

Å sette musikk til virkeligheten

- En drøfting av filmskaperes valg av musikk i dokumentarfilmer

Masteroppgave våren 2015

Annbjørg Dalland

Samfunnsvitenskapelig fakultet

Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag



Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning.....	side 1
1.1 Tema og problemstilling.....	side 1
1.2 Utvalg.....	side 2
1.3 Forsknings spørsmål.....	side 4
2.0 Metode	side 5
2.1 Datainnsamling.....	side 5
2.2 Begrensninger.....	side 6
2.3 Intervju.....	side 7
2.3.1 Intervjuguide.....	side 8
3.0 Teori	side 9
3.1 Dokumentarfilm.....	side 9
3.1.1 Carl Plantinga.....	side 10
3.2 Filmmusikk.....	side 11
3.3 Historie.....	side 13
3.4 Hvorfor filmmusikk.....	side 14
3.5 Filmmusikk i dokumentarfilm.....	side 19
4.0 Drøfting	side 21
4.1 Innledning.....	side 21
4.2 <i>Tvillingsøstrene</i>	side 21
4.3 <i>Til Ungdommen</i>	side 25
4.4 <i>Pushwagner</i>	side 29
4.5 Tilnærming til musikken.....	side 33
4.6 Musikkens rolle i filmen.....	side 36
4.7 Virkelighetens lydspor	side 40
5.0 Reflekterende avslutning	side 44
6.0 Kilder.....	side 45

Sammendrag: Jeg har undersøkt et utvalg norske filmskaperne sine refleksjoner rundt valg av musikk i dokumentarfilm. Ved hjelp av intervju med filmskaperne, teori rundt tema og egen analyse av tre norske dokumentarfilmer, vil jeg danne meg et bilde av hva som ligger bak valgene til musikkbruk i norske dokumentarfilmer i dag. Jeg går hovedsakelig inn på hvordan filmskaperne valgte ut musikk, og hva de mener musikken gjør med filmene. Til slutt har jeg også drøftet det etiske aspektet ved bruk av musikk over dokumentariske hendelser.

1.0 Innledning

1.1 Tema og problemstilling

Hvilken rolle spiller musikk i film, og spesielt, hvilken rolle har den i en dokumentarfilm? Selv er jeg veldig glad i musikk og oppdager ofte mye musikk ved at den blir brukt i film. Denne oppgaven tar utgangspunkt i min rene nysgjerrighet for hvordan filmskapere faktisk gjennomfører denne utvelgelsen, og hvor mye valg og vurderinger som ligger bak. Selv synes jeg det er en mye vanskeligere oppgave enn jeg først hadde forestilt meg, det å velge ut musikk til mine egne filmprosjekter. Det har trigget interessen min for tema enda mer.

I tillegg kommer jeg fra en journalistisk bakgrunn og forholdet mellom dokumentar og journalistikk synes jeg er veldig interessant. For mens journalistikk forteller hva som skjer i virkeligheten, får en dokumentarfilm, slik jeg ser det, muligheten til å fortelle en historie fra virkeligheten med en enda mer subjektiv hånd på verket. Og det er her musikken kommer inn. For hvor går skille mellom dokumentarisk og fiksjonsmusikk? Det er et spørsmål jeg tar med meg inn i denne oppgaven.

«Music is being used more freely as documentaries dare to become more subjective and lyrical again», sier teoretikeren Michael Rabiger. Også denne påstanden tar jeg med meg inn i oppgaven, for å se om den stemmer.

Jeg har valgt å se på filmer fra vår tid, for å danne meg et bilde av hvordan praksisen med musikkbruk er i dag. Og selv om diskusjonen om filmmusikk i dokumentaren strekker seg helt tilbake til dokumentarens begynnelse, tror jeg likevel diskusjonen fortsatt er et hett tema blant noen. Og ved å holde meg til dagens filmskapere vil jeg ende opp med relevant informasjon for meg selv, når jeg skal gjøre disse valgene selv i min karriere.

Problemstillingen min har jeg formulert slik:

«Hvordan brukes musikk i norsk dokumentarfilm i dag?»

I løpet av oppgaven ønsker jeg å få svar på hvordan noen utvalgte filmskapere tenker om musikkbruk, og på den måten prøve å danne meg et bilde av bransjens tanker i dag.

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i tre norsk-produserte dokumentarfilmer fra de siste fem årene. Dette er tre filmer som kommer tett på karakterene de følger, og hvor musikkbruken er veldig forskjellig. Det er likevel tre filmer hvor filmskaperne har et bevisst forhold til musikkvalgene, noe som gjør at jeg vil få reflekterte svar på det jeg spør om.

Selv om jeg i denne oppgaven skal se på filmmusikken, har jeg hele tiden valgt å se på den i forhold til bildene. Gjennom en filmmusikkanalyse er det sammenhengen mellom hvordan bildene og musikken blir brukt sammen, som er det relevante å ta tak i. Teoretikeren Claudia Gorbman sier det at «to judge film music as one judges ‘pure’ music is to ignore its status as a part of the collaboration that is the film» (Gorbman 1987:12).

En filmanalyse er interessebestemt, skriver Peter Larsen i *Filmmusikk*. «Formålet er ikke å presentere en total, uttømmende analyse av den aktuelle musikken, men å beskrive og forstå musikkens rolle i filmen, og deretter bruke poenger fra analysen til å si noe mer generelt om filmmusikkens funksjoner innenfor den gitte, historiske perioden» (Larsen 2005:40). Jeg er interessert i valgene bak musikkbruken, og analysen vil derfor fokusere på disse valgene, og for å danne meg et godt grunnlag for spørsmål til filmskaperne.

Jeg vil snakke med filmskaperne for å få et inntrykk av hvordan det er, og ikke minst - hvorfor det er sånn. Hovedintensjonen min med denne oppgaven er å finne ut av hvilke refleksjoner som ligger bak bruken av musikk i dokumentarfilmer, hvorfor musikken er lagt til de bestemte stedene i scenen, og hva filmskaperne har prøvd å si med musikken.

1.2 Utvalg

I løpet av denne oppgaven vil jeg bruke eksempler fra tre norske dokumentarfilmer fra 2000-tallet. Ved hjelp av eksempler fra disse, teori og filmskaperens egne meninger om filmene vil jeg skape et bilde av hvordan musikk brukes i norske dokumentarfilmer i dag, og hvorfor bruken er som den er.

Jeg har valgt tre filmer hvor musikk er en stor del av filmens lydbilde. Filmene jeg har valgt har både blitt vist på TV og/eller kino i Norge, og fått gode tilbakemeldinger på ulike filmfestivaler. Jeg vil hovedsakelig snakke med filmenes regissører. Dersom det er andre sentrale personer i

produksjonen som har hatt en påvirkning på musikkvalget i filmene, vil jeg også ta kontakt med dem.

Litt om de utvalgte filmene

I alle de tre filmene i utvalget mitt hadde filmskaperne mye fokus på musikk allerede fra starten av. Filmskaperne var igang med utvelgelse av musikk til filmene i lengre tid før selve produksjonen av filmene startet.

«**Til ungdommen**» fra 2012 er regissert av Kari Anne Moe. I filmen følger hun fire ungdomspolitikere fra sommeren 2009 til høsten 2011, blant annet gjennom terroraksjonen 22. juli 2011. Filmen var nominert til Folkets Amanda ved Amanda-festivalen i Haugesund i 2013. Den er blitt vist på flere festivaler, og flere ganger på blant annet NRK.

«**Pushwagner**» fra 2011 er et portrett av kunstneren Terje Brofos, bedre kjent under kunstnernavnet «Pushwagner». Filmskaperne Even Benestad og August B. Hanssen fulgte kunstneren over en lengre periode, og laget denne dokumentarfilmen i 2011. Filmskaperne er synlige i filmen, når kunstneren snakker med dem og trekker dem med inn i handlingen. Filmen omhandler blant annet en tøff rettsak mellom Brofos og en tidligere samarbeidspartner. I tillegg får vi se og høre mye om livet til kunstneren fram til nå.

«**Tvillingsøstrene**» gikk på TV2 som en del av dokumentarserien «Dokument2» september 2013. Filmen er regissert av filmskaperen Mona Friis Bertheussen. Filmen handler om tvillingene Mia og Aleksandra som ble adoptert fra Kina til hver sin familie. Mia til Sacramento i USA, Aleksandra til Fresvik, en liten bygd med litt over 200 innbyggere utenfor Sogndal. I filmen fortelles det om deres barndom og vi får se at de gjenforenes i Fresvik. Filmen har vært nominert for flere prestisjetunge priser, og har blant annet vunnet prisen for beste TV-dokumentar på Golden Nymph Award i Monaco.

1.3 Forskningsspørsmål

Forskningsspørsmålene mine er

- På hvilken måte er musikk et virkemiddel i film?
- Hvor i filmene legges det inn musikk?
- Hva ønsker filmskaperne å fremheve ved hjelp av musikk?
- Hvordan foregår samarbeidet mellom filmskaper og komponist?
- Påvirker musikken troverdigheten til en dokumentarfilm?

2.0 Metodedel

2.1 Datainnsamling

I denne oppgaven ønsker jeg å finne ut av hva som ligger bak de ulike valgene som er blitt gjort bak bruken av musikk i dokumentarfilm. For å få et godt nok datagrunnlag til å få et bilde av dette, har jeg valgt å bruke to ulike metoder for å samle inn data. Jeg vil først analysere filmene jeg har valgt ut, deretter vil jeg bruke intervju og snakke med filmskaperne som står bak valgene.

Med utgangspunkt i hva jeg er ute etter med denne oppgaven, har jeg valgt å holde meg til en kvalitativ metode gjennom hele oppgaven. Gjennom analyse og intervju er det empirisk data jeg vil forholde meg til. Det er vanlig å holde seg til en kvalitativ metode dersom det er et mål å analysere produksjon og mottaking av medietekster, medievirksomhet, strategi eller historiske hendelser fra kort tid tilbake (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen: 2007:97). Hensikten med denne oppgaven er ikke å generalisere resultatene for hele filmbransjen, men heller gå dypere inn i det stoffet jeg har valgt å fokusere på, og få en bedre forståelse av dette (Østbye m.fl 2007:118).

Jeg har valgt å bruke tekstanalyse, ettersom også film er tekst i en medievitenskapelig sammenheng (Østbye m.fl 2007: 61). Tekstanalysen vil være en kvalitativ tekstanalyse, med påvirkning fra blant annet hermeneutikken. Hermeneutikken er en tolkningslære som ble utviklet på 1900-tallet for å tolke juridiske og religiøse tekster, og så har den blitt videreført til litteraturen. Et av utgangspunktene for denne tolkningsmetoden er at en tekst ikke alltid er entydig, men at den trenger tolkning for å finne ut hva den skal bety for leseren (Østbye m.fl 2007:59).

Innenfor tekstanalyse finnes det ulike tilnæringsmetoder for å anvende tekster. Jeg har valgt å nærlese tekstene, med en kombinasjon av en sympatisk og objektiverende lesestrategi.

Ved å bruke en sympatisk strategi går du inn for å tolke teksten med fokus på senderen. Kunstneren er sentral for å forstå tekstens mening, og forskeren søker ofte etter spor av kunstnerens ånd i teksten (Østbye m.fl 2007:59).

Med en objektiviserende strategi ser en heller på teksten isolert fra både sender og sosial kontekst (Østbye m.fl 2007:60). I denne strategien er det tekstens indre strukturer som er i fokus (ibid.).

Grunnen til at jeg velger å kombinere disse to strategiene, er fordi oppgaven min er veldig fokusert på senderen, det er der fokuset ligger helt fra starten av. Likevel ser jeg på virkemidlene i filmen sånn jeg opplever dem på skjermen. Jeg ønsker å tolke og analysere filmene med et hverdagslig språk, hvor jeg hovedsakelig observerer og beskriver hva jeg ser. Men det er viktig for den totale oppgaven min, at jeg likevel har mye fokus på senderen. Senderen er utgangspunktet for utvalget til denne oppgaven, derfor vil jeg si at senderen allerede er med på å påvirke oppgaven fra utvelgelsen. Tekstanalyse forutsetter et perspektiv, et begrep og en problemstilling. Dette gir analysen en retning og redskaper for å forstå tekstene med (Østbye m.fl 2007:58). Jeg har valgt disse filmene siden de er produsert av norske dokumentarister. Med det grunnlaget vil jeg konkludere med at jeg bruker en sympatisk strategi, med litt elementer hentet fra den objektiviserende.

2.2 Begrensninger

I disse analysene vil jeg gå nærmere inn på valgene som er gjort i forhold til filmmusikken. Det totale lydbildet er en kombinasjon av musikk, tale, real-lyder og effektlyder (Helseth, Maasø 2008:79). Det vil si at jeg *ikke* vil ta for meg hele lydbildet i filmene, men kun holde meg til bruken av musikk.

«En analyse av filmlyd vil imidlertid sjelden makte å forholde seg til det totale lydbildet i en film. Den vil som oftest ta tak i enkelte aspekter ved lyden som vi opplever som særlig interessante eller fremtredende, og som vi ønsker å undersøke betydningen av» (ibid.).

Jeg skal se nærmere på musikkens påvirkning i film ved hjelp av teori, intervju og analyse.

«En analyse av lydens og musikkens funksjon i film handler om å forstå og begrepsliggjøre denne meningsskapende prosessen» (Helseth, Maasø 2008:85). Analysen vil jeg hovedsakelig bruke som bakgrunn for intervjuer og innsamling av teori, men også i drøftingen ved hjelp av eksempler.

Jeg har valgt å ikke bruke mye tid på faguttrykk innen musikkteori i denne oppgaven, fordi det hele tiden er snakk om musikken i forhold til bildene. Jeg kommer til å ta utgangspunkt i min egen

analyse av filmene, hvor jeg har et utgangspunkt som seer, ikke musikkteoretiker. Fra teorier som hermeneutikken, som baserer seg på at mine inntrykk er basert på tidligere erfaringer, bruker jeg min rolle innenfor kulturkretsen «filmpublikum» til å gå nærmere inn i filmen (Bakøy 2008:17).

Michel Chion skriver at vi gjennomfører en slik analyse av filmmusikken på grunn av nysgjerrighet, for å få mer kunnskap om emnet og for det estetiske i filmen (Chion 1994:185). En analyse må stole på bruken av ord for å beskrive det vi ser etter. Ut ifra teorien til disse teoretikerne, har jeg derfor brukt mye av analysene til å beskrive musikken på en enkel, og hverdagslig måte, for å ha et bedre grunnlag for å komme med spørsmål og påstander om valgene som er blitt gjort.

2.3 Intervju

Intervju er en annen måte å tilegne seg data til en oppgave som denne. Jeg har valgt å bruke kvalitative intervju til denne oppgaven av flere grunner, blant annet for å skaffe meg innsikt i tanker og meninger til kildene mine - de ville jeg ikke funnet på noen annen måte. I tillegg er kvalitative intervjuer en god måte å kartlegge prosesser, prøve ut mine egne hypoteser i løpet av intervjuene, og det gir meg tilgang til kildenes snakkemåter og begrepsapparat (Østbye m.fl 2007:98).

Meningene som kommer fram i disse intervjuene vil bli en del av oppgaven min, og jeg vil bruke dem opp mot både teori og min egen filmanalyse. Jeg vil se på ulike fellestrekk og forskjeller i dokumentarfilmene, og vil derfor stille mange av de samme spørsmålene til de ulike regissørene. Likevel vil jeg holde en løs struktur på intervjuene, slik at forskjellene hos hver regissør kan komme fram i datainnsamlingen. Jeg velger å bruke semistrukturerte intervjuer (Østbye m.fl 2007:100).

2.3.1 Intervjuguide

Gjennom disse intervjuene er jeg på jakt etter intervjuobjektene egne meninger om hvilke valg som ble gjort. Jeg spurte blant annet om:

- Hvorfor de har valgt å bruke musikk i dokumentarfilmen.
- Hvilken rolle de mener musikken spiller.
- Om de har noen spesielle scener i filmen de kan trekke fram hvor musikken spiller en stor rolle.
- Hvilket forhold det er mellom bildene og musikken i produksjonsfasen - hva styrte hva.
- Hvilke vurderinger det var i valg av instrumenter.
- Og om de mener det alltid er greit med musikk i dokumentarfilmer.

I snakk med komponist har jeg spurt mye de samme spørsmålene for å sammenligne, i tillegg til at jeg har gått nærmere inn på samarbeidet dem imellom.

3.0 Teori

I denne delen av oppgaven vil jeg kort gå gjennom en del av teoriene som er viktige for oppgaven min. Samtidig som jeg gjør det vil flere av uttrykkene jeg bruker innenfor teorier fra dokumentarfilm og filmmusikk bli definert. Jeg vil også helt kort gå gjennom litt relevant historie.

3.1 Dokumentarfilm

John Grierson var den første som tok i bruk dokumentarfilmbegrepet på begynnelsen av 1930-tallet. Begrepet forklarte han som en «kreativ behandling av virkeligheten» (Nichols 2010:6). En slik definisjon erkjenner at en dokumentarfilm er en representasjon av materiale som er behandlet kreativt.

Den kreative delen av begrepet vil derfor si at enhver filmskaper legger sin hånd på materialet, og gir oss en beskrivelse av sannheten. Det vil altså si at en dokumentarfilm viser én sannhet, som kreativt er behandlet og fortalt på en bestemt måte (ibid.). Samtidig står kravet om at det skal være sant, like sterkt i denne definisjonen som har preget dokumentarfilmsjangeren siden den ble definert.

Flere teoretikere har prøvd å forklare denne definisjonen bedre, fordi den kan oppleves som ganske diffus. Teoretikeren Bill Nichols er blant de mest kjente, og han har spesifisert denne definisjonen ved å legge til tre krav for at det skal være en dokumentar.

1. Dokumentaren skal være om noe som faktisk har skjedd
2. Den skal handle om ekte mennesker
3. Handlingen skal foregå i den virkelige verdenen vi mennesker kjenner til (Nichols 2010:7)

Nichols har siden laget en inndeling av dokumentarer, basert på ulike måter dokumentarfilmer er blitt produsert opp gjennom tidene, i det han kaller modus (Nichols 2010:31). Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse i denne oppgaven, men jeg vil understreke at de tre kravene nevnt ovenfor er like relevante for dokumentarfilmer, uansett modus.

En annen teoretiker som har jobbet nærmere med definisjonen og inndelingen av dokumentarfilmer, er Carl Plantinga. I tillegg til å underbygge påstanden om at dokumentaren er en kreativ behandling av virkeligheten, prøvde han å lage en god og oversiktlig fordeling av de ulike typene dokumentarfilmer.

I stedet for å dele inn dokumentarfilmtyper i ulike grupper, slik som blant annet Nichols har gjort, har Plantinga en mer åpen inndeling. Han deler dokumentarfilmer inn etter hvilke «stemme» dokumentaren har.

«I propose that, as an heuristic device, we consider a difference between what I call *formal*, *open* and *poetic* voices of the nonfiction film. This typology is based on the degree of narrational authority assumed by the film (in this case of the formal and open voices), and of the absence of authority in favor of (broadly) aesthetic concerns in the case of the poetic voice» (Plantinga 1997: 106).

Kort fortalt vil det si at den formelle stemmen åpner mye mer for å vise seeren en tolkning av den verdenen vi ser, mens en åpen stemme legger mye færre føringer for seeren, og åpner for mange flere ulike tolkninger av filmens budskap. En kan si at filmskaperens stemme gjennom filmen er mye svakere bestemt gjennom den åpne stemmen i forhold til den formelle.

I denne oppgaven vil jeg bruke John Griersons definisjon på dokumentarfilm, men også ha Bill Nichols' krav med i definisjonen. I tillegg vil jeg gå nærmere inn på Carl Plantingas inndeling av dokumentarfilmer, med tanke på musikkbruk i filmene.

3.1.1 Carl Plantinga

Dokumentarfilmer innen det Plantinga definerer som filmer med en åpen stemme, spesielt observerende filmer, forventes det ofte at de unngår musikk helt, siden det går imot hva denne typen filmer skal gi seeren, skriver Plantinga om i boken sin *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997: 168). Noen velger dog å ha musikk i begynnelsen og slutten av filmen likevel.

Men for den formelle stemmen er det lettere å beskrive musikkbruken mer generaliserende.

Plantinga forklarer det slik: «Music serves a unifying function in the formal text, helping to develop

the projected world and contributing to the rhetorical project of the film. Because the open voice often avoids overt marks of narration, the use of nondiegetic music is rare in such films» (ibid).

Plantinga diskuterer hvordan musikken påvirker seeren gjennom filmmediet (Plantinga 1997:165). Han tar blant annet utgangspunkt i Sergei Eisenssteins analyse av bruken av musikk og bilde i filmen *Alexander Nevsky* (1938). «His conclusion, in summary, is that music is made up of patterns of tension and resolution corresponding to patterns of tensions and resolution in the brain caused by mental and bodily events». (Plantinga 1997:166).

Alene gir ikke musikken filmen noen faktainnspill slik bildene gjør, i stedet gir musikken karakterene mer følelser - noe som kan heve seerens opplevelse av den han ser. Dette støtter også filmskaperens foretrukne tolkning av filmens budskap. Musikkens rolle «is not to assert propositions about the projected world, but to evoke emotions or perceptual activity - to help create the *experiential envelope* in which the spectator views the film» (Plantinga 1997: 166).

Med *experiential envelope* mener Plantinga delvis skapelsen av stemning i filmen. Et godt designet lydbilde bidrar til hvilke følelser seerne skal føle mens de ser filmen, og på den måten bygge rammene for hvordan filmskaperen ønsker at filmen skal tolkes (ibid.).

Musikk er derfor mer vanlig i det Plantinga definerer som dokumentarfilmer med en formell stemme. I en film med en formell stemme har filmskaperen en mye tydeligere retning med filmen, og det er mer åpent for at filmskaperen skal gi seeren en mer bestemt stilling til den viste verdenen enn i filmer med en åpen stemme. Og musikk er en måte å styre seeren i en slik retning. Musikken signaliserer for eksempel følelser, og den kan framheve filmens narrative utvikling i de ulike situasjonene. Musikken brukes ofte også til å skape en enhet og kontinuitet i filmen (Plantinga 1997:167).

3.2 Filmmusikk

Filmmusikk deles ofte inn i den musikken som er lagt til i filmproduksjonen, og den som (tilsynelatende) ble spilt ut idet filmen ble tatt opp. Dette defineres som diegetisk og ikke-diegetisk musikk.

Diegetisk musikk er den musikken som tilsynelatende blir utspilt mens filmens handling finner sted. Det vil si om hovedpersonen for eksempel spiller fiolin, eller det står en radio på i bakgrunnen. Denne typen musikk kan godt ha vært forsterket eller lagt til i etterkant, men den tar likevel del i historien på en mye mer direkte måte enn annen musikk. Ikke-diegetisk musikk er den musikken som er lagt til i etterkant. Det er «lydsporet» til filmen, musikken som filmskaperen har valgt å legge til filmen med en bestemt baktanke (Gorbman 1987:22).

Senere i oppgaven, når teori skal drøftes opp mot observasjoner og data, vil jeg ikke skille mellom disse typene filmmusikk, men heller bruke fellesbegrepet *Filmmusikk* for begge typer musikk i film. Siden jeg i denne oppgaven har hovedfokus på valgene til filmskaperen, vil oppgaven naturlig nok omhandle ikke-diegetisk musikk mest. Likevel forholder jeg meg til begrepet filmmusikk som inkluderer begge disse typene musikk.

Teoretikeren Peter Larsen skriver en del om filmmusikkens historie og om ulike teorier i boken *Filmmusikk - Historie, analyse, teori* fra 2005. I den viser Larsen til tidligere teoretikere som har hevdet at filmer *trenger* musikk (Larsen 2005:186). Det er ulike begrunnelser til denne uttalelsen, både at musikken bidrar med noe som ellers mangler i filmen, og at musikken heller er en mulighet til å gi noe ekstra (ibid). Larsen henviser til tidligere teoretikere som har forklart denne trengselen etter musikk i metaforer. Enten det er musikken som føyer emosjonell varme til den kalde filmopplevelsen, eller om musikken spiller en rolle som lokkemat, noe ekstra, som skal gjøre en helt hverdagslig opplevelse til en nytelse, er i hvert fall musikken godt ønsket av flere teoretikere.

Men disse to metaforene har to ulike utgangspunkt, og begge finnes i teorien. Den ene mener musikken trengs for å fullstendig gjøre en filmopplevelse, den andre mener det er en estetisk effekt, og noe ekstra (Larsen 2005:186).

Helt i starten på kinoens historie hadde musikken en praktisk rolle for å overdøve bråket datidens filmprosjektorer lagde. Men en unnskyldning som dette skaper kun flere spørsmål. For hvorfor fortsatte de med musikk? (Gorbman 1987:36).

«Uansett hvor mye realitet det enn måtte være i historien om den larmende prosjektoren, så mister den i det minste sin forklaringskraft så snart vi beveger oss et par år fremover i tid etter 1895. (...)

Og selv om om maskineriets støy forsvant, forsvant ikke musikken. 'Det må ha vært en mer tvingene grunn til dens fremkomst', konkluderer Kracauer i *Theory of film*» (Larsen 2005: 187).

Om musikken bare er noe ekstra eller noe filmen trenger, vil jeg gå nærmere inn på gjennom flere andre teoretikere, som ser på musikken som et viktig virkemiddel i filmer.

3.3 Historie

Musikk begynte å få en stor rolle i filmhistorien allerede i stumfilmens tid. På denne tiden ble det gjort mange ulike forsøk på inkludere musikk i film på best mulig måte, og i løpet av de første tiårene av 1900-tallet ble det produsert hundrevis av kortfilmer med synkronisert lyd ved hjelp av Gaumonts franske *Chronophone*-system og Cecil Hepworths engelske *Vitaphone* (Larsen 2005: 79).

Ved hjelp av slike systemer prøvde bransjen å synkronisere musikk og lyd til bildene. *Vitaphone* for eksempel, produsert av filmselskapet Warner Brothers, kombinerte filmprojektoren med en slags grammofon. På denne måten ble bildene synkronisert med musikk lagret på store grammofonplater (ibid.).

Dette systemet brukte de blant annet på spillefilmen *Don Juan* fra 1926, filmen som regnes som lydfilmens gjennombrudd foran et større publikum (Larsen 2005:79).

Men *Don Juan* har et heldekkende musikkakkompagnement, mer i stil med de tidligere stumfilmene som ble akkompagnert med musikk fra instrumenter i kinosalene, og er dermed fortsatt et steg unna dagens filmmusikk (Larsen 2005:80). Systemet var i tillegg sårbart, siden en liten skade på enten filmrullen eller platen, ville forskyve synkroniseringen (ibid.). Derfor valgte bransjen samme år å samarbeide om en industriell standard for filmvisning. Bedre lydsystemer ble installert i tusenvis av amerikanske kinoer. Parallelt med dette skjedde det også andre forbedringer innenfor lyd og lydopptak for film. Det ble for eksempel mulig med opptak på flere spor, og mikrofonene ble veldig forbedret (Larsen 2010:81). Dette resulterte i at det rundt 1930 var klart at lydfilmene var normen, framfor stumfilmene som hadde dominert bransjen tidligere (ibid.).

Dette ble gjennombruddet for lydfilmen. Filmens musikalske vegg-til-vegg-teppe fra stumfilmens tid, ble erstattet med et lydspor med sporadiske innslag av begrunnet musikk (Larsen 2005:89).

Innføringen av lydspor i stedet for musikkakkompagnement, førte til en mer realistisk tendens innen filmmusikk. Det vil si at mange filmskapere valgte å kun bruke «realistisk» lyd i filmene, altså diegetisk musikk. Denne nye realistiske trenden førte til at mange filmer ikke hadde musikk i det hele tatt i lydsporet sitt (Larsen 2005: 86). Samtidig var det flere filmskapere som snek musikk inn i lydsporet likevel, ved å «tilfeldigvis» skrive instrumenter inn i handlingen. Som for eksempel i *Thunderbolt* fra 1929 hvor musikken til en dødsdømt fange kommer fra et orkester som tilfeldigvis holder til i nabocellen i fengselet.

Men heller ikke dette er slik vi kjenner klassisk filmmusikk i dag. Man pleier å si at det var Max Steiners musikk til filmer som *King Kong* og *The Informer* som etablerte filmmusikken slik vi kjenner den fra Hollywoodfilmer i dag (Larsen 2005:90). Han og flere andre komponister på den tiden prøvde seg litt etter litt med mer ikke-diegetisk musikk i filmene. Steiner tråkket helt forsiktig på 30-tallets diegetiske filmmusikkstil, da han fokuserte musikken på sluttminuttene i filmen *Cimarron*. For selv da var det vanlig med ikke-diegetisk musikk på rulleteksten. Men han begynte avslutningsmusikken allerede over siste scene. Han var kanskje ikke den første til å gjøre en slik beslutning, men han var den første komponisten bak en musikk som ble lagt merke til, bemerket og fikk offentlig omtale.

Med musikken til *Cimarron* hadde Hollywood fått enda et musikalsk alternativ - «Selektiv bruk av ikke- diegetisk musikk med henblikk på dramatisk understreking». Og i løpet av de kommende årene blir dette alternativet den nye normen (Larsen 2005:91).

3.4 Hvorfor filmmusikk

Ved å selektivt velge ut hvor musikken skulle være i en film, ble musikken med på å bygge opp den narrative strukturen i filmen. Uttrykket narrativ musikk vil jeg derfor definere i denne oppgaven som den musikken som er med på å bygge opp historien i filmen etter filmskaperens ønske.

Den kjente filmmusikkteoretikeren Michel Chion har utviklet ideen om at musikk kan skape bestemte følelser i en scene på to ulike måter, «empathetic» og «anempathetic» (Chion, 1994:8).

Musikken kan først og fremst delta i en scene direkte, ved hjelp av for eksempel rytme, til å fange den bestemte følelsen scenen utspiller.

Ordet «empathetic» kommer fra ordet empatisk, som betyr å kunne føle andres følelser. Og det er nettopp det slik musikk kan gjøre med seeren. Ved hjelp av rytmen, tonen og musikkens formulering, kan musikken spille på følelser som vi som seere kjenner igjen - tristhet, glede, frykt og lignende (Chion 1994:8).

Men musikken kan også ha en mer «likegyldig» rolle som bakgrunnsmusikk. Denne typen musikk spiller mer på det realistiske lydbildet. Hvis det for eksempel skulle skjedd et dødsfall, ville musikken i de fleste tilfeller spille på det triste, og skifte idet noe slikt skjedde. Men med en slik likegyldig musikkutvelgelse, ville ikke musikksporet fulgt hendelsen. Hvis det da for eksempel stod en radio på i bakgrunnen med lystig musikk, ville den fortsatt over det tragiske. Dette kaller Chion «anempathetic» musikk (Chion 1994:8). Denne typen musikk er mindre vanlig, og et veldig sjeldent element i dokumentarfilmer.

Teoretikeren Claudia Gorbman spør gjennom sin bok *Unheard melodies - Narrative Film Music* fra 1987 hva musikken gjør i filmen, og hvordan den påvirker vår opplevelse av det vi ser på (Gorbman 1987:2). Det var denne boken som på alvor satte den «uhørte» musikken på den filmteoretiske dagsordenen (Larsen 2005:196). Hun ser videre på ulike måter musikken brukes som et virkemiddel, og jeg skal gå nærmere inn på noen av dem.

Det øyeblikket vi innser hvor mye musikken i en film påvirker oss, da må vi slutte å tenke på den som helt uskyldig, mener Gorbman (Gorbman 1987:11). Musikk setter tonen for filmen, og guider seeren gjennom filmen (ibid.). «Having come to the cinema to experience a story, the spectator receives much more than that, situated by the connotative systems of camera placement, editing, lighting, acting ... and music» (ibid.).

Musikkens rolle i filmen er å sette stemningen og understreke situasjoner og handlinger (Gorbman 1987:34).

Musikalsk hypnose

«Music has a tremendous power to influence mood», skriver Gorbman (Gorbman 1987:85). Hennes teorier om den «uhørte» musikken handler blant annet om den hypnosen musikken kan hjelpe filmskaperen å fange seerne i.

«De må så og si la seg 'sy inn' i filmen. Gorbmans poeng er at nettopp musikken er et viktig hjelpemiddel i så måte. Den fjerner tilskuerens bevissthetsmessige barrierer og 'binder tilskueren til skuet, den innsvøper tilskuer og skue i harmonisk rom'. Filmmusikken er som en hypnotisør: Den bringer tilskuerens sensor til taushet - 'hvis den fungerer ordentlig, gjør den oss en smule mindre kritiske og en smule mer tilbøyelig til å drømme'» (Larsen 2005: 197).

Musikken skal altså få seeren til å identifisere seg med filmens fiksjon. «Men Gorbman nevner også en annen funksjon: Det er situasjoner i filmen der musikken 'gir de diegetiske begivenhetene en episk kvalitet', der den i stedet for å involvere oss i fortellingen, får oss til å beskue den og dermed understreker selve filmens karakter av skue, av *specatcle*» (Larsen 2005: 198).

Gorbman forklarer denne effekten ved at musikken brukes til å «smøre hjulene i opplevelsen seeren får av å se på filmen, og hjelper seeren inn i filmens subjektivitet» (Gorbman 1987:69). På den måten blir den som en hypnotiserende stemme som hjelper seeren å tro på fiksjonen i filmen.

Men en slik hypnose er ikke evigvarende gjennom en opplevelse av en film, og det skal den heller ikke være ifølge Gorbmans teorier. Teorien hennes understreker at filmmusikken først skal hypnotisere seeren inn i filmen, men deretter skal den hjelpe publikum til å gli inn og ut av denne tilstanden. Det vil si at seerens tro på fiksjonen øker og minsker gjennom filmen (Gorbman 1987: 64).

«Music, at least in some cases shall examine, lessens the spectator's degree of wakefulness. Were the subject to be aware (fully conscious) of its presence as parts of the film's discourse, the game would be all over. Just as the subject who resists being hypnotized might find the hypnotist's soothing language silly or excessive, the detached film spectator will notice the oversweet violin music in a romantic scene. Like the good hypnotic subject, on the other hand, the cinematic subject receptive to the film's fantasy will tend not to notice the manipulations of the background scene» (Gorbman 1987:64).

Stillhet

En annen måte å bruke musikken som virkemiddel i en film, er ved å ta den vekk. Når jeg snakker om stillhet i filmer, mener jeg *fraværet* av musikk. Claudia Gorbman skriver at vi ikke må undervurdere fraværet av musikk i en film (Gorbman 1987:18). I en scene hvor en bakgrunnsmusikk vanligvis ville vært vanlig, kan et fravær av musikk gi en scene mye mer øyeblikkelig og følbare stemning. Det er derfor veldig viktig når musikken stopper, og når den begynner igjen.

Teoretikeren Michael Rabiger, forfatteren bak boken *Directing the Documentary* (1998), ser også verdien i de øyeblikkene musikken stopper. Han forklarer at musikk kan være vanedannende i en filmproduksjon, og minner oss på at musikken er sterkest idet den stopper. «Music is addictive, and we value it keenly just when it is removed» (Rabiger 1998:286).

Sanger med tekst

Noen filmer velger å legge til musikk med tekst. Det kan være en utfordring. Gorbman forteller det at tekst hele tiden konkurrerer med det som skjer om oppmerksomheten (Gorbman 1987:20). Teksten i en sang kan også være det som bygger opp det narrative i en bestemt scene (ibid.). Teksten blir som en kommentar til hva vi ser, av og til gjort med en brilliant ironi (ibid.). Men for noen seere blir denne konkurransen for vanskelig å forholde seg til - den delte oppmerksomheten mellom tekst og det som skjer (eller dialog), blir for vanskelig å tilegne seg, og seeren faller av historiefortellingen. «Song lyrics, then, threaten to offset the aesthetic balance between music and narrative cinematic representation. The common solution taken by the standard feature film is not to declare songs off limit - but to defer significant action and dialog during their performance» (Gorbman 1987:20).

Fire dimensjoner

David Bordwell og Kristin Thomson (Bordwell og Thomson 2010:280) gir oss noen få hjelpemidler for å forstå lyddesignen i filmene bedre. De legger fram fire ulike dimensjoner som filmlyden kan spille på. På grunn av min vinkling på hele oppgaven, velger jeg kun å se på disse punktene opp mot musikkbruken i filmene, ikke på det totale lydbildet.

De fire ulike dimensjonene det er snakk om her er rytme, naturtro musikk, tid og rom (ibid.).

Med rytme menes det rytmen til musikken i forhold til rytmen vi ser i bildene. Er det en sammenheng, eller spiller de på kontrasten mellom hverandre? Rytme er en av de sterkeste sidene til lyd, fordi den kan røre ved oss mennesker på flere nivå (Bordwell og Thomson 2010:281).

En naturtro musikkbruk i en film vil si at den lever opp til de forventningene vi som seere har til musikken i de ulike bildene. Om filmens lyder er naturtro eller ikke kommer kun an på om forventningene til seeren møtes. I følge Bordwell og Thomson spiller det ingen rolle om lyden er tatt opp i den situasjonen bildene spiller, eller om den er lagt på i redigeringen, men det handler om dens troverdighet i filmen. Om denne dimensjonen fungerer eller ikke, kommer an på om seeren tror på lyden og dens tilstedeværelse i filmens lydspor (Bordwell og Thomson 2010:283).

Filmmusikkens dimensjon i forhold til rom, handler om hvor musikken plasserer seeren til det som skjer i filmen. Filmmusikk kan enten komme fra et sted inni historien, og føre seeren nært, eller fra et perspektiv utenfor historien. Heller ikke virkemiddelet i denne dimensjonen har noe med hvor musikken eventuelt kommer fra (fra de faktiske opptakene eller redigeringsrommet), men heller hvor, og til hvilke følelser den fører oss som et publikum (Bordwell og Thomson 2010:285).

Til slutt har filmlyden tiden å spille på. Hører vi noen frampek, eller pek bakover til tidligere i filmen gjennom musikken? Den vanligste bruken av lyd i film, er at den skjer samtidig med bildene vi ser. Likevel er det måter å bruke musikken og lydene til å enten vise til noe som skjedde før eller etter det vi ser i bildene. For eksempel hvis vi over et stille bilde hører et smell fra en ulykke som har skjedd tidligere i filmen, eller hører en melodi vi assosierer med en hendelse som skjedde tidligere. Slike gjentakende lyder og musikk kan hjelpe seeren forstå flere sammenhenger i filmen enn de hadde gjort uten (Bordwell og Thomson 2010:297).

3.5 Filmmusikk i dokumentarfilm

Bruken av musikk i dokumentarfilmer er et veldig omdiskutert tema. Både filmskapere og teoretikere er uenige om hvilken rolle musikken skal ha i dokumentarfilmen. Vår tids muligheter og teknologi setter den flytende grensen mellom fiksjonens fantasi og dokumentarens kreative behandling av virkeligheten i et kritisk søkelys (Rogers 2013).

For mange teoretikere og filmskapere var svaret enkelt når teknologien kom på 1950-tallet, musikk hadde ingenting i en dokumentar å gjøre. «If nonfiction film must document, why place an outside voice against the factual representation of the images?» (Rogers 2013). Kritikerne mente at musikken ikke hadde noen plass i datidens dokumentarfilmproduksjon (ibid.). Frykten var at musikken skulle motsi filmens tilsynelatende spontanitet og naturlige framstilling. «Although Stan Neuman has made several documentaries that make use of music, for instance, he has also made others ‘where there’s very little, because I think the documentary image doesn’t support music as well. Music within a documentary tends to diminish the image» (ibid.).

I de tidlige 1950-årene skjedde det en sterk påvirkning fra britisk tv-journalistikk i dokumentarfilmen. Og journalistikkens bekymring for «balanse» i nyhetsdokumentarene, kuttet ned på bruken av musikk i filmene, siden musikken da ble sett på som «overflødig», og en inngang for uvelkomne følelser og stemninger (Corner 2005:243).

På samme måte var den observerende stilen, som ble populær å bruke på samme tid skeptisk. Cinéma Vérité og Direct cinema var dokumentarfilmstiler som ville vise publikum akkurat det som skjedde, uten noen føringer, og de var dermed skeptisk til bruk av noen form for redigering. «These have often embraced a degree of depictive purism that places question marks alongside anything likely to adulterate a direct relaying of the primary events, circumstances and interactions before the camera» (Corner 2005:243).

Michel Brault var kameramann på en av filmhistoriens tydeligste eksempler på observerende film (Cinéma Vérité), *Chronicle of a Summer*, regissert av Jean Rouch i 1960, og han var veldig klar i sin kritikk av musikkbruk i film. «Music is an interpretation, it’s the filmmaker who says, alright I’m going to make you listen to music here on top of these images to create a certain impression.

It's impressionism. I don't think documentary is a form of impressionism. It's realism, and music has no place there» (Rogers 2013).

Men all filmredigering påvirker uttrykket på en eller annen måte, enten det er kameravinkel, lyssetting eller scenevalg. Forholdet mellom dokumentarfilmens autensitet og estetikk kommer derfor ofte i konflikt.

« While many working in observational film or Cinéma vérité aim for minimum intervention, others consider an objective viewpoint impossible to achieve and aim instead for a more poetic relationship with their subject matter. From the self-reflexive, essay-style of modernist documentary, through to the performative, interactive and democratised phase of digital non-fiction work, the subjective has become a more welcome and established part of the process, securely enmeshing the “two domains” of documentary and fiction» (Rogers 2013).

Michael Rabiger mener filmskapere velger musikk til filmene sine for mye uten god nok refleksjon rundt valgene sine. «Too often filmmakers reach for music as a reliable means of stirring emotion that should, but doesn't arise out of content» (Rabiger 1998:286).

Han har skrevet en «huskeliste» for dokumentarfilmskapere når det gjelder musikklegging i redigeringen.

- «Music should not inject false emotion
- Choice of music should give access to the inner life of a character or the subject
- Music can signal the emotional level at which the audience should investigate what is being shown
- Better to use no music than bad music» (Rabiger 1998:310)

4.0 Drøftingsdel

Det finnes flere ulike måter å analysere filmmusikk på. Siden oppgaven min fokuserer på musikken som virkemiddel, og valgene som er gjort i forhold til dette, har jeg valgt å forholde meg til musikken i forhold til bildene, og se på hvilken funksjon den har. I analysene vil jeg først og fremst beskrive hva musikken gjør, og deretter opparbeide meg et inntrykk, og et grunnlag for spørsmål til filmskaperne i intervju. Musikkforskeren Nicholas Cook legger sitt grunnlag for en analyse i beskrivelser (Larsen 2005:43). «Cook konkluderer med at, uansett alle teoretiske mangler, vil en enkel beskrivelse av den musikalske opplevelsen være et praktisk utgangspunkt for en analyse» (Larsen 2005:44).

4.1 Innledning

Jeg har prøvd å beskrive musikkbruken på en så hverdagslig måte som mulig, slik at jeg på den måten lettere kan forstå valgene som er gjort, og deretter finne mer ut om grunnene til hvorfor valgene er tatt (Larsen 2005: 44). Helt fra starten av vil jeg koble opp mine observasjoner med intervjuene jeg har gjort med hovedinformantene mine, som står bak valgene jeg undersøker.

Jeg fokuserer på *hvor* det brukes musikk, og *hvordan* den brukes. I denne delen av oppgaven vil jeg kombinere de empiriske dataene jeg har samlet inn gjennom intervju med teori, og på den måten finne ut *hvorfor* det brukes musikk, og *hva* den gjør med filmen.

4.2 *Tvillingsøstre*

«Denne historien handler om de aller største følelsene vi har. Lengsel, kjærlighet, savn, ønsket om å få et barn. De følelsene er der, også uten musikken»

- Mona Friis Bertheussen, regissøren av Filmen *Tvillingsøstre*.

Musikken starter

Filmen starter med at Aleksandra løper mot kamera på en grusveg med en hest. Musikken er rolig, og vi hører blåseinstrumenter lage seige, lange toner. Bak kommer det en gjentakende rytme fra piano. Denne rytmen går i harmoni med bildene, hvor hun løper (Bordwell og Thomson 2010:281). Musikken kommer bak en monolog av Aleksandra. Stemmen får førsteprioritet i lydbildet, men musikken er fortsatt til stede. Hun snakker om drømmer, mens de seige tonene fra et blåseinstrument (det kan være en trompet) fortsetter. Det setter stemningen. Musikken er rolig, men med en konstant rytme bak, mens hun snakker om drømmer. «Hele tiden har jeg tenkt litt sånn: Hvordan kan musikken både speile historien, men også være med å løfte den?», sier Bertheussen.

Stilen fortsetter

Videre i filmen fortsetter musikken i samme stil som først i anslaget. Vi hører strykere og blåsere med de lange tonene, over et gjentakende rytmeteppe bak fra pianoet. I noen scener kommer pianotonene lenger fram, i form av lyse toner.

Tidlig i filmen er bildene godt variert mellom tidlige privatbilder, vi får være med begge familiene til Kina, og intervjusettinger i dag. Vi får følge med nært på når begge familiene får møte sine barn for første gang. Aleksandra til de norske foreldrene, og Mia til de amerikanske. I det de får jentene i armene sine for første gang øker volumet på musikken, som i forkant av dette møtet har vært veldig rolig. De ser Aleksandra, og da hører vi musikken begynne å bygge seg opp. Den er dominert av de lange tonene fra strykere som vi har hørt tidligere i filmen. Strykerne er lysere enn før, og volumet øker over bildene da de får overta datteren sin for første gang. Musikken stopper opp i det moren sier i intervjuet: «Vi hadde ingen anelse». Her spiller musikken tydelig på tiden som en dimensjon, for å lage et frampek på at noe ikke er som det skal være (Bordwell og Thomson 2010:297).

På samme måte er det ingen musikk over intervjuet når de snakker om det formelle - hos begge familiene. Det er ingen musikk over intervjuet, og når de tar på jentene de rødretete kjolene før de formelle papirene skal skrives under på. De kommer til kontoret, og der møter de på den andre tvillingen - helt tilfeldig. I det de ser hverandre, og begynner å lure på likheten, kommer det en

murrende musikk i bakgrunnen, som sakte bygger opp en dyster stemning. Det som bryter med denne musikken er lyse toner, som høres ut som tradisjonell kinesisk musikk.

«Her er det en spennende kontrast mellom det veldig norske, mens musikken forteller oss noe helt annet. Her er det annerledes, her vet vi ikke helt hva som foregår, her er det mange ting de ikke vet, og det maler et bilde av kulturforskjeller ikke minst», sier regissøren.

Murringen glir over i en stemning ofte forbundet med eventyr - melodi dominert av en kvinnestemme som synger opera. Veldig lyse toner. Denne stemmen er i harmoni med strykere og noe som høres ut som en harpe. Dette bygges opp til en mer og mer dominerende melodi fra strykerne. Dette harmoniske musikkbildet skjer idet de to tvillingene og familiene møtes og ser likheten. Musikken stopper forsiktig opp idet stemmen snakker om de er tvillinger. De spurte, men fikk det avkreftet. Da kommer den murrende, usikre musikken tilbake. Hva skjer nå?

Musikkens største oppgave

Musikken brukes blant annet til å skape en kontinuitet i montasjesekvenser, hvor vi ser kontrastfylte bilder fra USA og Norge. To tvillingsøstre som vokser opp på to helt forskjellige måter. Likevel er stemningen nokså lik ettersom musikken holder tempoet i filmen rolig.

Ofte brukes musikk i overganger mellom ulike scener. Spesielt noen ganger når filmen klippes mellom USA og Norge, brukes musikken til å skape en naturlig avslutning i én scene, og en start til en annen (Helseth, Maasø 2008: 83).

En av musikkens største oppgaver er å skape en stemning eller følelse i filmer. Strykere og blåseinstrument skaper en harmonisk rytme i musikken over lengre sekvenser av filmen. Igjen vil jeg assosiere denne musikken med det vi vil forbinde med eventyr. Den drømmende stemningen, gir oss en assosiasjon til eventyrene, og til fiksjonsverdenen.

De seige tonene roer ned stemningen og skaper en nærhet til det personlige i flere intervjusettinger. Det skaper en rolig, nær og eventyraktig stemning i hele filmen. Den rolige kontinuiteten skaper en stemning av det personlige. Dette er en dokumentar der vi får høre om, og kjenne på et helt spesielt søsterskap, og et vennskap mellom to foreldrepar som under andre omstendigheter sikkert aldri

hadde sagt hei til hverandre. Musikkens nære stemning slipper oss innpå dette. Det er ingen sterke overganger eller vendinger som noen gang dytter oss bort.

En viktig scene kommer et stykke ut i filmen. Søstrene er sammen i Fresvik. I denne scenen representerer musikken frihet. Jentene leker sammen ute i naturen. De sykler sammen, og musikken gir scenen en så stor frihet. Både fordi den kombineres med den store frie naturen i bildene, men også fordi den spiller veldig på kontrast til tidligere scener vi har sett Mia i. «Det er en sånn forløsende scene hvor musikken er veldig viktig», forklarer Bertheussen.

Miniversjon av hele filmen

Filmens klimaks er når familiene møtes igjen i Norge. Denne delen begynner i det Mia og familien setter seg på flyet mot Norge. Flyet flyr rolig over himmelen, og musikken over bildene drar seg i samme tempo. Seige blåsere lager en helt rolig melodi over denne reisen, men en melodi som også blir brutt opp med en raskere, helt lyse rytmer som cymbaler på et trommesett. Denne rytmen kommer i det Mia ser ut vinduet litt urolig. Hun ser spent ut, og det fremheves i den litt spente, raske rytmen som gjemmer seg under den ellers rolige og seige melodien. Idet flyet nærmer seg landing blir trommene mer og mer dominerende. Trommende følger i det de nærmer seg Fresvik i bil. Musikken drar meg som seer inn i denne spente stemningen, og jeg føler på mange av de samme følelsene som søstrene har.

«Til denne scenen så jeg etter noe som både hadde forventning i seg, men som og var litt forsiktig og forventende i begynnelsen - før det bygget seg opp til å bli noe stort på slutten», forklarer regissøren. «På slutten kommer det inn en kvinnestemme som kanskje kan være litt mye, men samtidig tenkte jeg: nei, vet du hva? Det er dette som er klangen i filmen. Hva er en tilfeldighet, skjebnen og de andre store spørsmålene. Så da tenkte jeg å bare kjøre på med den musikken», legger hun til.

Musikken får en kort pause, før den bygger seg opp mot møtet mellom søstrene. Musikken holder på rytmen fra trommene, den øker i tempo, og en kvinnelig operastemme bygger opp musikken med helt lyse toner. Strykere bygger opp med lyse toner, i et raskere tempo. Aleksandra hopper. Idet bilen kommer opp på gårdsplassen løper hun i sakte film mot bilen, mens rytmen i musikken er som før. Operastemmen får dominere med lyse, sterke toner i det jentene klemmer - også i sakte film. Men det er ikke bare en lykkelig slutt (på denne scenen). Musikken avsluttes gradvis mens jentene

går inn i huset. Oppe på rommet deres er det ingen musikk. Stillhet, mens Aleksandra stotrer fram noen engelske ord. Det er stille mellom dem, og stillheten fremheves av at det heller ikke er musikk i bakgrunnen. Men så kommer det en veldig munter, gitarmusikk idet de løper og leker ute i naturen. Rytmen er et muntert fingerspill fra gitaren, og rytmen går i takt med bildene og løpingen.

«Jeg følte at dette stykke hadde de tre tingene jeg så etter: forventning og glede, og det litt mystiske skjebnesvangre. Denne scenen inneholder alle disse tingene. Det er vel en liten miniversjon av hele filmen», sier regissøren.

4.3 Til Ungdommen

«Musikk er et emosjonelt virkemiddel. Det hjelper oss å få lov til å føle»

- Kari Anne Moe, regissør av filmen Til ungdommen.

Filmen starter med ulike videoklipp fra utenlandske medier om norske ungdomspolitikere. Det klippes fort mellom klippene. Dette setter filmen i gang. Og i denne sekvensen hører vi kun videoklippene med den lyden som hører til originalt fra da det ble sendt i mediene. Men allerede her merker vi at dette er en film hvor regissøren har en tydelig stemme, et klart eksempel på det Carl Plantinga definerer som en formell stemme i en dokumentar.

Rett etter dette anslaget blir vi introdusert til hovedkarakterene i filmen. Over dem kommer filmens første innslag av musikk. Helt lyse pianotoner i en rask gjentakende rytme setter i gang musikken. Deretter bygger blåsere opp musikken enda et hakk, og den blir sterkere. De spiller en helt annen, men fortsatt lys og munter melodi. Så kommer det sterke strykerne med litt mørkere, men fortsatt lyse lengre toner. Samtidig med strykerne kommer det en sterk trommerytme inn, som gjør dem begge høye og sterke. Navnet på de ulike ungdomspolitikere kommer opp, og beskrivende bilder av personene på nært hold og deres miljø vises. Nå er det strykerne som spiller den dominerende melodien, mens de andre instrumentene spiller sine deler bak. En kort pause i de dominerende instrumentene - strykerne og trommene - hvor pianoet får vise seg fram igjen, før de kommer sterkt

inn igjen. Instrumentene roer ned igjen volum og tempo før teksten kommer inn. Men de sterke tonene fra strykerne og trommene fletter seg etterhvert inn med teksten, og spiller i harmoni. Her er musikken dominerende og den plasserer oss på avstand til karakterene. Dette er en intro, vi ser hvem vi skal bli kjent med, men musikken slipper oss ikke inn i karakterene, enda.

Teksten «How to fly» er skrevet til filmen, og har en håpefull tekst. Den spiller godt på lag med både bildene og melodien. Sangen er skrevet og fremført av artisten Matilda Gressberg. Hun ble spurt om å bli med på dette prosjektet allerede før hovedpersonene var valgt ut. Kari Anne Moe falt for stemmen hennes - og hennes unge uskyld som passer fint til de karakterene som vi følger i filmen.

Som teoretikeren Claudia Gorbman (1987) poengterte, er det med stor risiko du legger til musikk med tekst til en film. For tekst og bilder kommer i konkurranse om seerens oppmerksomhet, og blir den konkurransen for tydelig, kan du ende opp med å ikke få fram noen av delene. Likevel avviser hun aldri å bruke musikk med tekst, en må bare være veldig obs på bruken av den. I denne filmen brukes sangen i scener hvor det er sangen som gir oss mest informasjon framfor bildene.

«Utfordringen var å finne en tekst som kunne passe i både starten, midten og slutten på filmen. For helt i starten av filmen er det jo ingenting følt som har skjedd enda, da er det jo bare de *kidsa* som vil gjøre noe stort», sier Gressberg. I denne starten på filmen er jeg enig i at musikken spiller en viktig, og riktig rolle, selv med tekst. Jeg fanger lett opp teksten, fordi den ligger over bilder med «lett» eller lite informasjon. Som sagt er dette en intro hvor vi enda er på avstand, og teksten sammen med disse bildene, gir oss den informasjonen vi trenger fra denne sekvensen.

«Vi ville skyve dette litt ut»

Det som er både en fordel og en utfordring med denne dokumentarfilmen, er at den handler blant annet om hendelser som regissøren nesten må gå ut ifra at alle som ser filmen har et forhold til - nemlig terrorhandlingen 22. juli 2011. Derfor ble musikkbruk opp mot denne hendelsen diskutert mye. Komponist og regissør vurderte flere utfall, enten om hendelsen skulle komme som et sjokk i filmen, eller om de skulle gå ut ifra at publikum visste om hendelsen. De endte opp med å behandle scenene helt i forkant av denne hendelsen på en alvorlig, salmeaktig måte. Fergeturen Johanne tar ut til Utøya for eksempel, er sterkt preget av hendelsen, selv om den ikke er skjedd enda ligger likevel

viten om den i musikken. På grunn av de spesielle omstendighetene vet jeg ikke om jeg vil definere dette som et frampek, selv om det i andre tilfeller kunne argumenteres for at det peker mot det som vil komme. Jeg vil heller tolke dette som et bilde på de delte følelsene vi sitter igjen med om Utøya det året. Både gleden hun skal oppleve, men også det grusomme.

Filmen får en kort, helt stille pause i scenskiftet mellom lek og latter på Utøya, til at det smeller i regjeringskvartalet. Det er helt stille, før du hører et smell. Deretter hører vi kun reallyder fra media og fra stedet. Det er sirener, gråt og opprørte mennesker vi hører. Musikken kommer gradvis under. Den er helt annerledes fra musikken vi tidligere har hørt i filmen. Fram til nå har musikken vært veldig dominert av lyse toner. Nå er det kun en mørk, lav og konstant tone som ligger over de tragiske bildene.

«I denne sekvensen valgte vi å bruke helt andre instrumenter enn de som er i resten av filmen. Det avgjorde vi gjennom en tett dialog med regissøren, Kari Anne Moe. Vi ønsket å skyve dette litt ut av resten av filmen. Her er det brukt mye mørk synth, nesten som i en skrekkfilm. Det er nesten ikke brukt synth noe annet sted i filmen », forklarer komponisten, Vestrum Einarsen.

Det som bryter litt med forventningene til bildene er en oppbyggende trommerytme som etterhvert kommer i tillegg til den konstante tonen. Den bygger opp en spenning i det dystre. Rytmen blir sterkere og sterkere, før den igjen roer seg ned til å kun bestå av mørke hjerteslag.

Rosetoget

Her vil jeg trekke fram et eksempel på en scene hvor musikken har veldig mye å si. Musikken i denne scenen er veldig viktig, nettopp fordi den foregående scenen ikke hadde musikk. På denne måten forsterker den store musikken i denne scenen følelsene i begge scenene. Denne rosetogscenen kommer rett etter et lengre intervju med Johanne, som jeg kommer tilbake til litt senere.

Dette er scenen hvor alle de fire karakterene står i rosetoget. Situasjonen blir hovedfokuset i scenen, samtidig som musikken og stemningen gjør at vi kommer nært på alle karakterene - spesielt én av dem.

Scenen begynner uten musikk. Kun lyden av kirkeklokker, gråt og en dempet stemning i gatene i Oslo. Så kommer musikken helt forsiktig inn i lydbildet. Det er de samme lyse pianotonene som starter filmen i anslaget, bare de er enda lysere. Det er helt lyst og forsiktig, og selv om musikken er der, gir det er bilde av at det er stille. Selv om det er tusenvis av mennesker på bildene, hører vi kun de helt lyse tonene. Melodien fortsetter å være helt forsiktig i det vi hører en stemme. Kronprins Haakon holder en tale som får stort spillerom i lydbildet. Musikken holder seg fortsatt bak. I det han snakker kommer vi nært på karakterene i det vi «oppdager dem» rundt omkring i rosetoget. I det talen til Kronprinsen bygger seg opp, begynner musikken så smått å bygge seg sterkere. Mørkere pianotoner og lange, seige strykere kommer til. Det er en mye mer melankolsk stemning enn i de tidligere melodiene i filmen, selv om det er mye av de samme instrumentene. Når talen er ferdig begynner teksten på sangen. Nå er det kun musikken vi hører. Her er også teksten helt tydelig skrevet til filmen. «I've never seen anyone this honest when they cry, but then again the reasons you have seems like a lie» for eksempel, er hentet fra teksten i sangen *Life is beautiful*.

«Her gjør musikkvalget at scenen handler om Johanne», forklarer regissøren. Dette er en veldig sterk scene i filmen, og jeg er helt enig i at alle elementene summert, gjør at denne scenen handler om Johanne.

«Låten *Beautiful* er skrevet til Johanne. Jeg og Kari Anne var veldig opptatt av at det ikke skulle bli for rett fram, ikke for beskrivende. Dette er ikke min historie, det er hennes. I tillegg var vi veldig opptatt av å gjøre dette på en veldig fin måte, og holde det veldig respektert ovenfor de fire og alle de andre som var på Utøya», sier artisten Matilda Gressberg.

«Her hadde vi en situasjon som var blitt spilt ut så veldig mange ganger i media fra før, folk har allerede sett bilder fra rosetoget i mange ulike sammenhenger. For meg var det derfor viktig at vi lagde en scene hvor vi så dette på en helt ny måte, i en helt annen kontekst på en måte. Jeg syns det er veldig fint klippet, for her har vi prøvd å få scenen til å handle om Johanne sin nye angst, og hennes indre prosess. Det handler om situasjonen og, og en nasjon, og kronprinsens tale og det der, men det er mer blitt et bakteppe. Hovedpoenget ved scenen er henne. Og det føler jeg låten bidrar til, fordi Matilda har skrevet teksten til henne», sier Kari Anne Moe.

4.4 Pushwagner

«Musikken er en viktig og dynamisk del av filmfortellingen. Den kan ikke bare klistres på etterpå».

- Even Benestad, regissør for filmen *Pushwagner*

Balansen mellom det stille og musikken

Filmen om Pushwagner inneholder mange elementer fra fiksjonen, noe den også åpner med. Åpningsscenen er kunstneren selv som setter seg i regi-setet, og tilsynelatende begynner å redigere filmen selv. Her er det ingen musikk, men lydene fra klippene som dukker opp på skjermen i klipperommet til Pushwagner styrer lydbildet. Dette er en oppsatt scene, noe som vanligvis hører til i fiksjonen. Likevel har filmskaperne hyppig brukt slike virkemidler. Filmskaperne forteller selv at de bruker virkemidler som musikk og svart-hvitt-bilder for å fjerne situasjonene litt fra virkeligheten, og fremheve det vi ser på som en film - og det tror jeg starten på filmen er med på å understreke.

Musikken kommer først i det tittelen på filmen dukker opp på skjermen. Sammen med tegninger Pushwagner ser ut til å tegne der og da kommer på skjermen. Musikken begynner svakt, og øker både i volum og rytme-tempo. Musikken er ganske dyster, elektronisk, og det er en stemme som dominerer. Stemmen er nesten litt opera-lignende, med en klagende tone. Stemmen synger ingen tydelig tekst, men holder seg til å synge melodien. Det er en klar, bestemt og mellom-mørk tone. I det musikken utvikler seg med flere og flere elementer, kommer denne stemmen igjen og igjen i flere toneleier, men det er den dype, klagende tonen som er dominerende. Allerede så tidlig i filmen er musikken variert. Denne melodien inneholder veldig mange ulike elementer, som muligens kan gi oss en liten smakebit på hvordan den totale filmen blir. Publikum blir ennå ikke påvirket noen vei følelsesmessig, men heller alle veier.

All musikken i denne filmen er laget av én artist, som holder seg innenfor sjangeren elektronika. Det vil si musikk som er laget med elektronisk utstyr og synter (Urban dictionary 2006). Gisle Martens Meyer, kjent under artistnavnet Ugress åpnet sitt nesten bunnløse arkiv for filmskaperne. Han ble selv litt overrasket over hvor ulik musikken de endte opp med å bruke i filmen var, men så konkluderte han med at det gjenspeilte karakteren. «Det var en litt rotete liste over musikk, men så er Pushwagner litt rotete», sier han.

Elektronikamusikk, og Ugress sine produksjoner kan variere veldig, og kan derfor fort bli veldig uforutsigbar. Det er karakteren i denne filmen og, så derfor vil jeg si at musikken helt fra starten av gir oss et innblikk, eller en følelse på hvem denne mannen er.

Musikken avtar idet bildene går over i Pushwagners egne kunstverk, laget som en 3D-animasjon. Selv om bildene styres etter hvordan musikken utvikler seg, og musikken utvikler seg etter bildene i en slags ringvirkning, er musikken veldig bakpå. Bildet viser en masse mennesker som går i en evig sirkel, og det er også det musikken «viser». Rytmen i musikken høres ut som den domineres av en jevn gange laget av masse militærstøvler. Her tror jeg musikken først og fremst skal fremheve det vi ser på bildet. Kunsten til Pushwagner er som alt annet rundt og ved ham, uforutsigbart. Bildet her viser nok en side ved ham, og det er musikken med på å få fram. Bildet alene gir oss så mye, så derfor syns jeg selv det er bra at det er den som står for informasjonen, og at musikken underbygger den. Det hadde fort gått oss alt for mange detaljer forbi dersom musikken hadde prøvd å fortelle oss noe helt annet samtidig i denne scenen. Animasjonen får igjen flere betydninger når den avsluttes med et sitat fra kunstneren: «Du må gå på som en bulldoser på meg, for å avsløre mennesket bak masken. For ettertiden».

Etterfulgt av disse to sekvensene i filmen som er nokså fylt med musikk, kommer er brå stillhet i det vi møter Pushwagner i et intervju. Musikk i en film brukes til å fremheve følelser, men av og til kan bruken av stillhet gjøre en situasjon mye mer øyeblikkelig og følbart (Gorbman 1987: 18).

Denne stilen fortsetter gjennom filmen, med en tydelig bruk av musikk, og en tydelig fravær av musikk i andre scener. Noe som går igjen er at musikken avtar idet vi kommer nærmere på hovedpersonen gjennom intervju eller situasjoner. Musikken er dominerende og gjør mye ut av seg i de scenene hvor det kan virke som hovedpersonen «spiller» rollen som seg selv.

Lenger inn i filmer ser vi dette i en sekvens hvor Pushwagners suksess som kunstner blir oppsummert gjennom at han forteller, og tidligere medieklipp. Her er musikken tydelig, og lekende. Det er en elektronisk sammensetning av lystige og positive rytmer, kombinert med en «lur» rytme framført av noe som høres ut som en saksofon.

Denne sekvensen fortsetter med små situasjoner hvor Pushwagner spiller ut livet som vellykket kunstner gjennom tidligere klipp. Musikken fortsetter over i en leken dataspill-rytme. Denne rytmen er klar, enkel og lys. Med en slik leken musikk, gjenspeiler den det lekende livet Pushwagner hadde i akkurat de periodene i livet. «Musikken er stemningsskapende og understreker på forskjellige måter karakterens tanker, følelser og psykologiske tilstand», skriver Tore Helseth (Helseth: 2009:221). Samtidig er dette omdiskutert, siden en dokumentar er basert på virkeligheten, og teoretikerne strides om hvor mye følelser det er lov å tillegge karakterer gjennom musikk i en dokumentar (Corner 2010: 244). Dette vil jeg drøfte nærmere senere i oppgaven.

Det som går igjen i filmen er hvordan stillheten brukes aktivt etter en slik musikk-tung sekvens. For like etter dette kommer vi over på en sekvens om hans barndom. Kontrasten i stillheten etter de lekende datalydene, er veldig tydelig. Over bildet av ham som barn er det ikke tale engang. Det er helt stille. Deretter viser Pushwagner oss gamle bilder og tegninger fra den tiden. En situasjon helt uten underbygging av musikk. På denne måten kommer publikum nærmere på hovedpersonen. Det er som om publikum tar et steg forbi murene rundt, og sniker seg innpå det personlige.

Filmskaperne har selv sagt at de har brukt musikken aktivt i filmen, for å på en måte skape et virkelighetsfjernt bilde av det som skjer. Og det er nettopp det motsatte vi opplever i stillheten her. Som en kontrast til rollen Pushwagner spiller, regisserer og lever ut, møter publikum i denne stillheten den ekte Terje Brofos.

Det samme kan vi se senere i filmen. Ved hjelp av fiksjon gjenskaper filmskaperne en sekvens hvor Pushwagner faller om og må på sykehuset. Her er musikken bakpå, og fades helt bort idet vi møter ham på sykehuset og han har våknet opp.

Her er vi nært på hovedpersonen igjen, og musikken ville heller skapt en avstand enn en nærhet. Musikken er derfor ikke tilstede.

Stillheten fortsetter i neste sekvens, fortsatt preget av oppholdet på sykehuset, i en samtale mellom filmskaperne og Pushwagner selv om barneleker. De er ute, og det er noe ventende med denne scenen - både den svake følelsen av at Pushwagner er nervøs for noe, handlingene som utspiller seg i form av samtalen.

Musikken bryter denne nærheten og usikkerheten i neste scene. Dataspill-musikk i en hyppig rytme følger Pushwagner på veien til Tinghuset. Rytmen øker mer og mer, og øker enda mer i det vi går inn i retten. Rettsak-delen her blir løst med at musikken fortsetter over bilder Pushwagner selv har tegnet fra rettsaken. På denne måten forlenges denne scenen, selv uten faktiske bilder fra rettsalen.

Filmen i seg selv har ikke en tydelig dramaturgi. Handlingsmessig er det eventuelt her filmens høydepunkt skulle vært. Dette er rettsaken filmen på en måte har bygget opp til. Likevel kommer ikke dette høydepunktet så sterkt fram, verken i musikken eller i filmens totale bilde, ettersom filmen ikke fokuserer for mye på denne dramaturgien. Filmen handler egentlig om hvem Pushwagner er. Filmen gir deg følelsen av å følge ham over en lengre periode, og det er det som bærer filmen fram.

På grunn av dette er rytmen i filmen også veldig viktig. Musikken spiller i alle scenene på lag med Pushwagner, og vektlegger følelsene i hver scene.

«Pushwagner er rytme», uttaler Even Benestad, en av filmskaperne. Derfor er variasjonen og rytmen i musikken veldig viktig for uttrykket til filmen.

I grenseland

«Vi har brukt veldig mye musikk i denne filmen. Men blir det for mye musikk, blir publikum kvalt. Jeg vil si denne filmen er i grenseland av det», forklarer filmregissør Even Benestad om musikkbruken i portrettet om Pushwagner.

I dette portrettet av kunstneren Pushwagner var det aldri noe spørsmål om det skulle være musikk eller ikke. «Pushwagner er rytme», gjentar Even Benestad. Filmskaperne ønsket å finne en musikk som best mulig kledde hovedpersonen de skulle portrettere. Pushwagner, som selv gjennom hele prosessen har prøvd å styre mye av regien, var selv klar på hvilken musikktype han ønsket seg. Den fikk han ikke.

Filmskaperne hadde en tanke om hvilket uttrykk de ønsket å formidle gjennom filmen, fra første prosjektskisse, og jobbet parallelt med å filme og velge ut musikk gjennom hele filmproduksjonen, som tok over fire år. «Vi ville ha noe som kledde hovedpersonen, og som ikke beskrev ham som gammel og grå. Men vi ville ha noe med mer fart i», forteller August Hanssen.

Musikken i filmen har ingen kontinuitet eller gjennomgående tema, noe som er et bevisst valg av filmskaperne. Med en god kombinasjon av forskjellige musikkarter, og et sammensurium av musikk, mener de at de best beskriver Pushwagner.

Som nevnt over er også musikkens største oppgave i denne filmen å skape en rytme. I en film som ellers ikke har mye dramaturgi, er det musikken som skaper rytmen i filmen, og bærer den framover.

Denne filmen er hele tiden klippet sammen med musikken. Helt fra starten, da de begynte å leke seg med det første utvalget av musikk de hadde fått tilgang til fra artisten Ugress (som har komponert all filmmusikken til Pushwagner), har filmskaperne Benestad og Hanssen klippet med musikk. «Hvorfor? Fordi det er så kjedelig i klipperommet uten musikk», forklarer Hanssen.

Han forklarer videre at de brukte musikken hele tiden aktivt for å bygge opp sekvenser underveis av arbeidet. «Musikken er en viktig og dynamisk del av filmfortellingen. Musikken kan være med å diktere hvordan filmen skal ende opp, og da er det ikke naturlig å klistre den på etterpå», legger han til.

«Vi tok for oss en scene, visste hva vi ville den skulle inneholde, hva den skulle si. Deretter fant vi musikk til det bildet, og klippet etter den», forklarer Benestad.

Hanssen presiserer i et blogginnlegg han har skrevet om musikk i dokumentarfilm (2015) at musikk ikke bare er viktig for en film, men det er en av de mest vesentlige delene av filmen. Derfor begynner han planleggingen av musikken allerede i den første prosjektskissen.

4.5 Tilnærming til musikken

Som forklart i teorikapittelet, ble lydfilmen normen innen filmproduksjon rundt 1930. Det var også på den tiden lydutstyr i kinosalene ble forbedret, og en fikk muligheten til å gå vekk fra musikk som

fulgte lydsporet fra A til Å gjennom hele filmen, men heller bruke et **begrunnet** lydspor med bestemt musikk til ulike scener.

I det klassiske systemet som ble utarbeidet på 1930-tallet, ble filmmusikken vanligvis skrevet helt til sist, etter at filmen var ferdigklippet. Da brukte de å ha en såkalt *spotting session*, hvor produsent, og alle andre involverte i filmproduksjonen, så gjennom filmen, og bestemte hvor musikken skulle plasseres (Larsen 2010:94). Slik laget de et *cue sheet* hvor handlingen i sekvensene i filmen ble beskrevet, og til dette ble musikken komponert og spilt inn. Helt til slutt ble det mikset sammen med filmens resterende lyd, som for eksempel dialog (ibid.).

Denne måten å jobbe på, er det flere og flere filmskaperere som går vekk fra, ifølge mine intervjuer til denne oppgaven. Også i dokumentar har musikk blitt et av de viktigste virkemidlene, og derfor kommer den inn i prosessen på et mye tidligere tidspunkt.

Samtlige av hovedkildene til denne oppgaven hadde en idé og visjon for hvordan musikken skulle være i filmen, allerede før opptak ble gjort. Dette ble hele tiden endret, men musikken hadde likevel en viktig rolle helt fra starten av.

Slik musikkbruk gjelder vel og merke den typen dokumentarer Carl Plantinga definerer som dokumentarfilmer med en formell stemme. Alle de tre filmene i utvalget mitt har en slik formell stemme. Den dominerende musikkbruken viser en tydelig stemme fra filmskaperen. Dens viktigste oppgave er, som Plantinga legger det, å lage filmens «experiental envelope». Det vil si rammene for hvilke følelser filmskaperen vil skape mellom lyd og bilde, og mellom karakterene i filmen og seerne.

«Musikken er en viktig og dynamisk del av filmfortellingen, og kan ikke bare klistres på etterpå», forteller Even Benestad, regissør for filmen *Pushwagner*. Han forklarer at musikken helt fra starten er med på å diktere filmen, og hvordan den skal formes, og derfor begynner han og hans kollega, August Hanssen, alltid tidlig med å velge ut musikk. De har de første tankene om filmmusikken med i filmens første projektskisse.

Benestad presiserer at han ikke bare synes musikken er viktig, men en av de mest vesentlige delene av en film. «Selv liker jeg best filmer hvor musikken får lov til å ta plass», sier han. Både Hanssen og Benestad har alltid vært glad i musikk, og derfor bruker de det hele tiden aktivt.

Også Kari Anne Moe, regissør for *Til Ungdommen* er tilhenger av å blande inn musikk tidlig i prosessen. Allerede før hun begynner opptak samler hun opp musikk i lister etter ønske om hvilke følelser og stemninger hun ønsker å få med i filmen. Samarbeidet med artisten Matilda Gressberg ble også gjort lenge før hun begynte opptakene til filmen.

«Kari Anne er veldig engasjert i musikken, og er veldig tydelig på hva hun vil ha fra starten av», forteller Ketil Einarsen, en av komponistene til filmmusikken i *Til ungdommen*.

Da Mona Friis Bertheussen først begynte å jobbe med historien om tvillingsøstrene, oppdaget hun at historien nesten var som et eventyr. «Jeg tenkte at dette er en historie som også vil tåle ganske stor musikk. Det var akkurat som om det var musikk i historien, og det var nesten sånn at du følte den bare skulle være der», forteller hun. Selv er hun veldig glad i musikk personlig, og tror at også det har påvirket musikkbruken i filmen helt fra starten av. «Film er en sammensetning av visuelle bilder, ord og musikk. Det er hovedingrediensene i uttrykket», legger hun til.

Prosjektet med filmen *Tvillingsøstrene* gikk over så langt tid at det ikke var økonomisk mulig for Bertheussen å jobbe med en fast komponist. Dermed kjøpte hun seg tilgang til et arkiv med filmmusikk fra starten av. Slik fikk hun god oversikt over det som fantes av filmmusikk i de bibliotekene, og begynte tidlig å planlegge uttrykket til filmen.

Bertheussen hadde i starten et bilde av hvordan hun trodde musikkbildet i filmen ville bli. Hun lette i arkivet etter musikk ut ifra instrumenter hun hadde tenkt seg ut på forhånd. «Jeg hørte endel på de klassiske melodiene til Edvard Grieg for eksempel, men det vippet nesten over i en slags Norgesreklame. Bildene var så sterke og vakre, og derfor følte jeg at jeg heller måtte ta hensyn til stemningen, følelsene og opplevelsene til karakterene i filmen, ikke bare Norges natur, i valg av musikk», forklarer Bertheussen.

Musikkvalget påvirket Bertheussen i resten av produksjonen. Hun visste at hun ønsket seg stor musikk, og da ønsket hun seg også store bilder.

4.6 Musikkens rolle i filmen

Musikken er et viktig virkemiddel for å «sy seeren inn i handlingen i filmen», slik Claudia Gorbman beskrev det. En slik beskrivelse legger ikke skjul på musikkens store rolle i å lede publikums følelser mens de ser på en film.

Også dokumentarfilmskaperne i denne oppgaven bruker musikken som virkemiddel aktivt. «Musikken er med på å styre den emosjonelle opplevelsen av en film», forklarer August Hanssen. «Det handler om å forsterke det som skjer så mye som mulig», legger han til.

Mona Friis Bertheussen legger seg også bak den siste påstanden, men legger veldig vekt på at følelsene allerede må være der. «Aldri legg noe over som ikke er der i utgangspunktet. Det viktigste er at publikum ikke blir manipulert til å føle noe som ikke er der», forklarer hun. Bertheussen har hele tiden bevisst brukt stor musikk med sterke instrumenter i denne dokumentaren, men har likevel aldri lagt på noe som ikke er der.

«Store følelser gir plass til stor musikk», understreker Kari Anne Moe. Da hun regisserte *Til Ungdommen* brukte hun musikken som et emosjonelt virkemiddel. «Det hjelper oss å få lov til å være med å føle noe», forklarer hun.

Claudia Gorbman bruker uttrykket «musikalsk hypnose». Det vil si at musikken leder publikum inn i en slags transe, hvor vi tror på det som vi blir ledet inn i. Gorbman forklarer at publikums hypnose vil si vår våkenhet. «Publikums tro på fiksjonen varierer gjennom filmen, og troen på fiksjonen er omvendt proporsjonal med tilskuernes grad av våkenhet. Musikken forminsker tilskuernes grad av våkenhet» (Gorbman 1987:69).

Selv om denne teorien hovedsakelig er rettet til fiksjonsfilmen, mener jeg den også er gjeldende her. Musikk er blant filmens elementer som er hentet fra fiksjonen, og selv om flere av filmskaperne presiserer det at ingen følelser som ikke er der fra før av blir overført gjennom musikken, er det et bevisst ledende valg å legge musikken til. Som sagt så handler det om å forsterke det som er der mest mulig.

I filmen om Pushwagner har musikken en veldig stor rolle. «Musikken måtte kle hovedpersonen», forklarer filmskaperne. Pushwagner *er* rytme, forklarer de, og det ble fra starten av det regissørene forholdt seg til i valg av musikk.

«Pushwagner hadde selv et veldig klart bilde på hvordan musikk han ønsket seg. Han ønsket seg jazz. Det fikk han ikke», forklarer Benestad.

Benestad og Hanssen ønsket å bruke rytmen i musikken veldig bevisst. Først og fremst ønsket de seg musikk som gjenspeilet hovedpersonen. «Vi ville ikke lage et bilde av ham som en grå, gammel mann. Men han trengte noe musikk med fart i», forteller de.

Teoretikeren Michel Chion har en teori om at musikken spiller på følelser på to ulike måter. Den kan spille på de direkte følelsene vi ser foran oss, på empatien til seerne.

I alle tre filmene finner vi eksempler på denne måten å spille på følelser. Bertheussen presiserer hvor viktig den forsiktige musikken i de rolige scenene i *Tvillingsøstre* er. Der fremheves følelser som lengsel, glede, frihet og kjærlighet mellom søstrene. I *Til Ungdommen* er det til tider et så stort trøkk med følelser, at roen og oppbyggingen til neste følelse er avgjørende. Hun legger i tillegg til hvor viktig det er å få pause mellom følelsene. Derfor spiller den filmen mye på kontrastene mellom det glade og det seriøse i scenskiftene. I *Pushwagner* gir musikken oss først og fremst et bedre innblikk i denne personen vi prøver å følge. Musikken kan ofte spille på det fjerne, nemlig rollen han spiller som *Pushwagner*, og det er heller når musikken blir rolig, eller borte, at vi kommer nærmere.

Chion snakker også om en «anepathetic» musikk, som spiller på en mer likegyldig musikk, som ikke spiller på lag, men heller på kontrast med bildet. En slik type musikk finner jeg ikke i mitt utvalg av filmer, og jeg har heller opplevd det sjeldent eller aldri i dokumentarfilm. Dersom en munter musikk skulle fått spille over tragiske hendelser, kunne det oppfattes som respektløst, nettopp fordi disse hendelsene faktisk har skjedd. Derfor tror jeg dokumentarfilmskaperne er veldig påpasselig med et slikt virkemiddel.

Rytmen i musikken er også veldig viktig for filmens utvikling når det gjelder historien om Pushwagner. Filmene selv har lite dramaturgi. Den handler hovedsakelig om personen vi følger. Den kronologiske gangen i filmene er mindre viktig. Derfor var det viktig for filmskaperne å ha en

stabil rytme i musikken gjennom hele filmen for å på den måten skape framgang (Bordwell og Thomson 2010:281). Det er en klar sammenheng mellom rytmen i bildene og rytmen i musikken, nettopp fordi den kler hovedpersonen så godt. *Pushwagner* er rytme, og han er like uforutsigbar og mangesidig som musikken i filmen. Det er rytmen i *Pushwagner* som bærer filmen framover, og holder spenningen oppe for oss som seere.

Rytme er en av musikkens funksjoner i film, i følge teoretikerne Bordwell og Thomson. En annen funksjon er rom (Bordwell og Thomson 2010:285). Det vil si hvordan musikken plasserer oss som seere i forhold til det som skjer i filmene. Denne funksjonen vil jeg si blir godt brukt i disse tre filmene, men på ulike måter. I filmen *Til Ungdommen* er det musikken som fører oss som publikum helt inntil karakterene. Musikken hjelper oss å føle som dem vi er nært på, og det er også det som er tanken bak musikkvalget, ifølge regissøren. Et annet godt eksempel er hentet fra filmen *Tvillingsøstrene*. Regissøren påpeker hvor viktig den ettertenksomme og rolige musikken er i scenene hvor karakterene ikke formulerer seg med så mange ord. Musikken står blant annet veldig sentralt i scene hvor Aleksandra venter spent på brev fra sin søster på andre andre siden av jorden, selv om den holder seg rolig. Den lengselen som er hos Aleksandra, som denne scenen forteller oss så mye om, blir forsterket i musikken som fyller scenen.

I motsetning til disse eksemplene, har vi flere av scenene i *Pushwagner*. I den spiller musikken ofte en rolle som avstand mellom publikum og det nære. Musikken tar stor plass, og spiller på det sære og uforventende, mens der er det stillheten som følger etter musikken som trekker oss nær karakteren vi følger.

Fravær av musikk

En scene jeg synes er veldig spesiell, viktig og spennende utført i filmen *Til Ungdommen*, er et intervju gjort omtrent midt i filmen, rett etter den store vending i det det smeller i Regjeringskvartalet 22. juli. Dette er én scene, som bryter med veldig mange normer innen filmredigering. Det er fordi den inneholder ett utsnitt, én person over en hel scene, som varer i over 17 minutter. Dette er et intervju med en av karakterene, Johanne, hvor hun forteller om det som skjedde på Utøya. Her blir det ikke brukt noe musikk, og heller ingen annen form for pauser i klippet.

Stillheten i denne filmen står for mye av det nære (Gorbman 1987:18). Vi holder nesten pusten fordi vi er så nær henne. I tillegg spiller også musikken på det nære. Musikken spiller på sorg, håp og framtid og framkaller følelser i oss som tilskuere på samme måte som hos karakterene i filmen.

Dette er en helt avgjørende scene i filmen, og regissøren forklarte at råopptaket var på rundt en halvtime. For regissøren var det viktig å la henne få snakke, og gjøre minst mulig med det hun kom med. Derfor er det ikke lagt til noe stemningsmusikk eller andre lyder til lydbildet. På denne måten oppnådde filmregissøren nettopp det Claudia Gorbman snakker om, den følbare stemningen - takket være stillheten (Gorbman 1987:18).

Denne stillheten er et veldig bevisst valg gjort av filmskaperne, for å holde på de sterke følelsene scenen gir, og jeg som seer blir dratt inn i følelsene, helt uten musikk, så jeg er veldig glad det ikke ble lagt på noe overflødig musikk her. Komponistene av filmmusikken i denne filmen hadde hele tiden et tett samarbeid med regissøren, og også denne scenen ble diskutert. «Vi diskuterte mange slike detaljspørsmål. Vi kan ha diskutert dette, for jeg er helt enig i avgjørelsen om bruken av stillhet her», sier Ketil Vestrum Larsen.

«Stillheten skaper en veldig nærhet til Johanne. Intervjuet er tatt så rett etter 22.juli at det er nesten som hun er der fortsatt. Derfor var vi så nær på henne uansett. I denne scenen var det aldri aktuelt å legge på musikk. Men musikken etter denne scenen var veldig viktig. Da føler du som seer en veldig trang til å få lov til å reagere», forteller Kari Anne Moe.

Derfor er musikken som følger etter denne scenen, i scenen i Rosetoget, som jeg har beskrevet tidligere, ekstremt viktig. Der lar regissøren oss få lov til å reagere på de følelsene og inntrykkene vi sitter inne med etter intervjuet, gjennom musikk. Denne overgangen og kontrasten mellom stillheten i den ene, og den sterke musikken i den andre, synes jeg som seer gjør filmen til den sterke inntrykksporsjonen som den er.

Musikk med tekst er noe vi hører i både *Til Ungdommen* og *Pushwagner*. Teksten har likevel fått en mye tydeligere rolle i den førstnevnte. Der er teksten en del av handlingen, og den vinner konkurransen for seernes oppmerksomhet i flere scener - et bevisst valg gjort av filmskaperne. På den måten er den med på å bygge opp handlingen i filmen. I *Pushwagner* derimot, er stemmen mye mer i bakgrunnen. Den har ingen direkte tekst, men stemmen er heller som et instrument med måten

den bruker operastemmen til å forsterke følelser. Her blir stemmen brukt som et dramatisk virkemiddel. Den taper ikke noen konkurranse med bildene, men den legger likevel på en dramatisk musikkinstrumenter ikke nødvendigvis ville klart.

4.7 Virkelighetens lydspor

Spørsmålet om musikk skal være greit eller ikke i dokumentarfilmer, mener filmskaper Even Benestad er en utdatert diskusjon. Og selv om musikk er blitt en selvsagt ingrediens i de aller fleste av dagens dokumentarfilmer, er nok ikke diskusjonen helt død. I og med at dokumentarfilmen har et såpass nært forhold til journalistikken og den rene observerende *direct cinema*, er det fortsatt endel som mener en bør være veldig forsiktig med å legge følelser til virkeligheten med bruk av musikk.

For definisjonen på dokumentar er nå som kjent *en kreativ behandling av virkeligheten*, og bruken av musikk kommer definitivt inn under kreativ-delen. Men dette begrepet ble delt opp og spesifisert til at en dokumentarfilm alltid skal handle om *ekte mennesker, ekte steder og faktiske, ekte hendelser*. Og det er her diskusjonen får innhuk i dokumentarfilmdebatten. Spørsmålet er nemlig om musikken skaper følelser som ikke nødvendigvis var der i det filmen ble laget, og at det da ikke lenger er snakk om ekte hendelser hvis musikken blir lagt til.

Og selv om ingen av denne oppgavens filmer har en direkte voice-over, som kan være vanlig i filmer med formell stemme, så styrer filmskaperne likevel publikum med en klar stemme. På den måten kan vi etter teoriene til Plantinga godta at det brukes musikk i disse filmene. Men til en viss grad, slik filmskaperne selv også begrenser seg.

«Ikke havn i den fellen at du prøver å legge noe til scenen som ikke er der av følelser, ved å legge til musikk», sier Mona Friis Bertheussen. Hun forklarer videre at det viktigste er at en scene i en dokumentar ikke blir brukt til å manipulere publikum til å føle noe de ikke føler. «Publikum er ikke dumme, de skjønner det. Da vil de heller vende seg imot musikken, deretter filmen, og så til slutt

regissøren», sier hun. Samtidig legger hun til at vi ikke må være redd for å bruke musikk i en dokumentar, for å forsterke de følelsene som allerede er der.

I filmhistoriens kritikk av musikkbruk i dokumentarfilmer, har vi blant annet Michel Brault som var aktiv innen den observerende dokumentaren, som mente det at musikk ikke hadde noen som helt rolle innenfor dokumentarsjangeren. Han mente musikk hørte til innen impresjonismen, ikke realismen, som dokumentaren var - i følge han. Men det er nettopp denne inndelingen som skaper forskjellige meninger om musikk er greit eller ikke. For Bill Nichols definerte dokumentarfilmen som en representasjon - en sannhet - fra virkeligheten, ikke et speilbilde - den ene sannheten fra virkeligheten. Og denne teorien står veldig sterkt hos alle filmskaperne i denne oppgaven. Benestad og Hanssen understreker spesielt at det de fremstiller på filmen ikke nødvendigvis er *sannheten*, men at det er *en sannhet* - slik de har sett det. På samme måte har regissørene for *Til Ungdommen* og *Tvillingsøstrene* gjort det samme. De bruker musikken først og fremst for å fremme de sanne følelsene som finnes i historiene som blir fortalt. Derfor er alle disse regissørene dypt uenige i uttalelsen til Brault, og vil nok heller si at dokumentarfilmen hører til innenfor impresjonismen heller enn realismen. Det er kanskje akkurat i grenseland mellom disse to vi finner dokumentarfilmen - et kreativt behandlet øyeblikk fra virkeligheten.

August Hanssen, som laget *Pushwagner* skrev et blogginnlegg om musikk i dokumentar i februar 2015. Der skriver han om bruken av musikk i dokumentarfilmer, og hans egne meninger om det. Blant annet skriver han at: «I min mening er musikk i dokumentar like naturlig som klipping i en dokumentar. Naturligvis kan man lage en dokumentar uten å klippe, men det er en fare for at 70 minutter lange tagninger blir kjedelige i lengden» (Hanssen 2015).

Benestad og Hanssen bruker musikken aktivt til å gjøre publikum bevisst på filmuniverset. Sammen med andre virkemidler, som scener i svart-hvitt, bruker de musikken for å skape en distanse mellom virkeligheten, og det vi ser i filmen om Pushwagner. «Det er ikke virkeligheten, men en tolkning av den», presiserer de.

1950-tallets britiske journalistikkpåvirkning på dokumentaren har satt sine spor, og filmskaperne var svært forsiktige med bruk av musikk på filmene etter dette. «I min verden er det alltid musikk», svarer Even Benestad på spørsmålet om det alltid er greit med musikk i dokumentar. Likevel lager han et skille.

For selv om regissørene bak *Pushwagner* snakker høyt og tydelig om fordelene med musikkbruk i dokumentarfilm, nettopp for å skape en distanse mellom virkeligheten og dokumentaren, er Benestad likevel enig i at musikk på journalistikk blir overflødig. For da en riksdekkende radiokanal begynte med musikkspor bak de oppleste timesnyhetene, reagerte han. «Jeg syns musikk har en helt naturlig plass innen film, men ikke innen journalistikk», forklarer Benestad. «Jeg er mer opptatt av å lage film som kanskje er litt virkelighetsfjern, enn å prøve å si at det er virkeligheten. Det er en tolkning av den», forklarer han. Dokumentarfilm er en subjektiv sjanger, som forteller sanne historier, men det er likevel helt tydelig laget med en subjektivitet, som skiller dokumentaren fra journalistikken.

Huskeliste

Michael Rabiger var som nevnt skeptisk til alt for mye bruk av musikk i dokumentarfilmer, og redd for at filmskaperne brukte musikk for de feile grunnene. Derfor satte han opp noen punkter på en huskeliste for filmskaperne. Noen av de punktene drøfter jeg her.

Music should not inject false emotion

Dette er et punkt alle filmskaperne i denne oppgaven har et bevisst forhold til. Både Bertheussen og Moe har poengtert viktigheten til hele tiden å ha publikums tillit i filmen for å kunne få fram den historien du ønsker å fortelle. Om du i det hele tatt prøver å legge til følelser som ikke er der, mister du seerne, og historien mister sin makt. For Benestad og Hanssen i *Pushwagner* spiller de på strengene mellom musikken og følelsene allerede fra første prosess i klipperommet. I denne filmen er det følelsene og musikken som bringer historien fram, heller enn situasjonene. På den måten ser jeg det vanskelig at disse følelsene er falske. Musikken spiller hovedsakelig på vårt forhold til karakteren i filmen, og vil derfor heller lede oss til de følelsene som allerede er der, i stedet for at det skal lages noen nye.

Choice of music should give access to the inner life of a character

Det er nettopp dette som gjøres i *Pushwagner*. Musikken spiller på følelsene til karakteren vi følger. På samme måte finner vi et godt eksempel i *Til Ungdommen*. I rosetog-scenen som jeg har gått nærmere inn på ovenfor, spiller musikken på følelsene til Johanne. Så selv om settingen er for alle

karakterene, og det skjer masse - masse folk, og en situasjon veldig mange av seerne har et forhold til - så handler scenen likevel om Johanne.

Music can signal the emotional level at which the audience should investigate what is being shown

Dette punktet går litt inn i det forrige, hvor musikken i *Pushwagner* og *rosetoget* i *Til Ungdommen* er gode eksempler. Og det vil jeg absolutt mene i dette tilfellet også. Musikken peiler publikum mot Johanne, og mot Puswagner, for det er *der* handlingen skjer. Det er de følelsene som er i fokus i disse scenene. På samme måte er det i *Tvillingsøstrene*, for eksempel i starten når musikk fra orienten, tradisjonell kinesisk musikk spiller på det ukjente som de ikke har noe forhold til. Den spiller på kontrasten mellom det veldig norske i mange av bildene, og det nye og ukjente idet de skal få sin egen datter.

6.0 Reflekterende avslutning

Det virker som om musikkvalg er et enda viktigere valg i en filmproduksjon enn jeg først trodde når jeg begynte på denne oppgaven. Musikken kan dra oss med på en reise inn i en sterk historie, men brukes den feil, kan historien forsvinne for oss. Derfor legger disse filmskaperne så mye arbeid i å velge riktig mengde, mening og volum på musikken de tilføyer historiene i dokumentarfilmene.

Jeg startet med et nokså journalistisk utgangspunkt, hvor jeg var skeptisk til hvor mye musikk en seer kan godta i en dokumentar som skal gi et bilde fra virkeligheten. Men det er et viktig poeng hvor subjektiv dokumentarsjangeren kan være, og er blitt for veldig mange dokumentarfilmskaperne i dag. Og dette presiserer alle filmskaperne jeg har snakket med i denne oppgaven, nemlig at musikken er deres måte å få enda mer fram de følelsene som filmskaperne mener er i de situasjonene som filmene viser.

Problemstillingen min formulerte jeg til «Hvordan brukes musikk i norsk dokumentarfilm i dag?». Svaret på dette ligger i dokumentarfilmens subjektivitet. Musikk blir brukt mye, men alltid bevisst og reflektert i norske dokumentarfilmer i dag, basert på denne oppgavens utvalg. Regissørene jeg har snakket med er alle veldig glade i musikk, og ønsket fra starten å ha det med. Men samtidig holder de alle igjen, for ikke å legge på følelser som ikke er der.

Men kan musikken argumenteres som sann, slik at den går inn under dokumentarbegrepets krav? Som noen av regissørene har poengtert, så mener de at musikk er en like naturlig del av dokumentarfilmen som det klipping er. Musikk er blitt en naturlig del av filmredigeringen, og «ansvaret» om sannhet i en dokumentar er derfor lagt på filmskaperen. «Jeg tror at en regissør som jobber så inderlig og så ekte med sin historie, vil kjenne historien så godt at hvis man gjør noen grundige valg, som respekterer historien og står i stil med historien, vil de fleste ikke reagere på musikken», sier Mona Friis Bertheussen, regissøren for *Tvillingsøstrene*.

Funnene jeg har gjort i denne oppgaven forteller meg at musikk er kommet for å bli i dokumentarfilmen. Men ansvaret for at publikum fortsatt skal kunne tro på at hendelsene er sanne, ligger hos regissøren. Dermed vil jeg se på musikk som et viktig, men mektig virkemiddel i dagens historiefortelling gjennom filmmediet.

6.0 Kilder

- **Bakøy, E.** 2008 «Retningslinjer for den filmvitenskapelige næranalysen» i *Filmanalytiske tradisjoner*, redigert av Bakøy, E. og Moseng J. S., Universitetsforlaget, Oslo. Side 11-19.
- **Bordwell, D. og Thomson, K.** 2010 *Film Art - An Introduction, 9.edition* The McGraw-Hill Companies, New York.
- **Chion, M.** 1994 *Audio vision - Sound On Screen*, Columbia University Press.
- **Corner, J.** 2005 «Sounds Real: Music and Documentary» i *New Challenges for Documentary, 2.edition*, redigert av Rosenthal, A. og Corner, J., Manchester University Press, Manchester.
- **Gorbman, C.** 1987 *Unheard Melodies - Narrative film music* Indiana University Press, Indiana.
- **Hanssen, A.** 2015 «Musikk og dokumentar» *Blogginnlegg på Indiefilm.no* <http://www.indiefilm.no/2015/02/19/musikk-og-dokumentar/> hentet 5.mars 2015.
- **Helseth, T. og Maasø, A.** 2008 «Musikk og lyd i film» i *Filmanalytiske tradisjoner*, redigert av Bakøy, E. og Moseng J. S., Universitetsforlaget, Oslo. Side 79-85.
- **Helseth, T.** 2009 «Musikk i tidlig dokumentarfilm» i *Veier tilbake: Filmhistoriske perspektiver* Høyskoleforlaget, Oslo. side 219-240.
- **Larsen, P.** 2005 *Filmmusikk - Historie, analyse, teori* Universitetsforlaget, Oslo.
- **Nichols, B.** 2010 *Introduction to Documentary, 2.edition* Indiana University Press, Indiana.
- **Plantinga, C.** 1997 *Rhetoric and Representation in Nonfiction film* Cambridge University press.
- **Rabiger, M.** 1998 *Directing the Documentary* 3.edition, Butterworth-Heinemann, USA.
- **Rogers, H.** 2013 «Composing with Reality: Digital sound and Music in documentary film» *Digitized Reality* http://www.academia.edu/3985182/Composing_With_Reality_Digital_Music_and_Sound_in_Documentary_Film hentet 28.april 2015.
- **Urban Dictionary** 2006 *Electronic Music* <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Electronic+Music> hentet 23.mars 2015.
- **Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O.** 2007 *Metodebok for mediefag 3.utgave*, Fagbokforlaget, Bergen.

Filmer

- *Pushwagner* 2011, Norge. Regissert av Even Benestad og August B. Hanssen.
- *Til ungdommen* 2012, Norge. Regissert av Kari Anne Moe.
- *Tvillingsøstre* 2013, Norge. Regissert av Mona Bertheussen.

Kvalitative intervjuer

- Benestad, E. (2015). *Intervju med regissøren for «Pushwagner»* (Telefon, 23.02.2015).
- Bertheussen, M. F. (2014). *Intervju med regissøren for «Tvillingsøstre»* (Telefon, 05.12.2014).
- Einarsen, K. V. (2014). *Intervju med komponisten til musikken til «Til Ungdommen»* (Telefon, 25.11.2014).
- Gressberg, M. (2014). *Intervju med artisten som synger i musikken til «Til Ungdommen»* (Telefon, 25.11.2014).
- Hanssen, A. B. (2015). *Intervju med regissøren for «Pushwagner»* (Telefon, 27.02.2015).
- Meyer, G. M. (2015). *Intervju med komponisten til musikken til «Pushwagner»* (Telefon, 13.02.2015).
- Moe, K. A. (2014). *Intervju med regissøren for «Til Ungdommen»* (Telefon, 10.12.2015).