

Filmmusikkens narrativitet

„Levende billeder“ sagde de i gamle dage, dengang filmen var en teknologisk nydanneelse, en attraktion på forlystelsesmarkedet. Det var billederne og billedernes bevægelse der fascinerede. Og sådan er det vel for så vidt stadigvæk. Vi omtaler fortsat film og tv som „billedmedier“. Vi taler fortsat om „visuel kommunikation“. Selvom vi naturligvis godt véd at den slags formuleringer simplificerer sagen. For film og tv er jo bestemt andet og mere end bevægelige billeder. Blandt andet lyd, mange forskellige slags lyd: tale, musik, „støj“.

Medieforskningen har sjældent beskæftiget sig specielt med denne udtryksmæssige heterogeneitet. Men der er dog én undtagelse: Filmmusikkens rolle har ofte været genstand for interesse, en interesse som blandt andet har udmøntet sig i en ganske omfattende sekundærlitteratur. Meget af denne litteratur er forholdsvis deskriptivt orienteret, men specielt i de senere år har der, i sammenhæng med filmvidenskabens generelle „narrative turn“, været en ganske kraftig analytisk og teoretisk udvikling på feltet. Den narratologisk orienterede betragtningssmåde er imidlertid ikke uden problemer, eller rettere: den artikulerer nogle problemer som egentlig altid har ligget der og præget beskrivelserne af filmmusikkens funktioner.

Den følgende artikel handler om nogle af disse problemer. Det er selvsagt ikke muligt at diskutere feltet i hele dets bredde, derfor vælger jeg at fokusere på filmmusikkens funktioner i den periode vi almindeligvis kalder „klassisk Hollywood“ (1). Og for at have et konkret eksempel at forholde mig til under diskussionen af den narratologiske betragtningssmåde tager jeg udgangspunkt i nogle problematiske formuleringer og synspunkter hentet fra Claudia Gorbmans ellers udmærkede bog *Unheard Melodies* (1987).

music has significance, makes sense as language does, but its powers of reference are feeble. It refers only with difficulty beyond itself, and seems to create an independent world of its own, divorced from reality but richly meaningful.

CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation*

The Big Sleep. Plakat til den danske biografpremiere.

Se eller gense

STERNWOOD MYSTERIET

private-eye-genrens
formidable suveræne
og absolutte højdepunkt
- på een gang
tougheste, ømmeste
og vittigste dialogscener
i film historien
HARDER, FASTER,
TOUGHER, FUNNIER,
AND MORE LACONIC THAN ANY
THRILLER SINCE
af

**CHANDLER
FAULKNER
HAWKS**

med

BACALL og
BOGART i sit livs rolle

THE BIG SLEEP

tidl. total forbudt nu til o.16
ALLIANCE FILM

Nogle filmmusikalske grundfunktioner. Når man læser beskrivelser af filmmusikkens funktioner bliver man umiddelbart slået af den fred og fordragelighed der hersker på feltet. Over en bred skala, fra de gamle praktiske lærebøger om hvordan man skriver filmmusik, frem til de senere års mere teoretiske tekster, er der en grundlæggende konsensus om hvilken rolle musikken spiller. Gorbmans bog er i mange henseender blot en gentagelse af denne fælles forståelse. Et godt eksempel er hendes indledning til kapitlet om filmkomponisten Max Steiner hvor hun kort opsummerer den klassiske Hollywood-musiks funktioner på en måde der er som taget ud af de gamle manualer. De vigtigste stikord er:

(i) *signifier of emotion*: musikken kan „anslå særlige stemninger og understrege bestemte følelser som antydes i fortællingen [...], men først og fremmest er den selv et udtryk for følelse“;

(ii) *continuity*: musikken „sørger for formel og rytmisk kontinuitet - mellem indstillinger, i overgange mellem scener, ved at fylde ‘huller’“;

(iii) musikken kan foretage *narrative cueing*, og det på to måder: ved at give „referentielle og narrative ‘cues’“, eller ved at „fortolke‘ og ‘illustrere‘ narrative begivenheder“;

(iv) *unity*: „via repetition og variation af musikalsk materiale og instrumentering, hjælper musikken til at konstruere formel og narrativ enhed“ (73).

Som sagt: dette er en udmærket opsummering af det traditionelle syn på filmmusikkens funktioner. Jeg skal senere vende tilbage og kommentere nogle af disse funk-

tioner mere indgående. Men lad mig indledningsvis konstatere at der er et ejendommeligt misforhold mellem denne beskrivelse og den teoretiske sammenhæng den indgår i.

Gorbmans bog bærer undertitlen *Narrative Film Music*, og hendes udgangspunkt er at underlægningsmusikken er „et vigtigt element i det klassiske narrative filmiske system“ (72), et synspunkt hun understreger mange andre steder undervejs. Derfor virker det lidt overraskende at de fire musikalske basisfunktioner hun nævner, slet ikke er narrative.

Musik som bruges til at anslå stemninger („signifier of emotion“), til at markere forskellige former for formel, rytmisk kontinuitet („continuity“), eller til at understrege forskellige typer sammenhænge hen igennem en billedsekvens („unity“) - den slags musik finder man i narrative film, men bestemt også i ikke-narrative film, f.eks. i undervisningsfilm, dokumentarfilm, eksperimentalfilm, gamle ugerevyer osv. Og selve den funktion der har nøgleordet „narrativ“ i etiketten, altså det Gorbman kalder for „narrative cuing“, viser sig ved nærmere eftersyn at dække nogle helt almene fænomener: musikken bruges i dette tilfælde til at „angive synsvinkel, sørge for formelle afgrænsninger og etablere miljø og personer“ (73) eller til at give „konnotative“ fortolkninger af forskellige begivenheder.

Mellem afløsning og forankring. Der er altså tilsyneladende tale om at filmmusikken har nogle meget generelle, primært „formelle“ eller „rytmiske“ funktioner som ikke er bundet til den ene side af skellet mellem det narrative og det ikke-narrative. Ikke desto mindre understreger Gorbman altså at underlægningsmusikken er „et vigtigt element i det klassiske narrative filmiske system“. Spørgsmålet er hvordan dette

egentlig skal forstås.

Pladsen tillader ikke at jeg går ind i en dybere, teknisk diskussion af hvad man normalt forstår ved fortælling (:“narrative“), narrativitet, narrativt system osv., men lad mig i det mindste understrege at selv den mest minimalistiske definition af begrebet narrativitet nødvendigvis må indeholde elementer af typen „repræsentation“, „diskurs“, „begivenhedsrække“, „kronologi“, „kausalitet“, „antropomorfe agenter“, „projekter“, „mål“ (2). Og i forhold til et sådant udgangspunkt må den første iagttagelse blive at instrumentalmusik *ikke i sig selv* er i stand til at formidle fortællinger. Musik kan ganske vist beskrives som „kronologisk“ organiserede forløb af (akustiske) „begivenheder“, og der er ydermere mange musikformer som er „kausalt“ organiserede (f.eks. således at frase x „med nødvendighed“ udløser frase y, o.l.). Det afgørende er imidlertid at musik ikke er en *repræsenterende* kunst, og derfor ikke har mulighed for at fremstille eller „fortælle om“ narrative „agenter“ og deres „projekter“ med egne, musikalske midler. Hvilket blot er en lidt omstændelig formulering af noget som alle umiddelbart forstår: Man kan fortælle historier ved hjælp af ord eller billeder, man kan mime historier, evt. danse dem som ballet. Men man kan ikke fortælle dem ved hjælp af musik. Det er balletdanserne som „fremfører“ historien om „Svanesøen“, ikke Tjajkovskijs musik.

Instrumentalmusik er altså ikke narrativ i nogen meningsfuld betydning af ordet. Men denne begrænsning behøver naturligvis ikke være ensbetydende med at musikken ikke skulle kunne være et vigtigt element i et narrativt system, for nu at parafasere Gorbman - altså at den ikke skulle kunne have narrative *funktioner* når den indgår i et samspil med andre udtryksmidler. Man kunne f.eks. forestille sig at der i kraft af musikken

føjes nogle centrale elementer til det samlede narrative system, at der f.eks. i en given film er vigtig narrativ information som kun gives i musikken, mens billeder og dialog så supplerer med anden information.

Det er vist egentlig dette sidste som er Gorbmans synspunkt. Men der ligger samtidig en slags fortrængt argument i hendes fremstilling, en indirekte benægtelse af at musikken kan have denne form for narrativ funktion. Argumentet kommer næsten op til overfladen et par steder hvor hun taler om musikkens „semiotiske funktion“. Musikken „optræder som ‘*ancrage*’, den forankrer billedet mere fast i mening“, skriver hun (32). Og et andet sted: musikken „forankrer billedet i mening, kaster et net rundt om det flydende visuelle udtryk, sikrer tilskueren et sikkert kanaliseret indhold“ (58). Begge steder refererer hun eksplicit til Roland Barthes’ begreb *ancrage*, „forankring“, som stammer fra hans berømte artikel om „Billedets retorik“ (1964). Gorbman låner termen og foretager dermed en implicit forskydning: Hos Barthes blev begrebet som bekendt brugt til at beskrive forholdet mellem en undertekst og et billede, mens Gorbman i sin fremstilling lader musikken indtage tekstens plads i forhold til billedet.

Så langt, så godt. Men, som man vil huske, indgik Barthes’ term oprindeligt i en dikotomi: „forankring“ blev defineret som modsætning til *relais*, „afløsning“, dvs den relation der opstår når tekst og billede står „i et komplementært forhold; ordene er så fragmenter af et mere generelt syntagma på samme niveau som billederne, og meddelelsens enhed realiseres på et højere niveau: som historie, anekdote, diegese“ (Barthes: 50). Det var netop film Barthes havde i tankerne her, nærmere bestemt forholdet mellem filmens dialog og dens billeder. Han fremhævede at dialogen „ikke har en simpel belysningsfunktion“, den får vir-

kelig „handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser“. Filmens dialog har med andre ord narrative funktioner i egentlig forstand, „den [får] virkelig handlingen til at skride frem“, den *fojer noget til diegesen*, noget som billedet ikke selv fortæller, „meninger, der ikke findes i billedet“.

Filmens „reallyd“ har ofte en tilsvarende funktion. Et eksempel: I slutningen af Howard Hawks' film *The Big Sleep* (1946) er vi inde i et hus; vi ser skurken Eddie Mars åbne hoveddøren og gå ud; vi ved at der står nogle gangstere og venter udenfor; vi hører en kraftig maskinpistolsalve - og vi forstår med det samme at Mars er blevet dræbt *off-screen*. Altså netop et eksempel på „afløsning“: det er reallyden som får „handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser“. Man taler i denne sammenhæng om „diegetisk lyd“ - med rette, for dette er lyd som „tilhører“ diegesen, lyd som er en del af fortællingen.

Når Gorbman skal finde en model for forholdet mellem musik og (film)billede, så er det imidlertid, som vi har set, ikke „afløsning“ hun vælger, men netop „forankring“. Hvilket er ganske interessant. For dermed dementerer hun det synspunkt, vi antydede ovenfor, nemlig at der med musikken føjes nogle centrale, nødvendige betydningselementer til det samlede narrative system. Den indirekte konklusion er at selvom filmmusikken optræder i en narrativ kontekst, så har den faktisk ikke selvstændige narrative funktioner, den har snarere hvad Barthes kalder „en simpel belysningsfunktion“, den er en *ancilla narrationis*, en tjenende ånd der understreger noget som er der allerede, i billeder og/eller dialogen. Og dette passer jo for så vidt også bedre med fremstillingen senere i bogen hvor Gorbman, som nævnt, netop beskriver filmmusikkens fire basis-

funktioner på en måde der understreger at der er tale om mere generelle, ikke-narrative funktioner. Musikken kan på mange forskellige måder støtte den visuelle repræsentation af narrative begivenheder, men kan ikke selv repræsentere sådanne begivenheder og altså ikke tilføje noget nyt, ikke „afløse“, dvs ikke „stå i stedet for“, billedet.

Musikalsk mening. Gorbmans brug af termen „forankring“ i musikalsk sammenhæng er imidlertid ikke uden problemer. Eller for at være mere præcis: den rejser umiddelbart en række besværlige spørgsmål om betydning og mening. Ifølge Barthes opstår der „forankring“ når en tekst identificerer eller fortolker noget som vises i et billede: underteksten *peger* mod billedet og *udpeger* noget i billedet. Hans omtale af denne relation er temmelig uklar, men den grundlæggende pointe er tydeligvis at teksten „taler om“ billedet, at billedets „indhold“ på denne måde udtrykkes i et andet medium, at billede og tekst altså siger „det samme“, men „på forskellig måde“.

Forankring er med andre ord et spørgsmål om *semantik*, om indholdsmæssig redundans, om „repetition“. Ved sammenføningen af de to forskellige udtrykskomplekser understreges et fælles indhold. Der foregår en slags fokusering af betydning inden for to „flydende“ indholdskæder. Eller sagt på en anden måde: Når to forskellige udtrykskomplekser koordineres, bliver hver af dem hinandens kontekst, og der opstår en gensidig selektion af identiske indholdselementer. Og derfor er det, ret beset, ukorrekt at hævde, som Barthes gjorde det, at teksten forankrer billedet. Forankring er semantisk „interferens“ mellem to forskellige udtrykssystemer og dermed et spørgsmål om *gensidig artikulation*: teksten udpeger billedets indholdselementer, fordi billedet i en tilsvarende proces udpeger tekstens

indhold.

Men hvis nu underlægningsmusikken „forankrer billedet i mening“, således som Gorbman formulerer det, så må den logiske konsekvens altså være, at billederne på deres side forankrer musikken. Og spørgsmålet bliver da, hvad slags mening der egentlig er tale om her? Klart nok ikke den slags narrative informationer Barthes havde i tankerne da han skrev om filmens dialog at den fordeler „meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser“, og næppe heller den slags informationer som præciseres og „belyses“ når f.eks. en undertekst i avisen spiller sammen med et pressefoto-grafi.

Med andre ord: I det øjeblik man vælger Barthes' forankringsbegreb som udgangspunkt for beskrivelsen af forholdet mellem underlægningsmusik og filmbillede, så løber man ind i den gamle besværlige diskussion om musik og semantik. Musik kan ikke fortælle historier, skrev jeg ovenfor. Nu rejser der sig et langt mere omfattende spørgsmål: Kan musik overhovedet bære betydning i semiotisk forstand? Har tekst, billede og musik et fælles område, således at det kan være rimeligt at hævde, som Gorbman gør det, at musikken forankrer filmbilledets mening?

Referentielle signaler. Enhver kan se hvad et fotografi, et filmbillede eller et (figurativt) maleri forestiller. Enhver kan genfortælle hvad der står i en tekst. Det er straks betydeligt vanskeligere at sige hvad et stykke musik „betyder“ eller „handler om“. Musik er, ligesom billedforløb og tekster, en kæde af udtrykselementer, organiseret i forhold til underliggende koder. Men i modsætning til billeder og tekster producerer denne kæde ikke noget præcist indhold - og derfor er det egentlig misvisende at tale om „udtryk“ i denne forbindelse, i hvert

fald hvis man bruger ordet i streng semiotisk betydning: Billeder og tekster er tegn, dvs komplekser af udtrykselementer som bærer indhold, mens musik primært er struktureret lyd, klingende form, sekvenser organiseret i forhold til underliggende syntaktiske koder.

Med hensyn til betydningspotentiale synes musikken for en umiddelbar betragtning at være et meget „svagt“, meget begrænset semiotisk system. Men dette gælder dog ikke al musik: der er visse musikformer - melodier, fraser, musiktyper, gener osv. - som af mange forskellige, sædvanligvis historiske, årsager er blevet tildelt relativt konventionelle betydninger. F.eks. betyder sækkepipemusik „Skotland“, Nordraaks melodi til „Ja, vi elsker“ betyder „Nor-ge“, visse valsetyper betyder „Wien i 1800-tallet“, visse hornsignaler betyder „jagt“ osv. Musik af denne type har klare tegnfunktioner som kan bruges i filmsammenhænge i samspil med billeder og dialog - det er f.eks. primært den slags musik Gorbman har i tankerne, når hun taler om „narrative cuing“, altså musik som i narrative (men bestemt også i ikke-narrative) sammenhænge bruges som referentielle „signaler“.

På lærredet ser vi billeder af en eller anden by, mens valsemusik på lydsporet signalerer „Wien i 1800-tallet“. Musikken lægger med andre ord en meddelelse til helheden. Jamen, er der så alligevel ikke tale om det fænomen Barthes kaldte for afløsning? Nej, egentlig ikke. Hvis vi skal bruge Barthes' termer, må vi sige at referentiell, „narrative cuing“ er et eksempel på musikalsk forankring - for den musikalske betydning er jo i virkeligheden ikke særlig „selvstændig“: En Strauss-vals brugt som underlægningsmusik betyder kun „Wien i 1800-tallet“ hvis billederne samtidig viser os noget vi kan forbinde med „Wien i 1800-

tallet“ - f.eks. mennesker i gamle kostumer, et „typisk“ Wienermiljø, Sachertorte osv. Eller som jeg skrev ovenfor: Forankring er ikke tilføjelse af mening, men gensidig artikulation af samme mening i to forskellige udtrykskomplekser

Synæstetiske ækvivalenser. I de tilfælde hvor referentielle, musikalske signaler bruges til narrativ „forankring“, er den betydning som artikuleres afhængig af konteksten, af billedernes og dialogens betydning. Et af de mest berømte musikeksempler i filmhistorien kan illustrere dette. Jeg tænker på Strauss-valsens „An der schönen blauen Donau“ som bliver spillet i Stanley Kubricks science-fiction film *2001* som un-

derlægningsmusik til en temmelig lang sekvens om et rumskib der lander på månen.

Når musikken begynder, er der formentlig en del tilskuere som oplever at den „betyder“ eller refererer til „Wien“, men de forstår naturligvis lynhurtigt at dette er helt irrelevant i sammenhængen, at musikken ikke „passer til“ billederne. Og selv tilskuere som ikke har den nødvendige musikhistoriske viden, hører formentlig at dette er „mærkelig“ musik. Misforholdet mellem den „gammeldags“, yndefulde valsemusik og billedernes futuristiske hi-tech producerer en særegen effekt: I begyndelsen har optrinnet en let absurd, let ironisk karakter, men mens man følger sekvensen, oplever man at musikens rolige, fejende valserytme

Kubricks *2001* og Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau*.



ligesom „slår igennem“ i billederne. Det er som om rumskibene følger musikken, som om de danser. Og resultatet bliver at hele sekvensen får en ejendommelig munter, festlig karakter.

Når vi hører Donau-valsens i Kubricks film vælger vi altså den kontante, referentielle konnotation fra - i det mindste skubber vi den i baggrunden - fordi den ikke forekommer relevant, fordi den konkrete reference til „Wien“ ikke „svarer til“ noget i billederne. Til gengæld hæfter vi os ved noget langt mere abstrakt: Vi oplever at rumskibets bevægelse i billederne „svarer til“ noget i musikken.

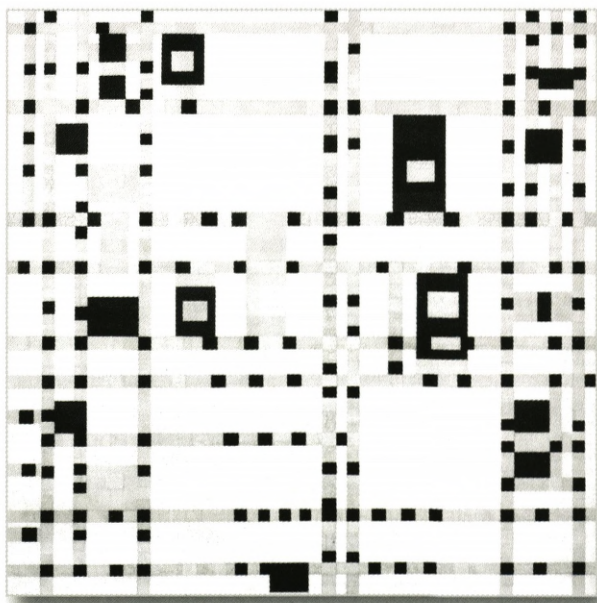
Man kunne så hævde at denne form for musikbrug var endnu et eksempel på „forankring“ i Barthes' (og Gorbmans) forstand: I *2001*-sekvensen selekterer konteksten mellem flere forskellige muligheder, og resultatet af samspillet mellem musik og billedforløb bliver at nogle fælles kvaliteter fremhæves. Men det ville næppe være korrekt at bruge termen „forankring“ i denne sammenhæng, for der er jo netop ikke tale om *semantisk* redundans i egentlig forstand. Det vi oplever er snarere en *formel* „korrespondance“ mellem to forskellige sanseindtryk.

Af og til kan man opleve at en lyd korresponderer med en farve, at et maleri korresponderer med et stykke musik osv. Sammenhængen mellem musik og billedforløb i en film som *2001* er et fænomen af samme art. Perceptionspsykologerne taler om at der i den slags tilfælde opstår *synæstetiske ækvivalenser*. Jeg skrev ovenfor at billederne i *2001*-sekvensen „svarer til“ noget i musikken, og med denne formulering hentydede jeg netop til den form for formel *matching* vi foretager når vi oplever synæstetiske ækvivalenser, og som mange kunstnere og filmskabere bevidst forsøger at fremkalde når de konstruerer deres udtryksmæssigt

heterogene værker.

Strukturel „matching“. I bogen *Art and Illusion* (1960) bruger E.H. Gombrich et maleri af Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, som eksempel på en matching mellem musik og billede. Når vi som tilskuere oplever at maleriets titel virker „slående“, „rigtig“ el. lign., skyldes det ikke at maleriet og musikformen boogie-woogie „repræsenterer“ det samme eller „udtrykker“ samme betydningssindhold, men derimod at titlen tilskynder os til at foretage en strukturel matching: „For de fleste af os fremkalder navnet Mondrian forventninger om strengthed, om en kunst med rette linier og ganske få primærfarver i omhyggeligt balancerede rektangler. Betraget mod denne baggrund giver boogie-woogiebilledet faktisk indtryk af munter løsslupenhed. Det er så langt mindre strengt end de alternativer vi kan komme i tanke om at vi ikke tøver med at matche det i tankerne med denne populær-

Piet Mondrians *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43
(Museum of Modern Art, New York)



musikalske stil“ (313).

Med andre ord: Mondrians billede forholder sig til hans øvrige produktion på en måde der minder om forholdet mellem boogie-woogie og andre musikformer. Eller med Gombrichs mere generelle formulering: „synæstesi drejer sig om relationer“ (314). Matchingen består i at vi konstruerer en analogi mellem strukturelle relationer i to forskellige materialer. Og hvis vi ændrede på relationerne, hvis vi f.eks. fik Mondrians billede præsenteret sammen med et værk af italieneren Severini „som er kendt for sine futuristiske malerier der forsøger at fange dansemusikkens rytme i værker af brillant kaos“ (313), så ville det være betydeligt vanskeligere at opleve boogie-woogietitlen som dækkende, samtidig med at vi i denne nye kontekst sikkert nemmere ville kunne acceptere at Mondrian-billedet f.eks. blev matchet med Bachs første Brandenburgkoncert.

Synæstetiske ækvivalenser er med andre ord ikke fikserede, de afhænger af den givne kontekst og de relationsmuligheder den tilbyder. Umiddelbart virker det selvfølgelig noget overraskende når Strauss' vals dukker op i en science fiction-film som *2001*, men vi accepterer spillets regler og så snart konteksten er etableret forsøger vi at få musik og billede til at matche. Og hvis Kubrick havde valgt at bruge noget helt andet musik, ville vi lige så helhjertet have bestræbt os på at matche musik og billede, dvs på at opdage den underforståede strukturelle analogi.

Gorbman taler om at filmmusik kan fungere som „signifier of emotion“, men den semiotiske term „signifier“ (: udtryk) forekommer ikke særlig velegnet i denne sammenhæng. Selvsagt er der musik som vi, inden for vores kulturkreds, har lært at forbinde med mere almene følelser som „glæde“, „melankoli“ osv., altså musik der, i lighed med f.eks. de referentielle signaler vi

omtalte i det foregående afsnit, bærer et relativt fast betydningsindhold. I film kan den slags musik f.eks. bruges til at foregribe stemningen i en scene før personerne gør deres entre o.l. Men fænomenet er faktisk ikke særlig udbredt. I de aller fleste tilfælde hvor musik bruges i forbindelse med filmiske følelsesudtryk er der først og fremmest tale om lokale synæstetiske matchinger.

Fortsættelse og opløsning. Det var slet ikke meningen at Donau-valsens skulle have været med i *2001*. Det fortælles at Kubrick oprindeligt bare brugte den som *temp-track* i klipperummet. Et „temp-track“ er et „temporary sound-track“, altså et „midlertidigt lydbånd“. Filmfolk bruger ofte den slags midlertidig musik mens de færdigredigerer en film. Musikken giver dem en fornemmelse af tidslig udstrækning, den er et organiseret, afrundet forløb som de kan „klippe efter“, og den „rigtige“ musik skrives så normalt først efter denne fase.

Kubrick brugte altså den musikalske struktur som en slags skabelon eller mønster mens han organiserede sine billeder. Og her er vi ved en af underlægningsmusikkens mest centrale funktioner, det fænomen som i Gorbmans fremstilling benævnes som henholdsvis „continuity“ og „unity“. For, uanset om anekdoten om Kubrick er sand eller ej, så er det jo netop sådan Donau-valsens og meget anden filmmusik fungerer i praksis: Når vi oplever at filmmusikken „svarer til“ det billederne viser, skyldes det ikke kun at vi etablerer lokale, synæstetiske ækvivalenser af den type jeg netop har omtalt, men også at det musikalske formforløb helt konkret „matcher“ nogle mere overgribende formelle strukturer i filmen. Musikken bruges til at strukturere og organisere, til at fremhæve sammenhænge og overgange, indledninger, afrundinger, afslutninger osv. Og det er ikke så underligt, for

musik er nu en gang primært form.

Denne type formel fokusering kunne man naturligvis også opnå med andre midler, f.eks. ved hjælp af ikke-musikalske lyde. Men når det faktisk er klingende musik som sædvanligvis bruges, hænger det bl.a. sammen med at musikken kan have flere forskellige funktioner på én gang, at den f.eks. kan fordoble en overgribende rytmisk struktur samtidig med at den, mere lokalt, matcher en følelse eller en stemning i billeder og dialog. Og hertil kommer så endnu et moment. Måske det vigtigste.

Musik foreligger som et forløb af elementer i tid, som en kronologisk sekvens; sekvensen er sammensat af dele - melodier, temaer, fraser. I mange tilfælde er de enkelte dele ikke blot bundet til de foregående og de efterfølgende i et kronologisk forhold, deres placering er „kausal“, forløbet „hænger sammen“ og giver musikalsk mening: hver ny del i den samlede sekvens påvirker retrospektivt de foregående dele, samtidig med den åbner et nyt forventningsfelt.

Hvordan dette sker mere konkret, afhænger af den givne musikalske „stil“ (: periodestil, genre osv). Musik er lyd som formes i tid, klingende bevægelse. Og når det drejer sig om vestlig musik, formuleret i det tonale idiom, så er denne bevægelse altid konstrueret som en serie spændingsbuer der opbygges, hæmmes og udløses osv. „De to væsentligste kilder til musikalsk energi er dissonans og sekvens - den første fordi den kræver opløsning, den anden fordi den implicerer fortsættelse“, skriver Charles Rosen et sted (1976:120), og opsummerer dermed på udmærket måde denne generelle musikalske dualitet: Den sekventielle strukturering af lyd materialet ved hjælp af formelle gentagelser og variationer skaber en forventning om „fortsættelse“ som driver musikken fremad, mens dissonanserne med deres etablering af harmonisk spæn-

ding og deres løfte om senere opløsning og udløsning giver den fremadrettede bevægelse en retning, et mål.

I et musikhistorisk perspektiv er det dualitetens anden del, målrettetheden, der accentueres og træder frem som det helt centrale, karakteristiske træk i vestlig musik fra og med Wienerklassikken. Med Rosens formulering: „Den klassiske stil øgede dissonansens kraft umådeligt ved at overføre den fra det uopløste interval til den uopløste akkord og derefter til den uopløste tonart“. Det der oprindeligt var serier af lokale spændinger omkring dissonante intervaller breder sig i satsbilledet og bliver til store overgribende spændinger på materialets makroniveau. Fra det sene 1700-tal og fremefter er det målrettetheden, „dissonansens kraft“, som er musikens centrale formprincip.

Musik og fortælling. Struktureret bevægelse i tid, fremdrift, målrettethed osv.: dette er træk som også er karakteristisk for narrative diskurser - hvilket har fået en hel del moderne musikologer til at hævde at vestlig musik simpelthen er narrativ (se f.eks. Susan McClary, 1991). Taget helt bogstaveligt er den slags udsagn temmelig absurde. Der bliver naturligvis ikke fortællinger af musik, bare fordi det musikalske *materiale* er struktureret på en måde der minder om organiseringen af *indholdet* i narrative diskurser (ligesom der formentlig heller ikke er nogen som for alvor vil hævde at et snevejr er et narrativt fænomen selvom det både bevæger sig i tid og er præget af fremdrift, kausalitet, målrettethed osv).

Musik er ikke en repræsentativ diskursform og opfylder dermed ikke de nødvendige forudsætninger for at kunne bære en fortælling. Ikke desto mindre har det, fra Wienerklassikken og fremefter, været almindeligt at man *beskriver* musik med termer

En klassisk scene med
Bogart og Bacall fra
Howard Hawks'
The Big Sleep.

Overfor: begyndelsen af
det tilsvarende sted i
Max Steiners partitur.



CONDUCTOR

Reel 12 - Part 2

27924 "SLEEP"
STEINER

LEGATO

W.W. Strings, Piano

f

mf Gong.

Tymp roll S.D.R. Sticks

Horns (muted)

Violins + Celli

molto espress.

mf

TRBS. (Cello)

der antyder narrative forløb. Kroneksemplet er sonateformen der sædvanligvis omtales som et „drama“, som en „konflikt der løses“, som en „udviklingsroman“ osv. At det forholder sig sådan - at et ikke-narrativt materiale beskrives i narrative kategorier - bør for så vidt ikke længere undre os, for den slags beskrivelser er jo netop eksempler på synæstetisk ækvivalens: to indbyrdes forskellige fænomener opleves og beskrives som matchende på grundlag af visse strukturelle lighedstræk.

Et musikstykke er ikke en fortælling, i hvert fald ikke en fortælling *om* noget (om et konkret hændelsesforløb), men det er - i visse formelle henseender - *som* en fortælling. Og på grund af disse formelle lighedstræk har musikken en slags „narrativt potentiale“ som kan udløses hvis den kobles med repræsenterende diskurser. Musikken kan narrativiseres ved hjælp af en tekstlig beskrivelse. Eller ved at blive indføjet i et narrativt system - således som det f.eks. er tilfældet i film.

En klassisk scene. Filmmusik kan give isolerede referentielle signaler, fremkalde synæstetiske matchinger, fungere som emotionssignaler, og samtidig kan musikkens fremadrettede *drive* bidrage til at der skabes målrettet „continuity“ og „unity“ igennem et større narrativt forløb. Lad mig afslutningsvis illustrere nogle af disse funktioner med et lille eksempel.

Jeg vælger et kort forløb fra *The Big Sleep*, nærmere bestemt den sekvens som Raymond Bellour i sin tid analyserede i artiklen „L'Évidence et le code“ (1973). Sekvensen falder ved slutningen af filmen. Dens billedside består, ifølge Bellour, af tolv indstillinger som afgrænses af en overblending i hver ende. Narrativt set er sekvensen afgrænset af to dramatiske *shoot-outs*; det første foregår i et bilværksted i Realito uden for Los

Angeles, det andet er den episode jeg omtalte ovenfor, nemlig filmens slutscene hvor skurken Eddie Mars går ud af et hus og bliver skudt *off-screen*. Sekvensen markerer med andre ord en narrativ overgang, den handler om det der foregår „imellem“ to narrative højdepunkter, den fortæller om hvordan de to hovedpersoner, detektiven Marlowe og hans klient Vivian, flygter fra Realito og kommer til L.A.

Hvad sker der egentlig her? Ikke særlig meget, ifølge Bellour: Marlowe og Vivian sætter sig ind i en bil; de kører væk fra værkstedet mod L.A.; undervejs indrømmer de for første gang at de elsker hinanden. Altså: To kærlighedserklæringer. Hvor foregår fortællingen? Igen ifølge Bellour: primært i dialogen, men også i billederne, f.eks. når Vivian mod slutningen af sekvensen, efter Marlowes kærlighedserklæring, berører hans arm med en lille, næsten umærkelig gestus. Bellour beskæftiger sig i sin analyse udelukkende med billedside og dialog, og mest af alt er han optaget af de repetitive momenter i sekvensen - de to *shoot-outs* i rammen, de to kærlighedserklæringer inden for rammen, den regelmæssige vekslen mellem serier af identiske indstillinger hen igennem sekvensen osv. Og det er da også netop repetitioner, formelle „spejlinger“, som springer mest i øjnene hvis man sidder og arbejder med filmen i et klippebord eller i en videomaskine. Men når man ser den *in flux*, har den faktisk et betydeligt stærkere narrativt *drive* end det fremgår af Bellours beskrivelse.

Sekvensen er ultrakort, den varer kun 1 minut og 45 sekunder, men er alligevel et skoleeksempel på hvordan en klassisk narrativ „scene“ bygges op (i hvert fald sådan som David Bordwell definerer en „scene“ i *Narration in the Fiction Film*, 1988:158): Der er en *åbning* som definerer situationen i forhold til den foregående

tr tr tr tr

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

"Vals"
Violiner og celli

Fig. 4

"Vals"

Fig. 5

"Blues"

Fig. 6

Fig. 7

scene (: de to hovedpersoner er på flugt). Der er et *midterparti* som fokuserer på *konflikter* (i dette tilfælde en klassisk dobbelt historie om kærlighed og kriminalitet: Marlowe kan ikke løse kriminalgåden, hvis han ikke også løser kærlighedshistorien) og på *handlinger* (: de to gensidige kærligheds-erklæringer). I midterdelen er der også den velkendte markering af en *deadline* (: tiden er knap, det varer ikke længe før Marlowe og Vivian må møde gangsterne inde i L.A.).

I forhold til det klassiske paradigme virker det imidlertid umiddelbart som om der mangler noget: *afslutning*, lukning, narrativ overgang til den efterfølgende scene. Det er bl.a. her musikken „kommer ind i billedet“ - for selvom Bellour ikke nævner det med et ord i sin analyse, så er der faktisk musik under hele denne scene, musik skrevet af den berømte Max Steiner, en 72 takter lang komposition for stort orkester. Lad mig først forsøge at give en summarisk beskrivelse af det musikalske forløb.

72 takter underlægningsmusik. Det starter med en 16 takters introduktion, opdelt i fire dele hver af fire takters varighed. Udgangspunktet er en tematisk urcelle, en lille figur på én takt (fig. 1): I første del spiller strygere og træblæsere figuren fire gange, og når den repeteres på denne måde, hører man den som et insisterende opadstigende kromatisk forløb der starter på tredje slag i takten og ender på andet slag i næste takt; i anden del transponeres dette forløb en halvtone op; i tredje del fortsætter transponeringen opad; i fjerde del brydes mønstret, og musikken vender tilbage til udgangspunktet i første del. Altså: sekvensering - repetition og variation. Med de tre første repetitioner af det opadstigende tema etableres der en intensitet som forøges ved hver transponering opad. Det er et mønster som i princippet kunne fortsætte i det uen-

delige med stadig nye transponeringer, men som brydes med variationen i fjerde del hvor musikken vender tilbage til udgangspunktet og påbegynder en ny intensitetsbue. Med i dette mønster hører at tredje del af forløbet deles over i to dele af mutede trompeter og horn som spiller to korte rytmiske figurer i hhv. takt 9-10 og 11-12 (fig. 2). Også i fjerde gennemløb er der en variation: i takt 13-14 spiller dybe messingblæsere en enkel faldende frase som repeteres i takt 15-16 (fig. 3). Musikkens bevægelse gennem alle disse 16 takter er intensivt, fremadrettet, men ikke retningsbestemt: Den repeterende grundfigur i strygere og den faldende frase i sidste gennemløb er harmonisk ubestemt, og blæsernes figur i takt 9 og 11 er en tvetydig, dissonantisk akkord (: en h-moll med formindsket kvint og tilføjet none) som harmonisk set peger i mange forskellige retninger.

Den tematiske urcelle ændres en smule i næste forløb, men grundmønstret er det samme. Ovenpå lægges der nu en 4-takters figur som spilles af violiner og celloer (fig. 4). Denne figur er baseret på store trioler, sådan at der opstår en spænding mellem grundmønstrets 4-slagsrytme og en antydet valsetakt. Figuren repeteres og man hører en slags „svar“ i fire-delt rytme (fig. 5). Introduktionen af „valsetemaet“ giver musikken en vis melodisk retning: når temaet repeteres har man i det mindste en begrundet forventning om hvor musikken melodisk set er på vej hen. Også harmonisk set er denne del retningsbestemt: „Valsetemaet“ står i Eb-dur og burde egentlig ende med at falde til hvile på grundakkorden omkring takt 25, men forventningerne skuffes på grund af „svar“-akkorderne som sætter ind i takt 24. Den første akkord består af tonerne G-C#-F# som kan tolkes på mange forskellige måder - som en „blå“ Eb7, en A7 med tilføjet sekst, en F#7 med formindsket

none, en Gm med stor septim og formindsket kvint osv. Denne harmoniske flertydighed løses ikke, eftersom akkorden i de følgende to takter simpelthen parallelforskydes kromatisk.

En række melodiske, rytmiske og harmoniske spændinger er nu etableret, og i de næste mange takter hører man urcellemønsteret med den fire-delte rytme i bunden, messingblæsernes to figurer ovenpå, og en gentagelse af valsetemaet - repetition altså, men også variationer: For det første spilles valsetemaet ikke igennem de forventede to gange, det afbrydes af en dissonantisk akkord. Og der dukker også en ny musikalsk frase op, en blues-agtig figur i Eb-dur som første gang spilles af klaver og vibrafon i takt 48-49 og senere repeteres af hornene i takt 52-53 (fig. 6).

Stykket ender med to gennemløb af valsetemaet i takt 60-69. Forløbet er „reguleret“, identisk med forløbet i takt 17-26 (jfr. fig. 4 og 5), hvilket bl.a. vil sige at den sidste takt (takt 69) ender med samme flertydige „svar“-akkord (E-Bb-D#) som takt 26. Herefter bringes hele stykket imidlertid demonstrativt til ro i takt 70, den harmoniske spænding udløses med to takters abrupt, kraftig markering af ren Bb-dur (fig. 7). Og så starter en anden slags musik, et andet tema.

Samspil. Musikken har mange forskellige funktioner i denne korte scene. For det første bruges den til at skabe „continuity“ og „unity“. Den sammenhængende, 72 takter lange komposition markerer umiddelbart at scenen danner en formel enhed, og at den skal forstås som én sammenhæng. Som jeg antydede ovenfor, virker scenen narrativt set noget uafsluttet: efter at Marlowe og Vivian har erklæret hinanden deres kærlighed, er der for så vidt kun ventetid igen, tiden frem mod deadline, frem mod den nye scene

hvor de skal møde gangsterne. Musikken bidrager her til at forme forløbet og til at runde det af: I de første 16 takter etableres der en fremadrettet, men ubestemt intensitet; forløbet får derefter en mere præcis retning med indførelsen af valsetemaet i takt 17; med den „skuffende“ harmoniske vending i takt 25 etableres der en musikalsk spænding, en forventning om afslutning som først indfries på et langt senere tidspunkt; den tydeligt markerede afslutningsakkord i takt 70 (og musikkens ændrede karakter fra og med takt 73) runder forløbet af og fungerer som en slags skille tegn i forhold til filmfortællingens begivenhedsforløb. Og lad mig så i øvrigt *en passant* bemærke, at hvis man lytter til musikken, vil man opdage at Bellour tog fejl da han i sin tid brugte de to overblændinger som ydre afgrænsninger af sekvensen: musikken fortsætter efter den sidste overblænding, og fortæller dermed at det efterfølgende billede (hvor man ser bilen standse) faktisk hører med i sammenhængen, at sekvensen med andre ord ikke består af 12, men af 13 indstillinger.

Inden for disse formelle rammer etableres der så flere andre slags samspil mellem musik, billeder og dialog. Det musikalske udgangspunkt er „urcelle“-forløbene (fig. 1). Under introduktionen af det første fire-takters forløb ser man billeder af et natligt landskab i tåge der hastigt glider forbi bilens vinduer: billederne handler om fart og flugt, og musikkens tempo og den stadige kromatiske bevægelse matcher billederne. Denne kombination af billedforløb og musik holdes konstant gennem hele scenen, men meget hurtigt lægges der andre momenter til den grundlæggende stemning af tempo og hektisk fremadrettet bevægelse: Der kommer dialog, nye musikalske elementer indføres og der opstår nye forbindelser mellem musik og fortælling.

Det begynder i det andet firetakters gennemløb, da Marlowe spørger Vivian hvor langt der er til nærmeste telefon fra Realito. Hvorfor? spørger hun. Hendes spørgsmål og Marlowes svar er synkroniseret med messingblæsernes første indsatser ved indledningen af tredje gennemløb (fig. 2). Blæsernes figurer er den slags der i fagterminologien kaldes *stingers*, dvs korte musikalske signaler som „stikker“ og henleder tilskuerens opmærksomhed på at noget vigtigt er ved at ske. I dette tilfælde er det Marlowes svar som fremhæves: Så snart gangsterne i Realito når frem til en telefon, vil de ringe og alarmere skurken Mars. Og Vivian vil selv blive indblandet, tilføjer Marlowe under fjerde gennemløb samtidig med at det ubestemte, faldende tema i de dybe messingsblæsere matcher det åbne og usikre i situationen (fig. 3).

På dette tidspunkt er det så at valsetemaet introduceres (fig. 4). I forhold til den musikalske kontekst som er blevet etableret i løbet af de første 16 takter, skiller dette tema sig markant ud - det går i en anderledes, langsommere rytme og det spilles ikke af messingblæserne, men af strygerne. Max Steiner har altid været berygtet for sin noget enkle anvendelse af „ledemotiver“. Valse-temaet er for så vidt et udmærket eksempel på denne musikalske praksis: vi har hørt det et par gange før i løbet af filmen, hver gang i forbindelse med en „romantisk“ vending i handlingen. Men man behøver faktisk slet ikke at have set hele filmen for at forstå at det også i den nuværende sammenhæng er „kærlighed“ det drejer sig om. For temaets tilsynkomst er nøje synkroniseret med Vivians kærlighedserklæring til Marlowe: „I guess I am in love with you“. Matching er et spørgsmål om relationer, understregede jeg ovenfor. Jeg kan gentage det her: valsen markerer på det musikalske plan en anderledeshed der „svarer til“ det nye, anderledes

moment som kærlighedserklæringen bringer ind i en dialog som hidtil har drejet sig om flugtens usikkerhed og kriminalintrigens farefyldte momenter.

Valsen afbrydes, det forventede harmoniske forløb gennemføres ikke, i stedet kommer „svaret“ (fig. 5) som er harmonisk flertydigt og som markerer en tilbagevending til musikkens oprindelige, firedelte grundrytme. I det følgende fastholdes det mønster af ækvivaleringer jeg netop har skitseret: På den ene side fortsætter Marlowe med at tale om kriminalmysteriet, om de farer han og Vivian står overfor - og hans tale ledsages af musik som i hovedsagen er variationer over de første 16 takter; på den anden side spilles valsetemaet af og til, hver gang i forbindelse med en følelsesfuld vending i dialogen.

Den første gentagelse af valsen forekommer i takt 35 samtidig med at Marlowe anslår en noget mildere tone og fortæller at han ikke vil melde Vivian til politiet. Men straks efter, i takt 37, „skuffes“ vi igen musikalsk, temaet gentages ikke som forventet, det afbrydes brat af en dissonantisk akkord - mens Marlowe genoptager historien om sine problemer, og musikken vender tilbage til grundforløbet. To gange i det følgende hører vi så i stedet „bluestemaet“ (fig. 6). Også det er et „ledemotiv“, et tema der er dukket op flere gange før i filmen, men i vores lille scene fungerer det på en lidt anden måde end valsetemaet. Når valsetemaet spilles under Vivians kærlighedserklæring, er dets funktion ikke afhængig af dets tidligere forekomster, det kan umiddelbart matches strukturelt med det tydelige, markante omslag i dialogen. Sådan forholder det sig ikke med bluestemaet. Det fungerer i denne sammenhæng snarere som en „referentiell“ eller „konnotativ“ understregning af enkelte, lokale pointer i Marlowes tale: Bluestemaet har vi hørt i scener som handlede om

Vivians farlige, amoralske søster, og når Marlowe nu, i bilsenen, taler om Vivians familieproblemer, så er det disse tidligere sammenhænge som temaet vagt hentyder til.

Mod slutningen af scenen kommer valsen så igen, denne gang spillet helt igennem. Første gennemløb er synkroniseret med Marlowes kærlighedserklæring. Vivian spørger ham hvorfor han har besluttet sig for at hjælpe hende. „I guess I am in love with you“, svarer han. Resten er tavshed. Hun lægger hånden på hans arm, mens musikken træder i lydbilledets forgrund og man hører anden del af valsetemaet, efterfulgt af den kraftige afslutningsmarkering.

En musikalsk fortælling. Steiners kompositionspraksis er ofte blevet kritiseret. Hans musik er skematisk, siges det, den er modulopbygget, en serie signaleffekter, enfoldige musikalske kommentarer til filmenes handling osv. Eksemplet fra *The Big Sleep* demonstrerer at det ikke er helt så enkelt.

Vel er der tale om musik som består af korte fraser, musik som bruges til at få et forløb til at „hænge sammen“, musik som skal anslå en spænding og som så, på et passende tidspunkt, når billeder og dialog kræver det, skal ophæve denne spænding igen for straks efter at opbygge en ny. Men som eksemplet forhåbentligvis har demonstreret, så er dette faktisk også musik som på ganske kompleks og effektiv måde spiller sammen med det narrative forløb, således som dette formidles i billeder og dialog.

Det er urcelle-mønsteret som er udgangspunktet, et musikalsk fundament, en ramme der hurtigt etableres og som derefter bruges som en slags kontrastbaggrund for en række forskellige markeringer af korte tematiske figurer. Det mest iørefaldende i dette forløb er spændingen mellem denne ramme og valsetemaet, en spænding

som forøges i kraft af de „skuffende“ harmoniske opløsninger og de udskudte afslutninger, og som så endelig udløses meget eftertrykkeligt i forløbets allersidste takter. Disse enkle, formelle modsætningsforhold i det musikalske materiale er, som vi har set, nøje koordineret med de indholdsmæssige modsætningsforhold som træder frem i løbet af dialogen, nemlig konflikten mellem kriminalintrigen og kærlighedshistorien: Dialogen starter med at Marlowe taler om flugten og de kommende farer; så afbrydes han af Vivians kærlighedserklæring som bringer et nyt moment ind i forløbet; han bliver usikker, genoptager sin tale om kriminalintrigen, og efter et par udsættelser ender det med at også han erklærer sin kærlighed.

Musikkens formelle spændingsforløb matcher dialogens narrative spændingsforløb og bidrager til at artikulere det. Men når denne matching er etableret, når musik/billede/dialog-koblingen først er oprettet, så foregår der en bevægelse i modsat retning. „Musikken kommer ind i billedet“ sagde jeg ovenfor. Men billedet og (i dette tilfælde især) dialogen kommer også „ind i musikken“. Filmens fortælling, således som dem formidles via billeder og dialog, virker tilbage, understøtter musikken, og udløser dens narrative potentiale. For det første tydeliggøres musikkens egne indre artikulationer: fortællingen får kompositionens klassiske formstruktur til at træde frem - åbning, tematisk konflikt, udvikling, lukning. Og for det andet „semantiseres“ denne formstruktur: Når fortællingens forløb matches med musikken, får musikken en lokal, ekstern reference, og det er som om man kan høre fortællingen i musikken, som om den tematiske konflikt „handler om“ noget, om flugt, angst, kærlighed.

Musikken „kaster et net rundt om det flydende visuelle udtryk, sikrer tilskueren

et sikkert kanaliseret indhold“, skriver Gorbman. Men det er næsten præcist det modsatte der foregår i den slags sammenhænge: Det er den betydningsmæssigt flydende musik som ved hjælp af billeder og dialog fanges og bindes til mening.

Noter

1. For en diskussion af karakteristiske forskelle mellem den klassiske Hollywood-filmmusik og den musik som bruges i moderne tv-serier, se Larsen 1988.

2. Sekundærlitteraturen om narratologiske problemstillinger er voluminøs, for en oversigt over feltet, se Prince 1987. Om fortællingens grundelementer, se f.eks. Bal 1985, Rimmon-Kenan 1983, og specielt diskussionen om „narrative skemata“ i Branigan 1992, kap. 1.

Litteratur

Bal, Mieke (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1964) „Rhétorique de l'image“ (1964), citeret efter den danske oversættelse i *Visuel Kommunikation I*, ed. Bent Fausing og Peter Larsen, København: Medusa, 1980.

Bellour, Raymond (1973): „L'Évidence et le code“, i *Cinéma. Théorie, Lectures*, Paris: Klincksieck.

Bordwell, David (1988) *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge.

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

Gombrich, E.H. (1960) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, citeret efter femte udgave, fjerde optryk, London: Phaidon Press, 1986.

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

Larsen, Peter (1988) „Betydningsstrømme. Musik og moderne billedfiktioner“, i *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 14

McClary, Susan (1991) *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Prince, Gerald (1987) *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York: Methuen.

Rosen, Charles (1996) *The Romantic Generation*. London: Harper Collins Publishers.

Rosen, Charles (1976) *The Classical Style*. London and Boston: Faber and Faber (2. udgave).