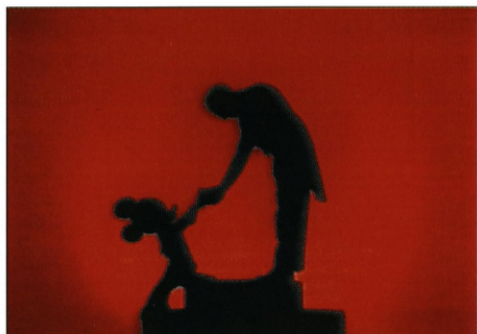




*Mickey Mouse, der selv var dirigent (i The Band Concert, 1935), hilser på Leopold Stokowski (i Fanatsia, 1940), jf. s. 43*



# Klangen af billeder

Udviklingslinier i filmmusikkens historie

Ifølge traditionen bundes filmmusikkens oprindelse i en praktisk funktion: at overdøve lyden fra projektoren. Siden hen er vi blevet vant til at opfatte filmmusikken som et semantisk element i filmfortællingens helhed, idet musikken antages at fortolke og kommentere filmens handlingsforløb i overensstemmelse med forskellige mere eller mindre entydigt vedtagne betydningsafkodninger.

**Stumfilmmusikken - konvention og opera.** Men filmens alliance med musikken har også rødder i kulturelle konventioner. Man kan således opfatte filmmusikken

som et ritualiserende træk. Gennem musikledsagelsen skabes oplevelsen af en forestilling, en særligt foranstaltet hændelse, der adskilles fra den øvrige virkelighed. Og man kan se musikledsagelsen som et nyt mediums forsøg på at etablere sig ved at overtage de ældre mediers konventioner, altså som en strukturel imitation. På samme måde som filmen initialt i så mange henseender lægger sig op ad teatrets konventioner, hvor musikken jo også traditionelt har en rolle, sådan trækker filmens visuelle, tidslige fortællende forløb typisk på de andre, allerede eksisterende visuelle, tidsligt fortællende medier. Man kan i den sammenhæng notere

sig, at musik altid har været obligatorisk akkompagnement til stum optræden og optisk fremvisning som pantomime, ballet, cirkus, *laterna magica*.

Musikledsagelsen er en tradition, der kan forklares på forskellig vis. Man kan opfatte det som et udslag af sansemæssig *horror vacui*. Da vi er vant til, at synsoplevelse ledsages af lydoplevelse (men ikke nødvendigvis af føle-, smags- og lugtoplevelse), opfatter vi fraværet af lyd som en *mangel*. Billeder uden lyd hensætter os i en slags døvhed.

Hvorimod det omvendte oprindelig ikke var tilfældet: trods fraværet af billeder slog radioen igennem uden besvær, selv om den hensætter os i en slags blindhed. Først nu, hvor visual-medierne er blevet så dominerende, er der stigende tendens til at *vise*, når vi skal *høre*: musikvideoen er blevet populærmusikkens dominerende genre. Da Walt Disney med sin *Fantasia* i 1940 visualiserede kendt klassisk musik, kom der et ramaskrig fra det kultiverede publikum. En kritiker følte, at Disneys musikanvendelse "was so destructive of my feelings about this music that for a long time I feared I should never be able to efface Disney's images from my mind, and my enjoyment of it would be permanently marred" (Ernest Lindgren, p. 140). Men nu er lyden alene ikke længere nok. Også den klassiske musik opleves visuelt via tv-transmission af koncerter. Og det uanset, at synet af tilfældige orkestermedlemmers fysiognomier er klart irrelevant for musikken selv. Mahlers *Sjette symfoni* bliver visualiseret som en række nærbilleder af festklædte herrer og damer, der koncentrerer sig om deres instrumenter.

Umiddelbart kan stumfilmens brug af musik opfattes som en reaktion på denne mediets lydige mangel. Problemet var, at filmens opfindelse og gennembrud omkring 1895 var en halv opfindelse, for så vidt som lyden ikke var klar. Lydkonservering (og

lydregistrering) var opfundet, endda i kombination med en slags film, jf. Edisons kinetophon helt tilbage i 1889, men det hårde faktum er, at det ikke lykkedes at bringe lyd og musik definitivt ind i filmteknikken fra begyndelsen, at man - trods mange pionerindsatser - først efter godt 30 år formåede at bringe lydteknologien på niveau med billedteknologien, så de to teknologier kunne forenes i et fælles medium. For selv om nogle af reaktionerne på lydens indførelse i 1927-31 kunne tyde på det modsatte, var det aldrig meningen, at filmen udelukkende skulle være billede. Det var blot betinget af de teknologiske begrænsninger. Og det var denne mangel, som musikken - i et vist omfang - kunne råde bod på (på samme måde som håndkolorering og tintning kunne råde bod på den sort-hvid begrænsning i farvespekteret, som også var dikteret af teknisk uformåen).

Men således blev den levende underlægningsmusik til stumfilmforestillingen et interessant paradoks: Det tekniske billedmedium, som havde adapteret de levende skuespillerpræstationer til 'døde', tekniske udtryk, blev ledsaget af levende musikeres aktiviteter. En hybridform. Musikken blev en måde at tilføje filmforestillingen et *live*/autentisk bidrag. Så at sige som en gradvis nedtrapning fra den *live* oplevelse, som tidligere altid var en nødvendighed ved al performance. En indrømmelse til traditionerne, men samtidig i modstrid med filmens øvrige fremtrædelsesform og derfor prædestineret til at forsvinde igen.

Men musikken havde også en perceptions-mæssig funktion. Enhver, der har set stumfilm 'cold' - altså uden musikledsagelse, vil vide, at det ikke blot er kedsommeligt og enerverende, men også, at stilheden gør det vanskeligere at koncentrere sig om billedforløbet. Musikkens funktion var således også at skabe sammenhæng, at un-

derstrege filmens *flow*, samt at bidrage til at samle tilskuerens opmærksomhed i biograf-forestillingens ritualiserede situation.

På disse måder kan musikken forståelig-gøres som element i filmen, der ellers med sin virkelighedsnære karakter umiddelbart skulle synes i modstrid med musikkens abstrakthed. Men hvis man opfatter filmen som et medium, der paradoksalt forbinder et stærkt virkelighedspræg med et ligeså stærkt, formalistisk fortaltespræg, er det klart, at der på den ene side er filmens ontologiske proces (selve fotograferingens repræsentationssystem, der basalt opererer med en direkte kausalitet mellem det filmede objekt og den semantiske betydning) og på den anden side alle narrationens elementer inklusive musikken.

Nok kan musikken være diegetisk, altså logisk indfældet i handlingsplanet hvor den f.eks. kommer fra en radio, fra et orkester, fra en musikalsk udøvende person og således er principielt hørbar for handlingens personer. Og således er den diegetiske musik strengt taget led i filmens reallid, på linie med samtaler, politisirener og telefonens kimen. Men oftest er den non-diegetisk, såkaldt underlægningsmusik, der ikke har logisk begrundelse og da heller ikke høres af handlingens personer, men kun af publikum. Det er netop en komisk meta-effekt, passende for parodien, når den ensomme rytter i Mel Brooks' *Blazing Saddles* langt ude i ørkenen støder på 'underlægningsmusikkens' orkester. Underlægningsmusikken har ingen forankring i virkelighedsuniverset, den er til stede udelukkende som et fortolkende element, en tematisk tilkendegivelse kommunikeret direkte fra filmens 'fortæller' til dens tilskuer.

Det er i dette betydningskabende felt, at filmmusikkens væsentligste æstetiske funktion ligger. Generelt er musikkens rolle her at understrege det emotionelle. Derfor la-

der scener med klart følelsesindehold sig lettest udbygge musikalsk: typisk enten romantiske scener præget af lyst, lidenskab, længsel eller scener præget af dynamisk handling, kamp, flugt, forfølgelse. Scener, der vanskeligere lader sig gengive musikalsk, er scener med trivielle hverdagsaktiviteter og intellektuelle scener med udveksling af mere spekulative synspunkter. Det grundlægger en norm, som fortsat er virksom: musikken kobles til spænding, uhygge og til intens emotionalitet, en konvention, der er så indarbejdet, at man også i lydfilm kan regne med underlægningsmusikalske indslag som et sikkert tegn på typisk truende fare eller på eruptive følelser, oftest såkaldte romantiske følelser.

Stumfilmen har i denne henseende påfaldende fællestræk med operaen i 1800-tallet og det tidlige 1900-tal, omend med en noget anden genre-fordeling (men det skal bemærkes, at Puccini faktisk lavede en western-opera, *La fanciulla del West*, 1910, Pigen fra Vesten). Materialet er for begge former primært komik, spænding, melodrama og sentimentalitet, ofte i historiske miljøer. Også operaen dyrker den ekceptionelle emotionalitet, mens egentlige meningsudvekslinger, diskussioner, ræsonnering eller dagligdags banaliteter er fremmede for formen. Derfor er det Shakespeare der kunne bruges som operaforlæg og som stumfilmforlæg, men ikke Ibsen eller Tjekhov.

Den musik, der blev skabt til og/eller brugt til stumfilmene, var først og fremmest præget af, at der skulle bruges *meget* musik. Musikken skulle være uden afbrydelse, ellers ville det opleves som et illusionsbrud. Mærkeligt nok - for faktisk var musikkens tilstedeværelse i sig selv et klart brud på virkelighedsillusionen. Det enorme musikbehov er utvivlsomt en af grundene til, at kun få seriøse komponister interesserede sig for at komponere stumfilmmusik. Der er

det tidlige eksempel med Saint-Saëns' musik til *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), skrevet specielt til filmen og indspillet på tilhørende grammofonplade; men her drejede det sig om en film på ca. 15 minutter. Carl Nielsen havde kun hån til overs for filmmediet (cf. Schepelern 1995); men Milhaud skrev musik til L'Herbiers *L'Inhumaine* (1923), Richard Strauss bearbejdede selv sin musik til en stum udgave af *Der Rosenkavalier* (1926), Honegger komponerede til Gances monumentale *Napoléon* (1927), en musik, som desværre ikke blev benyttet til den rekonstruerede udgave i 1981, hvor det var producenten Coppolas far, der fik opgaven (i England dog Carl Davis, der har fået gennembrud som moderne stumfilmkomponist); Jacques Ibert skrev musik til Clairs *Un chapeau de paille d'Italie* (1927, Den italienske stråhat) og Sjostakovitj til Kozintsev & Traubergs *Det ny Babylon* (1929). Hovedsagelig blev opgaverne dog løst af komponister på et noget lavere ambitionsniveau, f.eks. Edmund Meisel med musikken til den tyske udgave af Ejzenstejns *Panserkrydsren Potemkin* (1926).

Men især, og vigtigst, var der den store industri af manualer og cue sheets. Cue sheets var oversigter over filmens forløb med markering af, hvilke alment kendte musikstykker man kunne bruge hvor (med filmens mellemtekster brugt som stikord). Manualerne er især tre store oversigtsværker med film-egnede musikstykker: J.S. Zamenicks *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (1913), Giuseppe Beccas 12 binds *Kinobibliothek* eller *Kinothek* (fra 1919) og Ernö Rapées *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924). Her var dels udgavernes egne kompositioner, dels samlinger af andres kompositioner, typisk kategoriseret efter betydningsindhold, så kapelmesteren bekvemt kunne finde frem til det rette nummer. Med værker som disse

blev den opfattelse definitivt etableret, at der til enhver filmisk handling eksisterer et adækvat musikalsk udtryk af samme betydningsindhold. Det er påfaldende, at betydningerne, som filmmusikken udnytter dem, ikke typisk kommer fra autonom musik i større udstrækning, men netop fra musik med tilknyttede betydningskoder, hvilket kan ske ved at musikken er sang (hvor teksten definerer betydningen), opera (med en regulær dramatisk handling), balletmusik, teatermusik (begge tilknyttet en handling), programmusik (altså symfonisk musik med en litterær 'handling') eller musik der via titlen markerer et mere vagt deskriptivt indhold.

Man kan her konstatere en forbindelse mellem narrativitet og popularitet, en forbindelse der også udgør en forklaring på sammenkoblingen af film og musik. Narrativitet har, i hvert fald siden 1800-tallets begyndelse, også gjort musikken mere tilgængelig og dermed mere populær. Tendensen til at give musikken et illustrativt indhold var også for musikinstitutionen en gavmild faktor i 1800-tallet, kendt ikke mindst af musikforlæggere, en fidus så at sige, jf. den særlige opmærksomhed omkring instrumentale værker, som via titlen markerer et semantisk indhold - *Skæbnesymfonien*, *Eroica*, *Regndråbeprælediet*, *Fra den nye verden*, som altid har fanget publikums opmærksomhed bedre end titler som *Symfoni nr. 5*, *Symfoni nr. 3*, osv. Her udnyttes den omstændighed, at vi har lettere ved at interessere os for musik, hvis den har (eller postuleres at have) et narrativt indhold.

Selv om musik strengt taget kun 'handler' om tonearter og intervaller, bliver vi nødt til at tage til efterretning, at musikken derudover konventionsmæssigt skaber sine betydningsystemer. Der er en lang række musikalske grundbetydninger, som vel ikke ligger i musikken selv, men som har vundet

hævd i den grad, at der næppe vil være det store udsving i tydingen af dem. Det er dem, stumfilmens musikbrug baserer sig på.

Her skabes de konventioner, der etablerer publikumsforventninger om musikkens rolle. Skal man generalisere, drejer det sig om følgende:

Filmmusikken skal have korte fraser, korte forløb, korte temaer, der kan gentages og varieres, men ikke udsættes for mere kompliceret behandling. Alt skal kunne tilpasses filmens skift og klip. Men samtidig skal musikken være til stede som den wagner'ske 'unendliche Melodie'.

Musikken skal hente sit musikalske materiale, såvel som sin musikalske 'semantik', i populærmusik og især i den mere populære 'klassiske' musik, typisk opera og programmusik fra 1800-tallets sidste halvdel. Anvendelsen af præ-eksisterende musik indkorporeres i musikkens forløb i mere eller mindre bearbejdet form.

**Den klassiske epoke: anakronismernes guldalder.** Alle de træk, der er karakteristiske for tonefilmens musikanvendelse i den første store periode (ca. 1930-50), er grundlagt og gennemprøvede i stumfilmperioden. I den forstand betyder lydfilmens gennembrud bemærkelsesværdigt lidt for filmmusikken. Det er symptomatisk, at Croslands *The Jazz Singer* (1927, Jazz-sangeren), der markerer lydfilmens sensationelle gennembrud i filmhistorien, også lejlighedsvis snupper et stykke Tjajkovskij (*Romeo og Julie*-ouverturen); som en markering af, at den diegetiske lyd kan være meget god, når Al Jolson skal sige "You ain't heard nothing yet!", men at de emotionelle højdepunkter alligevel er bedst tjent med at få en slevfuld af den vanlige musiksuppe.

I denne sammenhæng kan man også forstå den anakronistiske stil, der er så påfaldende et træk ved den såkaldt klassiske

Hollywood-musik, hvis hovedskikkelser er de to østrigere Max Steiner og Erich Wolfgang Korngold.

Korngolds skæbne er symptomatisk: Han var østriger af jødisk baggrund, født 1897 i Wien, og kom frem som musikalsk vidunderbarn, passende opkaldt efter en anden Wolfgang. Som 13-årig fik han scene-pantomimen *Der Schneemann* opført på Wieneroperaen, og skabte sensation. Hans største succes var operaen *Die tote Stadt* (1920), en symbolistisk smægtende kærlighedstragedie fra det gamle Brügge. Korngolds tidlige værker var samtidige med Stravinsky, Schönberg, Berg. Men Korngold var ikke avantgarde, han tilhørte arrièregarden. Han var en intelligent eklektiker, et ekko af den unge Richard Strauss (med *Ein Heldenleben* fra 1899 som typisk forbillede). Og netop Strauss udviste jo i sin lange karriere en påfaldende kovending fra konventionel senromantik i 1880'erne frem mod den banebrydende *Elektra* (1909) på tærsklen til modernisme, men derfra en hastig retræte med *Der Rosenkavalier* (1911) og videre i mere og mere nostalgisk ciseleret senromantisk pastiche, kulminerende med de skønne, men totalt utidssvarende *Vier letzte Lieder* i 1949. Korngolds første lærer var den åndsbeslægtede Zemlinsky, en Wagner/Mahler-efterligner (og svoger til Schönberg!). Da Korngold via Max Reinhardts Shakespearefilm *A Midsummer Night's Dream* (1935) kom til Hollywood, blev han inddraget i filmkomposition, og i grunden var det den musikalske redning for et anakronistisk talent som Korngolds. I årene 1934-46 skrev han musik til en snes film, fik to Oscars, men han blev efterhånden træt af filmarbejdet og ville gerne komponere værker til opuslisten igen. Men han havde svært ved at komme tilbage efter krigen; tiden var nu i ekstrem grad løbet fra hans musik. Og gennem sidste del af sin karriere bliver han hånet af

# Katastrophe.

Tragischer Einschlag. Gewitter. 327

Musical score for 'Tragischer Einschlag. Gewitter.' (1). Tempo:  $\text{♩} = 63$ . Dynamics: *fff*, *pp*. Instruments: Str., Picc., Str. trem.  $\text{♩} = 63$ .

Erscheinung des Todes.

Musical score for 'Erscheinung des Todes.' (1). Tempo:  $\text{♩} = 40$ . Dynamics: *fff*, *pp*.

Katastrophe (anschwellend mit Abklang).

Musical score for 'Katastrophe (anschwellend mit Abklang).' (2). Tempo:  $\text{♩} = 50$ . Dynamics: *p*, *pp*. Instruments: Fl.  $\text{♩} = 50$ , Cl., Str., Trp., Fag., Horn., Pos., Beck., Horn., Pa., Wokel.

Katastrophe. Entfesselte Leidenschaft.

Musical score for 'Katastrophe. Entfesselte Leidenschaft.' (3). Tempo:  $\text{♩} = 160$ . Dynamics: *fff*, *ff*. Instruments: Str.  $\text{♩} = 160$ , Str. trem.  $\text{♩} = 60$ , Bass.

Elementarer Ausbruch. Tragische Zerrissenheit.

Musical score for 'Elementarer Ausbruch. Tragische Zerrissenheit.' (3). Tempo:  $\text{♩} = 58$ . Dynamics: *ff*. Instruments: Viol., Fag. Horn.

Tragischer Höhepunkt.

Musical score for 'Tragischer Höhepunkt.' (1). Tempo:  $\text{♩} = 58$ . Dynamics: *ff*, *pp*, *ff*. Instruments: Tutti, Str., Blas. Str., Bl. Str., *cras.*

Tragischer Höhepunkt. E.

Musical score for 'Tragischer Höhepunkt. E.' (2). Tempo:  $\text{♩} = 54$  and  $\text{♩} = 112$ . Dynamics: *ff*, *pp*. Instruments: Tutti, Beck.

Katastrophe.

Musical score for 'Katastrophe.' (4). Tempo:  $\text{♩} = 66$  and  $\text{♩} = 58$ . Dynamics: *ff*, *pp*, *ff*. Instruments: *ff* *sonore* Trbne.

Schweres Verhängnis.

Musical score for 'Schweres Verhängnis.' (1). Tempo:  $\text{♩} = 63$ . Dynamics: *ff*, *pp*. Instruments: Tull., Pos., A, Es.

Nach der Katastrophe. Tragischer Höhepunkt.

Musical score for 'Nach der Katastrophe. Tragischer Höhepunkt.' (1). Tempo:  $\text{♩} = 42$ . Dynamics: *ff*, *ppp*.

## Moderato nobile (♩)



Hovedtemaet fra  
Korngolds  
violinkoncert.

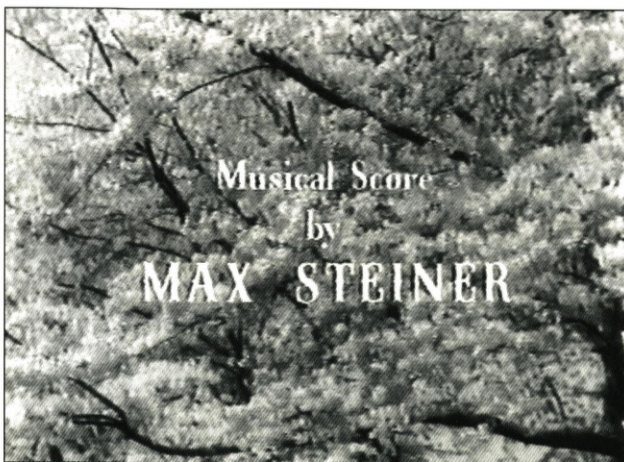
kritikerne, mens han forknýt fortsætter med at komponere musik fra verden af igår.

I de sidste år laver han en symfoni (1952) og især en violinkoncert (1947). Den blev uropført af Jascha Heifetz, et henrevet melodisk værk, bygget på materiale fra fire filmpartiturer - *Another Dawn*, *Juarez*, *Anthony Adverse* og *The Prince and the Pauper*, alt sammen smægtende, følelesesbrusende musik, der i sig selv demonstrerer, at musikken i den klassiske Hollywood-epoke altid finder og støtter det samme i filmene, hvor forskellige substanserne end er: et kærlighedsmelodrama fra en britisk kolonipost i Afrika, en mexikansk frihedshelts liv, en ung mands farverige udviklingshistorie i 1800-tallet, en prins og en pjalts rollebytning. Det ville være

forkert at kalde violinkoncerten en pastiche, for i en vis forstand kan pastichen være tidssvarende (som hos Ravel og Stravinskij); den er snarere et musikalsk genfærd, en kulørt illusion om hvordan en violinkoncert ville kunne lyde midt i det 20. århundrede - hvis det 20. århundrede aldrig havde fundet sted.

Hollywood-musikken kom til at fungere som en museumsmonter for en forgangen musikalsk stil: her var 1800-talsmusikkens narrative effekter stadig gangbar mønt, alt hvad Liszt, Grieg, Smetana, Tjajkovskij, Elgar, Puccini og især Richard Strauss havde gjort for det musikalske betydningssystem i programmusik og/eller opera danner norm i filmmusikken. Om ikke andet, har Hollywood-klassiken haft den mission at holde senromantikens betydningskraft aktuel i populærkulturen. Mens højkulturens kompositionsmusik forlængst er inde i modernismens komplicerede og fragmenterede univers, fortsætter fin de sièclens symfoniske musik sit triumftog i biograferne. For det er et slående paradoks, at mens den samtidige kompositionsmusik i borgerskabets koncertsale præges af modernisme, der ytrer sig i form af Schönbergs og den øvrige Wienerskoles revolutionerende tolv-tone-teknik, af Bartoks folkloristiske dissonanser, Stravinskij's ironiske pastiche-elementer og af Carl Orff's arkaiske middelalder-stilisering i *Carmina burana*, det nazistiske Tysklands eneste betydelige musikværk, så anvender filmen, der må siges at være modernitetens medium *par excellence*, en

Fra forteksterne til  
Gone With the  
Wind.







(Edition Eulenburg, Originalfassung, 1968, p. 55), mens den rytmiske struktur svarer til passager i takterne 363-365 (p. 56).

Paradoksalt nok betyder lydfilmens komme, at der nu - indimellem musikken - kan være pauser. I stumfilm-musikken virkede pauser som et teknisk uheld. Omsider kan tavsheden benyttes. Der behøver ikke længere være floder af musik. Men alligevel bruger Hollywood-filmen fortsat meget musik, dels utvivlsomt af gammel vane, dels fordi den har vænnet sig til at fortælle historier, der netop *kaldes* på megen musik. Filmen deler stadig i høj grad genrer og stof med operaen: det emotionelle drama er stadig fremherskende, det in-

tellektuelle drama sjældent. Ritualiseringen og emotionaliseringen har stadig brug for masser af senromantisk efterklang, og det efterlader stadig et klart operaagtigt præg over mange af tidens store film. Det er melodrama i den oprindelige betydning: drama med musikunderlægning.

Overtaget fra stumfilmtiden er også trangen til at sammenflette kendte musiklån i den mere anonyme symfoniske strøm. Hvad der i stumfilmtiden var den mest overkommelige praksis for at klare den 'unendliche Melodie', er blevet hængende som et naturligt stiltræk. Lige som Michael Hoffmans musik til Rudolph Valentino-stumfilmen *The Eagle* (1925, Ørnen) temmelig umotiveret henter Tjajkovskijs Blomstervals fra *Nøddeknækkersuiten* ind, benytter også et me-

*Carnés* Quai de  
brumes  
med musik af  
Maurice Jaubert.



Fra Maurice Jauberts partitur.

lodrama i russisk décor som Sternbergs *The Scarlet Empress* (1934, Den røde kejserinde) Tjajkovskij-passager med sig. Katarina den Store, som filmen handler om, levede ganske vist 100 år før Tjajkovskij. Men med en betinget refleks, skabt af stumfilmpraksis, udløser kategorien 'russisk historisk drama' pr. automatik 'Tjajkovskij' - som så i øvrigt får følgeskab af Mendelssohn og Wagner!

En særlig vigtig skikkelse i periodens skæringspunkt mellem film og musik var Walt Disney. Hans tegnede univers brød igennem med lydfilmen (*Steamboat Willie*, 1928), og musikken er det strukturerende og igangsættende element i alle de tidlige korte film. Det er her, et af periodens vigtigste musikæstetiske dogmer bliver etableret, fænomenet Mickey Mousing. Dette princip om en parallelitet mellem det musikalske og det visuelle udtryk, med ofte humoristisk kongruens mellem den musikalske og den fysiske motorik, ligger implicit i hele Hollywood-klassikkens metode, men får hos Disney en vittig-ironisk behandling især i rækken af *Silly Symphonies*, der som princip visualiserer kendt klassisk musik på en ofte ironisk måde: Bondegårdens dyr vågner op til dagens dont til tonerne af Liszts *Ungarsk rapsodi* og Wagners *Tannhäuser-ouverture* (i *Farmyard Symphony*, 1938). Og i film som *The Band Concert* (1935), hvor Anders And drilende fløjte saboterer fremførelsen af Rossinis *Wilhelm Tell-ouverture*, og *Music Land* (1935), hvor jazzen kæmper mod den klassiske musik, tematiserer han direkte musikkens High & Low Culture, idet han søger mod en forening. Kulminationen (og foreningen) kom med *Fantasia* (1940), hvor han fandt narrative ressourcer i klassiske hits som *Pastoralsymfonien*, *Nøddeknækkersuiten*, *Sacre du printemps*, *Timernes dans*, *Troldmandens lærling* og *En nat på Bloksbjerg*. Her er musikken behandlet som et formalistisk/fantastisk kulturklenodie, lige så fjern fra virke-

ligheden som tegnefilmens teknik, men populariseret med Mickey Mouse som troldmanden Disneys lærling, der endda direkte trykker dirigenten Stokowski i hånden som en besegling af en symbolsk forsoning hen over kulturkloften.

Uden for Hollywood fik musikken oftest en anden lyd. Der er den kokette leg med vaudevillens muligheder og lyden som ironisk gebet i René Clairs *Le Million* (1931), Thieles *Die drei von der Tankstelle* (1930), Robert Siodmaks *La crise est finie* (1934), men faktisk også i en tilsvarende amerikansk film som Mamoulians *Love Me Tonight* (1932, Prinsd for en dag) med dens geniale indledende reallyd-symfoni. Og der er yderst sparsomt musikaliserede film som Fritz Langs *M* (1931), med den effektfulde diegetiske brug af Griegs Dovregubbe-tema fra *Peer Gynt*, men ellers næsten helt befriet for underlægningsmusik.

Fransk film under den poetiske realisme finder dog sin særlige emotionelle timbre, ikke mindre patetisk end Hollywood-stilen, men nok mere tidssvarende i det musikalske sprog. Her taler musikken med *Weltschmerz* og fransk tristesse. Og den får ikke for lidt i Joseph Kosmas musik til Renoirs *Une partie de campagne* (1936), når den unge pige lader sig forføre på den lille ø ude i flodens rivende strøm; eller i den berømmede Maurice Jauberts sorgmodige mol-stykke til Carnés *Quai des brumes* (1938, Tågenes kaj), hvor dampere tuder til afgang, dog uden vores helt, der er blevet indhentet af den aldrig svigtende skæbne.

Det er påfaldende, hvordan også den italienske neorealisme, der gik langt i forsøget på at skabe indtryk af et hverdagsrealistisk univers med autentiske locations, amatørskuespillere, og en bevidst ukonstrueret dramaturgi, alligevel - eller måske netop derfor - holdt fast ved en patetisk, let opstyltet melodrama-musik. Hos Vittorio de



6/11 72 Der klages over den larmende underlægningsmusik i TV's naturfilm.

– Men sommeren går på hæld. Efteråret breder sin gråblege kåbe ud over et landskab, som er tystnet, nu da trækfuglene har forladt ynglepladserne ved søbredden. Stilheden brydes kun af Bambergersymfonikernes fremførelse af Brahms' Akademisk Festouverture...

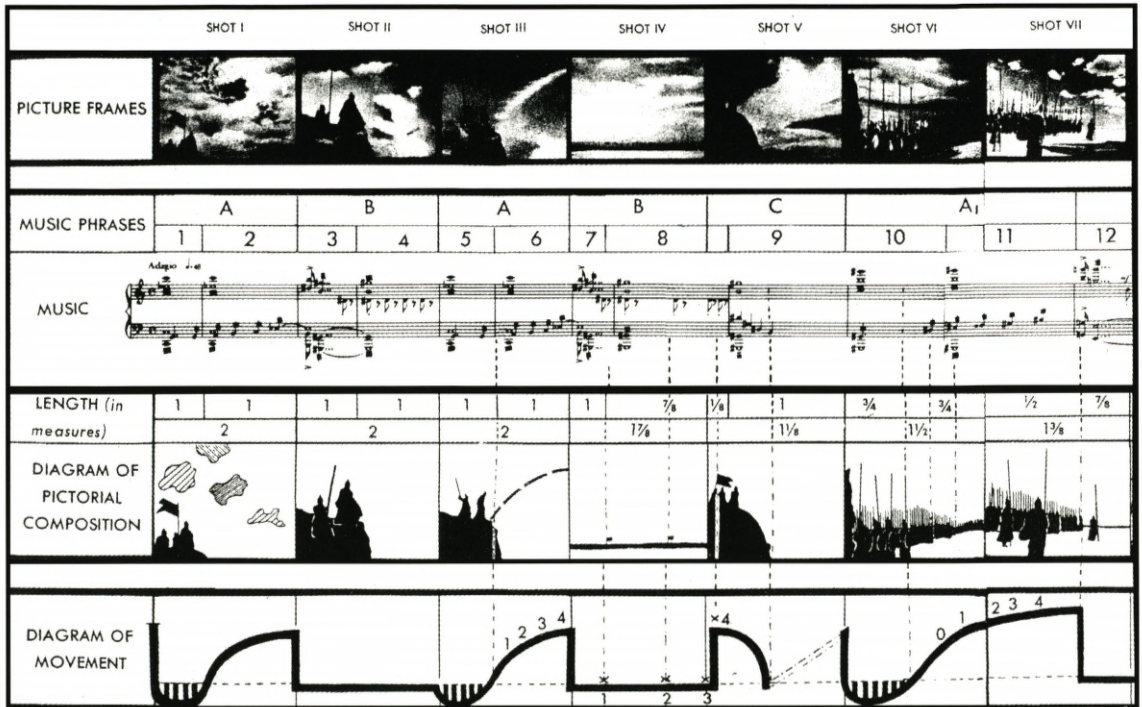
Bo Bojesens tegning fra Politiken 1972 (gengivet med tegnerens tilladelse).

Sica er det Alessandro Cicognini, hos Roberto Rossellini er det symptomatisk nok broderen Renzo Rossellini, der sørger for heftig musikalsk ledsagelse - også midt i verdenskrigens grumt realistiske drama.

Berømt blev også den påfaldende musikunderlægning i Disneys genre-skabende naturfilm, *The Living Desert* og *The Dying Prairie*, der brugte musikken til en menneskeliggørende tolkning, en antropomorficering, af

dyrelivet. Denne musikalisering af dyrelivet og naturens gang som opera-agtigt melodrama har været normsættende, jf. Bo Bojesens bladetegning.

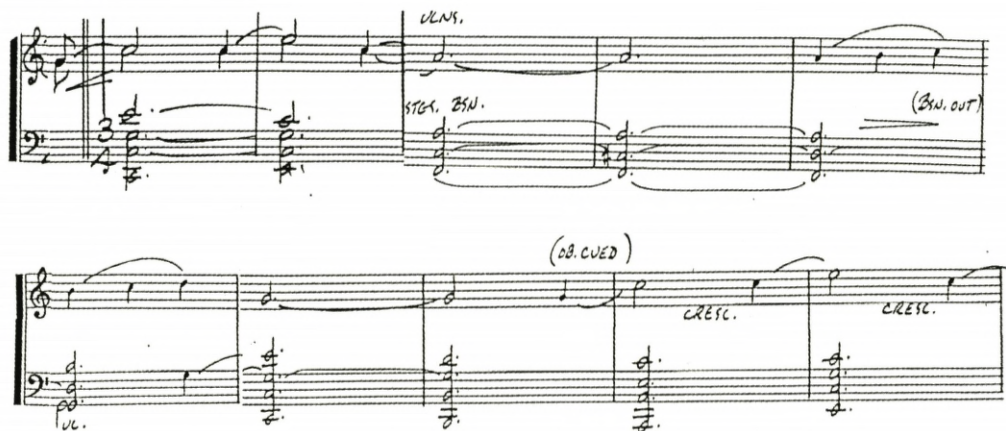
Et berømt musikalsk/filmisk samarbejde er *Aleksandr Nevskij* (1938), Ejzenstejns film med Prokofjevs musik, et kongenialt møde mellem to af russisk kulturs betydeligste skikkelser, begge fanget i stalinismens ma-



Eisensteins diagram over samspillert mellem billede og musik i Aleksandr Nevskij, Slaget på isen. Fra bogen *The Film Sense*, 1942.

skineri. Filmen er et ideologisk monument, interessant som en allegorisk advarsel mod Hitler-Tyskland, en advarsel der blev gjort malplaceret, da Stalin og Hitler året efter indgik en ikke-angrebspagt. Det er også et æstetisk monument over Ejzenstejns forliste montage-ideer, der nu sammen med ideen om kollektiv dramaturgi var faldet i unåde. Ejzenstejn har selv i et berømt essay (Eisenstein 1942) peget på sindrige strukturer i sammenhængen mellem de kraftfulde billeder og Prokofjefs effektivt malende musik, men denne spidsfindige udredning - med det ofte gengivne diagram - er ikke mindst et monument over den frustrerede kunstner. En nærmere granskning vil afsløre, at musikken i al dens umiddelbare musikalske pragt, faktisk mest byder på sovjetisk Mickey Mousing (cf. Schepelern 1972, p. 183).

**Filmmusikalsk modernisme & post-modernisme: intertekstualitet og autonomi.** Modernismen når sent til filmen, også i filmmusikalsk henseende. Indtil 1950 er filmmusikken generelt en anakronistisk affære, et nostalgisk genhør med fortidens rørende melodier og naive klange. Bergmans *Gycklarnas afton* (1953) er et påfaldende nybrud. Den er, også musikalsk, bemærkelsesværdig. Bergmans komponister indtil midten af 60'erne (Erland von Koch, Erik Nordgren) er konventionelle eklektiske romantikere. Men i *Gycklarnas afton* griber han direkte ind i nutidsmusikken og får Karl-Birger Blomdahl, der blev Skandinaviens centrale opera-modernist med *Aniara* (1959), til at komme med avanceret modernistisk musik. Dette musikalske spring gentages i slutningen af 60'erne, hvor han benytter Lars Johan



Leonard  
Rosenmann  
East of eden  
(1955) - det lyriske  
tema.

Werle, også operakomponist, i et par film.

I Hollywood fortsætter Hollywood-klassikkens efterklange. Men uden for hovedstrømmen er der også den originale Bernard Herrmann med de store Hitchcock-film, og der er musical-genrens storhedstid i en niche for sig. Der er tilløb til musikalske nybrud med Elmer Bernsteins og andres jazz-eksperimenter, for slet ikke at tale om rock'n'roll-musikkens gennembrud i ungdomsfilmene. Symptomatisk er også Kazans *East of Eden* (1955) med musik af Leonard

Leonard Rosenman  
*East of Eden* (1955) - det dramatiske tema:



Leonard  
Rosenmann  
East of eden  
(1955) - det  
dramatiske tema.

Rosenman, der havde studeret hos Dallapiccola og Ernest Bloch. Han lader her forsigtigt det modernistiske tonesprog få indpas. Til filmens romantiske og rustikke pasager er der konventionel folkemusikalsk underlægning. Men når 'ondskaben' kommer op i James Deans Kain-figur og han hensynsløst konfronterer sin 'gode' bror med sandheden om den forguede mor, sker det med et udbrud af atonal musik à la Schönberg og især Alban Berg (cf. violin-koncerten), modsvaret af 'kæntrede' CinemaScope-billeder. Symptomatisk nok kan modernismen bedst accepteres, når den bruges som psykologisk illustration af sindslig uligevægt og desperation - for så vidt i tradition med Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), hvor tolvtonemusikken direkte er djævelens værk. Faktisk havde Schönberg selv engang skrevet en slags filmmusik, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1930), der var lavet på bestilling af et Kinothek-forlag til illustration af 'fare', 'angst' og 'katastrofe', men formentlig aldrig benyttet til formålet (cf. Freitag, p. 126), omend Jean-Marie Straub mange år senere lavede en lille film, som musikken kunne passe til (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, 1972).

I 60'erne slår modernismen omsider generelt igennem i europæisk film: Antonionis

*L'avventura* (1960), Fellinis *Otto e mezzo* (1963), Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959) og *L'année dernière à Marienbad* (1961), Godards *A bout de souffle* (1960) og *Pierrot le fou* (1965), Bergmans *Persona* (1966).

Musikalsk er det symptomatisk, at Buñuel i *Belle de Jour* (1966, Dagens Skønhed) helt afstår fra underlægningsmusik. Der er kun drømmenes lyde af klokker ... Og Bergman indskrænker sig til et par stumper diegetisk musik i *Tystnaden* (1963) og *Skammen* (1967). Den musikalske stilhed sænker sig i takt med filmmodernismens sene fremmarch.

Filmmusikalsk er de modernistiske film dog påfaldende konventionelle: Giovanni Fusco hos Antonioni, Nino Rota (der har skrevet en opera, *Il cappello di paglia di Firenze*, 1955, samme stof som René Clair-filmen) hos Fellini, Georges Delerue hos Truffaut. Og Michel Legrand hos Varda og især hos Demy (bl.a. i *Les parapluies de Cherebourg*, denne genremæssigt temmelig enestående filmopera). Kun Godard inddrager lejlighedsvis musikken i sit modernistiske udtryk, når han i *Made in USA* (1966) dyrker en fragmentering af musikken, svarende til hans generelle projekt med at nedbryde filmsproget: små abrupte stumper Beethoven og Schumann. Og så Resnais, der årvågent hyrer nyskabende samtidsforfattere som Duras, Robbe-Grillet, Cayrol og Semprun til manuskripter, søger også for kontakt til toneangivende komponister som Witold Penderecki og især Hans Werner Henze, sin generations betydeligste operakomponist, der også en årrække er Volker Schlöndorffs faste komponist. I *Muriel* (1963) indgår Resnais' subtilt fragmenterede historie en kongenial alliance med Henzes modernistiske lied. Påfaldende var også italieneren Ennio Morricones kongeniale musik til Sergio Leones spaghetti-we-

sterns, hvor især *Once Upon a Time in the West* (1969) opnåede et meget intenst samspil mellem billedet og musikken, der stod i gæld både til folkemusik og til italiensk operatradition.

Central i den modernistiske film er intertekstualiteten som filmmusikalsk praksis. Brugen af præ-eksisterende musik, typisk klassisk kompositionsmusik, vil uvægerligt rumme et intertekstuelt perspektiv. Hvor det i stumfilmmusikken repræsenterede et system af fraser og klicheer, bliver det nu et reference-system. Musikkens eget betydningsæt samt værkets og komponistens 'skæbne' vil være til stede som en implicit reference, en allusion. At den kræver bestemte forudsætninger hos modtageren for at fungere, er en anden sag.

Den musikalske intertekstualitets mester i moderne film er Stanley Kubrick, dels i *2001: A Space Odyssey* (1968), hvor verdensrummet genlyder af Strauss, både Johann og Richard, dels i *A Clockwork Orange* (1971) med Rossini, Beethoven, Purcell og 'Singin' in the Rain', hvor han udnytter den præ-eksisterende musiks intertekstuelle potentialer så virtuost, at de pågældende musikstykker længe var mærket af mødet. I hans senere film træder det i baggrunden, og *Full Metal Jacket* (1987) havde musik af hans datter. Altså en anden slags intertekstualitet.

Typisk nok får han igen med samme mønt, når Mike Nichols i anti-krigssatiren *Catch-22* (1970) låner *Also Sprach Zarathustra* som ledsagelse til præsentationen af en voluptuos kvinde på gaden. Her gælder det ikke planeter, men bryster og balder. Intertekstualiteten skaber en vits, en indforstået meta-joke, der utvivlsomt blev fanget af 1970-publikummet, som forstod, at 'lånet' ikke var fra Richard Strauss, men fra Stanley Kubrick.

Et mere seriøst eksempel er en sekvens i Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo* (1966,

Matthæusevangeliet) I den uhyggelige skildring af barnemordet i Bethlehem bruger Pasolini Prokofjefs *Aleksandr Nevskij*-musik. Her fungerer musikken rent tematisk som glimrende underlægning, men den sender også en filmhistorisk reference bagud, således at Stalintidens og nazismens barbari (der ligger implicit i Ejzenstejns film) bliver koblet ind i testamentets beretning. I hvert fald for den indviede.

Den intertekstuelle udnyttelse af klassisk musik fortsætter ud fra postmodernismens hybrid-teknik, der kobler stilarterne sammen i nonchalant forvirring. Et symptomatisk mere end vellykket eksempel er episodefilmen *Aria* (1988), hvor en række kendte og mindre kendte instruktører filmatiserer en operaarie. Karakteristisk er Godards Lully-arie, stykkevis præsenteret i sang og recitation sammen med stilerede optrin fra et seksualiseret trænings-center; og Franc Roddams version af Wagners *Liebestod* med to unges sex og selvmord på et motel i Las Vegas. Her får tidsånden, hvad den kan trække: Opera-musikvideo! Et næsten profetisk forvarsel om David Lynch, der med *Twin Peaks* (1990-91) og *Wild at Heart* (1990) ikke bare står for nutidsfilmens visuelle trend, men også via samarbejdet med Angelo Badalamenti for dens musikalske. I *Wild at Heart* er den postmodernistiske æstetik typisk nok suppleret med en af Strauss' *Vier letzte Lieder* og Elvis Presleys "Love Me Tender".

Richard Strauss' usvækkede status som filmmusikkens egentlige stamfader bekræftes også af den symfoniske musiks genkomst i 70'erne og 80'erne. Først og fremmest er der John Williams' partiturer til Lucas og Spielberg, hvor den Strauss'ske programmusik via Luke Skywalkers og Indiana Jones' *Heldenleben* genopstår med et vist ironisk touch. I en dansk sammenhæng løftes arven fra Korngold frygtløst af Søren

Hyltdgaard i musikken til Peter Flinth's middelaldereventyr *Ørnens øje* (1997). Og der er film noir-alluderende musik som veteranen Bernard Herrmanns til *Taxi Driver* (1976) og *Obsession* (1976) (i hvilken sammenhæng det ikke skal glemmes, at Herrmann faktisk også har skrevet en opera - en noget idéfattig version af *Wuthering Heights*, 1951), Jerry Goldsmiths til *Chinatown* (1974) og Julian Notts musik til Nick Parkes genistreg, Claymation-filmen *The Wrong Trousers* (1993). Nu fremstår den arkaiske musik mindre som anakronisme og mere som pastiche, fordi tidens meta-ånd igen kan bruge og formulere sig gennem pastichen, der ses som et af tidens postmoderne tegn (cf. Jameson 1983).

I main stream-feltet tærsker nutidens filmmusik især langhalm på diskret-føl-somme klange, præget af den konservative populærmusiks nondeskripte æstetik. Det er denne type pæn konventionel uopfindsomhed, man f.eks. finder hos Dave Grusin, der fojer sentimental lyd-kosmetik til film som *On Golden Pond* (1981) og *The Firm* (1993). I denne sammenhæng må også nævnes den udbredte praksis at placere tidens popnumre i en stadig strøm på musiksporet. Eksemplerne er legio.

Nyskabende orienteringer kommer bl.a. fra den polske Zbigniew Preisner, kendt for sit samarbejde med Krzysztof Kieslowski. De har sammen opfundet en fiktiv 'klassisk' komponist, den klangskønne hollænder Van den Budenmeyer, lanceret i *Dekalog 9* (1988) og videreudviklet i *La double vie de Véronique* (1991). Med det arkaiske pseudonym ironiseres der med vittig meta-effekt over filmmusikkens traditionalisme, der gør 'original filmmusik' til en *contradictio in adjecto*. Også i *Bleu* (1993) handler historien direkte om musik: den unge enke færdiggør den afdøde mands sidste komposition, en Europa-symfoni, som dog klinger rigeligt

svulstigt (som også Preisners nylige *Rekviem for Kieslowski*, 1998). Bedst lykkes det film-musikalske samspil i *Blanc* (1993), hvor Preisners raffinerede salonmusik elegant udtrykker historiens sørgmuntre ironi.

Men mest tidssvarende og kongeniale er Philip Glass og Michael Nyman. De er begge celebre nutidskomponister med forbindelse til flere af musiklivets sektioner. Nyman, der bl.a. har komponeret operaen *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1986), har været Peter Greenaways faste komponist igennem 10 film. Siden samarbejdets ophør har han komponeret mere konventionelt for Patrice Leconte og til Jane Campions *The Piano* (1993), men det kan ikke fordunkle hans sprælske bidrag ofte i postmodernistisk barok-pastiche til Greenaways kuriøse, morbide og ultra-intertekstuelle kunst-univers.

Glass begyndte i minimalismen i 70'erne, nåede et højdepunkt med det avantgardistiske sceneværk *Einstein on the Beach* (1976), og står nu som en af de mest spillede moderne operakomponister - senest med en ny live opera-lydside til Jean Cocteau-filmen *La belle et la bête*. Hans filmarbejde begyndte med musikken til Godfrey Reggios *Koyaanisquatsi* (1983), et symfonisk digt om civilisationens undergang og naturens evighed. Her kan man tale om musik med billedoverlægning. Desuden har han især i film som Schraders *Mishima* (1985) og Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) skabt en musik, der tilføjer en original dimension til værket. Hans musik er, siden den minimalistiske begyndelse, påfaldende ikke-narrativ, og måske netop derfor føjer den sine rent musikalske elementer uden at blande sig i filmens semantik i øvrigt. Hans musik virker stærkt stimulerende på betydningsdannelsen, men i sig selv udsender den ingen betydning. Mens der i *The Thin Blue Line* fortælles om politimordet, og vi oplever de

dramatiske optrin i stilerede tableauer med skud og hvinende dæk, hører vi Glass' dæmpede minimalistiske figurationer. Dramaet eksploderer, mens musikken uanfægtet passer sin egen business. Her opretholder musikken sin autonomi ved siden af filmens.

I en dansk sammenhæng må fremhæves Joachim Holbek, der brød igennem med sin intenst neoromantiske musik til Lars von Triers *Europa* (1991) og fortsatte med innovativ gysermusik til tv-serien *Riget* (1994) og *Riget II* (1997).

Konkluderende kan man pege på det træk, der måske er mest påfaldende ved filmmusikken i dens ledsage-karriere igennem filmens århundrede: dens vedholdende tilstedeværelse. Engang var *stumheden* det obligatoriske anti-realistiske træk ved filmmediet, men det blev som bekendt opgivet igen, så snart den fornødne teknik tillod det. *Musikken*, der var det andet påfaldende anti-realistiske element som skulle dæmpe effekten af det første, har bevaret sin position. Trods vekslende status og funktion, har filmmusikken formået at tilkæmpe sig en permanent plads i filmens Gesamtkunstwerk som billedernes obligatoriske klinglige akkompagnement.

Kieslowskis  
La double vie  
de Véronique.





## Litteratur:

Bjorkvold, Jon-Roar: *Fra Akropolis til Hollywood - filmmusikk i retorikkens lys*, 1988

Eisenstein (Ejzenstejn), Sergei: *Film Sense*, 1942

Eisler, Hanns (& Adorno, Th. W.):  
*Composing for the Films*, 1947

Freitag, Eberhard: *Schönberg*, 1973

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies - Narrative Film Music*, 1987

Jameson, Fredric: "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic* (ed. Hal Foster), 1983

Ketting, Knud (red.): *Gyldendals Musik-historie III & IV*, 1983

Korngold, Luzi: *Erich Wolfgang Korngold*, 1967

Lindgren, Ernst: *The Art of the Film* (2. udg.), 1963

Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, 1965

Manvell, Roger & Peter Day: *The Technique of Film Music* (ny udg.), 1975

Motte-Haber, Helga de la & Hans Emons: *Filmmusik*, 1980

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stumfilm*, 1981

Prendergast, Roy: *Film Music - A Neglected Art* (2. udg.), 1992

Schantz Lauridsen, Palle: "Musikken hos Stanley Kubrick", *Sekvens/Visse tendenser i Filmvidenskaben* (red. Anne Jerslev), 1993

Schantz Lauridsen, Palle: "En hel del repertoire var nødvendigt", *Sekvens/Fortælle-teori og levende billeder* (red. Lennard Højbjerg), 1994

Schepelern, Peter: *Den fortællende film*, 1972 (cf. pp. 169-190)

Schepelern, Peter: "Musik i mørke: Stumfilmens musikanvendelse i teori og praksis", *Sekvens* 1980

Schepelern, Peter: "Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark", *MedieKultur*, nr. 23, 1995.

Thomas, Tony: *Film Score, the View from the Podium*, 1979

Artiklen er baseret på et foredrag til et filmmusik-seminar i Lillehammer, februar 1995.

