

Trine Mogaard
6863 ord
KM 2000, Filmvitenskap
Kandidatnummer 10065

"You don't need a score for a score"

Populærmusikk i Baby Driver

Mai 2019

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for design



Bacheloroppgave

2019



Trine Mogaard
6863 ord
KM 2000, Filmvitenskap
Kandidatnummer 10065

"You don't need a score for a score"

Populærmusikk i Baby Driver

Bacheloroppgave
Mai 2019

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for design



Kunnskap for en bedre verden

Innhold

| | |
|---|----|
| INNLEDNING..... | 2 |
| TEORI OG METODE | 2 |
| <i>Definisjoner</i> | 3 |
| POPULÆRMUSIKKENS HISTORIE | 3 |
| INTRODUKSJON AV BABY DRIVER | 4 |
| INTRODUKSJON AV SOUNDTRACK | 4 |
| ANALYSE | 7 |
| <i>Musikalsk konsept</i> | 7 |
| <i>Sette scenen</i> | 8 |
| <i>Monumentalisere</i> | 10 |
| <i>Støtte det som skjer på skjermen</i> | 12 |
| <i>Sette tempo</i> | 12 |
| <i>Underscore</i> | 13 |
| <i>Linke scener</i> | 14 |
| <i>Stemming</i> | 15 |
| <i>Karakterens tanker</i> | 16 |
| <i>Musikk som karakter</i> | 17 |
| <i>Subtekst</i> | 18 |
| <i>Lydbildet</i> | 19 |
| <i>Rytmer og bevegelser</i> | 19 |
| AVSLUTNING | 20 |
| Bibliografi | 21 |

INNLEDNING

Edgar Wright er noen som har interessert meg i over lengre tid. Filmene hans gjør alltid noe interessant. Uansett om det er å bryte med sjangertrekk, klippe på en litt annen måte, eller bruke musikk på en nyskapende måte i *Baby Driver* (2017). Allerede da jeg så filmen for første gang ble jeg fascinert over hvor mange låter han klarte å bruke i filmen. På en sømløs måte, der hver scene følte ut som en liten musikkvideo i seg selv. Derfor har jeg valgt å skrive om nettopp musikkbruk i *Baby Driver*. Problemstillingen i oppgaven er som følger: Hvordan er effekten av musikkbruken i *Baby Driver* sett gjennom funksjonene til musikk i film?

TEORI OG METODE

Teorien jeg har valgt å bruke i denne oppgaven har en tyngde innenfor populærmusikkens rolle i film. Det er i hovedsak fokusert på bøker, men det er også med noen intervjuer med Edgar Wright for å blande inn litt hva regissøren selv mener han har gjort. Ekstramateriale og kommentatorspor fra Blu-Ray utgaven av *Baby Driver* er også flittig brukt for å viderefremme regissørens visjon. Hovedkildene mine blir vel *Popular Music and Film*, på grunn av at jeg hentet bitene til analysen min derifra, *Film Music Critical Approaches* og *Filmmusikk: Historie, analyse og teori*. Det er også en del andre småbiter fra andre bøker som ikke er så viktig å nevne i denne delen, men de dukker opp iløpet av oppgaven.

I boken *Popular Music and Film* er det en analyse av filmen *The Big Chill* der de bruker en analysemetode som jeg selv skal bruke. Den er basert på funksjonene til musikk i film, og jeg skal bruke disse punktene for å vise effekten av musikkbruken i *Baby Driver* gjennom en analyse om funksjonene til musikk i film. Analysen er basert på disse punktene:

- To create a broad level of structural and stylistic unity, or musical “concept”
- To create a sense of period, location, or cultural background: “setting the scene”
- To provoke a sense of epic grandeur: “monumentalising”
- To accompany and support action, such as providing a musical emphasis to sound effects
- To provide pacing, both in individual scenes and on a broader structural level
- To underscore dialogue
- To link scenes
- To emphasise or highlight movement, mood or humour

- To de-emphasise or contrast visual movement, mood or humour: to go “against the grain”
- To show changes in moods and feelings, and accumulating emotional states
- To pre-empt the mood of an upcoming scene
- To play the thoughts of characters, rather than the action
- To play an additional character, such as a ghost, or something imagined
- To provide a subtext: to inform the audience of events or circumstances of which the movie characters are unaware
- To flesh out the the aural environment, contributing to a sense of spatial reality (diegetic music only)
- To provide another level of rhythm to the rhythm of the editor’s “cut”
- To follow the movement of the camera

(Carey & Hannan, 2003, s.164-165)

Definisjoner

Diegetisk musikk – “Det latinske ordet *diegesis* oversettes gjerne med fiksjonsuniverset, og diegetisk lyd vil dermed si lyd som hører til en films fiksjonsunivers” (Iversen & Tiller, 2014, s. 55).

Ikke-diegetisk musikk - “Det er bare vi som publikum som har tilgang til disse lydene” (Iversen & Larsen, 2014, s.56). Når det kun er publikum som hører og ikke karakterene i fiksjonsuniverset.

Soundtrack – Betegnelse om låtene som er med i filmen.

Monumentalisering - Lånt begrep som beskriver når musikken hjelper en scene med å bli storslagen eller episk.

Underscore - Lånt begrep som beskriver hva som skjer når det ligger musikk under dialog i film.

POPULÆRMUSIKKENS HISTORIE

Det å ha populærmusikk i musikk er absolutt ikke et nytt fenomen. Eller kun det å bruke musikk som allerede var spilt inn. Kubrick gjorde dette i *2001: A Space Odyssey* med “An der schönen blauen Donau” (Buhler & Neumeyer, 2001, s.35). Man har heldigvis kommet lengre enn tanken om at musikk kun er der for å selge album (Evans, 1979, s.195). Om det ikke hadde vært noe annet enn det hadde ikke denne bacheloroppgaven vært særlig relevant.

Peter Larsen summerer opp historien til populærmusikkens historie i film ganske godt. Han mener at den har vært populær siden 1960-tallet (Larsen, 2013, s.203), noe man kan se med bruken av bilradioer i filmen *American Graffiti* (1973) (Larsen, 2013, s.160) eller enda tidligere brukt i *The Graduate* (1969), som er kjent som en av de første store filmene med et soundtrack fylt av populærmusikk (Larsen, 2013, s.154). Han påpeker også at det bare kommer flere og flere av disse filmene, og at mange av filmene gjør det på sin egen måte. Noen har låtene sine skrevet for seg, andre bruker gamle låter for å skape kontekst. (Larsen, 2013, s.203) Denne veldig korte turen gjennom populærmusikkens rolle i filmhistorien gir et kjapt blick på hvordan filmer som *Baby Driver* tar det som allerede er etablert og skaper noe nytt.

INTRODUKSJON AV BABY DRIVER

Baby Driver er Edgar Wrights femte spillefilm. I et intervju han gjorde med roadandtrack.com fortalte han at akkurat denne filmen har han hatt i tankene siden tidlig på 90-tallet. Når han for første gang hørte “Bellbottoms” av The Jon Spencer Blues Explosion, tenkte han at dette var en perfekt låt til en biljaktscene. Han brukte også denne ideen til en musikkvideo han lagde for bandet Mint Royale (Prince, 2017). Siden har han utviklet det som ble *Baby Driver*. Filmen handler om en fluktsjåfør ved navn Baby som har tinnitus og må høre på musikk for å dempe den konstante lyden i ørene. På grunn av dette er store deler av filmen satt til musikk som Baby hører på gjennom sine mange iPods. I filmen jobber han for Doc, med forskjellige gjengmedlemmer, som Buddy, Darling og Bats. I løpet av filmen blir han også forelsket i Debora som han er villig til å gjøre det meste for. Filmen er drevet av dette soundtracket som i hovedsak består av populærmusikk, altså låter som allerede er innspilt og ikke i sammenheng med filmen.

INTRODUKSJON AV SOUNDTRACK

Baby Driver er som sagt en film som er basert rundt et soundtrack som nesten utelatende består av populærmusikk. I denne delen av oppgaven skal jeg gjøre klart hvilke låter som er med i filmen og som jeg skal bruke i analysen min senere. Det er i alt rundt 36 låter igjennom hele filmen. Jeg har valgt bort noen av dem og skal bruke disse låtene, her satt i rekkefølgen de dukker opp i filmen:

TITTEL

“Bellbottoms”

ARTIST

The Jon Spencer Blues Explosion

| | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| “Harlem Shuffle” | Bob & Earl |
| “Egyptian Reggae” | Jonathan Richman & The Modern Lovers |
| “Secondo Intermezzino” | Ennio Morricone |
| “Smokey Joe’s La La” | Googie Rene |
| “Was He Slow” * | Kid Koala |
| “Let’s Go Away For Awhile” | The Beach Boys |
| “B-A-B-Y” | Carla Thomas |
| “Kashmere” | Kashmere Stage Band |
| “Unsquare Dance” | The Dave Brubeck Quartet |
| “Neat Neat Neat” | The Damned |
| “Harlem Shuffle” | The Foundations |
| “Easy” | Commodores |
| “Debora” | T.Rex |
| “Debra” | Beck |
| “Bongolia” | Incredible Bongo Band |
| “Baby Let Me Take You (In My Arms)” | The Detroit Emeralds |

| | |
|--|------------------------------|
| “Early In The Morning” | Alexis Korner |
| “Holy Calamity (Bear Witness II)” | Handsome Boy Modeling School |
| “Brighton Rock” * | Queen |
| “The Edge” | David McCallum |
| “Nowhere to Run” | Martha And The Vandellas |
| “Tequila” | Bulton Down Brass |
| “When Something Is Wrong With My Baby” | Sam & Dave |
| “Every Little Bit Hurts” | Brenda Hollaway |
| “Intermission” | Blur |
| “Hocus Pocus” | Focus |
| “Radar Love” | Golden Earring |
| “Never, Never Gonna Give You Up” | Barry White |
| “Know How” | Young MC |
| “Easy” | Sky Ferreria |
| “Baby Driver” | Simon & Garfunkel |

*Dukker også opp senere i filmen

ANALYSE

Jeg skal bruke den analysemetoden som ble satt opp i Teori og Metode. Ved hjelp av de punktene skal jeg se på effekten av musikkbruken i *Baby Driver*.

Musikalsk konsept

I motsetning til mange andre filmer som har et soundtrack som er fullt av populærmusikk er *Baby Driver* drevet av musikken som er på soundtracket, sier Edgar Wright i ekstramaterialet på Blu-Ray utgaven av filmen (Wright, 2017). Han bruker Baby som et midtpunkt i historien. Det er han som driver alt videre med musikken han konstant har på øret fordi han har tinnitus, som blir klart representert av pipelyd når han ikke hører på musikk. Musikken kommer som sagt fra de mange forskjellige iPodene som Baby har samlet opp gjennom sin “karriere” som bilstjeler. Man får se hvor mange han har samlet opp gjennom årene i scenen hvor han lager “Was He Slow?” (bilde 1).



Bilde 1: Baby på soverommet med iPods liggende på benken ved siden av han

Ved å ha et konsept der hovedkarakteren fører filmen videre ved hjelp av hans trang til å høre på musikk gir det publikum et bedre innblikk i hvordan Baby er som person. Vi ser han danse rundt på vei mot å kjøpe kaffe til gjengen i “Harlem Shuffle”, og vi ser han skape sin egen musikk i “Was He Slow”. Scenen og musikken viser publikum hvor mye Baby faktisk lever for musikken. Han har gått store deler av filmen rundt med en båndopptaker og spiller inn samtaler rundt seg og mikser dette sammen til musikk. I slutten av scenen får man se hvor mange kassetter han faktisk har lagd ved hjelp av denne båndopptakeren (bilde 2).



Bilde 2: Baby's mange kassetter han har lagt over årene.

Den ene kassetten som er innbundet i gull med "MOM" stående på seg følger filmen hele veien til slutten, og har en spesiell betydning for Baby. Dette er den ene kassetten han vil hente etter alt har gått galt og Doc har fått tak i alle kassettene som han har spilt inn på deres møter.

Som Ken Garner påpeker i boka *Film Music Critical Approaches* er det ikke en original idé å vise karakterer sette på musikk i filmen (Garner, 2001, s 188-189). Men det er ikke mange filmer utenfor musikalsjangeren som viser karakterene lage musikk. Det å vise at Baby spiller av musikken sin er ikke revolusjonerende. Wright tar noe som har blitt gjort i en rekke filmer, men i stedet for å gjøre det én gang så fokuserer han på akkurat dette og gjør det om til det som drar historien videre. Det gjør det enklere for oss som seere å leve oss inn i denne verdenen, siden man kan se at alt har en tilknytning. Man blir ledet fint gjennom handlingen, gjennom det som skjer med Baby.

Sette scenen

Musikken i *Baby Driver* er satt sammen av en rekke låter fra 1960-tallet fram til slutten av 1990-tallet. Så det blir ikke enkelt å sette en viss tidsperiode til soundtracket. Det starter med en låt fra 1999, nemlig "Bellbottoms", så man skulle tro at filmen var satt til denne perioden, men mye tyder på at det er satt til det året den ble spilt inn, som for eksempel at en person Baby stjeler bilen til har en *vape*, eller elektronisk sigarett, som er relativt nymotens i 2016 (bilde 3).



Bilde 3: Vape markert i rødt

Her kan man dra paralleller til andre filmer som bruker soundtrack med låter som ikke har en tilknytning til det som skjer på skjermen. Jeg vil trekke fram Baz Luhrmann og hans film *The Great Gatsby* (2013). Filmen foregår på slutten av 1920-tallet, men er fullt av musikk fra når filmen er laget. Dette skaper ofte en forvirret følelse hos tilskueren, men gir følelsen av at det som skjer i tidsperioden i filmen fort også kan foregå i nåtiden.

Siden filmen har så mange låter som foregår i det “lange sekstitallet” fra 1958 til 1974 (Tincknell, 2006, s.135), så kan man si at Baby er en karakter som er tatt ut av tiden. Han hører ikke til i dette årtusenet. Han bruker store deler av tiden sin på en gammel amerikansk *diner*, der det henger memorabilia fra 1960-tallet på veggene. I kommentarsporet til filmen påpeker Wright at når han var tenåring hørte han mye på musikken fra 60- og 70-tallet (Wright, 2017, 36 min). Så det er kanskje ikke overraskende at i hans drømmeprosjekt bruker han stort sett musikken han hørte på selv. Som Pauline Reay skriver i *Music in Film: Soundtracks and Synergy* er det en hel generasjon som har vokst opp på populærmusikk som de gjerne vil bruke i filmene sine (Reay, 2004, s.56)

Når man snakker om karakterer som er litt utenfor sin egen tid så kan dette sammenlignes med karakteren Peter Quill i *Guardians of the Galaxy* (2014) av James Gunn. Filmen bruker soundtrack på nesten samme måte som *Baby Driver*. Det er Peter Quill som fører scenene videre gjennom musikken han har på en kassett som han alltid har med seg. Det er så likt at Wright kontaktet Gunn for å høre om de brukte noen av den samme musikken i *Baby Driver* og Gunn sin oppfølger til *Guardians of the Galaxy*. De var begge enige i at de ikke kunne bruke samme artister (Bunch, 2017). I filmen blir Peter bortført fra jorda på 80-tallet, som en tenåring. Det eneste han hadde var en walkman med musikk fra den tidsperioden. Når vi møter han igjen som voksen hører han fortsatt på den kassetten, og er satt fast i 80-tallet.

Dette er en annen måte å se på karakteren Baby, han har på et tidspunkt en drøm om å forlate det kriminale miljøet, da ser han for seg å leve på 50- eller 60-tallet med Debora (Bilde 4)



Bilde 4: Baby sin store drøm

Så ved hjelp av dette og hvilket årstall de fleste låtene som er på soundtracket kom ut kan man si at Baby lengter etter det enkle. Det er noe nostalgisk over lengtingen som Baby har etter det enkle og det gamle. Det er nesten som Tinckell skriver: “The nostalgic tone of many of these texts is also symptomatic of contemporary anxieties about the present and future, marked by a tendency to mythologise the youth culture of more recent decades as well.” (Tinckell, 2006, s.135). Soundtracket vinner mye ved å være nostalgisk. Det gjør det enklere å se at Baby ikke er tilpass.

Selv om soundtracket ikke setter et bestemt sted, tidsepoke eller lignende opp for oss er dette noe man kan plukke opp på selv. Det soundtracket gjør er å sette opp Baby som karakter, slik at det skal bli enklere for tilskuerne å forstå seg på han.

Monumentalisere

Som nevnt tidligere er monumentalisering når musikken hjelper til å gjøre en scene eller en sekvens om til noe episk, noe mer enn det hadde vært om musikken ikke hadde vært der. *Baby Driver* har mange slike øyeblikk i filmen, men jeg skal fokusere på tre forskjellige scener der musikken tar det til nye høyder.

Vi starter rett og slett i åpningen av filmen med den første biljakten med “Bellbottoms”. For det første griper musikken deg fra første sekund den starter å spille. Vi ser fire karakterer sitte i en bil. Tre av dem beveger seg ut for å gå mot banken. Vi blir værende på Baby i bilen. Låten har en rytme som får deg til å følge med på hva det er som skjer på skjermen. Denne scenen introduserer Baby for oss, han virker først som en kriminell, men så ser man han tulle

rundt i bilen og høre på musikken. Han trommer på bildøren, synger med en flaske som mikrofon, skrur av og på vindusviskerne som til og med går i rytme med låten, han gjør alt for å ikke følge med på ranet som foregår i bakgrunnen. Etter dette starter biljakten som Wright har drømt om siden han var 21 (Wright, 2017). Sirener går av i takt med musikken, Baby *drifter* rundt svinger, det krasjer biler i takt med musikken. Det som gjør det hele så episk er at låten passer så godt til den høye intensiteten som skjer på skjermen. En linje i låten er til og med “Sit back, just watch them”, som er en invitasjon til tilskueren: bare gled deg til det som kommer, dette blir et bra show!

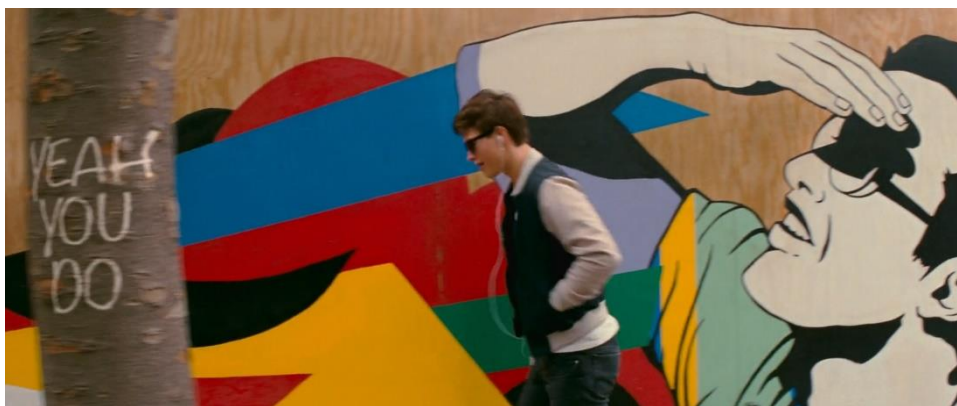
Nå beveger man seg over til det jeg mener er en av de mest episke scenene i hele filmen, og som viser hvor fantastisk den bruker musikk. Nemlig hvordan de bruker “Tequila”, i en skuddveksling, mellom gjengen som Baby er med i og kontaktene til Doc. Den blir bygd opp tidlig ved at Bats ber Baby sette på noe *funky*. Kaos brer seg utover skjermen idet Bats bestemmer seg for å skyte rundt seg. Låten kommer endelig på, selv om vi har blitt vist at det står på i øreproppene til Baby. Det som gjør denne scenen så kul med musikken er at hvert eneste skudd er koreografert med rytmen til låten. Tilskueren får seg en real berg og dalbanetur de sent vil glemme med det som skjer på skjermen. Det har vært mange scener som omhandler våpen og skudd, men ikke mange som er koreografert til musikken på denne måten, så det kunne rett og slett ikke blitt det samme om de ikke hadde musikk.

Det siste eksempelet man skal se på er bruken av “Never, Never Gonna Give You Up”. Dette er en scene sent i filmen etter alt har gått galt i det siste ranet. Scenen er intens, Buddy har funnet Debora på dineren der hun jobber og truer henne med en pistol. Når Baby kommer inn på dineren matcher musikken til Buddy, han drikker kaffe mens man hører “mmm” i låten. Den setter stemningen, man frykter det som kommer til å hende videre. Buddy får Baby til å sette seg ned ved siden av han, tar den ene øreproppen og hører på. Buddy synger med på låten med teksten “I’m never, ever gonna quit / Quitting just ain’t my stick”, drar ut øreproppen av øret til Baby og sier han må møte musikken. Dette er en av de mest intense øyeblikkene i filmen, mest fordi låten kan representere Buddy sin vilje til å aldri gi opp, han kommer aldri til å la Baby være i fred så lenge han lever.

Det er mange flere eksempler på hvordan musikken gjør *Baby Driver* til en episk film, dette er mest fordi alt er koreografert til musikken, og ikke omvendt. Dette er noe vi skal komme tilbake til senere i oppgaven.

Støtte det som skjer på skjermen

Der musikken og bildet jobber helt synkront er under låten “Harlem Shuffle”. Dette er introduksjonen til de som jobber på filmen og er en videre introduksjon til hvordan Baby som karakter faktisk er. Grunnen til at dette er den scenen der musikk og bilde jobber synkront er fordi at mye av sangteksten er satt opp som graffiti rundt om i gata der Baby danser. (Bilde 5)



Bilde 5: Tekst på et tre

Ved bruk av tekst i scenen får det tilskueren til å følge mer med på det som skjer, første gang man ser det er dette kanskje noe man ikke legger merke til i det hele tatt, men etter et par ganger ser man plutselig at nesten hele låten er skrevet i gaten. Scenen hadde funket like bra om man ikke hadde med teksten skrevet over landskapet, men det er en fin detalj Wright har tatt med for tilskuere med et godt øye til skjermen.

Utover dette så er de fleste scener koreografert til musikken, så det er ikke her så mye at musikken støtter det som skjer på skjermen, men at det på skjermen støtter musikken. Du har tilfeller der penger blir telt i takt med musikken, sirener uler, skudd blir avfyrt, karakterer går til musikken. Dette er en film som er skreddersydd til musikken og ikke motsatt. Derfor er kanskje ikke dette så relevant for filmen, men det er i alle fall “Harlem Shuffle” som har best samarbeid mellom musikken og det som skjer på bildet.

Sette tempo

Edgar Wright sier i ekstramaterialet at filmen er koreografert til musikken (Wright, 2017), og det er noe som ikke mange filmer gjør. Det vanligste for en film er å spille inn først, så sette musikken til filmen etter at den er ferdig innspilt. Dette har som sagt vært en idé som Wright lenge ville få til, så han har hatt mange år med leting etter musikk. Siden musikken kom før filmen medfører dette at det er dette som setter tempoet på hele filmen. Hver eneste scene

som har musikk i seg i filmen er planlagt til musikken, hver bevegelse, hvert skudd fra et våpen, hver eneste biljakt er nøye planlagt på forhånd.

Ta for eksempel bruken av “Egyptian Reggae”. Her bestemmer takten over hvor fort Baby skal gå med kaffen han nettopp har fått bort til bordet. Det bestemmer hvor fort Doc kan telle bunkene med penger de fikk etter det første ranet. Dette er forresten et av de mest tilfredsstillende shotene igjennom filmen, for de av oss som liker det i takt med musikken. Musikken bestemmer hvor fort Baby kan gi fra seg koppene med kaffe til de som sitter rundt bordet. Bestemmer hvordan de kan vende hodet og generelt røre på seg.

Musikken bestemmer også tempoet til selve filmen. Altså hvor kjapp filmen føles ut for tilskueren. Siden filmen har så mange låter i soundtracket, er dette med på følelsen av at filmen går fortere enn det man skulle trodd. Det er som med vanlig husarbeid, det tar lengre tid om man ikke har rask og morsom musikk å høre på mens man jobber.

Underscore

Dette er vel den mest normale måten å bruke musikk i film på. Å sette musikk under dialog for å skape en stemning hos publikum. Selv om Baby Driver er full av populærmusikk har den også noen instrumentale låter som fungerer som nettopp underscore for dialogscener. “Kashmere” blir brukt når Baby møter den andre gjengen han skal være fluktsjåfør for. Dette er en av de instrumentale låtene som blir brukt. I motsetning til komponerte stykker som viderefører tradisjonen fra 30- og 40-tallet, med orkesteret i bakgrunnen (Buhler, 2001, s.44), der det gjerne var musikk man ikke la merke til, har “Kashmere” en rytme som det er lett å følge med på. Det er trompeter som blåses av fra tid til annen som gjør det enkelt for publikum å merke at her ligger det musikk i bakgrunnen som regissøren vil at du skal følge med på. Man kan kalle det diegetisk fordi man hører når Bats rører på øreproppene til Baby rører på seg.

“Early in the Morning” blir også brukt på en interessant måte når det kommer til underscore. Musikken starter høyt og man kan kalle det ikke-diegetisk. Men den går videre til å bli diegetisk når Baby sitter i bilen med Doc. Diegetisk i den forstand at man hører det fra Baby sitt hode: Man hører musikken svakt mens Doc prater, men når han ber Baby ta ut øreproppene blir musikken veldig svak, nesten som å høre det fra noen andres ørepropper. Dette fortsetter å gjøre tilskueren oppmerksom på at Baby alltid har på musikk, han har alltid en underscore til samtalene sine.

Noe som er mindre vanlig, er at det blir brukt låter som underscore. Dette er noe som blir påpekt i boka *Popular Music and Film* som dette:

Popular songs, particularly in their lyrics and hooks, draw attention to themselves; in addition, they appear to be particularly unsuitable for underscore (as distinct from their diegetic use) because their naturalistic use is constrained by listener expectations of structure, duration, metre and mood consistency. (Carey & Hannan, 2003, s.163)

“Nowhere to Run” blir brukt som underscore med tekst som man kan høre. Vi får se Baby kjøre den tredje gjengen han jobber med til en våpenhandel. Man hører en karakter synge med til bilradioen, som gjør den diegetisk. De parkerer på en bensinstasjon og Darling og Buddy har en samtale om de skal drepe Bats eller ikke. I bakgrunnen av denne samtalen hører man fortsatt at “Nowhere to Run” spilles av. I motsetning til det Carey og Hannan skriver kan man si at populærmusikk fungerer bra som underscore i denne scenen. Nettopp fordi man legger merke til både det som blir sagt i scenen og det som synges. Det Buddy og Darling snakker om er ikke noe som nødvendigvis skal sies høyt og bli lagt merke til. Man kan se at Baby følger med både på hva de sier og hva som synges, fordi han verken skruer opp eller ned volumet. For oss som tilskuere skaper dette et nødvendig kaos, man forstår seg bedre på karakterene: Disse er kaotiske skapninger, som ikke er så gode som man kunne ha sett for seg i tidligere scener.

En annen måte Wright bruker populærmusikk som underscore på er når Baby og Debora er på vaskeriet sammen og prater over “Debora”. Dette er fortsatt med og viser hvordan Baby alltid har en underscore med seg hvor enn han går, fordi han ofte snakker med en annen person mens han hører på musikk. Det er givende å se på to karakterer snakke sammen mens det går en låt med tekst i bakgrunnen. Det viser kaoset som er på vaskeriet mens de snakker sammen, det bygger opp forholdet mellom disse to gjennom musikken. Man får vite mer om Baby, og det må være med musikk til dette siden det er en så stor del av hverdagen hans. Det har muligens en forvirrende effekt hos tilskueren, som det er hintet til tidligere, men ikke så mye som man skulle tro. Om man ikke kan låten er det ikke et stort problem.

Linke scener

Filmen er god til å bruke musikken for å linke samme scener som kommer senere i filmen, trenger ikke være en scene som kommer rett etter scenen som setter det opp. Man har for eksempel “Harlem Shuffle” som blir brukt to ganger i filmen av forskjellige artister. Den

andre gangen det blir brukt er når Baby skal hente kaffe den andre gangen, scenen er bygd opp på en annerledes måte. På grunn av at det er brukt et annet band sin tolkning av låten får man inntrykk av at Baby vil ut av denne gjengen. Dette skal definitivt være hans siste jobb. Ikke mer etter dette.

Det er noen ganger man kun hører deler av en låt, gjerne sunget av en karakter, eller at to hører på en sammen. Det er nesten som en lydbro, men bare at den tar litt lengre tid før den endelig blir avsluttet. Eksempler på dette er når man møter Debora for første gang og hun synger på "B-A-B-Y". Dette blir tatt opp og Baby klarer aldri å få dette ut av hodet. Han må rett og slett spørre henne hva det er hun synger på. Dette kan man kalle en lydbro siden låten starter før man får med seg hvor lyden kommer fra. Selv om dette, som resten av filmen, ikke helt er det, kan man kalle dette en semi-lydbro.

Man har øyeblikk som legger opp til en større scene senere i filmen. Det er et øyeblikk der Baby og Buddy hører på "Brighton Rock" sammen før det siste ranet, mens de har en samtale om at den låten er Baby sin "killer track". Når "Brighton Rock" kommer tilbake senere i filmen tar Buddy opp dette igjen. Det blir på en måte hans "killer track". Både fordi han prøver å drepe Baby, og også fordi han ender opp med å bli drept rett etter den ble ferdig.

Stemming

I denne delen skal man se på hvordan musikken brukes for å sette stemningen, sette kontrast på stemningen, endre følelser og sette opp følelser for en ny scene. Når det kommer til det første så skal vi se på måten de bruker "When Something is Wrong With My Baby". Denne blir spilt når Baby og gjengen kommer inn i dineren til Debora, og hun merker at noe er galt med Baby. Dette er musikk som virkelig setter stemningen for det som skjer i scenen, man merker også at noe er galt, så man blir mer og mer nervøs om at det skal skje noe galt med enten Debora eller Baby.

Når man går mot strømmen eller setter musikken i kontrast til hva som skjer i scenen er kanskje "Neat, Neat, Neat" det beste eksempelet, fordi uansett hvor mye Baby ønsker det ble ingenting som man planla i det ranet. Man føler en trang til å le når man hører at de synger "Neat, neat, neat", når absolutt ingenting av det som skjer på skjermen er det. Det som kan gå feil går feil.

Man kan si at scenene som introduserer låtene "Debora" og "Debra" viser de følelsene som Debora og Baby har for hverandre og som man kan se på vaskeriet, og når Baby danser rundt

i sin egen leilighet til “Debra” etter at vaskeriscenen er ferdig. Det er også en *payoff* av noe som ble introdusert i en tidligere scene, så det setter opp noe og fullfører det også. Den setter deg i humøret som filmen vil at du skal være i når låtene faktisk dukker opp i filmen.

Når de viser at man endrer følelser er dette noe Wright selv mente at han ville vise med musikken i filmen (Wright, 2017). Dette vises kanskje best i måten de bruker “Harlem Shuffle” igjen, ved at Baby ikke danser nedover veien med kaffen sin som han gjorde den første gangen. Han går rundt og bryr seg ikke, noe han gjorde før, så det skaper en følelse hos tilskueren at noe har endret seg siden sist gang låten ble spilt.

Populærmusikk har det enklere med å få ut følelser av tilskuere enn et orkester har, siden det er tekst som hører til låten som får oss til å føle noe. Huske en gang man hørte den, hvordan man følte det da og ta det med seg inn i opplevelsen av filmen. Dette er kanskje en av de største fordelene til populærmusikk over komponert musikk.

Karakterens tanker

Man kan se på det som Peter Larsen skrev i *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*: “Mange senere filmer har demonstrert at sanger på lydsporet faktisk kan fungere som uttrykk for en fiktiv persons tanker selv om de synges av andre enn personen selv” (Larsen, 2013, s.158). Dette er en god representasjon om hva som skjer i filmen. Når man har en film som ifølge Wright skal være styrt og motivert av musikken, gjennom en karakter som velger den selv (Wright, 2017), er det ganske enkelt å si at alt av musikken viser Baby sine tanker.

Som et eksempel på dette skal vi se litt nærmere på scenen der “Neat, Neat, Neat” er brukt. Når man ser på tittelen på låten så kan man knytte det opp mot at Baby vil at denne jobben skal gå som smurt, uten noen problemer i det hele tatt. Dette viser seg å være ønsketenkning fordi alt går galt fra begynnelsen av, når ranerne har fått tak i feil type masker. De skulle ha maske med Michael Myers fra *Halloween* (Carpenter, 1978), men fikk tak i Austin Powers-masker istedenfor. Selve ranet går ikke som planlagt og blir ikke som Baby hadde ønsket i det hele tatt. Det går så galt at han prøver å spole tilbake låten i håp om at noe kanskje går som han vil, noe som det gjør, siden de kommer seg unna med ranet.

Et annet eksempel er bruken av “Easy”, dette blir brukt når Baby endelig føler at han er fri fra klørne til Doc. Det kommer også tilbake igjen når han havner i fengsel på slutten av filmen. Det er en av de få gangene han er helt alene og det ikke har noe å si om noen rundt han ser

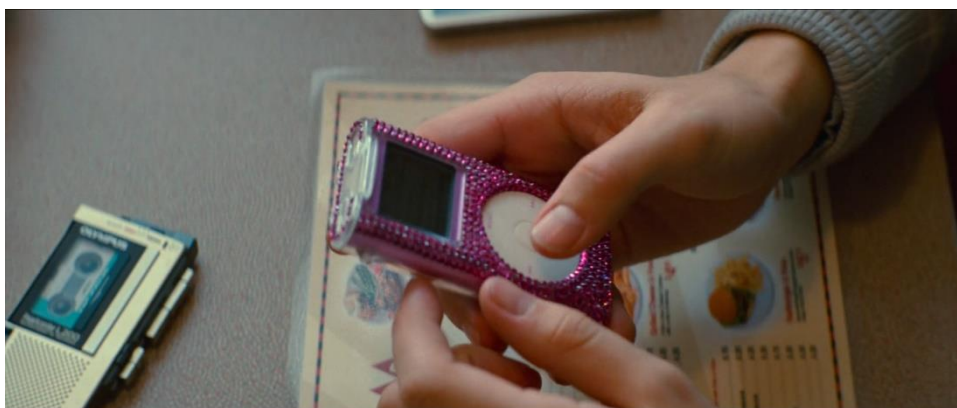
eller hører hva han hører på. Det får også tilskueren til å føle seg rolig og fri sammen med Baby.

Selv om man kan si at soundtracket viser følelsene eller tankene til Baby er det ikke helt som i andre filmer. Siden Baby ofte hører på låtene mens han er sammen med andre, spesielt mennesker som fort kan ta livet av han om han gjør eller tenker noe som han ikke skal. Da kan det være at musikken ble valgt for og ikke avsløre hva Baby faktisk føler hele tiden, men et lite innslag av det her og der for å vise tilskueren hans komplekse tanker.

Musikk som karakter

Det er flere måter bruken av musikk kan bli en ny karakter i en film. Man kan vise at karakteren er død, slik som James Buhler viser: "Through music we sense the extent to which these characters determine the action in the diegesis even when the image can detect only their fragmentary traces" (Buhler, 2001, s.51). Her kommer kassetten som det stod "MOM" på opp igjen (Bilde 2). Moren til baby er en gjengående karakter som dukker opp gjennom filmen i tilbakeblikk til seg selv som barn. Tidspunktet hun faktisk blir en karakter er når Baby og Debora sitter i bilen på vei ut av landet. Kassetten som har fulgt oss gjennom hele filmen får endelig en stemme gjennom bruken av "Easy" den andre gangen. Man hører det så vidt gjennom filmen opptil flere ganger, så det blir fort et eget mysterie med hvilken låt som blir sunget av hans mor.

Man kan også si at siden musikken blir brukt som et diegetisk middel, så blir det fort også en egen karakter. Den eksisterer som en egen karakter gjennom de mange iPodene som Baby eier (Bilde 1). Hver av dem har sin egen sjarm, vi ser oftest den svarte iPoden, men av og til kan man se en rosa glitrende som han har fått tak i når han stjal en bil (Bilde 6). Det blir også litt som i *A Clockwork Orange* (1971) av Stanley Kubrick, der Beethoven har blitt til en egen karakter i filmen, og Alex har en heftig reaksjon til bruken av hans store helt i torturscenen (Smith, 1999, s.146-147). Noen av karakterene i filmen reagerer også til musikken, kanskje ikke på en like ekstrem måte som den, men de viser kjærlighet til musikken, som om den skulle være et menneske.



Bilde 6: Baby sin glitrende iPod og båndopptaker

Siden vi får så mye gjennom både moren sin forsvunne karakter og musikken, kan man si at det er flere karakterer i filmen enn det finnes på skjermen. Dette er en fordel for en film som vil at musikken skal styre det som skjer. Da er det vel bare en bonus at det har blitt sin egen karakter.

Subtekst

Subteksten i denne sammenhengen blir hva låttitlene tar med seg fra vår verden inn i filmuniverset, hvordan vi som tilskuer vet hva de betyr, siden det eksisterer i samme verden som vi lever i. Jeff Smith mener dette om publikums egenskap om å følge med på låttekster:

I do not mean to suggest here that audiences actively listen and comprehend song lyrics during the course of a film. Indeed, a spectator's attention is mostly directed toward the film's narrative and not toward the decipherment of often unintelligible rock lyrics. However, if the song is already well-known, then the matter of song lyrics becomes more a question of recognition rather than cognition. Instead of deciphering lyrics, viewers simply apply what they already know—a title or chorus—to the specific dramatic context that is depicted in the film. (Smith, 2001, s.148)

Dette er noe man kan være enige i. Det er ikke ofte man klarer å følge med på teksten som er med i låtene som spilles om man ikke kan de fra før. Dette er for så vidt noe man plukker opp på når man har sett filmen et par ganger. Vi har allerede sett på hvordan det brukes i “Never, Never Gonna Give You Up” og “Nowhere to Run”. Noe annet jeg bet meg i merke var at under “B-A-B-Y” når teksten “I won't stop calling you” kommer den siste gangen ringer telefonen til Baby igjen. Pluss i “Holy Calamity (Bear Witness II)” så kommer teksten “All

you ever gonna be's / Another great fan of me”, noe man fort finner ut at den gjengen han møter ikke ender opp med å være.

Det er også en del låttitler som beskriver det som skjer i scenen, et eksempel på dette er bruken av “The Edge”, som spilles når Baby er på møtet for det tredje ranet, og han har ikke lyst til å være der. Han er like på kanten av å stikke. Når man bruker titlene for å beskrive karakterenes tilstand er det som et kommentatorspor for tilskuerne.

Lydbildet

Alt av musikk i denne filmen eksisterer i diegesen, altså i filmens univers. Wright påpeker selv i kommentarsporet på blu-ray-utgivelsen at det var det han ville lage med filmen. At all musikk som man hører eksisterer, enten fra en radio, restaurant eller i hodet til Baby (Wright, 2017, 5min inn). Man kan vel diskutere litt om det treffer det som i hovedsak er ment med diegetisk musikk. Siden man ikke hører det svakt gjennom øreproppene til Baby men like høyt som man ville om dette ikke var diegetisk. Jeg vil påstå at dette kan gå under diegetisk musikk, siden man ser verden fra Baby sitt perspektiv. Han ser verden som et rytmisk sted, der alt mer eller mindre går i takt med musikken fordi han vil at det skal det. Siden man ofte ser han sette musikken på med ørepropper, kan man tenke seg til at man hører det like godt som Baby gjør i de forskjellige scenene. Vi får høre musikken like godt fordi det er en viktig del av karakterens identitet, derfor er det rett å si at det er diegetisk. Dette gjør at tilskueren alltid føler at de er med i historien, vi får alltid se det bli satt på musikk, så det er enklere å leve seg inn i det som skjer på skjermen.

Rytmer og bevegelser

I denne delen skal man se på hvordan rytme og bevegelse brukes i filmen.

“Fordi musikk og bilde er koordinert, etableres det en *perseptuell ekvivalens*. Det er som om musikkens rytme *matcher* bevegelsen i bildet – og omvendt: Man ser bevegelsen og ser musikkens rytme i bevegelsen; man hører musikken og hører bildenes bevegelse i rytmen” (Larsen, 2013, s.71)

Den delen jeg vil trekke fram er hvordan de bruker “Hocus Pocus”. Denne kommer etter det siste ranet har gått fryktelig galt og Baby, Darling og Buddy må stikke av fra politiet.

Kameraet beveger seg i rytme med det som skjer på skjermen. Det avfyres skudd i takt med

låten. Baby løper over bord og gater i takt musikken. Dette er også den eneste jakten som foregår til fots i filmen som gjør det ekstra spesielt. “Hocus Pocus” skaper en klipperytme som er raskere enn det Wright har gjort tidligere i filmen. Alt skjer på rytmen. Dette er en lang sekvens der man får se politimenn springe i takt med musikken. I denne scenen dør også Darling – til og med dødsfallet skjer i takt med musikken. Når dette skjer er det en sakte film-effekt, den eneste i filmen, som viser sinnstilstanden til Buddy.

Hele filmen er som sagt koreografert til musikken, derfor har klippen og kamerabevegelesene mye sammenheng med musikken sin takt og rytme. For tilskueren blir dette en tilfredsstillende opplevelse. Det er noe spesielt ved å se på noe som passer så godt sammen med musikken og rytmen. Det skaper en annerledes følelse enn mye av det som finnes ute i filmverdenen. Det er ikke mange regissører som velger å koreografere hele filmen sin til musikk.

AVSLUTNING

Gjennom denne analysen av musikkbruken i *Baby Driver* har jeg kommet fram til at det musikalske konseptet i stor grad er noe for seg selv. Det er ikke ofte dette har blitt gjort på film. Soundtracket hjelper oss forstå Baby som karakter, og at han er en karakter som kanskje er litt utenfor sin egen tid. Det er mulig for populærmusikk å gjøre en scene litt mer episk, men da må det også være rett type musikk. Når alt er koreografert til musikk er det mye enklere å skape et eget tempo inne i scenene. Selv om det er fullt av populærmusikk i en film, kan dette også fint brukes som underscore i en dialogscene. Stemningen blir enklere å håndtere fordi det ligger mye i låtene fra før av, både på grunn av tekst og betydning for tilskueren. Selv om alt av musikken skal være valgt av karakteren og diegetisk, er det ikke alltid slik at det viser til hva karakteren tenker på. Det er vanskeligere å understreke tankene til noen som vil holde det skjult for resten. Når det er så mye musikk i en film, valgt av en karakter, blir musikken fort til en egen karakter. Både gjennom døde foreldre og iPoder. Subteksten som ligger i scenene avhenger litt av hva låten heter og hva som foregår i teksten, selv om dette til tider er vanskelig for tilskueren å finne første gang. Lydbildet er enklere å styre når man har valgt å ha diegetisk musikk gjennom hele filmen. Rytme og bevegelse kommer enklere når alt er koreografert rundt musikken.

Jeg vil si at *Baby Driver* er et prakt eksempelar på hvordan man bruker populærmusikk i film. Det er ikke bare noe som skjer én gang men igjennom hele filmen. Man burde se på dette som en ny måte å gjøre det på, lære av det og prøve ut forskjellige måter å gjøre det på.

BIBLIOGRAFI

- Anderson, L. (2003). Case Study 1: Sliding Doors and Topless Women Talk About Their Lives. In I. Inglis (Ed.), *Popular Music and Film* (pp. 102-116). London: Wallflower Press.
- Buhler, J. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysng Interactions pf Music and Film. In K. J. Donnelly (Ed.), *Film Music Critical Approaches* (pp. 39-61). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bunch, S. (2017, 28.juni) From 'Shaun of the Dead' to 'Baby Driver,' Edgar Wright shatters Hollywood's formulas [Intervju med Edgar Wright]. *Washington Post*. Hentet fra: https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/06/28/from-shaun-of-the-dead-to-baby-driver-edgar-wright-shatters-hollywoods-formulas/?noredirect=on&utm_term=.7be03808a989
- David Neumeyer, J. B. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. In K. J. Donnelly (Ed.), *Film Music Critical Approaches* (pp. 16-38). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Evans, M. (1979). *Soundtrack The Music of the Movies*. New York: DA Capo Press.
- Garner, K. (2001). "Would You Like to Hear Some Music?" Music ind-and-out-of-control in the Films of Queintin Tarantino. In K. J. Donnelly (Ed.), *Film Music Critcal Approaches* (pp. 188-205). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gunnar Iversen, A. T. (2014). *Lydbilder Mediene og det Akustiske* . Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk: Historie, analyse, teori* (Vol. 2). Oslo: Universitetsforlaget.
- Melissa Carey, M. H. (2003). Case Study 2: The Big Chill. In I. Inglis, *Popular Music and Film* (pp. 162-177). London: Wallflower Press.
- Prince, M. (2017, 21. juli). Pursuit of Perfection [Intervju med Edgar Wright].*Road and Track*. Hentet fra <https://www.roadandtrack.com/car-culture/profiles/a10318782/baby-driver-edgar-white-interview/>
- Reay, P. (2004). *SHORT CUTS: Music in Film: Soundtrcks and Synergy*. London: Wallflower Paperback.
- Smith, J. (1999). Movie Music as Moving Music: Emotion, Cogition and the Film Score. In G. M. Carl Platinga (Ed.), *Passionate Views Film, Cognition, and Emotion* (pp. 146-167). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Smith, J. (2001). Popular Songs and Comic Allusion. In A. K. Pamela Robertson Wojcik (Ed.), *Soundtrack Available Essays on Filmand PopularMusic* (pp. 407-432). London : Duke University Press.
- Tincknell, E. (2006). The Soundtrack Movie, Nostalgia and Consumption. In I. C. Tincknell (Ed.), *FILM'S MUSICAL MOMENTS* (pp. 132-145). Edinburgh: Edinburgh University Press.

FILMOGRAFI

Carpenter, J (Regissør). (1978) *Halloween*

Kubrick, S. (Regissør). (1968) *2001: A Space Odessey*

Kubrick, S. (Regissør). (1971) *A Clockwork Orange*

Gunn, J. (Regissør). (2014) *Guardians of the Galaxy*

Wright, E. (Regissør). (2017) *Baby Driver*

Wright, E. (Regissør). (2017). I Need a Killer Track I E, Wright (Regissør), *Baby Driver* [Blu-Ray]. Sony Pictures. A

Wright, E. (Regissør). (2017). Director Commentary (Regissør), *Baby Driver* [Blu-Ray]. Sony Pictures. (minuttene star skrevet)