

Filmmusik og filmoplevelse



Filmmusikken i 'den klassiske periode' er ikke kun svulmende orkestermusik, men også samtidig populærmusik, der kan kommentere eller ironisere over filmens personer og undertiden provokere publikum følelsesmæssigt. Kosmorama's miniserie om lydæstetik fortsætter her, og et par af artiklens omtalte titler kan desuden ses på Filmmuseet i løbet af foråret.

Musik er en underlig størrelse for så vidt, at den ikke refererer til noget. Det virker absurd at sige, at et givent klaverstykke refererer til klaveret eller en solo for violin til violinen. I modsætning til menneskelige stemmer og de øvrige lyde fra filmens univers, så er det som om at musikkens kilde bestræber sig på at forblive ubemærket for så meget desto mere at kunne betyde noget og indgå gnidningsfrit i det filmiske forløb.

Når der er tale om underlægningsmusik, så forbliver instrumentet såvel som hele orkestret som regel usynligt. Vi antager, at rytteren virkelig er alene på prærien selvom lydsiden skyller over af musik. Vi forventer ikke, at næste kamerabevægelse vil afsløre et stærkt svevende 50-mandsorkester i sort-hvide smookings med en armsvin-

af Birger Langkjær

gende og solskoldet dirigent i spidsen. Med andre ord tilhører underlægningsmusikken ikke diegesen, det filmiske univers som vi afleder af det, vi ser og hører. Konventionen får os til at acceptere, at den musik vi hører ikke kommer noget sted fra i det filmiske univers men -som den ukendte rammefortæller - kommer 'udefra', et sted hinsides filmens handlingsunivers.

Men lydfilm indeholder en anden type musik, der er en del af filmens handlingsunivers: Al Jolson's sangnumre i *Jazzsangeren* (27), Marlene Dietrich som den syngende cabe-

retstjerne i Josef von Sternbergs *Den blå engel* (30), pianisten Sam i *Casablanca* (43) for ikke at glemme det utal af musicals, der blev populære med lydfilmens gennembrud, hvor karakterene ustandseligt og 'umotiveret' brød ud i sang og dans.

Da de to typer af musik særligt i den klassiske film fungerer på forskellig måde, vil jeg i det følgende beskrive dem hver for sig.

Den opmærksomme musik

Rick Altman har gjort opmærksom på, at filmen ikke altid var akkompagneret af musik i stumfilmsperioden som det ellers ofte antages: "Dengang var alt akkompagneret, undtagen filmen."¹

Filmen var derimod del af et større varietéliggende program og klaveret var oftere placeret foran fremvisningsteltet for at lokke folk

ind. Det er først efter 1908, at biografpianisten bliver forholdsvis almindelig, og det kun i de større fremvisningssteder i store og mellemstore byer. Alligevel må det siges, at ledsagemusik til filmen var en etableret konvention, da filmlyden gik fra den enkelte forestillings individuelle virvar af musik og (publikums-)støj til lydfilmens gentagelige og teknisk reproducerbare fremvisning.

Kracauer bemærker, hvordan en afdanket og alkoholiseret pianist i en biograf, hvor han plejede at komme, sjældent værdigede biograflærredet et blik, hvorfor musikken fik sit eget selvstændige liv, der ofte gav billederne en helt anden betydning end de havde fået med en mere opmærksom og billedloyal pianist.² Det er dette 'tilfældige' præg, der ophører med lydfilmen.

Fra omkring 1933 bliver det muligt at optage på flere lydspor, hvormed stemmer & reallyd, musik og selvfølgelig effektydene kan optages hver for sig. Hermed kan musikken præcist koordineres med billedsiden, hvilket 1930'ernes tegnefilm tydeligt demonstrerer, f.eks. ved mickey-mousing, der opnår sin effekt via en markeret rytmisk synkronitet mellem underlægningsmusikken og bevægelser i billedet. Men også i spillefilmen er det et yndet middel, som da den alkoholiserede og meget tørstige læge i *Diligencen* (39) følges til baren af en tubas synkrone trut, der afliver ethvert tilløb til værdighed.

I den Hollywoodpraksis for spillefilmen, der blev knæsat efter 1933, udviser underlægningsmusikken en utrolig opmærksomhed omkring billedforløbet.³ I den første dialogscene i Alfred Hitchcock's *Rebecca* (40) med musik af Franz Waxman ser vi havet skylle op mod stranden og kameraet til lyden af brusende bølger og en serie af rullende harpe-toner. Herefter tilter kameraet opad og til venstre langs en stejl skrænt, idet det snart følges tonalt af en stigende tonerække i messingblæsere og tremolo-strygere, der kulminerer i et musikalsk crescendo til et nærbillede af en søvngængeragtigt stirrende Max de Winter (Laurence Olivier), der unægteligt ligner én, der skal til at springe ud. Her stopper musikken abrupt, således at vi i den pludselige stilhed og dermed dramatisk pointeret kan høre den kommende mrs. de Winter's (Joan Fontaine) spinkle stemme: "No! Stop!"



Forrige side: Al Jolson i 'The Jazz Singer' (27). Herover: Joan Fontaine og Judith Anderson i 'Rebecca'. Herunder: Den afdøde Rebeccas tema: Rebeccatemaets underligt svævende og uafsluttede karakter står i kontrast til de mere klare og durprægede temaer, der akkompagnerer filmens indledende scener. Det skyldes ikke mindst temaets kromatiske forløb, dvs. den udstrakte brug af melodiske bevægelser via halvtonettrin, der gør det svært for lytteren at forudsige, hvor temaet vil hen. Der er ingen naturlig tone at falde til ro på, hvorfor det melodiske forløb bliver hvileløst – som et spøgelse, der går igen.



Her har vi altså harpen, der imiterer og forstærker oplevelsen af havets bevægelser, den opadgående og billedparallele tonalitet samt en musikalsk dynamik (variationer af lydstyrken), der dramatisk bygger op til og siden villigt lader sig afbryde af hovedpersonens første replik. Musikken har gjort alt for at den kunne men temmelig selvudslettende hovedpersonens entré skal blive bemærket. Samtidig har den følelsesmæssigt koblet havet og døden sammen, en tematisk kobling, der viser sig at rumme filmens centrale konflikt.

Det indre drama

Ud over dette konkrete samspil mellem musik og billeder, så gør musikken også ting 'på egen hånd'. Psykoanalytisk teori er meget optaget af at opstille begrebsmodsatninger mellem billedets ydre fysiske positivitet og musikken indre følelsesmæssige samt mere u håndgribelige egenskaber. Mary Ann Doane fremhæver lydets emotionelle, intuitive og ligefrem 'uudsigelige' karakter⁴. Doane udtaler sig om lyd generelt, dvs. alt

det vi kan høre, men hendes betragtninger peger på en af musikkens centrale funktioner, nemlig at synliggøre det indre følelsesmæssige drama, der ikke nødvendigvis kan ses af billedet alene. Når Maximilian de Winter i starten af *Rebecca* overfuser den unge selskabspige, så er det udelukkende Franz Waxmann's musik (og måske publikums forhåndskendskab og forventninger til stjerneduo'en Olivier og Fontaine), der fortæller, at han ikke blot er en afstumpet psykopat. De romantisk syngende strygere indikerer, at der er mere i hans let forlængede blik end simpel vrede og hermed forvarslar musikken den af publikum forventede kærlighedshistorie.

Musikken er altså i stand til at vise os noget, der ikke er i billedet men opstår gennem musikkens direkte pegen på personernes indre dramatisk-emotionelle motivationer. Samtidig forlænger den filmens 'realistiske' tid med en slags dramatisk tid; billedet kan simpelthen stå lænere mens dets betydning udbasuneres på lydsiden som i den melodra-

matiske og tragiske slutning på *Farvel til våbnene* (Frank Borzage, 1932), hvor den unge soldat står med den døde Catherine i sine arme, mens musikken med unisone strygere i melodistemmen og symfonisk svulmen lader kærlighedstemaet lyde en sidste gang til lyden af klokker, der ringer freden (og døden) ind.

Undertiden fungerer den som et varsel om det vi snart får at vide, som i *Familien Amberson* (42), da Wilbur Minafer er død: Vi ser umiddelbart blot en dør men en mørk, blæserinstrumenteret og melodiløs frase uden harmonisk underlægning fortæller os, at der er noget galt. Her fungerer musikken som et varsel, en musikalsk forudelse, der klargøres ved næste billedklip til de sørgende familiemedlemmer. Musikken beskriver det indre drama, der foregår 'bagom' det synlige billede eller varsel det, som skal til at foregå.

Det episke og Wagner

Leman Engel har mhp. teatermusikalen beskrevet musikkens evne til at give personer en "larger-than-life" karakter.⁵ Fra blot at være personer eller mennesker, så får de via musikken et episk løft, der fører dem op på de store myter og fortællers niveau.

Når diligenen i John Ford's *Diligenen* sætter igang forlader den ikke blot byen men - via musikken - hæves den op på et over-individuelt plan, hvor fortællingen tager over. På denne måde er det muligt at skelne mellem handling (de enkelte begivenheder) og fortælling (de overordnede forløb). Musikken er i høj grad med til at føre handlingen fra handlingens enkeltstående karakter op på fortællings (og mytologiens) niveau, hvilket - ligesom tilfældet med voice-over - har at gøre med underlægningsmusikkens karakter af et udefra kommende 'fortæller'-indgreb. Musikken er der ikke som en del af filmens univers men som en påpegende instans, der gør noget ved filmen gennem sit tidsligt-dramatiske førerreb.

Det musikalske sprog, der knytter sig til den klassiske films underlægningsmusik, er særligt for Hollywoods vedkommende men også i hovedparten af periodens europæiske film knyttet til den senromantiske symfoniske orkesterstil. Richard Wagner bliver almindeligvis nævnt - ikke nødvendigvis så meget pga. sine operaer som i kraft af hans ideer om det gennemkomponerede musik-

dramatiske værk i 'Oper und Drama' (1850-51). Her beskriver han brugen af ledemotiver (af Wagner selv kaldt "erindringsmotiver"), dvs. musikalske temaer, der gennem repetition og variation knyttes til bestemte personer eller dramatiske situationer, hvormed de bærer betydninger på langs af det enkelte musik-dramatiske værk.

Almindeligvis beskriver musikteori de rent musisk-formelle forhold såsom den formelt-tidslige organisering og inddeling via rytme, tempo og metrik samt tonalitet, harmoni og instrumentering. Fordelen ved Wagners teori er, at den tager udgangspunkt i musikkens samspil med noget andet end musik nemlig det musikalske scenedrama. Det var også Wagner, der lagde teatersalen mørk (som biografens) og gemte orkestret væk i orkestergraven (jvf. den usynlige underlægningsmusik i filmen) for at højne den musik-dramatiske totaleffekt. Parallellen til filmen er derfor sammensmeltningen af forskellige kunstarter eller 'sprog' under en overordnet dramatisk logik til det Wagner forstod ved Gesamt-kunst-værket.

Musikkens dramaturgi

Temaerne er hovedsagelig knyttet til bestemte instrumenter, hvilket gør dem mere genkendelige. Den typiske film i perioden 1935-55 afspiller en slags ouverture (som i operaen) i starten af filmen mens den afvikler credits, hvor de vigtigste af filmens musikalske motiver er blandet sammen i et musikalsk potpourri. Den ofte højtliggende melodistemme føres indledningsvis af strygere. Herefter knyttes temaer og instrumenter så systematisk til personer og situationer som filmen skrider frem. På denne måde knytter filmmusikken personer, situationer og rum sammen på langs af tidslige spring og udeladelser i handlingen, idet temaerne i en vis forstand akkumulerer betydning fra de situationer, som de høres i.

I *Rebecca* er titelpersonen død forud for det tidspunkt, hvor vi træder ind i handlingen. Alligevel spørger hun bag alle filmens konflikter, idet der udvikles et decideret Rebecca-tema, et kort og underligt ubestemt tema, der undertiden spilles af en elektrisk forstærket violin med en syngende drømmeagtig sound. Efterhånden som temaet repeteres i situationer, hvor der enten tales om eller tænkes på Rebecca

(som da den nye mrs de Winter træder ind i Rebeccas gamle værelse), så knyttes det til den afdøde. På denne måde iscenesættes den fortrængte fortids genkomst på lydsiden gennem musikken.

Filmmusikken trækker ofte på musik-kulturelle stereotyper for at markere tid og sted gennem 'etniske' koloreringer af musikken. *Casablanca* indledes med arabisk klingende Steiner-musik drevet af en karavane-agtig rytmik til kortet over Afrika. Og i indledningen til *Kun engle har vinger* (39) med musik af Dmitri Tiomkin signaleres skibets ankomst til den eksotiske 'Barranca' havn, der er udskibningssted for syd-amerikanske bananer, gennem percussion og festklingende messingblæsere. Filmmusikken i almindelighed er således en blandingskulturel rodebutik på senromantisk formel som fortællingen som regel udnytter fuldt ud til egne formål, typisk til at signalere tid og geografisk sted.⁶

Netop Max Steiners musik til *Casablanca* er et sandt overflødighedshorn mht. musikalske signallag: Her spilles et stykke af Marseillaisen, hver gang vi ser et billede af Paris, og Rick's (Humphrey Bogart) tale om tyskerne akkompagneres af smældende messingblæsere og trommehvirvler. Disse musikalske fragmenter monteres ganske kort ind i den ledemotiviske tekstur, der for en stor dels vedkommende er småvariationer over den af Sam spillede 'As Times goes by'. Musikkulturelle koder indoptages rask væk i filmmusikkens løbende emotions- og informationsstrøm.

Underlægningsmusikken fungerer ikke alene. Typisk leger den med overgangen til den diegetiske musik således at temaer, der høres som diegetisk musik senere eller umiddelbart efter tages op og overtages af underlægningsmusikken. I *Casablanca* beder Ilsa i skikkelse af Ingrid Bergman Sam om at spille og synge 'As Time Goes By', hvilket han gør efter lidt undvigeri. Rick kommer til for at stoppe den af ham forbudte melodi. Sam standser sang og klaver-spil, hvorefter Rick får øje på Ilsa. Her overtager underlægningsmusikken et musikalsk tema fra den diegetiske musik, idet en ikke-diegetisk og disharmonisk 'blæser-akkord' lyder, hvorefter en enig stryger spiller melodistemmen af 'As Times Goes By'.

I *Diligenen* benyttes den diegetiske musiks træden ud af underlæg-



Herover: I 'Diligencen' (39) benyttes den diegetiske musiks træden ud af underlægningsmusikken på en anden og dramatisk motiveret måde.

ningsmusikken på en anden og dramatisk motiveret måde. Diligencen overfalder og da den sidste kugle er brugt og alt håb er ude, så lyder der pludselig en kort trompetfanfare, der umiddelbart kan opfattes som en del af underlægningsmusikken, der på dette sted arbejder på højtryk i strygere såvel som horn og trommer i et højt tempo. Her er det overladt til én af filmens personer at gøre opmærksom på, at netop dette instrument skiller sig ud fra underlægningsmusikken: "Can You hear it? Can you hear it? It's the bugle, they are blowing to charge!" udbryder Lucy. Herefter billedklippes til kavalieri-trompetisten i hurtigt ridt. Vi er nu klar over, at det ikke er den usynlige underlægningsmusik, der spiller, men en person i filmens univers.

Hermed omdefinerer replikken øjeblikkelig musikkens betydning fra at betegne dilligencens heroiske

dødsridt til at betegne tilstedeværelsen af det frelsende kavalieri. Det er gennem musikken og stemmens klassificering af denne som diegetisk, at vi bliver opmærksomme på kavalieret som fysisk realitet i filmens handlingsunivers.

Den synlige musik

Filmhistorien byder på et utal af bar, natklub og festscener, hvor den diegetiske musik fra orkester eller pianist er med til at lægge en særlig stemning og karakterisere et miljø. I *Den blå engel* ser og hører vi ofte Lola optræde i det omreisende cabarets-hov. Vi ser og hører hende synge lige som vi ser og hører orkestret bagved. Der er det mekaniske ragtimespillende pianola i *Kun engle har vinger*, der ved sin maskinelle men førstente storbyløssluppenhed i en fjertliggende træarak et sted i junglen iscenesætter dette mikrosamfund som den amerikanske stor-

bykultur i eksil. Og festscenerne med et valsende strygerorkester i The Lintons hus i *Stormfulde højder* (39) efterlader ingen tvivl om den sociale klassering - dansescener med glidende Wienervalser, der genfindes i *Borte med blæsten* (39), hvor de iscenesætter det hvide sydens etnisk-kulturelle selvforståelse.

Til forskel fra underlægningsmusikken, så er den diegetiske musik en del af handlingsuniverset, hvilket demonstreres med bizar tydelighed i *Public Enemy* (31), da Puddy Nose, for at undgå at blive likvideret af sine gamle 'nevøer', Tom og Watt, begynder at synge og spille en børnesang på klaveret, et stykke musik, der afbrydes, idet Tom skyder ham udenfor billedfeltet: Her dør sang og musik med Puddy Nose.

Det er ikke kun underlægningsmusikken, der har klare dramaturgiske funktioner. I *Den blå engel* er der indskrevet et udviklingsforløb i ca-



bereten, idet skolelærerens sociale degradering indgår som en del af showet, der ender med hans kykeliky og hermed den fuldstændige sociale og menneskelige ydmygelse for åbent tæppe. I Fritz Lang's *M* (31) synger børnene i gården om den væmmelige morder. En af husets mødre råber, at de skal holde op. Kort efter påbegynder de sangen påny, hvortil hun opgivende bemærker, at så længe de synger, så er de i live. Scenen sammenkæder uskyld og mord og giver en suspense-fornemmelse frem til pigen Elsie's død. I *Casablanca* udgør pianisten Sam og hans klaver på adskillige måder en central plads, idet 'As Times goes by' optræder flere gange og bliver hver gang en udløsende hændelse, der fø-

Herover: Peter Lorre, der som den psykotiske børnemorder fløjter Griegs *Peer Gynt* i Fritz Langs *M*' (31).

rer os videre og samtidig tilbage til kærlighedshistorien i Paris. Iøvrigt er det også i klaveret, at udrejsevisaet ligger gemt, hvormed Victor Lazlo og Ilsa til sidst letter fra *Casablanca* og historien får sin forløsning. Musikken får således på flere niveauer en afgørende dramatisk funktion, idet den bestandigt bliver omdrejningspunktet for de indbyrdes magtspil, f.eks. afsyngningen af Marseillaisen, der medfører at Rick's bar bliver lukket af politiinspektøren, kaptajn Renault.

Den 'taktløse' musik

I modsætning til underlægningsmusikken, der i en vis forstand er trofast og indfølelse i forhold til filmens dramatiske forløb, så kan den diegetiske musik undertiden udvise en utrolig og oprørende mangel på indføling. Michel Chion taler om "anempatisk" musik og nævner en scene fra *Paradisets børn* (44), hvor Babtiste leder efter Garance i menneskemængden, der bevæger sig rundt til karnevalsmusik.⁷ Her er musikken og situationen (fest og karneval) ufølsom overfor Babtistes voksende desperation. Den inkarnerer verden som en modstand, som noget ydre og fremmed i forhold til den enkelte, idet den følger sin egen ydre og mekaniske logik.

Der findes masser af eksempler på denne brug af musik. Mest berømt er nok Hitchcocks *Farligt møde* (51), hvor den unge Miriam myrdes i en forlystelsespark til lyden af lystig musik fra en karusel såvel som optakten til mordforsøget i Royal Albert Hall i slutningen af *Manden der vidste for meget* (56). I sidstnævnte sidestilles den klassiske musiks kultiverethed med en rationel og kynisk kalkuleret udførelse af et mord. Og i *Farligt møde* opleves mordet særlig grotesk og uhyggeligt på baggrund forlystelsesmusikken og den samlede audio-visuelle iscenesættelse af mordet i en forlystelsespark.⁸

Allerede i en film som *M* benyttes et lignende musikalsk-retorisk greb. Her understreges morderens psykotiske mangel på indfølelse, idet han vedvarende fløjter et tema fra Griegs 'Peer Gynt', der igen og igen høres forud for hvert af barnemordene.

På denne måde får den diegetiske musik ofte en mere kommenterende rolle end underlægningsmusikken. I picnicsekvensen i *Citizen Kane* er Kane og Susan draget væk fra den monumentale ensomhed på Xanadu. Vi ser en lang begravelsesagtig kortege af sorte biler, hvorefter der klippes til et smilende negeransigt (!) der synger 'It can't be love'. Fra billeder af festende mennesker bevæger vi os nu visuelt ind i Kane og Susan's telt, hvor der udfolder sig et skiftevist under- og overspillet ægteskabeligt drama af pinagtigt Ibsensk tilsnit, mens festen auditivt fastholdes i form af musik udenfor teltet, der hermed fremhæver Kane og Susan's ulykkelige isolerethed.

Den kommenterende musik

Den diegetiske musik optræder sjæl-

dent som klassisk orkestermusik men udgøres af musikformer, der er tættere på handlingens historiske tid end underlægningsmusikken. Lola i skikkelse af Marlene Dietrich synger typisk 20'ers cabaret-sange, der slæber på en tung duft af berliner-dekadence og den polske flyverekadrille i RAF i *At være eller ikke være* (43) synger en music-hall inspireret sang, der i sin form og tempo minder om mange af krigsårenes engelske sange.

Hvor underlægningsmusikken er instrumental, da er den diegetiske musik ofte med sang, hvormed den så at sige kan tale to sprog på én gang; det rent musikalske såvel som det verbalsproglige. Sangene lægger ikke blot en stemning, indikerer subjektive tilstande og lignende men kan også direkte med ord karakterisere personer og situationer på en mere specifik måde end underlægningsmusikken.

I *Sabrina* (54) sidder den unge chaufførdatter i skikkelse af en meget ung og nuttet Adrey Hepburn og betragter en af overklassefamiliens Larrabee's fester og særligt sønnen David fra et træ i haven alt imens orkestret spiller dansabel jazzmusik og der synges: "I reach for You like I reach for a star..." Musikken udpeger ikke blot, hvilke følelser, der er på spil som underlægningsmusikken normalt gør, men forholder sig til den, idet den i ord inddirekte kommenterer afstanden mellem den forelskede unge pige og hendes forfærdede David.

Undertiden kan filmen enddog forlade den diegetiske musiks fysiske forankring i filmens univers for så meget desto mere at lade den kommentere handlingen. I slutningen af Jean Renoir's *Menneskedyret* (38) er vi til fest med jernbanens orkester, der spiller op til dans. Filmens Severine (Simone Simon), der har flirtet med en ny bejler, fortæller togføreren Lantier (Jean Gabin), at deres forhold er forbi. Herefter forlader hun festen. Kort efter følger Lantier efter; vi ser ham udenfor, hvor musikken ikke kan høres og derefter i hendes lejlighed, der ligger stille hen. Her myrder han hende, nattet af jalousi. Herefter klippes til dansesalen, hvor orkestret nu assisteres af en sanger, der synger om den troløse Ninette, der giver sig hen til alle. Herfra klippes til Lantier og den myrdede Severine, mens vi nu pludselig kan høre sangen om Ninette, der volder alle mænd sorg. Den kommenterende effekt forstærkes



Til venstre:
Al Jolson
synger for sin
'Mammy' i
'The Jazz
Singer'.

her yderligere af, at reallydende forsvinder og hermed overlader hele lydsporet til sangens moraliserende omkvæd. Visuelt er vi et sted, auditivt et andet sted. Her tildesættes den diegetiske logik for at musikken så meget desto bedre kan kommentere handlingen.

Coda: Den klassiske film

Dette falder meget godt i forlængelse af den almindelige antagelse om den klassiske film som en bestemt måde at fortælle historier på, der er karakteriseret ved ønsket om at usynliggøre det fortalte som fortalt: Historien skal fremstå som uformidlet, hvorved tilskueren ubesværet (og lystfyldt) kan indleve sig i den.

Netop den diegetiske musik, der udspringer 'naturligt' af fortællingens univers, og som normalt karakteriserer personer og miljø, kan i kraft af sin synlige væren-der tillade sig at sige billeddramaet imod gennem brug af musik, der er inddifferent overfor den dramatiske situation og herved forstærke den følelsesmæssige affekt hos tilskueren. Eller den kan på et mere intellektuelt og sprogligt niveau kommentere det fortalte via en sangtekst, der, som et græsk kor, fortolker og sætter det skete i perspektiv.

Underlægningsmusikken, der ikke kan legitimere sin eksistens i kraft af billedsiden, må derimod forlade sig på en minutiøs loyalitet overfor det indre følelsesmæssige drama såvel som de ydre hændelser, der bringer os gennem fortællingen. Dette gælder lige fra en musikalsk pointering af små handlings- og stemningsskift, der 'synliggøres' gennem musikken, til en udfoldelse af de store konfliktemaer gennem gentagelse og variation af musikalske ledemotiver i centrale dramatiske situationer.

Det er ikke mindst denne rollefordeling som filmmusikken fra midten af 1950'erne på en gang viderfører og udfordrer.

Noter:

1. Rick Altman "Introduction: Sound/History, p.114 in: Sound Theory/Sound Practice (ed.), Routledge, AFI, 1992.
2. Siegfried Kracauer in: Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, Oxford University Press, N.Y., 1960. Her p.137.
3. Filmen 'King Kong' (33) med musik af Max Steiner fremhæves af både Claudia Gorbman såvel som Kathryn Kalinak som gennembruddet for en egentlig underlægningsmusik, der optræder mere end i begyndelsen og slutningen af filmen og som 'tør' lyde uden direkte visuel eller diegetisk begrundelse. Se Claudia Gorbman "Unheard Melodies: Narrative Film Music", Indiana University Press, 1987 særligt p.74-75 samt Kathryn Kalinak "Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film", The University of Wisconsin Press, 1992, her særligt p.71-72.
4. Mary Ann Doane: "Ideology and the Practice of Sound Editing", in: Film Sound: Theory and Practice, (ed.) Elisabeth Weis & John Belton, Columbia University Press, 1985.
5. Leman Engel "The American Musical Theatre, US, 1967. Her særligt p.137-99.
6. Hanns Eisler (og Th.Adorno) har i særlig grad - og ikke uden humor - hoveret over filmmusikkens solide brug af musikalske klischeer. Se Hanns Eisler: Composing for the Films, Dobson, 1947.
7. Michel Chion "Le Son au cinéma", Cahiers de Cinéma/Editions de l'Etoile, Paris, 1985. Her p.122-26.
8. Elisabeth Weis har skrevet en hel bog om Hitchcocks brug af lyd og musik fra hans tidlige lydeksperimenter i begyndelsen af 1930'erne til 'Fuglene' (63). Den er så vidt jeg ved den første bog om lyd og musik med en decideret auteur-vinkel. Se Elisabeth Weis: The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Det Danske Filmmuseums serie 'Fra Stum Til Lyd' viser bl.a. 'Den blå engel' og 'M' fra slutningen af marts til begyndelsen af april. Program kan fås ved henvendelse til Filmmuseet.