

lige ledere for henholdsvis P2-musik og P3. Den mere almene del af diskussionen, om hvem der bør forvalte folkets smag, tages grundigt op af en af de mest kendte »rocksociologer«: Professor Simon Frith fra Glasgow. Hans artikel og 3 af de øvrige i nummeret er baseret på oplæg fra årsmødet i Sammenslutningen af medieforskere i Danmark, november 91, med temaet: Musik og medier.

I samtalen med to musikansvarlige ledere fra Danmarks Radio er det gennemgående tema, om det er den enkelte programmedarbejder, der suverænt skal bestemme hvad der skal spilles i DR og hvordan DR skal forholde sig til musiklivet og musikindustrien i øvrigt. Pladebranchens lanceringsvilkår er blevet anderledes efter at vi har fået lokalradioerne og flere delvist landsdækkende TV-kanaler. Dette forhold belyses i Poul Martin Bondes artikel, der desværre er det eneste vi har i dette nummer om pladebranchen i Danmark.

»Musik kan bruges til mange ting. F.eks. kan man lytte til den«, skrev Ansa Lønstrup

om »Underlægningsmusik« i *Mediehåndbogen* (s. 357). Og hun fortsatte: »men det er som regel ikke meningen med underlægningsmusik. Den skal være der, gå ind i vores sanser uden at vi lægger mærke til det.« Og her i nummeret tager hun igen fat på underlægningsmusik, men denne gang af en mere pågående type, nemlig musikken til *Twin Peaks*, hvor hun konkluderer, at her er musikken brugt som en integreret betydningsbærende enhed. Vi kan ikke forstå eller opleve de centrale pointer i TV-serien uden at kunne forstå underlægningsmusikkens betydning.

Musikkens betydning eller funktion i lidt bredere sammenhænge tages op af Anne Tortzen, der har talt med unge om musikens rolle i deres hverdag og af Lisbeth Ihlemann, der ser på hvad der sker med umiddelbarheden og intensiteten i en rockkoncert, når den skabes om til TV eller musikvideo. Er hun for eller imod Carl Nielsens forfladigelsestese? Og gælder den også for rockmusik? – Læs nærmere inde i bladet!

Hvordan gør musikken i Twin Peaks?

Af Ansa Lønstrup

Det er almindeligt erkendt, at musikken spiller en afgørende rolle for den totale oplevelse af film og TV. Men det glemmes ofte igen, især i fortolkninger, der fokuserer på handlingen og ser bort fra musikken og måske også den visuelle formidling.

Tendensen til at »glemme« musikken i fortolkningen skyldes især, at den er svær at beskrive og svær at analysere. Ansa Lønstrups analyse af musikkens rolle i TV-serien »Twin Peaks« er en eksemplarisk gennemgang af hvorledes musikken skaber betydning. Den er samtidig et bidrag til forståelsen af netop denne serie, der bla. udmærker sig ved, at den næppe kan begribes uden at musikken bliver en del af oplevelse og tolkning.

Her nogle år efter den amerikanske TV-serie *Twin Peaks* sejrsgang henover danske TV-skærme vil jeg ikke nøjes med at tilslutte mig de utallige jubelkor, som journalister og kulturskribenter afsang, mens serien kørte på DR-TV. Jeg vil også benytte lejligheden til at formidle en konkret fornemmelse for, hvordan og i kraft af hvad musikken kan operere sammen med levende billeder. I dette tilfælde i en TV-genre, der trækker på andre gener som amerikansk soapopera, alm. TV-serier, detektivfilm, spændingsfilm m.m.

Genre-referencerne og David Lynch's spillet på og legen med dem var et gennemgående tema i de forskellige skrivelser om serien. Ligesom Lynch's anderledes fortælle teknik og -rytme, hans evne til at etablere et anderledes fiktivt rum eller sted, hvor det fortrængte og det ubevidste kan udspille sig som seriens centrale »indhold«, men ikke nødvendigvis eneste udsigelse.

Også musikken indgår i etableringen af seriens genre-referencer, men derudover er der tale om, at musikken i serien har en meget mere radikal og central betydning for seriens konstruktion – ja i høj grad etablerer en af betingelserne for seriens fascinationskraft.

Angelo Badalamenti's musik er nemlig så anderledes – set i forhold til såvel almindelig

TV-seriemusik som filmmusik – at den markerer et tydeligt og i modtagelsen bredt gennembrud for en ikke-stereotyp og ikke-underordnet TV/filmmusik. Vejen for gennembruddet er blevet banet af 80'ernes videoinspirerede, musikaliserede filmsprog og af enkelte anderledes TV-serier, som f.eks. Dennis Potters *Pennies From Heaven* og *The Singing Detective*. Det er netop mit ærinde at dokumentere, hvordan det *anderledes* i høj grad drejer sig om musikken, dens funktion og strukturering af nyere audiovisuelle fortællinger.

Musikken i den traditionelle TV-serie

Den amerikanske multiplots-serie, som f.eks. *Dallas* og *Dollars*, er karakteriseret ved en musik, som dels er stilistisk stereotyp, dels først og fremmest fungerer på et syntaktisk (horizontalt) plan. Det musikalske materiale udgøres af små musikforløb, som sjældent kan karakteriseres som afrundede eller musikalsk/stilistisk selvstændige. Der opereres med musik »intro«, »link«, »outro« og »bridge«. Som betegnelserne antyder, er de placeret i forhold til klip, sceneskift eller tids-, rum- og handlingsskift.

De har funktion af musikalske hjælpere, der skal bygge bro mellem og camouflere seriens fragmenterede karakter med henblik på en illusion om sammenhæng, »naturhlighed« og »virkelighed«. Altså en syntaktisk *helende* funktion. Samtidig markerer de faktisk også overgange, sætter »punktum«, »komma« og »nyt afsnit«, sådan at man som seer gøres opmærksom på netop skift i tid, rum eller handling. Til denne *delende* funktion bidrager det minimum af musikalsk-stilistisk differentiering, som normalt kendetegner seriemusik.

Seriemusikkens idiomatik er et koncentrat og sammenkog af den traditionelle Hollywood-udviklede filmmusik. Denne er karakteriseret ved en *senromantisk symfonisk orkesterstil* (et stort orkester med mulighed for voldsomme dynamiske differentieringer), *musikalsk modernisme* (den dissonansprægede og ikke-tonale del af den) samt »tidens populære toner«, dvs. den på et givet tidspunkt populære (rytmiske) musik.

Disse tre stilelementer er som regel i seriemusikken så sammenblandede, at musikken fremstår som én suppe, der ikke meddeler andet end netop »overgang«, bortset måske fra funktionen »suspense«, som gestaltes ved hjælp af dissonerende, spændte akkorder. Hvor der i spillefilmsmusikken ofte ved hjælp af bl.a. forskellige stilelementer opereres med *ledemotivteknik*¹, hvormed fortællingens personer og temaer karakteriseres og udvikles musikalsk, så er der i seriemusikken kun tale om en meget svag kvalitativ funktion.

Musikken skal først og fremmest drive handlingen fremad (i tid) og i mindre grad uddybe eller karakterisere personer eller stemninger (i rum). Man kan også sige, at den traditionelle seriemusik binder de mange handlingstråde sammen, på bekostning af musikkens indgåen i fortællingens kvalitative væv.

Af samme grund fremstår den som »usynlig«, anonym og ikke-markeret og vil som regel være uden selvstændig musikalsk interesse og ofte umulig at huske eller gengive. En

sådan stereotyp musik forekommer også i masser af spillefilm, dog er tendensen som allerede nævnt, at nyere film er karakteriseret ved en større prioritering af musikken som et kvalitativt virkemiddel og en del af udsigelsen.

Delvist på tværs af karakteristikken ovenfor fungerer *serie-kendingsmelodien* som selvstændig filmmusiktype. Den indleder hvert afsnit – som regel mens credit-teksten vises på skærmen med en gennemgående billedsekvens som baggrund. Fordi den er en del af seriens varemærke, der skal annoncere og sælge serien og fastholde seerne, er den til forskel fra *serie-underlægningsmusikken* karakteristisk, profileret, afrundet men dog stereotyp. Den er som regel domineret af »tidens populære toner« indenfor pop/rock, den holder sig indenfor et frisk, ofte hektisk tempo, gerne med lidt amerikansk country & western og helte-(messagingblæser)intonationer. Eller i den lidt mere avancerede variation: et rent rock-nummer, specialkomponeret af en kendt, aktuel musiker. Sådan som det var tilfældet med serien *Miami Vice*, hvis klare musikprofilering i påfaldende grad tydeliggjorde en (gammel) sammenhæng og fælles interesser mellem film- og musikindustri.

Musikken i nyere (80'er) film

For at kunne fornemme det specielle ved Badalamenti's musik og Lynch's brug af den er det nok på sin plads også at karakterisere nyere spillefilmsmusik. Dels fordi Lynch og Badalamenti før *Twin Peaks* har udfoldet deres markante samarbejde i bl.a. filmen *Blue Velvet*. Dels er der tale om, at *Twin Peaks* musikken bl.a. trækker på en mere avanceret filmmusik, ligesom der generelt i de sidste ti år er tale om æstetiske »cross overs« frem og tilbage mellem film, TV og video. Især musikvideoens fremkomst i begyndelsen af 80'erne har skubbet voldsomt til de audiovisuelle fortællingers konstruktion og struktur. Musikvideoens naturlige afsæt i musikken, dvs. musikkens styring af billedforløb og ten-

dentielle opløsning af den klassiske fortælling, har udvidet musikkens funktion også i de andre levende lyd/billed-genrer. For en overfladisk betragtning har det virket som om disse nye film (i forhold til tidligere, klassiske film) var mere poetiske, citerende, æstetiserende og – musikalske. Tænk på film som *Diva* og *Betty Blue* eller *Bagdad Cafe*: Flotte billeder, fascinerende og påfaldende musik i budskabsfattige eller i hvert fald svært afkodelige forløb, med vægten lagt på intensiteter i billeder og lyd – et udspil til seeren/lytteren, som så selv må indgå i konstruktionen og sprogliggørelsen af helhed og fortælling.

Hyppigt forekommende i denne type film er længere sekvenser, bestående udelukkende af billeder og musik, en slags intercessiv montage med videokarakter, dvs. et ligeværdigt (ikke-hierarkisk) forhold mellem billeder og musik. Og fælles for i hvert fald de tre nævnte film er en eksplicit (tematisk) beskæftigen sig med *musik som fænomen*.

Også *Blue Velvet* kan opfattes som en del af denne filmæstetiske fornyelse. Dog med et ekstra og stærkt betonet introvert projekt² lagt ind i filmens eget univers, men også i udspillet til seer/lytter: filmens hovedperson (spillet af Kyle MacLachlan) foretager en indre rejse til sit eget ubevidste, symboliseret ved kameraets »gåen ind i et øre«. Af samme grund er filmens lydside meget speciel. På den ene side en styrkemæssigt meget svag og tilbagetrukket, men derfor påfaldende montage af musik og underlige, uvirkelige lyde, som tilsammen etablerer en underlægning, som tiltrækker sig opmærksomhed ved sin karakter af konstruktion og fiktion (hverken reallyd eller »almindelig« musik). På den anden side en udstrakt brug af incidentale³ musikslag især fra de sene 50'eres populærmusik (bl.a. Roy Orbisons *In dreams*, *Love letters* og *Blue Velvet*). Og mellem disse to musikniveauer - underlægningen og den incidentale musik – er der så ovenikøbet glidninger og uklarheder, således at det ikke altid er tydeligt, hvad der er hvad. Dvs. at vi som seere/lyttere bliver usikre på, om musikken befinder sig på *fortællingens* niveau (un-

derlægning) eller *det fortaltes niveau* (incidentalmusik). Resultatet er en øget opmærksomhed mod det lydlige, et specielt krav til seerens/lytterens *lydhørhed*. Hvis man sammenligner med musikken i en klassisk film, vil man bemærke, at den klassiske filmmusik næsten altid »spiller meget kraftigt«. Og at de to niveauer (det fortaltes og fortællingens) altid er tydeligt markeret og sjældent giver anledning til forvirring eller uklarhed. Hvilket jo er i overensstemmelse med det klassiske filmsprogs generelle evne til ikke »at gøre sig til«, ikke gøre opmærksom på sig selv, men blot sørge for, at indføje tilskueren i rummet.⁴ Det paradoksale ved musikken i *Blue Velvet* er altså, at den i kraft af en »ikke-tydelighed« – styrkemæssigt og positionelt – ikke alene gør opmærksom på sig selv, men også undlader at omklamre eller bade seeren/lytteren i lyd. Og derved fremtvinger den hos seeren/lytteren en koncentreret lytten – udad og indad. Tilskueren bliver også *auditeur* og ikke kun *voyeur*.⁵

Twin Peaks og Richard Wagners musikdrama

Twin Peaks-serien er ikke kun en soap opera (og en parodi på en sådan). Den er også i en eller anden grad en Wagner opera, eller rettere et Wagnersk *musikdrama* i TV-serieform. Lighederne ligger såvel i strukturen som i valg af stof eller univers: det overhistoriske, mytologiske univers i Wagners Niebelungens Ring (en cyklus på 4 operaer), hvori Niebelungerne (=de underjordiske), mennesker og guder kæmper og strides på grund af kærlighed og magt, er ikke langt fra *det underjordiske som individuel tematik* i *Twin Peaks* (og *Blue Velvet*!).

TV-serier som *Pennies from Heaven* og *The singing Detective*, hvor handlingen en gang imellem sættes i stå ved at hovedpersonen fremfører en sang, kan sammenlignes med den klassiske *nummeropera*⁶, hvori recitativterne (»tale«) driver handlingen dramatisk fremad, mens *arierne* er lyrisk-poetiske stop i handlingen.

Wagners musikdrama var et opgør netop med denne operaforms »nummeragtighed« til fordel for et *Gesamtkunstwerk*, hvori drama, digtning, billedkunst og musik skulle indgå på lige fod. Det betyder, at i Wagners musikdrama er det musikalsk-melodiske ikke henvist til afgrænsede arier, men indarbejdet som en del af det dramatiske. Hertil bidrager hans udvikling af en *ledemotivteknik*, korte melodistumper eller figurer, hvormed han musikalsk etablerer forbindelser frem og tilbage (horisontalt). Motiverne knyttes til personer, dyr, genstande eller følelser (forhold af emotionel eller rituel art).

Ledemotiverne kan ligge i den syngende stemme, men også vha. *orkestermelodien* og den symfoniske bearbejdning af ledemotiverne kan han »afsløre« betydninger, følelser osv., som ellers er »uudsigelige« eller som dramaets personer er ude af stand til at give (sprogligt) udtryk for. I beslægtetheden mellem forskellige ledemotiver ligger så også muligheden for at etablere forbindelser mellem forskellige personer.

På denne måde etableres et kvalitativt *væv* af identitet, slægtskab og forskel, som udgør ledemotivernes vertikale eller 'rumlige' side. Samtidig fungerer de også i tid: som »*anelse*« første gang et motiv præsenteres (en kundgørelse om noget, som endnu ikke er, men som senere bliver defineret) eller som »*erindring*« (motivpræsentation, der peger tilbage på en sammenhæng, som er blevet introduceret eller defineret). Og endelig i en »*samtiddiggørelse*«, hvor orkestermelodien 'definerer' et motiv i et centralt dramatisk øjeblik.⁷

Jeg vil senere vende tilbage til denne teknik og dens muligheder i den konkrete gennemgang af musikken i *Twin Peaks*.

Musikkens tid og rum

Ligesom det gælder for den anden performerende kunstart: teatret, så udspiller den klingende musik sig i *tid og rum*. Dvs. den har en horisontal dimension, som indebærer et *forløb* i tid, hvori begreber som spænding og afspænding gestaltes musikalsk vha. et ak-

kordligt, harmonisk forløb, hvori forskellige akkordprogressioner og -relationer opfattes som hhv. spænding og afspænding og som en indkredsning af musikkens *tonalitet*, dvs. spørgsmålet om tonalt center (eller centre).

Der kan være tale om, at særdeles lange og komplicerede harmoniske forløb kan være 'skelet' og konstituerende for musikkens helhed. Specielt i den senromantiske musik udvikledes og udnyttedes en kompleks harmonik til det yderste med en følelsesmæssig udtryksdifferentiering som mål. Jvf. brugen af den senromantiske musikstil i filmmusik.

Det er nærliggende at analogisere mellem karakteren i musikkens horisontale dimension og så spørgsmålet om »narrativitet«. Det narrative i et musikalsk forløb vil være afhængigt af en formopfattelse af forløbet, eksv. A B A (»hjemme«, »ude«, »hjemme«).

Bla. i dette forhold ligger grundlaget for brugen af underlægningsmusik i film.

Men en nok så vigtig pointe er musikkens konkrete *inddeling* af tiden vha. *rytme, tempo og metrik*. Rytmen ordner og opdeler tiden i opfattede dele, i lige (4/4-, 4/8-, dels), tredelte (3/4-, 6/8-dels) eller »skæve« (7/8-, 5/8-dels) taktarter, hvoraf absolut 4/4-dels takten er den hyppigst forekommende i vesteuropæisk musik. I denne ordning indgår forskellige muligheder for betoning og ikkebetoning af de enkelte »slag«.

Metrikken ordner eller grupperer takterne i større helheder, f.eks. ofte grupper af 4, 8 eller 16 takter. Endelig vil spørgsmålet om *tempo* ofte være bestemmende for musikkens helhedskaracter: om den er hektisk, tilbage-lænet, urolig eller rolig, sørgelig eller munter. Karakteristikken af et musikalsk tempo kan angives (i noder) ift. antal grundslag pr.minut og er som sådan objektiverbar. På den anden side vil vores opfattelse af, hvad der er hurtigt og langsomt, være historisk og individuelt bestemt og foranderligt.

Musikkens tidsmæssige dimension kan bruges i forbindelse med levende billeder, som har tiden til fælles med musikken. Der kan klippes på en musikalsk rytme, billedernes tempo kan sættes og understreges af

musikkens tempo og større billedsekvenser kan rammes ind af musikkens egen metrik.

Når man skal beskrive og forklare musik-
kens *rumlige* eller vertikale dimension drejer
det sig først og fremmest om *klang og sound*,
som igen er bestemt af instrumentation og
(optage)tekniske, elektroniske bearbejdning-
er. Det musikalske rum kan være en auditiv
genklang af det rum, hvori musikken spilles,
men i lige så høj grad er det et *fiktivt* (ab-
strakt) rum, som er musikkens eget og uden
nogen egtl. henvisning til det faktiske ver-
densrum.⁸ Vi vil ofte kunne karakterisere en
bestemt musiks rum som værende enten
stort eller lille, nært eller fjernt, langt oppe
eller nede, og disse karakteristiker vil være
afhængige dels af den elektroniske optagelse
og bearbejdning, dels af musikkens egen op-
bygning vha. instrumentation, tone- og ak-
kordomfang, leje (højt eller dybt) styrke og
intensitet. Musikkens vertikale dimension
kan også forklares som et *musikalsk »nu«*,
hvori musikkens signifikans og karakter gi-
ver sig til kende. Et mindre antal af disse nu-
'er vil være påfaldende ens og kunne være
nok til at identificere musikken (og kompon-
isten).

I forbindelse med filmmusikken generelt
og musikvideo specielt har der traditionelt
været tale om, at først og fremmest musik-
kens *tidslige* dimension og muligheder er ble-
vet betonet og udviklet. Det har handlet dels
om musikken som udgangspunkt for billed-
rytme og klipperytme, om en syntaktisk
brug af musikken (jvf. tidligere) og om mu-
sikkens »narrative« potentialer og evne til le-
demotivisk at gestalte fremadrettethed (»an-
else«) og bagudrettethed (»erindring«), jvf.
ledemotivteknikkens tidslige dimension.

Twin Peaks musikkens tid og rum

I *Twin Peaks* har musikken *ikke* specielt en
tidslig funktion. Derimod bliver den i høj
grad brugt rumligt, således at jeg mener, der
er tale om en *aftemporalisering*, *rumliggørelse*
og *vertikaliserings*, som fra musikken breder
sig ud i filmens øvrige virkemidler, med for-

nemmelsen af et »udvidet« rum eller »et an-
det sted« som resultat.⁹

Allerede indlednings- eller kendingsmelo-
dien angiver ved sit usædvanlige langsomme
tempo, at »tiden er sat i stå«, den sætter hele
seriens langsomme tempo i billeder, replik-
ker og handling. Ligesom en (opera)ouvert-
ture præsenterer og anslår de forskellige
(musikalske) temaer, som senere vil klinge
mere udfoldet, således præsenterer indled-
ningsmusikken seriens grundlæggende og
gennemgående stemning eller tone: her skal
etableres en række »nu«er, som skal holdes,
foldes ud og klinge ud, og som vil antaste
opmærksomheden på handlingsgang, frem-
drift og logik i fortællingen.

Altså en prioritering af nu'et og sansnin-
gen – en udfoldelse af vertikaliteten og det
kvalitative heri.

Musikkens referencer, stil og materiale

Musikken etablerer sit eget fiktive rum vha.
følgende musikalske materiale (stilarter):

- amerikansk (westcoast) jazz fra 50'erne
- pop sange med The Shadows-sound (pa-
stiche) fra o.1960
- nutidig stor tekno-rock sound
- musikalsk minimalisme (art-rock)
- avantgarde/modernisme/konkret musik

Stort set alle stilarter tilhører området »ryt-
misk musik« (til forskel fra »kunstmusik«),
hvor yderpolerne er den tilbagelænedede,
»walking«-variation af jazz og så en fusion
mellem avantgarde-rock og konkret musik,
dvs. (real)lyde af forskellig art, bearbejdet
elektronisk til en musikalsk montage.

Herimellem tre pop/rock stilarter eller stil-
træk, som tidsmæssigt fordeler sig over de
ca. 30 år, hvori den elektronisk producerede
(massekommunikerede) musik har slået
igennem for alvor.

Der er således *ikke* tale om udpræget sen-
romantiske stiltræk og kun forholdsvist lidt
modernisme (traditionel »suspense«). De an-

vendte stilarter er – til forskel fra den harmonik- og forløbskonstituerede kunstmusik – karakteriseret ved den populære (»rytmiske«) og den improviserende musiks vægt på sound'en og »nu«et.

Her skal det tilføjes, at karakteristikken »rytmisk« er af mere konventionel genre-mæssig end bogstavelig betydning, eftersom rytmen i det meste af musikken er svagt eller ikke betonet.

Spørgsmålet om forholdet mellem den incidentale musik (på det fortalte plan) og underlægningsmusikken (på fortællingens eller fortællerens plan) fremstår underordnet eller i hvert fald ikke specielt markeret på nogen måde. Der forekommer tydelige incidentale indslag, hvor især Julee Cruise's vokal træder frem med sin specielle svævende og støvede uskyld, grundet en meget lys og luftfyldt stemme. Hun optræder flere gange live, og dermed tydeligt markeret incidentalt, men hendes stemme forekommer også uden tydelig billedligt belæg, dvs. at den undertiden glider over i en underlægningsfunktion.

Som eksempel på en decideret glidning mellem de to niveauer kan nævnes *Audreys dance*.¹⁰ Musikken, som jeg vil gennemgå nedenfor, bliver igangsat ved at Audrey starter en jukebox, der vises på billedet. Men meget hurtigt efter at billedet har skiftet til en indstilling på Audrey, glemmer vi alt om musik-kilden, og forbinder derefter musikken med Audrey, eftersom den senere bliver brugt som underlægning for hendes person og som ledemotivisk markering af f.eks. hendes tilstedeværelse i Coopers tanker.

Omvendt indgår dele af indledningsmusikken i de sange, som Julee Cruise synger (et godt stykke inde i serien). Glidningen går altså også den anden vej, fra fortællingens til det fortalte niveau, hvilket nok er noget mere usædvanligt.

Resultatet er sådan set bare, at man ikke tillægger det speciel betydning, på hvilket niveau (sted) musikken befinder sig, men i højere grad koncentrerer sig om at lytte til den som »sit eget sted« – et fiktivt rum med egne kvaliteter.

Twin Peaks Theme – urkraft og evig strømmen

En el-bas sætter musikken i gang med et meget præcist og tydeligt anslag på en forholdsvis dyb, men klar grundtone. Hertil føjer sig umiddelbart efter en akkord, bastonens »naturlige« grundakkord F-dur, men tilføjet en »upassende« ekstra dissonerende og spændingsgivende tone (none), der dog hurtigt opløses eller bevæges et trin nedad, så at akkorden igen bliver en ren grundakkord. Akkorden spilles af et el-klaver tilsat så meget vibrato og delay (alle toner bliver hængende), at man faktisk fornemmer hvordan tonerne står og »flaprer«. Det giver et flydende indtryk af, hvilke toner det er man hører, og forstærker derved dissonans-karakteren fra nonen samtidig med at meddelelsen »grund-treklæng« går igennem. Alt i alt en meget grundlæggende, i princippet afspændt og enkel musikalsk figur, men med en forstyrrende og uklar spænding, der i høj grad tegner helhedsindtrykket.

Efter den første takt – en ekstrem *rolig* 4/4, der lige nøjagtig holdes igang af en svag ot-tendedels pulseren (whiskers på et trommensæts-bækken) – bevæger bassen sig ned på grundtonens underterts (tre toner under) D, hvorpå el-klaveret igen lægger en akkord som før, men denne gang en d-mol, først med nonen, som opløses i slutningen af takt-en som i første takt. Forholdet mellem de to takter og deres akkorder er narrativt ikke-entydigt, eftersom begge på én gang indeholder spændte og uspændte elementer, – der er ikke noget spænding/afspændings-forløb henover de to takter, snarere et sådant indenfor hver takt, gentaget i hver takt. Og afstanden fra den første takts akkord til den andens er så forholdsvis lille, at det heller ikke etablerer nogen fremadstræben, ligesom der heller ikke er tale om nogen egtl. melodi.

Hvad der etableres er en fornemmelse af en lille, gentaget og cirkulær bevægelse, foretaget særdeles roligt og uafvendeligt, uden rytmisk forcering, som en kraft der blot strømmer.

Derefter lægger bassen sig op på F-dur-skalaens 4. trin B^b, som i kraft af en vis afstand fra grund- eller udgangstonen repræsenterer en modereret grad af »andet sted« uden dog at være entydigt opspændende. Samtidig sætter klangen af waldhorn sammen med en stringer ind med en to-stemmig melodi, som i en tøvende og gentaget to-takters figur langsomt og med små skridt arbejder sig opad, således at også bastonen (bunden) trækkes yderligere et trin op til 5. trin – en entydig bekræftelse på »det andet sted«. Først i tredje forsøg med en ren trinvis opgang kulminerer den også styrkemæssigt, hvorefter den langsomt bevæger sig ned vjh. af nogle markerede og lyse stringerklange i halvnodeværdier og med udgangsbastonen (1. trin) som grundlag.

Et udsagn som i kraft af hornenes naturkarakter og melodilinjens bevægelse (se node-eks.) intonerer og »aftegner« fornemmelsen af naturens vidder, storhed og urokkelighed: »bjerget« er etableret som auditiv figur.

Tilbage på udgangstonen genoptages den første to-takters figur, der får lov til at gentage sig i én uendelighed, idet dog bastonen efter 8 takter igen lægger sig op på 4. skala-trin, men denne gang sammen med en anden, kortere kadence-agtig (afsluttende) melodisk bevægelse. Der er altså tale om en metrisk udvidelse eller udfoldelse ift. de første to takter, som jeg passende kan kalde formdelen A. Den midterste B-dels opspænding vender ikke (som i pladeversionen) tilbage, men hornklangen høres dog, nu indlagt i en (ny) kort melodisk figur i den udvidede A-del, således at A-delen udvides såvel kvantitativt som kvalitativt.

De mange gentagelser af A, som afkortes til en gentagelse af de to første takter og efterhånden fader ud, etablerer nu på et større niveau endnu engang en cirkulær fornemmelse, en evig strømmen, der aldrig når til en egtl. afslutning, men langsomt fades ned og ud. »Floden« eller »livets evige strømmen« er etableret som auditiv figur.

TWIN PEAKS THEME

Slowly, expressively

A:

B:

Twin Peaks Theme – et dybt og stort rum

Jeg har i den hidtidige beskrivelse betonet det forløb, der faktisk kan rekonstrueres i musikken. Jeg vil nu forsøge at karakterisere den rumlige dimension i indledningsmusikken.

Jeg har allerede beskrevet, hvordan vibrato og delay på el-klaveret får tonerne til at flyde ud og lægge sig over det rum, der normalt ville være mellem de enkelte toner, horisontalt som vertikalt.

På tilsvarende vis er rummet mellem el-klaverets akkorder og bassen fyldt ud med bl.a. endnu et el-klavers akkordbrydninger, en bas-lignende melodis stump (det, der siden hen bliver til »Don't let yourself be hurt

this time« i Julee Cruise's sang) samt en svag, men umiskendelig sprød metallisk lyd (metal mod metal).

Men der er sandelig også noget rum at udfylde. Det musikalske arrangements ambitus er forholdsvist stor, målt fra den dybeste bastone til den højeste stringerakkords toner. Dernæst er det den elektroniske bearbejdning (mixning) af musikken – bl.a. med megen rumklang – der befæster indtrykket af det store rum.

I princippet er det udvidet såvel opad som nedad, men der er en kvalitativ vægtning af det dybe toneområde, som måske træder ekstra frem, fordi bassen ikke blot er en (hurtig) og percussiv dum-dum bas, men en tonefyldig og særdeles klar bas, suppleret med en slags bas-melodi (se ovenfor). Denne karakter af melodisk dybde i bogstavelig forstand kan bl.a. fungere og høres, fordi tempoet er så langsomt, så at alt når at klinge ud. Vi er ikke vant til, at lytte så meget nedad, som denne musik tvinger os til. Normalt hører vi en melodi med noget (akkompagnement) *under*, forstået hierakisk, dvs. lyttefokus er på den højtliggende melodi. Her hører vi dybe, ud klingende bastoner med akkorder *over*, vi hører, at også de dybe toner kan være melodisk-artikulerende og de højere toner fragmentarisk-akkompagnerende. Lyttefokus er flyttet nedad, rumligt og kropsligt, idet de dybe toners frekvenser i højere grad sanses sensorisk end auditivt.

Dét som i sidste ende konkretiserer og tydeliggør den musikalske udsigelse i indledningssekvensen er så den billedsekvens, der ledsager den: 7 faste billedindstillinger og 2 bevægelige, som er lige så rolige og flydende som hele musiksekvensen. De faste indstillinger er flg.:

- billedet af en rødkælk på en fyrregren – fuglen »betragter« underligt menneskeligt
- billedet af en fabrik med rygende skorsten
- et close-up nærbillede af en (sav)maskine, der arbejder
- et andet close-up af en arbejdende maskine

- et tredje close-up af en arbejdende maskine
- et kæmpe træstykke (fra en kæmpe-fyr)
- et billede af en vej med to bjergtoppe i baggrunden og et skilt med »Velkommen til Twin Peaks« malet hen over et billede af to sneklædte tinder

De 2 bevægelige er flg.:

- en langsom kamerabevægelse oppefra og ned langs et vandfald
- en langsom bevægelse fra venstre mod højre langs med vandoverfladen på en flod

Der er ingen hårde klip i billedsekvensen, men derimod langsomme overblændinger fra det ene til det andet. Der etableres således oplagt et forløb, der hedder natur - kultur-natur vha. de enkelte indstillinger motiver (bemærk fraværet af mennesker såvel i billeder som i den rent instrumentale musik), men mere interessant er måske de frem-og-tilbagekastninger, der foregår mellem billed- og musiksekvens og de paralleller (analogier), der gælder for de to lag. For det første er der det flydende tempo, der dog ikke er udmyntet i en præcis samtidighed eller fælles rytme og slet ikke i klip eller skift på rytmen. Men en fælles konsensus på de to planer om, »at der flydes i et roligt tempo«, »vi lader billedet og musikken stå lidt« – hvad 7 ud af 9 billeder faktisk gør og hvad musikken ligeledes tilstræber (den er jo dog pr. definition i bevægelse) at gøre vha. små, minimale og cirkulære bevægelser, så at den næsten ikke (og kun i B-delen) kommer »ud af stedet«.

En egtl. samtidighed forekommer i overgangen fra det første naturmotiv til det første kulturmotiv, således at billedet af rødkælken falder sammen med musikkens første A-del. Ved overblændingen til billedet af fabrikken går musikken over i B-delen, hvor den bliver til og med det første billede af en (sav)maskine.

Derefter kører maskinerne (i tre indstillinger) sammen med den udfoldede A-del og



»Vi lader billede og musik stå lidt« – velkomst og slutbillede i traileren til Twin Peaks serien.

fra og med billedet af vandfaldet høres den forkortede A-del i evige nedadgående melodiske gentagelser, mens musikken fader under kameraets vand-panorering.

Som samlet ouverture intonerer musik og billeder en sang (uden tekst) om det endnu uudsigelige: vi skal bevæge os fra den højt-siddende (og syngende?) fugls banale natur-»lighed« over den menneskabte bearbejdning af naturen (kultur) til en større, voldsommere og dybere strøm (flod), følelsernes dyb og element, på hvis overflade (højt oppe) vi intet kan se (med kamera og øje), men fra hvis dyb vi hører og kan hente klange af et stort og sammensat rum, udfyldt af dynamiske, stærke og vedholdende kræfter!

Ligesom Wagner i forspillet til Rhinguldet (den første del af Niebelungens Ring) præsenterer os for en musikalsk gestaltning af Rhinen som billede på urkraften og den or-

den (natur), der fandtes før mennesket og bevidstheden, således præsenteres vi her for en urkraft eller drift, gestaltet i en musikalsk ikke-stereotyp orden : et originalt og fiktivt rum, idet denne drift er fortrængt fra menneskets verdensrum og fra dets billeder af sig selv.

Laura Palmer's Theme – musikalsk dualisme eller nat og dag

Temaet præsenteres første gang og helt udfoldet i umiddelbar forlængelse af første afsnits indledningssekvens.

Kameraet standser efter den vandrette glidning langs vandoverfladen, indledningsmusikken er fadet ud, og mens der fokuseres på nogle små ænder, høres lyden af tågehorn og plasken. Herudaf toner svagt en dyb og foruroligende musik. Den iblandes

yderligere reallyde: nynnen (vist nok fra den skævejede Josie), mere tågehorn og forskellige replikker («going fishing», »the lonesome foghorn blows») fra Pete Martell samt lyden af en skibsklokke og en bil. Under dette har vi set billeder af

- slanke, sorte og glatte dyrefigurer i profil
- Josie, der kigger sig i spejlet og nynner (?)
- Catherine Martell, der læser avis og Pete der som afsked nulrer hendes øre
- Josie, der nu kigger længselsfuldt bagud, hendes store røde mund dominerer billedet
- Pete, der kommer gående med sin fiskestang, han får øje på noget ved vandkanten
- han går ned til det, der viser sig at være en plastikindpakket kvinde
- der zoomes ind på det våde hår, der stikker ud

Her stopper musikken og overlader lyden til Petes telefonsamtale med Lucy og Harry på politistationen.

Under forløbet er musikken steget ganske langsomt i styrke, således at den bliver meget tydelig under de sidste tre udendørs indstillinger. Det giver en fornemmelse af, at den faktisk befinder sig udendørs, ikke bogstaveligt (den er jo ikke incidental), men mentalt. Denne placering forstærkes også af blandingen mellem musik, tågehorn, skibs- (tåge)klokke. Det hele lægger sig som en uklar og tilslørende dimension omkring billederne.

Musikkens bidrag udgøres af én mol-akkord (treklang), spillet i et meget dybt leje af en synthesizer med stærk vibrato-orgelklang. Akkorden ligger som et orgelpunkt – den musikalske betegnelse for en fikseret, kontinuerlig dyb bastone – under hele det hidtidige forløb. Over den ligger en »melodi«, som egl. kun består af tre toner, som er toptonerne i en c-mol akkord, der er placeret en oktav højere og ud over grundklangens tre toner indeholder nogle ekstra, dissonerende toner, der følger efter hinanden i en meget lille trinvis, søgende eller duvende bevægelse op og ned fra udgangstonen. Disse små trin forstærker mol-fornemmelsen samtidig med at de gør den underliggende akkord ekstra grumset. Hertil bidrager også den dybe akkords »flaprende« store vibrato. Den trinvis »melodi« bevæger sig i rolige halvnoder, undertiden helnoder, der ligger henover en hel takt. Samtidig spilles de lidt »sent« på slaget, som om de næsten ikke kan artikulere sig, af en dyb rør-fløjteagtig »orgel« registrering (indtilling på synthesizeren).

I hver fjerde hhv. hver ottende takt sker der en dybdemarkering ved at grundtonen C også slås an meget dybt på et flygel og mixet således, at det næsten lyder som en dyb klokke. Lejet er så dybt, at vi lige netop kan opfatte frekvensen, men det er langt under lejet for selv den dybeste menneskestemmes lydgivende formåen.

Der tegner sig en firetaktsfornemmelse, idet der efter hver fjerde takt etableres et

A: **Laura Palmer's Theme**
Moderately

B:

mp *trist. poco a poco*

dim poco a poco *OSV*

rytmisk og hamonisk (afspændt) hvilepunkt efter hvert »forsøg« fra den minimale melodi.

Og det er alt – i denne den første del (A) af temaet, som jeg samlet vil karakterisere ved ekstrem dybde, mørke og uklarhed samt minimal bevægelse. Der er slet ingen deciderede rytmeinstrumenter til at underdele eller markere tid og bevægelse, kun »klokken« og de forudholdende dissonanstoners opløsning og dermed bevægelse tilbage mod grundakkorden. Fornemmelsen af musikens rumlige dimension er meget stærk.

Fra musikkens stop klippes der som sagt til en telefonsamtale, der udløser en længere billedsekvens udelukkende med dialog på lydsiden. Da den er afviklet og Harry er på vej i sin bil, klippes til en indstilling på de to kvinder i pels, stående udenfor. Her sætter musikken ind igen i et halvsvalt niveau

(kvinderne befinder sig foran et hus et stykke fra vandet). Derefter billeder af

- det plastikindpakkede lig på bredden flankeret af Harry, Pete og lægen
- Andy, der ankommer med sit fotoapparat
- Andy, der fotograferer
- nærbilleder af liget
- Andy, der græder og de andres reaktion herpå

Ved lægens replik: »Harry, let's roll her over« skifter musikken karakter, alt imens vi får et nærbillede af kvindens ansigt og identifikationen af hende udtales med »store bogstaver«: LAURA PALMER. Der klippes til billedet af en kvinde i et køkken. Hun kalder »Laura« nogle gange, hvorefter hun går op ad en trappe for at lede. Her skifter musikken tilbage til den oprindelige karakter (A),



Laura Palmer identificeres, mens musikkens B-del intonerer »romantik, kærlighed og længsel«.

mens vi kigger med nedefra og op i trappe-skakten (fast indstilling), klip til et søgende kig henover et ungpigeværrelse, et billede af ventilatoren, moderen der ringer til svigerforældrene, for at spørge efter Laura. Kort inde i telefonsamtalen ophører musikken.

Musikkens karaktterskift, som indtræffer samtidig med undersøgelsen og identificeringen af liget, er meget tydeligt og kan tilbageføres til ændringer i stort set alle komponenter i musikken. Fra A-delens lange c-mol akkord »klippes« der (uformidlet) til en ren C-dur i et lidt højere leje, idet et piano overtager melodien, som i en lang opadstigen majsommeligt arbejder sig op gennem to og en halv oktavers toner. Undervejs må den skifte akkorder eller tonale »centre« et par gange (»modulere«) før den kan kulminere på endnu en klar C-durakkord i en melodi-toptone et godt stykke over det høje sopranleje. Her begynder den, efter en kort, men meget sangbar og gentaget (men harmonisk mol-varieret) melodisk frase, igen at bevæge sig langsomt nedad i langsomme, trinvis tremolo-treklange (á la en harpe) over en holdt F-Dur i bunden.

Samtidig sker der det, at akkompagnementet lysnes og markeres af ottendedelsakkordbrydninger spillet af et piano, som har en tydelig, instisterende og akustisk (ikke elektronisk) klang. Dette akkompagnement holdes under hele dette karaktterskift, som jeg vil give forbetegnelsen B.

I løbet af B har vi fået en meget tydelig fornemmelse af Dur-karakter, en klarhed og et generelt »lys« i musikken, klangligt som tonalt.

Overgangen tilbage til A sker lige så brat og uformidlet som tidligere (fra A til B). Der ved markeres kontrasten yderligere, B-karakteren er et fuldstændig afsluttet kapitel, som ikke vender tilbage, men erstattes af A-delens gentagelse: ekstrem dybde, mørke, uklarhed og mangel på bevægelse, hvorfra B-delen for en kort tid havde etableret en en løfterig og lys kontrast.

Det påfaldende i B-karakteren ligger imidlertid også i, at den er en kliché, som

hentet ud af Hollywoods musikunderlægningsskartotek under »romantik«, »kærlighed« eller »gode og varme følelser«. Omend behagelig og vederkvægende ift. den afgrundsdybe mol-karakter i A-delen, så forekommer den så stereotyp, at det bliver en romantisk pastiche, især i synkroniseringen med billedet af Laura Palmers hvide maskeansigt – den lokale og banale skønhed i opløsning. Man kunne opfatte B-delens lange arbejden sig op og kulmination som en spændingsudløser og A-delen som én lang suspense, men sådan virker det faktisk ikke. Tværtimod er det snarere som om musikken etablerer en tidlig lomme eller udstrækning af nuet omkring identifikationen af Laura. Det høres også på tonefaldet, da hendes navn udtales »med store bogstaver« og det fornemmes hvordan alt trækkes ud og foregår i et unaturligt langsomt tempo, mens den opadstigende musik (B) når at udspille dét, som ikke siges, men tænkes omkring Laura: »så ung, så smuk, så løfterig, så rigtig...«. Sådan er hendes dag-side, som de omkringstående kender den. Men floden, som har kastet hendes lig op på bredden, repræsenterer en anden viden, som vi hørte i starten i musikken og som gentages og fastholdes resten af musiksekvensen ud. Det er hendes nat-side, som ingen endnu kender, men som musikken har etableret en *anelse* om (den første A-del) og ved A-delens gentagelse etableres en reminder om denne anelse.

Senere i serien, hver gang Laura Palmer temaet høres (og det sker mange gange), fungerer det nu som *erindring* bagud til netop denne første introduktion og definition af temaet. I de ca. 10 afsnit, jeg har set, bliver såvel A- som B-del brugt ledemotivisk, idet A høres, når der er tale om Lauras eller en af de andre unges hemmelige eller skjulte natside (sexliv eller andet), mens B gestalter erindringen om Laura som billede på den »rigtige« kærlighed eller det gode venskab. Begge dele forekommer f.eks. som en del af *Audreys dance* og dermed som en del af den ledemotiviske (musikalske) gestaltning af hendes figur.

Som helhed spænder hele temaet (A+B) over fem og en halv oktav, fra den dybeste klokkeagtige piano-bastone i A-delen til den højeste kulminerende pianotone i B-delen. Det er et usædvanligt stort omfang, som rækker langt ud over, hvad et kortere musikstykke normalt vil spænde over. Det svarer til det meste af klaviaturet på et flygel (på nær den øverste og nederste halvanden oktav) og ligger ud over, hvad den menneskelige stemme kan reproducere. Og også her ligger betoningen og lyttefokus på dybdens uklarhed, mens højden momentant i B-delen træder frem som det tydelige, kendte og stereotype.

Analogien ligger snublende nær: vi kender ikke selv de dybder, som vi bliver præsenteret for i dette tema, hvis rum spænder så vidt. Men vi kan nærme os dem ad fiktiv vej. Til gengæld kender vi til hudløshed det stereotype idealbillede af den unge/smukke amerikanske pige.

Cooper – et lyttende, musikalsk erkendelsesprojekt

I det foregående har jeg forholdsvist intensivt gennemgået den ene og tydeligst konstituerende del af musikken i Twin Peaks. Hermed mener jeg, at netop Twin Peaks Theme og Laura Palmer Theme tilsammen i høj grad »tegner« seriens musik, og det er den der huskes og udfoldes mest i serien. Og det er på baggrund især af den, at jeg lancerede min karakteristik om vertikalitet, aftemporalisering og rumliggørelse.

Jeg vil nu afslutningsvist og mere eksten-sivt karakterisere en anderledes og mere subtil del af musikken i Twin Peaks, en musik som imidlertid er gennemgående og interessant i kraft af en slags metaposition.

Den udfoldes i flere (på pladen selvstændige og navngivne) numre, som imidlertid er svære at skelne fra hinanden, bl.a. fordi de i en eller anden grad mixes, monteres eller på anden måde leverer stof til hinanden. Det drejer sig om flg.numre: *Audrey's dance*, *Freshley Squeezed* og *Dance of the Dream Man*.

De betjener sig alle (hovedsagelig) af stilen

50'er westcoast-jazz, kendetegnet af en akustisk steady walking-bas, swingende jazz-trommesæt spillet med whiskers og et improviserende soloinstrument, som kan være hhv. vibrafon, fløjte, klarinet eller saxofon, samt endelig synthesizer-producerede lyde med real-lyds karakter (»dyt« o.l.) og tydeligt fremhævede fingerknips på 2 og 4. Alt i alt er musikken tydeligt rytmisk og tidsligt markeret, der er en vis tilbagelænet fremdrift (50'er tempo, dvs. gående), som er fælles for alle disse numre og deres »bekendte« musikstil.

De bevæger sig alle over den samme C-blues skala, karakteriseret ved forskellige »skæve« eller »blå« toner og i de melodiske improvisationer er der elementer der går igen i de forskellige numre, heriblandt brudstykker fra *Laura Palmer Theme*.

Hvor indlednings- og Laura Palmer temaet bliver præsenteret udfoldet og tydeligt, første gang de høres, så gælder det modsatte for denne temagruppe. De introduceres »snigende«, svagt og umarkeret. Første gang er det alene whiskers-trommerne, der høres under Audrey's præsentation i serien, anden gang er det walking bas, fingerknips og vibrafonen, der akkompagnerer Bob og hans cafeteria-veninde på vej i bilen hjem til hende. Tredje gang er der oveni de allerede nævnte komponenter tilføjet en saxofon i den version, der meget svagt høres under vores første møde med FBI-agent Cooper. Han er på vej i sin bil mod Twin Peaks, alt imens han for Diane resummerer dagens oplevelser (byen, maden, kaffen).

Denne »whiskende«, snigende og søgende musik dukker op masser af gange allerede i første, men også i de flg. afsnit. Ofte svagt og under mange forskellige personer og situationer. Den er altså svær umiddelbart at tildele én bestemt ledemotivisk definition, men den er dog efterhånden særdeles tydelig og genkendelig i én eller anden forbindelse med Cooper.

I 2. og 3. afsnit udfoldes og differentieres musikken i tre forskellige numre, idet der samtidig »peges« på musikken. Det sker un-

der den lange panorering henover Coopers hotelværelse, hvor hans diktering til Diane ledsages af en påfaldende kombination af den meget langsomme (næsten kæln) kamerabevægelse og så nummeret *Freshley Squeezed*, som spilles i et gående derudad-tempo og temmelig kraftigt.

Efter panoreringen standser kameraet ved Cooper, der noget overraskende hænger ned fra loftet med hovedet nedad. Musikken stopper men hans intense talestrøm fortsætter, idet han hopper ned og afslutter med replikken: »Der er to ting der piner mig: hvad foregik der egtl. mellem M. Monroe og J.F.Kennedy og hvem skød JFK?«

Man kan spørge sig, hvad den forholdsvis larmende musik egtl. skal til for i denne informationsmættede scene, hvor musik og monolog kæmper om pladsen, og hvor musikken tilsyneladende ikke »passer« hverken til kamerabevægelser eller til lydplanet i øvrigt? Jeg lader spørgsmålet stå ubesvaret lidt endnu.

I scenen umiddelbart efter ser vi ham spise morgenmad, få sin »damned good cup of coffee« og bestille grapefrugtjuice »just as long as those grapefruits are freshley squeezed«. Under denne scene fører Audrey sig frem mod hans bord, akkompagneret af en langsom, »lazy« udgave af *Freshly Squeezed*. Hun er mål- og fremmadrettet, går lige i kødet på Cooper med sin udfordrende og struttende nysgerrighed.

Der er nu etableret en tydelig *musikalsk* forbindelse mellem dem, uden at den er blevet ledemotivisk præcist defineret. Men den har betydning for stemningen og kontakten mellem dem. De er interesseret i hinanden og opfører sig direkte og »well-tuned« i den efterflg. samtale. De spiller på samme frekvens eller kanal af nysgerrig søgen og handlekraft.

I scenen umiddelbart efter, hvor Cooper første gang møder Harry Truman på politistationen, akkompagneres Coopers specielle small-talkende og dog særdeles professionel-faglige figur af en svag, men umiskendelig whiskersversion af musikken: fremdrift,

nysgerrighed og indføling tuner ham ind på det provinsielle politis særart og og jordbundne stil. Underlægningsmusikken fungerer nu som erindring – måske på flere planer: for os og for Cooper selv.

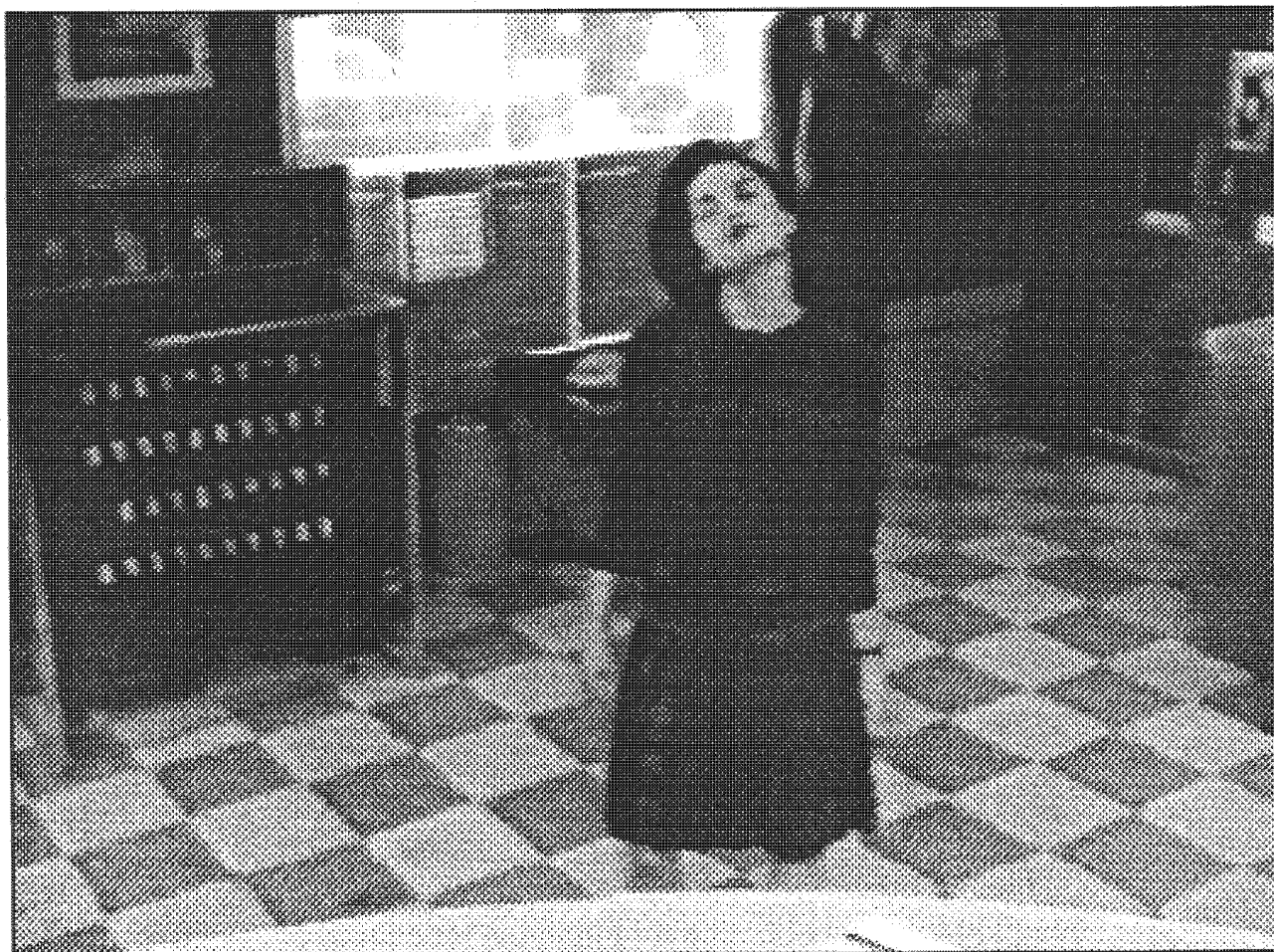
Musik og drøm – Audrey og The Dream Man

Audreys version af musikken etableres og udfoldes i 3. afsnits scene i Normas cafeteria, hvor Donna sidder sammen med sine forældre. Audrey træder ind og trykker på jukeboxen. Derudfra strømmer musik, som tilhører west-coast stilen: whiskers, fingerknips, walking-bas og vibrafon, suppleret med klarinetter, blæsere og »reallyde. Men som lyder ekstra »spaced« eller hysterisk i kraft af klarinettens klagende måde at trække tonerne på, blæserriffs der lyder som »dyt dyt« og flere andre stærkt dissonerende og skæve lyde.

Audrey sætter sig ved bardisken, hvor Donna slutter sig til. Der udspinder sig en tilsyneladende banal tøsesamtale (om Audrey's forhold til Laura og til Cooper, »who likes his coffee hot«), som juke-box baggrundsmusikken imidlertid drejer over i en bizar og forskruet retning i kraft af dens støj- og klagekarakter, samtidig med at den indeholder Laura Palmer Theme-citater.

De griner af Audrey's Cooper-betagelse og Audrey siger: »God, I love this music – isn't it too dreamy« – og her bliver musikken trukket frem i lydbilledet, idet hun rejser sig og giver sig hen i en meget langsomt glidende og sanselig, men indadvendt dans midt på gulvet. Donna kigger forlegent/forurologet på hende, mens musikken arbejder sig op til et dissonerende slutpunkt.

Scenen er dybt fascinerende og bider sig fast i hukommelsen på trods af, at der stort set ikke sker noget, der er ikke tale om handling, men koncentreret *tilstedeværelse* og *sansning* – i musikken som i Audrey's optræden. På grund af musikkens tydelige udviklingskarakter fra det simpelt jazzede over i det »dreamy« og skæve, nærmest skizzofrent



Audrey giver sig hen i en indadvendt dans til en underlig »dreamy« musik fra jukebox'en.

fragmenterede, bliver udsigelsen ikke alene et spørgsmål om »hengivelse« og »intensitet«, men også om en farlig udforskning af det »dreamy« og dragende, i musikken og i Audrey's person.

Dette 3. afsnit, som i det hele taget forekommer at rumme et koncentrat af seriens kvaliteter, afsluttes med Cooper's drøm om ham selv (som gammel), Laura Palmer (som en »kusine«) og den dansende dværg.

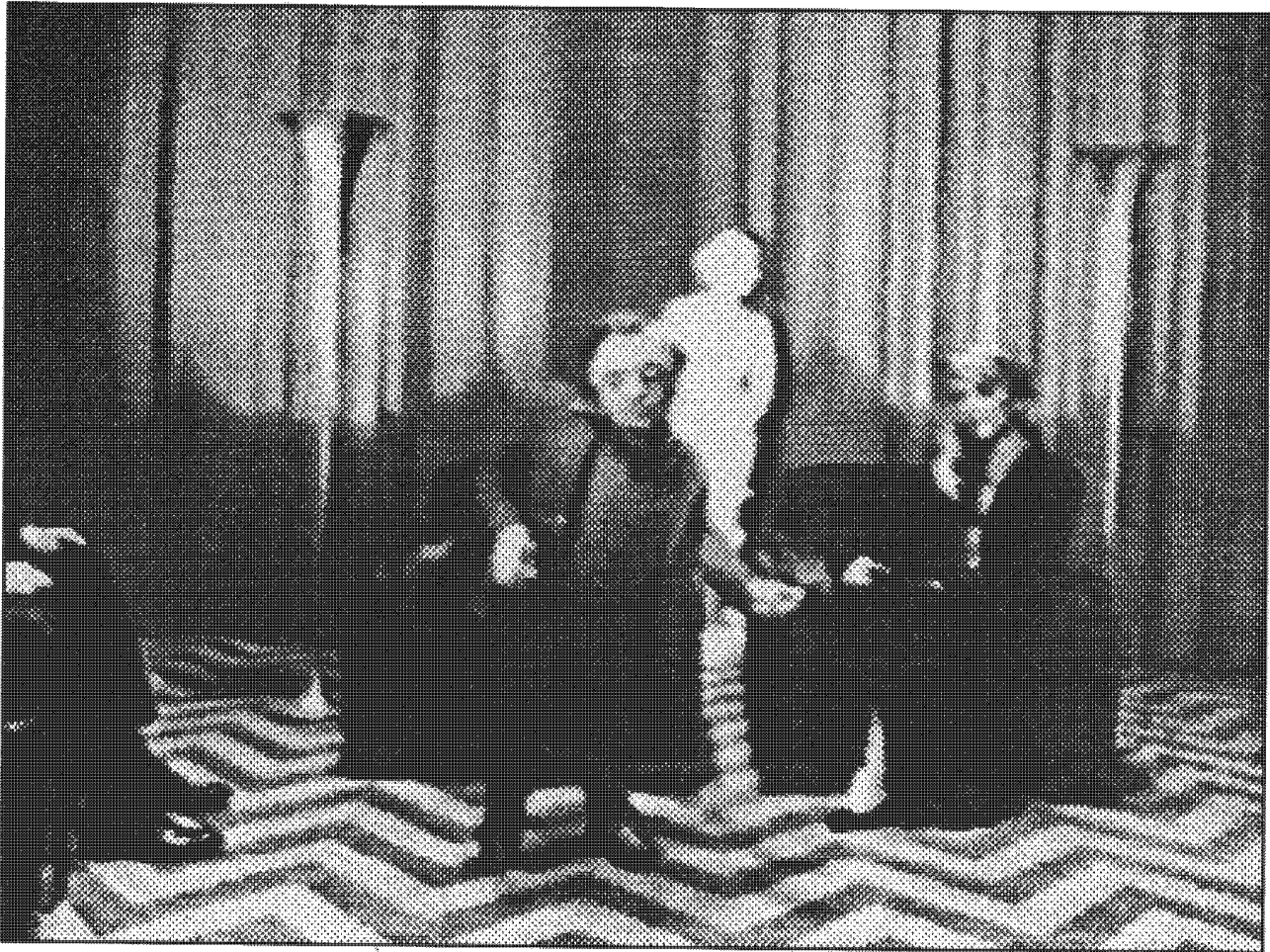
Alle tre er i drømmen placeret i et mærkværdigt »klassisk« scenario: rødbrune bløde og lave stole på et sort/hvidt sildebens-marmorguld, bagved søjler og en græsk skulptur af en nøgen kvinde. Rummet er bagtil afgrænset af et forhæng, ligeledes rødbrunt.

Cooper sidder i en stol for sig, de to andre på en sofa. Dværgen begynder at tale: »*Lets rock*« siger han med mærkværdig (elektronisk) fordrejet stemme og fortsætter med

underlige »gode nyheder« om noget bestemt tyggegummi, henvendt til Cooper. Alt dette er musikalsk underlagt af en skærende dissonans og lyden af dværgens hænder, der gnider mod hinanden.

Laura begynder også at tale lydligt og indholdsmæssigt »i tunger« om hendes bagoverbøjede arme. »Dér hvor vi kommer fra synger fuglene smukt i kor – *and there is always music in the air*« siger dværgen, hvorefter en markeret rytmisk og jazzet musik sætter ind langt fremme i lydbilledet, som om den også klinger i rummet de befinder sig i. Dværgen begynder at bevæge sig dansende til den, mens han *knipser på 2 og 4* og akkompagneret af et blinkende stroboskoplys. »Laura« rejser sig og går hen til Cooper, kysser ham på kinden og hvisker noget i øret på ham, altidens dværgen danser videre til musikken.

Der klippes (hårdt) tilbage til den drøm-



*Dværgen danser i Coopers drøm: »... there is always music in the air, where we come from ...«
(Mener han drømmen eller Hollywood?)*

mende Cooper i sengen, musikken skifter til en blanding af dissonerende suspense og så en meget svag version af dansemusikken fra før. Cooper rejser sig i sengen og telefonerer til Harry: »I know who killed Laura Palmer«, lægger røret, knipser på 2 og 4 til musikken, som er steget i styrke, mens han stirrer frem for sig. Tredje afsnit er slut og musikken kører videre under credits.

Musikken i denne scene tilhører tydeligt west-coast jazz-gruppen. Her i *Dance of the Dream Man* bliver soloen spillet af en tenor-saxofon med megen rumklang og som sædvanlig akkompagneret af en walking-bas og whiskers, men i et noget hurtigere tempo end de andre jazz-numre. Hvor disse virkede underligt drømmende langsomt-drevne (tilbage på slaget), er dette pågående (langt fremme på slaget) og nummeret har som

helhed en mere *reel* karakter, selv om det kommer »ud af ingenting« – uden nogen synlig musikkilde.

I slutningen af det høres tydeligt musikalsk stof fra såvel *Freshly Squeezed* som *Audrey's dance* plus lidt *Laura Palmer Theme*-fragmenter.

Musikken er en slags koncentreret og tydeliggørende opsamling på alle jazz-underlægninger, vi tidligere har hørt. Dvs. at det (indad)lyttende og sansende projekt i den musikalske gestaltning giver resultat: sammen med musikken tilhviskes Cooper *sandheden* i drømmen. Efter drømmen kan han selvfølgelig kun holde fast i musikken og ikke sandheden (viser det sig i 4. afsnit). Men han forsøger netop at koble det ene med det andet, idet hans drømmende indadlytten går over i den vågne, knipsende (på 2 og 4)

indadlytten. Der er ofte »music in Cooper's air« – han opererer og erkender musikalsk, det er måske dét, han og Audrey har tilfælles og dét, som musikken »under« dem udsiger: den søgende, improviserende jazz, der undersøger og fastholder nuet, men i en steady og vedholdende bevægelse mod et andet sted.

I denne scene bliver musikken vist frem og kommenteret som noget, hvorfra der er erkendelse at hente. Drøm og musik befinder sig det samme »sted« og er gjort af samme stof, aktiverer og gestalter det samme: det fortrængte, det ubevidste og det underjordiske.

Wagners musikdramatiske fornyelse (Gesamtkunstwerk, ledemotivteknik og den »evige orkestermelodi«) og valg af mytologisk og underjordisk stof i Ringen var bestemt af hans ide om at trække publikum igennem *den musikalske erfaring* om det ubevidste og det fortrængte, formidlet gennem et mytologisk univers. Og med musikken som vejen til den følelsesmæssige, ubevidste gennemlysning af »tingenes væsen«.

Jeg tror, at Lynch og Badalamenti har studeret deres Wagner, ikke med en stereotyp musikalsk-stilistisk (Hollywood) efterplapren som resultat, men i forhold til etableringen af den status, som er tildelt musikken i »Gesamtkunstverket« *Twin Peaks*. Med dette originale musikalske erfaringsrum etablerer serien et andet »syn« og »Et Andet Sted«.

Noter

1. Ledemotivteknikken uddybes nedenfor. Om ledemotivteknik specielt i filmmusik, se Ansa Lønstrup:

Musik, film og filmoplevelse, Aarhus Universitetsforlag, 1986.

2. Jeg har beskrevet dette udførligt i min artikel *Lyt og lær – om lyttemuligheder i moderne billedfiktioner* (Acts. nr 5, Aarhus Universitet, 1989) som er en slags musikalsk læsning af filmen *Blue Velvet*.

3. Incidental musik i film er den musik, som der er belæg for på billedet, dvs. der findes en lydkilde til den. Den benævnes også »diegetic music«, idet den altså befinder sig på det fortalte plan.

4. Det klassiske filmsprogs usynlighed bliver beskrevet i Anders Troelsens artikel: *Film og rum* (Arbejds-papir fra Center for Tværfæstetiske Studier), Aarhus Universitet 1987.

5. Filmen *Blue Velvet* og voyeur-problematikken analyseres i Anne Jerslevs artikel: *Rejsen til det mørke kontinent – om 'Blue Velvet', Kultur og Klasse*, 1989. *Blue Velvet* og tilskueren som auditeur udfoldes i min musikalske læsning af filmen, se note 2.

6. Om Wagners kritik af den traditionelle nummopera og hans egen opera-reform, musikdramaet, se Lars Ole Bonde: *Kunsten og revolutionen. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner*, Aarhus 1979.

7. En udfoldet redegørelse for Wagners ledemotivteknik i Ringen findes ligeledes hos Lars Ole Bonde, se note 6.

8. Det er bl.a. dette forhold, der adskiller musik (tone) fra sprog (ord), sådan som K.E. Løgstrup skriver om dette i »Tonens rolle« i *Vidde og Prægnans*, Kbh. 1976.

9. Serien *Twin Peaks* evne til at skabe »Et Andet Sted« skriver bl.a. Bo Green Jensen om i artiklen: Vi er alle detektiver, i tidsskriftet *Øjeblikket*, febr. 1991.

10. De flg. musiktitler er alle hentet fra pladen/CD'en *Music from Twin Peaks* (Warner Brothers 7599-26 316-2), som ikke er noget egtl. sound-track, men hvis navngivne numre tilsammen dækker hele seriens musikalske materiale. Numrene er blevet brugt i mere eller mindre forkortede versioner i seriens underlægningsmusik.

Ansa Lønstrup er lektor ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.