

”There’s Always Music in the Air”

Karaktär och funktion hos den diegetiska musiken i *Twin Peaks*

Per Fredrik Larsson

[1] Teveserien *Twin Peaks*

När teveserien *Twin Peaks* sändes första gången den 8 April 1990, då i ursprungslandet USA, var det i form av en s.k. ”trial run” dvs. en testsäsong för att se hur publiken mottog den. Tvivlet var stort från flera håll i den stora televisionsbolagsapparaten. Mottagandet blev dock så gott att serien sändes i ett flertal länder, däribland Sverige, redan hösten samma år.

Serien innehåller flera direkta avsteg och avbrott från de gängse konventioner och dramaturgiska ramar som brukar inringa de genrer serien vidrör – deckarhistoria, såpopera och thriller. Hela serien präglas av en mörk, surrealistisk stämning som likt en dimma sveper in hela den fiktiva världen i ett tillstånd av normupplösning och förfall. Detta gör tittaren redo att acceptera att i stort sett vad som helst skulle kunna hända utan att verka alltför osannolikt.

Musiken har naturligtvis en stor och viktig roll i skapandet av denna stämning. Främst genom dess klangliga aspekter, genom mörka, vridna och dissonanta tongångar och ovanliga genreblandningar. Men också genom en inte helt klar uppdelning mellan vilken musik som tillhör teveseriens värld – diegetisk musik – och vilken som tillhör narrativet dvs. bara hörs av tittarna – icke-diegetisk musik. Att tänja på gränsen däremellan bidrar till att förtäta den absurda och surrealistiska stämningen.

Seriens smäktande signaturmelodi blev 1990 under namnet *Falling* en singelhit som flitigt spelades på radion. Dess mjuka och lyriskt drömska karaktär kontrasterar skarpt mot det underliggande mörker som lurar i serien. Den här typen av glidningar och kontraster präglar genomgående såväl musiken som berättandet i *Twin Peaks* – och det är den musikaliska delen av detta denna artikel tar upp.

[2] Musiken

Den klassiska filmmusiken har ofta använt sig av ledmotiv kopplade till olika personer, händelser, platser etc., men i *Twin Peaks* fungerar det inte riktigt så, i alla fall inte konsekvent. Tydliga teman och motiv finns och understundom

förekommer de, och kan kopplas, till enskilda fenomen eller personer, men bara för att sedan plötsligt användas till synes godtyckligt, helt utan ledmotivsfunktion. Detta godtyckliga användande av musiken tar sig många andra former på vilka den kommande texten pekar. Kathryn Kalinak menar att detta är ett drag för att medvetet underminera narrativets trovärdighet och skapa en ironisk distans (1995:85).

Samtidigt som *Twin Peaks* visades första gången släpptes ett soundtrack vid namn *Music from Twin Peaks* innehållande åtta instrumentala låtar och tre med sång av Julee Cruise. Samtlig musik är skriven av Angelo Badalamenti och texterna av David Lynch. De tre vokala låtarna finns också med på Julee Cruise's soloskiva *Floating in the Night*. Det övriga, instrumentala, innehållet på *Music from Twin Peaks* är musikaliskt begränsat till ett antal teman och motiv som bearbetas och kombineras med hjälp av variationer i instrumentation, tempo och arrangemang.

Det finns ett antal låtar som på skivan är döpta efter personer i serien t.ex. *Laura Palmers Theme* vars tre centrala teman ofta används när man talar om den döda Laura Palmer. Första gången den dyker upp är när man upptäcker hennes döda kropp uppspolad på stranden. Ganska snart försvinner ledmotivsfunktionen då i stort sett hela pilotavsnittet genomsyras av Lauras död och ackompanjeras av nämnda teman och då är frågan om det är kopplat till Laura eller de karaktärer som introduceras till tonerna av det. Men bara några episoder in i serien används dessa teman i alla möjliga sammanhang och klangliga bearbetningar, även i de bihandlingar som inte direkt berör Laura eller hennes död.

En annan skruvning av dessa teman från *Laura Palmers Theme* är att de med annan instrumentering förekommer ytterligare en gång på soundtracket men då under namnet *Love Theme from Twin Peaks*. Samma inkonsekvens gäller den låt som kallas *Audrey's Dance* vars teman flitigt används även när karaktären Audrey Horne inte är inblandad. Även den visar sig vara uppbyggd av musikaliska element som förekommer på flera andra ställen i andra låtar.

Music from Twin Peaks är helt enkelt en blandning av olika utdrag ur musiken i serien och är på inget sätt täckande, redan första säsongen förekommer ett flertal återkommande musikaliska teman och byggklossar som inte finns med. Dessutom står många av arrangemangen som de används i serien ofta inte att finna på skivan.

[3] Tematiskt innehåll i *Music from Twin Peaks*

Låt oss titta närmare på de teman och motiv som flitigt förekommer under första säsongen och som de flesta finns med på skivan *Music from Twin Peaks*, det officiella soundtracket. På så sätt blir vi bekanta med de centrala teman och klanger som utgör *Twin Peaks* musikaliska grundstomme. Då har vi också en referens när vi längre fram i artikeln går in på förhållandet mellan den diegetiska och icke-diegetiska musikanvändningen. För även om *Twin Peaks* innehåller en ovanligt stor portion diegetisk musik är den endast en bråkdel av den totala musikköretningen.

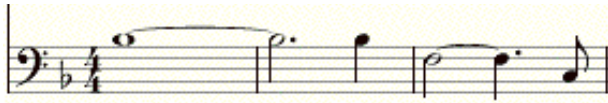
1. TWIN PEAKS THEME

Falling 1, Falling 2

2. LAURA PALMER'S THEME

Laura 1, Laura 2, Laura 3

3. AUDREY'S DANCE



(Notex.2) *Falling 2a* melodi och basgång



(Notex.3) *Falling 2b* melodi och basgång

Harmoniken är i båda mycket enkelt funktionsharmonisk. *Falling 1*, T – Tp och *Falling 2*, främst statisk i S dock ibland via D samt med dissonanta kryddningar såsom svaga, knappt hörbara utbyggningar av ackorden, ofta genom tillägg av en stor sekund till grundtonen. Det är värt att notera att det inte är basen som i första hand bär harmoniken, detta görs istället av elpiano. Basen har en mer karaktärgivande och utbroderande funktion. Besättningen är i grunden elbas och elpiano och melodin spelas av syntstråkar. Mycket svaga cymbaler och hi-hat spelad med vispar kan också höras.

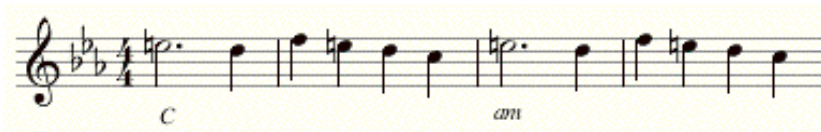
Laura 1, 2 och 3

Musiken på spår två som där heter *Laura Palmers Theme* förekommer som jag nämnde ovan även på spår tio, de är identiska till formen och melodiken, skillnaden ligger i instrumenteringen. De melodibärande huvudklangerna på spår tio, *Love Theme from Twin Peaks*, gestaltas av blåsinstrument – tvärflöjt och klarinett – medan de på spår två utgörs av stråkar och piano. Tempot är dessutom en liten aning högre på spår tio. Det inledande temat *Laura 1* (Notex.4) är ett av de rikligast förekommande under första säsongen. Det är en cirkulär rörelse som rör sig utifrån en c-molltonalitet med kvinten i basen vilket skapar en instabilitet då temat aldrig riktigt landar i huvudtonarten. Melodins utgångspunkt i tonen G i lågt register förstärker den oupplösta spänningen.



(Notex.4) *Laura 1*

Ofta används *Laura 1* i serien just som en liggande, statisk loop utan att leda vidare. Detta följs av en harmoniskt instabil, modulerande fas, *Laura 2*, som resulterar i en skiftning från c-moll till C-dur. *Laura 2* fungerar som en brygga eller övergång till nästa tema, *Laura 3* (Notex.5). I serien förekommer aldrig *Laura 2* fristående utan är antingen kopplat till *Laura 1* eller 3. *Laura 3* är inledningsvis smäktande vackert och välbalanserat, T – Tp men redan efter fyra takter börjar melodiken och harmoniken att falla och leder slutligen ned tillbaka till *Laura 1*.

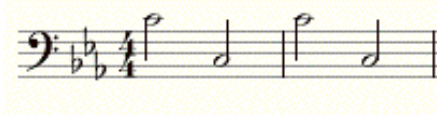


(Notex.5) *Laura 3*

Psycho Jazz 1, 2 och 3

En stor del av innehållet på *Music From Twin Peaks* är låtar sammansatta av ett antal teman som både där och i serien fungerar som legobitar och kombineras på en mängd möjliga sätt. De återkommer om och om igen i olika klangliga skepnader både i serien och på skivan. Jag har valt att kalla dessa teman för *Psycho Jazz 1, 2, 3* osv. då de mer än tidigare teman har en grund i jazzen, ibland klangligt, ibland harmoniskt och melodiskt. *Psycho Jazz 1* är en bearbetning och stilisering av det modulerande *Laura 2*. På skivan förekommer *Psycho Jazz 1* som inledande tema i låten *Audrey's Dance* och i serien i en scen med Audrey och hennes pappa vi skall komma tillbaka till senare. *Psycho Jazz 1* är baserat på ett överstigande kvartförhållande mellan grundtonen c, samtliga jazzteman har sitt toncentrum i c-moll, och fissa spelat av en reverbstinn vibrafon. Allteftersom temat utvecklas kommer fler och fler motiv och referenser till, både från *Laura 1* och *2*. Slutligen tar *Psycho Jazz 1* formen av en mardrömsversion av *Laura 2* men är hela tiden fjättrad vid den statiska c-molltonaliteten vilket ger modulationsförsöken från *Laura 2* ett närmast parodiskt intryck.

Psycho Jazz 2 är bortsett från de ständigt återkommande, släpiga visptrummorna och fingerknäppnigarna, som inte kan kallas tema, den vanligaste byggklossen i de jazzklingande musikdelarna. Kanske för att det är en enkel kromatisk basgång med begränsad utveckling. Det gör den lätt att ha som fond för allsköns musikaliska experiment, det är också så den ofta används. *Psycho Jazz 2* finns med på fyra spår på *Music från Twin Peaks* och ett mycket stort antal gånger under första säsongen. Den inledande oktavväxlingen, *Psycho Jazz 2a* (Notex.6), går över i ett vandrande mellan dessa utposter som kan ske på två alternativa sätt, *Psycho Jazz 2b* (Notex.7) och *2c* (Notex.8).



(Notex.6) *Psycho Jazz 2a*



(Notex.7) *Psycho Jazz 2b*

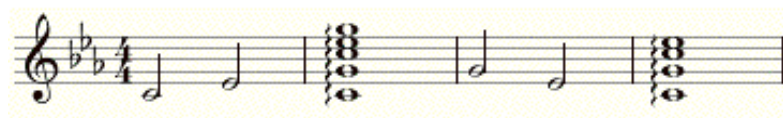


(Notex.8) *Psycho Jazz 2c*

Psycho Jazz 3 är en melodi som ofta förekommer ovanpå *Psycho Jazz 2* men också på egen hand. Den framförs ibland på vibrafon men oftast med saxofon. Den har karaktären av ett improviserat solo med mycket kromatik och blå toner. Effektmässigt ger den helt olika intryck beroende på när och i vilken klangdräkt den framträder. Med vibrafon tillsammans med basgången *Psycho Jazz 2* och ett vispkomp på trummorna som på spår 4, *Freshly Squeezed* ger den ett sammanhållet, nästan klaustrofobiskt intryck. Raka motsatsen sker i inledningen till spår 6, *The Bookhouse Boys*, där en saxofon ensam framför melodin belastat med extrem reverb och delay. Ljudbilden är då istället karg, ödslig och distant.

Psycho Guitar och Atmosphere

Förutom dessa tre jazzteman förekommer ett antal andra återkommande kortare motiv, både ensamma och i samband med de nämnda längre temana. De kan ses som delar och fristående utvecklingar av berörda teman men användningen varierar så mycket att någon enkel översiktlig kategorisering blir omöjlig. Trots det vill jag skilja ut och peka på två motiv jag anser vara viktiga på grund av dess rikliga förekomst. Det första som jag kallar för *PsychoGuitar (Notex.9)* används som stinger i serien och spelar stor roll i låten *The Bookhouse Boys*. *Psycho Guitar* är egentligen bara ett c-moll på odistad elgitarr med arpeggioanslag och kraftigt tremolo.



(Notex.9) *Psycho Guitar*

Detta föregås av två, toner c och ess och efterföljs av g och ess. Ackord av det här slaget förekommer hela spår 4, *The Nightingale* igenom. Det kan också sägas vara ett av Badalamentis kännemärken de denna typ av 50-talsdoftande ståltrådsgitarrer finns i mycket annan musik han gjort.

Det andra kortare motivet jag vill påvisa används även det ofta som stinger men ibland bara som bakomliggande atmosfärljud. Jag kallar det *Atmosphere*. Det består av låga stråkar, ibland blås, som långsamt rullar fram. I vissa fall är det inte instrumenterat överhuvudtaget utan enbart loopad feedback eller rums ljud från andra instrument. Ofta formar det dissonanta klusterklanger som för tankarna till texturala verk av Penderecki och Ligeti, ibland rör de sig stegvis med en Dies Irae-liknande långsam melodi.

The Nightingale och Into the Night

Dessa två låtar finns även med på Julee Crusies soloskiva *Floating in the Night* som spelades in och släpptes innan *Twin Peaks* sändes. Både *The Nightingale* och *Into the Night* förekommer diegetiskt i *Twin Peaks* då Julee Cruise flera gånger gestaltande sig själv uppträder under seriens gång. *The Nightingale* rör sig harmoniskt i en klassisk schlagervamp T – Tp – S – D. Ibland föregås dominanten av Sp, men mer avancerad än så är inte den harmoniska rörelsen. Däremot kryddas vissa ackord, framför allt Tp med svaga dissonanser vilket skapar en viss spänning trots att de är mycket diskreta. Tempot är tämligen lågt men med ett tydligt driv framåt. Melodiken är mycket enkel men med en liten eller stor sekunds förhållning (**Notex.10**) i början av varje fras.



(Notex.10) *The Nightingale*, sekundförhållningar i melodistämman.

Instrumenteringen i *The Nightingale* är bas, 2 gitarrer, trummor, sång och svagt i bakgrunden, syntstråkar. Den första gitarran har ett kraftigt tremolo, förmodligen är det samma gitarr som i *Psycho Guitar*. Andra gitarran och basen spelar simultant och rytmiskt markerat. Sammantaget klingar låten nästan som om den vore från 50-talet, men bara nästan. Rikligt med reverb skapar en ödslighet som inte hör hemma i 50-talets klangvärld. Julee Cruises röst är dessutom alltför för

bearbetad med diverse rösteffekter.

Stommen i Into the Night (**Notex.11**) bärs av en repetitiv slinga spelat av elpiano. Den sekvensförs med den harmoniska rörelsen och ligger kontinuerligt låten igenom och har en mantraliknande karaktär.



(**Notex.11**) *Into the Night*, repetitiv elpianoslinga.

Överlag är Into the Night mer harmoniskt instabil än The Nightingale. I versen är rörelsen t – s – tP – s – tP – s(6>) – t där den sista subdominanten varann gång uppträder som neapolitanskt sextackord. Refrängen består precis som Falling 2 endast av en lång kadens i detta fall s – t – s – t – s – D – t. Melodiken är flytande och tämligen konventionell med undantag för en mycket utmärkande genomgångston (**Notex.12**) i inledningsfrasen på varje vers.



(**Notex.12**) *Into the Night*, fras med dissonant genomgångston.

Molltonaliteten, den repetitiva pianoslingan och en återhållsam sångstil skapar tillsammans en underliggande hotfull stämning som får utlopp i en orkesterexplosion några minuter in i låten. Med full orkesterklang slås ett antal snabba, hårda ackordstötter i dominanten så att man som lyssnare hoppar ur stolen. Men sen fullföljs inte detta utan sången och pianoslingan kommer lugnt tillbaka och resten av låten fortsätter som innan, dock sitter man som lyssnare på nålar beredd på en ny orkesterattack som aldrig infinner sig. Instrumenteringen består av sång, elpiano, stor stråksektion och en ensam hi-hat. Vid några tillfällen läggs även ett vilset gitarrackord.

[4] Några exempel på ledmotivsanvändning

LAURA PALMER'S THEME: *Laura 1*, *Laura 2* och *Laura 3*

Under den första delen av pilotepisoden används samtliga tre delar av *Laura Palmer's Theme* i sammanhang med direkt ankytning till hennes död. Först i form av *Laura 1* under en lång period innan och när kroppen upptäcks och vidare ända till polisen undersöker kroppen på strandkanten då *Laura 2* tar vid. När man sedan identifierar den döda som Laura Palmer kommer det vackra och förlösande *Laura 3*. Scenen klipps sedan till Palmers kök där *Laura 1* tar vid när Sarah Palmer ropar efter Laura.

När Leland Palmer senare får telefon från sin oroliga hustru som undrar var Laura är sker samma musikaliska scenario. *Laura 1* ligger avvaktande hotfullt och repetitivt men när Leland ser Sheriff Truman komma in och fråga efter honom hos receptionisten börjar *Laura 2* sin modulation. När Leland slutligen uttrycker orden "My daughter is dead" förlöser *Laura 3* sorgen. Lauras död blir definitiv.

Samma figur återigen när rektorn via skolradion meddelar Lauras död. Samtliga tre delar av *Laura Palmers Theme* återkommer där och *Laura 3* avslutar än en gång med att förlösa spänningen men också bekräfta sorgen och tragedin.

Än så länge fungerar dessa tre teman som ledmotiv för den döda Laura. Men mitt i pilotepisoden blir en glidning märkbar. Vi ser den samtidigt med Laura misshandlade och våldtagna Ronette Pulaski, som under den gångna natten lyckades fly ur förövarens våld, blodig och med sönderrivet nattlinne komma gående över en järnvägsbro. Till detta hörs *Laura 1* men följs av basgången *Psycho Jazz 2* och det spridda *Psycho Guitar*. Nästa gång vi hör *Laura 1* är när Sheriff Truman och Agent Cooper lämnar sjukhuset efter att ha besökt den svårt skadade Ronette. Till tonerna av *Laura 1* introduceras dessutom i samma scen för första gången den mystiske enarmade mannen.

På detta vis fortsätter det och i slutet av första säsongen är det i stort sett ingen karaktär som inte förekommit i kombination med antingen *Laura 1*, *2* eller *3*, även de som inte har något med vare sig Laura eller mordet att göra.

AUDREY'S DANCE: *Psycho Jazz 1* och *2*

Låten *Audrey's Dance*, uppbyggd av *Psycho Jazz 1* och *2* blir inte ens inledningsvis kopplat till sin namne på samma sätt som Lauras teman. Första gången vi ser Audrey Horne hör vi endast snabba visptrummor i högt tempo. Förvisso ackompanjeras *Audrey's Dance* av just trummor spelade med vispar men de går då bara hälften så fort. Dessutom spelas det visptrummor till en mängd andra teman och motiv som inte har något med *Audrey's Dance* att göra.

Psycho Jazz 1 som på soundtracket enbart förekommer i *Audrey's Dance* hörs i pilotepisoden i Bobby Briggs bilradio när han och Shelley Johnson lämnat Double R Diners parkering. Samma tema hörs även när han senare förhörs av polisen. Någon direkt ledmotivsfunktion och koppling till Audrey Horne finns från alltså början inte hos *Psycho Jazz 1* och *2*. På sin högsta höjd kan sägas att jazzklangerna som helhet, det vill säga samtliga *Psycho Jazz* -teman, har en koppling till Audrey. Detta då Audrey introducerades till de *Psycho Jazz* -relaterade visptrummorna, men att tala om ledmotiv vore överdrivet.

Sedermera äger i episod två och tre flera scener rum som faktiskt kopplar Audrey till låten *Audrey's Dance*. I dessa scener är musiken av diegetisk karaktär och behandlas närmare i nästa avsnitt. Men trots att Audrey här kopplas till temana från *Audrey's Dance* sker detsamma med flera andra karaktärer, så återigen är det inte tal om någon ledmotivsanvändning.

[5] Den diegetiska musiken i Twin Peaks

Under första säsongen kan man urskilja en mängd linjer och tendenser i det ljudmässiga och musikaliska skeendet. Det sker en successiv fördjupning och ständig förändring i musikens dramaturgiska funktion vilket stödjer Kathryn Kalinaks idé om en medveten, ironisk distansering skapad med musikens hjälp. Att detta skett medvetet från skaparnas sida råder inget tvivel om men verkar ändå fungera på ett omedvetet plan hos tittarna som inte genomskådar detta utan istället låter sig charmas av det. Låt oss därför utifrån respektive ljudkälla titta på några exempel där musikaliska glidningar mellan dieges och icke-dieges är tydliga.

Redan i pilotavsnittets allra första scen återfinns musik och ljud verksam på flera nivåer, mer komplex än vad som framgår vid första anblicken. Mycket enkel, men subtil och väldigt effektivt stämningsskapande. Josie Packard sitter vid sitt sminkbord och nynnlar frånvarande, i bakgrunden ligger temat *Laura 1* som ett statiskt fält utan att leda vidare till *Laura 2*. En mistlur ljuder med jämna mellanrum. Mistluren skulle för tittaren kunna vara en del av *Laura 1* då detta är första gången det uppträder. När Pete Martell kommer ut till stranden utanför huset och säger, "The lonesome foghorn blows", blir vi medvetna om att mistluren tillhör seriens diegetiska ljudvärld trots dess interaktion med *Laura 1* som är tydligt

icke-diegetiskt.

När polisen anländer för att undersöka kroppen som Pete upptäckt på stranden hör vi återigen den osynliga mistluren, och långsamt växer *Laura 1* fram. När man vänder kroppen för att fotografera den går *Laura 1* över i *Laura 2*. Och slutligen när man identifierar liket som Laura Palmer kommer det vackra och förlösande *Laura 3*. Mistluren ligger hela tiden kvar och återkommer med några sekunders mellanrum dock med minskad ljudstyrka när *Laura 2* och *3* tar vid. Mistluren försvinner när scenen klipps till Palmers kök men *Laura 3* ligger kvar och går så småningom tillbaka till *Laura 1*. Fram till episod fem hörs mistluren samtliga scener från Packard/Martells hus och kan därför kallas dess ledmotiv. Det är inte kopplat till någon av karaktärerna där då de förekommer i en mängd andra scener utan är just ett diegetiskt ljud som klingar i närheten av deras hus.

I en scen i episod fem hörs plötsligt ingen mistlur vid huset bara för att resterande avsnitt av första säsongen vara tillbaka igen. Om detta är ett förbiseende eller medvetet gjort av episodregissören Tim Hunter är oklart. Tydligt är dock att när mistluren gör återinträde i episod sju, när Catherine Martell börjar förstå att någon är ute efter att mörda henne, är det med en hotfull, distant klang som ödesdiger budbärare. Kanske förstärker det tidigare uppehållet just detta. Vid ett enda tillfälle hörs mistluren också vid Shelley och Leo Johnsons hus, detta då Leo blivit skjuten genom fönstret. Varför den hörs just denna gång och inte annars har jag ingen förklaring till.

[6] Grammofoner och teveapparater

Till denna kategori hör det största antalet diegetiska musikkällor. Kathryn Kalinak har ställt frågan: "Is there another fictional town on television with as many record players as this one?" (1995:86). En mycket berättigad fråga. Troligtvis finns det säkert någon sådan men jag tvivlar på att grammofonerna där spelar samma centrala roll. Varför är det dessutom så ofta gamla trägrammofoner invånarna i Twin Peaks avlyssnar sin musik på, serien utspelas ju i vår samtid? Kanske är det av visuella orsaker, kanske för att poängtera Twin Peaks som avskild, inskränkt småstad. Det konsekventa användandet av gamla trägrammofoner skapar i alla fall en en form av symmetri, vilket är värt att uppmärksamma då vare sig konsekvens eller symmetri är säkert vanliga element i *Twin Peaks*.

I episod två ser vi Audrey Horne med slutna ögon stå och långsamt svänga kroppen drömskt till synes helt i sin egen värld inne på sin fars, Ben Hornes, kontor. Vi hör låten *Audrey's Dance* spelas. Hennes rörelser är små och musiken verkar icke-diegetisk. Plötsligt öppnas dörren bakom utan att hon reagerar och hennes far kommer in. Han går fram till en gammal trägrammofon, tidigare inte synlig i bild och tar av pick-upen och frågar "How many times have I told you not to disturb the guests with this racket?" Musiken tystnar abrupt och visar sig ha varit diegetisk. När han skällt ut henne och hon inte tagit åt sig alls säger han "Laura died two days ago. I lost you years ago" och går ut. Audrey står kvar med tom blick och svagt hör vi musiken hon lyssnat på i inledningen komma tillbaka icke-diegetiskt. Att tidigare diegetisk musik återkommer icke-diegetiskt är dock inte ovanligt.

Övriga scenen ligger istället i perspektivskiftningen från utomnarrativ till inomnarrativ. Vi är så vana att acceptera musiken som fristående att separeringen från den fiktiva världen går med automatik. Trots att Audreys rörelser här visar sig vara dans är de tillräckligt subtila för att inte skapa en direkt association. Som tittare har man dock redan efter pilotavsnittet lärt sig att inte veta vilka svängningar narrativet tar men är ändå fast i den inlärdade läsningen av en teveseriethriller/såpopera/deckargåta som medium. När sedan den initiala

illusionen bryts bidrar erfarenheterna från pilotavsnittet och känslan av att vad som helst kan hända till att trovärdigheten ändå inte helt spolieras. Vilket annars är risken med liknande kast mellan dieges och icke-dieges.

En av seriens höjdpunkter i det diegetiska musikanvändandet äger rum i episod sex. Agent Cooper, Sheriff Truman, Doktor Hayward och Vicesheriff Hawk är ute i skogen och letar efter stugan där man vet att Laura varit på mordnatten. Vicesheriff Hawk går först och spårar. Vi hör redan från början rikligt med fågelljud. Långsamt tonas låten *Into the Night* upp och fågelljuden fortsätter intensivt. Plötsligt stannar Hawk till, pekar framåt och frågar "Do you hear it?". Exakt vad han syftar på är inte helt klart då musiken känns icke-diegetisk och fåglarna fanns där redan från början, inga nya ljud har tillkommit. Musiken ökar i styrka ju längre de går, den ligger kvar oförändrad trots klipp till en kråka högt uppe i ett träd som tittar ned på sällskapet. Den icke-diegetiska karaktären cementeras. De kommer fram till stugan de letat efter och gör sig redo för att storma den. När de slår in dörren ser vi detta inifrån stugan och i förgrunden står en grammofon med automatisk skivladdning som precis när dörren öppnas lyfter pickupen från skivan och *Into the Night* tystnar. Det var alltså musiken Hawk syftade på och den var diegetisk hela tiden.

Denna scen är en medveten lek med konventionerna för musikanvändning. På samma sätt som gjorts hundratals gånger tidigare i andra filmer och teveprogram tonas musiken sakta upp då spänningen stiger i sökandet. Enligt traditionen är denna musik alltid icke-diegetisk. Helt enligt mönstret stannar också någon upp och säger "Do you hear it?", igenkännandet av konventionen gör att det inte blir så viktigt vad han syftar på, man har ändå tryggt avkodat situationen och kan koncentrera sig på spänningen på vad de skall finna. Narrativets illusion förblir obruten tills det visar sig att de konventioner vi tittare låtit oss förtrollas av agerat under falska premisser och att någon medvetet lekt med oss och våra förväntningar. En förvånande och lite komisk effekt blir resultatet. När Cooper inne i stugan upptäcker att det är grammofonen som hörts associerar han till en dröm han haft där en kortväxt man sagt "there's always music in the air", en dröm vi återkommer till senare.

Det enda program vi får veta att man i *Twin Peaks* ser på teve är den uppbyggda såpoperan *Invitation to love*, vars episoder är skapade och inspelade av seriemakarna själva. Ett vanligt sätt att i film och teve ironiskt referera till externa mediefenomen är att lägga in dem i dialogen och ibland även som diegetiska ljud-och bildklipp. I *Twin Peaks* däremot ligger dessa referenser subtilt i hela seriens konstruktion. Det skapas en mer sluten fiktiv värld om de utomnarrativa kopplingarna är slavar under samma logik som den värld de figurerar i. Om de dessutom som i fallet med *Invitation to love* är minst lika skruvade som moderserien själv, skapas en referens som förstärker trovärdigheten i de osannolika händelserna i *Twin Peaks*. Ett exempel på det inflytande *Invitation to love* har på invånarna är när Lucy sitter i receptionen på polisstationen och ser på ett avsnitt när Sheriff Truman kommer in och frågar "What's up?". Lucy redogör då detaljerat för förhållandena och händelserna i *Invitation to love* stället för vad som hänt på polisstationen medan han varit ute.

Signaturmelodin till *Invitation to love* skulle mycket väl kunna vara taget från en riktig såopera, alla de centrala parametrarna används konventionsenligt. Brutna pianoackord och svepande stråkar i romantisk stil med starkt affekterad melodislinga med långa halvtonsförhållningar, mycket Schumanninfluerat. Två olika arrangemang förekommer, ett svulstigt med pianot uppbackat av full orkester och ett mer tillbakahållet med enklare piano och svaga accentueringar med stråkar och harpa. Troligtvis är detta delar ur ett och samma längre stycke som är

uppdelat för de korta sekvenser som förekommer i serien. För övrigt skall noteras att även denna musik är komponerad av Angelo Badalamenti.

[7] Jukeboxen

Det förekommer flera jukeboxar i serien men bara en under den första säsongen, men den är med desto mer. Det är jukeboxen på Norma Jennings matservering Double R Diner. Serveringen är en central knypunkt och mötesplats för innevånarna i Twin Peaks. En fråga är dock vem som egentligen har laddat jukeboxen med skivor, då dess innehåll ofta inte bara bryter de normer som brukar styra skivvalet för en jukebox utan också parodierar den folklighet och musikalisk lättillgänglighet som är vanlig i sammanhanget. Naturligtvis är detta en av de subtilt skruvade vardagsdetaljer som bidrar till att skapa seriens absurda atmosfär. Jukeboxen verkar inte bara ha ett eget liv utan dessutom vara fullmatad med uteslutande instrumental musik, inte heller det någon vanlig företeelse.

Första mötet med jukeboxen får vi redan tidigt i första episoden. Där skall Bobby Briggs och Shelley Johnson till att lämna serveringen tillsammans för en utomäktenskaplig romantisk eskapad. Innan de med illa dolda intentioner går ut till Bobbys bil stoppar han en slant i jukeboxen och en driven, skrikande elorgel rycker fram ackompanjerad av tunga, slöa trummor, ståltråds gitarr och bas. Låten är egentligen bara en långsam shuffle mellan molltonika (t) och mollsubdominant (s). Rörelsen och dynamiken kommer främst från den livliga basgången som också dubbleras av gitarren. Det låter som en typisk 50-talslåt med termostaten uppskruvad några extra steg.

Låten är komponerad av Badalamenti och finns att ladda ned på hans hemsida men finns inte på soundtracket *Mucic From Twin Peaks*. Däremot är den en del av det fristående musikaliska performancet *Industrial Symphony*. När jukeboxen drar igång befinner vi oss fortfarande inne på serveringen och ser en närbild på Norma Jennings, musiken är tydligt diegetisk. Klipp till parkeringsplatsen där Bobby och Shelley går till bilen, musiken dämpas en aning med hörs fortfarande trots allt för högt för att komma inifrån serveringen. Musiken har fått en tveksamt icke-diegetisk kontinuitetsfunktion. Men när vi ser ett kort klipp tillbaka till Norma höjs ljudnivån till den diegetiska jukeboxen igen. Ute i bilen talar Bobby och Shelley om att Norma kanske avslöjat dem och musiknivån är åter dämpad och den troligaste diegetiska källan skulle vara bilradion, men att den skulle spela samma som jukeboxen är osannolikt. Dessutom förklarar det inte musiken på parkeringen.

Det rör sig helt enkelt om en orealistisk glidning mellan diegetisk och icke-diegetisk musik, orealistisk men ändå trovärdig. Ljudmässig förändring mellan fysiska rum i narrativet är något som musiken brukar verka för att överbrygga för att bibehålla kontinuiteten. Inte som i detta fall understryka genom de ljudnivåmässiga skiftningarna.

Vid flera tillfällen spelar jukeboxen hetsig country & western ofta i snabb 2/4 takt ofta med en 16-delslöpande melodislinga. Ibland är tempot något lugnare men fortfarande med tydliga rötter i country & western-traditionen. I båda dessa fall är det lätt att slås av likheten med de musikaliska idiom och ljudvärldar den svenska dansbandsmusiken rör sig i. Det som är intressant är att jag aldrig hört amerikansk country låta så svensk som på Double R Diners jukebox. Trots den emellanåt hysteriska och nästan parodiska frenesin i musiken stjal den inte uppmärksamheten. Twin Peaks är en skogsbrukarstad vars främsta arbetsplats är sågverket, så med den stora andel flanellskjortor, skinnvästar och stetsonhattar som frekventerar Double R Diner skapar musiken lämplig och trovärdig, om än skruvad, atmosfär. Country & western är förvisso den kvantitativt mest

förekommande diegetiska musiken i jukeboxen men den innehåller också en del annan musik.

Jag skall ta upp ytterligare en scen där jukeboxen är inblandad och i detta fall är det som enda musikkälla, ingen inblandning av icke-diegetisk musik förekommer alltså. I episod tre sitter familjen Hayward och fikar då Audrey Horne kommer in. Hon sätter igång låten *Audrey's Dance* på jukeboxen, en markant skillnad från den käcka countryn. Donna går fram och sätter sig bredvid henne vid disken och de talar om Laura. Det dissonanta *Psycho Jazz 1* i musiken får sällskap av två vilsna och lika harmoniskt instabila klarinetter och intensiteten ökar i takten med att ungdomarnas samtal fördjupas. När Audrey frågar om Laura någon gång talade om hennes pappa, Ben Horne, har samtliga stämmor lagt sig på långa toner med sinsemellan dissonanta intervall vilket skapar en skrikande kakafoni ovanpå de "coola" visptrummorna och den tryggt vandrande basen i *Psycho Jazz 2*. Detta parti lugnar ned sig och musiken återfår sin mer svala och skruvade klang.

När samtalet är över reser sig Audrey säger och "God I love this music, isn't it too dreamy?" och ställer på golvet framför jukeboxen och börjar långsamt och drömskt med slutna ögon gunga fram och tillbaka, på samma sätt som i hennes fars kontor. I det här fallet vet vi att detta är Audreys sätt att dansa till verklig musik och därför finns inga poäng att hämta med dölja att ljudkällan är diegetisk såsom var fallet i kontorsscenen. Istället förvrids det åt ett annat håll då musiken i början av scenen följde med dialogens svängningar och skiftningar och gavs den funktion som normalt faller på musik av icke-diegetisk karaktär. David Lynch som är episodregissör skriver oss dessutom på näsan genom att på slutet extra poängtera att det diegetisk musik det handlar om när han låter Audrey dansa.

Den ironiska glidningen är tydlig, först påvisas tydligt musikens diegetiska karaktär genom att exponera dess källa. Sedan ges den icke-diegetiska funktioner genom att anspela på den konventionella såpoperans bruk av affektioner i icke-diegetisk musik. Slutligen sticks det hål på illusionen när musiken fortfarande är diegetisk. Som tittare av *Twin Peaks* utsätts vi ständigt för ett, ofta omedvetet, distanserande då fokus riktas på överskridandet av de ramar kring musikalisk illusionsbildning vi genom flitigt teve-och filmtittande blivit upplärda i.

[8] Övriga ljudanläggningar

En kärleksscen i episod fyra ackompanjeras av *Falling 1*. Musiken ligger kvar när det klipps till nästa scen i Timber Room, festsalen på The Great Northern Hotel. Cooper och Hawk sitter och samtalar förtroligt om själens beskaffenhet, *Falling 1* spelar vidare och leder till *Falling 2*, musiken är fortfarande icke-diegetisk. Runt omkring dansar människor mycket snabbare än musiken vi hör som verkar härröra ur djupet och förtroligheten Hawk och Cooper emellan. I klippen från dansgolvet ser vi Leland Palmer skymta mellan de dansande paren, han har slutna ögon och ett mycket plågat ansiktsuttryck. Han går långsamt framåt och folk ryggar med förskräckta miner undan där han går.

Dialogen avslutas och den icke-diegetiska musiken med den. Samtidigt verkar också dansmusiken ha tystnat för dansen avstannar en kort stund. Istället kommer diegetiska trummor som markerar början på nästa danslåt, folk börjar bjuda upp och dansa igen. Musiken kommer troligen från någon ljudanläggning i Timber Rom då ingen orkester syns till. Det är swingmusik med upptempo som spelas. Ett brett leende breder ut sig över Lelands ansikte och han börjar svänga med i musiken. Ansiktsuttrycket blir dock ganska snart alltmer plågat och han börjar gripa tag i de dansande damerna och fråga om de vill dansa men de ryggar bara undan och dansar vidare. Han blir mer och mer desperat och böjer sig slutligen framåt med händerna för huvudet och kvider. Musiken tystnar och paren slutar dansa. Då

kommer Hawk och Cooper fram och tar hand om honom. När de eskorterar honom ut hör vi *Laura 3* med piano understött av en lång skrapande, extremt låg ton med stråkar.

I denna scen ser vi tydligt två centrala skillnader vanliga i användandet av diegetisk kontra icke-diegetisk musik. Den icke-diegetiska musiken används för att beskriva det subjektiva, det inre händelseförloppet, känslolivet, medan den diegetiska agerar bakgrund och förankring i den fiktiva verkligheten. Den inledande musiken i *Falling 1* och *2* hör hemma i förtroligheten i Hawk och Coopers samtal, där två människor möts i diskussion och utbyte av tankar och erfarenheter av privat karaktär, inte helt okontroversiella.

Leland Palmers psykiska instabilitet gör att det verkar som om även han hör den icke-diegetiska musiken i början av scenen, som om stämningen mellan Hawk och Cooper smittat av sig på den receptive men gravt störde Leland. När sedan samtalet tar slut bryts förtrollningen och även Leland börjar uppfatta den diegetiska musiken, förankrad i verkligheten, den verklighet där Leland inte bara förlorat sin dotter utan också för sin egen hand. Ängesten och galenskapen tar över, men vi får se det utifrån, ackompanjerat av glad Swingmusik. Hade hans sammanbrott varit understött av lämplig icke-diegetisk musik hade empatin med Leland kanske varit större. Nu är man genom musikvalet istället tilldelad en plats bland de dansande besökarna, och det hela blir mest obehagligt och obegripligt, till och med en smula komiskt.

Det sista exemplet på diegetisk musik från en ljudanläggning jag tänkte ta upp är hämtat från den inledande scenen ur episod åtta där det leks med både tittarnas och rollkaraktärernas förvirring. Efter att *Falling* klingat ut ser vi en solnedgång över en tropisk strand och hör svaga måsskrik och bränningar från havet, kameran sveper över detta och vi inser till slut att det är en helväggsaffisch på Doktor Jacobys kontor. Varifrån måsskriken och vågljudet kommer vet man inte. *Laura 1* tonas upp ovanpå detta och vi ser hur Donna Hayward och James Hurley kommer in.

De har lurat iväg Dr. Jacoby från sitt kontor för att kunna leta igenom det på jakt efter ledtrådar då de misstänker honom för mordet på Laura. Under *Laura 1*, precis när de stiger in på kontoret, hörs för ett kort tag Hawaiimusik spelad med steelguitar och slide men den försvinner snart och bara *Laura 1* och vågljuden ligger kvar. *Laura 1* lugnar ner sig och blir till slut bara en lång icke-diegetisk orgelpunkt, denna version av *Laura 1* är ny och finns inte med på *Music From Twin Peaks*. Donna hittar en panel i väggen med två knappar, hon trycker på en av dem. Det visar sig vara kontroller till en ljudanläggning och långsam Hawaiimusik sätts igång. När hon trycker igen byts musiken mot snabb hawaiimusik i tvåtakt. Till slut hittar James en liten ljudmixer och drar ned reglarna så det tystnar.

Här blir tydligt att ljudet från måsarna och vågorna också kommit från ljudanläggningen. När den diegetiska musiken nu tystnat kommer *Laura 1* tillbaka. När Donna och James hittar en ihålig koksnöt där Lauras halsband förvaras hörs en pianostinger i form av ett brutet ackord i högt register, den visar sig dock vara en del i det nya arrangemanget av *Laura 1*.

Man kan fråga sig varifrån den första, korta biten hawaiimusik kom från? Det kanske låg i ljudslingan med måsljuden, kanske var det helt icke-diegetiskt men det viktigaste är egentligen vad den korta stumpen gör med narrativet. Även om det är under en kort tid på bara några sekunder, skär sig hawaii musiken rejält med *Laura 1*. Många tittare hinner nog inte reflektera över vad som sker, knappt ens medvetet märka det. Men trots det har musiken svikit sin roll som ledsagare. Den vid det här

laget (episod åtta) bekanta musiken i *Laura 1* störs och tappar en del av sin ledstångseffekt och förstärker känslan av att vad som helst kan hända.

[9] Levande musik

I de flesta serier förekommer levande musik som av naturliga skäl alltid är diegetisk, i alla fall till en början. För är det någon diegetisk musik det generellt manipuleras mycket med i film och teve är det just levande, direkt framförd musik. I *Twin Peaks* framförs levande musik, i alla fall den sceniska, främst på vägkrogen The Road House.

I slutet av episod ett äger en serie händelser rum där den diegetiska levande musiken genomsyrar och binder samman skeendet. Här finns också utomnarrativa kopplingar till den diegetiska musiken vi inte stött på tidigare. Det är kvällen samma dag som upphittandet av Laura Palmers kropp. På scenen står Julee Cruise och hennes band och de framför *Falling* och folk dansar till. I en polisbil utanför sitter Agent Cooper och Sheriff Truman. När det klipps från scenen till polisbilen ligger musiken kvar men mycket dämpat som om den hördes mycket svagt inifrån vägkrogen. Medan de samtalar försvinner dock musiken helt och suckande saxofoner och klarinetter tar vid.

När det klipps tillbaka till vägkrogen har Julee och bandet börjat spela *The Nightingale*. Utanför ser vi Donna Hayward anlända på cykel och musiken dämpas rimligt för att ge intrycket av att det är musiken inifrån scenen som hörs, dock ligger den kvar med samma styrka när vi hamnar i bilen med Cooper och Sheriff Truman som kallar på förstärkning då de förväntar sig våldsamheter inne på vägkrogen. Klipp tillbaka in, musiken får full styrka igen.

På samma sätt som vi sett tidigare har den levande diegetiska musiken på scen fått den kontinuitetsfunktion som ofta bärs av den icke-diegetiska musiken, och på flera sätt behandlas den som detta också. Att den tystnar och byts ut mot annan musik under samtalet i bilen är ett exempel på detta. Dessutom är det ganska orimligt att musiken hörs så pass bra inne i bilen med tanke på att den står en bra bit från vägkrogen. Andra gången musiken följer med in i bilen har vi först fått höra den precis utanför vägkrogen när Donna anlant med cykel, men ljudnivån är densamma. Den diegetiska trovärdigheten får sig här en törn, ljudnivån borde förändras i relation till avståndet och avskildheten från ljudkällan men musiken från scenen har här helt blivit klädd i icke-diegetisk klädnad.

I episod sex äger en del komiska musikhändelser rum som får en intressant upplösning i slutet av episod åtta. Episod sex inleds med att Cooper väcks klockan 04.28 av ett hejdlöst sjungande och dansande på ett främmande språk. Han blir mycket upprörd. Vid frukosten på morgonen hörs samma glada röster sjunga dock utan dans. De syns inte till i bild, men verkar befinna sig i hotellets matsal där Cooper sitter. Cooper frågar servitrisen med lättsam ton "*What's with the choir practice?*". Hon svarar att det är isländska affärsmän på besök, alltså samma islänningar på vars välkomstfest Leland Palmer senare flippar ur. När körövningarna tar slut följs det av sporadiska applåder, dock inte från några matgäster som syns i bild, troligtvis är det islänningarna som applåderar sig själva. Då kommer Audrey in och i det här skedet av serien har den sexuella spänningen dem emellan ökat och Audreys intresse för Cooper är tydligt.

I episodens allra sista scen som utspelas sent på kvällen samma dag kommer Cooper tillbaka till hotellet efter en lång dags arbete, käck körsång hörs någonstans ifrån och associationerna förs direkt till islänningarna. När Cooper kommer in på sitt rum upptäcker han Audrey nedbäddad i hans säng väntande på honom, den diegetiska körsången får backa för *Laura 1* med blåsinstrument som

tar över. Det blir dock inte det romantiska möte Audrey hoppats på då Cooper menar att hennes lek och försök att hjälpa honom med mordgåtan bara är farlig och uppmanar henne att sluta. Dessutom menar han att hon bara är en skolflicka så någon romans är det inte tal om. I slutet av episod åtta anländer Cooper till hotellet precis som i exemplet ovan men uppmärksammar då att islänningarna antingen har åkt eller i alla fall är tysta.

Likheten mellan scenerna gör att det är på sin plats att tala om digetisk tystnad då inte bara hotellet utan flera platser i Twin Peaks de senaste episoderna har klingat av islänningarnas sång-och danslusta. En lust som i även i sin frånvaro gör sig påmind. Dessvärre slutar ovanstående scen med att Cooper blir skjuten, vilket också markerar slutet på första säsongen. Denna serie av scener, vilken också inkluderar scenen med välkomstfesten, spänner sammantaget över tre episoder. Här övar islänningarnas närvaro inte bara ett inflytande över händelserna i serien utan också över den klangliga världen. Twin Peaks intas mot sin vilja av islänningarnas sånger.

I episod sju till exempel sjunger de glatt den tillsynes oändliga nedräkningsvisan *One Hundred Bottles of Beer*, till Ben Hornes illa dolda förtvivlan. Faktum är att ingen, med undantag för en av de anställda på hotellet, verkar särskilt förtjust i vare sig islänningarna eller deras sånger och danser. Deras närvaro motiveras av att de är huvudinvesterare i den ljusskygga affärsöverenskommelsen som kallas Ghostwoodprojektet ledd av Ben Horne. Det är den rollen som gör att de kan bete sig hursomhelst utan att bli satta på plats.

För tittarna bidrar sångerna med en komisk absurditet som om det inte fanns en digetisk förklaring skulle bli mycket svårt att trovärdigt motivera. I de flesta fall ser vi aldrig när de sjunger utan tar det för givet eftersom det impliceras av narrativet. Det faktum att de inte dyker upp förrän i episod sex kan ha sin förklaring i den ansträngning av tittarnas förtroende deras närvaro innebär. Men vid episod sex kan man anta att tittarna är beredda på att hela tiden revidera sina förväntningar och således kan kosta på sig att förvånas utan att tappa intresset för serien.

[10] Okända diegetiska ljudkällor

Då *Twin Peaks* till en stor del rör sig i övernaturliga, i alla fall oförklarliga, kölvatten är det inte så konstigt att en del diegetisk musik och dess källa inte enkelt kan förklaras eller påvisas, utan att musiken för det blir icke-diegetisk. Följande scen/händelse innehåller en komplex väv av ljud och musik och är under första säsongen den enda med den här typen av diegetisk ljudkälla. Den spänner över två episoder, slutet inklusive eftertexterna av episod två och början av episod tre.

Agent Cooper går till sängs i sitt rum på Great Northern Hotel, somnar och börjar snart att drömma. En mängd bilder flimrar förbi, han ser både Sarah Palmer (Lauras mamma), den enarmade mannen och mördaren BOB. Han befinner sig plötsligt sittande i en fåtölj i ett rum med röda draperier på väggarna.

I rummet finns också en kortväxt man och dessutom Laura Palmer. De talar förvrängt, baklänges till honom och den kortväxte mannen beskriver platsen med att säga *"it's always music in the air"*. Musik tonas upp, det är låten *Dance of the Dream Man*, uppbyggd av de tematiska enheterna *Psycho Jazz 1, 2 & 3*. I sammanhanget känns musiken mycket icke-diegetisk men den kortväxte mannen verkar höra denna och börjar gunga med i takten och sedermera dansa till den på ett ryckigt och konstigt sätt, förmodligen inspelat baklänges även det. Laura går fram till Cooper och kysser honom och viskar något och det får honom att vakna upp med ett ryck.

Ett vagt eko och en fjärran slinga från *Psycho Jazz* 3 klingar kort kvar och dör sedan ut. Cooper tar direkt upp telefonen och ringer till Sheriff Truman och säger att han vem som mördade Laura och att han skall berätta det dagen efter. *Freshly Squeezed* hörs icke-diegetiskt under samtalen. När han lagt på har musiken från drömmen kommit tillbaka och Cooper börjar knäppa fingrarna i takt med den tydligt icke-diegetiska musiken. Här slutar episod tre och under eftertexterna ser vi den kortväxte mannen dansa till *Music of the Dream Man*. Detta är första gången vi inte hör *Laura's Theme* och ser bilden av Laura som homecoming-queen under eftertexterna. Mönstret bryts emellanåt av avvikande teman med några episoders mellanrum.

Följande episod inleds med att Cooper äter frukost i matsalen när Sheriffen och polisreceptionisten och sekreteraren Lucy Moran anländer. De är naturligtvis mycket spända på att få höra Cooper avslöja mördaren. Cooper berättar om sin dröm och i klippen från drömmen hör vi musiken, men det verkar som om även Cooper hör den inom sig när han berättar. På så vis är musiken diegetisk även om inte de andra karaktärerna kan ta del av den.

[11] Analys

Trots dess okonventionella klanger och stilbredd är det mest intressanta med de grundläggande musikaliska motiven i serien inte enbart deras konstruktion utan även dess användning. Med ständigt glidande gränser och konsekvent inkonsekvens flyttas hela tiden fokus och ju mer jag granskar det hela desto osäkrare känns de generaliseringar jag så här i slutet vill kunna göra.

Generellt sett är det stora skillnader mellan den diegetiska och icke-diegetiska musiken. Men i nästan samtliga fall finns undantag som bekräftar regeln. Även om den diegetiska musiken ofta är lika skruvad som den icke-diegetiska förekommer den med en viss genreuppdelning. Den hurtiga countrymusiken från jukeboxen hörs aldrig icke-diegetiskt utan är uteslutande närvarande i den fiktiva verklighet i vilken *Twin Peaks* utspelar sig. Countrymusiken förekommer även på bordellen One-Eyed Jacks dock i scener jag valt att inte beskriva närmare i artikeln.

Även swingjazz i storbandstappning är en musikalisk stil som enbart förekommer diegetiskt och dessutom alltid i scener där Leland Palmer spelar en avgörande roll. Eller rättare sagt Lelands mörka, obalanserade sidor. Swingjazzen kan alltså sägas vara tematiskt kopplat till hans splittrade identitet, då den verkar röra något outhärdligt smärtsamt inom honom som tvingar honom att desperat dansa bort ångesten. Inte många borde motsäga att swingjazz till karaktären är tämligen lättlyssnad, vilket är ironiskt då de dörrar den associativt öppnar inom Leland leder till nattsvarta hemligheter.

En del av den diegetiska musiken är främst av populärmusikalisk karaktär med starka anslag av folklighet och anspelar på affekter som glädje, glam och festlighet. Viss diegetisk musik, framför allt den tagen från *Music From Twin Peaks*, delar däremot inte dessa lättsamma klanger. Det finns alltså en skarp uppdelning mellan de två skepnader den diegetiska musiken ikläs, en glad, glättig och fartfylld – och en mörk, kärv och sorgsen. Men man måste också beakta skillnaderna i kvantitet då den dunklingande, lättsamma musiken, i form av country och swingjazz, förekommer oftare och under längre tidskeenden. Men i många fall fungerar countrymusiken enbart som diegetisk bakgrundsmusik och hamnar således inte i så skarpt fokus.

I den musik vi sett i ovanstående exempel är interaktionen mellan diegetisk och icke-diegetisk musik stor. Och det är ofta kontrasterna dem emellan som skapar en

spänning och ökar rörelsen i händelseutvecklingen. Trots det är gränserna skarpare inom den diegetiska musiken än mellan den diegetiska och icke-diegetiska på grund av att en hel del musik är gemensam och förekommer som båda. Om man enbart ser till musiken från *Music from Twin Peaks* blir resultatet av ovanstående skäl att det inte är någon skillnad alls då den musiken är både diegetisk och icke-diegetisk.

Att på parameternivå generellt peka på skillnader mellan dessa är därför inte helt lätt eller ens i full utsträckning möjligt. Att försöka hitta klangliga skillnader mellan ett och samma stycke beroende på användning är lika befängt som det låter. Funktionella skillnader finns däremot. Den mer övergripande variationen inom den diegetiska musiken, med en mer glättig sida och en tyngre, kärvare del – kontra de mer enhetligt dystra klangerna i den icke-diegetiska musiken har även på detaljnivå problem med generaliserbarheten. Skillnaden är inte så stor, för det finns också, för att röra till det än mer, några få exempel på just icke-diegetisk musik som besitter glättigheten och snabbheten vanligtvis förekommande i diegetiska sammanhang. I pilotavsnittet ackompanjeras till exempel en samling norska affärsmän av parodisk och överdrivet löjlig polkamusik.

Hela artikeln har genomsyrats av den här typen av undantag som bekräftar regeln. Inget led eller tendens i musikhanteringen i *Twin Peaks* är helt synkron eller konsekvent. Precis som ledmotivsfunktionen redan i pilotavsnittet löper amok kan man vara säker på att resten av musikhanteringen följer efter och förr eller senare gör detsamma.

Det viktigaste för vilken klang den diegetiska musiken har – glättig, dystert, komisk eller hotfull, etc. – beror på vilken funktion man tilldelat den i narrativet. När den snabba och glättiga diegetiska musiken fungerar som något annat än bara bakgrundsmusik spelar den en stor roll och är direkt involverad i händelserna. Till exempel Leland Palmers eskapader med swingjazzen.

Den tyngre och mörkare diegetiska musiken har däremot en mer glidande skala för interaktion. Från att även den enbart vara osynlig bakgrundsmusik till att vara helt i centrum som i fallet med den spelande grammfonen i den tomma stugan, finns tillfällen då graderna av interaktion och tittarfokus varierar. Här har vi scenen med den dystra och skrikiga rocken från jukeboxen som följer Shelley och Bobby ut på parkeringen och in i bilradion. Musiken är i allra högsta grad delaktig i förloppet, helt realistisk i sin roll men går ändå med säkerhet de flesta tittare helt förbi.

Precis som Claudia Gorbman i *Unheard Melodies* berättar om hur diegetisk musik ofta används för att skapa ironi som skulle vara svår med endast icke-diegetisk musik till hjälp, är det i stor utsträckning precis detta som är fallet i *Twin Peaks*. Återigen kan vi med Leland Palmer som exempel se svårigheten i att köpa det allvarliga och ångestfyllda i situationerna med swingjazz om den legat som icke-diegetiskt ljudspår. Men även övrig glättig och munter diegetisk musik skapar en ironiserande distans till händelserna och de bisarra karaktärerna i *Twin Peaks*. Inte minst därför att ironin blir dubbelsidig, inte enbart som en distans till de mörka händelser som äger rum utan också av samma skäl Michel Chion påvisar i en analys av serien.

Han menar att det mest vridna inte är att nästan alla i *Twin Peaks* är galna utan att galenskapen i sig är normerande och ses som normal av det fåtal som inte är det (1995:111). Den diegetiska musikens ironi ligger alltså även i att befolkningen inte finner vare sig den hysteriska countryn, psykotiska jazzen eller nattsvarta stråkarna som underlig eller extrem. I fallet med jukeboxen aktualiseras återigen frågan vem som egentligen har laddat den med skivor? Och varför är det bara gamla

stenkakor på urgamla radiogrammofoner som spelas? På så vis syftar den musikaliska ironin inte bara mot det som sker inom seriens övergripande dieges utan även till hela serien och dess dramaturgiska konstruktion.

Litteratur

Chion, Michel (1995): *David Lynch*. London. British Film Institute Publishing.

Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press.

Kalinak, Kathryn (1995): ”Disturbing the guests with this racket”: Music and Twin Peaks”, i *Full of Secrets: Critical approaches to Twin Peaks*, red. David Lavery. Detroit, Wayne State University Press, 82-92.

Fonogram

Badalamenti, Angelo (1990) *Music From Twin Peaks* – CD, Warner Bros. 7599-26316-2.

Videoinspelningar

Twin Peaks – Pilotepisod, **Regi:** David Lynch **Manus:** David Lynch & Mark Frost

Twin Peaks – Episod 2, **Regi:** Duwayne Dunham **Manus:** David Lynch & Mark Frost

Twin Peaks – Episod 3, **Regi:** David Lynch **Manus:** David Lynch & Mark Frost

Twin Peaks – Episod 4, **Regi:** Tina Rathbone **Manus:** Harley Peyton

Twin Peaks – Episod 5, **Regi:** Tim Hunter **Manus:** Robert Engels

Twin Peaks – Episod 6, **Regi:** Lesli Linka Glatter **Manus:** Mark Frost

Twin Peaks – Episod 7, **Regi:** Caleb Deschanel **Manus:** Harley Peyton

Twin Peaks – Episod 8, **Regi:** Mark Frost **Manus:** Mark Frost

Samtliga episoder inspelade från Sveriges Television, 1992.

© Per Fredrik Larsson, 2003

STM-Online 6 (2003)
www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_6/
pbroman@bgnet.bgsu.edu, 2003-10-03