

**STM 1996**

**Filmmusikens dieges**

*Av Ola Stockfelt*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Filmmusikens dieges

*Ola Stockfelt*

1895 brukar räknas som filmens födelseår – själva förlossningen anses ha bestått i bröderna Lumières visning den 28 december 1895, på Grand Café på Boulevard des Capucines i Paris. 1995 firas alltså hundraårsjubileum.

I juni 1896 visades den första filmen i Sverige, i Malmö.<sup>1</sup> År 1996 firades därför hundraårsjubileum för film i Sverige.

Men det var faktiskt inte filmen som föddes 1895. Film, den teknik som möjliggjorde framställandet av ”rörliga ljusbilder”, fanns långt dessförinnan – dels som (med den tidens mått mätt) högteknologiskt forskningsområde, dels som tillämpat forskningsverktyg för att undersöka t.ex. fåglars flykt och hästars gångarter. Den rörliga bildens egentliga hundraårsjubileum passerade tämligen ouppmärksammat. Vad som internationellt firades 1995, och vad som i Sverige firats 1996, är något helt annat.

Bröderna Lumières decembervisning var den första gången man veterligt prövade att använda filmvisning på duk kommersiellt,<sup>2</sup> som underhållning. Det var den första gång som filmen lämnade forskningens och teknologinördarnas sfär och blev en del av ett socialt kultur- och nöjesliv.

Visningen ackompanjerades på piano.

Kombinationen av levande musik och inspelad rörlig bild var publikt omedelbart framgångsrik. Inom ett halvår ackompanjerades på flera ställen rörliga bilder på duk av orkestrar. Inom ett par decennier hade filmen blivit en fast etablerad bransch med genomgripande kulturell och ekonomisk betydelse.

1. "Det är nemligen frågan om ingenting mindre än – ett af verdens 8:de eller 9:de underverk: framställandet på duken av rörliga ljusbilder. ... Förut ha vi i det s.k. kinetoskopet, ett slags litet tittskåp, sett lefvande fotografier. Det är samma idé som här tillämpas, men det nya är att bilderna här framställas i nästan naturlig storlek och bringas fram på duken." (*Skånska Dagbladet*, 29/6 1896)
2. "The first known use of music with the cinema was on December 28, 1895, when the Lumière family first tested the commercial value of some of its earliest films. ... at the first public showing of the Lumière program in Britain, at the Polytechnic on Regent Street, a harmonium from the Polytechnic's chapel was used to accompany the showing. This performance took place on February 20, 1896, and, by April of that year, orchestras were accompanying films in several London theaters." Prendergast: *Film Music, a neglected art*, N.Y. 1992 (1977), sid 5.

1895 var alltså året för filmmusikens födelse. Inte filmens, utan den kommersiella filmens, film som underhållning, med publik och musik. Det är filmmusiken som jubilerar – kombinationen av musikackompanjemang och rörliga bilder på duk, med möjligheten för hela sällskap att se och höra samtidigt, som en del av ett socialt umgänge.

Det är signifikativt (och faktiskt i sig ett angeläget ämne för forskning) att detta inte blivit mer uppmärksammat.<sup>3</sup> Att musikvetenskapen i stort sett missat jubiléet är speciellt anmärkningsvärt. Dels rör det en av vårt sekels på många sätt viktigaste musikformer. Dels inträffar det under en period som mer än tidigare domineras av kommunikation och konstnärligt uttryck genom just olika kombinationer av musik och rörliga bilder – inte bara på film, utan också på TV, på datorer ("multimedia" var 1995 års stora försäljningsargument), TV-spel etc.<sup>4</sup>

Det finns naturligtvis historiska orsaker. Låt oss inledningsvis generalisera en smula: Det är förmodligen en både ofrånkomlig och nödvändig del av varje akademiskt ämnes etablering att initialt lägga ner avsevärd möda på att fastställa ämnets unika art och särprägel. När musikvetenskapen under 1800-talet etablerades som modern akademisk disciplin utvecklades en diskurs kring musikens autonomi som rimligen var sann för den del av musiklivet som var engagerat i denna process, men som långt ifrån stod i någon rimlig relation till synen på, och användningen av, musik i musiklivet som helhet.<sup>5</sup>

Man skulle kunna hävda att de musikvetenskapliga riktningar som kom att dominera, tillsammans utgjorde en elitistisk disciplin som fäste föga avseende vid den fak-

- 
3. Glädjande nog firades hundraårsjubiléet av den första filmvisningen i Sverige uppmärksam nog med en filmmusikfestival i Malmö.
  4. Det finns en rad uppenbara paralleller med betydelse för sammanhanget mellan utvecklingen kring och efter årsskiftet 1885/1886 och vad som inträffade i Albuquerque 80 år senare. Datorer hade vid det laget funnits åtskilliga år, dels som (med den tidens mått mätt) högteknologiskt forskningsområde, dels som extremt dyrt och högteknologiskt tillämpat forskningsverktyg inte bara för militärt bruk och forskning, utan också för t.ex. elektronmusikaliskt komponerande och utvecklingsarbete. Först 1975 kom emellertid datorer, och program, som var avsedda för en bredare allmänhet och för underhållning. Den första faktiska praktiska tillämpningen av den första modellen av "persondator" lär ha varit att framställa en melodi (*The Beatles Fool on the Hill*) på en ansluten radio. De första datorspelen var om möjligt, i jämförelse med vad som komma skulle, ännu mer primitiva än Lumières första filmer, och var tonalt extremt variationslösa, men de innebar ändå, liksom underhållningsfilmen, början på en explosionsartad utveckling och en publik och kommersiell succé. Liksom tidigare underhållningsfilmen, har persondatorn inom ett par decennier kommit att utgöra grunden för en hel ny bransch med genomgripande kulturell och ekonomisk betydelse.
  5. Jfr Ola Stockfelt: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni N° 40, g moll K.550*, Göteborg 1988, fr.a. kap. 4.

tiska användningen av musik i olika populära och/eller kommersiella sammanhang. Den formades delvis just som en motkraft mot musiklivets fortskridande kommersialisering.<sup>6</sup> Den var därför fullt ändamålsenligt illa lämpad att analysera musiken som del av sociala och multimediala tilldragelser.

Man skulle kunna hävda att det var en manlig disciplin. Den fäste föga avseende vid det av kvinnor dominerade musiklivet i hemmen och de borgerliga salongerna<sup>7</sup> och vid det publika musiklivet på konserter.<sup>8</sup> I stället koncentrerades intresset till de musikaliska verken som ideala, autonoma och manliga konstnärliga utsagor (eftersom det mestadels var män som hade möjlighet att etablera sig som aktade tonsättare).<sup>9</sup>

- 
6. Jfr t.ex. William Webers diskussion om anti-kommersialismen inom "The classic-music scene": "Their public had a highly ascetic attitude towards music and much antagonism towards the commercialism of the other musical scene. A program of the London Musical Union, for example, articulated this point of view (along with a hearty dash of anti-semitism) when it complained that 'individual speculations do nothing for art' and denounced those concerts which 'fill the pockets of shopkeepers and Jew speculators.' All forms of self-display by performers or intense admiration for them by listeners drew hostile comments from this public." William Weber: *Music and the Middle Class, The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Viena*, New York 1975, sid 20. (citat ur Musical Record, March 11, 1845, sid. 2.)
  7. Jfr Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890-1901*, Stockholm 1955, och Eva Öhrström: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg, 1987.
  8. Jfr Tegen a.a. sid 27 och sid 90. För säkerhets skull tillägger Tegen "Man bör naturligtvis inte av allt detta dra den slutsatsen att endast kvinnor sysslade med musik" (a.a. sid 91). Jfr även Heinrich W. Schwab: "Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert", *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV: Musik der Neuzeit, Leipzig 1971, framför allt sidorna 9ff, och Hyatt King: "General Musical Conditions", i *The New Oxford history of Music*, bd VIII, sid 11.
  9. Se ex. Walter Salmens många talande exempel på synen på konsten och framför allt konstnären som en högre auktoritet i "Social Obligations of the Emancipated Musician in the 19th Century", i *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Ed. Walter Salmen, Sociology of Music No. 1, New York, 1983, sid. 265-281, framför allt sidorna 267-271.

Vidare skulle man kunna hävda att det var en disciplin som var mer relaterad till en teoretisk och normativ diskurs<sup>10</sup> kring hur musik *borde* låta, användas, uppfattas och utvecklas, än till hur musiken som regel *de facto* låt, användes, uppfattades och utvecklades.<sup>11</sup> Behovet av en akademisk teoretisk autonomi inverkade rimligen också på strävan efter en teoribildning kring en konstnärlig autonomi.

Här räcker det emellertid att konstatera, att etablerade musikvetenskapliga diskurser som regel har betonat musikaliskt autonoma kvaliteter snarare än sådana musikaliska kvaliteter som är av primär betydelse när musik ingår som en (underordnad eller överordnad) del av polymediala helheter – som del av sociala sammanhang (musik till sällskapsdans, bakgrundsmusik, pubmusik<sup>12</sup> etc.) och/eller som del av multimediala uttrycksformer (t.ex. teatermusik, filmmusik, musik i TV-spel etc.). Musikvetenskapen har därmed inte heller kunnat bidra med en diskurs som underlättat för forskare och debattörer inom andra discipliner att se musiken som en del av polymediala helheter.

På motsvarande sätt går det att generalisera om filmvetenskapens utveckling: Då filmvetenskapen under första halvan av vårt sekel etablerades som självständig akademisk disciplin, skapades en diskurs som bäst var lämpad att visa det särpräglade och nya i filmmediet, och som i motsvarande grad var illa lämpad att visa traditionssamband, att visa på vilket sätt den rörliga bilden var en del av ett större konstnärligt sammanhang.

Gemensamt är, att man skapat ogynnsamma akademiska betingelser för att diskutera filmens och filmmusikens utveckling som en del av musiklivets utveckling. Man har inte sökt omforma rådande paradigmen genom att diskutera musikens betydelse inom olika former av multimedial kommunikation och uttryck, eller genom att diskutera filmmusikens genrespecifika kvaliteter.

Det har gjort att filmmusik vanligen bedöms och värderas utifrån en föreställning om musik och musikalisk kvalitet som inte hämtats från musikens faktiska historia i relevanta sammanhang, utan från en teoretisk diskurs som avsetts att *inte* vara till-

---

10. Se ex. A. B. Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. In zwei Teilen mit chronologischem Verzeichnis der Werke und autographischen Beilagen*. Fünfte Auflage, Berlin 1901, sid 57–63 och sid 90f. Jfr också Gudrun Henneberg: "Die Einfluß der Philosophie Hegels auf das Mozart-Bild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", *Mozart-Jahrbuch 1980–1983*, sid 257–262, framför allt sid 259.

11. Jfr Ola Stockfelt och Pedro van der Lee: *The Beginning and End of The Eternal Values of Music*, manus, 1993, opubl.

12. Jfr Ola Stockfelt och Alf Björnberg: *Kristen Klatvask fra Vejle: On Danish dance and 'local camp'*, Liverpool, IASPM/iPM, stencil (i reviderad form under utgivning i *Popular Music* 1995/96).

lämplig för filmmusik. Detta har självfallet haft en rad olyckliga effekter på diskursen kring kring filmmusik.

En sådan olycklig effekt är antaganden om att musik egentligen är bäst utan film, att filmmusik för att vara god musik ska rymma "rent" musikaliska värden som står sig också utan ackompanjemang av rörliga bilder.

En annan är att gränsen mellan musik och övriga filmljud förblivit musikvetenskapligt analyserad i otillfredsställande grad.

En tredje är antagandet att den "egentliga" filmen består av de rörliga bilderna, möjligen i förening med dialogen, och att det är där den filmiska diegesen<sup>13</sup> äger rum.

### Personligt uttryck och dieges

För diskussionen om filmmusikalisk kvalitet kan följande citat kan tjäna som utgångspunkt för konkretisering.

"Dålig filmmusik är den som har till funktion att förstärka handlingens emotionella klichéer och stereotyper. ... Man vacklar ut från biografen med en akut värk efter Erich Wolfgang Korngolds musik till piratfilmsklassiker som Michael Curtiz' **Captain Blood** (Kapten Blod) och **The Sea Hawk** (Slaghöken), för att inte tala om den närbesläktade **The Adventures of Robin Hood** (Robin Hoods äventyr). Man kan spekulera över om inte Korngold fick så att säga musikalisk erektion av att se Errol Flynn på duken." ...

"Bra filmmusik är den som fungerar utmärkt både ensam och i växelverkan med filmens övriga kreativa element. Den är njutbar och minnesvärd både fristående och som integrerad del av filmupplevelsens totaleffekt. En begåvad och inspirerande kompositör förstärker regissörens vision, påverkar åskådarens känslor med en känslighet och subtilitet i samklang med bilderna och skapar sig ändå frihet att uttrycka en personlig, individuell stil."<sup>14</sup>

13. Användningen av termen "dieges" i filmteoretiska sammanhang har begränsad överensstämmelse med Aristoteles användning av termen. Den filmteoretiska användningen av termen baserades ursprungligen på de ryska formalisternas arbeten under 1920-talet och den nutida användningen av termen bygger främst på 1950-talets franska "filmologer". Gérard Genette definierar diegesis som "det spatiotemporal universum som refereras till i den primära narrationen" (Gérard Genette: "Dún récit baroque" i *Figures*, v. II, Paris, 1969, sid 211).

14. Jan Aghed: "Agheds funderingar om filmmusik", i *Programkatalog 31 maj - 9 juni, International Film Music Festival*, Malmö, 1996, sid 14. Att jag väljer just dessa citat beror definitivt inte på att jag vill gå till angrepp mot Jan Aghed. Tvärtom. Jag har valt just dessa citat, bland otaliga med i princip samma innehåll, dels för att Aghed är en i övrigt mycket insiktsfull och konstruktiv filmskribent, dels för att de är välformulerade, dels för att de är de mest aktuella citat jag hittills hittat. [Fetstil i original.]

”Dålig filmmusik är den som har till funktion att förstärka handlingens emotionella klichéer och stereotyper”, skriver Aghed. Det låter slående och oemotsägbart, men vad är det för klichéer och stereotyper som avses och vilka värderingar ligger till grund för värdeomdömet?<sup>15</sup>

Klichéer och stereotyper är termer som i någon mån brukar användas i nedsättande bemärkelse, för att påvisa bristande originalitet, bristande särprägel. Det kan förvisso av flera skäl vara rimligt att ge stora delar av Korngolds filmmusik det omdömet.

Det är inte ovanligt att musikaliska stilmedel, som av något skäl är mycket framgångsrika, blir imiterade eller kopierade. Sker detta i tillräckligt stor omfattning kan de därför förvandlas till stereotyper.<sup>16</sup> Eftersom Korngold definitivt är en av de filmmusiktonsättare som har ”bildat skola”, är det utan tvekan så att många av de stilmedel han använde, idag med fog kan uppfattas som stereotypa och klichémässiga.

Det är också så, att många av Korngolds stilmedel redan då han använde dem första gången, (för att inte tala om när han i senare filmer återanvände stilmedel han med framgång nyttjat i tidigare filmer) kan ha uppfattats som stereotypa. Korngold (österrikare med rötter i den centraleuropeiska senromantiska traditionen, geniförklarad av Mahler redan som 10-åring) var Wagnerian. Han och kollegan Franz Waxman ansåg explicit att vad de sysslade med var att föra vidare och utveckla en Wagneriansk tradition och att de fullföljde Wagners allkonstverkstanke genom skapandet av en ny typ av opera med filmduk och inspelad musik.<sup>17</sup> I det projektet drog de sig inte för att använda sig av uttrycksmedel som Wagner, Mahler och Strauss tidigare använt med framgång (och som inte sällan var gamla och beprövade redan då). Utifrån ett upphovsrätts- och originalitetsperspektiv kan man därför hävda att Korngold och Wax-

15. Jag har valt att läsa och kritisera Aghed som om han avsåg musikaliska klichéer och stereotyper, trots att han faktiskt talar om handlingens klichéer och stereotyper. Orsaken är att hans kritik annars inte kan syfta på ”dålig filmmusik” utan snarare på musik till filmer vars handling rymmer klichéer och stereotyper. Detta är i så fall inte en bedömning av filmmusik, utan av film. Filmmusikens kvalitet, liksom övriga narrativa filmiska stilmedels kvaliteter, bör rimligen bedömas efter hur väl de bidrar till att berätta historien. Historiens kvalitet i sig kan vara en annan sak.

16. Jfr H.C. Kochs, J.G. Sulzers m.fl.:s definition av ”klassisk” som ”efterföljansvärt” och ”dugligt som modell för undervisning”, etc. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig och Rudolphstadt, 1782-93, facsimilutgåva 1969, Hildesheim. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771-4, 1775.

17. Traditionssambanden låg på flera plan än de omedelbart uppenbara – till den storformatsfilm som Korngold och Waxman engagerades för att bidra till hörde t.ex. också det Wagnerianska Bayreuth-konceptet med parallella bänkrader, huvudsakligen dold orkester och släckt salong under visningen.

man (liksom t.ex. Max Steiner m.fl.) stal som korpar, och att det inte är mer än rätt att de i sin tur blivit så flitigt bestulna/kopierade.

Man kan också konstatera att Korngolds filmmusik inte bara rymmer "emotionella klichéer och stereotyper", utan även många andra slag av klichéer och stereotyper. Ordet "emotionella" i citatet ovan har knappast avsetts som någon exakt begränsning, utan bara halkat med eftersom musik ofta oproblematiserat och oreflekterat brukar anses "handla" i första hand om emotioner – "musik är känslans språk". Korngold var emellertid också en mästare i att välvalt och vältrimmat använda mycket explicita ledmotiv som (stereotypa) referenser till skeenden och karaktärer inom verket. Dessutom gav han musikaliskt/koreografiskt (stereotyp) ackompanjemang till rörelser i bilden i allmänhet och till de rörelser som personerna i bilden utförde i synnerhet – "mickey mousing" i dess egentliga mening.<sup>18</sup> Speciellt övertydligt kan detta vara i olika kampscener, där Korngolds musik anafont och mycket precist ofta följer minsta rörelse. I bägge fallen följde och utvecklade han Wagners modeller för musikalisk narration.<sup>19</sup>

---

18. Ofta används termen "mickey mousing" så fort det är en övertydlig synkronisering mellan rörelse och musik, men egentligen är termen tillämplig bara när musiken i första hand komponerats för att totalt synkroniserat följa bilden (när rörelsen följer musiken kan det kallas en rad andra saker, t.ex. dans).

Disneys animatör Wilfred Jackson lär ha berättat att "Walt [Disney] and Carl [Stalling] would time the pictures in Walt's office. Timing them consisted of working out what the music would be and what the action would be. A lot of times Walt would want more time or less time for the action than could fit the musical phrase. So, there would be a pretty good argument going on in there... But, finally, Walt worked out a thing with Carl. He said, 'Look, let's work it out this way. We'll make two series. On the Mickey Mouse pictures you make the music fit my action the very best you can. But we'll make another series, and they'll be musical shorts. And in them music will take precedence and we'll adjust our action the best we can to what you think is the right music.'" (Mike Barrier: "An Interview with Carl Stalling" i *Funnyworld* (Spring 1971), sid 21-27, sid 22, citerat ur Scott Curtis: "The Sound of the Early Warner Bros. Cartoons" i Rick Altman (ed.): *Sound Theory/Sound Practice*, N.Y. & London 1992, sid 194).

19. Thommessen har kallat Mästersångarna från Nürnberg för "den förste cartoon" och det är förmodligen mycket träffande (i positiv mening). Även om det de facto är så att den sceniska handlingen hos Wagner måste följa musiken, i stället för tvärt om, är de stilmedel som Wagner använder för att beskriva rörelser och riktningar (t.ex. vid inbrottet i Sachs hus) i stort sett identiska med de stilmedel som används i exakt samma funktion hos t.ex. Tom och Jerry.

Men ett konstaterande att Korngold ofta "plagierade" stilmedel ur tidigare scenisk musik och programmusik betyder inte att hans musik är "dålig". Korngold var, i sin filmmusik, inte primärt sysselsatt med musikaliskt autonom originalitet. Han ville bidra till att berätta en historia. Samma sak gäller den musik av Wagner, Mahler, Waxman och Steiner m.fl. som är relevant i detta sammanhang.<sup>20</sup>

Diskussionen om musikalisk autonom originalitet, och om absolut musik kontra programmusik, hade och har större relevans och komplexitet inom den akademiska konsertsalsdiskursen. För tonsättningar som skrevs för scenen, den fysiska scenen på opera och teatrar eller den virtuella scenen på duken, var förutsättningarna givna; kvaliteter som originalitet och autonom koherens var visserligen inte helt oväsentliga, men de var underordnade. Det överordnade kvalitetskriteriet var hur väl musiken bidrog till att berätta historien.

En historieberättare kan inte sträva efter originalitet i varje ord, för då blir inte historien förstådd. Då går själva historiens innebörd, och eventuella originalitet, förlorad. Dieges och retorik ställer andra krav på konsten än autonomi.<sup>21</sup>

En historieberättare med anspråk på att skapa, eller bidra till att skapa, "allkonstverk" kan inte heller samtidigt sträva efter simultan originalitet inom alla uttrycksparametrar, eller prioritera att en eller flera av de ingående uttrycksparametrarna ska formas så att de var för sig ska ha ett autonomt värde enligt traditionella normer för autonom konst, eller ens en autonom koherens. Det är den förmodligen mest grundläggande skillnaden mellan instrumental programmusik och musik som del av "allkonstverk" (för scen, duk eller skärm). Bägge är i grunden narrativa, men medan den instrumentala programmusiken måste ha autonom koherens för att narrationen ska fungera optimalt, är poängen med allkonstverket att alla de ingående konstarnas respektive koherens underordnas helhetens. I ett allkonstverk kan musiken ibland rentav bidra mest effektivt till uttrycket genom att vara frånvarande, i partier som bättre bärs helt verbalt och/eller visuellt. Musiken kan ömsom förstärka handlingen, ömsom vara

20. Som bekant behärskade Korngold förvisso musikaliskt autonoma uttryck redan innan han blev känd som filmmusiktonsättare. Richard Strauss uttryckte det "One's first reaction that these compositions are by an adolescent boy are those of awe and fear: this firmness of style, this sovereignty of form, this individual expression, this harmonic structure – it is really amazing" (citerat ur NG). Filmhistoriker och filmteoretiker tycks (signifikativt nog) sällan vara medvetna om Korngolds omfattande verksamhet utanför Hollywood. Musikvetare tycks å andra sidan vara nästan lika omedvetna om Korngolds betydelse för filmmusikens utveckling. I den i övrigt relativt detaljerade verkförteckningen till den korta artikeln i NG sammanfattas hans filmmusikaliska produktion med den lakoniska formuleringen "19 film scores, 1935–54".

21. Det är frestande att här dra en rad tämligen direkta paralleller till olika tonsättare verk samma före den romantiska autonoma musikkursen, och till genrer som mer handlat om retorik och dieges än autonomi. J.S. Bachs kantater och passioner, t.ex.

helt frånvarande, ömsom bära eller rentav utgöra handlingen. Om den dessutom är "njutbar och minnesvärd både fristående och som integrerad del av filmupplevelsens totaleffekt", innebär det att den dessutom kan fungera som autonom musik, vilket visserligen ökar dess generella användbarhet men inte har något med den specifikt film-musikaliska kvaliteten att göra.

Spekulationen om Korngolds musikaliska "erektion" rymmer ett annat underförstått antagande – att musik primärt måste vara ett uttryck för tonsättarens ego. (Detta är därmed ytterligare en illustration till att musikvetenskapen underlätit eller misslyckats med att etablera en diskurs som tydligt särskiljer musik som dieges från musik som personligt subjektivt uttryck). Ett musikaliskt personligt uttryck behöver inte i sig betyda att man "talar om sig själv". Att musik som ska bidra till att definiera, illustrera och fördjupa den typ av dramatiska roller, som på film exempelvis gestaltats av Errol Flynn, rymmer musikaliskt narrativa "manliga" stereotyper är rimligt, kanske ofrånkomligt. Flynn spelade macho-roller och var dessutom sexobjekt för delar av publiken. Men det är föga troligt att Korngold med macho-klichéerna primärt avsåg att skildra sig själv, eller sina djupt personliga reaktioner vid anblicken av Flynn. Korngold berättar i filmmusiken primärt inte om sig själv, utan om den handling, de rollfigurer och den värld som skildras i filmen.

## Narrativa ljud

På 70-talet skulle den kanadensiske tonsättaren R.M. Schafer göra en realistisk inspelning av soundscapet vid infarten med färja till Vancouvers hamn. Det visade sig att den med avsevärd möda och noggrannhet utförda "riktiga" inspelningen var helt oanvändbar – det gick i stort sett inte att höra ett enda av de soundmarks som han avsett att den realistiska narrationen skulle byggas kring, och som alla som åkt färjan faktiskt tycks ha varit överens om verkligen var de karaktäristiska ljuden vid infarten. För att i ljud kunna dokumentera hur det "verkligen lät", var han därför tvungen att göra en fiktiv inspelning. Han spelade in de narrativt viktiga ljuden separat, från en tyst roddbåt, och sedan komponerade han ihop dem i studio.

Ett liknande problem, men betydligt mer svårhanterligt bland annat på grund av sämre mikrofon-, inspelnings- och redigeringsteknik, uppstod när man på 30-talet skulle spela in "ljudfilm". Starka röster talade för att man skulle spela in "realistiska" ljud, bland andra den inflytelserike J.P. Maxfield.<sup>22</sup> Som vid i stort sett all introduktion av ny medieteknologi och nya narrativa medel,<sup>23</sup> höjdes röster som övertygande

22. Maxfield var bl.a. ledare för det forskarlag vid Western Electric, Electric Research Products Incorporated (ERPI), som utvecklade ett elektriskt inspelningssystem 1924. Han argumenterade kraftfullt i en rad artiklar, och i sin praktiska gärning, för att bild och ljud skulle ha en realistisk och fast relation.

23. Det finns nästan exakta paralleller mellan en del av 10-talets argumentation mot användningen av filmklipp (som slungar tittaren brutalt mellan olika platser i rummet) och en del av 90-talets argumentation mot VR. 30-talets argumentation mot kombinationen av inspelade bilder och inspelade ljud är i det perspektivet fullt "normal".

varnade för de skador som skulle kunna tillfogas publiken om man avvek för mycket från det "naturliga". John L. Cass<sup>24</sup> skrev t.ex.

"Since it is customary among humans to attempt to maintain constant the distance between the eye and the ear, these organs should move together from one point to another in order to maintain our much mentioned illusion [of reality]"

Speciellt varnade han för inspelningar gjorda med flera olika mikrofoner, editerade till ett spår.

"The resultant blend of sound may not be said to represent any given point of audition, but is the sound which would be heard by a man with five or six very long ears, said ears extending in various directions."

Problemet var emellertid att det då, liksom på 70-talet, var praktiskt omöjligt att spela in en ljudmiljö "som den faktiskt låter". Dels fungerar ingen mikrofontyp så lika det mänskliga örat att det kan vara tekniskt genomförbart. Dels beror "hur det faktiskt låter" för en lyssnare på vad lyssnaren lyssnar efter. Dessutom var de flesta filmmakare inte i första hand intresserade av att i bild och ljud troget dokumentera en miljö<sup>25</sup> utan av att berätta en historia.

Det mest banbrytande med ljudfilmen, "the talkies", var möjligheten att använda synkroniserat tal. Därför var det centralt att man tydligt kunde uppfatta vad folk sade, även om detta i de flesta fall innebar att ljudet måste låta "närmare" och mer rakt emot åskådaren än vad bilden utvisade borde ha varit fallet.<sup>26</sup>

Ljudmiljön i övrigt i filmen, vid sidan av talet, måste från grunden konstrueras artificiellt, d.v.s. komponeras, för att filmen skulle få de ljud som var av betydelse för historien (snarare än de "realistiska" ljuden i inspelningsstudion vid inspelningstillfället). I det komponerandet var det viktigare att ljuden valdes och balanserade så att de gav tittaren/lyssnaren bästa möjlighet att i diegesen konstruera en "korrekt" historia som överensstämde med den historia producenterna ville berätta, än att ljuden motsvarade hur de olika miljöerna vid en "riktig" inspelning (jfr Shafers erfarenhet ovan) skulle ha låtit i verkligheten. Det kunde alltså normalt inte handla om att med ljud-

24. Ljudtekniker, RCA. Citaten kommer från hans artikel "The Illusion of Sound and Picture" i JSMPE 14 (March 1930), 323–326, sid 325 och är citerade ur Rick Altman (red.): *Sound Theory/Sound Practice*, N.Y. & London 1992, sid 49f.

25. De filmiska miljöerna var i nästan samtliga fall dessutom fullkomligt fiktiva även visuellt. Jfr Walter Benjamin: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" i Hannah Arendt (red.): *Illuminations*, N.Y. 1969, sid 233. Detta gällde i synnerhet som det var tekniskt nästan oöverstigligt att spela in både bild och ljud "on location" före 1960-talet. Jfr Michael Chanan: *Repeated Takes, A Short History of Recording and its Effects on Music*, N.Y. & London, 1995, sid 78.

26. Den tämligen "teatraliska" röstkvaliteten i många 30-talsfilmer beror inte bara på detta utan har naturligtvis också att göra med bl.a. skådespelarnas bakgrund.

spåret reproducera en ljudmiljö. I stället måste ljudspåret ses som en form av representation – de inspelade ljuden kan, något hårdraget, ses som en sorts "auditiv notation". Den var avsedd att styra lyssnarens meningsskapande (i konstruktionen av diegesen) till vad som regissören ansett vara väsentligt för narrativet, för att kunna bidra auditivt till berättelsen om en miljö och/eller ett skeende.

"Coupled with devices for mixing, equalization and the addition of reverberation, the first of which were introduced in 1930, Hollywood was thus assured not only of the economic benefits but also of the requisite control for treating sound in the same way as the picture, and constructing it according to the same rationalized principles of montage. The method allowed the creation of a clean, clear and continuous sound-track oblivious to the shifting image scale but attuned to the same narrative principles: intelligibility and continuity of dialogue and plot. ... If the camera pretends to behave like the eye of God, going everywhere and anywhere, then the microphone becomes God's equally disembodied ear."<sup>27</sup>

Sådan representation förutsätter kulturella konventioner som i hög utsträckning delas av producent och brukare. Det går att höra/se 30-talets filmproduktion som ett meta-narrativ av hur sådana konventioner utvecklas och etableras, och av hur biobesökarnas kompetens att "läsa" bild och ljud snabbt utvecklas.

Dels måste publiken, och filmproducenterna, lära sig att (i konstruktionen av diegesen) använda inspelade "realistiska" ljud i funktioner och situationer där man tidigare använt sig av ännu mer "orealistiska" ljud – nämligen av musik och av akustiska ljud-effekter (då man inte tvingats förlita sig helt på visuell narration). Under en övergångs-period, innan en tillräcklig plattform för en mer "normalt" fortskridande utveckling hunnit bli fast etablerad, gjordes en mängd försök som i efterhand kan låta mycket märkliga. Att som Korngold (ur dagens perspektiv, i mitt tycke och uppenbarligen också i Agheds) ofta överbetona just det musikaliska berättandet om rörelser etc. (genom "mickey mousing") i situationer där man i senare film i stället sannolikt i större utsträckning låtit den auditiva narrationen bäras av vad vi idag snarare skulle uppfatta som relativt "realistiska" ljud, är bara en av dessa märkligheter.

Dels måste publiken lära sig att tolka filmens röster och andra "realistiska" ljud som just "realistiska" och "korrekt placerade" i det diegetiska rummet. Detta trots att filmens ljud inte lät som ljuden "realistiskt" gjorde utanför filmens dieges, trots att de i de flesta fall uppenbart utgjorde ett mycket snävt urval av de ljud som "rimligen" borde ha funnits i de olika visuellt diegetiska miljöerna, och trots att de de facto aldrig helt kunde korrespondera med den visuella representationen.

---

27. Michael Chanan: *Repeated Takes, A Short History of Recording and its Effects on Music*, N.Y. & London, 1995, sid 77.

I efterhand kan det vara frestande att välja att se detta som en avtrubbningsprocess.

"...Familiarity has dulled the capacity to recognize the violence done to sound by recording."<sup>28</sup>

Det är mer intressant, och ur ett musikvetenskapligt perspektiv betydligt mer relevant, att betrakta och analysera den processen som ett etablerande av en ny musikalisk diskurs, början på en ny typ av narrativt komponerande med inspelade ljud.

1900-talet har sett en rad förändringar av musikbegreppet. Användningen av "vardagsljud" i komponerandet är central i många av dem – från futuristernas bullermusik via Pierre Schaeffers *Musique concrète* till användningen av samplingsstyrningar i 80-talets populärmusik, från Russollos manifest till R.M. Shafers princip att betrakta hela världens ljudmiljö som "a macrocosmic musical composition".

Det hantverkskunnande, kompositionskunnande och receptions-kunnande som utvecklades inom filmen då man övergick till inspelat synkroniserat ljud (tal, "miljöljud" och musik) med rörlig bild, från synkroniserat liveljud (musik och ljudeffekter) med rörlig bild, föregriper (och överträffar) på många sätt komponerandet för inspelat ljud utan rörlig bild. Att det inte räknats som musik i samma utsträckning som akustiskt "autonoma" bandmontage är historiskt sett rimligt, med tanke på den tonvikt på konstnärlig autonomi som funnits inom dominerande musikvetenskapliga diskurser. De som "ljudlagt" film har inte heller "marknadsfört" sina alster som tonsättningar eller skrivit konstnärliga manifest om att det de gjort varit konst.

Det hindrar inte att filmljudspåret i praktiken väl fyller kriterier som gör att det i egenskap av akustiskt kommunikativt extraverbalt komponerande bör kunna räknas som en form av musik. Analysen av dess komponerande och dess estetiska och kommunikativa funktioner bör falla inom musikvetenskapens domän. För att förstås som den del av den filmiska diegesen det är bör filmljudspåret analyseras med tillvaratagande också av musikvetenskaplig kompetens.

Detta är idag mer aktuellt än någonsin, eftersom gränserna mellan filmljud och filmmusik allt oftare kan betraktas som helt godtyckliga även ur mer traditionell musikvetenskaplig synvinkel. Bland annat har användningen av samplingsstyrningar och hårddiskeditering gjort det tekniskt svårt, och ibland både omöjligt och meningslöst, att dra någon gräns. T.o.m. traditionellt helt "inommusikaliska" ljud (som t.ex. direkta "plagiat" från Bach, Beethoven och Berlioz) kan ibland användas och uppfattas som om de vore fullt "realistiska" miljöljud i t.ex. action-filmer (en sorts spegelvändning av användningen av samplade miljöljud i musik).

28. Thomas Y. Levin: "the Acoustic Dimension: Notes on Film Sound" i *Screen* 25.3 (May-June), sid 55–68, citerad ur James Lastra: Reading, "Writing and Representing Sound" i Rick Altman (red.): *Sound Theory/Sound Practice*, N.Y & London 1992, sid 65–86, sid 66.

## Filmmusik som genre

Den komplexa gränsdragningen mellan traditionellt "musikaliska" ljud, "realistiska" ljud och ljud som är både ock eller varken eller, motsvaras inom den del av ljudspåret som konventionellt och okontroversiellt brukar räknas som filmmusik ofta av en komplex samverkan mellan genrer, stilmedel och instrumentarier som inom mer autonoma musikformer kan höra till vitt skilda musikaliska och samhällseliga sfärer. Det är en konsekvens av att dieges och retorik ställer andra krav på konsten än autonomi. Det finns visserligen en lång rad exempel på filmer, från hela underhållningsfilmens historia, som gjorts helt eller huvudsakligen inom en enda musikalisk genre (i synnerhet operafilmer, musikfilmer, filmatiseringar av populära melodier – och naturligtvis musikvideo och liknande). Normalfallet har ändå varit att i den musikaliska filmdiegesen (vid sidan av anafoner, ledmotiv och stereotypa symboler), närhelst det kunnat bidra till narrationen, föra in musikaliska stilmedel ur sfärer vitt skilda från en films grundläggande musikstil (oavsett vilken detta är i varje aktuellt fall) för att därigenom också föra in de konnotationssfärer dessa stilmedel representerar – skilda genrer, tider, kulturer och sociala skikt.<sup>29</sup>

Användningen av anafoner, av musik som direkt korresponderar med något annat (vanligtvis direkt eller indirekt visuellt baserat) uttrycksmodi i konstruktionen av diegesen, har redan flyktigt berörts i anslutning till Korngolds "mickey mousing" och kräver ingen ytterligare diskussion i detta sammanhang.

## Ledmotiv och symboler

Ledmotiv och stereotypa symboler är traditionella musikaliska stilmedel som fungerar på i stort sett samma sätt i film som i annan musikalisk narration och retorik.

En symbol är i korthet (och i mycket vid mening) något som används för att representera något annat, d.v.s. en musikalisk fras eller klang som i narrativet kommunicerar närvaro av något som kan men inte behöver vara för tillfället närvarande i den

---

29. Diskussionen utgår från den modell för analys av filmmusikalisk narration som refereras i Stockfelt (red.): *Ljudbilder*, slutrapport från HSR-projektet *MUSIKVIDEO – mot en integrerad analys av narration och reception i vardagens kulturella kontexter* (under färdigställande) och som utvecklats i anslutning till undervisningen i filmmusikanalys vid Enheten för Filmvetenskap, Göteborgs universitet. Modellen bygger i huvudsak dels på den analys av filmmusikaliska funktioner som presenterats av Zofia Lissa, dels på den analys av filmmusikaliska stilmedel som presenterats av Philip Tagg. Jfr Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, 1959, främst sidorna 115–256, Philip Tagg & Bob Clarida: *Ten Little Title Tunes*, opubl. och Philip Tagg: "Towards a Sign Typology of Music", i *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, ed R Dalmonte & M Baroni, Trento: Università degli studi di Trento, 1992, sid. 369–378. Termerna synekdoché och anafon har introducerats av Tagg, men har i denna kontext fått delvis modifierad innebörd.

övriga diegesen. Den är ett (musikaliskt) stilmedel som kontextuellt givits en specifik betydelse oberoende av de kontexter den senare används i. Hör vi en av de många varianterna och parafaserna på Chopins begravningsmarsch då vi ser ett barn, förstår vi att barnet ska möta döden. "Hennes sång" kan ha förknippats med "henne" i en nyckelscen så att vi förstår att det är "henne" det syftas på även om den senare dyker upp i ett sammanhang där vi kan vara säkra på att "hon" inte finns fysiskt närvarande – och därför alltså måste vara närvarande i diegesen på något annat sätt, t.ex. i "hans" tankar.

Symbolen är kommunikativt effektiv antingen genom att den har en redan välkänd stereotyp betydelse i den kulturkontext som definieras genom stilen och brukarsituationen, eller genom att den ges en betydelse definierad inom verket. Symbolen kan (om den har en kommunikativ betydelse utöver den den ges i verket) förekomma vid ett isolerat tillfälle.

Ledmotivet blir ett ledmotiv först om det ges specifik betydelse genom referenser inom verket, och är just i egenskap av motiv en återkommande och därmed sammanhållande karaktäristisk del av verket.

Symbol och ledmotiv är alltså delvis överlappande begrepp. Om den betydelse ett stilmedel kommunicerar i ett verk (a) överensstämmer med den betydelse detta stilmedel tidigare haft inom den tradition verket förekommer, (b) tillför något som inte samtidigt är närvarande i den övriga diegesen, (c) förekommer enstaka gånger utan att det konstrueras någon från traditionen radikalt avvikande specifik betydelse inom verket och (d) inte bidrar till att förstärka verkets formella struktur, är det rimligt att kalla det för en stereotyp symbol. Om å andra sidan (a) stilmedlets betydelse konstrueras inom verket, om det (b) representerar något som åtminstone stundtals också är närvarande i den övriga diegesen och om det (c) används upprepat för att hålla samman verkets formella struktur, är det förvisso också i vid mening en symbol, men bör snarare betecknas ledmotiv.

Symboler i denna mening bör alltså närmast per definition vara stereotypa, "klichéer", för att narrationen ska fungera, medan ledmotiv inte behöver vara det. Kritik av filmmusik för att den rymmer stereotypa element kan därmed ses som en kritik av att den är narrativ, att den i första hand bidrar till diegesen, att den är just filmmusik.

Användningen av stilmedel som bryter mot en films grundläggande musikstil kan göras antingen referentiellt eller synekdochiskt.

## Referenser

En filmmusikalisk referens är en speciell form av stereotyp symbol, en användning av ett stilmedel som åhörarna kan förväntas sammanknipa med det man avser referera till. Ska man t.ex. berätta att någon åker till Kina kan det vara narrativt effektivt att använda musik som tidigare använts och som av åskådarna/åhörarna kan uppfattas

just som en referens till Kina. Sådana referenser kan vara lika stiliserade och konventionaliserade som ord och behöver i princip inte ha någonting med hur det man refererar till låter "i verkligheten", utanför diegesen – en "typisk" referens till Kina skulle t.ex. kunna bestå av en enkel pentatonisk figur, eventuellt i parallella kvarter eller kvinter och kanske också med ett eller annat slag på gong gong. Få tror rimligen att det är så som kinesisk musik låter, men alla hör att det låter som "kinesisk musik", och mer specifikt som "Kina".

Sådana "klichéer" har använts som referenser i musik sedan långt före filmmusikens, eller filmens, födelse, i både retorisk och narrativ musik (liksom i mycken musik som ansetts vara "absolut".) Exemplet är legio. Vid etablerandet av de specifikt filmmusikaliska konventionerna fanns det en gedigen tradition att bygga kommunikationen på, från bl.a. kyrkomusik, programmusik, opera- och teatermusik, lieder och karaktärsstycken. Det fanns ingen orsak att skapa en ny tradition för just filmen. Det enda verkligt nya var att de beprövade musikaliska stilmedlen måste synkroniseras med ett temporalt totalt oflexibelt medium.

### Synekdokéer

En musikalisk synekdoke är, till skillnad från referensen, ett "autentiskt" stycke musik ur en stilistiskt främmande kontext som infogats i den stil som dominerar den aktuella filmmusikaliska narrationen.

Sådan autentisk musik används vanligen för att i diegesen föra in miljöer och genrer som också bekräftas i den visuella och verbala konstruktionen av diegesen. Kommer man in på ett fik med juke-box är det lika rimligt att höra juke-boxen som att se den. Lämnar stamgästerna fiket kan det vara narrativt lämpligt att de även i andra miljöer åtföljs av den musik som använts för att etablera deras sociala tillhörighet.<sup>30</sup> Om den vita rebelliska toneringen i diegesen kommer in och tar sig ton i de fina salongerna kan det vara en del av definitionen av kulturkonflikten att den musik som bidrar till att

---

30. För att klargöra att det är musik som personerna i fråga själva ska uppfattas ha valt att omge sig med för att känna sig hemma och projicera sin jagbild, snarare än ett omdöme om personerna av någon annan, krävs det ibland ändå att musikkällan antyds även i bild. Ett sådant exempel är den lilla kassettspelaren på styret till pojkarnas moped i början av Terminator II. Ingen kan rimligen tro att musiken som spelas i biosalongen – Guns n'Roses på hög volym och med fyllig bas – ska föreställas komma från de små högtalarna, men bilden (och den halvrealistiska förvrängningen av ljudet då mopeden i de följande klippen passerar bakom hus) berättar för oss att detta är den "autentiska" synekdokeiska musik som pojkarna själva valt, inte musik som ska skildra ex. vuxenvärldens bild av ungdomarna. Eftersom vi som åskådare inte granskar filmen som ett dokument, utan använder den som en "notation" för att konstruera diegesen, går vi alltså villigt på att ljudet kommer från miljön trots att det är orimligt.

definiera salongen drabbas av ett inslag av t.ex. distorerad elgitarr, och om tonårspubliken från den subkultur han ska föreställas tillhöra ska kunna identifiera sig med honom bör det vara autentiskt rätt elgitarr.

Musiken kan emellertid också användas för att föra in miljöer och genrer som inte kan vara visuellt eller verbalt närvarande i diegesen, t.ex. för att relatera rollkaraktärernas tankar och associationer eller förhållanden som narrativt avses framstå som fördolda för rollkaraktärerna. (Sådan musik kallas ibland "icke-diegetisk",<sup>31</sup> trots att den i samma utsträckning som bild, text och "icke-musikaliska" ljud bidrar till konstruktionen av diegesen.)

En synekdoté behöver alltså inte vara stereotyp, men den bör vara "autentisk" på så sätt att personer med relation till den sfär ur vilken synekdotén hämtats kan känna identifikation. Ska den kunna ha narrativt kommunikativ funktion (och inte bara utgöra ett "hemligt budskap" för ett fåtal initierade) måste den också utvisa just att det är ett "främmande" element som kommit in i diegesen, på ett sätt som bidrar till att klargöra vilken roll det främmande elementet spelar i narrationen. Synekdotén berättar därmed alltså inte bara om filmens dieges, utan också om vilka de avsedda tittarna/lyssnarna förmodats vara. Den syftar alltså på reella sociala positioner, även utanför diegesen.

Indianer skildrades t.ex. inte med "äkta" indianmusik en enda gång under västernfilmens långa historia under början och mitten av seklet. I stället användes musik av olika slag som stämde överens med (de icke-indianska) brukarnas föreställningar av hur det borde låta om och kring de rollkaraktärer som föreställdes vara tvättäkta indianer. Dimitri Tiomkins indianer kunde musikaliskt sett lika gärna befunnit sig i den ryska vilda södern och östern som i den amerikanska vilda västern. För narrativet i de flesta traditionella indianfilmer var det inte heller centralt att indianerna var specifikt och autentiskt de indianer de syntes motsvara utanför diegesen, utan snarare att indianerna kunde fylla mer generella funktioner som "vilde", "fiende" etc. mot vilka filmernas egentliga huvudpersoner kunde profileras. Första gången indianer skildrades med "autentisk" musik lär inte ha varit förrän 1970, i *A Man Named Horse*,<sup>32</sup> vilket i sig berättar något om den förväntade synen på indianer hos den förväntade biopubliken.

---

31. Jfr Claudia Gorbman: *Unheard melodies: narrative film musik*, London, 1987. Diskussionen om "vad som ingår i diegesen", vad som konstituerar "det spatiotemporala universum som refereras till i den primära narrationen" (Genette), sammanhänger med om man väljer att se filmens värld som något som är fastställt i auteurens utsaga (jämförbart med de verkimmanenta betydelse som diskuterats inom den musikvetenskapliga autonoma diskursen) eller något som på basis av kulturella konventioner kan konstrueras av brukaren/bibesökaren. Detta diskuteras närmare i Stockfelt: *Ljudbilder*.

## Tradition och förnyelse

Den täta användningen av synekdotkéer, och av stereotypa symboler och referenser, i filmmusik har gjort att filmmusiken blivit en mötesplats för stilar som utanför filmen vanligtvis levt i skilda sfärer. Därmed har filmmusiken också blivit ett forum för stil- och genreblandningar som i sin tur kommit att utgöra en bas för nya stilar och genrer, och därmed bidragit till musikens utveckling även utanför filmen. Behoven av att bygga väsentliga delar av musiken på väl etablerade, kommunikativt fungerande stereotyper har dessutom bidragit till att föra delar av det traditionella "programmusikaliska" kulturarvet (i mer eller mindre oförändrad form) till nya generationer och nya publikgrupper. Filmmusiken har alltså, förutom att den skapat egna traditioner, haft en både traditionsbevarande och en nyskapande<sup>33</sup> funktion i 1900-talets musikliv.

Den traditionsbevarande funktionen är mer problematisk. Visserligen är det säkerligen främst via amerikansk film som stora delar av efterkrigsgenerationerna primärt mött det europeiska orkestermusikaliska arvet, mer eller mindre direkt eller genom plagiat och parafraaser i flera led<sup>34</sup> av exempelvis Beethovens, Liszts och Mahlers musik. Det är dock inte givet att de därmed fått en uppfattning om musikens betydelser som behöver överensstämma med vad de "ursprungliga" tonsättarna avsett eller med vad som etablerats som uppfattning inom någon musikvetenskaplig disciplin.<sup>35</sup> De har definitivt haft mycket små möjligheter att på basis av filmmusikaliska erfarenheter få någon uppfattning om traditionell, autonom koherent musikalisk form.

- 
32. Det finns visserligen enstaka exempel med autentisk indianmusik i filmer även från 1950-talet, men inget exempel på att den autentiska musiken också använts autentiskt; t.ex. har en specifik stams musik använts för att illustrera en helt annan stam som utanför filmens dieges haft helt annorlunda autentisk musik (Claudia Gorbman, personlig kommunikation; hon tar upp en rad exempel i en artikel hon för närvarande håller på att författa, och hon diskuterar också filmindianens roll som "all purpose enemy") – d.v.s. det har varit autentiskt referentiellt, men inte synekdotiskt.
33. Det har anförts många exempel på introduktionen i film av nya instrument och ljudkällor som senare fått användning i autonomt musikaliska sammanhang. Det exempel som oftast brukar refereras, thereminen, är emellertid tveksamt eftersom instrumentet veterligt inte användes i film före Theremins första egna demonstration av sin nyuppfunna "æterofon" i augusti 1920. Däremot är det självklart att filmen inneburit det första mötet för en bredare publik med en lång rad både nya och gamla instrument och musikstilar.
34. D.v.s. inom den filmmusikaliska tradition där filmmusiktonsättare faktiskt lär och lånar av tidigare filmmusiktonsättare snarare än av "klassikerna" direkt. Michael Carlsson (redaktör för *MovieScore*) har flera gånger uppmärksammat den musikvetenskapliga tendensen att härröra filmmusikaliska "plagiat" till autonommusikaliska källor, även då det varit uppenbart att "plagiaten" de facto fungerat som stilmedel inom en mer självständig filmmusikalisk tradition, och att denna tendens också försvarat att ur ett traditionellt musikvetenskapligt perspektiv urskilja filmmusiken som en egen tradition.
35. Jfr diskussionen om den filmmusikaliska konstruktionen av diegesen med diskussionen utifrån Mahlers formulering "Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mittel der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen" i Friedhelm Krummacher: *Gustav Mahlers III. Symphonie, Welt im Widerbild*, Kassel 1991, sid 169f.

Dessutom stämmer mainstreamfilmens användning av det europeiska muskarvet sällan överens med vedertagna musikvetenskapligt historiska genrer.

Relationen mellan "seriös musik" och "populärmusik" under början av vårt sekel är problematisk.<sup>36</sup> I filmvetenskaplig litteratur, i synnerhet den amerikanska, behandlas ibland i stort sett all europeisk orkestermusik som "classical music", och därmed implicit som en form av "finkultur", oavsett om musiken i fråga varit detta eller caféorkesterversioner av bonddanser.

Man kan rentav möta föreställningen att den "populära" musiken gör entré i filmmusiken först efter det andra världskriget i och med att jazzmusik används som grund för filmmusik i filmer som *The Man With the Golden Arm* och *A Streetcar Named Desire*, och att populärmusiken på allvar blir filmmusik först i och med att rock'n'roll används på 60-talet.

Bevarade musikförslag till stumfilmer (d.v.s. musikaliskt ackompanjemang hoplockat av lämpligt valda delar av redan befintlig musik), tyder emellertid på att filmmusiktraditionen redan från början huvudsakligen baserades på en "mellanmusikalisk" blandning av klassiska pärlor och populära slagdängor. Man kunde använda i stort sett vad som helst som musikerna kunde spela, som publiken kunde förväntas (eller förvänta sig kunna lära sig) begripa i relation till de rörliga bilderna och som passade konstruktionen av diegesen. Det musikspråk som genom Korngold, Waxman, Steiner, Stalling, Tiomkin m.fl. etablerades som basspråk för den amerikanska ljudfilmen rymde också en väl integrerad blandning av "finkulturella" och mer populärmusikaliska och "folkliga" stilmedel.

Det som är nytt kring och efter det andra världskriget är inte att populärmusiken kommer in i filmen, utan att ett amerikanskt musikspråk gradvis etableras och bitvis subsumerar den traditionellt mer centraleuropeiskt dominerade musikaliska narrationen. Jazz och rock är inte mer folkliga än vals och ländler, men de är definitivt mer amerikanska. Musikens och musiklivets utveckling speglar hela samhällets utveckling, även inom filmen.

## Ljud och rörliga bilder

Idag har olika kombinationer av ljud och rörliga bilder tagit över en allt större del av informationsförmedlingen i samhället, som komplement till, och ibland ersättning

---

36. Olle Edström har i en rad skrifter lanserat termen "mellanmusik" som en mer relevant beteckning för merparten av den offentliga musik som dominerade exempelvis restauranger och biografier. Se t.ex. "Vi ska gå på restaurang och höra på musik. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'" i *STM*, 1989, sid 77-112, "The Place and Value of Middle Music" i *STM* 1992:1 sid 7-60 och *Göteborgs Rika Musikliv – en översikt mellan världskrigen*, Göteborg 1996.

för, traditionella, textbaserade medier. Allt fler har fått sin grundläggande världsbild formad utifrån information förmedlad med ickeverbala ljud och bilder. Det (fortfarande övervägande verbalt baserade) utbildningsväsendet fungerar allt mer som ett komplement till den kunskap, om samhället, om historien, om kulturarvet, som ges via rörliga bild- och ljud-medier, inte som en primär källa till sådan kunskap.

Skapandet av narrativa diskurser i bild och ljud inom filmen har varit en förutsättning för denna utveckling. En analys av filmen och filmmusikens utveckling är därmed nödvändig för förståelsen inte bara av film, utan av det moderna "informations-samhället" som helhet.

Nu vid seklets slut har vi rentav en situation där även det mediala berättandet i bild och text allt mer ackomoderats till både traditionellt programmusikaliska och populärmusikaliska narrativa principer i framför allt musikvideo och reklamfilm, men också TV och spelfilm. Musik används i vardagliga situationer, som bakgrundsmusik i arbete, i hem och i olika offentliga miljöer, på sätt som i mycket (bortsett från möjligheten till "mickey mousing") motsvarar användningen av underscore i film och TV.<sup>37</sup> Även informationsförmedlingen via datorer sker allt mer (eller planeras ske) med ljud och rörlig bild.

De rent verbala medierna har i relativ mening haft en tillbakagång<sup>38</sup> jämfört med ljud/bild-medierna. Utifrån musikens faktiska betydelse i denna process, bör musikvetenskapen ha en central position i analysen av utvecklingen. Musikvetenskapens relativa oförmåga att inta den positionen speglar den inriktning mot akademisk och konstnärlig autonomi som inledningsvis konstaterades som brist i de inomdisciplinära traditionella förutsättningarna för analys av filmmusik och av filmmusikens historia.

Autonomisynen var förmodligen nödvändig för att musikvetenskapen alls skulle kunna etableras, men etableringen bör vid det här laget kunna betraktas som genomförd. Det bör vara möjligt att, utan att ämnets särart hotas, kunna behandla musik som en del av en samhällelig, polymedialt sammansatt och narrativ diskurs. Den mu-

---

37. Vilket i sig återverkat på användningen av underscore i film och TV, som inte sällan ackomoderats till vad som i princip är möjligt att göra genom bakgrundsmusik i vardagliga miljöer, för att definiera ett givet rums eller en given scenbilds karaktär men utan att de facto följa handlingens detaljer – jfr exempelvis musikläggningen till *Dansar med vargar*, vars underscore till stora stycken kan ses som en kombination av användningen av musik i offentliga miljöer och vad som skulle kunna betecknas som ett TV-spelsideom.

38. En relativ tillbakagång bara i förhållande till de nya bild-ljudmedierna; i sig är den förmodligen faktisk bara i relation till en tämligen snäv kultur- och världsbild – vårt sekel har globalt sett en kraftigt ökande alfabetisering och en närmast explosionsartad ökning av tillgången till ord, visuellt (tidningar, tidskrifter, böcker, internet, etc.) och auditivt (främst radio och TV, men också exempelvis etablerandet av studiecirkelverksamhet och vidgningen av det allmänna skolväsendet).

sikaliska diegesen som en "ästhetisches Gegenbild als autonome Musik"<sup>39</sup> blir inte mindre väsentlig (annat än möjligen i relativa termer) för att den fullt ut dessutom kan erkännas som icke-autonom.

## Summary

The centenary of film was celebrated 1995, and the centenary of film in Sweden is celebrated in 1996. But these jubilees do not actually apply to the birth of film as such (which is much older), but to the first social and commercial use of film, public viewing with music.

1895 was the year of the birth of film music.

For a number of reasons, this has not been a matter of great concern neither for musicologists (although film music has been one of the most important musical forms in our century), nor film researchers (although the very concept being the object of the celebrations has always contained music as well as moving pictures). The academic feasibility of clear cut autonomous disciplines has helped promoting a tradition of concentration on film as primarily moving pictures, and on music as primarily an autonomous art form. This has resulted in less than optimal conditions both for the study of film as consisting of both pictures and sound, and for the study of film music as part of the development of musical life.

This, in turn, has had several regrettable effects. One is that film music often is valued and judged in relation to criteria specifically intended to be applicable to autonomous music, something film music by definition is not.

Another is that the border zone between film music and other film sounds has been unsatisfactorily analysed. A third is that film theory often has the unconscious bias of seeking the construction of the narrative diegesis primarily or only in the visual (and possibly verbal) material, a priori regarding sounds without visual counterpart as "non-diegetic".

This article primarily deals with the contributions of music to the construction of the film diegesis. The discussion contains a critique of the practice of judging non-autonomous film music by criteria actually constructed to be relevant for autonomous non-film, even non-narrative, music, which has resulted in an unfortunate and unproductive mix of criteria in analysing the functions, stylistic means and artistic qualities of film music. This discussion touches on the lack of sufficient musicological tools for the analysis of the demands on musical form rising from the treatment of music as a rhetoric or narrative discourse (i.e. program music), and from the role of music as an integral part of a narrative *Gesamtkunstwerk* (i.e. music drama and film). The

---

39. Krummacher, 1991, sid 169.

discussion focuses around the different uses of stereotypical forms and means in the different contexts, the differences between subjective artistic expression and the creation of the diegesis, and the different needs for artistic originality and communicative efficiency.

The introduction in film of synchronised recorded sound, "the talkies", is discussed as a process of creation of conventionalised means of auditive narrative expression, and some examples are given of parallels between the composing of "environmental" sounds and simultaneous or later developments in the fields of "autonomous" music.

Some of the concepts applied to the analysis of film music functions by other researchers (especially P.D. Tagg), are discussed. The central argument concerns the need of a better differentiation between symbols, leitmotifs and stereotypes, and between references and synecdochés. This argument leads to a discussion of the gradual development of film music as a specific set of genres, with its own traditions, with specific conditions furthering the use of both historical stereotypical forms and completely new music forms, sound sources and syntheses of musical genres, and with both conservative and progressive effects on other parts of music life.

The article concludes with a discussion of the needs for musicological analysis of the use of (musical) sounds and moving pictures in different forms of media (film, TV, Internet etc.) today. Since the major roots of these practices can be found in the development of film music and the film sound track, these are areas for research that need to be fully integrated in the musicological curriculum.

Musicology needs to reassess the importance of the study of film music, both to explain the historical development of musical life in our century, and in order to analyse the uses and forms of music in the development in the audio-visual media context of today.

### **Litteratur:**

Jan Aghed: "Agheds funderingar om filmmusik", i *Program katalog 31 maj – 9 juni, International Film Music Festival, Malmö, 1996*

Rick Altman (ed.): *Sound Theory/Sound Practice*, N.Y. & London 1992

Hannah Arendt (red.): *Illuminations*, N.Y. 1969

Michael Chanan: *Repeated Takes, A Short History of Recording and its Effects on Music*, N.Y. & London, 1995

Olle Edström: "Vi ska gå på restaurang och höra på musik. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'" i *STM*, 1989, sid 77–112

Olle Edström: "The Place and Value of Middle Music" i *STM*, 1992:1 sid 7–60

Olle Edström: *Göteborgs Rika Musikliv – en översikt mellan världskrigen*, Göteborg, 1996

Gérard Genette: "D'un récit baroque" i *Figures*, v. II, Paris, 1969

Claudia Gorbman: *Unheard melodies: narrative film musik*, London, 1987

Gudrun Henneberg: "Die Einfluß der Philosophie Hegels auf das Mozart-Bild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", *Mozart-Jahrbuch 1980–1983*, sid 257–262

Hyatt King: "General Musical Conditions", i *The New Oxford history of Music*, bd VIII

Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig och Rudolphstadt, 1782-93, facsimilutgåva Hildesheim, 1969

Friedhelm Krummacher: *Gustav Mahlers III. Symphonie, Welt im Widerbild*, Kassel, 1991

Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, 1959

A. B. Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. In zwei Teilen mit chronologischem Verzeichniss der Werke und autographischen Beilagen*. Fünfte Auflage, Berlin 1901

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980

Roy Prendergast: *Film Music, a neglected art*, N.Y. 1992 (1977)

Walter Salmen (red.): *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Sociology of Music No. 1, New York, 1983

Heinrich W. Schwab: "Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert", *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV: Musik der Neuzeit, Leipzig 1971

*Skånska Dagbladet*, 29/6 1896

Ola Stockfelt: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni N° 40, g moll K.550*, Göteborg 1988

Ola Stockfelt: *Ljudbilder*. (under framställning)

Ola Stockfelt och Pedro van der Lee: *The Beginning and End of The Eternal Values of Music*, manus, 1993, opubl.

Ola Stockfelt och Alf Björnberg: *Kristen Klatvask fra Vejle: On Danish dance and 'local camp'*, Liverpool, IASPM/iPM, stencil (i reviderad form under utgivning i *Popular Music* 1995/96)

Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771–4, 1775

Philip Tagg: "Towards a Sign Typology of Music", i *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, ed. R Dalmonte & M Baroni, Trento: Università degli studi di Trento, 1992

Philip Tagg & Bob Clarida: *Ten Little Title Tunes*, opubl.

Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1901*, Stockholm 1955

William Weber: *Music and the Middle Class, The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Viena*, New York 1975

Eva Öhrström: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg, 1987

