Riktig

nok går den ikkje vidare til A-dur, men direkte til D-dur i andre omvending. Dette fungerer grunna melodikken. Slik melodien var basert i Fiss i takt 18-19, flyttar basen seg kromatisk til G (grunntone) over g-moll, så Ass (septim) over Bb-dur, og vidare til A (kvint) over D-dur. Melodien er prega av sekvensfigurar av fire åttandedelar (A-B-B-A) etterfølgt av ein punktert fjerdedel (C) i ei «A-B-B-A-C»-rørsle, kor «A» viser basen, som eg har kalla det, og «B» representerer ein høgare tone. I takt 18-19 kjem denne sekvensfiguren éin gong pr. takt, men frekvensen aukar i takt 20, kor A-B-B-A kjem to gongar. Melodien når deretter høgdepunktet i dette avsnittet ved å stiga ein kvart, for så å trinnvis røra seg ned att, liknande cembalotemaet i opninga. Det motsette skjer i basstemma, som kjem frå H når den held seg på Bb under g-moll og Bb-dur, og går ned til A under D-dur. Desse motsette rørsle får progresjonen Bb-dur (7) – D-dur/A til å fungera. Eit anna poeng her er at frasen ikkje landar på D-dur i takt 21, som sannsynlegvis er grunnen til at tonika er i andre omvending. Det gjer det nemleg naturleg å halda fram rørsle mot subdominant, G-dur, som dermed kan enda frasen på A-sus4 (7), dominant med septim og kvartforholdning (takt 22). I tillegg til harmonikken og melodikken sitt spanande innhald, får ein mykje spenning også i det dynamiske og temporale. I takt 20 fyller lys stryk på messingmelodien, og ein stor crescendo skjer samstundes som ein ritardando i løpet av denne takta. Mot slutten av crescendoen kjem ein paukevirvel for å understreka crescendoen og byggja vidare opp til *forte* i komande takt (21). Dette aukar intensitet og spenning kraftig i musikken, som byggjer opp mykje energi før den avsluttande frasa i takt 21-22. Denne fallande frasa deltek sopranen etter kvart også på, og markerer sånn sett sitt punktum, sidan sopranen er ikkje deltek i den komande siste delen. Det skjer ein decrescendo i takt 22 saman med ein fermate, som markerer enden på denne andre delen av musikken i sekvensen.

Dette er eit av dei tydelegaste døma i sekvensen på korleis filmmusikken har styrt det visuelle. «Morricone's music inspired Leone's choreography. The composer remembers, 'I believe Sergio regulated the speed of the crane which follows Claudia Cardinale when she comes out of the station, in time with the musical crescendo'»²⁸³. Ein merkar korleis det musikalske stig og intensiverer gjennom desse taktene, og ein kan som følge av det sjå korleis det visuelle let seg direkte inspirera, ved å la kamera stiga, bokstavig tala. Å spegla musikken på denne måten viser korleis Leone bruker kameraet i ein nøye gjennomtenkt koreografi, som eigentleg også pregar heile sekvensen fram til dette punktet. Ikkje berre blir musikken reflektert av kamerabruken, men også særleg i Cardinale si framføring, som vist

²⁸³ Morricone, intervju av De Fornari i Jones, *Viva Leone!*, BBC, 1989, referert i Frayling, *Sergio Leone*, 280-81.

tidlegare. I dei to første delane har begge Jill sine tema blir presentert, og det har vore ei gradvis stigning i spenning og intensitet i harmonikk, melodikk og dynamikk, i tillegg til ulike variasjonar i tempo og rytme. Sjølv om det ikkje eigentleg skjer mykje i handlinga så langt i sekvensen, blir mykje uttrykt angående Jill sine kjensler, samt den emosjonelle tyngda som tilskodaren veit om, men ikkje Jill sjølv. Utan musikken ville dette kanskje vore enno meir avventande, utan at tilskodaren hadde fått følgja desse emosjonelle utviklingane. Reint praktisk har musikken her mykje tid og plass til å innprenta Jill sin musikk i øyro på tilskodaren.



27:15

27:22

27:29

27:10-27:32, takt 22-29.

Filmen klipper til eit totalt biletutsnitt på bakkenivå at, no nede i gata i Flagstone (27:15). Difor kjem endeleg ei ny innstilling etter lang tid og mykje oppbygd spenning i den førre. Kameraet panorerer²⁸⁴ mot høgre for å følgja hestekjerra Jill sit i. Skjermbileta 27:15, 27:22 og 27:29 viser heile denne panoreringen frå venstre mot høgre, kor ein til slutt får sjå inn gata med Jill sin rygg på kjerra mot kamera. Bygningane og personane visast nærare enn før. Busskjerra ein ser i 27:15 kjem køyrande mot kamera langs gata for å køyra forbi. Innan 27:22 har den køyrd forbi, og den kjerra ein ser i dette skjermbiletet sit Jill på. «Bussen» frå førre bilete har lagt støv bak seg som pregar biletet. Kamera er her kome halvvegs i panoreringen, og når sin ende i 27:29, når Jill på kjerra blir vist bakfrå på veg inn i gata i Flagstone. Ein kan sjå alle typar folk i byen, frå arbeidarar, folk som ber varer og folk i samtale, både på verandaen ved bygningen til venstre i biletet og dei som vandrar i gata.

²⁸⁴ Engelstad og Tønnesen, *Film: En Innføring*, 90-91. «Når kamera dreies horisontalt mens det er festet på stativ, snakker vi om en panorering».

Diegetisk lyd kjem tilbake i lydsporet her, i tillegg til at den ikkje-diegetiske musikken held fram. Diegetisk lyd introduserast ved 27:15 når ein hest vrinskar. Lyden av tramping i grusen frå hestane som dreg busskjerra, og kjerrehjula som rullar følgjer. Taua mellom hesten og kjerra kling i nokre metalldelar av festet. Ein kan også merka noko låg mumling i bakgrunnen frå folka i gata. Mumlinga er så låg og utydeleg at ein ikkje merkar nokon ord bli ytra, det berre gjev eit inntrykk av folkeliv i gata. Alt er ein del av lydsporet for å gje ein diegetisk realisme. Dette er tredje del av musikksekvensen, og musikken går tilbake til det temaet sopranstemma hadde i takt 9-17, prega av sekstrørsler og å liggja på tersane av akkordane. Sopranen er ikkje med denne gongen, og her blir det i staden for spelt i fiolin. Dynamisk stabiliserer det seg litt under det sterke toppnivået i overgangen som nettopp var, og det blir der ut sekvensen. Akkompagnementet er liknande det i takt 9-17 i andre del, men får i tillegg eit brote akkordmønster i cembaloen. Taktarta endrast, noko som blir tydeleg markert av cembaloakkompagnementet. Frå temaet startar i takt 24 tek det nokre takter før det når fullt tempo. Difor er det ein sakte *accelerando* i byrjinga, før det blir verande i dette tempoet. Gradvis frå takt 26 i h-mollakkorden høyrer me koret koma inn. Som den tidlegare vokalen i musikken syng dei heller ikkje ord, men på vokalen «o». Koret syng akkordane som er presentert i besifringa, i det som stilistisk kan minna om klassiske Disney-filmlydspor eller liknande. Koret er moglegvis deltakande i denne delen for å reflektera folkemengda i det visuelle, slik at musikken knyt seg til bileta. Når andre del (førre avsnitt) når sitt klimaks (takt 18-22) ved å intensivera spenninga fungerer den som ein overgang til det som kjem frå takt 23. Det forsterkar overgangen som også skjer visuelt, og gjev ei kjensle av «landing», eller «normaltilstand», når del tre her startar. Rytmask er den openberre endringa taktartsbyttet til 3/4. Repetisjonen av temaet får dermed nokre endringar av noteverdiar slik at det passar. Temaet er uansett så atkjenneleg at melodien oppfattast lik, sett bort i frå dei subtile rytmiske tilpassingane. Harmonisk startar det med tonika D-dur etter dominant-akkorden A7-sus4 enda overgangen, som byggjer på kjensla av landing nemnd over, saman med det faktum at temaet allereie er kjend for tilskodaren. Eg vil hevda dette gjev ei ro som pregar denne tredje delen. Jill har i det visuelle blitt meir sikker, og musikken høyrer ut som det same. Å få tilbake diegetisk lyd er også ein viktig faktor i denne landinga, sidan det fortel oss at lydsporet er tilbake i den røynda som blei presentert då Jill gjekk ut av toget. Sidan Jill sitt tema framleis er musikalsk fokus, fortel det at ho framleis er midtpunktet, sjølv om filmen har kome tilbake til omgjevnadane. Difor kan ein seie at det er hennar oppleving av omgjevnadane me får sjå, noko som blir poengtert ved å filma frå hennar perspektiv på kjerra i det visuelle. Takt 23 markerer også staden musikken får rytmisk framdrift, og ikkje berre harmonisk framdrift som

tidlegare. Cembaloen står for dette rytmiske drivet ved å spela akkordane i eit brote mønster med åttandedelar, som vist i transkripsjonen. Den tydeleggjer 3/4-takta ved å la fjerdedelane bli markert med høvesvis den djupaste, lysaste og lysaste tonen i den gjeldande akkorden. Altså, i til dømes takt 27 med D-dur (7) i andre omvending, høyrer me den brotne akkordfiguren med åttandedelane A-D-Fiss-D-Fiss-D, kor A er på botnen og Fiss er på toppen. Difor har første slag i takta den djupe tonen i treklengen, og andre og tredje slag har den lyse tonen i treklengen. Ein kan sjå at takt 23-24 er unntak av dette mønsteret, sidan dei berre inneheld to akkordtonar. Der er altså ikkje den djupe tonen med, men vidare er det som skildra. Rytmisk er det denne cembalofiguren som gjer at ein opplever meir framdrift. Då temaet gjekk i 4/4 var det meir flytande ved å ikkje markera underdelingane, som gjorde at sopranen styrte framdrifta med frasinga heller enn element i akkompagnementet. Ein ser difor at dei to delane skil seg frå kvarandre musikalsk, trass i å ha det same temaet som musikalsk grunnlag. Harmonisk er dei også like, difor kjem eg ikkje til å ta føre meg den, sidan det allereie er forklart for to avsnitt sidan. Når det er sagt, så er endinga av temaet i denne delen litt ulik, så det blir forklart når det er aktuelt, om to avsnitt. I akkompagnementet speler strykarane lange akkordtonar, også liknande slik som i 4/4-versjonen. Når koret kjem inn frå takt 26 doblar dei strykarane, ved også å halda lange akkordtonar. Når det gjeld tekstur er denne delen difor fyldig, ved å fylla opp med fleire klangfargar og ved å ta med det perkussive elementet som karakteriserer cembaloen og den rytmiske figuren den har.

Eg vil kalla dei første to delane av sekvensen ein slags unntakstilstand i diegesen av lydsporet. Ved å kvitta seg med diegetisk lyd deltek musikken på eit anna nivå, i hennar hovud. Difor, sidan den diegetiske lyden no er komen tilbake, er diegetisk lyd og ikkje-diegetisk lyd kombinert. Slik kan ein seie at Jill si personlege oppleving er tilbake i omgjevnadane rundt, og lydsporet er med å framheva dette. Både det visuelle, representert i Jill sin handlekraft, og det musikalske, representert ved det rytmiske momentet som byggjast opp i temaet, samarbeider altså om å visa ho som ein målretta karakter, noko som skal karakterisera ho gjennom filmen. Før ho i det heile ytrar eit ord i filmen, vektlegg filmen heller framsyninga av hennar andlet og uttrykk i samband med musikken som skal høyra til ho. Sjølv om diegetisk lyd no pregar lydsporet, er den så låg og plassert i bakgrunnen at den ikkje tek fokus frå musikken. Den gjev stemning til bylivet ein ser på skjermen, men subtilt nok til at musikken framleis påpeiker hennar perspektiv i konteksten av bylivet i det visuelle. Då sekvensen byrja merka ein korleis den diegetiske lyden forsvann, i overgangen eg har snakka om. Difor kan ein hevda at lydsporet endra korleis ein opplevde hendingane i forteljinga, fordi

lydsporet tek oss bort i frå det lydlege i Jill sin røynelege omgjevnad, til det ein må rekna med er hennar hovud og kjenslemessige oppleving. Det kan kanskje minna om slik Arthur Fleck i *Joker*-musikksekvensen hadde ein musikk som hørte til hans, og ein musikk som heller var knyt det rundt han. Trass i at ein kan sjå Jill vera på same stad fører dette grepet i lydsporet til at me opplever denne staden annleis, som om tilskodaren tek del i hennar oppleving av situasjonen i staden for å sjå hennar situasjon utanfrå. Difor, når denne tredje delen får diegetisk lyd tilbake – uansett kor subtil den er – får ein opplevinga av å vera tilbake i omgjevnadane *rundt* Jill att, takka vere lydsporet si plassering. Slik lydsporet er her skal det vera ut sekvensen.



27:33



27:40



27:49

27:30-27:50. Takt 29-38.

27:33 viser filmen klippa til eit nærbilete av Jill som observerer byen frå hestekjerra. Deretter kjem eit klipp kor me ser gata frå hennar perspektiv i eit totalbilete (27:40). Bygningane i byen blir presentert for å gje eit bilete av omgjevnadane i westernbyen. Kameraet ristar litt frå denne vinkelen framleis, som er realistisk med tanke på ristinga i sjølve kjerra. Deretter klipper det tilbake til hennar nærbilete (27:49). Ikkje noko spesielt skjer i handlinga her, men ein får introdusert bymiljøet for første gong, og det frå synsvinkelen til ein karakter som også møter denne byen for første gong. Det visuelle let tilskodaren få dei same inntrykka som Jill sidan heile sekvensen knyt tilskodaren til ho via det musikalske.

Nokre av dei tidlegare nemnde diegetiske lydane høyrast framleis, men dei er også framleis i bakgrunnen. Det held altså fram som før. Temaet held også fram som forventa når det gjeld melodikk og harmonikk, og dynamisk og temporalt er det likt som førre avsnitt. Kor, stryk og cembalo pregar akkompagnementet på same vis. Som i presentasjonen av temaet, er dette ein stad der den harmoniske rytmen halverast, ved å byta akkord anna kvar takt.

Funksjonsharmonisk ligg den rundt tonika og mediantane h-moll og fiss-moll, fram til den fullstendige kadensen takt 35-37. Samanlikna med presentasjonen av temaet, skjer det ein variasjon frå takt 35, kor det kjem melodisk og harmonisk endring. Melodien stig ein sekst over subdominanten takt 35, der den i presentasjonen søkk ein sekst. Der temaet har vore prega av å liggja på tersane, bryt den mønsteret i takt 36 når den ligg på kvinten i dominanten A-dur. I presentasjonen legg melodien seg her på tersen i tonika med stor septim i ein plagal kadens. Etter kvinten over dominanten takt 36, rører melodien seg tilbake til tersen over tonika (takt 37). Melodien blir verande der medan tonikaakkorden blir dominantifisert ved å få septim. Desse taktene (35-37) er første gong me får ein fullstendig kadens. Dominanten i takt 22 har ikkje ters, difor reknar eg ikkje den kadensen som fullstendig.



27:53



28:00

27:48-28:00. Takt 37-41.

Filmen viser den andre sida av gata (27:53) enn den Jill såg på førre gong det blei klipt til hennar perspektiv frå kjerra (27:40). Dette perspektivet inneheld framleis mykje rørsle i kamera for å visa realismen i kjerra som rister. Personane i gata går i ulike retningar og dei på hest rir hurtig forbi utsnittet. Dette fører til mykje støv som svevar i lufta og pregar det Jill (og tilskodaren) ser. Det blir del av miljøet og byggjer opp ei stemning av westernsjangeren på nært hald, og verker truleg mykje meir kjend og kvardagsleg for tilskodaren, samanlikna med sjangerelement som til dømes pistolduellar eller røffe cowboyar med spydige fråsegn – som

også riktig nok pregar filmen. 28:00 markerer enden på musikksekvensen, musikken tek slutt og kjerrekusken skal til å prata med Jill.

I musikken går den dominantifiserte førstetrinnsakkorden til subdominant, og den fullstendige kadensen frå enden av førre avsnitt blir repetert. Dette er enden på heile sekvensen, og med tanke på dei to fullstendige kadensane, høyrer det veldig avsluttande ut. Melodivariasjonen som høyrde til takt 35-37 blir også repetert, men avsluttar på grunntonen i tonika i staden for tersen, som ytterlegare gjev kjensla av avslutning. Dette er også første gong grunntonen i akkorden blir tydeleggjort melodisk i musikksekvensen. Dette er eit tradisjonelt grep som ein gjerne knyt til klassisk Hollywood-komposisjon, som Frayling peiker på som eit kjenneteikn ved *Once Upon a Time in the West*²⁸⁵. Etter fenomenet tek slutt held scenen fram eit godt stykke til, kor reisa til Jill i vogna blir vist fram til dei kjem til kroa i ørkenen, og neste scene byrjar. Dei stopper ved den på 30:55, som vil seie at reisa hennar held fram nesten tre fulle minutt etter den musikkcentrerte sekvensen endar. Det inneheld altså dialog og andre tydelegare lydeffektar (hesteklovar, hjula på vogna, vrinsking, bakgrunnsprat i folkemengda). Dette viser vidare at Leone ikkje er redd for å bruka tid i filmen, berre for å visa korleis Jill kjem seg frå stasjonen i Flagstone til puben/restauranten midt i ørkenen, som ikkje ein gong er hennar endestopp. Denne generelle haldninga frå filmskaparen er noko av det eg meiner gjev høve for slike musikkcentrerte sekvensar som presentert i oppgåva.

²⁸⁵ Frayling, *Sergio Leone*, 281.

4.2.3 Overordna diskusjon

Heile musikksekvensen, samt det rett før og etter i scenen, har som formål å introdusera Jill. Musikken tek tilskodaren med inn i hennar perspektiv ved å presentera leiemotivet hennar medan diegesen forsvinn i lydsporet, i det som er ein sterk overgang. Samstundes viser bileta hennar ekspressive nærbilete. Den musikkcentrerte sekvensen får bruka tid til å presentera dei to ulike temaa hennar, og skal ein seie det kort, er eigentleg dette mykje av hendingane i sekvensen. Jill sin emosjonelle ekspressivitet har ei utvikling, så musikken forsterkar naturleg nok dette. Konteksten med drapet på familien og ho som kjem for å starta eit nytt liv gjer sekvensen uttrykksfull, sidan tilskodaren kjenner konteksten, men ikkje Jill sjølv. Filmen set difor tilskodaren i ein vond posisjon, nett i augneblinken Jill skal presenterast. For at eit leiemotiv skal få sin funksjon må det få etablert seg over lang tid; enno lengre tid enn kva éin sekvens kan få til. På dette tidspunktet i filmen kan ein difor ikkje eigentleg vera sikker på at dette skal vera hennar leiemotiv. Det er likevel to faktorar som kan tyda på det: (1) Begge temaa i sekvensen blir repetert, så sekvensen får mykje tid til å presentera dei to, samstundes som det visuelle syner fram Jill i fleire nærbilete gjennomgåande, og set eit særst tydeleg fokus på ho gjennom mange minutt; og (2) sidan ein annan karakter har fått sitt tema presentert (Frank i drapsscenen), kan tilskodaren setja dei som kontrast til kvarandre, slik karakterane også kontrasterer. Dette fører til at ein fort knyt musikken til ho fordi den enkelt og greitt er annleis frå den musikken som (*truleg*, på dette tidspunktet) høyrer til Frank. Cumbow seier i tillegg følgjande om bruken av sopranstemma: «The female voice in the title theme of Once upon a Time in the West inevitably associates that music with Jill, Leone's only female protagonist, and to her building of her corner of America»²⁸⁶. Jill sitt leiemotiv er, i motsetnad til særleg Harmonica sitt, full av harmonisk og melodisk retning og rytmisk variasjon. Harmonica har to aforistiske motiv, der det eine er variasjon på det andre²⁸⁷. Det blir spelt av munnspele, som han sjølv sagt er kalla opp etter, og førestiller einfelda som finst i karakteren og hans ark, altså hemntoktet. Melodien kjem frå Frank då han drap Harmonica sin bror då dei var gutar. Dette framhevar korleis Harmonica heng att i si fortid, ved at musikken ikkje har utvikling, samstundes som den originalt høyrer til ein annan karakter, noko som også gjer at musikken knyt dei to saman. Den musikalske utviklinga i Jill sin musikk, derimot, tyder på hennar ynske og formål om å ta steget fram og kjempa for framtida og eigeidommen sin. Altså kan ein merka korleis filmen kalkulert gjev oss karaktertrekk gjennom det musikalske, i

²⁸⁶ Cumbow, *Once Upon a Time*, 204.

²⁸⁷ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 202.

samband med kva det visuelle gjer. Heldt fortel at denne filmmusikalske bruken skil seg frå Morricone og Leone sine førre samarbeid ved denne karaktertematiske musikkbruken: «*Once Upon a Time in the West* is about clear outlines, about ostentatious musical organization. Intrinsic stylistic norms ... take over and impart a stylization to the film that may have contributed to its description as ‘operatic’»²⁸⁸. Eit anna trekk som skil seg frå andre samarbeid er det låge musikalske tempoet²⁸⁹, som ein også definitivt kan seie pregar musikksekvensen. «The music was slower in tempo than usual, more stately, with less variations; and there was much more of it. This time, there was no ‘sproing!’ of the maranzano, no grunting chorus, no whip cracks, pistol shots or bird cries to punctuate the driving rhythms», skildrar Frayling om skilnaden til dei andre filmene dei har samarbeida om²⁹⁰. Det tyder også vidare på tanken om at dei tok filmmusikken i ein meir tradisjonell og konvensjonell retning, fordi dei ikkje lenger baserte uttrykket i same grad på det leikne frå tidlegare filmar. Heilskapleg har sekvensen fått ei tredeling: A-B¹-B². Del A har cembalotemaet, del B¹ har hovudtemaet i sopran, og del B² har hovudtemaet repetert i fiolin. Desse styrer også det visuelle. Del A er prega av Jill som leitar etter familien hennar som eigentleg skal henta ho. Del B¹ viser ho som har teke ei avgjerd, og går målretta mot stasjonen på veg til gata. Den ambisiøse kraninnstillinga er også i B¹, inspirert av den kraftig oppbygde spenninga i musikken, som eigentleg er ein hale i enden av hovudtemaet. I B² har ho funne seg skyss på ei hestekjerre for å koma seg til familien på Sweetwater gard. Sidan lydsporet får diegetisk lyd tilbake her, har eg argumentert for at «normaltilstanden» kjem tilbake, etter at det var ein «unntakstilstand» dei to første delane, kor tilskodaren får ta del i hennar mentale oppleving og kjensleviv. Kjensla av normaltilstand blir forsterka ved at musikken held seg på eit fast nivå i rytmikk, melodikk og i tekstur, slik at musikken kjennest fastare ut i uttrykket. Det er derimot fleire endringar i A og B¹. Unntakstilstanden minner noko om slik eg nemnde *Joker*-musikksekvensen som å etablere ei indre meining tilskodaren sin persepsjon, fordi det blir fortald mindre assosiativt og handfast som ein kan knyta til ekstern objektiv meining²⁹¹. Likevel vil eg seie dette ikkje skjer i like stor grad her, med tanke på at Arthur Fleck tek nokon meir urealistiske og ulogiske val (som å ikkje gøyma pistolen likevel, men i staden for byrja å dansa). Jill, derimot, har ein meir forståeleg mental prosess, fordi det er enklare å kjenna seg att i hennar reaksjonar av skuffelse og sorg. Det gjer at ein heng enklare med på hennar prosess, sjølv om også denne filmen

²⁸⁸ Heldt, 201.

²⁸⁹ Cumbow, *Once Upon a Time*, 200.

²⁹⁰ Frayling, *Sergio Leone*, 281.

²⁹¹ Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 102-108; Grodal, «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings», 89-92.

brukar god tid i denne prosessen ved å på eit vis «dryga ut» den emosjonelle tilstanden, visuelt og musikalsk. «The slow-tracking, long-take pace of *Once upon a Time in the West* is reinforced in the score, whose principal themes are all slower than any of Morricone's music for Leone's first three films», skriv Cumbow om det sakte audiovisuelle samspelet²⁹². Det stadfester kva dei ynskte med uttrykket, og eg meiner dette er noko dei set ei viss stemning med. Denne stemninga kan finnast i begge sekvensane, og er kanskje difor eit kjenneteikn for sjølve den musikkcentrerte sekvensen. Stemninga dreier seg om det at filmen tek ein pause frå det narrative for å heller ta tak i ein bestemd tilstand eller kjensle. Sjølvstøtt kan dette seia noko om den generelle handlinga, men poenget er at filmen bruker tid på det, noko som fører til ei meir stillestående handling. Dette gjev musikken høve til å peika på noko filmskaparane (inkludert komponisten) meiner er viktig. Sidan det i dette tilfellet er Jill og hennar oppleving, må tilskodaren difor rekna med at ho er viktig, noko ho er, sidan ho skal skilja seg ut frå dei andre karakterane. Sidan musikken er deltakande i dette blir den noko som avgjer kva denne tilstanden og stemninga går ut på. Difor har filmmusikken blitt omtala som ein slags forteljar tidlegare i oppgåva. Ved å vera god til å uttrykka spesifikk emosjonell informasjon, som Buhler, Neumeyer og Deemer hevdar²⁹³, passar det den å ta tak i dette i sekvensen, og dermed får ein ei stemning av at tida står stille for å påpeika Jill sin tilstand.

Som ein ser i synopsisen skjer det mange vendingar i handlinga, og det eg må innrømme at det var utfordrande å utforma ein synopsis som fekk fram heile historia, utan å ta med element som ikkje er så relevante for musikksekvensen. Dette får fram eit poeng i seg sjølv: Sidan det skjer så mange vendingar i historia, blir musikken og lydsporet ein viktig faktor i å hjelpe tilskodaren med å henga med på vendingane. For det første har alle dei viktigaste karakterane leiemotiv som følgjer dei tett i det ikkje-diegetiske lydsporet²⁹⁴, nett slik me såg Jill sin musikk sin presentasjon i musikksekvensen. Begge temaa hennar kjem i ulike variantar seinare i filmen, og difor får dei denne kunstferdige presentasjonen i musikksekvensen. Mellom anna blir cembalotemaet spelt i klokkespel medan ho ser seg om i huset før ho skal leggja seg for si første natt i Sweetwater. Akkurat når ho rører «STATION»-skiltet på miniatyren med fingeren, kjem temaet. «The glockenspiel used in the introductory passage sounds like a child's musical toy. The effect not only underscores Jill's discovery of what she takes to be toys out of McBain's trunk but also gives us a momentary sense of her own lost

²⁹² Cumbow, *Once Upon a Time*, 200.

²⁹³ Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 17.

²⁹⁴ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 201-202.

innocence», skriv Cumbow²⁹⁵. Eg vil også føya til at dette kan vera eit musikalsk frampeik til endinga, der Jill er på gardstunet medan den faktiske stasjonen er bygd. Her er riktig nok det andre av hennar tema (seksstemmet) i lydsporet, men det kan symbolisera filmen sin ende, eller enden på hennar handling i denne historia. Som Cumbow og Heldt har nemnd²⁹⁶, er vanlegvis ikkje Morricone forbunde med tradisjonell musikalsk bruk som dette, særleg i westernfilmmusikken, men her er det likevel gjennomgåande, noko som viser at det er eit utgangspunkt for filmen sin musikalske plan. For det andre blir viktige handlingsdetaljar også formidla i det diegetiske lydsporet, som til dømes ved at det forsvinn heilt for å gje forsterka fokus på Jill og hennar ikkje-diegetiske musikk. Det blir også peikt på av Heldt at fleire av karakterane sine opningar kjem etter ei rekke diegetiske lydar i ventetida før²⁹⁷, som om filmen framhev desse augneblinka av å bli kjend med dei ved hjelp av diegetisk lyd. Dette viser i så fall at Heldt også tolkar «Bad Orchestra» som del av diegesen.

Eit av Morricone sine fokus i ein filmkomposisjonsprosess er dialogen med filmskaparen²⁹⁸, og difor kan me tenkja oss at dei såg mengda av karakterar og narrative variasjonar som musikken sitt ansvar å halda orden på. Analysen har hatt eit fokus på funksjonsharmonikk som ein av skilnadane til *Joker*. Dette er fordi eg ser på bruken av harmonikk som ein av dei konvensjonelle trekka Morricone tok med i komposisjonane. Det treng ikkje vera slik at akkordane i seg sjølv er det som er viktig, men som tilskodar kjenner ein att når musikken let «tradisjonell», og harmonikken her er eit av hinta om tradisjonisme i musikken. Til dømes slik det er brukt utvida harmonikk når filmen byggjer opp spenning (takt 18-22, overgangen), eller slik hovudtemaet første gong ikkje bruker dominanten, for så å bruka den to gongar når det blir repetert (takt 36 og 40). Det gjev ei harmonisk utvikling, som speglar Jill si personlege handlingsutvikling (ved å ta «steget» om å sjølv koma seg til Sweetwater). Det faktum at Morricone elles hadde hatt fokus på *rytmisk* framdrift i sine westernkomposisjonar²⁹⁹, gjer at eg tenkjer denne *harmoniske* framdrifta i musikksekvensen er eit medvite val om å bruka konvensjonar til å fortelja Jill si historie. Apropos å ta i bruk konvensjonar skriv Heldt om el-gitaren i Frank sitt tema, som er kvintbasert, og seier store intervall gjev affektiv verknad. Morricone tek i følgje han også denne idéen til Jill sitt tema: «But here it is the sixth (at one point two consecutive sixths, almost ridiculously

²⁹⁵ Cumbow, *Once Upon a Time*, 205.

²⁹⁶ Cumbow, 200-201; Heldt, *Music and Levels of Narration*, 201-202.

²⁹⁷ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 203.

²⁹⁸ Morricone, «A Composer Behind the Camera», 98.

²⁹⁹ Frayling, *Sergio Leone*, 281.

hyperromantic)»³⁰⁰. Det blir difor både ein måte å setja dei ulike karakterane sine tema mot kvarandre, og ein måte å skapa musikalsk emosjon og indre musikalsk samanheng. Sett i lys av dei generelle karakteristikkane til filmmusikken, er musikksekvensen ved Jill sin musikk passande i måten den skil seg ut. Ho er ein kontrasterande karakter, kanskje eigentleg ein «normal» karakter, i ei verd av utgåtte stereotypar. Frayling skildrar biletleg korleis filmen tek seg av dei ulike westernstereotypane, ved å kvitta seg dei³⁰¹:

By the close of *Once Upon a Time*, the ‘worn-out stereotypes’ of the Western have no further use. ... Mr Morton, who has tried unsuccessfully to adopt the methods of a gunfighter, never gets to see the pacific: instead, he dies crawling like a snail towards a puddle in the middle of the desert – the urine of his own puffing and wheezing locomotive. (...) Frank never succeeds in making the transformation from gunfighter to businessman. At the death, he discovers that he is ‘just a man’, and also discovers exactly who his nemesis is; the harmonica stuffed into his mouth, plays his death rattle. Cheyenne the romantic Mexican bandit asks Harmonica to turn away, as he dies, gun-shot, just out of sight of Sweetwater. (...) Harmonica rides off into the hills, away from the ‘beautiful town’, by now an anachronism. They were all part of the rhetoric of the American Western and they have all played out their roles on the desert stage, only to be destroyed by historical processes.

Dette har ikkje direkte med musikksekvensen å gjera, men musikksekvensen skjer i kontekst av alt dette. Jill – motsetninga til karakterane Frayling skildrar – er fokuset i sekvensen, og blir i det heile presentert på ein måte som er lettare å kjenna seg att i, gjennom hennar håp og draum om eit normalt og verdig liv, på ein stad prega av stormannsgale mordarar og bandittar. Dette kjem allereie fram i overgangen til musikksekvensen, kor me kjenner oss att i Jill sin skuffelse etter å først ha kome smilande av toget. Overgangen frå diegetisk lyd til ikkje-diegetisk musikk definerer korleis opplevinga av denne introduksjonen blir: lengtande, trist, spent, usikker, og forsterkande av det visuelle. Hennar oppleving blir dermed også tilskodaren si oppleving, takka vera det musikksentrerte elementet. Tidsaspektet i det heile gjer at ho kjennest viktig, og ein forstår at ho er ein karakter me bør vera kjend med. Sidan me er med ho så lenge gjer det at me får leva oss inn i hennar tilvære ved å nå den lyriske modusen Grodal nemner³⁰², fordi ein har få faste haldepunkt i den objektive, ytre forteljinga, og difor

³⁰⁰ Heldt, *Music and Levels of Narration*, 202.

³⁰¹ Frayling, *Sergio Leone*, 260.

³⁰² Grodal, «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings», 89-91.

prøver å heller forstå ho på eit djupare personleg plan. Dette har eg også omtala tidlegare som ein slags stilleståande narrativ kvalitet ved dei musikksentrerte sekvensane. Det faste er det audiovisuelle inntrykket ein får av Jill og hennar ikkje-meiningsberande musikk. Difor gjer ein tolkingar, og forholdet vårt til Jill blir personleg på eit vis. Jill blir difor ein inngang for tilskodaren til denne utgåtte westernverda ho kjem til, som gjer at slik ho lærer den å kjenna, lærer tilskodaren den også å kjenna. Måten Leone handsamar hennar historie som kvinne kan riktig nok kritiseraast, fordi han hadde aldri før hatt ei kvinne som protagonist, i tillegg til at ho er den einaste i denne filmen³⁰³. Likevel, hennar historie er den sigrande forteljinga i filmen, og ho symboliserer utviklinga vekk i frå denne tidsperioden som for lengst burde vore ferdig, som er Leone sin metakommentar om westernsjangeren han har brukt fire filmar på å revidere saman med Morricone³⁰⁴. Noko av det viktigaste som gjer denne sekvensen musikksentrert er korleis musikken får tid, og korleis musikken og det visuelle følgjer kvarandre tett. I tredeljinga eg sette opp kan ein sjå korleis dei ulike stemningane og rørslene følgjer kvarandre musikalsk og visuelt. Det fører til at musikken er med i forteljinga på ein slik måte at det styrer Jill si oppleving av situasjonen (bokstavleg tala, med tanke på at musikken blei brukt på sett), og dermed også tilskodaren si oppleving av situasjonen.

³⁰³ Frayling, *Sergio Leone*, 263 og 278-79.

³⁰⁴ Miceli, «Leone, Morricone and the Italian Way to Revisionist Westerns».

5 Konklusjon

I oppgåva har eg sett at både *Joker* og *Once Upon a Time in the West* sine musikkcentrerte sekvensar er prega av prosessen som førte til at den i det heile kunne vera i filmen.

Guðnadóttir og Morricone har fått høve til å påverka sine filmar ved at musikken deira er brukt på sett som inspirasjon til skodespelarane og filmskaparane. Utan eit målretta samarbeid mot dette er ikkje sekvensane sitt audiovisuelle samspel mogleg. Nett i desse filmene kom musikken først, slik at den kunne brukast på settet, men musikkcentrerte sekvensar *kan* nok også førekoma andre vegen, sjølv om kjenneteikna kanskje er vanskelegare å få til slik. På settet blir det kanskje meir utfordrande å finna tempo og rytme i spelet og det visuelle elles. Sekvensane ber preg av audiovisuell kongruens³⁰⁵, som heilt klart enklare oppstår når det visuelle styrast av musikken. Tidlegare i oppgåva har det blitt antyda korleis dei musikkcentrerte sekvensane bryt med filmmusikalske konvensjonar, før analysane deretter har synt fram alle konvensjonane dei har brukt. For å nemna nokre av dei så er leiemotiv³⁰⁶ tydeleg i begge filmene, ein kan merka strukturlikskapar³⁰⁷, og generelt ser ein at musikken tener forteljinga som øvste hierarkiske instans³⁰⁸, noko både Guðnadóttir³⁰⁹ og Morricone³¹⁰ er opptekne av. I tillegg kan ein sjå at fleire av Gorbman sine sju punkt³¹¹ er oppfylt i begge musikksekvensane: Dei påpeiker emosjon; dei signaliserer noko i forteljinga, både gjennom *referanse* (leiemotiv) og *konnotasjon* (tolka eller illustrera biletet, som til dømes ved strukturlikskapar); og dei gjev kontinuitet, både mellom kamerainnstillingar og mellom delane i sekvensane. Særleg punktet om emosjon³¹² er noko eg har fokusert på i løpet av oppgåva, fordi eg meiner det er noko sekvensane er gode til å ta tak i, med utgangspunkt i dei to tinga Buhler, Neumeyer og Deemer³¹³ meiner musikk klarar betre enn andre lydlege element: gje emosjonell informasjon og å påverka og organisera tid. Likevel, eg meiner Gorbman sine sju punkt impliserer at musikk skal operera innanfor ei ramme kor det *nexte narrative steget* alltid kjem, noko som gjeldt mindre i musikksekvensane. Etter konvensjonane skal musikken «gje

³⁰⁵ Krumhansl og Schenck, «Can Dance Reflect the Qualities of Music?»; Cohen, «Film Music and Cognitive Science», 105-106; Cohen, «Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology», 362.

³⁰⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 63; Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 130; Larsen, *Filmmusikk*, 64-65.

³⁰⁷ Larsen, *Filmmusikk*, 70-71.

³⁰⁸ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 141.

³⁰⁹ Guðnadóttir, «Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, video, 1:20:45, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.

³¹⁰ Morricone, «A Composer Behind the Film Camera», 98.

³¹¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73-91.

³¹² Juslin, et al., «How Does Music Evoke Emotions?», 619-23; Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, 12-13; Boltz, «Musical Soundtracks' Influence on Cognitive Processing», 352.

³¹³ Buhler, Neumeyer og Deemer, *Hearing the Movies*, 17.

kontinuitet», «indikera stemning», «gje einskap», og så vidare, *til* det visuelle for å gjera det meir forståeleg. Grunna vokosentriske³¹⁴ avgrensingar skal det heller «ikkje høyrast». Forteljinga kjem altså alltid først, og rår over kva som skjer i musikken³¹⁵ (og det visuelle, når ein ser det slik), noko som sjølvstøtt er logisk i eit forteljande medium. Difor er det forståeleg korleis konvensjonar utviklast innan filmmusikk, sidan musikk er så effektiv når det er snakk om å tena filmforteljinga. Men det er riktig nok innanfor kva *filmskaparen* sin visjon er, fordi som visuelt ansvarleg tenkjer ein naturleg nok på det før det musikalske. Når då Guðnadóttir/Phillips og Morricone/Leone gjer det som eg har skildra i oppgåva, til skilnad frå konvensjonelle prosessar, fører det med seg noko spontant og annleis som har innverknad på resultatet. Ved å la musikken få rå over tempo og rytme i sekvensane, utan forstyrring frå tale, gjev det andre visuelle høve for filmskaparen fordi det visuelle rett og slett kan la seg styra av noko anna, og dermed gjera seg kongruent med musikk. Dei musikkcentrerte sekvensane er altså ikkje berre gagnlege for musikken. Cardinale kan reagera på emosjonane som er indikert i musikken, og Leone kan føra krana over stasjonshuset inspirert av oppbygginga av intensitet i musikken. Begge er døme på korleis det visuelle kan få eit sterkt uttrykk henta frå musikk. Det same gjeld dansen til Phoenix, som ikkje hadde funne stad utan at filmskaparen tok fram musikken og let seg inspirera av den.

Brotet med prosessen og brotet med narrativ framdrift gjer ikkje dermed at musikksekvensane kjem i vegen for forteljinga på nokon måte. Ein kan seie at dei er det motsette av å «ta det neste narrative steget» som skildra over, fordi å nytta seg av musikkcentrerte sekvensar er å aktivt ikkje ta dette steget, men heller bli verande og halda på augneblinken. Det interessante, etter mi meining, er kva dette gjer for forteljinga: Det gjev ein pause i framdrifta, kor ein får oppleve det augneblinken påpeiker på nært hald. Med det meinast at filmen tek seg tida til å la tilskodaren ta del i handlinga på ein meir «intim», kanskje «grundig» måte. Det Grodal omtalar som «vag lyrisk-assosiativ» tilstand³¹⁶. Han skriv i utgangspunktet frå ein visuell ståstad, men eg meiner at musikken også tek del i dette, sidan den er grunnleggjande utan meining³¹⁷, og difor ikkje tilfører objektive haldepunkt til forteljinga. Å ta i bruk musikksekvens i forteljinga gjer altså berre at ein kan peika på noko viktig, som ikkje øydelegg for den, sjølv om det kanskje er stillestående. I tillegg gjer det at musikken kan få tid til å utvikla leiemotiv og knyta det til karakterane. Tidsaspektet i det heile gjer at ein som

³¹⁴ Chion, *Audio-vision*, 5-6; Neumeyer, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*, 3.

³¹⁵ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 141.

³¹⁶ Grodal, «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings», 91.

³¹⁷ Langkjær, *Den Lyttende Tilskuer*, 44.

tilskodar får tid til å nå den lyriske tilstanden Grodal nemner. Med andre ord å la tilskodaren få persipera filmen på eit anna nivå. Eg vil ikkje seie at Gorbman sine sju punkt er feil, fordi eigentleg skildrar dei særst tydeleg korleis musikk får ei klar rolle i narrativ Hollywood-film. Det eg heller vil framheva er korleis det også *kan* fungera annleis, og korleis det ikkje alltid er musikken som føyer seg, i det som i og for seg er eit *audiovisuelt* uttrykk. Det treng med andre ord ikkje vera bilete før musikk for å best mogleg tena forteljinga. Musikksekvansane må tolkast som at dei bruker konvensjonar *annleis*, eller *frå eit anna perspektiv*.

Vokosentriske konvensjonar gjer at musikk sjeldan kan få forgrunnen som i musikksekvansane, men sannsynlegvis kunne ikkje *Joker* og *Once Upon a Time in the West* skapt dette bestemte audiovisuelle uttrykket utan å gje musikken forgrunnen.

I eit potensielt neste trinn av denne studien ville eg brukt perspektivet av den heilskaplege filmen i større grad. Til dømes ved å bruka filmar der musikkcentrerte sekvensar førekjem fleire gongar og bruka eit breiare narratologisk perspektiv. Denne oppgåva har hatt fokus på kva musikksekvansane er og korleis dei fungerer. Filmens sin kontekst har blitt vist til, men ikkje særleg meir enn for å forklara plasseringa av sekvensane, og forklara konteksten musikken høyrer til i. Nokre spørsmål melder seg i forlenginga av studien: Kan musikkcentrerte sekvensar skje oftare, eller er det normalt å bruka dette verkemiddelet éin eller få gongar i løpet av filmen? Har musikksekvansane som oftast funksjonane eg har vist her i oppgåva, eller er funksjonane i case studiane tilfeldige kjenneteikn for nett *Joker* og *Once Upon a Time in the West*? Må i det heile teke musikk vera midtpunktet i sekvensane, eller kan lydsporet gjera andre grep for å få fram effektane som kjenneteiknar dei?

Nokre aspekt ved det teoretiske grunnlaget vil eg i ein potensiell framtidig studie undersøka nærare. Slik kan musikksekvansane forklarast ytterlegare, og ein kan få ei breiare forståing for filmmusikk i det heile. Desse teoretiske aspekta er som følgjer: *Tidsaspektet* i film og filmmusikk, og korleis ein som tilskodar opplever forteljartida burde undersøkast nærmare. Eg har argumentert for at musikksekvansane gjer tida stillestående, og difor kunne det vore nyttig å ha fleire teoretiske omgrep i denne samanheng; Ei breiare forståing for *filmmusikk og kognisjon*, slik som Annabel J. Cohen snakkar om³¹⁸. Kognitiv vitskap i samband med filmmusikk er viktig for å undersøka korleis tilskodaren reagerer på musikken, eit aspekt i oppgåva som har vore viktig. Dette hevdar Cohen³¹⁹ er noko ein gjerne gløymer i filmmusikk, og difor kunne det vore interessant å ta dette enno vidare enn kva eg har gjort; Vidare er det

³¹⁸ Cohen, «Film Music and Cognitive Science».

³¹⁹ Cohen, 96.

interessant med *framføringa* av musikken og kva den har å seie for musikksekvensen. I begge case studiane har musikken styrt det visuelle, noko som tyder på at det ligg mykje makt i utøvarer si framføring. Analysen har teke utgangspunkt i eit transkribert partitur, og det har sine avgrensingar, fordi det er ei metrisk framstilling. Med tanke på at case studiane inneheld musikk framført av utøvarar som spelar med irregulær puls, mistar ein mange detaljar av den audiovisuelle interaksjonen i ei metrisk framstilling av musikken. Det Phoenix og Cardinale reagerer på er ikkje eit partitur, men ei menneskeleg musikalsk framføring (i form av opptak). Meyers³²⁰ skriv at det ofte er fokus på teoretisk og historisk grunnlag i filmmusikkstudiar, og at det praktiske som følgje blir tilsidesett. I oppgåva har det vore noko fokus på komponistane sine praksisar og deira kunstnariske mål, men det er likevel eit sagn etter det reint utøvingspraktiske som del av analysen. Som tidlegare nemnt går ein glipp av dette ved berre å halda teori og historikk som berebjelkar i ein analytisk prosess. Grafisk framstilling av mikrorytmiske element ville difor kunne tilføra meir til analysane, og det hadde vore interessant å undersøka i samanheng med biletet, kanskje særleg i Phoenix sin dans, for å kunne peika på reaksjonar på det rytmiske og temporale i cellisten si framføring; Til slutt er *kongruens* eit av dei interessante funna i begge musikksekvensane, fordi dei er såpass gjennomført kongruente. Det ville vore spanande å sjå om dette er noko som gjeld musikkcentrerte sekvensar generelt, eller om det er særskild for nett dei to eg har undersøkt i oppgåva. Når det er sagt, så er eit større omfang av musikksekvensar i det heile naudsynt for ei breiare forståing av musikksekvensane, og ikkje berre når det er snakk om kongruensen i funna. Sidan både *Joker* og *Once Upon a Time in the West* sine musikksekvensar har mange fellestrekk, vil eit større omfang vera interessant for å sjå om det finst fleire kjenneteikn, eller om det som er funne i desse to case studiane stort sett er dekkjande.

³²⁰ Meyers, *Film Music: Fundamentals of the Language*, 10-11.

6 Referanseliste

Alle lenkjer i referanselista er sist sjekka 18. mai 2021. Nokre av lenkjene er utan innrykk for å vera sikker på at dei verker, då eg har opplevd at dei ikkje verker som dei skal når dei har innrykk.

Diskografi

Diskografien inneheld musikk som er referert til i oppgåva, men som ikkje er brukt slik som musikken i analysane.

Frank Sinatra, vokalist. «That's Life» av Dean Kay og Kelly Gordon, Spotify, første spor på *That's Life*, Frank Sinatra Enterprises, 1966.

Gene Kelly, vokalist. «Singin' in the Rain», av Nacio Herb Brown, komponist, og Arthur Freed, tekstforfattar, Spotify, niande spor på *Singin' in the Rain (Original Motion Picture Soundtrack)*, Turner Entertainment Co. og Warner Bros. Entertainment, 1952. Original komposisjon publisert 1929.

Ennio Morricone, komponist. «Bad Orchestra», Spotify, femte spor på Ennio Morricone, *Once Upon a Time in the West (Original Motion Picture Soundtrack) [Remastered]*, Universal Music Publishing, 2016. Originalt gjeve ut 1968.

Ennio Morricone, komponist. «The Grand Massacre», Spotify, tredje spor på Ennio Morricone, *Once Upon a Time in the West (Original Motion Picture Soundtrack) [Remastered]*, Universal Music Publishing, 2016. Originalt gjeve ut 1968.

Filmografi og videokjelder

Følgjande liste inneheld filmane som er case studiar, i tillegg til filmar som har blitt vist til utan at dei er ein større del av oppgåva, ofte fordi litteraturen har referert til dei. Lista inneheld også videokjeldene med intervju og fråsegn som er brukt i samband med *Joker*.

Benton, Robert, regissør. *Kramer vs. Kramer*. 1979; Culver City, Ca.: Columbia Pictures.

Crosland, Alan. *The Jazz Singer*. 1927; Burbank, Ca.: Warner Bros Pictures.

Curtiz, Michael, regissør. *Captain Blood*. 1935; Burbank, Ca.: Warner Bros. Pictures.

Guðnadóttir, Hildur, komponist. «Hildur Guðnadóttir on the Details of Composing in Cubase | Steinberg Spotlights», Steinberg, YouTube-video, 12:16, 31. januar 2020, <https://youtu.be/Nht-1TRrV6k>.

Guðnadóttir, Hildur, komponist. «Joker composer wrote music before seeing picture», intervju av Robert Kraft og Kenny Holmes i *Score: The Podcast*, Epicleff Media, 21. mai 2019, YouTube-video, 5:20, 24. mai 2019, https://youtu.be/btWq_b345b0.

Guðnadóttir, Hildur, komponist. «Oscar-Winning ‘Joker’ Composer Hildur Guðnadóttir on Her Craft | Berlinale Talents», intervju av Anas Sareen, Berlinale – Berlin International Film Festival, YouTube-video, 1:20:45, 25. februar 2020, <https://youtu.be/9vsnutA7FGg>.

Guðnadóttir, Hildur, komponist, og Lawrence Sher, fotograf. «Joker: Composer Hildur Guðnadóttir & Director of Photography Lawrence Sher Interview», intervju av Steve Weintraub, Collider Interviews, YouTube-video, 39:28, 16. november 2019, https://youtu.be/sX_Y30-s8NY.

Hawks, Howard, regissør. *The Big Sleep*. 1946; Burbank, Ca.: Warner Bros.

Hitchcock, Alfred, regissør. *Psycho*. 1960; Los Angeles, Ca.: Paramount Pictures.

Hughes, John, regissør. *Ferris Bueller’s Day Off*. 1986; Los Angeles, Ca.: Paramount Pictures.

Jones, Nick Freand, regissør. *Viva Leone!*. 1989; London: BBC. TV.

Kubrick, Stanley, regissør. *A Clockwork Orange*. 1971; Burbank, Ca.: Warner Bros.

Leone, Sergio, regissør. *Once Upon a Time in the West*. 1968; Los Angeles, Ca.: Paramount Pictures, 2003. DVD, 480p.

Oscars. «'Joker' wins Best Original Score», presentert av Brie Larson, Sigourney Weaver og Gal Gadot, motteke av Hildur Guðnadóttir, 9. februar 2020, YouTube-video, 2:25. 11. mars 2020, <https://youtu.be/JKeUKan00ec>.

Phillips, Todd, regissør. *Joker*. 2019; Burbank, Ca.: Warner Bros. Pictures, 2020. DVD, 480p.

Scorsese, Martin, regissør. *Taxi Driver*. 1976; Culver City, Ca.: Columbia Pictures.

Scorsese, Martin, regissør. *The King of Comedy*. 1982; Los Angeles, Ca.: 20th Century Fox.

Sollima, Stefano, regissør. *Sicario: Day of the Soldado*. 2018; Culver City, Ca.: Sony Pictures Releasing.

The Hollywood Reporter. «Directors Roundtable: Todd Phillips, Martin Scorsese, Greta Gerwig, Noah Baumbach | Close Up», intervju av Stephen Galloway, YouTube-video, 1:05:03, 6. januar 2020, <https://youtu.be/4iLtjMwkOlg>.

Vigo, Jean, regissør. *Zéro de Conduite*. 1933; Neuilly-sur-Seine, Gaumont Film Company.

Warner Bros. Entertainment. «Joker | Behind The Scenes with Joaquin Phoenix and Todd Phillips | Warner Bros. Entertainment», YouTube-video, 22:26, 20. april 2020, <https://youtu.be/cLVNJ50vCDI>.

Bibliografi

- Altman, Rick. «Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool». I *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, redigert av David Neumeyer, 72-95. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Bjørkvold, Jon-Roar. *Fra Akropolis til Hollywood: filmmusikk i retorikkens lys*. 3. reviderte opplag. Oslo: Freidig Forlag, 1996.
- Boltz, Marilyn G. «Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events». *Music Perception* 18, no. 4 (sommar 2001): 427-454. DOI: [10.1525/mp.2001.18.4.427](https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.4.427).
- Bonde, Anders. «Emergens som teoretisk rammeværk i analysen af multimodale udtryksformer». I *Lydspor: Når musikk møter tekst og bilder*, redigert av Bjarne Markussen, 22-47. Universitetet i Agder: Portal Akademisk, 2015.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bradshaw, Peter. «Joker review – the most disappointing film of the year», melding av *Joker*, regi av Todd Phillips, *The Guardian*, 03.10.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/03/joker-review-joaquin-phenix-todd-phillips>. (*Lenkja er utan innrykk for at den skal fungera*).
- Brami, Thomas. «Integrated Soundtracks, Sergei Eisenstein, and Man-Eating Mermaids that Sing: Meaning and Method in *The Lure*». *Music, Sound and the Moving Image* 14, no. 1 (vår 2020): 3-21.
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Buhler, James, David Neumeyer og Rob Deemer. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen*. Omset av Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

- Cohen, Annabel J. «Film Music from the Perspective of Cognitive Science». I *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, redigert av David Neumeyer, 96-130. New York: Oxford University Press, 2014.
- Cohen, Annabel J. «Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology». I *Music and Cinema*, redigert av James Buhler, Caryl Flinn og David Neumeyer, 360-77. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.
- Cohen, Annabel J. «Music as a Source of Emotion in Film». I *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, redigert av Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, 889-908. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Cumbow, Robert C. *Once Upon a Time: The Films of Sergio Leone*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1987.
- Cutting, James E., Kaitlin L. Brunick, Jordan E. DeLong, Catalina Iricinschi, og Ayse Candan. «Quicker, Faster, Darker: Changes in Hollywood Film over 75 Years», *i-Perception* 2, no. 6 (september 2011): 569-576. DOI: <https://doi.org/10.1068/i0441aap>.
- Dreyer, Carl Theodor. «Lidt om filmstil», i *Politiken*, 2. desember 1943. <https://www.carlthdreyer.dk/files/docs/2017-12/Lidt-om-Filmstil-1943-12-02-pol-1-2.pdf>. (*Lenkja er utan innrykk for at den skal fungera*).
- Engelstad, Arne og Elise Seip Tønnesen. *Film: En Innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2011.
- Frayling, Christopher. *Sergio Leone: Something to Do with Death*. London: Faber and Faber, 2000.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing, 1987.
- Gorbman, Claudia. «Why Music? Sound Film and its Spectator». I *Movie Music: The Film Reader*, redigert av Kay Dickinson. London: Routledge, 2003.
- Grodal, Torben Kragh. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon/Oxford University Press, 1997.

- Grodal, Torben Kragh. «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings in Film». I *Moving Images, Culture and the Mind*, redigert av IB Bondebjerg, 87-104. Luton: University of Luton Press, 2000.
- Heldt, Guido. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*. Bristol: Gomer Press, 2013.
- Hobbelstad, Inger Merete. «Vold virker som den eneste muligheten», melding av *Joker*, regi av Todd Phillips, *Dagbladet*, 03.10.2019, <https://www.dagbladet.no/kultur/71665027>.
- Holbrook, Morris B. «Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in *High Society*». *Consumption, Markets and Culture* 8, no. 2 (18. august 2006): 153-182. DOI: [10.1080/10253860500112859](https://doi.org/10.1080/10253860500112859).
- Holtebekk, Trygve. «dopplereffekt», i *Store norske leksikon*, sist oppdatert 4. juni 2019, <https://snl.no/dopplereffekt>.
- Iversen, Gunnar, og Asbjørn Tiller. *Lydbilder: Mediene og det Akustiske*. Oslo: Universitetsforlaget, 2014.
- Juslin, Patrik N., Simon Liljeström, Daniel Västfjäll og Lars-Olov Lundquist. «How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms». I *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, redigert av Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, 605-44. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1992.
- Kanerva, Kirsi. «Learning to Feel? An Essay on Death, Sex and Tricksterism in Todd Phillips's *Joker* (2019)». *Wider Screen* 23, nummer ikkje spesifisert, (23.01.2020): 1-24. URL: <http://hdl.handle.net/10138/317746>.
- Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- Kenny, Glenn. «Joker», melding av *Joker*, regi av Todd Phillips, *Roger Ebert*, 30.09.2019, <https://www.rogerebert.com/reviews/joker-movie-review-2019>.
- Krumhansl, Carol L., og Diana Lynn Schenck. «Can Dance Reflect the Structural and Expressive Qualities of Music? A Perceptual Experiment on Balanchine's

- Choreography of Mozart's Divertimento No. 15». *Musicae Scientiae* 1, no. 1 (mars 1997): 63-85. DOI: [10.1177%2F102986499700100105](https://doi.org/10.1177/02F102986499700100105).
- Langkjær, Birger. *Den lyttende tilskuer: Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2000.
- Larsen, Peter. *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*. 2. utgåve. Oslo: Universitetsforlaget, 2013.
- Manvell, Roger og John Huntley. *The Technique of Film Music*. New York: Hastings House, 1957.
- Meinertsen, Per. *Lydens Rolle: Notater om lyd og musik til film*. Den Danske Filmskole, 2006.
- Meyer, Leonard B. «Emotion and Meaning in Music». I *Musical Perceptions*, redigert av Rita Aiello og John Sloboda. New York: Oxford University Press, 1994.
- Meyers, Randall. *Film Music: Fundamentals of the Language*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994.
- Miceli, Sergio. «Leone, Morricone and the Italian Way to Revisionist Westerns». I *The Cambridge Companion to Film Music*, redigert av Mervyn Cooke og Fiona Ford, 265-93. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Morricone, Ennio. «A Composer Behind the Film Camera». I *Music, Sound and the Moving Image*, 1, nr. 1 (Vår 2007). Omset av Elena Boschi, 95-105.
- Murphy, Scott. «Transformational Theory and the Analysis of Film Music». I *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, redigert av David Neumeyer, 471-99. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Nasrin, Mohsen. «JOKER (2019, United States)», *Cinematics*, frigjeve 15. februar 2020, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25932.
- Neumeyer, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Nilsen, Morten Ståle. «Filmanmeldelse 'Joker': Håpløshetsporno», melding av *Joker*, regi av Todd Phillips, VG, 02.10.2019, <https://www.vg.no/rampelys/film/i/rA3LoR/>.
- Oscars. «The 92nd Academy Awards | 2020», frigjeve 9. februar 2020, <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2020>.

- Platte, Nathan. «Conducting the Composer: David O. Selznick and the Hollywood Film Score». I *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, redigert av James Wierzbicki, 122-137. New York: Routledge, 2012.
- Prendergast, Roy M. *Film Music: A Neglected Art*. 2. utgåve. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Reay, Pauline. *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower, 2004.
- Ruud, Even. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass.: Blackwell, 2000.
- Stilwell, Robynn. «Case Studies: Introduction». I *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, redigert av David Neumeyer, 418-423. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Thomsen, Christian Braad. *Drømmefilm: 100 af Verdens Bedste Film*. Gyldendal, 2000.
- Vestmo, Birger. «Joker», melding av *Joker*, regi av Todd Phillips, NRK, 31.08.19, <https://p3.no/filmpolitiet/2019/08/joker/>.
- Wierzbicki, James. «Sonic Style in Cinema». I *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, redigert av James Wierzbicki, 1-14. New York: Routledge, 2012.
- Øyen, Simen Andersen, og Birger Solheim. *Akademisk Skrivning: En Skriveveiledning*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2017.

