

	Odder Gymnasium	Studieretningsprojekt 2012/13
Elevnavn:		ID:

Udfyldes af vejlederne og afleveres på kontoret senest tirsdag den 4. december 2012 kl. 11.00

Opgavens ordlyd – fag og område fremgår af næste side:	
Giv en kort introduktion til filmen BLEU af Krzysztof Kieslowski samt et resumé af handlingen. Redegør desuden kort for, hvilke funktioner underlægningsmusik generelt har. Der ønskes en litterær analyse af filmens centrale temaer, som de kommer til udtryk i drejebogen og på billedsiden. Desuden ønskes en musikalsk analyse af numrene Song For The Unification Of Europe, Van Den Budenmayer – Funeral Music og The Battle Of Carnival And Lent II af Zbigniew Preisner. Diskutér ud fra ovenstående analyser, hvordan musikken understøtter den dramatiske udvikling i filmen samt Preisners musik som underlægningsmusik.	
Opgavens omfang: 15-20 sider	Bilag 6 sider
Dato: 3. dec. 2012	Vejledernes underskrifter:

Opgaven udleveres fredag d. 7. december 2012 kl. 12.10 i 4-fløjen

Opgavebesvarelsen afleveres senest fredag d. 21. december 2012 kl. 12.10 på kontoret

Udfyldes af eleven ved aflevering	Jeg bekræfter herved med min underskrift, at opgavebesvarelsen er udarbejdet af mig. Jeg har ikke anvendt tidligere bedømt arbejde uden henvisning hertil, og opgavebesvarelsen er udfærdiget uden anvendelse af uretmæssig hjælp og uden brug af hjælpemidler, der ikke har været tilladt under prøven	
	Antal sider vedlagt, incl. bilag 39	Andet: 1. sth. CD
Dato: 21/12-2012	Underskrift:	

Denne blanket indsættes som forside til opgavebesvarelsen.

	Odder Gymnasium		Studieretningsprojekt 2012/13	
Elevnavn:			ID:	
Studieretningsfag: Musik A, Engelsk A, Matematik B				
Valgfag: Idræt B Latin C				

Valg af fag og område til 3g SRP:

Studieretningsfag på A-niveau:	Musik	Niveau:	A	Vejleders initialer:
Øvrigt fag på mindst B-niveau:	Fransk	Niveau:	B	Vejleders initialer:
Område: Fransk Film musik				

Elevunderskrift:		Dato:	23/10	ID:	
Vejleders underskrift:		Dato:	23/10-12	Vejleders initialer:	
Vejleders underskrift:		Dato:	23/10-12	Vejleders initialer:	

Eleven har ansvaret for at få udfyldt ovenstående skema og aflevere blanketten på kontoret senest tirsdag d. 23. oktober 2012 kl. 12.40

Krzysztof Kieslowski



BLEU

Abstract:

Can you have both love and freedom? That is the main conflict of the motion picture "*Bleu*" by Krzysztof Kieslowski, which this paper focuses on.

The main purpose of the paper is firstly to establish how this conflict is portrayed through the dialogue and the actions of our main character, Julie, and secondly, to examine in what way the music is used to express this conflict.

This it will manage by giving an introduction to the story, and to how music normally operates in films. Then, by analysing both movie and music, it will look into the way the music expresses some of the themes and feelings within the movie, and finally the paper focuses on the use of Zbigniew Preisners music, and how it expresses what the characters does not.

The young woman Julie, loses her family in a tragic car crash, and therefore decides to live an independent life without any emotional attachments. She fails this attempt and ends up recognizing that she is unable to live without having love in any way. This is what the underscore of this movie, has the special function of expressing, by mirroring Julies inner world, and the feelings and thoughts she is struggling not to let anybody see. This is quite unusual given that the underscore is mostly used as a way of setting the mood in order to make the emotions on screen seem more lifelike to the audience.

So the answer is clear. You cannot have both love and freedom, as we give up our freedom the minute we start loving. This is the message Kieslowski wants to spread through the motion picture "*Bleu*".

Indholdsfortegnelse:

Indledning	s. 1
Filmens handling	s. 2
Filmmusikkens funktioner	s. 3
Litterær analyse af "<i>Bleu</i>"	s. 6
Musikalsk analyse	s. 11
"Song for the Unification of Europe".....	s. 11
"Van den Budenmeyer – funeral music".....	s. 18
"The Battle of Carnival and Lent II".....	s. 20
Diskussion vedrørende brugen af filmmusik i "<i>Bleu</i>"	s. 22
Konklusion	s. 26
Litteraturliste	s. 27
Bilag 1 "Song for the Unification of Europe" noder	s. 28
Bilag 2 "Van den Budenmeyer – funeral music" noder	s. 32
Bilag 3 "The Battle of Carnival and Lent II" noder	s. 33

Indledning:

I 1789 startede den franske revolution. Udsprunget af folkets utilfredshed med landets ledelse, blev der gennem denne revolution formet en ny republik – et nyt Frankrig. De tanker, der blev formuleret omkring menneskerettigheder i disse år, skulle senere vise sig at danne ide - og debatgrundlaget for mange vestlige landes fremtidige forfatninger, der den dag i dag drager tydelige politiske og humanitære paralleller til datidens tanker.¹

En af disse tanker var det kendte slagord, der opstod i forbindelse med revolutionen "*liberté, égalité, fraternité*", der betyder "*frihed, lighed og broderskab*", og som siden hen er blevet forbundet med Frankrigs karakteristiske blå, hvide og røde flag, Tricoloren. I 1958 blev dette slagord også skrevet ind i den franske konstitution, for at besegle dets betydning for det franske folk, og går man en tur i enhver større fransk by, kan man se de tre ord stå skrevet hen over alle rådhus og borgmesterkontorer.²

Det er disse tre kendetegnende ord, samt Tricoloren, der, udstillet som symbol på Frankrig, danner rammen om den polske filminstruktør Krzysztof Kieslowskis trilogi "*Bleu, Blanc, Rouge*". I trilogien skal hver film (og dermed farve) skildre betydningen af hver af de tre begreber, som de i dag kommer til udtryk i vores moderne vestlige samfund.

Denne opgave sætter fokus på filmen "*Bleu*", måden hvorpå Kieslowski portrætterer og personificerer den moderne forståelse af begrebet frihed, samt komponisten Zbigniew Preisners musik og musikkens rolle i filmen.

Gennem en litterær og billedlig analyse og fortolkning af "*Bleu*", samt en musikalsk analyse af de tre bærende underlægningsnumre "*Song for the Unification of Europe*", "*Van den Budenmeyer - Funeral Music*" og "*The Battle of Carnival and Lent II*", vil opgaven gøre rede for samspillet mellem billede, dialog og musik og bevise en sammenhæng mellem disse og filmens temaer, der strækker sig helt tilbage til den franske revolution og endnu længere endnu.

¹ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 53

² <http://www.diplomatie.gouv.fr>

Filmens handling:

Filmen "*Blau*" handler om den unge kvinde Julie, der i et tragisk biluheld mister både sin mand, den velansete komponist Patrice, og deres datter, Anna. Julie overlever på mirakuløs vis biluheldet og forsøger i sorg og afmagt at begå selvmord. Hun indser dog, at hun ikke kan gøre det og må i stedet vende tilbage til livet, hvor hun vælger at flytte fra deres store hus på landet og ind i en lille lejlighed i Paris.

Her prøver hun at leve et liv i isoleret ensomhed, meget lig det liv hun ser, når hun kigger på fløjtespilleren, der som oftest spiller på gaden udenfor hendes stamcafé. Hun finder langsomt og modvilligt ud af, at det ikke kan lade sig gøre, og det går til sidst op for hende, at hun er afhængig af andre mennesker. Ubevidst begynder hun at erkende dette og søger mere eller mindre selv kontakt til sin nye veninde, Lucille, der er luder, hendes senile mor og hendes mands assistent Olivier, der altid har været forelsket i Julie.

Samtidig står hun og Olivier over for den problematik, at Patrice døde inden han nåede at gøre sit seneste projekt færdigt: En koncert til ære for det forenede Europa. Olivier beder Julie om at hjælpe ham med at færdiggøre denne koncert, men hun nægter pure, og smider det, hun tror er det eneste eksemplar af partituret ud. Olivier får dog fingre i en kopi, og da Julie til sidst erkender, at hendes selvvalgte ensomhed hverken er realistisk eller ønskværdig, hjælper de hinanden med at færdiggøre koncerten.

Derudover opdager Julie, at hendes mand har haft en affære i flere år før sin død, og beslutter sig til at opsøge hans elskerinde, der viser sig at være højgravid med Patrice' barn. Sandrine bærer desuden samme halskæde, som den Julie selv har fået af sin afdøde mand, og hun ved dermed, at han har elsket denne kvinde.

Trods vrede og jalousi ender Julie med at overdrage huset til Sandrine og hendes kommende barn, for derefter selv at starte et nyt liv med Olivier. Hun erkender altså til sidst, at et liv i ensomhed ikke er værd at leve.³

³ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 11-41

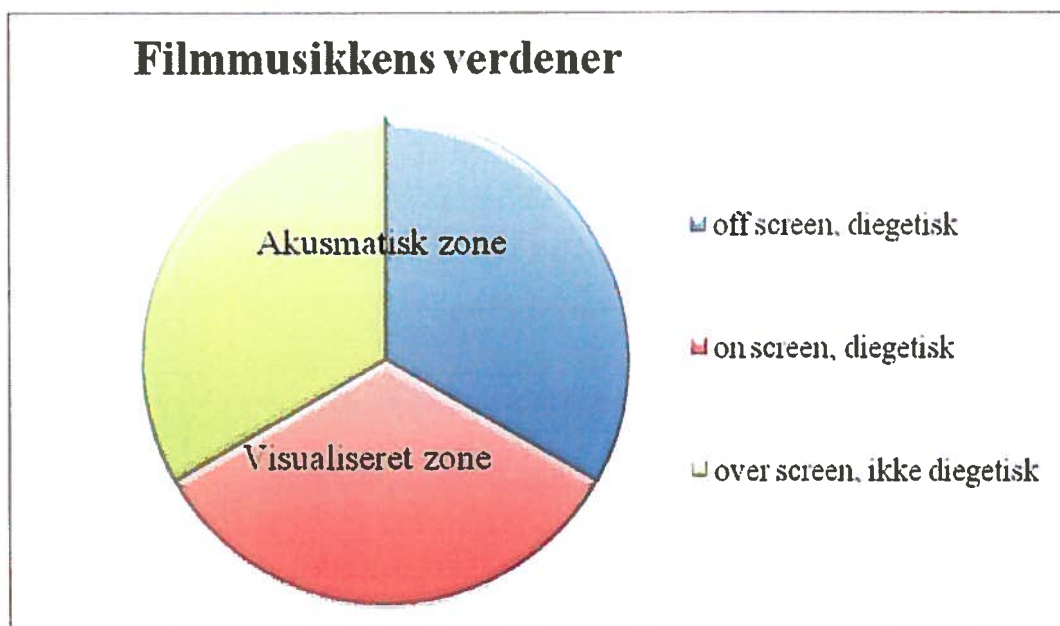
Filmmusikkens funktioner:

For at kunne forstå filmmusikkens funktioner er det vigtigt først at redegøre for de forskellige verdener, hvori filmmusikken opererer.

Overordnet skelnes der mellem de to zoner kaldet *den akusmatiske zone*, der indeholder den musik, hvis kilde vi som publikum ikke kan se, og *den visualiserede zone*, der indeholder den musik der, for publikum, har en synlig kilde i filmen.

Dernæst er der begreberne *diegetisk* og *ikke diegetisk* musik, hvoraf den diegetiske musik befinder sig i samme univers som filmens karakterer, mens den ikke diegetiske musik, foregår i et univers der ikke hænger sammen med karakterernes egen fysiske verden.

Sammenhængen mellem de fire forskellige begreber kan illustreres i et cirkel diagram, der viser de forskellige verdener og samtidig skelner mellem *off screen*, *on screen* og *over screen*.



Som det fremgår af diagrammet, foregår off screen og on screen i det diegetiske rum, altså det der befinder sig i karakterernes univers, hvorimod over screen ligger uden for den verden karaktererne selv befinder sig i. Den visualiserede zone, foregår altså i det on screen diegetiske rum, hvor den akusmatiske zone strækker sig over både det off screen diegetiske rum, men også det over screen, ikke diegetiske rum⁴.

⁴ Lauridsen, Ekko, 2002, s. 2

Når vi snakker om underlægningsmusik, snakker vi om den musik, der befinder sig i den akusmatiske, over screen zone (grøn). Her bliver hverken karaktererne eller publikum inddraget i, hvor musikken kommer fra, men den er der for at underbygge situationen, stemningen eller de følelser, der finder sted og opleves i netop denne scene. Den er der for at give publikum et praj om de involverede personernes sindstilstand, tanker eller følelser i den pågældende situation. Filmmusik handler i store træk altid om at få musikken til at udtrykke det man som instruktør, hverken kan få sig selv eller sine karakterer til at sige.⁵

Dette kan opnås ved brug af kontrapunktisk eller parafraserende musik, hvor kontrapunktisk musik arbejder modsat billederne, og fortæller os noget andet end de gør, mens den parafraserende understøtter billede – og handlingsforløbet.⁶

Går vi videre til næste verden i diagrammet, den akusmatiske, off screen og diegetiske verden (blå), har vi altså her en verden, som er uden for billedet og uden for publikums syns – og forståelsesfelt, men som alligevel findes i karakterernes univers. Denne verden er interessant, fordi den åbner op for en helt anden brug af underlægningsmusikken. Her kan musikken fungere som en afspejling af karakterens indre og dermed skildre dennes sindstilstand og følelser uden brug af replikker.

Denne brug af musikken kan oftest genkendes ved, at der aldrig er musik og tale samtidig, i og med musikken bruges som en slags replikker – tanker til den pågældende karakter. Tæt heropad ligger ledemotivet, der dog i sin klassiske forstand bør være placeret i den akusmatiske, over screen zone (grøn), i og med der stadig er tale om underlægningsmusik. Men da et ledemotiv er et stykke musik, knyttet til en bestemt person, erindring, situation eller hændelse, får den også tit klang af at komme fra en karakters indre verden.⁷

Den tredje, on screen, visualiserede og diegetiske verden er klart den simpleste at forstå, da musikken i denne verden, kan både ses, høres og forstås af alle, publikum såvel som karakterer.

Til sidst kan vi spørge os selv, hvad der sker, hvis musik helt udelades i nogle situationer? Man vil som publikum som oftest sidde tilbage med en let indifferent følelse, da man er ikke blevet involveret emotionelt og ikke kan mærke, hvad der sker i karakterernes liv og bevidsthed. En tragisk død ville fx gå fra at være et emotionelt

⁵ Schepelern, kosmorama, 1998

⁶ Langkjær, *"den lyttende tilskuer"*, Museum Tusculanum, 2000 s. 47

⁷ Langkjær, *"filmlyd og filmmusik"*, Museum Tusculanum, 1996, s. 143

øjeblik til at blive en ligegyldig formalitet, fordi musikken ikke er der til at sige det, karaktererne ikke selv udtrykker.⁸

Filmmusik kan altså være en større eller mindre brik i forståelsen af en film og dens budskab, mens den i *"Bleu"* må siges at spille en væsentlig rolle i samspil med handling og dialog.

⁸ Langkjær, *"filmlyd og filmmusik"*, Museum Tusculanum, 1996, s. 132

Litterær analyse af "*Bleu*":

En bil kører med høj fart på en trafikeret vej. En barnehånd rækker ud af vinduet og lader et stykke blåt slikpapir blafre i vinden. Det bliver sluppet og flyver væk. Bilen passerer en dreng, der blaffer, men de samler ham ikke op. Kameraet bliver på hans ansigt, mens man hører, hvordan bilen forulykker. Bilen har ramt et træ, alle døre er åbne og det ryger fra bilens motor. Ud af højre bagdør triller en rød, hvid, blå og gul bold.

Sådan starter filmen "*Bleu*", af Krzysztof Kieslowski. Bolden, der triller ud af bilen efter ulykken, indeholder som sagt de tre farver, der har lagt navn til trilogien, men de tre farver, der i disse film står for frihed, lighed og broderskab, kan også betyde andre ting.⁹ Rød er som bekendt kærlighedens, men også blodets eller dødens farve. Blå kender vi som en kold farve, der tit skal symbolisere melankoli og tristhed, men som også symboliserer spiritualitet og ro. Den hvide farve forbinder vi med fred, neutralitet og uskyld, mens den gule farve, trods dens ofte optimistiske budskab, også danner rammen om begreber som jalousi, falskhed og bedrag.¹⁰

Med ord som kærlighed, død, tristhed, spiritualitet, fred, ro, neutralitet, jalousi og bedrag, har vi med disse fire farver symboliseret en stor del af tematikken i "*Bleu*".

Filmen handler som sagt om Julie, der beslutter sig til at leve et følelsesmæssigt neutralt liv efter at have mistet sin mand og datter. Hun vil slette alt der har med hendes gamle liv at gøre, fx symboliseret da hun hurtigt spiser en af datterens slikkepinde, for derefter at brænde indholdet af sin taske. Papiret, der sad rundt om slikkepinden, og som var magen til det Anna lod flyve i vinden i åbningsscenen, kan tolkes som et symbol på de minder hun lukker ude, men som altid finder hende igen.¹¹

Det er de samme minder, hun flygter fra, når vi gang på gang ser hende svømme energisk frem og tilbage i et lysende blåt svømmebassin.

Julie sælger alt i huset og flytter til Paris. Hun bor nu i lejlighed, i en ejendom uden børn, hvilket var hendes eneste krav til sit nye hjem. Det eneste hun tager med sig er en blå lampe, som plejede at hænge på Annas værelse. Hun er altså ikke helt i stand til at slippe sit gamle liv, ligesom hun heller ikke var i stand til at begå selvmord, fordi

⁹ Svendsen, Frydenlund, 1996, s. 151-152

¹⁰ www.visible.dk

¹¹ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 59

hun stadigvæk i høj grad vil andre mennesker.¹² Lampen kan også være et symbol på det, der lyser op i tilværelsen - det vi ikke kan leve uden, som fx kærlighed, hvilket Julie til sidst må erkende er uundværligt. Hun vælger kærligheden frem for friheden, men hvorfor er det ikke muligt at have begge dele? I et interview om *"Bleu"* stiller Krzysztof Kieslowski problematikken op således:

*"L'amour est contradictoire par rapport à la liberté. Si on aime, on cesse d'être libre, on devient dépendant de la personne qu'on aime, quelle qu'elle soit. (...) on commence à vivre différemment, les valeurs, la vie sont vues à travers les yeux de celle qu'on aime. (...) il y a un piège en ce qui concerne la liberté."*¹³

Dette fænomen har Kieslowski prøvet at symbolisere igennem sit persongalleri, ved at lade mange af hans karakterer virke frigjorte på overfladen, mens de senere skal vise sig at være ligeså bundne som Julie, i og med de også elsker noget her i livet.

Den åbenhjertige Lucille, der igennem sit arbejde som Luder og erotisk danser, er portrætteret som en meget frigjort person, i kontrast til tavse, triste og indelukkede Julie. Denne kontrast udtrykkes billedmæssigt og symbolsk, da man ser de to kvinder stå på hver sin side af en væg i Julies nye lejlighed. At Julie opdager at Lucille aldrig går med trusser, er blot endnu en måde, hvorpå hendes fri natur symboliseres. Men da Lucille en aften opdager sin far blandt tilskuerne til et af sine shows, viser det sig alligevel, at hun er bundet af noget. Dels er hun bundet af kærlighed til sin far, der gør at hun ikke kan få sig selv til at gå ud på scenen, og dels er hun bundet af, at hun elsker sit arbejde. Kærligheden har sat hende i en kompromitterende situation, der intet har med frihed at gøre.

Derudover er der fløjtenisten, der spiller på gaden, og som virker som en fri sjæl. Men da han en dag har glemt sin fløjte, kommer han selvfølgelig tilbage og henter den, fordi han elsker den, og fordi også han er bundet af en kærlighed til noget.

Til sidst er der Julies senile mor, der bor på plejehjem, og som muligvis er den eneste frie karakter i filmen. Hun kan intet huske og aner altså ikke, at hun er elsket, eller at hun selv har brug for at blive elsket.

¹² Svendsen, Frydenlund, 1996, s. 156-157

¹³ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 56

At Julie opsøger sin mor, trods hendes nye liv i ensomhed, viser os igen, at hun ikke helt kan droppe kontakten til det liv, hun plejede at leve.¹⁴ Desuden er den senile gamle dame, den eneste der få indsigt i Julies følelser, da hun siger: "*Maintenant, j'ai compris que je ferai plus qu'une chose: Rien*"¹⁵ Hun ved, at moren ikke vil kunne huske det, og hun kan derfor åbne op, uden at nogen ser hende være svag.

Hun kæmper hele tiden med ikke at vise denne svaghed over for andre, ved at gøre alting selv og være selvstændig og uafhængig i alle henseender. Dette billede krakelerer dog, da Julie opdager den mussefamilie, der er flyttet ind i hendes lejlighed. Hun kan ikke få sig selv til at slå musen og dens unger ihjel, ligesom hendes egen familie blev dræbt og låner derfor underboens kat. Vi ser hende svømme hurtigt gennem vandet i svømmehallen, som om hun flygter fra de minder mødet med musene bragte med sig og også fra det faktum, at det er hendes skyld, de er døde. Hun bebrejder tydeligvis sig selv, da hun grædende i Lucilles arme siger: "*j'ai emprunté le chat du voisin, pour qu'il tue la souris...elle avait fait des petits...*".¹⁶ Her viser Lucille sig igen som den stærke, der trøster Julie og tilbyder at gøre rent i hendes lejlighed. Her kunne Lucille tolkes som værende Julies alter ego, der tør gøre de ting, hun ikke selv formår.¹⁷

Blå er som sagt også det spirituelles farve, hvilket harmonerer godt med de mange kristne budskaber filmen rummer. Disse er blandt andet symboliseret ved halskæden med korset, som Julie mister under ulykken, og som den unge dreng, Antoine, der er vidne til ulykken, finder. Han sætter sig for at finde Julie og aflevere halskæden tilbage til hende, men da han endelig finder hende, vil hun ikke have den, i og med den blot er endnu en del af det liv, som hun vil gøre alt i verden for at glemme. Ser man halskæden som et symbol på gud og kristendommen, smider hun symbolsk også troen ud af sit liv, i og med hun ikke vil have den tilbage. At tro på noget er igen det samme som at binde sig til noget, men halskæden har også den betydning, at hun har fået den af sin mand som et symbol på hans kærlighed til hende. Det viser sig dog, at hun ikke er ene om at eje en halskæde af den slags.

Den gule farve, Jalousien og bedragets farve, kommer til at spille en central rolle i mødet med sin mands elskerinde, Sandrine. Efter dette møde ser vi Julie i

¹⁴ Svendsen, Frydenlund, 1996, s. 157-158

¹⁵ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 28

¹⁶ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 30

¹⁷ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 58

svømmehallen, hvor hun holder vejret under vandet, indtil hun ikke kan mere. Her er altså tale om endnu et mislykket selvmordsforsøg fremprovokeret af det bedrag, hun netop har erfaret at have levet ubevidst med i flere år.

Julies determinerede tro på et uafhængigt liv vakler. Dette ses på hendes flugtforsøg fremstillet som svømmeturene, der er et fast ritual, hver gang hun er blevet konfronteret med den fortid, hun prøver at glemme. Samtidig kæmper Olivier for at få hende til at vende tilbage til det liv, hun kender, og bearbejde sorgen, i stedet for at benægte den. Dette ses, da hun stopper ham for at fortælle ham, at han ikke har ret til at skrive koncerten færdig, og han retfærdiggør sin opførsel ved at sige *"je vais vous dire pourquoi, c'était un moyen. (...) pour vous faire pleurer. (...) le seul moyen pour vous puissiez dire: je veux ou je ne veux pas."*¹⁸. Efter denne samtale tager hun med Olivier hjem, og de kigger sammen på det værk, Patrice efterlod sig, og som Olivier nu kæmper for at færdiggøre. Dette er endnu et bevis på hendes hungren efter kontakt med andre mennesker. Hun giver sig til at skabe noget for andre, hvilket er ensbetydende med at ville andre noget.¹⁹

Det der i sidste ende fremprovokerer Julies overgivelse til kærligheden er, da hun en sidste gang tager ud for at besøge sin mor. Julie står i plejehjemmets have og kigger ind af vinduet til sin mor. Hun betragter hende på afstand, ligesom moren, betragter livet på afstand gennem fjernsynsskærmen,²⁰ og beslutter sig i det øjeblik til, at hun ikke selv vil leve på den måde. Derefter tager hun hjem til Olivier og de hjælpes ad med at gøre værket færdigt.

Den sidste scene, er en gennemgang af de forskellige karakterers skæbne og den kærlighed, der berøver dem deres frihed. Først ser man Olivier og Julie, der elsker op mod, hvad der ligner en glastrude. De rodlignende skygger i toppen af billedet, giver desuden scenen indtryk af at være filmet under jorden. Man kan tolke det, som værende en kiste de ligger i, og altså er deres kærlighed død, før den overhovedet er begyndt. Dette kommer af at Julie ikke elsker Olivier, men at kærligheden kun går den ene vej. Dette kan man udlede af de to telefonsamtaler, der hver gang er gået forud for samleje imellem de to. Den sidste af de to, udgør de sidste replikker, der udveksles inden slutscenen:

¹⁸ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 34

¹⁹ Svendsen, Frydenlund, 1996, s. 157

²⁰ Svendsen, Frydenlund, 1996, s. 158

Julie: *"Est-ce que vous m'aimez toujours?"*
Olivier: *"Je vous aime"*
Julie: *"Vous êtes seul?"*
Olivier: *"Bien sûr, je suis seul"*
Julie: *"Je viens"*²¹

I begge samtaler undlader Julie at sige, hvorvidt hun elsker ham, hvilket kunne tyde på, at vi har med ugengældt kærlighed at gøre.²²

Derefter toner et billede af moren frem på skærmen, hvor hun sidder med samme tomme blik og kigger ud i luften. Hun er måske fri, men også fortabt og alene, uden nogen kærlighed ved sin side, i kontrast til de andre karakterer.

Dernæst ses Lucille med et fortabt ansigtsudtryk ved siden af det hun elsker mest i livet - to letpåkledte piger, der er badet i rødt lys og midt i en erotisk dans.

Sandrine ligger til scanning på et hospital og kigger på sit barn – det der kommer til at være hendes bånd og hendes kærlighed fremover.

Til sidst ses et billede af Julie, der græder. Hun lader endelig tårerne og sorgen få frit løb, som er det hun har kæmpet imod hele filmen. Hun har endelig fundet en form for ro i tilværelsen. En ro, der, fordi tilværelsen ikke er følelsesmæssigt neutral, også indeholder kærlighed, sorg, jalousi og bedrag og som samtidig betyder at hun lever.

På denne måde portrætterer Kieslowski, gennem dialog og billeder, de centrale temaer kærlighed, frihed, liv og død, som vi oplever dem i et moderne, vestligt og kristent forankret samfund. Han fortæller os herigennem, at friheden er umulig, ved at lade Julie erfare det, og farverne symbolisere det.

²¹ Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 41

²² Høyrup & Schjørring, 2003 Gyldendal, s. 59

Musikalsk analyse:

”Song For The Unification Of Europe”:

”Song for the Unification of Europe” er det værk Julies mand, Patrice, arbejder på inden sin tragiske død. Det er et stykke moderne klassisk musik, komponeret i 1993 af den polske komponist Zbigniew Preisner, og er skrevet til at skulle fremføres af et symfoniorkester.

Formled	Takttal	Toneart	Instrumentering	funktion
Intro	1-9	D-dur	Kor: Sopran, alt, tenor	Intro
A	10-18	H-mol	Strygere, blæs klokker, slagtøj.	Præsentation af instrumenter.
B	19-31	H-mol	Solist, kor SATB, slagtøj, klokke, blæs.	Solist præsenteres: kan sammenlignes med en form for vers
C	32-36	H-mol	Kor SATB, blæs, stryg, slagtøj.	Pause mellem to stykker hvori solisten er bærende – en form for break.
D	37-49	H-mol (37-41) G-dur (42-49) H-mol (48-49)	Solist, kor SATB, slagtøj, blæs, stryg	Optrapning til et klimaks.
E	50-56	H-mol	Violin, harpe, solist	Kontraststykke. Falder helt ned i tempo og dynamik efter et lille klimaks
F	57-63	H-mol	Solist, kor SATB, blæs, stryg, slagtøj, klokke	Ny optrapning til det endelige klimaks
Outro	64-71	H-mol	Kor TB, violin pizzicato	Outro, der bindes sammen med introen, ved kun at være accapella kor

Intro:

Noten *marcato* og det lille *f* for forte fortæller os, at sangen i introen skal være kraftig og markeret²³. Introen starter i D-dur, paralleltonearten til H-mol, som resten af værket mere eller mindre er skrevet i, hvilket giver introen en kontrasteffekt.

Introen er bygget op af tonika, dominant, subdominant og disses paralleller, dog uden at der forekommer nogle direkte tonale kadencer. Vi skal som lyttere helst ikke få en fornemmelse af hvile i dette første stykke, hvilket også er grunden til, at den sidste akkord i introen er en dominant, som skal skabe en spænding op til at noget nyt skal ske.

A:

De to formled er tydeligt adskilt af en pause, hvorefter det hele starter med en modulation fra D-dur til H-mol. Et enkelt slag på en klokke og en stortromme fortæller os, at noget nyt er gået i gang. Dette stykke skal efter noderne spilles *poco meno mosso*, lidt mindre hurtigt²⁴, og igen etableres en kontrast, i og med de to formled skal spilles i forskellige tempi.

I dette instrumentale formled er det strygerne, der er i fokus. De høje strygere har melodien alene i den første takt (G-nøglen takt 10), mens blæserne og de dybere strygere spiller lange flydetoner, som underlæg fra 2. takt af (takt 11 og 12). Derefter, i takt 13 og frem, begynder de dybe strygere at lægge en ny og let staccato rytme (se basøgle fra takt 13-17), mens blæserne fortsætter deres lange flydetoner, og violinerne fortsætter med at spille melodi. Klokken og trommen, der satte hele formleddet i gang slås an enkelte gange i løbet af formleddet og oftere i de sidste 4 takter, for at bygge op til noget nyt.

Kigger man på akkorderne funktionsharmonisk, danner de sidste 4 takter en form for "omvendt" tonal kadence, i rækkefølgen D-S-T-D, hvilket igen er for at skabe en spænding op til det næste formled. Brugen af slagtoøj på netop dette sted, medvirker også til denne spændingsoptrapning.

²³ Sørensen, Søren m.fl. (red.) Gads forlag, 1976, s. 280

²⁴ Sørensen, Søren m.fl. (red.) Gads forlag, 1976, s. 359 og 287

B:

Den længe ventede spændingsforløsning kommer, i og med formleddet starter på tonika. Man sidder dog stadig tilbage med en antiklimatisk følelse af uforløst spænding, da værket med det samme falder drastisk i dynamik og intensitet.

I dette formled kommer solisten for første gang i spil og er i fuldt fokus hele vejen igennem. Sopran og alt lægger lange flydetoner på akkordtonerne i dette formled, og danner baggrund for den kvindelige solist.

Under solist og kor, ligger der i starten en enkelt unison blæserstemme, som en form for bas (basnøglen takt 19-22), og fra takt 22, fordobles denne basstemme og bliver nu også spillet oktaven under (takt 22 og frem). Instrumenterne har dog generelt en mindre rolle i dette formled, indtil takt 27, hvor solisten har et call/response forhold til en obo (se markering i takt 28). Dette er første gang i værket, at vokal og instrumental arbejder, både på samme tid, men også ligestillet i lydbilledet.

Denne lille "samtale" mellem obo og solist bliver startskuddet til endnu en stigning i intensitet og dynamik. Dette opnås ved at klokke og slagtøj, kor og solist alle stiger i intensitet og på måde bygger op til, at noget nyt skal ske.

I dette formled er rollerne vendt på hovedet, da det er subdominanten og dennes parallel, der skaber alle spændingsforholdene, og altså ikke dominanten. I formleddet spilles der skiftevis tonika og dominant, afbrudt i takt 23-24 af en subdominantparallel og i takt 30 og 31, som er de sidste inden næste formled, af en formindsket subdominant. Lytter man til dette, er det tydeligt, at det er i netop disse takter, at spændingerne ligger, hvilket også bliver markeret i takt 23 af den fordoblede basstemme og i takt 30 af slagtøj og klokke.

C:

Dette formled er et kontraststykke, der fungerer som afveksling fra solisten – en form for break. Her er det igen kun koret, der synger, men denne gang akkompagneret af orkestret. Der bygges altså videre på ideen fra sidste formled, hvor vokal og instrumental begyndte at arbejde sammen i stedet for hver for sig.

Igen skabes der kontrast mellem dette og sidste formled, ved at man her spiller *poco piu mosso*, lidt hurtigere²⁵. Desuden har hele formleddet en lettere fornemmelse i og

²⁵ Sørensen, Søren m.fl. (red.) Gads forlag, 1976, s. 358

med det starter på en kraftig, markeret og rytmisk let og hurtig A-dur, i modsætning til sidste formled, der sluttede på en tung og slagfølsomt belagt E^{dim}.

I dette lille kontraststykke udgør de dybe strygere og nogle af blæserne bassen (se basnøglen i takt 31-36). De spiller kraftigt og markeret på alle 4 pulsslag, og giver stykket denne faste men forholdsvis lette rytme i og med de holder sig i baggrunden af lydbilledet. De høje strygere og blæsere har som oftest samme stemmer som koret, og virker derfor ikke ret fremtrædende i dette formled.

Formleddet ender igen på en dominant for at spænde op mod næste formled. Desuden bliver optrapningen i denne sidste takt også markeret af tenor og bas, der indtil nu har ligget i baggrunden sammen med basgruppen, eller slet ikke har sunget.

D:

Dette formled indledes med figuren fra takt 27, med den undtagelse af solisten denne gang får svar fra en fløjte. At figuren genbruges binder de to formled sammen, hvilket er atypisk for dette værk, da det stort set er eneste gang noget går igen.

Med gentagelsen af denne figur er vi altså igen faldet i tempo og intensitet, og har kun solisten og fløjten i fokus. Dette fortsætter, som en udvidet udgave af den "samtale" vi så i sidste formled, indtil takt 41, hvor koret og resten af orkestret sætter ind, og spiller lange flydetoner, der langsomt intensiveres.

Samtidig modulerer tonarten i takt 42, hvilket medvirker til denne følelse af optrapning, der igen forstærkes i takt 44, hvor det hele endnu en gang intensiveres og både instrumenter og kor synger og spiller crescendo²⁶. Slagtøjet spiller også i denne takt, for at hjælpe til med optrapningen.

Dette fortsætter indtil takt 49, hvor det hele kulminerer i et klimaks, der får lytteren til at tro at nummeret er slut. Denne følelse kommer også af, at værket i takt 48 er moduleret tilbage til H-mol og endnu en gang bruger akkord rækkefølge D - E^{dim} - E^{dim}, som vi så i takt 29-31, som afslutning på formleddet B. Den eneste forskel er blot, at akkordrækkefølgen her sluttet på en Hm, altså vores tonika, hvilket giver os denne falske slut fornemmelse.

²⁶ voksende - med tiltagende styrke

E:

Efter et fuldstændigt ophold i alle instrumenter, spiller en enkelt violin en helt sagte solo, i kontrast til alle de storladne musikalske tiltag i formled D. Den sorgfulde violin fylder de første 4 takter alene, hvorefter solisten sætter ind, kun akkompagneret af en harpe, der slår hver akkord an. Vi er igen faldet langt ned i tempo og dynamik, og hele formleddet har en fin og skrøbelig klang

Funktionsharmonisk starter violinens solo meget klassisk med T-Tp-Sp-D, og igen ”slutter” violinen på en dominant, for at spænde på den her karakteristiske måde, der gør os bevidste om, at der kommer mere. Helt anderledes og atypisk bliver det dog fra takt 54 og frem, da solisten og harpen begynder deres stykke med en F^{dim7} , der følges af en $F^\#m$, altså vores vanlige dominant i mol. Da f er ledetone til $f^\#$ virker F^{dim7} akkorden som ledetone til vores $F^\#m$ akkord, og skaber altså en form for dominantisk funktion. Derefter finder vi igen tilbage til formindsket subdominant og tonika, til at slutte formleddet af på.

F:

Vi er tilbage a tempo²⁷, men tager den dynamiske tråd op fra formled E og starter piano. Solist, sopraner og alter synger sammen, mens den rytme der ses i basnøglen fra takt 57 og frem, spilles af strygere. Først de dybe og senere hen i takt 59, også af de høje strygere, der lægger sig oktaven over de dybe. Denne rytme er set før i formled A, hvor det også var de dybe strygere, der lå nederst og lavede den let staccato underlægningsrytme. Denne rytme er altså den anden figur, der går igen, og binder på den måde dette næstsidste formled, sammen med det andet (A), hvilket skaber en form for sammenhæng i værket, når der netop er tale om to formled i starten og i slutningen.

Dynamikken i dette formled er under optrapning hele leddet igennem, i og med det hele foregår crescendo. Udover i takt 57, da strygerne kommer på, intensiveres dynamikken også i takt 61, hvor alle instrumenter spiller, inklusiv slagtøj og klokke. Alle instrumenter danner til sammen en stor, rungende lyd, der stiger i styrke og overtager hele lydbilledet, inden den til sidst dør ud op til outroen. Her kommer altså endelig det store klimaks, der er blevet lagt op til i flere af de tidligere formled.

²⁷ ophæver *ritardando* – tilbage til det oprindeligt tempo

Formleddets 4 første takter er bygget ganske traditionelt op af Sp-D-T, hvorimod der i de sidste tre takter, er brugt en tritonussubstitutions akkord.²⁸ Denne akkord har naturligvis også en dominantisk lyd i forhold til skalaen, og vi ender altså endnu en gang på en spændingsakkord.

Outro:

Hvor sopranoer og alter sang introen accapella, synger tenorer og basser nu outroen accapella, med undtagelse af en violin spillet pizzicato, hvilket vil sige at strengene bliver knipset i stedet for strøget med buen.²⁹ Disse korte lyse toner skaber en kontrast til de dybe lange toner, som ellers dominerer dette formled.

Funktionsharmonisk set er dette sidste formled spændende, da det er det eneste formled, der opfører sig helt klassisk og kun er bygget op af dominant, subdominant og tonika. Hele værket slutter desuden på en tonal kadence T-S-D-T, der naturligvis endelig skal skabe den ro, vi har savnet i slutningen af hvert formled.

Outroen har en molpræget og trist lyd, hvilket skal udtrykke den ro, Julie endelig finder i sit liv, da hun lader sorgen få frit løb.

Tekst og rytme:

Teksten til "Song for the Unification of Europe" er den græske udgave af bibelteksten "Paulus første brev til Korintherne". Der er tale om et uddrag af den meget berømte tekst om kærlighed, der i sin danske oversættelse lyder:

*"Om jeg så taler med menneskers og engles tunger, men ikke har kærlighed, er jeg et rungende malm og en klingende bjælde. Og om jeg så har profetisk gave og kender alle hemmeligheder og ejer al kundskab og har al tro, så jeg kan flytte hjerger, men ikke har kærlighed er jeg intet (...) kærligheden er tålmodig, kærligheden er mild, den misunder ikke, kærligheden praler ikke, bilder sig ikke noget ind (...) den tåler alt, tror alt, håber alt, udholder alt. (...) kærligheden hører aldrig op. Profetiske gaver, de skal forgå; tungetale, den skal forstumme; og kundskab, den skal forgå. (...) så bliver da tro håb og kærlighed disse tre, men størst af dem er kærligheden."*³⁰

²⁸ Akkord, der ligger præcis et tritonusspring fra dominanten, og kan bruges som erstatning for denne.

²⁹ Sørensen, Søren m.fl. (red.) Gads forlag, 1976, s. 358

³⁰ Biblen, "Paulus første brev til korintherne", kap. 13, det danske bibelselskab 2004, s. 1253

At man har valgt en allerede fastlagt tekst, der hverken rimer eller er skrevet på versfodder, er tydeligt at høre i det færdige resultat. Der er ikke nogen fast rytme, som man som lytter kan følge med i, og man kan aldrig regne ud, hvor hverken melodi eller rytme er på vej hen. At man har valgt denne form for arbejdsproces, er måske også grunden til, at de forskellige formled er blevet netop så forskellige, som de er.

Teksten er naturligvis symbolsk valgt i forhold til Julies liv og hendes dilemma om, hvorvidt hun skal leve et liv med eller uden kærlighed, hvortil teksten svarer "*...om jeg så har profetisk gave og kender alle hemmeligheder og ejer al kundskab og har al tro, så jeg kan flytte bjerge, men ikke har kærlighed er jeg intet...*"³¹

Samlet set:

Der er tale om et meget storslået og uforudsigeligt værk, der ikke indeholder mange ens passager. For at holde os hen i spænding ender alle formled på en dominant, og først i outroen, finder værket ro på en tonika. Denne opbygning kan være en symbolsk kommentar til hvordan Julie finder ro i sit liv, efter at have holdt sorgen hen i mange måneder.

De mange forskellige formled kan også ses som de mange lande i Europa, hvis forening skulle fejres med dette storslåede værk, eller som de mange forskellige skæbner, der alle har det tilfælles, at de elsker noget, og derfor alle er bundet.

Repriser:

I løbet af filmen optræder "Song for the Unification of Europe", som underlæg en hel del gange. Det er dog altid kun en reprise over outroen, der er tale om, bortset fra enkelte andre steder, hvor brudstykker af originalen optræder, og slutscenen, hvor hele værket spilles i sin fulde længde.

³¹ Biblen, "Paulus første brev til korintherne", kap. 13, det danske bibelselskab 2004, s. 1253

”Van den Budenmeyer – funeral music”:

”Van den Budenmeyer – funeral music” er det stykke musik, der bliver spillet til Patrice og Annas Begravelse. Det er desuden et stykke musik, der går igen som underlægningsmusik mange steder i løbet af filmen. Hele nummeret har den samme melankolske klang, uden store afvigelser hverken rytmisk eller harmonisk. Nummerets toneart er Gm, hvilket kan ses på de mange løse krydser for f, der skal til for at dominanten (D) bliver dur.

I nummeret er trompeten solo instrument (noteret i G-nøglen), mens de dybe blæsere danner baggrund med deres basstemme (basnøglen)

Formled	Taktal	Instrumentering	funktion
A	1-4	Trompet og dybe blæsere	tema
B	5-8	Trompet og dybe blæsere	Lille afveksling, der dog vender tilbage til noget velkendt til sidst
C	9-12	Trompet og dybe blæsere	Kontraststykke, der både afviger rytmisk og melodisk
A	13-16	Trompet og dybe blæsere	Tema – intro og outro bindes sammen.

A:

Temaet er funktionsharmonisk meget traditionelt opbygget, da der kun forekommer tonika, dominant og subdominantparallel hele vejen igennem. Til sidst i dette første formled kan man desuden se en form for tonal kadence bestående af T-Sp-D-D7-T, hvilket giver temaet denne afslutning, som bliver nyttig, da det også udgør nummerets sidste formled.

B:

Dette formled lægger ud med en mindre rytmisk og harmonisk variation sammenlignet med temaets første to takter. Her starter formleddet som noget nyt på en dominant og ikke på tonika, som det ellers er kutymen i dette nummer. Vi befinder

os altså på ukendt område, før vi i de næste to takter vender delvist (takt 7) og derefter helt (takt 8) tilbage til temaet, som vi kender.

C:

Selvom vi nu rent funktionsharmonisk er tilbage til det velkendte og starter på en tonika-dominant forbindelse, så gør den rytmiske afvigelse i takt 9, at der alligevel sker noget nyt. Denne afvigelses afslutning markeres med en tonal kadence bestående af T-Sp-D-T i takt 9 og 10, hvorefter vi funktionsharmonisk vender tilbage til kendt territorium, ved at lade trompeten spille en ny melodilinje henover de samme akkorder, som bliver brugt i temaets sidste to takter.

A:

Til sidst vendes der tilbage til temaet, for at afslutte nummeret, som vi startede det, og derved opnås en sammenhæng i nummeret som helhed.

Samlet set:

Hører man hele nummeret, er der ingen tvivl om at vi har med begravelsesmusik at gøre. Moltonearten og den sorgmodige trompet, der ofte bliver brugt i begravelsessammenhænge, vidner om en trist atmosfære.

Man kan tale om at nummeret er en såkaldt ringkomposition, da det starter og slutter med samme tema.

Der er ingen afvigelser funktionsharmonisk, i instrumentationen, i klangen eller i dynamikken, hvilket også er med til at underbygge denne triste, monotone og melankolske stemning. Nummeret skal videreføre, fra den sørgelige begivenhed en begravelse er.

Ellipsis:

Ellipsis er navnet på den reprise, der bliver brugt som underlægningsmusik filmen igennem. Denne reprise består kun af de to første takter af nummeret, hvoraf den første takt bliver spillet forte af hele orkesteret, og den næste piano og ritardando af en enkelt obo. Strygerne har melodien og ligger derfor forrest i lydbilledet, mens de dybe blæsere ligesom i originalen har basstemmen.

"The battle of Carnival and Lent II"

"The Battle of Carnival and Lent II" er endnu et af de numre der bliver brugt som underlægningsmusik. Det er som titlen antyder "en battle" imellem de to numre "Van den Budenmeyer – funeral music" og outroen til "Song for the Unification of Europe", hvilket er en symbolsk afspejling af den indre kamp Julie udkæmper, hvor hun skal vælge imellem et liv med kærlighed, symboliseret i teksten og budskabet til "Song for the Unification of Europe", og et liv uden, symboliseret ved begravelsesmusikken, altså underforstået et "dødt" liv

Tema fra:	Takttal:	Instrumentering:
"Van den Budenmeyer – funeral music"	1	Blæsere (dyb og lys)
"Song for the Unification of Europe"	Midten af takt 1-3	Strygere (dyb og lys)
"Van den Budenmeyer – funeral music"	4	Blæsere (dyb og lys)
"Song for the Unification of Europe"	5-6	Strygere (dyb og lys)
"Van den Budenmeyer – funeral music"	7	Blæsere (dyb og lys)
"Song for the Unification of Europe"	8-9	Strygere (dyb og lys)

Nummerets toneart er H-mol og skifter ikke toneart trods de konstante skift mellem de to numre. Der veksles til gengæld mellem instrumenter, da det kun er blæsere der spiller, når det er brudstykkerne fra "Van den Budenmeyer – funeral music" der spilles, og kun strygere der spiller, når det er outroen fra "Song for the Unification of Europe", der spilles. I begge tilfælde udgør de dybe blæsere og strygere den markerede basrytme, der spiller på alle pulsslæg, mens de høje blæsere og strygere spiller melodien, noteret i G-nøglen.

Dette betyder også, at der hele tiden forekommer et skift i dynamikken. Når blæserne spiller er der tale om en blød, rund og fyldig lyd, hvorimod strygere spiller, med en mere pågående og skinger, men også fin, og forsigtig lyd. Strygerne sætter ligeså stille an på tonen og lader den vokse, hvor blæserne kommer ind og overtager med fuld kraft fra starten af. Dette er en kommentar til disse to forskellige måder at leve på. Julie vil helst, uden at ville indrømme det, leve som strygere foreskriver det, men prøver at afbryde med blæsernes dagsorden.

Der slutes meget brat af, midt i outroen til "Song for the Unification of Europe", hvilket vil sige midt i et strygerstykke. Det er altså til sidst kærligheden der vinder over friheden, men den bratte afslutning vidner om, at ikke alt er lykken, for i og med hun vælger livet med kærlighed, vælger hun også det liv, der indeholder minder og dermed sorg.

Generelt om musikken:

Vi kan ved hjælp af de tre musikalske analyser drage to vigtige paralleller mellem de tre numre.

For det første er de alle tre skrevet i mol, hvilket naturligvis handler om at understøtte den triste og melankolske stemning, hele filmen udspilles i.

For det andet har alle numrene gennem deres opbygning eller instrumentation en form for symbolsk værdi i forhold til at afspejle Julie, hvilken understøttes i måden kompositionerne bliver brugt som underlægningsmusik i filmen.

Diskussion vedrørende brugen af filmmusik i "*Bleu*":

Trods den tragiske udgang af åbningsscenen til "*Bleu*" er scenen ikke tilsat musik. Men hvorfor er den ikke det? Vi har jo lige lært, at emotionelle scener er tilsat musik for at involvere publikum i situationen, og få dem til at mærke det der sker på skærmen. At netop denne scene ikke er tilsat musik, er derfor et meget bevidst valg og et resultat af den funktion musikken har i "*Bleu*". Da filmen er et portræt af Julie, har musikken for det meste til opgave at afspejle hendes indre tanker og følelser, og i åbningsscenen har vi for det første ikke mødt hende endnu, og for det andet, ved hun endnu ikke, at hendes familie er død. Af samme grund sker det så godt som aldrig i løbet af filmen, at der forekommer musik og replikker samtidig. Fordi handling, tale og tanke er tre vidt forskellige ting i Julies liv, beskrevet af henholdsvis billeder, replikker og sidst men ikke mindst musik. Det er sjældent, at man ser en så gennemført skildring af en persons indre gennem musikken, der i denne film i sandhed siger, de ting Julie ikke selv siger.

De tre bærende underlægningsnumre "Song for the Unification of Europe", "Van den Budenmeyer – funeral music" og "The Battle of Carnival and Lent", bliver hver især brugt til at skildre forskellige situationer og følelsesmæssige stadier i Julies liv.

"Van den Budenmeyer – funeral music" bruges i situationer, hvor Julie bliver konfronteret med den fortid, hun prøver at glemme. Første gang er da Julie ser begravelsen på den lille videoskærm Olivier har haft med til hende, og nummeret spilles af et orkester til selve begravelsen. Vi har altså her med visualiseret, diegetisk, on screen musik at gøre. Musikkens forbindelse til hendes gamle liv bliver dermed etableret, og vi drager automatisk den parallel, når vi sidenhen møder det. Det vender dog ikke tilbage i sin originale form, men kun i form af reprisen "Ellipsis", som bliver brugt første gang, da Julie sidder ude foran hospitalet på en lille terrasse, omgivet af blå ruder. Her spilles første takt af "Ellipsis", mens skærmen bliver overtaget af blåt skinnende lys. En journalist træder frem og siger "*bonjour*" til Julie. Skærmen går i sort, mens anden takt, den langsomme og ensomme obo, spiller, inden billedet vender tilbage og Julie svarer Journalisten. Den første takt med de kraftigt spillende strygere skal altså symbolisere Julies sind, der er i oprør, så snart hun hører noget, der er relateret til hendes fortid. Den ensomme og sørgmodige, men også meget stilfærdige obo, bliver derpå billedet på det der rent faktisk kommer ud af hende – det hun viser

udadtil. Denne måde at bruge musikken på, må siges at høre til i den akusmatiske, off-screen verden, der foregår i det diegetiske rum. Ingen kan se, høre og forstå, hvor musikken kommer fra, da den stammer fra vores karakters egen verden, i dette tilfælde Julies indre verden, og det er som sagt ofte den verden, musikken i "*Bleu*" befinder sig i. Det ses meget sjældent i filmmusikalske sammenhænge, at en indre verden bliver skildret så tydeligt og næsten karikeret, som den bliver i "*Bleu*", i og med der ofte bliver lagt vægt på at involvere publikum i den emotionelle del af filmen. Selvom der er tale om meget emotionelle øjeblikke i vores hovedpersoners liv, føler man sig sjældent involveret i scener, hvor "Ellipsis" indgår, da den på ingen måde er stemningsunderbyggende, men virker alt for voldsom og dermed næsten kontrapunktisk i et følelsesladet øjeblik.

Et andet underlægningsnummer "The Battle of Carnival and Lent II" skal kort sagt symbolisere, den indre kamp Julie udkæmper, hvori hun skal vælge mellem et liv med eller uden kærlighed. Dette nummer bliver derfor brugt i en scene, hvor hun tydeligvis prøver at lukke af for det liv, der trænger sig på midt i hendes ensomhed, ved at holde vejret under vand, med lukkede øjne og hænderne for ørerne. Imens spiller "The Battle of Carnival and Lent II" og symboliserer på den måde, hvordan hun prøver at slippe af med det liv, der bliver ved med at hemsøge hende. Her er der altså ligesom med "Ellipsis" tale om en form for indre verden, og vi befinder os derfor endnu en gang i den akusmatiske og diegetiske, off screen verden.

Også dette nummer virker kontrapunktisk i forhold til scenen, da det igen er for voldsomt i forhold til det der sker på skærmen. Satte man traditionel, stemningsunderbyggende underlægningsmusik, som vi kender det fra Hollywood, til denne scene, ville man forvente at høre lange smukke skrøbelige toner. I stedet spilles dette stykke musik markeret og næsten staccato, som vi ville forvente at høre det ved frontlinjen i en krigsfilm, hvilket netop er pointen i og med det skal afspejle Julies indre krig.

Repriserne til "Song for the Unification of Europe" skiller sig derimod ud fra resten af musikken i "*Bleu*", da de i høj grad bliver brugt som traditionel underlægningsmusik, der skal underbygge følelser og stemninger i emotionelle scener. Det har dog, ligesom de andre numre, stadig en symbolsk betydning, da det bliver brugt i scener, hvori Julies gamle liv har en vis tilstedeværelse. At det netop er dette nummer, der anvendes som traditionel underlægningsmusik, forklarer også manglen på musik i

første scene, da vi på det tidspunkt endnu ikke har etableret nogen forbindelse mellem Julies liv og dette stykke musik.

Dette stykke musik virker altså, modsat de to andre, i højere grad parafraserende i de scener det optræder. Fx møder vi det første gang, da Julie sidder bag flygelet og spiller efter et af Patrice' nodeark. De sørgmodige klavertoner underbygger stemningen af sorg, indtil Julie klapper låget i med et brag, ligesom hun lukker det liv, der er symboliseret ved musikken, ude. Desuden giver rumklangen og de enlige toner en følelse af at være alene, ligesom Julie er blevet det.

Der leges i høj grad med skift i mellem de forskellige filmmusikalske verdener, når vi hører dette underlæg. Vi ser det fx i scenen, hvor Julie henter partituret, og sekretæren sætter Introen i gang ved at pege på koret. Koret fortsætter, da Julie pakker det sammen og smider det ud i skraldebilen. Musikken går altså fra at være off screen, akusmatisk og diegetisk og til at være over screen, akusmatisk og ikke diegetisk.

Denne måde at skifte mellem verdenerne på, ses nogle gange på film. Oftest er der dog tale om et skift fra visualiseret til akusmatisk musik, og sjældent ses det, som her, at skiftet sker imellem den diegetiske og den ikke diegetiske musik.

En anden traditionel måde hvorpå musikken bruges i "*Blen*", er ved brug af de såkaldte ledemotiver. Her er der tale om to forskellige, nemlig "Theme d'Olivier", som er det stykke musik, han selv komponerer for at gøre Patrice' værk færdigt. Dette tema bliver naturligvis brugt i forbindelse med Oliviers indtræden i forskellige scener og mest markant, da Julie, står og betragter sin mor inde på plejehjemmet, og derefter resolut vender om og tager hen til Olivier, for at komponere "Song for the Unification of Europe" færdig. Her er temaet og dermed ham, selvfølgelig også et symbol på det liv, hun tager tilbage til og ender med at leve.

Fløjtenisten og hans musikalske indslag filmen igennem, skal ses som symbol på det frie liv, Julie drømmer om at leve, og som hun betragter fra sin stamcafe. Fløjtenens rolle og symbolske værdi kommer dog først virkelig til syne, da Julie sidder på en parkbænk med lukkede øjne, mens fløjten høres som akusmatisk, ikke diegetisk musik, der ligger over screen. Dette er eneste gang i filmen fløjten forekommer akusmatisk, hvilket viser os, at hun drømmer sig til dette liv i frihed. Da hun finder ud af at også fløjtenisten er bundet af kærlighed, fremgår hverken fløjtenisten eller fløjtemusikken igen. Den frie tilværelse er umulig, og det indser selv Julie, der ellers kæmper bravt mod dette faktum. Fløjtenens fravær resten af filmen er symbolet derpå.

Kieslowskis måde at bruge Preisners musik på, er altså både traditionel og utraditionel. Han bruger i høj grad musikken til at afspejle en indre verden hos Julie, der i sig selv er en meget brugt anvendelsesform, men som bliver gjort utraditionel gennem de valgte numre. Derudover bruger han også den klassiske stemningsafspejlende underlægningsmusik, der igen bliver tilført noget utraditionelt i form af skiftet mellem verdener.

Helt gennemgående er det, at musikken ikke på noget tidspunkt er brugt tilfældigt. Musikken har hele tiden en symbolsk betydning, i forhold til Julies ydre, indre eller ubevidste jeg.

På disse måder, ved at bruge musikken som en afspejling af Julies indre, ved at referere til hendes undertrykte minder, ved at udtrykke hendes facade udadtil og ved at henvise til det liv hun drømmer om, og det liv, hun ender med at leve, bruger Kieslowski Preisners musik til at fortælle publikum, det hans karakter ikke selv kan sige.

Konklusion:

Vi er kommet langt siden den franske revolution i 1789. Dengang var frihed, det at kunne sige og mene det man ville, samt at blive anset for ligeværdig med ham ved siden af. Den form for frihed tager vi som vesterlændinge for givet, og vi søger i stedet en anden slags frihed. Tror vi.

I virkeligheden søger vi netop det modsatte – at være bundet af noget eller nogen. Vi vil have et sted at høre hjemme, og vi vil have tilhørsforhold. Vi har brug for en form for kærlighed, for ikke at blive til ”...et rungende malm og en klingende bjælde”³² – en tom skal uden indhold.

Kærligheden er det der, giver os indhold, som bibelen så smukt beskriver det, og som Kieslowski, blandt andet ved hjælp af den ældgamle bibeltekst, prøver at formidle videre til os. Dette gør han ved at sætte de to begreber kærlighed og frihed op overfor hinanden i en nutidig kontekst, og lade kampen imellem de to udspille sig i hovedet på en moderne kvinde.

Ved at lade musikken udtrykke julies indre, får vi et indblik i de konflikter, hun møder på sin vej til erkendelsen af, ikke at kunne leve uden kærlighed. Samtidig ser vi gennem dialog og handlinger, hvordan hun uden succes prøver at leve et liv i frihed, ved konsekvent ikke at binde sig til nogen, og vi bliver tilskuere til, hvad denne kamp mod ikke at lukke nogen ind i sit liv, gør ved et menneske.

Til sidst sejrer kærligheden over friheden og det ældgamle bibelbudskab vinder over den revolutionære dagsorden fra 1789. Men selvom Kieslowski med denne film vil fortælle os at friheden er en illusion, bliver det ældgamle slagord nok ikke lige med det samme lavet om til ”*L’amour, égalité, fraternité*”.

³² Biblen, ”Paulus første brev til korintherne”, kap. 13, det danske bibelselskab 2004, s. 1253

Litteraturliste:

Bøger:

- Høyrup, Helle og Schjørring, Jette: "Bleu", Gyldendal 2003
- Langkjær, Birger: "filmlyd og filmmusik – fra moderne til klassisk film", Museum Tusculanums forlag, 1996
- Langkjær, Birger: "Den lyttende tilskuer", Museum Tusculanum, 2000
- Svendsen, Erik: "Kieslowskis kunst", Frydenlund, 1996
- Lauesen Rune: "harmonilære og koralharmonisering", systime 2006
- Sørensen, Søren m.fl. (red.), "Gads musikleksikon", Gads forlag 1976
- "Bibelen", det danske bibelselskab, 2004

Internet:

<http://www.diplomatie.gouv.fr> "liberté, égalité, fraternité"
<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/la-france/institutions-vie-politique/symboles-de-la-republique-et-14/article/liberte-egalite-fraternite>
(10/12 2012)

www.visible.dk "farvernes betydning"
<http://www.visible.dk/viden/Farvers-betydning.php> (12/12 2012)

Film:

- Kieslowski, Krzysztof: "Trois Couleurs - Bleu", Scanbox Entertainment, 1993

Artikler:

- Lauridsen, Peter Schantz: "Lydens Anatomi", Ekko, februar 2002, s. 33-36
- Schepelern, Peter: "Klangen af billeder", Kosmorama, vinter 1998, s. 34-49

Musik:

- Preisner, Zbigniew: "bande originale du film trois couleurs bleu", 1993

Song For The Unification Of Europe from 'Trois Couleurs Bleu'

Composed by Zbigniew Preisner

Arranged by Jack Long

© Copyright 1993 by MK2 - 55, rue Traversière - 75012 Paris - France

This arrangement © Copyright 2004 by MK2

All Rights Reserved International Copyright Secured

Intro

$\text{♩} = 70$

f marcato

T D T D T SP T D T D D T F SP DP S

modulation
Hl Hm

DP TP D T SP T D T SP T T D

A

poco meno mosso

10

C#dim *F#7* *C#dim* *Hm* *F#* *C#dim* *Hm* *Gm6* *F#*

T D TP \$ T D D7 \$ \$ T \$ D

13

C#dim *C#dim* *F#* *F#7*

\$ \$ D D7

15 *Gm*

Hm^{5b5} Hm

F#7

S *T* *D7*

17 *F#7* *F#7*

Hm *F#*

mp

D7 *D7* *T* *D*

B

♩ = 46

21 *Hm* *F#7* *Gdim* *Gdim*

T *D7* *sp* *sp*

fermindshet *fermindshet*

25 *Hm* *F#* *Hm*

P

obo-svar

T

29 *D* *obo-svar* *Gdim* *Gdim*

poco piu mosso A

molto cresc. *f marc.*

TP *S* *S*

fermindshet *fermindshet*

(D)→

33

D

A^Δ D^Δ A^Δ D^Δ A^Δ Hm Em

TP (D)→ TP (D)→ TP (D)→ T

36

Hm/F# F#7

poco piu mosso

flepteswar

mp

H/5 D7

T TP S

40

D

flepteswar

A

modulation til A-dur

poco cresc.

TP (D)→ S

43

G

G

C

mf

f

T S

46

G

G

modulation til Hm

ff

Edim Edim Hm

TP S jamindshet (fann) T

50 Hm D G rit. $\text{F}\sharp$ Fdim7

pp espress.

mp

T TP SP D

55 $\text{F}\sharp$ molto rit. Fdim7 Hm a tempo Fdim $\text{F}\sharp$

mf *pp molto cresc.*

D SP fermändshet T SP fermändshet D7

58 Hm a tempo $\text{F}\sharp$

T SP fermändshet D

60 Hm C7-9 ff cresc.

T D7sub

62 C7-9 C7-9

D7sub D7sub

