

Tussen muziekvideo en film

*Narratief in 'The Ballad of Cleopatra' van
The Lumineers*

Amber Volman (6267475)

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap (MC3V14002)

2020-2021, blok 2

Universiteit Utrecht

Begeleiding: Michiel Kamp

Abstract

Verschillende wetenschappers erkennen de vervagende grenzen omtrent het medium muziekvideo. Dit valt onder andere toe te wijzen aan de manifestatie van het medium op online platforms. Door de mogelijkheid voor de artiest om directer met zijn publiek te communiceren en het loskomen van de restricties van televisiezenders, konden nieuwe muziekvideovormen ontstaan. Zowel elementen uit muziekvideo als film werden in deze nieuwe vormen geïncorporeerd, waardoor “intermedia” ontstonden. Hoewel er geprobeerd wordt deze vormen te definiëren, is er weinig geschreven over de rol van narratief in deze muziekvideovormen. Dit terwijl door artiesten en regisseurs wordt aangegeven dat ze middels deze clipseries een narratief beogen uit te dragen. Dit eindwerkstuk onderzoekt daarom in hoeverre elementen uit zowel film als muziekvideo in nieuwe clipvormen bijdragen aan de vestiging van een narratief. Om dit te onderzoeken wordt *The Ballad of Cleopatra* (2016) van de Amerikaanse folk-rock band The Lumineers geanalyseerd. Dit is een vijfdelige clipserie waarin het levensverhaal van een jonge vrouw wordt verbeeld, middels de inzet van muziek, geluid, dialoog en beelden. Zowel het narratieve aspect, als het intermediale aspect zijn in *The Ballad of Cleopatra* aanwezig, waardoor het een geschikte casus vormt. Er worden zowel theorieën uit de literatuur omtrent muziekvideo, als literatuur over het medium film gecombineerd. De focus ligt daarbij op een aantal specifieke componenten uit de clip, die bewegen tussen muziekvideo en film. Hierbij wordt de vraag gesteld in hoeverre ze bijdragen aan het narratief van de clip. Dit onderzoek is zowel in lijn met de ontwikkelingen van nieuwe muziekvideovormen en het onderzoek naar “intermedia,” als met gat in de literatuur over narratief hierin. Daarnaast is dit eindwerkstuk een aanzet tot nader onderzoek naar de manieren waarop in nieuwe muziekvideovormen verhalen worden verteld.

Inhoudsopgave

Abstract	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Narratief	7
Hoofdstuk 2: Casus studie - <i>The Ballad of Cleopatra</i>	9
2.1. (Non-)diëgetisch en indirect adresseren... ..	9
2.2. De Soundtrack:	12
2.2.1. Popnummers	12
2.2.2. Instrumentale muziek	13
2.3. Lyrics	14
2.4. Montage	16
2.4.1. “Continuity Editing”.....	16
2.4.2. Videoclipmontage	18
Conclusie	19
Bibliografie	21
Discografie	23
Appendices.....	24

Inleiding

In de jaren tachtig en negentig hadden muziekvideo's een promotiefunctie voor de single of het corresponderende album en konden ze enkel bekeken worden op specifieke televisiezenders, zoals MTV. In de eerste twintig jaar was het medium dan ook duidelijk te definiëren, als “a product of the record company in which images are put to a recorded pop song in order to sell the song.”¹ Op een aantal uitzonderingen na (bijvoorbeeld de video voor “Thriller” van Michael Jackson) volgde muziekvideo's de lengte van het popnummer (3-5 minuten). In de tweede helft van de jaren 2000 begonnen muziekvideo's zich online te verspreiden. Fabian Holt beschrijft in zijn artikel “Is Music Becoming More Visual?” hoe muziek steeds meer gepresenteerd werd in de vorm van video's, want “video simulates the visual sense and creates a narrative and imaginary around sound.”² Dit noemt Holt de “video turn.”³ Vandaag de dag kan een artiest zijn publiek op een directe manier aanspreken, door bijvoorbeeld in minder mate afhankelijk te zijn van een platenlabel. Daarnaast is hij wat muziekvideo's betreft niet meer afhankelijk van de restricties van televisiezenders, zoals MTV, maar kan hij gebruik maken van online platforms zoals Youtube.⁴ Dit resulteerde in experimenten met nieuwe muziekvideo vormen, zoals “cinematic song-videos” met lange non-muzikale introducties.⁵

Carol Vernallis stelt dat de manifestatie van muziekvideo's op online platforms resulteerde in vervagende grenzen rondom het medium.⁶ Thorsten Wübbena en Henry Keazor erkennen ook dat het medium verandert en beargumenteren dat we op zoek moeten naar nieuwe vormen:

While one might not want to argue with the viewpoint that the music video in its up to now familiar and known form might have started to cease to exist, one might however ask if perhaps it will just continue to exist in another, new form.⁷

¹ Carol Vernallis, *Unruly Media: Youtube, Music Video, and the New Digital Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 208, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199766994.001.0001>.

² Fabian Holt, “Is music becoming more visual? Online video content in the music industry,” *Visual Studies* 26, no. 1 (2011), 52, <https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.548489>.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Vernallis, *Unruly Media*, 182.

⁷ Henry Keazor en Thorsten Wübbena, *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video* (Bielefeld: transcript, 2015), 14.

Zo probeert Mathias Korsgaard in zijn artikel “Music Video Transformed” grip te krijgen op nieuwe muziekvideovormen en beschrijft hij onder andere muziekvideo’s die spelen met de lengte van het medium.⁸ Een voorbeeld hiervan is het visuele album, waarin voor ieder nummer van het album een videoclip wordt uitgebracht. Het eindproduct is één lange muziekvideo, met als voorbeeld *M3LL155X* (2015) van FKA twigs. Andere artiesten experimenteerde met toevoegingen van gesproken woord en diëgetische geluiden zoals Beyoncé in *Lemonade* (2016). Soms werd er gekozen voor slechts een selectie aan nummers van een album en voor de toevoeging van dialoog, zoals in de korte film *The Odyssey* (2016) van Florence + The Machine.

Clipséries als deze zijn moeilijk te definiëren, omdat ze zich lijken te bewegen tussen het medium videoclip en het medium film. Dit kan beschreven worden middels het concept “intermedia,” waarmee Dick Higgins verwijst naar een combinatie van meerdere media in een nieuw medium,⁹ waardoor deze tussen bestaande media valt.¹⁰ Zowel artiesten als regisseurs geven aan dat ze middels zulke clipséries een verhaal willen vertellen. Zo laat Beyoncé in een interview in modetijdschrift *Elle* weten dat ze met behulp van een combinatie van verschillende media wil vertellen over haar leven:

I love how mixing media can take you on a journey, which inspired projects like *Lemonade* and *Homecoming*. I love combining doc-style footage with live performances and incorporating all aspects of my life in film.¹¹

Ook zangeres Florence Welch beoogde middels *The Odyssey* een (persoonlijk) narratief te vestigen:

I was talking to [Vincent Haycock] about the record and the car crash of a relationship break up I was going through [a]nd we decided we would re-tell this story in full...so the Big Blue Odyssey began...¹²

⁸ Mathias Bonde Korsgaard, “Music Video Transformed,” in *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, red. John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis (Oxford: Oxford University Press, 2013), 503, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199733866.001.0001>.

⁹ Dick Higgins, “Intermedia,” *Leonardo* 34, no. 1 (2001): 53, <https://www.jstor.org/stable/1576984>.

¹⁰ Higgins, “Intermedia,” 49.

¹¹ Beyoncé Knowles, “For Beyoncé Creativity Is the Ultimate Power,” *Elle*, 9 December, 2019, <https://www.elle.com/culture/celebrities/a29999871/beyonce-ivy-park-adidas-interview/>.

¹² Florence Welch, “Florence Welch x Vincent Haycock Unveil ‘The Odyssey,’” geïnterviewd door Robin Murray, *Clash*, 20 April, 2016, <https://www.clashmusic.com/news/florence-welch-x-vincent-haycock-unveil-the-odyssey>.

The Ballad of Cleopatra

Het is opmerkelijk dat, hoewel artiesten en regisseurs aangeven dat ze in zulke clipseries een verhaal vertellen, het principe van narratief veelal onbeschreven blijft. Dit eindwerkstuk zal daarom onderzoeken in hoeverre elementen uit zowel film als muziekvideo in zo'n intermedium wordt ingezet, om een narratief te vestigen. Dit zal bewerkstelligd worden middels een analyse van *The Ballad of Cleopatra* (hierna: TBoC) (2017) van The Lumineers. The Lumineers zijn een folk-rock band uit Denver, Colorado. Hun 24-minuten durende clip TBoC werd in april 2017 uitgebracht op YouTube. Voorafgaand hieraan werden er vier "losse" muziekvideo's uitgebracht voor de singles ("Ophelia," "Cleopatra," "Sleep On The Floor" en "Angela") van het corresponderende album *Cleopatra* (2016). Samen met het nummer "My Eyes" werden deze videoclip aaneengeschakeld. TBoC bestaat uiteindelijk uit vijf popnummers, instrumentale muziekstukken (zowel gecomponeerd speciaal voor de clip, als "Patience" van *Cleopatra* en een bewerkte versie van "For Fra" van *C-Sides*), beelden, (non-)diëgetische geluiden en dialoog gecombineerd, om het levensverhaal van een vrouw te vertellen. Zanger Wesley Schultz beschrijft hoe zowel het nummer "Cleopatra" als de TBoC geïnspireerd zijn op een waargebeurd verhaal: "the song Cleopatra is largely inspired by a real person I met in the Republic of Georgia who is a female taxi driver." Schultz laat weten dat hij het belangrijk vindt dat deze levensverhalen verteld worden: "the best way we learn from each other... is through telling of stories... about characters."¹³ Regisseur Isaac Ravishankara stelt daarnaast dat hij met zijn werk "emotional narratives" beoogd uit te dragen.¹⁴ De titel van de clip lijkt dit idee van verhaalvertelling middels popsongs te willen aanduiden. Zo wordt een "ballad" gedefinieerd als "a poem or song that tells a story."¹⁵

TBoC kent karakteristieken die enerzijds toe te wijzen zijn aan conventies van film en anderzijds aan het medium videoclip, waardoor het te beschouwen is als een intermedium. Maar in hoeverre dragen deze elementen bij aan de vestiging van het narratief dat zowel door Schultz als Ravishankara wordt beschreven?

¹³ The Lumineers, "The Story of Cleopatra," Youtube Video, 3:24, 28 Februari, 2017, <https://youtu.be/3Zfm181ozbE>.

¹⁴ Isaac Ravishankara, "An Interview with Director Isaac Ravishankara," geïnterviewd door Jeff Hamada, *Booooooom TV*, laatst geraadpleegd op 7 januari, 2021, <https://tv.booooooom.com/2020/03/09/an-interview-with-director-isaac-ravishankara/>.

¹⁵ *Cambridge Dictionary online*, s.v. "Ballad," laatst geraadpleegd op 11 januari, 2021, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ballad>.

De analyse van TBoC zal bestaan uit vier delen. Het eerste gedeelte focust zich op de manier waarop muziek, geluid en dialoog in het narratief worden geplaatst middels de concepten diëgese en non-diëgese en de manier waarop het indirect adresseren van de kijker hierin een rol speelt. Er volgt een bespreking van zowel de populaire muziek als de instrumentale muziek en de invloed ervan op het narratief. In het derde gedeelte wordt de rol die lyrics in de clip kent besproken, om tot slot de manier waarop gemonteerd wordt te analyseren. Het doel is om te onderzoeken welke elementen in de clip duiden op filmische, dan wel “videoclip-achtige” conventies en in hoeverre deze zijn ingezet om bij te dragen aan de vestiging van het door The Lumineers beoogde narratief. Daarbij wordt constant rekening gehouden met de relaties tussen beeld, muziek en tekst.

Hoofdstuk 1: Narratief

Voordat er ingegaan kan worden op de manier waarop er in TBoC een narratief wordt gevestigd, is het belangrijk om te definiëren wat het begrip narratief inhoudt. In *Film Art: An Introduction* definiëren David Bordwell en Kirstin Thompson het begrip narratief als “a chain of events linked by cause-and-effect and occurring in time and space.”¹⁶ Volgens Suzanne Speidel wordt verhaalvertelling in narratieve films bereikt middels “a series of events...that imply connections between one event and the next.”¹⁷ Het principe van “cause-and-effect” wordt beschreven als meest voorkomende manier waarop in Klassieke Hollywoodfilm verschillende gebeurtenissen binnen het plot met elkaar worden verbonden: “one event has the effect of causing another events, which causes another event, and so on.”¹⁸ Deze causaliteit wordt volgens Bordwell & Thompson met name gedreven door en gecentreerd rondom de personages in de film.¹⁹ Het verloop van een narratief wordt dus voor een groot deel bepaald door de eigenschappen, verlangen, keuzes en acties van de (hoofd)personages.²⁰ In TBoC wordt het verloop van het narratief bepaald door de keuzes van het hoofdpersonage middels een specifiek narratief concept. Hierdoor vertoont het narratief overeenkomsten met een “what-if” narratief, zoals beschreven door Bordwell & Thompson.²¹ Dit narratief presenteert een tweede verhaallijn die volgt vanuit één veranderende factor in het verhaal, met als voorbeeld de film *Sliding Doors*. Hoofdpersonage Cleopatra wordt in TBoC namelijk laten zien in verschillende leeftijdsfasen, waarin ze steeds voor een belangrijk keuzemoment in haar leven staat.

De keuzemomenten worden zichtbaar gemaakt middels het in tweeën splitsen van het personage, waarop ze “beide” een andere weg gaan (fig. 1). Deze “splittings” is niet alleen visueel opmerkelijk, maar vormt een belangrijk narratief concept in de vertelling van het levensverhaal van Cleopatra. Met behulp van deze “splittings” wordt de kijker bewust gemaakt van de verschillende keuzes die Cleopatra in haar leven heeft gemaakt en waartoe die uiteindelijk leiden. Dit wijst niet alleen op het “cause-and-effect” principe, maar geeft

¹⁶ David Bordwell en Kirstin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Education, 2016), 73.

¹⁷ Suzanne Speidel, “Film Form and Narrative,” in *Introduction to Film Studies*, red. Jill Neldes (Abingdon: Routledge, 2011), 61

¹⁸ Speidel, “Film Form and Narrative,” 61

¹⁹ David Bordwell, Janet Staiger en Kirstin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), 13.

²⁰ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 94-95

²¹ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 83.

bovendien de verlangens, keuzes en acties van het personage weer die zo'n belangrijke drijfveer vormen voor de causaliteit binnen een narratief. Dit eindwerkstuk focust zich om die reden voornamelijk op dit keuze-narratief, waarin de keuzemomenten van het hoofdpersonage (gevisualiseerd door de "splitsing") het uitgangspunt vormen.



Figuur 1: Screenshot van "The Ballad of Cleopatra" (2016) van The Lumineers. Dit screenshot laat de "splitsing" [14.19] van Cleopatra-35 tijdens het nummer "Angela" zien.

Hoofdstuk 2: Casus Studie - *The Ballad of Cleopatra*

James Buhler stelt in zijn boek *Theories of the Soundtrack* dat “the entire soundtrack contributes to the creation of the narrative.”²² Zowel muziek, geluid, als dialoog spelen in film een belangrijke rol in de vestiging van het narratief. Maar welke rol spelen deze factoren in TBoC?

2.1. (Non-)diëgetisch en indirect adresseren

In TBoC wordt middels muziek onderscheid gemaakt tussen “story” en “plot.” Deze twee concepten staan aan de voet van narratieve films. De term “story” refereert naar “the events of the narrative, and the action and responses of characters.”²³ Dit wordt ook wel diëgese genoemd en omvat alles wat onderdeel uitmaakt van de wereld die door de film wordt verbeeld.²⁴ De manier waarop die gebeurtenissen vervolgens aan de kijker worden gepresenteerd, wordt het “plot” genoemd. Zo maakt Claudia Gorbman in *Unheard Melodies* (1987) onderscheid tussen diëgetische muziek (“music that issues from a source within the narrative”)²⁵ en non-diëgetische muziek (“from outside the story world.”)²⁶ Muziek kent de unieke kwaliteit zich te kunnen bewegen tussen de diëgese en non-diëgese van de film, zonder de verhaalwereld te doorbreken.²⁷ In TBoC worden zowel diëgetische als non-diëgetische muziek en geluidseffecten op de volgende manieren ingezet. In het begin van de clip zien we The Lumineers performen. Middels een aantal shots wordt de bron van de zang, (Schultz staand voor een microfoon, zijn mond bewegend op de woorden van het nummer) de piano (vingers bewegend over een pianoklavier) en de tamboerijn (gespeeld door de zanger) zichtbaar gemaakt. Na het eerste couplet vindt het keuzemoment (de “splitsing”) van de zanger plaats. Zanger 1 zingt verder, terwijl zanger 2 (die gestopt is met zingen) het podium verlaat. “Ophelia” blijft echter (in dezelfde geluidskwaliteit) doorklinken. Tegen de tijd dat de zanger het gebouw heeft verlaten is de rol van de muziek naadloos overgegaan van diëgetisch

²² James Buhler, *Theories of the Soundtrack* (Oxford: Oxford Scholarship Online, 2018), 128, <https://doi.org/10.1093/oso/9780199371075.001.0001>.

²³ Speidel, “Film Form and Narrative,” 61.

²⁴ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 78.

²⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 22.

²⁶ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 77.

²⁷ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound On Screen*, vertaald door Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2019), 80

naar non-diëgetisch. Vervolgens klinkt er een korte bas riff, waarop de zanger het spelen van een basgitaar opvallend genoeg imiteert met zijn handen [02.01] (fig. 2). Dit laat zien dat de zanger zich wél bewust is van de muziek die wij als kijker ook horen, ondanks dat de bron van het geluid niet (meer) zichtbaar is. Dit impliceert dat “Ophelia” zich (op dit



Figuur 2: Screenshot van “The Ballad of Cleopatra” (2016) van The Lumineers. Dit screenshot laat zien hoe zanger Wesley Schultz de bas riff in “Ophelia” met zijn handen imiteert [02.02].

moment) in de gedachte van de zanger afspeelt en wordt “internal” diëgetisch genoemd.²⁸ “Internal” diëgetische muziek en geluiden worden enkel gehoord in de gedachten van het personage én door het publiek. Dit geeft enerzijds letterlijk de lyrics van het nummer weer: “Ophelia, you’ve been on my mind girl like a drug,” maar illustreert anderzijds de gedachten van de zanger. De mogelijkheid om de gedachten van het personage middels de inzet van muziek te volgen ondersteunt het keuze-narratief dat in TBoC centraal staat en wordt door Gorbman ook wel beschreven met het concept “meta-diegetic,” waarin de muzikale gedachte van het personage (deels) de vertelling van het narratief overneemt.²⁹

In “Sleep On The Floor” vindt alsmede een performance plaats. Hier vervullen The Lumineers de rol van huisband. Doordat de muziek opnieuw diëgetisch wordt ingezet, maakt de band ook hier onderdeel uit van de diëgetese. Een indirecte manier van adresseren draagt hieraan bij. Susanne Speidel stelt in *Introduction to Film Studies* dat “[a] part of the sophistication of Hollywood narratives and techniques lies in their invisibility.” Popmuziek daarentegen klinkt “from the mouths and musical instruments of narrators who are not entirely mass mediated (as is the camera narration in...cinema).”³⁰ De zanger(es) belichaamt daarom zowel het personage in het popnummer als de verteller van het verhaal. Het is dan ook om die reden dat “in music video’s we often see the...band members address us routinely.”³¹ Opvallend genoeg wordt er in TBoC zowel door de bandleden als acteurs niet recht in de camera gekeken. De “live performances” en ontmoetingen tussen de bandleden en het hoofdpersonage Cleopatra maken onderdeel uit van de verhaalwereld.

²⁸ Claudia Gorbman, “Narrative Film Music,” *Yale French Studies*, no. 60 Cinema/Sound (1980), 196, <https://www.jstor.org/stable/2930011>.

²⁹ Gorbman, “Narrative Film Music,” 198.

³⁰ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 75.

³¹ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 57, <https://www.jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/10.7312/vern11798>.

De verschijningen van de band worden verweven met het levensverhaal van Cleopatra. Dit verwerpt een muziekvideo conventie waarin “the bands performance space and that of the story rarely interpenetrate.”³²

Naast de diëgese en non-diëgese van de popnummers, worden geluidseffecten en dialogen ingezet. Er wordt onderscheid gemaakt tussen diëgetische omgevingsgeluiden (motor van de auto, sirenes, regen vallend op het asfalt) en de dialogen in “Sleep On The Floor,” die bijdragen aan de creatie van een verhaalwereld en een geluidseffect op het moment van de “splitsingen.” Het geluid dat op deze momenten hoorbaar is valt omschrijven als een diepe zucht. Geluidseffecten als deze kunnen in films ingezet worden om bijvoorbeeld flashbacks of dromen aan te kondigen. Hierdoor kan de kijker in een non-lineair narratief toch volgen wat er gebeurt en wordt de aandacht van de kijker getrokken naar wat “narratively or visually important” is.³³ Middels dit geluidseffect wordt het belangrijke narratieve principe onderstreept en aangekondigd, waardoor structuur in het non-lineaire keuze-narratief van de clip ontstaat.

TBoC doorbreekt verschillende verwachtingspatronen van een muziekvideo. Dit trekt de aandacht van de kijker. Door de inzet van (non-)diëgetische muziek, geluiden, dialogen en indirecte adressering wordt daarnaast een verhaalwereld (diëgese) aangeduid waarbinnen zowel het hoofdpersonage als de bandleden worden geplaatst. Verder wordt het belangrijke narratieve concept van het keuzemoment middels een geluidseffect geïndiceerd en worden de gedachten van de personages door “internal” diëgetische muziek geïllustreerd.

³² Ibid.

³³ Bordwell & Thompson, *Film Art*, 269.

2.2. De Soundtrack

Naast de manier waarop muziek in het narratief wordt geplaatst, is de keuze van de soundtrack in TBoC ook een opvallend gegeven. Enerzijds bestaat deze uit vijf bestaande popnummers en anderzijds uit drie instrumentale muziekstukken. Waarom is er gekozen voor zowel popnummers, als instrumentale muziek? En in hoeverre draagt dit bij aan het narratief van de clip?

2.2.1. Popnummers

Hoewel (pop)muziek in een muziekvideo evident lijkt, geeft Vernallis in “Strange People, Weird Objects” aan dat het van belang is de rol van muziek in muziekvideo’s in acht te nemen.³⁴ Popnummers spelen een belangrijke rol in de manier waarop muziekvideo’s tot stand komen. Zo worden de nummers (vaak) eerst geschreven en verwerkt de regisseur vervolgens zijn eigen interpretatie ervan in de beelden van de muziekvideo. Hierin is een significant verschil te zien met de werkwijze van film, waarin ofwel de muziek speciaal bij de beelden wordt gecomponeerd, ofwel gekozen wordt voor de toevoeging van bestaande nummers aan (de) beelden. De popnummers in TBoC werden een jaar eerder uitgebracht op het album *Cleopatra*. Voor de clip werd vervolgens niet de titel van het album gebruikt, zoals wel het geval is bij de eerder genoemde visuele albums. Dit kan suggereren dat The Lumineers zich met TBoC minder richtten op de promotie van het album dan een conventionele videoclip zou suggereren, maar meer op het uitdragen van een narratief. Dit wordt duidelijk uit een interview met zanger Schultz. In het op een levensverhaal geïnspireerde “Cleopatra,” wordt naar Schultz eigen zeggen in ieder couplet van het nummer een fase uit de vrouw haar leven beschreven.³⁵ De beelden in TBoC zijn uiteindelijk dus afgeleid van een verhaal dat al beschreven werd in “Cleopatra”. Dit bevestigt een manier van werken die behoort tot muziekvideo, waarin het popnummer het uitgangspunt vormt. De keuze voor de vijf specifieke nummers en het feit dat ze vergeleken met het album geen chronologische volgorde aannemen, wijst des te meer op de achterliggende gedachte van The Lumineers om met behulp van deze songselectie hun beoogde narratief uit te dragen. Uiteindelijk wordt tijdens ieder nummer een andere leeftijdsfase van Cleopatra verbeeld.

³⁴ Carol Vernallis, “Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos,” in *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, geredigeerd door Roger Beebe en Jason Middleton (Durham: Duke University Press, 2007), 112.

³⁵ The Lumineers, ‘The Story of Cleopatra,’ Youtube Video, 3:24, 28 Februari, 2017, <https://youtu.be/3Zfm181ozbE>.

Dat “Cleopatra” daar een beginpunt in vormt, wordt met name duidelijk uit de lyrics die in het volgende deelhoofdstuk besproken zullen worden.

Aan de andere kant vormen de popnummers samen één narratief, juist ook middels die beelden. De nummers worden namelijk in een specifieke volgorde geplaatst en de beelden suggereren daarbij dat het steeds om dezelfde vrouw gaat (ze rijdt bijvoorbeeld in dezelfde auto en heeft eenzelfde litteken op haar wang). Deze verbintenis tussen de beelden en de popnummers vormt een belangrijk aspect van het keuze-narratief in TBoC, omdat met behulp ervan uiteindelijk één levensverhaal wordt verteld.

2.2.2. Instrumentale muziek

De soundtrack van TBoC bestaat niet enkel uit de popnummers, maar ook uit bewerkte én gecomponeerde instrumentale muziekstukken. Dit is onder andere te zien in de aftiteling, waarin duidelijk wordt dat de “additional score” gecomponeerd is door David Baron. Deze muzikale “tussenstukjes” zijn dan ook niet terug te vinden op *Cleopatra* en wijken af van het idee van de rol van muziek in een videoclip, waarin de beelden bedacht zijn bij de popnummers. Gorbman beschrijft zeven principes van componeren, mixen en editen van de Klassieke Hollywood filmscore in *Unheard Melodies*.³⁶ Hiertoe behoren onder andere continuïteit en eenheid.³⁷ Zo wordt muziek in Klassiek Hollywoodfilms ingezet om momenten van “spatiotemporal discontinuity” te overkomen.³⁸ TBoC maakt gebruik van dit principe middels deze instrumentale muziek, die hoorbaar is tussen de verschillende popnummers. De “additional score” verbindt de verschillende popnummers met elkaar tot één geheel en creëert op die manier continuïteit (waardoor ook de verschillende levensfasen met elkaar worden verbonden). Daarnaast zorgt de terugkeer van instrumentale tussenpassages voor eenheid. Volgens Gorbman is eenheid een belangrijke factor in binnen narratieve film: “classical cinema, predicated as it is on formal and narrative unity, deploys music to reinforce this unity.”³⁹ TBoC lijkt dus gebruik gemaakt te hebben van een filmconventie, door met de inzet van een “additional score” zowel continuïteit als eenheid te creëren en ervoor te zorgen dat de verschillende levensfasen en keuzemomenten van Cleopatra (die tijdens de popnummers worden verbeeld) met elkaar worden verbonden tot een coherent narratief.

³⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

³⁷ Ibid.

³⁸ Gorbman, *Unheard Melodies*, 90.

³⁹ Ibid.

2.3. Lyrics

Een belangrijk karakteristiek van popnummers is dat deze lyrics bevatten. In dit deel van de analyse ga ik in op de relatie tussen de lyrics van de verschillende nummers die in de clip voorkomen en de relatie tussen de lyrics en de beelden, om uiteindelijk te ondervinden hoe deze bijdragen aan het narratief.

Volgens Carol Vernallis kan in een muziekvideo niet alle lyrics direct in de beelden worden gerepresenteerd, omdat deze in strijd zijn met zowel de beelden als de muziek.⁴⁰ Daarom wordt de aandacht vaker gevestigd op specifieke stukjes lyrics, zoals een naam die kan verwijzen naar een locatie, personage of rekwisiet of een tekst die verwijst naar gebeurtenissen in de clip.⁴¹ Beeld en lyrics hoeven hiervoor niet synchroon te lopen, want “the lyrics can foreshadow activity in the music and image, or provide the context for what has already occurred.”⁴² In TBoC wordt deze manier van verwijzen naar gebeurtenissen in de beelden, middels de lyrics van het popnummer, ingezet om het keuze-narratief te illustreren. Zo kent het eerste couplet in “Cleopatra” de volgende lyrics: “I was Cleopatra,” “I was sad you asked it...” en “with my father in a casket, I had no plans...” (appendix 2). In de lyrics van het daarop volgende “Sleep on The Floor” (appendix 3) zien we Cleopatra-25 bij een begrafenis.⁴³ In “Cleopatra” is er al toegevoegde informatie gegeven. Het gaat namelijk om de begrafenis van haar vader (“father in a casket”). We horen vervolgens hoe haar vriend oppert met hem mee te gaan, wat refereert aan de lyrics “you asked it.” Hierop volgt het keuzemoment van Cleopatra-25. In de bridge van “Cleopatra” horen we vervolgens “the only gifts from my Lord, were a birth and a divorce.” Tijdens het nummer “Angela” later in de clip, zien we een zwangere Cleopatra-35 (“a birth”). We volgen haar als ze in de nacht haar man verlaat. Dit suggereert de scheiding tussen het stel, die al bevestigd werd in zowel deze lyrics, als in de beelden waarin we zagen hoe Cleopatra-55 haar zoon afzette bij deze zelfde man (“a divorce”). Tot slot horen we in het laatste couplet van “Cleopatra” de woorden “now a nurse in white shoes leads me back to my guestroom” en “a place for the end.” Tijdens het laatste nummer “My Eyes” zien we hoe een verpleger Cleopatra-75 naar haar kamer helpt in een verpleeghuis. De zin “a place for the end” heeft hierbij al aangekondigd dat dit het einde

⁴⁰ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 137.

⁴¹ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 148.

⁴² Vernallis, *Experiencing Music Video*, 148.

⁴³ Het hoofdpersonage wordt in de video getoond op verschillende leeftijden (25, 35, 55 en 75). Om aan te duiden over welke leeftijdsfase ik het heb, zal ik de naam in combinatie met de leeftijd gebruiken op de volgende manier: Cleopatra-25, Cleopatra-35, Cleopatra-55 en Cleopatra-75.

van het leven van Cleopatra gaat zijn. In TBoC is op deze manier gebruik gemaakt van het idee dat de lyrics een aantal gebeurtenissen uit de clip voorspelt. De lyrics verwijst naar de keuzemomenten uit het leven van Cleopatra, die we uiteindelijk in de verschillende delen van de clip zien. Dit gaat gepaard met het feit dat lyrics “a sense of time in a video” kan vestigen.⁴⁴ Doordat de beschrijvingen in de eerste twee coupletten van “Cleopatra” in de verleden tijd staan, wordt geïmpliceerd dat iets beschreven wordt dat in het verleden is gebeurd. Door de zin “I drive a taxi” te combineren met beelden waarin we Cleopatra-55 op dat moment in een taxi zien rijden, wordt echter gesuggereerd dat Cleopatra-55 wél in tegenwoordige tijd wordt verbeeld. Cleopatra lijkt hier dus terug te denken aan momenten uit haar leven, die we vervolgens tijdens “Sleep On The Floor” en “Angela” en “My Eyes” te zien krijgen. De lyrics van de popnummers verduidelijken het keuze-narratief, omdat het (in combinatie met beeld) oorzaken en gevolgen (weer)geeft voor de keuzes van Cleopatra.

In film onderscheiden popnummers zich volgens Kathryn Kalinak van instrumentale filmmuziek juist omdat ze lyrics bevatten.⁴⁵ Door de hoorbare overdracht (middels de stem van de artiest) kunnen ze op een expliciete manier betekenis overdragen. Dit sluit aan bij het concept “narrative cueing” volgens Gorbman, waarmee verwezen wordt naar hoe filmmuziek narratieve gebeurtenissen interpreteert en illustreert ofwel verwijst naar locaties, tijd of personages.⁴⁶ Zo kan de rol van muziek in TBoC ook vergeleken worden met de rol die popmuziek in filmmontage scènes speelt, waarin “...the lyrics speak for characters, or comment on screen action.”⁴⁷ Zo werd in *The Graduate* de lyrics van popnummers ingezet om de stemloze bezigheden van het personage te illustreren.⁴⁸ Op verschillende momenten in de clip lijkt de lyrics te fungeren als verteller of de gedachten van het personage te illustreren.

Juist omdat TBoC meerdere nummers bevat kunnen er verbanden gelegd worden tussen de lyrics van de verschillende nummers. Deze connecties worden ook door The Lumineers zelf gevestigd, bijvoorbeeld door dezelfde woorden of beeldentaal (“strangers in the backseat” in “Cleopatra” tegenover “strangers in this town” in “Angela”) (appendix 4) of thematiek (de taxi in “Cleopatra,” een roadtrip in “Sleep On The Floor” en de “Volvo” in “Angela”) in te zetten. De lyrics in TBoC spelen dus een rol in de structurering van het

⁴⁴ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 153.

⁴⁵ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 87, <http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=311723&site=ehost-live>.

⁴⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

⁴⁷ Julie Hubbert, “The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present,” in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. David Neumeyer (Oxford: Oxford University Press, 2013), 296.

⁴⁸ Mervyn Cooke, *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 409.

keuze-narratief én in het verbinden van de popnummers (en dus de verschillende leeftijdsfasen) tot één verhaal. Dit wordt zowel gedaan middels videocliptechnieken (het aanwijzen van tijd, het verwijzen naar gebeurtenissen die nog komen gaan of de inzet van dezelfde beeldtaal en thematiek) als middels filmtechnieken (illustreren van stemloze bezigheden van het personage).

2.4. Montage

Experimenten omtrent editen in films, mondden in de vroege twintigste eeuw uit in een coherente stijl genaamd “continuity editing.” Deze stijl van editen “aims to transmit narrative information smoothly and clearly over a series of shots.”⁴⁹ Hiertoe behoren onder andere de “180-degree rule,” “match on action,” “shot/reverse shot,” “eyeline match” en “match-cut.”⁵⁰ In TBoC worden een aantal van deze technieken ingezet en wordt er eveneens gebruik gemaakt van videoclipmontage. Hoe dragen deze technieken bij aan de vestiging van het keuze-narratief?

2.4.1. *Continuity Editing*

Ten eerste wordt de shot/reverse-shot techniek ingezet, waarbij twee personages die tegenover elkaar staan in wisselende close-ups worden verbeeld (denk bijvoorbeeld aan dialogen).

Van deze techniek wordt gebruik gemaakt wanneer Cleopatra-55 met haar zoon naast de taxi staat [07.00-07.24], waardoor de afwezige dialoog ingevuld lijkt te worden door de lyrics van het popnummer, dat hierdoor een vertellend karakter krijgt. Daarnaast wordt deze techniek ingezet op het keuzemoment in “Ophelia” [00.45] (waarin we over de schouder van zanger 1 naar zanger 2 kijken) en “Cleopatra” [07.45] (waarin ze toekijkt hoe zij “zelf” met haar ex-man naar binnen loopt) (fig. 3).



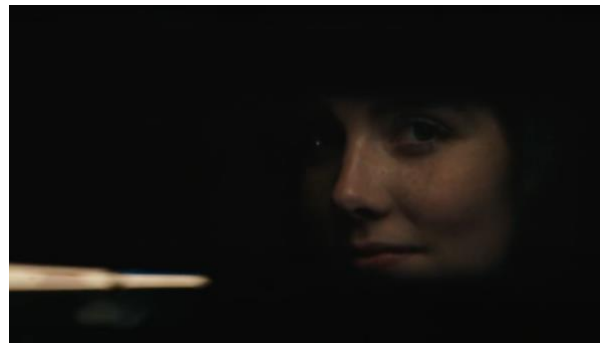
Figuur 3: Screenshot van "The Ballad of Cleopatra" (2016) van The Lumineers. In dit screenshot is te zien hoe er in de clip gebruik wordt gemaakt van een shot/reverse-shot tijdens het nummer "Cleopatra" [07.45].

⁴⁹ Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 230.

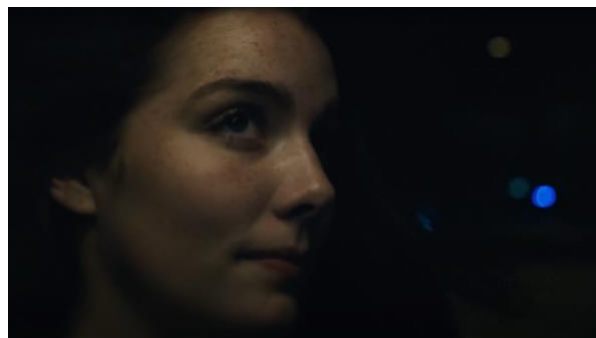
⁵⁰ Speidel, "Film Form and Narrative," 78-79 en Carol Vernallis, "The Kindest Cut: Functions and Meanings of Music Video Editing," *Screen* 42, no.1 (Maart 2001): 22, <https://doi.org.proxy.library.uu.nl/10.1093/screen/42.1.21>.

Middels het shot/reverse-shot worden de “wat-als” momenten gevisualiseerd en wordt de kijker bewust gemaakt van de belangrijke keuzes uit het leven van Cleopatra. De momenten benadrukken eveneens dat het narratief wordt voortgestuwd door de keuzes van het hoofdpersoonage. Het in beeld brengen van twee “versies” van hetzelfde personage zorgt echter ook voor een openheid in het narratief, dat eigen is aan het medium muziekvideo. Volgens Vernallis wordt namelijk vaak gehint naar een narratief, maar wordt deze uiteindelijk niet bevestigd en kan de kijker op het verkeerde spoor zetten.⁵¹ Hoewel de clip uiteindelijk één verhaallijn volgt, wordt in TBoC niet bevestigd welke keuze Cleopatra daadwerkelijk heeft gemaakt en kent de clip een open einde, waardoor meerdere mogelijke levensverhalen worden gesuggereerd. Dit wordt gevoed door een aantal contrasterende momenten in de clip. Zo kiest Cleopatra-25 in “Sleep On The Floor” om met haar geliefde mee te gaan op een roadtrip, waarna ze trouwen. Terwijl in “Cleopatra” gezongen wordt dat ze “te laat voor de liefde van haar leven” was.

Ten tweede vinden er match-cuts plaats. Tussen “Cleopatra” en “Sleep On The Floor” [07.55-08.26] zien we na een close-up shot van de handen van Cleopatra-55 op het stuur, een shot van Cleopatra-25 op de achterbank van een auto. De diëgetische muziek (uit de autoradio) klinkt door, waardoor Cleopatra-25 op de achterbank bij Cleopatra-55 lijkt te zitten. Wanneer we Cleopatra-25 in de binnenspiegel zien kijken, volgt er onverwachts een shot van Cleopatra-25 die zélf achter het stuur van een auto zit. Middels deze match-cut wordt, hoewel er overgegaan wordt naar een andere leeftijdsfase van Cleopatra, continuïteit gecreëerd. In het stukje tussen “Sleep On The Floor” en “Angela” [12.45-13.20] keert ditzelfde shot van Cleopatra-25 achter het stuur terug. Ze kijkt in haar binnenspiegel (fig. 4.1). In het shot dat daarop volgt zien we Cleopatra-25 opnieuw zelf op de achterbank terugkijken



Figuur 4.1: Screenshot van "The Ballad of Cleopatra" (2016) van The Lumineers. Dit screenshot laat zien hoe Cleopatra-25 in de binnenspiegel van haar auto kijkt [12.57].



Figuur 4.2: Screenshot van "The Ballad of Cleopatra" (2016) van The Lumineers. In dit screenshot is te zien hoe Cleopatra-25 op de achterbank van de auto in de binnenspiegel kijkt, waarbij wordt gesuggereerd dat ze zichzelf aankijkt.

⁵¹ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 12.

(fig. 4.2). Ze glimlacht, waarop het shot van de rijdende Cleopatra-25 terug keert en ze terug lijkt te lachen. Hier wordt gesuggereerd dat Cleopatra-25 “zichzelf” aankijkt.

Omdat dit in realiteit onmogelijk is, wordt een verbeelding gesuggereerd, maar ook dit wordt niet bevestigd. De match-cut vormt dus aan de ene kant een brug tussen de twee leeftijdsfasen, maar wordt anderzijds ingezet om een bepaalde openheid te creëren, waarin slechts gehint wordt naar een narratief.

2.4.2. Videoclipmontage

Dat de beelden in een muziekvideo van origine het popnummer aan de kijker moet verkopen, is terug te zien in de formele kenmerken van de videoclip. Zo wordt er vaak ritmisch ge-edit (op de beat van het nummer) of wordt er gebruik gemaakt van synch-points tussen de beelden en de muziek. Hoewel dit resulteert in onvoorspelbaarheid (ieder visueel, muzikaal of lyrisch element kan op ieder moment naar voren kan komen),⁵² betekent dit niet dat de manier van editen in muziekvideo's geen narratieve flow kan creëren. Juist door het uitlichten van bepaalde aspecten van een nummer, kan dit worden bewerkstelligd. In tegenstelling tot “continuity editing” wordt het editen in muziekvideo's daarbij juist zichtbaar gemaakt. In TBoC is dit het meest prominent aanwezig tijdens het nummer “Sleep On The Floor.” Zo klinkt er aan het begin van het nummer een drumbeat. De “cuts” vallen tezamen met de momenten waarop de drum wordt aangeslagen. Hoewel de “cuts” de muziek volgen, is er alsnog sprake van continuïteit in de beelden. Dit heeft te maken met de lyrics van het nummer, waarin het thema reizen wordt bezongen (“pack yourself a suitcase” en “driven through the state”). De beelden laten een roadtrip zien en dit suggereert dat de gebeurtenissen plaatsvinden binnen een groot tijdsbestek. Er wordt duidelijk gemaakt hoe het stel veel gereisd heeft en veel nieuwe mensen heeft ontmoet, terwijl door de ritmische montage minder gelet wordt op de snel veranderende locaties en tijden. Het ritmische editen zorgt er dus voor dat de muziek en beelden samenwerken om in het relatief korte tijdsbestek van het nummer (03.32) veel te laten zien van het leven van de jonge Cleopatra en haar vriend. Dit draagt bij aan het keuze-narratief, omdat de kijker het idee krijgt veel gezien te hebben van wat Cleopatra-25 samen met haar liefde heeft meegemaakt. Zo wordt laten zien waartoe haar keuze leidde of had kunnen leiden.

⁵² Vernallis, *Experiencing Music Video*, 27.

Conclusie

In TBoC wordt zowel door het gebruik van visuele en auditieve aspecten die ingezet worden middels conventies van muziekvideo én film een specifiek narratief gevestigd. Ten eerste wordt een verhaalwereld gevestigd middels de diëgetische en non-diëgetische inzet van muziek en geluidseffecten. De inzet van diëgetische muziek tijdens de optredens van The Lumineers zorgen ervoor dat de band onderdeel gaat uitmaken van de verhaalwereld rondom hoofdpersonage Cleopatra. In combinatie met de indirecte manier van adresseren wordt ervoor gezorgd dat de verhaalwereld niet onderbroken wordt wanneer de band in beeld verschijnt. Middels het deels “internal” diëgetische “Ophelia” kan het publiek de gedachten van de zanger volgen. De uiteindelijke keuzes van het personage zijn zo deels middels de inzet van muziek te volgen. Een non-diëgetische geluidseffect duidt deze keuzemomenten ten slotte op een filmische wijze aan. Hierdoor wordt de focus gelegd op het narratief van de clip.

De beelden zijn afgeleid van een verhaal dat in de popnummers wordt beschreven. De titel van de clip correspondeert daarnaast niet met de titel van het album waarvan de nummers afkomstig zijn. Dit wijst erop dat The Lumineers minder gericht zijn op de promotie van het album (zoals veel voorkomend bij een muziekvideo) dan op het uitdragen van het narratief dat in de lyrics wordt beschreven. De keuze voor vijf specifieke nummers bevestigt dat hiermee door de band een coherent narratief uitgedragen wordt. De vijf nummers worden anderzijds juist middels de toevoegde beelden met elkaar verbonden tot het levensverhaal van één vrouw. De “additional score” wijst op een filmconventie, waarbij muziek naderhand bij de beelden wordt gecomponeerd of toegevoegd. De tijdsprongen tussen de leeftijdsfasen en de non-lineariteit van het narratief worden middels deze score (zoals in film) overbrugt en creëren eenheid en continuïteit.

De lyrics verwijst (zoals vaker voorkomend in muziekvideo’s) naar gebeurtenissen die in de clip nog komen gaan en neemt de kijker mee in de oorzaken en/of gevolgen van de keuzes die Cleopatra in de clip zichtbaar maakt. Daarnaast vestigt de lyrics “a sense of time” in de video. Zoals in film montagescenes, illustreren de lyrics de bezigheden van het hoofdpersonage. Hierdoor dragen de lyrics bij aan het keuze-narratief. Tot slot verbinden de lyrics de verschillende delen van de clip met elkaar door gebruik te maken van dezelfde beeldentaal en thematiek.

Wat betreft de montage wordt het filmische “continuity editing” ingezet. De shot/reverse-shot techniek wordt ten eerste gebruikt om conversaties te verbeelden. Ten tweede wordt deze techniek gebruikt tijdens twee keuzemomenten, waarin beide “versies” van het personage in beeld worden gebracht. Dit visualiseert de belangrijke momenten uit het narratief, maar hint ook naar een “wat als” verhaallijn. De werkelijke keuze van Cleopatra wordt uiteindelijk niet bevestigd. Openheid wordt gevoed door een aantal contrasterende elementen tussen beeld en de lyrics. De match-cuts creëren continuïteit in de overgangen naar een nieuwe leeftijdsfase in de clip, maar zorgen anderzijds voor de mogelijkheid om sommige momenten in de clip als een verbeelding van het hoofdpersonage te interpreteren. Ook hierdoor ontstaat een openheid in het narratief. In “Sleep On The Floor” wordt op de beat van de drums ge-edit, wat duidt op videoclipmontage. In de combinatie van lyrics en beelden wordt een groot tijdsbestek verbeeld. De ritmische montage leidt af van de grote tijdsprongen, waarbij op iedere beat een andere locatie of dagdeel gevisualiseerd wordt. Zo kan er in een korte tijd veel laten zien worden van waar Cleopatra’s keuzes toe kon leiden. Dit draagt bij aan het keuze-narratief.

Middels het intermediale karakter van TBoC wordt uiteindelijk een keuze-narratief verbeeld. Zowel filmische als “videoclip-achtige” elementen dragen hieraan bij en variëren van muziek, geluid, dialoog en lyrics, tot montage. Een narratief is echter een complex gegeven. Er zijn nog andere elementen die ook bijdragen aan de vestiging van een narratief. Om het keuze-narratief van TBoC nader te onderzoeken moet dieper ingegaan worden op deze verschillende elementen. Daarnaast staan niet alle filmische of “videoclip-achtige” elementen in dienst van het vestigen van een narratief. Tot slot kennen clipseries als deze verschillende karakteristieken, die in iedere clip een andere betekenis kunnen kennen. Middels deze analyse is geprobeerd om duidelijk te maken hoe TBoC als intermedium én nieuwe muziekvideovorm, zowel elementen uit film als videoclip heeft ingezet om een specifiek narratief te verbeelden. Dit is belangrijk voor het onderzoek naar de betekenis en definitie van nieuwe muziekvideovormen die elementen uit verschillende media incorporeren.

Bibliografie

Literatuur

Bordwell, David en Kirstin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2016.

Bordwell David, Janet Staiger en Kirstin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2018.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780199371075.001.0001>.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Vertaald door Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2019.
<http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2026762&site=ehost-live>.

Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=310226>.

Gorbman, Claudia. "Narrative Film Music." *Yale French Studies*, no. 60 Cinema/Sound (1980): 183-203.
<https://www.jstor.org/stable/2930011>.

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

Higgins, Dick. "Intermedia." *Leonardo* 34, no. 1 (2001): 49-54. <https://www.jstor.org/stable/1576984>.

Holt, Fabian. "Is music becoming more visual? Online video content in the music industry." *Visual Studies* 26, no. 1 (2011), 50-61. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.548489>.

Hubbert, Julie. "The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present." In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, geredigeerd door David Neumeyer. Oxford: Oxford University Press, 2013. <https://www-oxfordhandbooks-com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/oxfordhb/9780195328493.001.0001/oxfordhb-9780195328493-e-011#oxfordhb-9780195328493-e-011-note-1>.

Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
<http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=311723&site=ehost-live>.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1992. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/reader.action?docID=3445117&ppg=5>.

Keazor, Henry en Thorsten Wübbena. *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: transcript, 2015.

Korsgaard, Bonde Mathias. *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media and Popular Music*. Londen: Routledge, 2017. <https://www-taylorfrancis-com.proxy.library.uu.nl/books/9781315617565/chapters/10.4324/9781315617565-1>.

Korsgaard, Bonde Mathias. "Music Video Transformed." In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, geredigeerd door John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis, 501-524. Oxford: Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199733866.001.0001>.

Speidel Suzanne. "Film Form and Narrative." In *Introduction to Film Studies*, geredigeerd door Jill Nelmes, 60-89. Abingdon: Routledge, 2007.

Vernallis, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004. <https://www-jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/10.7312/vern11798>.

Vernallis, Carol. "Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos." In *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, geredigeerd door Roger Beebe en Jason Middleton, 111-151. Durham: Duke University Press, 2007.

Vernallis, Carol. "Music Video's Second Aesthetic." In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, geredigeerd door John Richardson, Claudia Gorbman and Carol Vernallis. Oxford: Oxford University Press, 2013. <https://www-oxfordhandbooks-com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/oxfordhb/9780199733866.001.0001/oxfordhb-9780199733866>.

Vernallis, Carol. *Unruly Media: Youtube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199766994.001.0001>.

Carol Vernallis. "The Kindest Cut: Functions and Meanings of Music Video Editing." *Screen* 42, no.1 (Maart 2001): 21-48. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1093/screen/42.1.21>.

Audio-visueel materiaal

The Lumineers. *The Ballad of Cleopatra*. 27 April, 2017. YouTube video, 24.02. <https://youtu.be/tXsQJhoauxc>.

The Lumineers. "The Story of Cleopatra." 28 Februari, 2017. YouTube video, 3:24. <https://youtu.be/3Zfm181ozbE>.

Knowles, Beyoncé. *Lemonade*. HBO. Geregisseerd door Melina Matsoukas, Beyoncé Knowles, Kahlil Joseph, Mark Romanek. Parkwood Entertainment, 23 April, 2016.

FKA twigs. *M3LL155X*. 13 Augustus, 2015. YouTube video, 16.34. <https://youtu.be/bYU3j-22360>.

florencemachine. "Florence + The Machine - The Odyssey (Full film, directed by Vincent Haycock)." 13 Mei, 2016. YouTube video, 48.14. <https://youtu.be/HajiEqEtIRY>.

Websites

Knowles, Beyoncé. "For Beyoncé Creativity Is the Ultimate Power." *Elle*, 9 December, 2019. <https://www.elle.com/culture/celebrities/a29999871/beyonce-ivy-park-adidas-interview/>.

Ravishankara, Isaac. "An Interview with Director Isaac Ravishankara." Geïnterviewd door Jeff Hamada. *Booooooom TV*, laatst geraadpleegd op 7 januari, 2021. <https://tv.booooooom.com/2020/03/09/an-interview-with-director-isaac-ravishankara/>.

Welch, Florence. "Florence Welch x Vincent Haycock Unveil 'The Odyssey.'" Geïnterviewd door Robin Murray. *Clash*, 20 April, 2016. <https://www.clashmusic.com/news/florence-welch-x-vincent-haycock-unveil-the-odyssey>.

Discografie

“Angela.” Spotify, track 5 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

“Cleopatra.” Spotify, track 3 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

“For Fra.” Spotify, track 2 op The Lumineers, *C-Sides*, Dualtone Records, 2018.

“My Eyes.” Spotify, track 10 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

“Ophelia.” Spotify, track 2 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

“Patience.” Spotify, track 11 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

“Sleep On The Floor.” Spotify, track 1 op The Lumineers, *Cleopatra*, Dualtone Records, 2016.

Appendices

Appendix 1: "Ophelia"

I, I, when I was younger
I, I, should have known better
And I can't feel no remorse
And you don't feel nothing back

I, I, got a new girlfriend
She feels like he's on top
And I don't feel no remorse
And you can't see past my blinders

Oh, Ophelia
You've been on my mind girl since the flood
Oh, Ophelia
Heaven help a fool who falls in love

I, I, got a little paycheck
You got big plans and you gotta move
And I don't feel nothing at all
And you can't feel nothing small

Honey I love you, that's all she wrote

Oh, Ophelia
You've been on my mind girl like a drug
Oh, Ophelia
Heaven help a fool who falls in love (3x)

Appendix 2: "Cleopatra"

I was Cleopatra, I was young and an actress
When you knelt by my mattress, and asked for my hand
But I was sad you asked it, as I laid in a black dress
With my father in a casket, I had no plans, yeah

And I left the footprints, the mud stained on the carpet
And it hardened like my heart did when you left town
But I must admit it, that I would marry you in an instant
Damn your wife, I'd be your mistress just to have you around

But I was late for this, late for that, late for the love of my life
And when I die alone, when I die alone, when I die I'll be on time

While the church discouraged, any lust that burned within me
Yes, my flesh, it was my currency, but I held true
So I drive a taxi, and the traffic distracts me
From the strangers in my backseat, they remind me of you

But I was late for this, late for that, late for the love of my life
And when I die alone, when I die alone, when I die I'll be on time

And the only gifts from my Lord were a birth and a divorce
But I've read this script and the costume fits, so I'll play my part
I was Cleopatra, I was taller than the rafters
But that's all in the past now, gone with the wind
Now a nurse in white shoes leads me back to my guestroom
It's a bed and a bathroom
And a place for the end

I won't be late for this, late for that, late for the love of my life
And when I die alone, when I die alone, when I die I'll be on time

Appendix 3: "Sleep on the Floor"

Pack yourself a toothbrush dear
Pack yourself a favorite blouse
Take a withdrawal slip
Take all of your savings out
'Cause if we don't leave this town
We might never make it out
I was not born to drown
Baby come on

Forget what Father Brennan said
We were not born in sin
Leave a note on your bed
Let your mother know you're safe
And by the time she wakes
We'll have driven through the state
We'll have driven through the night
Baby come on

If the sun don't shine on me today
And if the subways flood and bridges break
Will you lay yourself down and dig your grave
Or will you rail against your dying day

And when we looked outside
Couldn't even see the sky
How do you pay the rent
Is it your parents
Or is hard work dear

Holding the atmosphere
I don't wanna live like that, yeah

If the sun don't shine on me today
If the subways flood and bridges break

Jesus Christ can't save me tonight
Put on your dress, yes wear something nice
Decide on me, yea decide on us
Oh, oh, oh, Illinois, Illinois

Pack yourself a toothbrush dear
Pack yourself a favorite blouse
Take a withdrawal slip
Take all of your savings out
'Cause if we don't leave this town
We might never make it out

Appendix 4: "Angela"

When you left this town, with your windows down
And the wilderness inside
Let the exits pass, all the tar and glass
'Til the road and sky align

The strangers in this town,
They raise you up just to cut you down
Oh Angela it's a long time coming

And your Volvo lights lit up green and white
With the cities on the signs
But you held your course to some distant war
In the corners of your mind

From the second time around
The only love I ever found
Oh Angela it's a long time coming

Home at last

Were you safe and warm in your coat of arms
With your fingers in a fist
Did you hear the notes, all those static codes
In the radio abyss?

Strangers in this town,
They raise you up just to cut you down

Oh Angela it's a long time coming
Oh Angela spent your whole life running

Home at last
Home at last

Vacancy, hotel room, lost in me, lost in you
Angela, on my knees, I belong, I believe

Home at last
Home at last
Home at last
Home at last
Home at last, hmm

Appendix 5: My Eyes

Oh, the devil's inside
You opened the door
You gave him a ride
Too young to know, too old to admit
That you couldn't see how it ends

What did you do to my eyes
What did you sing to that lonely child
Promised it all but you lied
You better slow down baby soon
It's all or nothing to you

The glow of Hollywood signs
They sold you a bridge
They fed you the lines
You always confused your servants for friends
But you couldn't see how it ends
It's all or nothing to you

What did you do to my eyes
What did you say to my only child
Promised your love but you lied
You better slow down baby soon
It's all or nothing to you

What did you do to my eyes
What did you sing to that lonely child
Promised it all but you lied
You better slow down baby soon

