

FILM & MUSIK



Siden 1960'erne har en række instruktører fyret komponisten og indsat sig selv som musikalsk DJ. Det er én af mange forhold, der sammen med jazz, pop og rockmusik radikalt har ændret vores begreber om filmmusik. Her berettes historien.

Der var engang i Hollywood, hvor filmmusik blev komponeret af én og instrumenteret af en anden. Denne musik var skrevet til den enkelte film og instrumenteret til et mellemstort orkester. Den blev indspillet med passende og nødvendig hensyntagen til, at dialogen skulle høres klart og tydeligt. Det kom der velsmurte og effektive fortællinger ud af. Filmmusikken var den usynlige hjælper, der trofast fortolkede det audio-visuelle drama, fastholdt og videreførte dramatiske konflikter gennem musikalske temaer og bandt filmen sam-

af Birger Langkjær

men på langs af overspring i tid og handling. Det var musik med et senromantisk tonesprog og måske særligt klange fra R. Strauss og G. Puccini, der genlød i 1930'ernes og 1940'ernes amerikanske filmmusik.

Fra begyndelsen af 1950'erne fornyes det filmmusikalske sprog. Det 20. årh.'s ekspressive og atonale orkestermusik, jazzmusikkens synkoperede rytmik og skæve tonalitets samt først balladen og i 1960'erne pop og rockmusikken vinder efterhånden alle ind på filmens lydspor.

Den fordærvede storby

Jazzmusikken var forvist fra underlægningsmusikken indtil 1950'erne. Hvis der blev spillet egentlig jazzmusik, så skulle orkestret ses.

Fra begyndelsen blev jazz'en en del af den fordærvede storby's musikalske tekstur. I *Manden med den gyldne arm* (Preminger, 55) spiller Frank Sinatra den forsumpede ex-junkie og jazztrommeslager, Frankie. Stedet er Chicago og miljøet kriminelt. Her bevæger den jazzede musik sig frit fra det filmiske univers over i underlægningsmusikken og tilbage igen. Allerede i Fritz

Side 24: Sangerinden Grace Jones smider ikke komponisten men en stuntman overbord i 007-filmen 'View to a Kill' (84). Til højre: Gary Cooper i 'High Noon' (52).

Lang's *Dr. Mabuses testamente* (32) lyder filmens eneste musikunderlagte sekvens, der foregår på et cafeteria efter det unge pars første møde, i form af et klassisk orkester, der spiller bemærkelsesværdigt jazzet. Her i 1932 forbindes jazzmusikken altså med kærligheden men i en kriminaliseret storbykontekst.

1950'ernes bølge af jazzmusik eller i hvert fald jazz-lignende musik i film som *Vild ungdom* (Benedek, 53) og *Et mords analyse* (Preminger, 59) blev fulgt af brug af mere improviseret jazz i 1960'ernes film. I 1970'erne er jazzens konventionaliserede association til storbyen som et fordærvet og på alle måder usundt og livsfarligt sted at befinde sig blevet udnyttet på begge sider af Atlanten hos Bertolucci i *Sidste Tango i Paris* (74) og med Bernard Herrmann's musik til Scorsese's *Taxidriver* (76).

Forskellen er, at hvor de tidlige film har en social forklaringsramme med en kausallogik så klar som et spil billard, så udgøres 1970'ernes film af personer, der befinder sig i en bestemt mental mere end social tilstand. Den tidlige filmjazzmusik associerer til en utæmmet og vild mentalitet, men musikken fungerer sammen med et dramatisk forløb med klart fremstillede årsag-virkningsforhold. Hos Bertolucci og Scorsese fungerer jazzmusikken mere som en markering af indre tilstand, hvor de fysiske rammer bliver fjerne og ligegyldige kulisser for et stadigt mere isoleret storbyindivid.

Siden er jazzmusik og jazzet popmusik (og særligt saxonfonen) blevet standardinventar i varianter over og pasticher på gangster og detektivfilm i film som *Cotton Club* (Coppola, 84) og *Blade Runner* (Scott, 82) såvel som et utal af tv-serier. I *Blade Runner* er Vangelis musik hevet ud af klubintimiteten, væk fra den asfalterede gade og op i et futuristisk alt-rum, hvor den med stærkt udvidet rumklang og synthesizerunderlægning breder sig i det for science-fictionfilmens karakteristiske uendelige og uklart lokaliserede lydum.



Den moralske musik: *High Noon*

Jazzmusikken såvel som den modernistisk-ekspressive musik lyder anderledes men forbliver på mange måder indenfor den klassiske filmmusiks rammer forstået som en bestemt måde at fungere på. Den er loyal mod og udtrykker det indre drama, de følelser og sympatier, som vi af filmen opfordres til at have. Den karakteriserer et miljø, en psykologisk tilstand eller en bestemt følelse, der relaterer sig til den dramatiske situation.

Her foregriber Fred Zinnemann's western *Sheriffen* (52) med musik af Dimitri Tiomkin en del af de ændringer af filmens måde at fungere på, som den senere pop- og rockmusik for alvor fører med sig ind i filmen. Den åbner med en titelsang. Til de indledende billeder høres Tex Ritter synge 'Do not forsake me oh my darling'. Der høres ingen

reallyd og musikken og sangen er tydeligvis ikke en del af filmens fiktive univers. Hvad betyder det?

For det første er der tale om en vedvarende rytmisk markeret musik med et tydeligt forløb via vers og omkvæd, hvorved musikkens tid mærkbart underlægger sig billedets tid. Ikke blot i form af rytmen men også fordi, der tydeligvis er tale om en sang, der skal synges til ende. Hermed opdeler musikken tiden på en langt mere håndfast måde end den klassiske filmmusik og giver hermed den musikunderlagte sekvens en mere determineret karakter. Sekvensen tager ganske enkelt lige så lang tid som musikken og ikke omvendt. For det andet, så kommenterer sangen handlingen og personerne med ord. Det er en funktion, som ellers i den klassiske filmmusik er udlagt til den diegetisk begrundede musik, dvs den musik som præsenteres som en del af filmens univers. Her er det sheriffs skisma mellem hensynet til sig selv og den elskede og så den moralske forpligtigelse i forhold til lov og orden, der kommenteres gennem sangens talen om svigt. Denne underlægningsmusik er ikke tilgængelig for vores helt (Gary Cooper) men er udelukkende til for os. Her er det altså ikke blot muligt at understrege en stemning eller situation men ligefrem at synge den ud og hermed fordoble det udsigelsesmæssige felt gennem musikkens kommenteren. Musikken stiller sig udenfor handlingen. Den forløber ikke parallelt med små handlings-skift men sætter tiden i stå, idet den forholder sig til den moralske konflikt på en langt mere objektivt konstaterende måde end den mere subjektivt indfølelse musik, der akkompagnerer resten af filmen.

Det betyder i en vis forstand en omvendning af forholdet mellem musik og billede, et forhold der ligeledes gør sig gældende i en senere sekvens. Her ses sheriffen på sit kontor, idet han begynder nedskrivningen af sin sidste vilje før middagstoget ankommer med den Frank hele byen frygter, men som kun sheriffen ene mand ønsker at tage kampen op med. Vi ser og hører pendulet på hans ur. Herefter sætter musikken ind, idet den overtager pendulets rytme. Nu følger billedklip rundt blandt byens borgere, der alle venter, til stationen, hvor Frank's håndlangere venter, til sheriffen alene på sit kontor etc.

Alle billedklip falder taktfast på musikken, der fastholder sit langsomme og skæbnesvangre tempo. Musikken afbrydes først, da fløjten fra det ankomne tog lyder.

Her overtager musikken en rytme fra filmens støjside, den rytmiske lyd af pendulet på et ur. Herefter følger billedklippene den musikalske rytme. Musikken insisterer på at blive hørt som en selvstændig og iørefaldende betydningselement, der så åbenbart styrer og kontrollerer de visuelle forløb i denne sekvens. Musikken er så dominerende, at det kræver en høj lyd (togfløjten) til at klippe den ud og bryde dens rytmisk determinerede magt.

Når det alligevel virker skyldes det, at denne omvending af det traditionelle lyd-billede hierarki reelt fungerer i forlængelse af filmens overordnede dramatiske logik, idet den uforandrede rytmik understreger det skæbnebetingede i handlingssekvensen, situationens uafvendelige logik. Musikken gør altså ikke blot opmærksom på sig selv, men opnår en intensivering af filmens dramaturgiske point-of-no-return.

Sheriffen indeholder ikke kun denne rytmisk markerede sekvens samt titelsangen. Der indgår også orkestermusik af den velkendte slags, der indgår som del af filmens musikunderlægning. Filmen udgør på én gang et brud med den tidligere filmmusikalske æstetik samtidig med, at dens musikunderlægning på klassisk vis indgår som horisontalt (fremadrettet) fortælleelement.

Det er denne tendens mod udvendigsgørelse af musikken i forhold til den dramatiske finmekanik, som peger fremad mod den mere pop- og rockprægede filmmusik. Men først en tur over europa.

Instruktør versus komponist

Den klassiske filmmusik er på mange måder et åbenlyst og ofte overset eksempel på grænserne for auteur-tænkningen, dvs. den filosofisk-romantiske forestilling om filmen som instruktørens 'pen' (Astruc), filmen som udtryk for én kunstnerisk bevidsthed.

1960'erne er om noget den selvbevidste instruktørs tid. Her opfattede flertallet af europæiske og senere en lang række amerikanske instruktører sig nu som filmkunstnere, der havde et personligt bud-

skab på hjerte. De kunne skrive drejebog, dialog og instruere. Bag efter kunne de sidde med ved klippebordet. Men musikken kunne de ikke selv lave.

Jean-Luc Godard omgår problemet ved enten at begrænse mængden af musik eller ved at bruge musikken som et råmateriale og indsatte den i det visuelle forløb efter forgodtbefindende. Michel Legrand skrev musikken til *Livet skal leves* (62) som et enkelt og langsomt tema i mol med 11 variationer, der skulle spilles til hver af filmens ialt 12 episoder. Godard ender med at smide al musikken ud bortset fra én af variationerne, som han så indklipper på en række steder i fil-

fortællerstemmer gør yderligere krav på tilskuerens auditive opmærksomhed og i *Livet skal leves* kompliceres dette ved musikkens pludselige tilstedeværelse og ligeså tilfældige forsvinden. Musikken udspringer tydeligvis ikke så meget af det drama, der foregår i filmen. Den er der pludselig og må af tilskueren accepteres som en selvstændig del af et samlet udtryk, der ikke så meget indordner sig under en objektiveret fortællings logik som under instruktørens subjektive logik.

Luis Bunuel repræsenterer samme bestræbelse mod det gennemkontrollerede udtryk. Han undlader simpelthen at bruge mu-



men¹. Musikken bryder aldrig ind, hvor man ville forvente det. Den falder nærmest tilfældigt ind og høres så meget desto tydeligere. Kontrasten mellem Legrand's enkle og let melankolske tema og den af Godard foretagede serielle indmontering gør på én gang musikken stærkere i sit følelsesudtryk samtidig med, at den selvstændiggør sig fra det øvrige filmiske forløb.

Godard benytter sig i alle sine film af mange simultane informationskanaler og musikbrugen indgår i denne strategi: Hans personer taler samtidig med, at der på billedsiden hyppigt ses skilte, skrift på vægge eller breve i nærbilleder, der ofte kommenterer personer eller handling. Højt læsning og undertiden

sik i *Dagens skønhed* (66) samt (bortset fra indledning og afslutning) *Morderenglen* (62). Hermed opstår en del af filmens foruroligende nøgternhed. Et indlysende eksempel er, da ægtemanden til vores kvindelige hovedperson (Catherine Deneuve) skydes ned af hendes elsker på gaden. Vi hører først skudet udenfor billedfeltet. Dernæst klippes til gaden og den nedskudte, hvorefter vi ser hustruen reagere og løbe ned på gaden. Musikkens udebliven er påfaldende, og hermed opnår scenen denne underlige ikke-involverede fremstilling af en tragisk begivenhed; som tilskuer og lytter står man let indifferent tilbage overfor mordet. Det er samme situation, som da Jean-Paul Bel-

mondo 7 år tidligere dør uden musikledsagelse i slutningen af *Åndeløs* (59). Netop Godards udeladelse af musikken på et sted, der i den klassiske film ville få strygerorkestret til at svulme op en sidste gang, forvandler begivenheden og det unikke øjeblik til en simpel hændelse eller formel gestus; den musikalsk-dramatiske og uomgængelige nødvendighed afløses af tilfældighedens lavmælte realitet.

Tavsheden mht. musikken finder delvis sit udtryk i den amerikanske film fra anden halvdel af 1960'erne. *Bonnie og Clyde* (67) såvel som *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (67) er med meget begrænset musikunderlægning. Sidstnævnte er rensat for musik med undtagelse af Burt Bacharach-nummeret 'Raindrops keep fallin' on my head' til billederne af Paul Newman på en cykel i solskinsvejr! I *Bonnie and Clyde* er der tale om et kort og hurtigt, instrumentalt country-stykke, der spilles hver gang Bonnie og Clyde i bil er på flugt efter et kup. De psykologiske relationer fremstilles uden musik som i de scener, hvor Bonnies impotens er i centrum. Musikken er det 'liv', som deres tilværelse får i kraft af deres desperado-tilværelse, hvorved musikken bliver symbolsk-musikalsk stand-in for et abstrakt frihedsideal.

Film og rockmusik: *Easy Rider*

Med *Easy Rider* (69) får rockmusikken og 68-ungdomskulturen for alvor sin entré i den moderne amerikanske film sammen med Woodstock-koncerten som biograffilm, Antonioni's *Zabriskie Point* (70) og 1970'ernes mere teaterrockede musicals som *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 73) og senere *Hair* (Forman, 79).

Her følger Peter Fonda, Dennis Hopper og delvis Jack Nicholson af kameraet på Harley Davidson-motorcykler gennem det amerikanske landskabs øde formationer i lange sekvenser med Steppenwolfs energisk pumpende rockmusik samt The Band mfl. på lydsiden. Der er mange og lange sekvenser, hvor billederne flyder med og nærmest begrundes af musikken. Her bliver det amerikanske frontierlandskab fra westernfilmene forvandlet fra historisk-kulturel oprindelsesmyte til et symbolsk evighedsrum, et ærkæologisk americana, på baggrund



af hvilket den personlige frihed udtrykkes gennem den individuelle rejse igennem dette rum. Der er tale om en fornyet mytologi men vel at mærke i form af road-movie's passive tilegnelse af verden. Vi oplever tre, der oplever; publikum fordobles via de tre rejsende for hvem landskabet forbliver et imaginært rum, et distanceret og symbolsk billede på friheden. Her findes køreturen gennem landskabet fra *Bonnie and Clyde* til *Thelma and Louise* (Scott, 87).

De mange køreture med musik er uden reallyd (med undtagelse af Roger McGullis afsluttende 'Ballad of Easy Rider'). Sekvenserne består

Side 26: Fra 'Livet skal leves' (62). Herover: Paul Newman og Katharine Ross cykler rundt i solskinsvejr til 'Regndråber drypper i mit hår'. Herunder: Det amerikanske landskab i 'Easy Rider'.

udelukkende af billeder klippet i en løs rytme til musikken. Bortset fra de to første numre ('The Pusher' og 'Born to be wild' - begge Steppenwolfs), der forløber under det over 9 minutter lange anslag, så starter musikken markant hver gang direkte på første billedklip til en køresekvens. Sangene fungerer ofte som direkte kommentar til handlingen som nummeret 'The pusher',



der afspilles umiddelbart efter en narkohandel. Andre gange er det sangen, der giver de gentagne køreture en ny stemning som The Byrds blidt-venomlige 'I wasn't born to follow' og The Band's nedgearede 'The Weight' med akustisk guitar, bas og trommer til køreturene før og efter de ankommer til det lille alternativ-samfund, der netop står i modsætning til Steppenwolfs pågående og elektriske rock i filmens start. Samtidig udelukker musikken konsekvent enhver form for støj eller dialog. Kun lyden af motorcyklerne fades ind, når musikken fades ud.

Med andre ord dikterer musikken ofte billedsekvensens længde, den udelukker konsekvent reallydsrummet, musikkens in-punkter er ofte markante og musikken synes ofte at bestemme køreturens emotionelle indhold.

Hvor underlægningsmusik ofte markerer dramatisk-emotionelle ændringer, så udgør musik-sekvenserne i *Easy Rider* en slags handlingsmæssige og dramatiske nul-punkter, hvor musikken distancerer os fra det vi ser; udelukkelsen af reallydrummet forvandler filmens personer fra mennesker til ikoner samtidig med, at landskabet mytologiseres. Det bliver til et musikalsk-visuelt fjernpanorama båret frem af rockmusikkens elektriske 4/4-dele utopi om en anden virkelighed, hvor friheden ikke bare er 'somebody who needs a haircut'. Således deler *Easy Rider* sig op mellem post-68's musikbårne frontier-utopi og sekvenserne uden musik med 'virkelighedens' lyde, der udgøres af samtaler omkring lejrbaal og konfrontationer med et provinsielt og snævert syn (og ideologisk set 1950'erne's USA som bogstavelig talt slår dem ihjel. Peter Fondas 'You know, Billy, we blew it' kan passende stå som filmens på én gang profetiske og flertydige indskrift.

Samtidig udgør sangteksterne undertiden en slags kommentarer til en scene, som vi netop har overværet. Dette gælder ikke blot for *Easy Rider's* motorcykelrock. Den kommenterende underlægningsmusik bliver et gennemgående element i den moderne amerikanske film. *Fagre voksne verden* med Paul Simons drømmende pop-melankolier, Altmans ironiske brug af Leonard Cohen-sange i *Vestens syndige par - McCabe & Mrs. Miller*' (71) samt den blidt-ironiske indled-

ningsmusik til *M.A.S.H.* (70) med omkvædet 'Well, suicide is painless' er andre eksempler.

Instruktøren som DJ

Den pop og rockmusik, der har optrådt i film siden anden del af 1960'erne, har i høj grad været præproduceret musik, der så er monteret ind i et filmisk forløb i modsætning til den klassiske filmmusik, der blev komponeret og indspillet til den færdige film. Men samtidig med dette er det blevet mere almindeligt at benytte allerede eksisterende musik som sådan i form af klassisk musik som Pier Paolo Pasolinis brug af Bach i *Luderkarlen Accatone* (61), Stanley Kubricks brug af Richard Strauss 'Also Sprach Zarathustra' i *Rumrejsen år 2001* (68) eller Luchino Viscontis brug af Mahler i *Døden i Venedig* (71). Her fungerer alene valget af musikken som en kommentar.

Komponisten Alex North havde faktisk fået opgaven med at skrive musik til *Rumrejsen år 2001*. Kubrick endte med at droppe hans musik til fordel for Strauss.

Indledningsvis afspilles overmenneskefilosofen Zarathustras tema, idet der overblændes fra den forhistoriske abe, der kaster en knogle op i luften, idet der, mens den hvirvler rundt, visuelt overblændes til et rumskib. Et tidspring, hvor den menneskelige udvikling indrammes af henholdsvis aben, der benytter primitive redskaber, og mennesket, der bevæger sig i rummet via højteknologi. Det er et lydøst rum, hvor kun musikken optræder: Det sene 19. århundredes moralstormer (Nietsche repræsenteret gennem Zarathustra) omsat i Strauss musik spændes ud over yderpunkterne i den menneskelige evolution (ifølge Darwin). Her er det musikkens historisk-kulturelle tilblivelseshistorie, der - gennem musikkens indmontering i en ny sammenhæng - forfølger musikken, idet den uundgåeligt er ladet med betydning, og hermed kommenterer det filmiske forløb. Den styrer på én gang billedforløbet, der tydeligvis er klippet til musikken, og samtidig sætter den sig udenfor dette; musikken indbyder ikke til en form for psykologisk indlevelse men til distanceret imponerethed af Kubricks kosmiske kortslutning af menneskets kamp med naturen.

Alene brugen af allerede eksisterende musik giver ofte filminstruk-

tører en langt større kontrol over filmens musik, end det er tilfældet med den komponerede filmmusik. Særligt Kubrick har benyttet sig af forhåndenværende 'klassisk' musik i ovennævnte film samt *Clockwork Orange* og *Barry Lyndon*², mens Bergman f.eks. i *Hvisken og råb* (75) lader den sparsomme musik lyde i form af et stykke af Bach's Sarabande i c-mol og Chopin's Mazurka i a-mol. Med denne DJ-rolle genindsætter instruktøren sig selv som filmens absolutte marionetfører, der kontrollerer de levende billeder, lyden såvel som musikken.

Men det gælder ikke kun den klassiske musik. Woody Allen benytter konsekvent præ-eksisterende jazz-musik, og lange passager synes at være visualiseret jazzmusik som indledningsmontagen i *Manhattan* (79) til Gerswins 'Rapsody in blue' samt den scene med bænken, Woody Allen og Diane Keaton i silhuet mod Brooklyn Bridge, der synes at inkarnere Allens paradoksale Manhattan-mytologi; paradoksalt for så vidt at musikken hovedsagelig dækker en periode fra 1920'erne til 1950'erne, mens Allens kunstneriske gennembrudsfilm er samtidsfilm fra slutningen af 1970'erne og frem. Musikken beskriver nostalgisk et 'der-var-engang-New-York', mens diegesen forankres historisk i en tid i kølvandet på kvindefrigørelsesbevægelser, kernefamiliens sammenbrud og eksplosionen i omfanget af det videregående uddannelsessystem (kvindelige studerende og ældre mandlige akademikere er hyp-pige figurer i Allen's univers). Hermed skaber han et samtidighedsrum og simultant hermed (via musikken) et 'tidløst' og mytologisk rum, et 'evigt' nostalgisk Manhattan.

Det er symptomatisk, at han sjældent benytter sig af diegetisk musik. Når han gør det, så er det som i *Hannah og hendes søstre* (85) enten i form af rockmusik, der giver anledning til sarkastiske kommentarer fra Allen om musikerne ('...they are going to take hostages'), eller Bobby Short med Cole Porters 'I'm In Love Again' eller som i *Radio Days* (87), hvor den for en stor dels vedkommende diegetiske musik er begrundet i filmens historiske tid. Musikken er således et idiosynkratisk auteur-mærke i Allens film, der på afgørende vis er med til at etablere en vis overbærende (og nostalgisk båret) distance til karakterer og miljøer.



Til venstre:
Diane Keaton
i 'Radio
Days'.

Det nye mth. musikken i den amerikanske film er, at den i høj grad med pop- og rockmusikken på en helt ny måde bliver en iørefaldende del af det filmiske forløb: Musikken høres på en anden måde end i den klassiske film. I Kubricks *Dr. Strangelove* (63) høres Very Lynn's 'We'll meet again' til billederne af bombeflyets 'Kaptajn Kong' siddende overskrævs på en atombombe vinkende med sin cowboyhat på en ensom lufttur ned over Sovjetunionen. Herefter klippes til billeder af gentagne atombombeeksplosioner. Sekvensen er lammende tragikomisk i dens sammensætning af musik og billeder, der begge i høj grad er bærer af et historisk fastlagt betydningsindhold: Gennem sit historiske udspring i anden verdenskrig udtrykker sangen et kollektivt håb om den dag krigen (2.verdenskrig altså) slutter. Denne på-afgrundens-rand-optimisme forbindes med udsigten til at en enkelt sindssyg general (anno 1967), har iværksat dét, der muligvis er jordens undergang. Sangen giver en underlig og ubehagelig form for 'nostalgisk' déjàvu, idet den som historisk dokument om en 'undergangstid' har overlevet historien og nu høres som stiltfærdig indgangportal til dét, der (måske) er den endelige dommedag i det filmiske Nu.

Sangen udtrykker langt fra nogen form for indføling. Den træder snarere udenfor filmen for at kommentere den gennem en ironisk distancering. Det er en musikalsk funktion, der genfindes i titelsangen 'Suicide is painless' i indledningen af *M.A.S.H.* til billederne af indflyvende helikoptere med blodigt sårede soldater til en amerikansk militærhospitalslejr et sted i Korea

bliver underlægningsmusikken anderledes markant og centralt æstetisk og følelsesmæssigt virkemiddel.

Instruktør og komponist

To andre bud på en anden type filmmusik er henholdsvis Enrico Morricones musik til Sergio Leones spaghetti-western's i 1960'erne såvel som Angelo Badalamentis musik til film af David Lynch. Hos Leone kan scener forlænges i det uendelige via musikken som den afsluttende duel i *Den gode, den onde og den grusomme* (66), idet musikens storladenhed (få instrumenter som trompet og kraftigt forstærket akustisk guitar med meget rumklang), kraftige volumen og langsomme tempo, dens langstrakte opbygning med gentagelse af temaer og underligt overvirkelige kvalitet (bla. i kraft af tonalt høje og ordløse korstemmer) får de ofte meget fåmælte personer en nærmest monumental status, de træder nærmest ud af tiden og frem som tegn mere end som individer. Når musikken lyder, så ophører tiden som bevægelse ligesom virkeligheden pludselig vender tilbage med realiteten, når musikken meget abrupt og påfaldende ophører. Tiden sættes i stå (som i operaens arier) og personerne træder over i en anden virkelighed, en form for evig overvirkelighed. Samtidig har den komiske elementer som i afslutningsduellen, hvor musikkens ikke-markerede rytme pludselig bryder over i en guitarmarkeret tangorytme med en højt syngende trompet. Dette akkompagneres af musikalske støjelementer såsom skudlyde og lyden af kastagneter med rumklang i musikken til nærbillederne af pistolerne. Med dette støjmusikalske indslag i musikken, så forvarsles du-

ellens afslutning på en komisk måde.

Badalamentis musik har ligeledes en evne til at skabe en anden virkelighed, der ikke så meget er en monumental og mytologisk overvirkelighed som en mere ubestemmelig og underbevidst uvirkelighed, et stillestående erkendelsesrum. Ansa Lønstrup har peget på Badalamenti's musiks arbejden vertikalt (med tv-serien *Twin Peaks* som eksempel) snarere end den klassiske orkestermusiks arbejden horisontalt og fremadrettet, idet den via sit stærkt udvidede tonale rum (det meget dybe og det meget høje), det nedsatte tempo og den særlige 'sound' nærmest etablerer vertikalt organiserede psykiske rum i musikken³. Det er træk, der ligeledes findes i *Blue Velvet* (86) Det, som den har til fælles med Morricones musik, er denne 'andethed' kombineret med filmens og musikkens træden ud af tid, dens træden ind i et andet og musikalsk etableret rum. Hos Badalamenti er lydniveauet lavere, tempoet skruet helt ned og temamusikken afviklet via få, langstrakte synthesizerskabte toner og manipuleret sang, hvorved den opnår denne forførende drømmeagtige kvalitet. Hos Leone såvel som Lynch bemærkes musikken ikke så meget fordi, at den kommenterer billederne, men fordi den i påfaldende grad ophæver film og musik som rytmisk forløb i tid; den forvandler filmens personer til henholdsvis monumenter og passivt perciperende subjekter, idet handlingens fremadskriden fornægtes til fordel for et iscenesat eller oplevende og forlænget nu.

Film og musikindustrien

Musikkens dominans i filmen er i høj grad et amerikansk fænomen for så vidt, at plade og filmindustrien i USA snart ikke er til at skelne fra hinanden, idet at film kan markedsføre plader og plader kan markedsføre film. Det gælder ikke mindst musikken til filmene *Saturday Night Fever* (Badham, 77) og *Grease* (Kleiser, 78), Jennifer Warnes 'Up Where We Belong' fra *Officer og gentleman* (Hackford, 82) over 9 1/2 uge (Lyne, 86), der bla. gav Joe Cocker et comeback, til Whitney Houstons krukede eskapader i *Bodyguard* (Jackson, 92).

Siden starten af 1960'erne er enhver ordentlig James Bond-film blevet udstyret med sit faste tema-hit,

og egentlige sound-track al-bums fra en lang række film har længe været udgivet på LP og CD. Desuden bliver publikums tilvænning til det musikstyrede billedforløb stadig mere almindeligt i kraft af den fortsatte markedsføring af musik-udgivelser via musikvideoer på tv.

Det betyder ikke, at der ikke bliver lavet filmmusik på den gamle måde. John Williams er nok en af de mest succesfulde komponister i den ende af skalaen med en imponerende række af musik til Spielberg-Lucas film som *Dødens gab* (75), *Stjernekrigen* (77), *Imperiet slår igen* (Kershner, 80), *Jagten på den forsvundne skat* (81) og *Jarassic Park* (93). Instrumenteringen er i høj grad klaret via synthesizer, men måden at komponere på og musikens strukturelle-dramaturgiske funktioner ligger i forlængelse af den klassiske Hollywood-filmmusik. Der er generelt tale om spektakulære og teknisk krævende udstyrsfilm, store fortællinger båret af begejstring for filmteknikkens muligheder: En sådan fortælling kræver ligesom den klassiske orkestermusiks episk-romantiske løft.

Filmmusik, musikfilm og musik i film

Efter 68 bliver 1950'erne til musikalsk kulturhistorie med en besynderligt dragende nostalgi, som George Lucas først har øre for i *Sidste nat med kliquen* fra 73 med musik af bla. Buddy Holly, Chuck Berry, Fats Domino og Bill Haley and his Comets. Hvor man groft sagt i den klassiske film benyttede sig af et ældre musikalsk sprog i underlægningsmusikken (senromantisk, siden suppleret med mere disharmonisk og atonal musik) og forskellige nyere rytmiske musikformer som diegetisk musik (ofte jazz), så vender dette billede med den moderne film, idet at underlægningsmusikken ofte bliver nutidens (og ungdommens) musikalske sprog, mens den diegetiske musik ofte fungerer som historisk karakterisering, idet den undertiden bevæger sig stilhistorisk tilbage gennem det 20. århundrede - og ofte til 1930'erne eller 1950'erne - for at karakterisere filmens tid i film som nævnte *Sidste nat med kliquen*, musical-filmen *Grease* (dog med umiskendelig 70'er-teknologisk sound), *Cotton Club* og *Radio Days* for blot at nævne nogle.

Fornyelsen af underlægningsmusikens måde at fungere på ophæver den diegetiske musiks privilegium mth. den kommenterende eller refleksive funktion, den fordoblede udsigelse via sangtekstens forholdet sig til det hørte og set, en genindramning af fortællingen som fortalt.

Det er som om, at filmen siden 1960'erne ikke har samme behov for at naturalisere fortællingen som fortalt. En lang række film iscenesætter gennem pop- og rockmusikken en udvendiggørelse af det filmiske univers, en krængen filmen ud som iscenesat forløb. Musikken lader os betragte personerne udefra, idet musikken udstiller dem af det filmiske univers, som i *Butch Cassidy* da 'Raindrops keep fallin' on my head' pludselig og ubegrundet bryder ind og fjerner alle realyde men uden en egentlig dramaturgisk funktion; filmens handling går simpelthen i stå, idet den nu forvandles til et oplevelsesforløb uden retningsbestemt og dramatisk motive-ret bevægelse mod et givent mål. Her er tale om et visuelt-musikalsk 'temps mort', en lystfyldt ubestemthedsoplevelse, der siden er blevet så grundigt trivialiseret via tv og reklamer.

Amerikanske film har siden begyndelsen af 1980'erne fremvist en massiv tendens mod disse musikvideo-lignende sekvenser, hvor det i høj grad er musikken, der afgør om sekvensen fungerer eller ej, dvs om vi fascineres. Jeg vil dog mene, at det er en tendens, der ikke kun kan relateres til tv-mediet, men som kan spores tilbage til indoptagelsen i slutningen af 1960'erne af rockmusik i amerikansk film og Morricone som fremstående eksempel i europa. Hvor musikken i *Sheriffen* er æstetisk nybrydende, da er den på traditionel filmmusikalsk vis med til at forstærke en fremadrettet spænding på langs af diegesen som forløb. Omvendt er brugen af Bacharach's sang i *Butch Cassidy* en løssluppen show-stopper. Her træder personerne via musikken ud af handlingen for at etablere et afgrænset, semi-autonomt forløb uden betydning for filmens etablering og afvikling af personer og konflikter. Køreturene i *Easy Rider* minder umiddelbart om diligenceture og hesteridt i den klassiske western. Men med den forskel at hvor musikken og bevægelsen gennem det amerikanske landskab havde be-

stemte formål i den klassiske western (to adskilte skal mødes, en advarsel skal overbringes), så er køreturen på motorcykler gennem landskabet understøttet af musik-kens elektriske puls blevet et formål i sig selv.

De sidste 20 år har fremvist et noget blandet kor af mere traditionel underlægningsmusik, egentligt musikbårne film med afvikling af en serie af pop- og rockhits til forskellige former for mere eller mindre gennemtænkt brug af allerede eksisterende musik i film.

Filmmusikken har skiftet karakter. Den er ligeså meget musik som egentlig filmmusik. Den indgår i omfattende grad i et kulturelt kredsløb udenfor biografens lukkede rum, der overskrider den klassiske filmmusiks indarbejdning af stil- og melodicitater. Den taler til sit publikum på en anden måde. Den klassiske filmmusiks episke løft, dens dramatisk-emotionelle fremdrift, optræder i den samtidige film men er ikke længere enerådende. Der er ikke længere tale om en slags muzak, en ubemærket og diskret manipulerende lydgrød i baghovedet, men om musik, der er lavet for at blive hørt og lyttet efter. En af popmusikkens store kvaliteter og dens egentlige adelsmærke er at være iørefaldende. Dele af den nyere musik i film - og ikke kun popmusikken - omskaber i en vis forstand filmgængeren til en mere opmærksom eller registrerende lytter.

Det gør ikke nødvendigvis filmen og musikken bedre eller dårligere. Men det forandrer radikalt dens funktion og hermed biografen som oplevelses- og erfaringsrum.

Noter:

1. Michel Legrand beretter om dette i en telefonsamtale med Royal S. Brown i 1980. Om dette samt Godard og musikken til 'Livet skal leves' samt 'Manden i månen' (1965), se Royal S. Brown: 'Overtones and Undertones: Reading Film Music', University of California Press, 1994. Her p.188-211.

2. Palle Schantz Lauridsen har behandlet musikken i de tre nævnte film (herunder forholdet mellem musikkens oprindelige og fornyede filmiske betydning) i artiklen 'Musikken hos Stanley Kubrick', in: Søkvens, København 1993.

3. Se Ansa Lønstrups glimrende og detaljerede analyse 'Hvordan gør musikken i Twin Peaks?', in: Mediekultur nr.18, Århus, 1992. Artiklen udmærker sig ved at begå en musikanalyse, der ikke blot bedriver nodeeksercits, men som rent faktisk gør læseren klo-gere på tv-seriens æstetisk-tematiske sammensathed.