

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.01.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Filmmusikk og filmlyd

“The so-called ‘silent cinema’ was never actually silent, from as early as the beginning of the nineteenth century sound effects were used to accompany projected images and on 28 December 1895 a Lumière programme in Paris had piano accompaniment. Musical accompaniment was important not only for audiences but also in the production process, with musicians employed in the studio to help create moods for actors, and also to counteract the noise in studios where two films would often be being made on the same stage. There are many explanations proposed to account for music’s presence from the early days of cinema. Music had the practical task of drowning out or covering up the noise of the projector (Gorbman 1987: 36; Brown 1994: 12); as well as being needed, psychologically, to smooth over natural human fears of darkness and silence” (Reay 2004 s. 5-6).

“[I]n the silent film, music communicated narrative information that has since been restored to the province of dialogue and sound effects. It also had the decidedly practical task of drowning out the unromantic noise of the movie-house projectors. [...] the very liveliness of the action in the primitive silent films appeared unnatural and ghostly without some form of sound corresponding to such visual vitality [...] Composer Hanns Eisler refines this point in citing the “magic function” of film music: “Music was introduced as a kind of antidote against the picture. The need was felt to spare the spectator the unpleasantness involved in seeing effigies of living, acting, and even speaking persons, who were at the same time silent. The fact that they are living and nonliving at the same time is what constitutes their ghostly character, and music was introduced not to supply them with the life they lacked – but to exorcise fear or help the spectator absorb the shock.” All of these functions may be qualified as instances of music as mediation: between film and older dramatic traditions, between spectator and circumstances of projection, between spectator as living being and the cinema as “ghostly.”” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19)

“Composer and writer Irwin Bazelon identifies four types of music being used during the silent period: (i) piano improvisation; (ii) published musical extracts (*cue* sheets) [noter til korte musikksekvenser skapt spesielt for hendelser i filmen]; (iii) the score, being principally derived from familiar musical sources; and (iv)

original scores, created for specific films, sometimes by eminent composers [...] From around 1909 distributors sent out cue music sheets to cinemas, these comprised of ‘brief lists of specific pieces and/or types of music to accompany particular films, with cues and supplementary instructions’ (Marks 1996a: 86). The emergence of the cue sheet was a sign that film music needed to be dramatically motivated, a direct influence from the theatrical tradition.” (Reay 2004 s. 9).

“What ought to be clear is the synergetic quality of music in films. Change the score on the soundtrack, and the image-track seems transformed.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19) I filmproduksjonen utnyttet “music’s tendency to absorb sense and dictate feeling” (Lindley 1985 s. 32).

Lyder i film deles inn i ulike kategorier. Et hovedskille er mellom reallyder og filmmusikk.

Reallyd: personenes replikker, smell fra revolvere, trafikkstøy i storbyen, ulende sirener osv.

- bakgrunnslyder som trafikk, susing i trær og lignende (gir informasjon og atmosfære)

- handlingslyder som beskriver noe som skjer, f.eks. skudd, hvinende bremses, knirking i dør

Tale: monolog eller dialog; synkron eller asynkron; fortellerstemme (bakgrunnsstemme, “voice-over”, av og til også kalt overstemme) m.m.

Bakgrunnsstemme (“voice-over”) – en aural fortellerstemme eller en av personene i filmen forteller f.eks. sine tanker eller om sin fortid

“Begrepet *walla* brukes om lydeffekten som forsøker å gjengi bakgrunnsstøy av en gruppe mennesker. Fra gammelt av ble det i USA brukt ordet “walla” gjentatte ganger for å skape effekten av en gruppe mennesker som fører forskjellige samtaler, mens det i dag blir gjort mer profesjonelt ved at skuespillerne fører ekte samtaler som legges inn som bakgrunnsstøy. Poenget med walla er at tilskueren ikke skal legge merke til den som noe annet enn den støyen som er forventet. Hvis man så mennesker i bakgrunnen, som i eksemplet under fra *Pulp Fiction*, men ikke hørte noe lyd fra dem, ville det hele virket fremmed for tilskueren. Hører man godt nok etter, får man med seg litt av bakgrunnsstøyen i restauranten.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/05/begrepet-walla/>; lesedato 23.02.12) Alfred Hitchcocks film *The Birds* (1963) blander musikk og støy. Bernard Hermanns hovedsakelig elektroniske musikk inkluderer mange fugleskrik som er mer eller mindre omformet/deformert (Aumont og Marie 2004 s. 153).

“In film and media production, ambient sound is a standard term that denotes the site-specific background sound component providing locational atmospheres and spatial information of public places. [...] the capacity of ambient sounds to sculpt the presence of a site by producing an embodied experience of the site.”

(Budhaditya Chattopadhyay i <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2057047317742171>; lesedato 10.06.22)

“Audiominimalisme” er minimal bruk av lyd, f.eks. ved at personene er tause og vi bare hører hverdagens bakgrunnslyder (Parkinson 2012 s. 93). Noen lydfilmer inneholder svært lite samtale. Et eksempel er den østerrikske regissøren Jessica Hausners film *Miraklet i Lourdes* (2009). Hovedpersonen er en lam og ensom kvinne som er på et katolsk pilegrimssted (sammen med en stor gruppe, men hun føler seg isolert fra de andre).

Filmmusikk kan deles inn i:

Diegetisk filmmusikk: den musikken som glir naturlig inn i handlingen (f.eks. fordi vi ser en person spille piano) og som høres av personene i filmen

- diegetisk og på (“on-screen”): musikk-kilden er innenfor filmseerens synsfelt, dvs. vi ser hvem som lager musikken

- diegetisk og av (“off-screen”): musikk-kilden er utenfor filmseerens synsfelt, dvs. vi ser ikke hvem som lager musikken, men skjønner at noen i nærheten lager den (f.eks. et orkester i en scene som foregår i en konsertsal)

Ikke-diegetisk filmmusikk: musikken høres ikke av personene i filmen, men understreker noe ved handlingen (en følelse, tanke, stemning)

- doksal ikke-diegetisk: musikken harmonerer med det visuelle, f.eks. ved at dramatisk musikk spilles når handlingen blir dramatisk

- paradoksal ikke-diegetisk: musikken og det visuelle er i disharmoni og kontrast (musikalsk underliggjøring av handlingen)

“Claudia Gorbman’s book *Unheard Melodies* drew on narrative theory and applied the terms diegetic and nondiegetic to music. Prior to this the terms ‘source’ and ‘background’ music were used, diegetic being previously referred to as source music and nondiegetic being previously referred to as background scoring.” (Reay 2004 s. 12)

“[S]ound may be diegetic (in the story world) or nondiegetic (outside the story world). If it is diegetic, it may be onscreen or offscreen, and internal (subjective) or external (objective).” (Bordwell og Thompson 2007 s. 285)

“Metadiegetic music, meanwhile, “pertain[s] to narration by a secondary narrator” (in other words: this is music hallucinated or imagined by a character within the diegesis, but is nonetheless, by virtue of its “imaginary” qualities, inaccessible to most – if not all – of the other characters)” (Claudia Gorbman gjengitt fra Rubery 2011 s. 94).

Filmmusikk kan skape stemninger, gi informasjon, stille gåter, lede seerne på villspor, berolige eller forurolige (Mai og Winter 2006 s. 69). Musikken brukes ofte for å skape emosjonell inderlighet (Faulstich 2008 s. 38) og “musikalske stemningsbilder” (Krohn og Strank 2012 s. 87). Den bidrar med affektstimulans, assosiasjonsrikdom, synestetisk analogidanning m.m. (Krohn og Strank 2012 s. 162). Musikalske motiver kan ha signalvirkning (Faulstich 2008 s. 160), dvs. minne seerne om en gjenstand, person, et landskap eller et tema. Musikken kan tidfeste handlingen, plassere personene i et bestemt miljø osv. Og den kan trekke oppmerksomheten til eller fra noe i handlingen. Men musikken bør ikke overstyre filmscenene slik at den gjør meningen med scenene overtydelig.

“Et sjangertrekk ved filmmusikken på tvers av thrillere er dens hørbarhet, og hvordan musikkens funksjon først og fremst er å formidle spenning, som igjen kommer til uttrykk i musikkens bruk av ekspressivitet og amusikalitet som fokuserer på musikken som lydeffekt og stemningstegn fremfor harmonerende, nynnbare melodier som er med på å plassere filmene i en kulturell epoke, eller melodiose ledemotiv som er med på å uttrykke karakterers “stemme”.” (Stapnes 2010 s. 84)

“[T]he connotative values which music carries, via extratextual cultural determinations and also through textual repetition and variation, in conjunction with the rest of the film’s soundtrack and visuals, largely determine atmosphere, shading, expression, *mood*. [...] for mood – the most *obvious* and oft-mentioned function of film music – originates in the complex of all connotative elements in the filmic system.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19)

“Experimental aesthetics, beginning with Fechner in the 1860s, has demonstrated substantial agreement among subjects who consistently matched mood adjectives with passages of music from Brahms (stately), Mendelssohn (sprightly), Mozart (wistful), Tchaikovsky (vigorous), and the like. Even when the more cacophonous and less familiar music of Hindemith, Bartok, Berg, and Stravinsky was used, the consensus labelling by mood adjectives was in the order of 70-97 per cent (Prall 1929).” (Porteous 1996 s. 24)

Forholdet mellom det visuelle og musikken ligger på en skala fra maksimal redundans (bilde og lyd sier det samme) til maksimal differens (bildet sier det motsatte av musikken) (Krohn og Strank 2012 s. 222). Det er vanlig å la musikken komme litt før bildene av det som musikken skal gi stemning til (Pinel 2001 s. 56).

I 1940 hevdet de svenske myndighetene at hvis de viste sin befolkning både tyske og engelske nyhetsreportasjefilmer og uten lyd, brøt ikke Sverige med sin nøytralitet (Ferro 1993 s. 66).

“Almost all Italian films are shot silent and then dubbed after filming has been completed, so there is no original sound track to speak of.” (Mark Bentz sitert fra Brisset 2012 s. 191)

Den tradisjonelle filmmusikken skal forsterke det visuelle, og emosjonell musikk skal tjene det psyko-narrative i fortellingen (Beauvais 1986 s. 10). Musikken kan føye både emosjonalitet og “innhold” til det bildene viser (Krohn og Strank 2012 s. 93). Musikken kan fungere som leserens “blikk inn i sjelen” til en person, til personens stemninger og følelser. Informasjonen som musikken gir, kan stå i motsetning til den visuelle informasjonen. Musikken kan fungere som en auditiv fokalisering, ved at det vi hører representerer en opplevelse fra en av personenes ståsted, en slags musikalsk “point of view”.

“Et filmerret er flatt. Hele filmopplevelsen ville bli flat om det ikke var for lyd og musikk. Lyden er med på å gi en tredimensjonal opplevelse. Musikken kan komme fra forgrunnen eller bakgrunnen, eller utenfor bildet. Den kan være sterk eller svak, og den kan hurtig skifte mellom alt dette. Musikk er svært effektivt når filmen skal angi tid og sted, stil og atmosfære. Bildene er selvsagt det sentrale, men i en vellykket kombinasjon med musikk vil man oppfatte situasjonen sterkt, og raskt. En forfatter må bruke mye mer tid på å etablere stemninger og situasjoner i en tekst. Ofte vil en film være ferdigklippt før komponisten kommer inn i bildet. Det gir grunn til å tro at rytmen i filmen var fasttømret. Men slik er det ikke. Mye kan forandre seg når musikken blir lagt på i etterkant. Lydsporet kan følge den visuelle rytmen, men også motvirke den.” (Kjetil Dybvik i *Aftenposten Innsikt* oktober 2010 s. 82)

Mange regissører prøver å oppnå en harmonisk balanse mellom ordene i filmen, bakgrunnslydene og musikken (Chion 1995 s. 117). En gjennomsnittlig spillefilm inneholder ca. 40 minutter med musikk (Parkinson 2012 s. 95).

“A number of writers and composers have discussed the functions of music in the classical film. In 1949 the composer Aaron Copland offered a useful summary of the functions of music in film by suggesting five general areas in which film music serves the screen: (i) it conveys a convincing atmosphere of time and place; (ii) it underlines the unspoken feelings or psychological states of characters; (iii) it serves as a kind of neutral background filler to the action; (iv) it gives a sense of continuity to the editing; (v) it accentuates the theatrical build-up of a scene and rounds it off with a feeling of finality” (Reay 2004 s. 32).

Filmmusikk kan

- illustrere (f.eks. understreke bevegelser, representere rom, etterligne reallyder)
 - uttrykke filmkarakterers psykiske opplevelser (f.eks. triste minner, positive forventninger, hemmelige fantasier)
 - styre tilskuernes oppmerksomhet (f.eks. skape spenning, bidra til kontinuitet i handlingen)
 - kommentere handlingen (f.eks. kontrapunktisk, ved at musikken består av selvstendige “stemmer” som samspiller med hverandre)
- (Zofia Lissa gjengitt fra Faulstich 2008 s. 142)

Den danske filmforskeren Birger Langkjær har delt inn i fire funksjoner, eller det han kaller lydens sjangerspesifikke former og oppgaver: Filmmusikken kan

- gi et inntrykk av sted og romlige egenskaper
- rette seerens oppmerksomhet mot en bestemt handling eller hendelse
- indikere en mental tilstand hos en eller flere av personene i filmen
- formidle atmosfæren i en bestemt tidsperiode

(gjengitt fra Ritzer og Schulze 2016 s. 185)

“The extra-textual meanings are also often related to the song lyrics as well as conveying a sense of the social and historical context. Because of the compilation score’s heavy reliance on pop and rock tunes, its meaning within a film is often dependent upon the meaning of pop music in the larger spheres of society and culture (Smith 1995: 155). In addition to the functions of classical music in film it seems that popular music in film has some specific functions to perform, these, following Smith, can be summarised as follows:

- as an effective means of denoting particular time periods (1998: 165);
- to highlight the element of authorial expressivity by commenting on characters rather than speaking from their point of view (1998: 169);
- the lyrics can give voice to feelings and attitudes not made explicit by the film's visuals and dialogue (1998: 170);
- intertextual/extra-textual/musical allusionism can be used to flesh-out characters, and emphasise particular generic or narrative themes” (Reay 2004 s. 40-41).

“Film music (1) provides a sense of continuity, (2) reinforces formal and narrative unity, (3) communicates elements of the setting, (4) underlines the psychological states of characters, and (5) establishes an overall emotional tone or mood. While all of these functions may involve affective elements, the last three are especially important in the film score’s overall capacity as an emotional signifier.” (Jeff Smith i Plantinga og Smith 1999 s. 156)

I boka *Unheard Melodies* (1987) stiller Claudia Gorbman opp sju prinsipper:

“(i) *invisibility*: the technical apparatus of nondiegetic music must not be visible.

(ii) *inaudibility*: music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals, that is, to the primary vehicles of the narrative.

(iii) *signifier of emotion*: soundtrack music may set specific moods and emphasise particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion itself.

(iv) *narrative cueing*: (a) *referential/narrative* – music gives referential and narrative cues, for example indicating point of view, supplying formal demarcations and establishing setting and characters; (b) *connotative* – music ‘interprets’ and ‘illustrates’ narrative events.

(v) *continuity*: music provides formal and rhythmic continuity – between shots, in transitions between scenes, by filling ‘gaps’.

(vi) *unity*: via repetition and variation of musical material and instrumentation, music aids in the construction of formal and narrative unity.

(vii) a given film score may violate any of the principles above, providing the violation is at the service of other principles” (sitert fra Reay 2004 s. 33).

Musikken kan tolkes som en metafor for det vi ser på lerretet/skjermen (Beauvais 1986 s. 83). Et eksempel på metaforisk filmlyd er hvis musikken høres ut som om den kommer ut av et tomt skall og den skal si oss noe om tomhetene i menneskenes liv (Aumont og Marie 2004 s. 155). Filmmusikk bidrar ofte til å forlenge og styrke en emosjon knyttet til noe visuelt som kan være svært kort (Chion 1995 s. 192-193). Musikken kan også gi orden og harmoni til en verden som framstår som forholdsvis kaotisk (Chion 1995 s. 267). Men filmmusikk kommuniserer ikke så umiddelbart som mange tror hevder forskeren Michel Chion, men er kodet på intrikate måter. Han kaller filmmusikk en “falsk esperanto”, bare tilsynelatende et universelt kommunikasjonsmiddel (Chion 1995 s. 17).

I en mer utførlig oversikt har tyskeren Norbert Jürgen Schneider delt inn i 20 funksjoner filmmusikk kan ha:

1. Skape atmosfære – f.eks. spilledåsemusikk som skaper atmosfæren til en barnlig fantasiverden
2. Sette utropstegn – f.eks. skape illusjonsbrudd
3. Illustrere bevegelser – f.eks. musikk som erstatter manglende bevegelseslyder (“mickey mousing”)
4. Forene bilder – f.eks. gjøre en collage av bilder til en tettere enhet

5. Avbilde emosjoner – f.eks. den psykiske utviklingen til en person som er i ferd med å bli sinnssyk
6. Opprette episke sammenhenger – f.eks. ved bruk av en persons ledemotivmusikk også når personen ikke er fysisk til stede
7. Virke formdannende – f.eks. gi seerne en opplevelse av filmens struktur gjennom at et visst antall musikkstykker blir brukt
8. Stilisere lyder – f.eks. ved at musikken imiterer reallyder som eksplosjoner eller fossefall
9. Formidle sosiale kontekster – f.eks. ved at orientalsk musikk spilles for å fortelle oss om hvor handlingen foregår
10. Formidle gruppefølelse – f.eks. når musikken gir seerne inntrykk av et trygt og varmt parforhold eller konflikter mellom en gruppe personer
11. Framkalle en historisk periode – f.eks. at musikk fra barokken forteller seerne at handlingen foregår på 1600-tallet
12. Gjøre noe irreelt – f.eks. bidra til å oppløse seerne tids- og romfølelse gjennom musikk med ekkovirkninger
13. Karikere og parodierte – f.eks. ved å vri på en kjent melodi samtidig som vi ser noe latterlig
14. Kommentere – f.eks. ved at vakker musikk spilles samtidig som noe grusomt skjer, som en musikalsk kommentar til folks likegyldighet overfor voldsofferet
15. Framheve det sekundære – f.eks. kan musikk framheve en person eller en handling som visuelt blir tillagt liten betydning
16. Dimensjonere personer – f.eks. kan en sur og streng person gis et mildere preg gjennom bruk av bakgrunnsmusikk
17. Skape fysiologiske reaksjoner – f.eks. går visse basslyder “under huden” på seeren
18. Kollektivere resepsjon – f.eks. skape en fellesskapsfølelse hos publikum gjennom å bruke en kjent melodi
19. Gi romfølelse – f.eks. kan en prærie virke større når det spilles musikk av Beethoven

20. Relativere tidsoppfatningen – f.eks. kan toner fra en kjent, lang symfoni få noe som på skjermen bare vises et par minutter, til psykologisk å virke som mye lenger tid

(Schneider gjengitt fra Faulstich 2008 s. 143-144)

“Establishing an overall mood is but one function of the typical film score. Another function is the use of music to signify the emotional state of a character. A recent guide to film scoring refers to this as playing the character’s point of view. To illustrate this idea, the authors cite a scene from Blake Edwards’s *That’s Life* (1986) in which Julie Andrews’s character, Gillian, sits pensively during a family dinner. To highlight the emotional subtext of the scene, Edwards lowers the volume of the dialogue and sound effects and lets Henry Mancini’s underscore take over. The music in the scene highlights Gillian’s anxiety and communicates that state to the audience, even as her family members remain oblivious to it.” (Jeff Smith i Plantinga og Smith 1999 s. 157) “[T]he music’s mood must be appropriate to the scene, the point being to provide a musical parallel to the action to reinforce the mood.” (Reay 2004 s. 34) Såkalt “underscore” er “musical accompaniment to dialogue” (Reay 2004 s. 127).

Musikken kan foregripe det som snart skal skje i filmens handling eller innlede en stemning som bildene senere skal bygge opp under. Seerne blir dermed gjennom musikken ført inn i neste scene, før bildene, slik at det blir en glidende eller smidig overgang.

Musikk spiller på våre følelser. Følelser er vanligvis både kroppslige (fysiske) og mentale (sjelelige). De seks mest elementære følelsene er: forbauselse – frykt – glede – sinne – sorgmodighet – vennelse. Andre følelser er delvis sterkere varianter av de elementære følelsene, svakere varianter av dem, eller blandinger av dem: aksept – ambivalens – anger – angst – apati – aversjon – begjær – behag – beundring – blyghet – depresjon – distraksjon – ekstase – empati – ensomhet – entusiasme – epifani – eufori – fanatisme – fiendtlighet – forakt – forelskelse – forlegenhet – forundring – forventning – forvirring – frustrasjon – hat – hengivenhet – hevn – hjemlengsel – hovmod – hysteri – håp – interesse – irritasjon – kjedsomhet – kjærlighet – krenkethet – lidenskap – lyst – medlidenhet – melankoli – misunnelse – nysgjerrighet – oppjagethet – panikk – paranoia – raseri – redsel – ro – samvittighetskval – selvmedlidenhet – sjalusi – skadefryd – skam – skuffelse – skyldfølelse – sorg – stolthet – takknemlighet – tilfredshet – tilfredsstillelse – tomhet – tvil – tålmodighet – urettferdighetsfølelse – våkenhet – ydmykelse – ærbødighet – ærefrykt – årvåkenhet.

Ved bruk av paradoksal musikk står de fleste seernes assosiasjoner til musikken i kontrast til det som vises i bildene. Slik musikkbruk kan provosere fram seernes kritiske refleksjoner om det de ser. “Paradoksal musikkbruk er sjeldnere, men desto større virkning kan den gi. Mens den doksale musikken bare forsterker og

underbygger bildene, vil paradoksalt musikkbruk kommentere, og kanskje til og med motsi, bildene. Derfor blir slik musikkbruk også benevnt kontrapunktisk. Det er en fortellemåte film kan bruke for å drøfte og ironisere. Det er en viktig funksjon. [...] I *Schindlers liste* (Spielberg 1993) kan en se nedslakting av mennesker til vakre toner fra et jødisk barnekor.” (Kjetil Dybvik i <https://kdybvik.wordpress.com/eksamensmappe/popul%C3%A6rvitenskaplig-artikkel/>; lesedato 18.07.16)

“[B]oth melody and lyrics are used to signify emotion, whilst song titles and lyrics often operate as a narrative cue.” (Reay 2004 s. 54)

“In some instances, composers may be forced to choose between playing the character’s point of view or the overall mood of the scene. Composer Charles Fox faced just such a decision while scoring *Nine to Five* (1980). In one scene, Violet (Lily Tomlin) steals a cadaver from a hospital thinking it is the body of the boss whom she believes she has killed. In scoring the scene, Fox had to choose between playing the character’s fear of discovery or highlighting the overall comic tone of the scene. Fox’s dilemma was, in fact, an outgrowth of the film’s narration; Violet believes she is in serious trouble, but the audience knows that she is not. Fox’s music initially played the emotions of the scene a little broadly, but he was persuaded by director Colin Higgins to tone down the comic elements and emphasize the protagonists’ fear of being caught.” (Plantinga og Smith 1999 s. 157-158)

“Imagine for instance that the heroine is enjoying herself at a party; people dance and shout to a lively jitterbug. Suddenly a message arrives for her, saying that her fiancé has just been killed. As a close-up shows us the note, the gay music continues to revel on the soundtrack, “unaware” of its ironic commentary on her lover’s death. Now imagine the scene conceived differently. Instead of being at a party, the heroine sits at home chatting with a neighbor. The unfortunate telegram arrives, and a nondiegetic rendition of the jitterbug accompanies the close-up. Now this seems a shocking exercise in sheer style and narrative self-consciousness. Even though we know that the narrator has been equally responsible for the music/image irony in the party scene, “his” creative effrontery strikes us with greater force in the second case – even puzzlement. By taking music meant as extranarrative comment and rendering it diegetic in the first example, the narration motivates, naturalizes the music, makes its disparity with the filmed events acceptable.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19)

Medieforskeren Rick Altman kaller det “audio-dissolve” når en person i filmen begynner å synge, og denne sangen starter en ikke-diegetisk melodi, f.eks. at et helt orkester fortsetter å spille melodien (gjengitt fra Chion 1995 s. 190). Dette virkemiddelet kan oppleves som det å la publikum lytte til den imaginære musikken som personen hører i sitt eget hode.

En lydbro er en lyd som går over to sekvenser (dvs. en overgang) og der de to sekvensene tilhører ulike tider i historien, f.eks. at vi ser at en voksen mann sier “du kommer aldri til å bli til noe” til en ung gutt, og deretter kommer ordene “her i verden” etter et kutt til en scene der gutten har blitt til en voksen mann og åpenbart har lyktes godt. I så fall blir det en ironisk effekt. Hvis den siste scenen viser en mann som ikke har lyktes i livet, fungerer forholdet mellom scenene annerledes.

I “mickey mousing” må det være nøyaktig synkronitet mellom musikken og bildet, en teknikk som først ble tatt i bruk i Disneys Mikke-mus-animasjonsfilmer tidlig på 1930-tallet (Krohn og Strank 2012 s. 155). Hendelsenes tempo markeres direkte i musikken, ved at musikkens rytme følger bildebevegelsene. “Når musikken følger rytmen og bevegelsen i bildet, kalles dette for Mickey Mousing. Walt Disney brukte teknikken i sine tidlige filmer for å forsterke handlingene man ser i bildet. Grepet er lite anerkjent blant filmskapere i dag, og i hvert fall innen fiksjonsfilmen. De få gangene man opplever Mickey Mousing i dag, er det som regel gjennom tegnefilmer. Dog man finner enkelte komedier av nyere dato der grepet er brukt.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/07/begrepet-mickey-mousing/>; lesedato 09.02.12) ““Mickey Mousing”, der man følger alle bevegelsene musikalsk.” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2012 s. 28) Slik musikk kan med fagterminologi kalles ikke-diegetisk doksal musikk.

“[S]ince loud means “near” and soft means “far” (with corresponding levels of reverberation), a continuous progression from soft to loud means a continuous movement forward in cinematic space, toward the sound source.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19) Ekko-virkninger kan brukes til å uttrykke at det er enorme avstander mellom en person og de menneskene som står rett ved siden av personen (Faulstich 2008 s. 146). Musikk kan simulere vær, f.eks. storm (Krohn og Strank 2012 s. 154).

Noen filmer har et “tremolo-teppe” av stryker-lyd som bakgrunnsmusikk (Krohn og Strank 2012 s. 157). “Saturation style” innebærer å fylle hver scene i en film med bakgrunnsmusikk (Parkinson 2012 s. 210). I Alfred Hitchcocks *Rebecca* (1940) er det forholdsvis høy musikk gjennom hele filmen, en sammenhengende orkesttermusikk som skaper en slags wagnersk intensitet i kjærlighetsdramaet. Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsacks *King Kong* (1933) vektlegger gjennom Max Steiners filmmusikk både det sentimentale i filmen og villskapen i handlingen (Chion 1995 s. 109). Musikken varer uavbrutt gjennom hele filmen, og lager overganger mellom ulike stemningsleier. Noen klassiske amerikanske film noirs har musikk som kan høres med utbytte uten å se på bildene, som en uavbrutt symfonisk konsert (Chion 1995 s. 116).

Noen filmer har en “kontinuerlig klangstrøm” som binder bildene og scenene sammen (Krohn og Strank 2012 s. 153). Dette gir grunnlag for en relativt passiv resepsjon, der seeren lytter og føler med hengivenhet (s. 153). På 1930-tallet til 50-tallet skapte melodramatisk filmmusikk emosjonelle og psykologiske ryster

(Krohn og Strank 2012 s. 163). I disse melodramaene var det ofte uavbrutt musikk gjennom hele filmen, også mens personene førte dialoger.

På slutten av 1930-tallet var det vanlig i franske filmer at det ble spilt orkestermusikk med en rytme som var relativt uavhengig av rytmen i filmens handling. I amerikanske filmer fra samme periode var det bedre samsvar mellom orkestermusikken og filmplottet (Chion 1995 s. 115-116). Den franske oppfinneren Raoul Grimoin-Sanson finansierte i 1920 filmen *Greven av Griolet* “whose originality consisted of superimposing, at the bottom of the picture, a conductor’s baton, intended to guide the choir and musicians.” (<http://www.victorian-cinema.net/grimoinsanson>; lesedato 05.06.15)

I Steven Spielbergs *Jaws* (1975; norsk tittel *Haisommer*) brukes ofte skummel musikk for å få seerne til å tro at den store hvithaien straks kommer til å angripe, men oftest er det falsk alarm. Musikken varsler noe som bare av og til finner sted. Musikk kan også brukes til å lage frampek, f.eks. ved at det spilles skummel musikk når navnet på en person som vi ennå ikke vet noe om nevnes; denne personen viser seg så senere å være skummel og ond. Bruk av pizzicato (“plukking på strengene på et strengeinstrument”) har ofte blitt brukt for å skape skrekk-effekt (Faulstich 2008 s. 145). Skrekkfilmer har vanligvis mange innslag av dyster og “antagonistisk” musikk, mørk og truende. Musikk kan bidra til å gi en actionfilm en aggressiv hastighet. Filmer kan inneholde relativt konvensjonell fare-musikk, forelskelses-musikk, sorg-musikk, sjokk-musikk osv.

Lyd og taushet kan skape spenning. “A quiet passage in a film can create almost unbearable tension, forcing the viewer to concentrate on the screen and to wait in anticipation” (Bordwell og Thompson 2007 s. 265). I Hitchcocks film *Suspicion* (1941) blir det spilt en dissonantisk akkord når en ektemann gir sin kone et glass melk. Denne musikken bidrar til både å øke spenningen og villedde publikum, for det viser seg at mistanken om gift i melka er fullstendig ubegrunnet (Faulstich 2008 s. 145). Musikken har en dramaturgisk funksjon.

“In 1913 J. S. Zamecnik’s work of classified mood music for silent pianists, ‘The Sam Fox Moving Picture Music Volumes’, was an attempt to provide suitable mood music for most common film themes, for example, ‘Indian Attack’ and ‘Fairy Music’. Whilst at first, cue sheets were rather unsophisticated and sometimes unreliable, over time they became more sophisticated and commercially valuable. Erno Rapée’s *Motion Picture Moods* (1924) was the most impressive single book of piano music. Rapée followed this in 1925 with *Encyclopedia of Music for Pictures*, offering more than 5,000 titles of published arrangements under 500 headings. Russell Lack notes how, despite Rapée’s relatively high profile as a composer, he felt that if the audience came out of the theatre almost unaware of the musical accompaniment to the film, the work of the musical director has been successful (1997: 34); an early indication of the notion of the ‘inaudibility’ of film music.” (Reay 2004 s. 10)

“Scores derived from familiar musical sources, or compiled scores, became a great tradition of film music with Joseph Breil’s landmark score for *Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915). The score includes original music, folk melodies, well-known classical sections – including Wagner’s ‘Ride of the Valkyries’ – and well-known traditional pieces such as ‘The Star-Spangled Banner’ and ‘Dixie’. Due to the range of music included critics have described the score as a ‘pastiche’ (Prendergast 1992: 13, Manvell and Huntley 1975: 26), However, as Lack points out, this represents, ‘one of the first deliberate attempts to create a score specifically for a single picture’ (1997: 34). The score was important for its influence on the development of film orchestration in the US and Europe and for its role in pioneering the compilation score. Compiled scores were still played by performers in the cinema but were ‘liable to be altered from performance to performance’ (Marks 1996: 187). This was often dependent on the cinema; larger cinemas tended to have a full orchestra whereas small cinemas would only have a piano and there were many variations in between. As well as the many compiled scores, original scores were still being written. In 1908 Camille Saint-Saëns’ score for *L’Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes/Charles Le Bargy) was one of the first high-profile original film scores written by an established classical composer.” (Reay 2004 s. 10-11)

Hollywood har ofte valgt standardiserte løsninger som kan gjentas stadig på nytt (Chion 1995 s. 116). Daniel Chandler (som siterer Robert Stam) gjengir disse Hollywood-konvensjoner for bruk av lyd:

- “- *diegesis*: sounds should be relevant to the story;
- *hierarchy*: dialogue should override background sound;
- *seamlessness*: no gaps or abrupt changes in sound;
- *integration*: no sounds without images or vice versa;
- *readability*: all sounds should be identifiable;
- *motivation*: unusual sounds should be what characters are supposed to be hearing.” (Chandler 2002 s. 170)

“The medium of the classical Hollywood film score was largely symphonic; its idiom romantic; and its formal unity typically derived from the principle of the leitmotif. [...] using a lush symphonic style and with a strong emphasis on coordinating music and narrative [...] However unconventional or avant-garde a Hollywood musical score might be, the film always motivates it in conventional ways.” (Pauline Reay m.fl. i Reay 2004 s. 17 og 20)

Forskeren Anahid Kassabian hevder at når musikk komponeres for en Hollywood-film, sørger musikken for seerens integrerende identifikasjon (“assimilating identifications”), mens når musikken er kjent fra før, blir effekten en tilknyttende identifikasjon (“affiliating identifications”) (gjengitt fra Krohn og Strank 2012 s. 53). “Rather than assimilating perceivers into one particular subject position, ... identifications [triggered by pre-existing music] make affiliations that do not require absorption of one subject into another position. Unlike assimilating identifications, affiliating identifications can accommodate axes of identity and the conditions of subjectivity they create. They can permit resistances and allow multiple and mobile identifications. . . . [The compiled score] is the condition of possibility for these affiliating identifications – it opens opportunities for perceivers and our histories that scores offering assimilating identifications work very hard to foreclose” (Kassabian sitert fra <http://www.equinoxpub.com/JFM/article/>; lesedato 15.01.14) Kompilert musikk innebærer å bruke musikk fra allerede før filmproduksjonen var i gang (f.eks. musikk av Mozart eller Beethoven), mens et musikalsk “score” er komponert for filmen.

I Hollywood er det en konvensjon at mange fioliner i samspill passer til kjærlighetsscener (Krohn og Strank 2012 s. 48). Romantiske scener ledsages ofte av strykere, fløyte og/eller harpe (Krohn og Strank 2012 s. 60). Musikken til Hollywood-filmer tok ofte i bruk en “hulkende stryker-vibrato” (Krohn og Strank 2012 s. 150). Vibrato utføres med en dirrende bevegelse av finger og håndledd for å gi tonen økt musikalsk uttrykkskraft.

Fiolin var også det foretrukne instrumentet ved avskjed- og dødsscener i melodramaer. Et lenge forventet “film-kyss” mot slutten av handlingen har ofte blitt ledsaget av en solo-fiolin (Krohn og Strank 2012 s. 157). Saksofon har ofte blitt brukt som ledsagende instrument i slapstick-komedier (Krohn og Strank 2012 s. 90).

Den ukrainske komponisten og musikkteoretikeren Joseph Schilling fikk innflytelse på Hollywood-filmmusikken gjennom sine komposisjonstekniske råd (Krohn og Strank 2012 s. 157). Blant dem som ble påvirket av Schillinger, var Hollywood-filmkomponistene Oscar Levant (*Nothing Sacred*, 1937), Leith Stevens (*War of the Worlds*, 1953) og Lynn Murray (*D-Day the Sixth of June*, 1956).

På 1950-tallet kom det alternativer til “symfonisk” filmmusikk, bl.a. med jazz, pop, rock og country. Slik musikk bidro til å lokke ungdom til kinoene i en periode der kinofilmen fikk stadig større konkurranse fra TV-mediet. På 1960-tallet ble det i noen filmer lagt inn “tittelmelodier” sunget av populære plateartister. Slik reklamerte plate- og filmindustrien gjensidig for hverandres produkter. Noen musikkstykker eller sanger kan være bestilt hos komponister eller artister, som så enten relativt fritt lager musikk de mener passer til filmen eller har et presist oppdrag som de utfører.

“Outside of Hollywood many of the directors of the French New Wave, including Jean-Luc Godard and François Truffaut, used jazz in the soundtracks to their films. The use of jazz was usually narratively motivated – it was often used to establish the authenticity of geographical and historical context as well as having connotations of urban culture, otherness and decadence. Bernstein has discussed his use of the jazz idiom in *The Man with the Golden Arm* saying, ‘The script had a Chicago slum street, heroin, hysteria, longing, frustration, despair and finally death ... I wanted an element that would localise these emotions to our country, to a large city if possible. Ergo, – jazz’ (quoted in Prendergast 1977: 109). The use of jazz in film music broke up the reliance on the leitmotif and themes and was extremely influential in the way in which pop music would be used in film in the following decades (Lack 1997: 205). Smith notes how pop music had been long thought to be unsuited to film scoring for a number of reasons: “Classical Hollywood scores were carefully timed and edited to fit the editing rhythms and movements within the frame ... In contrast, popular musical forms were thought to impose an extrinsic and rigid structure onto the visual material of the film, one that, as Mark Evans notes, was ‘unrelated to the aesthetic and emotional demands of motion pictures’.” (1998: 10)” (Reay 2004 s. 19-20)

“By the 1980s, cine-pop music strategies often involved slipping in as many already recorded songs as possible on to a given film’s music track, generally as source music, in order to attract younger audiences and to generate audio recordings that recycled these songs on to albums billed as ‘original soundtracks’. The most common venue for original songs, generally performed by popular recording stars and often totally out of synch with the mood of the film, has become long, end-credit sequences that are now a permanent fixture in the cinema.” (Reay 2004 s. 26)

“[T]he lyrics of popular music proffer a kind of double-edged sword, ‘Indeed they carry a certain potential for distraction, but their referential dimension can also be exploited to “speak for” characters or comment on a film’s action’ [...] it is the lyrics that usually give referential meaning to music, and that, ‘unlike “classical” film music’s subordination to dialogue, popular music’s lyrics can replace or substitute for dialogue’ ” (Pauline Reay m.fl. i Reay 2004 s. 40).

Dogme 95 er et filmmanifest som ble introdusert under filmfestivalen i Cannes i Frankrike i 1995. Bak manifestet stod de danske regissørene Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring og Søren Kragh-Jacobsen. Et av kravene til dogmefilmene var et forbud mot bruk av pålagt, “kunstig” lyd. “Lyden må aldri produceres adskilt fra optagelserne. Musik er kun tilladt, hvis det spilles direkte under optagelserne, f.eks. i form af et bånd eller en plade, der kører mens scenen skydes.”

Filmmusikken kan være spesialkomponert (filmkomponist er et eget yrke) eller regissøren kan bruke musikk som allerede er skapt. Flere nyskapende komponister

har komponert musikk til stumfilmer, blant andre franskmannen Camille Saint-Saëns for *Mordet på hertug von Guise* (regissert av Charles Le Bargy et al., 1908) og russeren Dmitrij Sjostakovitsj (Parkinson 2012 s. 95). Mange filmskapere og komponister har inngått et tett samarbeid i en rekke filmer, f.eks. Sergej Eisenstein og Sergej Prokofjev; Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann; Federico Fellini og Nino Rota; François Truffaut og Georges Delerue; Sergio Leone og Ennio Morricone. Andre regissører har lagd sin egen filmmusikk, blant andre Charlie Chaplin, Satyajit Ray, John Carpenter og Clint Eastwood (Parkinson 2012 s. 95).

Musikken kan skapes av et helt orkester, et par instrumenter eller et enkelt-instrument. Sang kan komme fra et kor eller en vokalsolist. Musikken kan “advare” eller varsle oss om at noe gruffullt eller romantisk skal inntreffe. En kan i slike tilfeller “høre” omtrent hva som skal skje. Musikken er ofte så lav at det er lett å glemme at den er der, men likevel intensiverer den handlingen. Klassisk musikk fungerer ofte sjelelig “lindrende” når den er filmmusikk. Oppfatningen/opplevelsen av musikken er avhengig av det visuelle som skjer samtidig – dette er filmmusikkens relativitet. En melodi kan virke skummel i én sammenheng, mens den samme melodien kan virke munter i en helt annen sammenheng. Varierende lydstyrke kan ha stor betydning.

Kort tid etter at den første eksperimenteringen med lydfilmer var over, ble det i Hollywood utviklet et apparat som styrte forholdet mellom skuespillernes ord og filmmusikken. Denne maskinen ble tatt i bruk fra 1934 og kalt en “up-and-downer”. Den styrte automatisk musikkens høyde/intensitet, slik at det ble enklere å høre skuespillernes replikker (Chion 1995 s. 118).

Filmmusikk kan være overtydelig, slik at ingen seere kan unngå å merke seg hva de “bør føle” – f.eks. anspent uhygge, meditativ ro eller romantisk vemod. Ofte brukes det musikk for å “lydliggjøre” filmkarakterenes følelser, dvs. hvordan de opplever bestemte situasjoner i handlingen. Publikums emosjonelle reaksjoner styres gjennom melodi, harmoni, rytme, tempo, lydstyrke og instrumentering (Parkinson 2012 s. 95). Musikken “oversetter” emosjonene (Chion 1995 s. 120).

Filmmusikken kan også skape konnotasjoner som bildene ikke gjør (Beauvais 1986 s. 96). F.eks. kan musikken signalisere noe truende som vi ikke opplever antydning til i det visuelle bildet. Musikken kan også fungere som et lydlig uttrykk for personenes blick og andre fine nyanser i filmfortellingen (Chion 1995 s. 128).

Ofte formidler musikken noe emosjonelt som den visuelle handlingen ikke viser oss, slik at musikken bidrar direkte til å fortelle historien, som et narrativt grep (Chion 1995 s. 121-122). Det kan f.eks. være musikken som forteller seerne at to personer forelsker seg i hverandre. Musikken kan altså være en tydelig bærer av mening og fungere i en “organisering” av filmen, i det å gjøre den til en helhet (Chion 1995 s. 124). Enhet og helhet skapes bl.a. gjennom musikalske temaer som gjentas og varieres i ulike situasjoner, som dermed fungerer som en slags filmsignatur, og som skaper en bestemt atmosfære i hele filmen (Chion 1995 s.

126). Ofte er det virkemidler fra konsert- og operamusikk som brukes til å skape et slikt helhetspreg, f.eks. musikalske grep fra romantikkens symfonier eller fra Wagners operaer (s. 126).

Klassisk-romantisk musikk hadde stor påvirkningskraft på grunn av sin emosjonalitet. Noen av filmkomponistene var Wagner- og Strauss-epigoner (Krohn og Strank 2012 s. 161). De kunne f.eks. imitere Wagners bruk av sammenbindende ledemotiver (Krohn og Strank 2012 s. 155). En “overveldende klang-rus” kunne rive seeren ut av hverdagsbekymringer og gi en sterkere opplevelse av det visuelle (Krohn og Strank 2012 s. 161).

A Clockwork Orange (1971; regissert av Stanley Kubrick) “opens with Wendy Carlos’ synthesizer version of Henry Purcell’s *Music for the Funeral of Queen Mary* (Purcell is a leitmotiv for an omniscient perspective of Alex), after the opening titles, we see Alex staring right into the camera with fake eyelashes on one of his eyes while Purcell’s piece sets the tone. Alex’s fake eyelashes represent his troubled perception and the question governing the film: “a free society likely to commit crimes or a controlled society free of crime?” [...] Alex rings the doorbell: Beethoven’s 5th symphony’s first four notes announce that something menacing is about to happen (Beethoven serves as a leitmotiv for Alex’s innate violent and unchained nature). [...] Since Purcell plays when Alex speaks to us as a narrator, non-diegetically, and only when he whistles to it alone, Purcell is our perception of Alex’s innate nature, while Beethoven is almost always diegetic. Therefore, Beethoven is Alex’s confronting and meeting his own nature, his first sin. The challenging of society we saw in Alex’s room while Purcell played is now shown to us through Alex’s perspective as Beethoven plays diegetically. To support this claim, it is enough to look at what follows next as Alex listens to Beethoven: the things he imagines while he listens to Beethoven in a climactic state. While he looks at Beethoven’s portrait hysterically, he envisions a woman in whites being hanged and looks at her from down under, a bloodthirsty vampire as himself, a bomb explosion, a train crash, rocks falling on primitive humans, and flames: all destructive forces. His state is almost as if he is high on drugs which bring out the worst in him. And in his case, the drug in him is Beethoven’s 9th Symphony.” (Ş. Özümcan Akın i <https://www.andante.com.tr/en/6856/An-in-depth-Analysis-Of-The-Use-Of-Classical-Music-in-A-Clockwork-Orange>; lesedato 30.04.21)

Jon Roar Bjørkvolds bok *Fra Akropolis til Hollywood: Filmmusikk i retorikkens lys* (1988) forklarer blant annet hvordan man “knyttet musikk og affekter tett sammen. Spesifikke tonearter tilsvarte spesifikke følelser. C-dur sto for det muntre. F-dur var storm og raseri. Snart fant man det formålstjenlig å kodifisere denne måten å bruke musikk på i såkalte *mood-catalogues*. Arne Engelstad refererer et talende eksempel i sin bok “Fra bok til film”: “Fagottens klangfarge egner seg godt i komiske sammenhenger, oboen passer til det pastorale, mens tremolo i strykerne konnoterer nervøs spenning.” [...] Filmpublikummet har etter hvert lært hva bestemte typer musikk skal bety sammen med bestemte typer bilder. [...] I seg selv representerer

ikke musikk noe i verden utenfor. Ordet “stein” og et bilde av en stein gjør det, men hvordan sier du “stein” med musikk? Likevel ender ikke musikk i total relativisme. Musikk kan bære mening gjennom strukturellhet og konnotasjoner. Bestemte motiv, fraser og rytmer kan bære ganske presis mening. Og nettopp fordi musikk ikke trenger å gå veien om representasjon, kan den finne en snarvei til følelsene. I film er det en hovedoppgave for musikken å fortelle publikum hva de skal føle.” (*Aftenposten Innsikt* oktober 2010 s. 80-81)

“På bortimot umerkelig vis er musikken med på å korte ned tiden i kinosetet. Musikk “syr” sammen klippene, filmens kanskje mest sentrale virkemiddel. Uten musikk ville mange klipp framstått som kunstige og lite smidige. Musikk bygger lydbroer mellom klippene. Enkelte teoretikere ser på underholdningsfilm som en teknologisk konstruert fiksjon som bare lykkes fordi de mange åpne sårene, altså klippene, er sydd igjen – også kalt *sutur-teorien*. Musikk er spesielt effektivt til sammenbindingen av klippene fordi den står i direkte forbindelse med det underbevisste. Musikken fungerer som en hypnotisør. Som i supermarkedet, der musikk brukes bevisst i forbindelse med kjøpsituasjonen: “Formålet er å dysse tilskuerne til ro, få dem til å bli mindre besværlige, mindre kritiske, mindre på vakt.” (Larsen 2005)” (Kjetil Dybvik i *Aftenposten Innsikt* oktober 2010 s. 82)

“Klangtepper” av filmmusikk er svært vanlig (Faulstich 2008 s. 141), en slags stemningsteknikk (“mood technique”, “mood music”). Slik stemningsteknikk som sier seeren noe om en scene eller en handlingssituasjon, kan skilles fra ledemotivteknikken (“underscoring”) som karakteriserer en person eller et handlingssted i filmen.

Et musikalsk ledemotiv i en film er et lydspor som stadig gjentas og som binder handlingen sammen. Ledemotivet ligger over handlingen og gir filmopplevelsen en stemning. Ledemotivet kan varieres, dvs. opptre som varianter av samme melodi. Også vanlig bruk av filmmusikk kan skape helhet og sammenheng i filmen.

“Wagner lot i sine operaer bestemte musikalske temaer følge bestemte personer, gjenstander eller ideer. På den måten kunne han karakterisere dem. Etter å ha knyttet en viss musikk til en morder, kan det senere i filmen være nok å bare spille denne musikken uten samtidig å vise morderen i bildet. Dermed forstår man at han ikke er langt unna. Slik skapes spenning. Brukt mer romantisk, kan teknikken i en annen sammenheng fortelle oss: “Ah, nå tenker hun på kjæresten sin igjen.” Ledemotiv brukes altså til å skape identifikasjon, og er en gjenganger i film-musikkens historie. Slik identifikasjon står fortsatt sentralt i klassisk Hollywood-film. Max Steiner [som komponerte musikken til bl.a. *Gone with the wind*] blir ofte trukket frem som en som gjennomgående brukte ledemotiv.” (Kjetil Dybvik i *Aftenposten Innsikt* oktober 2010 s. 82)

Musikken i mange filmer er en potpurri av forskjellige musikksjangrer og -stiler, brukt f.eks. for å karakterisere de ulike personene og miljøene i en film (person- og

stedrelaterte musikalske motiver og temaer) (Krohn og Strank 2012 s. 155). Mosaikken av korte musikksekvenser kan også bestå av repetisjoner med ulike tonehøyder og andre typer variasjoner.

I den amerikanske regissøren Victor Flemings filmversjon av *Gone with the Wind* (1939) er det et musikalsk ledemotiv (Chion 1995 s. 128). I italieneren Sergio Leones westernfilm *Once Upon a Time in the West* (1968) har alle hovedpersonene hvert sitt musikalske motiv knyttet til seg, dvs. hvert sitt ledemotiv. Så gjennomført er dette at en persons musikk ikke bare spilles når vi ser personen, men når en annen tenker på personen (Faulstich 2008 s. 142).

“*Leitmotif* (no. ledemotiv) er en lyd eller en bestemt musikksnutt som tradisjonelt antyder at en gitt karakter dukker opp i en scene, men det kan også være knyttet til mer abstrakte ting som kjærlighet, et sted o.l. Kjente eksempler på dette er når haiens ankomst annonseres i lydbildet i *Jaws*, og “The Imperial March” som kjennetegner Darth Vader i *Star Wars*. Komponisten Richard Wagner er en av de som er mest kjent for å utnytte ideen bak ledemotiv til det fulle. Hans musikkstykker ble komponert slik at nesten enhver karakter i en av hans operaer fikk en spesiell akkord eller noe annet musikalsk som ledemotiv. Den mest kjente av disse er Tristan-akkorden. Komponister har siden Wagner benyttet ideen om ledemotiv i teater, film og TV. Eksemplet er hentet fra Brian De Palmas *Blow Out* [1981], og viser en meget god utnyttelse av ledemotiv. Legg merke til lyden av John Lithgows klokke med innebygget garrote. Når han drar tråden ut av klokken lages det en metallisk lyd som gjennom hele filmen følger kun hans karakter.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2009/11/begrepet-leitmotif/>; lesedato 23.02.12)

Noen typer filmmusikk utløser en “episk følelse”, dvs. av noe høystemt og allmennmenneskelig: “In tandem with the visual film narrative, it elevates the individuality of the represented characters to universal significance, makes them bigger than life, suggest transcendens, destiny. This phenomenon seems to point back to anthropological analyses of the ritual functions of rhythm and song in human groups.” (Claudia Gorbmann sitert fra Krohn og Strank 2012 s. 165)

“Montage sequences often use extradiegetic music to bridge gaps of diegetic time. The famed breakfast-table sequence in *Citizen Kane*, for example, showing Kane and his first wife sitting at progressively greater distances from each other as the years pass, visually signaling the emotional distance that grows between them, has a theme-and-variations music – as well as equally symmetrical shot compositions – to simultaneously bridge and demarcate the temporal discontinuities in the diegesis. [...] music functions as connecting tissue, a nonrepresentational provider of relations, among all levels of the narration.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19)

Den amerikanske regissøren Jon Avnets film *Fried Green Tomatoes* (1991) lar et horninstrument varsle om scener som viser tilbakeblikk, og som også markerer det spesielt emosjonelle i fortidshendelsene (Krohn og Strank 2012 s. 57).

Begrepet “incidental music” brukes om “short musical segments that accompany or highlight dramatic moments” (Reay 2004 s. 127).

Det som på engelsk kalles en “stinger” er et slags musikalsk utropstegn, en dramatisk tremolo, en svært kort musikalsk effekt som understreker noe eller signaliserer en brutal åpenbarelse, eller et glimt av forståelse, en plutselig skuffelse eller lignende (Chion 1995 s. 125-126). “A stinger is a loud musical burst.” (Plantinga og Smith 1999 s. 271) “A “stinger chord” is a sharply attacked, but not necessarily loud, chord used to reinforce moments of surprise or revelation. [Komponisten Max] Steiner was very fond of the stinger chord and most of the films he scored contain at least three or four. Perhaps the most famous is the one which occurs in *Casablanca* when Rick (Humphrey Bogart) walks casually out of a back room to find that his lost love Ilsa (Ingrid Bergman) is present in the cafe. This chord, the tones D and A in the outer voices with an E-half-diminished-seventh-chord in between, is reused in the film and eventually comes to connote conflict in the relationship of Ilsa and Rick. On the stinger chord, see also Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987)” (David Neumeyer i <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3522/NeumeyerFilmMusicV11.pdf>; lesedato 22.02.13).

“Sound designers use different sound effects such as animal cries to express fear and distress to the audience. Animal cries terrify our primitive parts of our brain and thus sound designers use abrupt frequency shifts of chaotic and non-linear sounds to manipulate our emotional response. The abrupt amplitude fluctuation heightens the intensity of moments of horror. According to the article “Why Calls of the Wild Are the Secret of a Good Horror Film,” by science editor Steve Connor, he gives examples of films that use suspense-building music to mimic sounds of animals in distress. In the classic film, *King Kong* (1933), scientists say that they first used recorded animal sounds to produce non-linear sounds. Likewise, in *The Exorcist* (1973) editors threw box or rats onto the wall to produce scratching sound effects for the film. Director Alfred Hitchcock used a trautionium, an electronic instrument in the film *The Birds* (1963), to create a horrifying avian language rather than using recorded bird calls. In the famous shower scene in *Psycho* (1960), used violin combinations by retaining tension in the slower portions through ostinato. The screeching violin sequences that produce high-pitched strains cause the film’s most intense scene. When the protagonist screams, the violin’s high pitch resembles a bird’s shrill call and intensifies the sound of the knife going through her skin. Therefore, the sound also makes the visualizing part of the scene more horrifying. [...] in these movies music generates what is known as “alarm reaction,” a simultaneous response of mind and body to a sudden and unexpected stimulus that leads to contraction of the muscles of arms and legs. [...] researchers

found an increase in white blood cells in the blood and a higher concentration of hematocrit, as if the body were to defend against an intruder.” (Park 2018)

“Da Lumière-brødrene viste historiens første filmer i Paris den 28. desember 1895, var det med pianist i salen.” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2012 s. 28) I 1898 ble det i Paris satt sammen et filmprogram som bestod av en rekke korte filmer, samtidig som en gruppe saksofonister spilte musikk til (Sadoul 1985 s. 63). I stumfilmperioden gjorde filmmusikerne den surrende lyden fra selve filmframviseren mindre påtrengende, og de tolket musikalsk det som skjedde på lerretet, ledet opplevelsen og forsterket sentrale trekk ved handlingen og de følelsene filmen skulle vekke hos seerne. Film der lyden var en del av selve filmen ble første gang vist i 1926. Før den tid hadde lyden kommet fra kilder utenfor filmen, som pianister og orkestre.

Den australske filmen *The Story of the Kelly Gang* (1906; regissert av Charles Tait) handler om en australsk banditt og (etter hvert) nasjonalhelt, og hans kamerater. “The producers worked for six months and spent £1,000 to complete the film before it officially premiered at Melbourne’s Town Hall. The first screenings were jam-packed, with one reviewer saying audiences would be lucky to get standing room. We believe the film was initially screened without intertitles but with a lecturer to explain the action, often accompanied by sounds from behind the screen, including dialogue from actors and sound effects such as gunshots and hoofbeats. Some performances were so filled with sound one reviewer complained of the ‘Kelly Bellowgraph’!” (<http://www.nfsa.gov.au/collection/film/story-kelly-gang/>; lesedato 10.11.16)

Den tyske kulturkritikeren og filmteoretikeren Siegfried Kracauers “reactions to a drunken movie-house pianist from his childhood, whose inattention to the screen resulted in pleasingly unorthodox audio-visual combinations, recall the Surrealists’ delight in discovery on every plane of life where there issued a “fortuitous encounter” between two unlikely entities. Jean Cocteau wrote that he actually scored some of his films on the principle of what he called “accidental synchronization”: he would take George Auric’s music, carefully written for particular scenes in his film, and deliberately apply the “wrong” music to the wrong scenes. Eisenstein had pointed to music as one of the elements in the montage that comprises a film.” (Claudia Gorbman i <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 18.03.19)

“The Russian director Eisenstein focused on the musical notion of counterpoint as the central aesthetic element in his films. The musical soundtrack became vital in the construction of the narrative and when counterpoint was applied to montage it created conflict at every level” (Reay 2004 s. 18).

“Kjetil Schjander-Larsen har vært stumfilm-pianist på Cinemateket [i Oslo] siden 2000. [...] I forbindelse med musikkfestivaler er det etter hvert blitt populært å

sette opp stumfilmkonserter. Rockebandet WE har spilt til svenske *Körkarlen*, multikunstneren Kim Hiorthøy har spilt til *Dr. Caligaris kabinet*, polarbandet Hornorkesteret har spilt til eskimodokumentaren *Nanook of the North*. [...] - På 1920-tallet var det sannsynligvis sånn at hver lille vik hadde sin stumfilmmusiker. Jeg vil tro at mange kom inn i det uten å ha noe særlig peiling på noe som helst, egentlig. De spilte bare det som falt dem inn. Jeg skulle veldig gjerne ha hørt pianisten i en eller annen dal i Norge for 90 år siden som tolket en av disse filmene. Det må ha vært utrolig mye rart, og sikkert mange forskjellige instrumenter som var i bruk, sier han, og forteller at kinoorgler var vanlig på store kinoer, med bjeller og lydeffekter. Det eksisterte også ark som kom ut sammen med filmene, med forslag til klassiske stykker som kunne spilles sammen med scenene. - Bestemoren min fortalte om en pianist i Glomfjord som pleide å ramle ut når det ble for spennende. Da satt han bare og trykket på én tangent hele tiden, sier Schjander-Larsen.” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2012 s. 28) I filmtidsskriftet *Z* nr. 1 i 2015 skrev Ingrid Kristin Dokka i en artikkel om kinopianisten Connie fra Hønefoss.

Stumfilmer ble ofte vist med levende musikk, men musikken er oftest tapt for alltid. Til noen stumfilmer har det blitt komponert ny musikk, blant annet av den amerikanske komponisten Carl Davis (Chion 1995 s. 176). Antoine Duhamel og Jacques Jansens nykomponerte filmmusikk til amerikaneren D. W. Griffiths stumfilm *Intolerance* (1916), og ga en ny tolkning eller dreining til forståelsen av filmens sentimentale budskap og regissørens ideologi (Chion 1995 s. 178). Den italienske komponisten Giorgio Moroder lagde et rockemusikk-lydspor til tyskeren Fritz Langs *Metropolis* (1928) (Chion 1995 s. 178-179).

“In the late 1920s, many film aestheticians protected against the coming of talkies, feeling that synchronized sound spoiled a pristine mute art.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 301) I stumfilmens dager var det ikke uvanlig med parallelle versjoner av filmer: “[C]inema was international from the beginning. Its mainstream conventions of shots and editing, its basic modes of operation – even its marketing ploys – had been developed, in effect, as a multi-national project.” (Winston 2005 s. 292) I den tidlige filmhistorien, da alle filmer var stumfilmer, ble noen filmer dessuten spilt med nasjonale skuespillere i parallelle versjoner: “[T]he films were shot using different national stars for simultaneous versions, even though, as there was no speech, there was no linguistic reason for doing this. As [Michael] Balcon recalled, the project was fundamentally doomed: ‘The difficulties of working in this way are infinite, impossible to exaggerate. And the boredom! The same scene shot three times, with however many “takes” required on each.’ ” (Winston 2005 s. 290) Teksttavler (“intertitles”) mellom scenene var lette å oversette, slik at filmene dermed framstod som lagd for et bestemt land og språk, med kjente nasjonale skuespillere i hver parallellversjon.

Musikken kan endre vår forståelse og opplevelse av hva som foregår i en scene. Den kan bidra til å gjøre en kvinne mer farlig eller tam – f.eks. erotisk og full av konfliktpotensial (Krohn og Strank 2012 s. 59). “[T]he Mozart music in *A Man*

Escaped [en film fra 1956 regissert av Robert Bresson] ennobles the communal routine of emptying slop buckets.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 308) Slik bruk står i kontrast til “the conventional mood music that accompanies the action of many films” (Bordwell og Thompson 2007 s. 296).

Forskerne Philip Tagg og Bob Clarida lot 600 personer se ti korte innlednings-sekvenser fra filmer. Alle sekvensene hadde instrumentalmusikk og filmhandlingen var ikke i gang (bare tekst med navn på regissør, skuespillere osv.). Alle de 600 skulle skrive opp de indre bildene som dannet seg fra musikken (ved fri induksjon). Det var stor grad av likhet i hva de forestilte seg at filmene kom til å handle om (Krohn og Strank 2012 s. 43).

I den tidlige filmhistorien ble musikken lagd av et orkester i kinosalen. “Til de første filmene ble det spilt live musikk. Musikken fungerte som en fortellerstemme. Den formidlet kjærlighet, intriger og humor. Den 13. og 14. desember [2007] tok Oslo-Filharmonien publikum tilbake til 20-tallet og man fikk oppleve film- og musikkmagien fra kinofilmens barndom. I Oslo Konserthus fikk man se Charlie Chaplins klassiker “The Circus” på lerretet mens hans egenkomponerte musikk ble spilt av fullt symfoniorkester. Elisabeth Halle, fra kommunikasjonsavdelingen i Oslo-Filharmonien, sier stumfilmen representerer en viktig epoke i filmmusikkens historie. - Musikken ble brukt til å fortelle og til å skifte stemning i de lydløse filmene. Charlie Chaplin var den første som skrev original filmmusikk som det multigeniet han var. Det gjelder også til hans siste stumfilm, *The Circus*, som kom i 1928. For denne fikk han sin første Academy Award, i dag kjent som Oscar. Charlie Chaplin innså tidlig viktigheten av musikkens fortellerstemme i mangel av naturlig lyd, og komponerte derfor selv mye av musikken til sine egne filmer, sier hun.” (<http://www.oslophil.com/>; lesedato 10.03.08)

Høy kvalitet på filmmusikken (fra pianisten eller orkesteret i kinosalen) bidro til å trekke et borgerlig publikum til det nye mediet (Krohn og Strank 2012 s. 86). Noen filmer ble innledet med en ouverture (Krohn og Strank 2012 s. 163).

Det var ofte høy kvalitet på filmmusikken når filmer ble vist som innslag i vaudeville-forestillinger, fordi vaudeviller ofte hadde godt kvalifiserte musikere i sitt orkester (Krohn og Strank 2012 s. 86).

Sammen med filmene som skulle vises i samme kinoforestilling, ble det ofte levert en “cue sheet”. Dette var en liste med musikkstykker som det passet å spille til handlingen i de relativt korte filmene (Krohn og Strank 2012 s. 87). I disse listene var det forslag til musikk som ga handlingen kjenningsmelodier knyttet til hvem som var hovedpersoner og hva som var filmenes nøkkelscener. “Music Cue Sheet for Universal's *Uncle Tom's Cabin*. James C. Bradford. New York: Cambo Music Service Corporation, 1927 [...]

PART 1

Cues 1, 2. A short broad Prelude of about twelve measures – introducing “Swanee River” in paraphrase style. Segue to No. 2, as enumerated on the music sheet, starting at the Oboe Solo, the Andante movement.

Cue 3. A popular song of the Southern Army – “The Bonnie Blue Flag”; play in a dignified style for the insert of General Robert E. Lee.

Cue 4, 5. A bright neutral Southern tune of activity and happiness for a cheerful day on the old plantation.

Cue 6. An original old Southern “darkey” air to follow the singing of the little picaninnies when they see Eliza.

Cue 7. A light Allegretto in 6/8 tempo.

Cue 8. Repeat the picaninnies song at Cue No. 6.

Cue 9. A melodious Andante of the sentimental style.

Cue 10. A bright Southern Intermezzo of the Sand Dance style.

Cue 11. A melodious Amoroso to show the kindly nature of Shelby.

Cue 12. A Maestoso selection of the “Wedding March” style.

Cue 13. An Old Southern song of the “Old Kentucky Home” style.

Cue 14. A slow dance Waltz of the swinging character for the dancing of Shelby's guests. [...] Cue 123. A patriotic March song similar to those previously played for the marching troops.” (<http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/fisojcbat.html>; lesedato 30.12.13)

“Sergio Leone’s Westerns are often called “operatic”, [...] Unlike most movie music, the scores for Leone’s films were written in advance, and this supplement explains how the music guided the director during shooting and editing.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 303) “Den italienske westernvarianten har et strøk av surrealisme som skaper en viss avstand til det blodige stoffet. Musikken bidrar sterkt til denne stemningen. Amerikanske vill vest-filmer er ofte ledsaget av pompøse, symfoniske ouverturer. Italienske spagettwestern-soundtracks er en sanger for seg. Mest innflytelsesrik er Ennio Morricone. Leone bestilte musikk til “For en neve dollar” [1964; engelsk tittel *A Fistful of Dollars*] som skulle minne om meksikanske gravsalmes. Han ønsket seg “dommedag” og nakne rom mellom tonene. Morricone utvidet konseptet og la etter hvert inn piskeslag, kirkeklokker, kastanjetter, munnharpe, hammerklinking, fløytetoner, spinett, spilledåser, trompet, twangy riff fra en Fender Stratocaster, mannskor, kvinnearier, strykere – og melodier som signaliserte ensomhet, trøbbel, flukt og nådeløs natur.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 27. januar 2013 s. 37).

“Danser med ulver [en westernfilm fra 1990, regissert av Kevin Costner], sier Nils Petter Molvær. - Filmen var så fin, likevel var jeg sint da jeg gikk ut av kinosalen. Pompøs, over-the-top heltemusikk ødelegger stort sett filmer for meg, og John Barry klarte det virkelig med sin. Musikk som låser filmopplevelsen min i stedet for å bidra til min egen forståelse eller tolkning, er dårlig filmmusikk for meg. [...] For egen del synes jeg det er interessant å bruke musikk til å forsøke å gi en tilsynelatende strengt definert rollefigur flere dimensjoner. Jeg liker ikke film-

musikk som forteller tingene for annen gang, jeg vil heller prøve å nærme meg det som ikke vises og gjerne utvide eller fylle ut en rollefigur.” (*Dagbladet* 30. april 2008 s. 44)

I den amerikanske regissøren Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) er det vakker musikk, men relativt lite tale, og det har blitt hevdet at “the sparseness of dialogue [is] reflecting what the film presents as a waning of humanity in the face of technology and cosmic forces.” (King og Krzywinska 2002 s. 71)

Skrekkfilmer ledsages av “skumle klangverdener” (Krohn og Strank 2012 s. 163). I den spanske regissøren Jesús (Jess) Francos skrekkfilm *The Awful Dr. Orlof* (1962; spansk tittel *Gritos en la noche*) er filmmusikken “the kind of jazz that makes non-jazz lovers nervous, the kind of music that creates an aural distraction. And it’s a heavy presence in the film. While some scenes include only diegetic sound, a surprising number are introduced with the clash of cymbals or a long, frantic drum riff that seems as though it should come at the end of a piece, not introduce it. The music gives the impression that we are always entering in medias res, joining a set that’s already in progress.” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 182)

“Ved første gjennomlytting vil man kunne kalle lydbildet i *The Blair Witch Project* og *Paranormal Activity* realistisk. Faktisk er det noe ved det som virker mer autentisk enn normal filmlyd. Man hører ekko i rommene, som normalt sett fjernes i postproduksjon. Volumet har dessuten et realistisk forhold til avstanden mellom kamera og lydkilde, noe som igjen ikke er en selvfølge i fiksjonsfilmens verden. Og dialog kan overdøves av andre støykilder i nærheten, karakterene puster i mikrofonen og det er generelt sett mange støykilder på lydsporet. Disse overflatisk sett tekniske feilgrep forbinder vi som publikummere med hjemmelagde filmer, skutt med håndholdt kamera tatt opp på sparket. Reallydene er dermed delaktige i å gjøre hendelsen i filmen mer autentisk, og vi får følelsen av at dette faktisk har hendt, at dette er videodokumentasjon. *The Blair Witch Project* spilte tungt på dette, og hele markedsføringskampanjen (som kostet opp mot \$25 millioner) hadde som mål å overbevise publikum om at dette faktisk var de siste restene av den ulykksalige ekspedisjonen inn mot Black Hills. I *The Blair Witch Project* er lydsporet tettpakket med nettopp rasling av løv, vind i trærne, fugler som piper og sirisser som synger. Alle lydene er noe vi kan forvente å høre i en skog, og er med på å gjøre filmen ekte i seerens øyne (og ører). Dog er mye av dette lagt til i etterkant for blant annet å forsterke følelsen av at de er omringet av ukontrollert natur, og er ytterst alene i skogen, uten mulighet for å bli reddet.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/11/lyden-av-det-usette-i-horrorfilm-og-horrorspill/>; lesedato 23.02.12)

“Lydmessig prøvde vi hovedsakelig å bruke løvets reallyd. Det skulle ikke være mulig å høre tydelige stemmer, men antydninger. Slik kan publikum lese det de vil inn i det som skjer. Det liker jeg. At man står fritt til å vurdere selv. Til å være kreativ. Jeg vil ikke fortelle folk hva de skal føle eller tenke.” (den franske

regissøren Julie Bertucelli om filmen *Treet*, 2010, i *Morgenbladet* 7.–13. januar 2011 s. 25)

“Lyd er naturligvis ikke bare “ekte” lyd, men er også et kreativt verktøy filmskapere benytter seg av for å skape medfortellende sammenhenger til bildet, skape forventning om framtidige hendelser, og for å framheve narrative elementer. Hvis det er noe som står ut på lydsporet til *Paranormal Activity* [av den israelsk-amerikanske regissøren Oren Peli, 2007] så er det den brummende støyen som dukker opp før demonen lar høre fra seg. Denne signaturlyden snikes alltid ubemerket inn i lydbildet, og når man da legger merke til den er det som om den alltid har vært der. Den fades også ut hver gang demonen har gjort sitt, så den forsvinner like så stille som den kommer. Denne lyden kan ikke forklares ved hjelp av diegesen, annet enn at demonens nærvær skaper denne brummende lyden. Men med tanke på at ingen av karakterene reagerer på lyden, kan man anta at dette bare er noe publikum kan høre. Dens funksjon i *Paranormal Activity* blir som et ledemotiv for de ondsinnede kreftene som forfølger Katie. På denne måten vet seerne at noe skummelt er i ferd med å skje, og de kan kvie seg i setene i påvente av neste angrep fra demonen. Denne auditive signaturen dukker alltid opp i sammenheng med uvesenet, og blir konsekvent brukt som et kjennetegn for å identifisere den. Selv om ledemotivet ikke kan karakteriseres som realistisk i filmens setting, så aksepterer man funksjonen den har i filmens sammenheng, nemlig som et auditivt frampek, et tegn på at demonen er på ferde igjen.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/11/lyden-av-det-usette-i-horrorfilm-og-horrorspill/>; lesedato 23.02.12)

Et “leitmotiv” er “a musical phrase to identify with a particular character or place, or idea” (Reay 2004 s. 127).

Amerikaneren Jack Foley utviklet mange lydeffekter som ble brukt i spillefilmer, og er en av pionerene i “the art of sound effects”. “Foley started in the motion picture business in the silent picture era and lived through the exciting times when overnight the industry converted to sound moving pictures. [...] Jack was born in Yorkville, N.Y. in 1891 [...] The anecdotes surrounding Jack’s strange profession grew as Hollywood columnists discovered his behind-the-scenes activities. The movie “Spartacus” showed scenes of slaves walking in leg chains. The director was all set to return to Italy and restage the scene to capture the sound effects. Jack stepped in and did the whole sequence with footsteps and key chains. The movie “Pink Submarine” needed a comical motor sound. Jack is reputed to have reversed a burp and looped it for the effect. The director of a melodrama had a step rigged to make a squeak when the leading lady descended a flight of stairs. After many unsuccessful takes, Jack was called in. He explained how to do it, “I won't add the creak until the film has been cut together into a rough print. The I'll park myself in an old rocking chair in front of a microphone-and when the lady's foot hits the fourth step, I'll just rock, myself back slowly.” Jack estimated that he walked 5000

miles in the studio doing footsteps.” (<http://www.marblehead.net/foley/jack.html>; lesedato 02.01.14).

På slutten av stumfilm-epoken ble det vanlig å komponere tema-sanger til filmenes tittelsekvens, og disse sangene ble ofte utgitt på plate (Krohn og Strank 2012 s. 90). Den italiensk-tyske stumfilmkomponist Giuseppe Becce skapte komposisjoner til stumfilmer. Sammen med den suksessrike tyske stumfilmkomponisten Hans Erdmann ga Becce ut boka *Allmenn håndbok om filmmusikk* (1927), med forslag til over 3000 verk av ca. 200 komponister som passet å spille til stumfilmer. Blant komponistene som omtales er Verdi, Bizet, Tsjajkovskij og Puccini (Krohn og Strank 2012 s. 87).

Kino-orkestrene spilte “miljømusikk” som passet til handlingen i filmen, samt spesielle tittelsanger og slagere (Krohn og Strank 2012 s. 147). Mye av musikken hadde en senromantisk klang, påvirket av Wagner, Puccini, Verdi og Strauss – musikk som var “tonal and familiar, with easily understood connotative values”, “en behagelig, lakkert velklang” (Krohn og Strank 2012 s. 147-148).

Hollywood-studioene hadde vanligvis et filmorkester på 40 personer til innspillinger (Krohn og Strank 2012 s. 150). I de amerikanske filmstudioene ble det på 1940-tallet og begynnelsen av 50-tallet produsert nesten 500 filmer i året, og til disse ble det hvert år i USA produsert omtrent 20.000 minutter med musikk (Krohn og Strank 2012 s. 149). Dette gjorde det nødvendig med en nesten industriell effektivitet i produksjonen av filmmusikk, og hele team av komponister arbeidet sammen i Music Departments. Samarbeid var nødvendig: “They collaborated in a practical way by using common thematic material and employing one or another of the currently fashionable styles – the neo-Gershwin, for instance, the western folk, or the Wagner-Strauss symphonic.” (sitert fra Krohn og Strank 2012 s. 149) Målet var ikke å skape original, annerledes og individuell musikk, men musikk som fungerte godt i sjangerfilmers dramaturgi.

“The nature of the sounds and the actions they make salient tend to indicate a genetic affinity. In this way, a set of typical sounds may be part of a genre-catalogue in the same way as elements of content and mise-en-scene” (Birger Langkjær sitert fra Ritzer og Schulze 2016 s. 175).

Claudia Gorbman hevder om “songs sung nondiegetically, heard over the film’s images, as in *Rancho Notorious* (Fritz Lang, 1952): “Rather than participating in the action, these theme songs behave somewhat like a Greek chorus, commenting on a narrative temporarily frozen into spectacle.” (1987: 19-20)” (Reay 2004 s. 39)

Mange som aldri har hørt avantgardemusikk på radio eller en konsert, f.eks. atonal musikk, har lyttet til slik musikk i form av filmmusikk komponert av blant andre amerikaneren Leonard Rosenman og ungaren Miklós Rózsa (Chion 1995 s. 17). Et eksempel på “the use of atonal music is the opening scene of *Planet of the Apes*

(1968) where it helps to create an impression of strangeness on the planet reached by the astronaut George Taylor” (King og Krzywinska 2002 s. 70).

“[S]ince the 1970s there have been examples of sound effects used as music and music used as sound effect. An example of this is editor and sound designer Walter Murch’s use of helicopters as the ‘string section’ in the orchestra in *Apocalypse Now* (1979). [...] the use of sound in *The Cell* (Tarsem Singh, 2000) saying, ‘This is neither music nor not music, but rather a textural use of sound that disregards most, if not all, of the “laws” of classic Hollywood film-scoring technique’ ” (Reay 2004 s. 32).

Den amerikanske komponisten Philip Glass har komponert mye filmmusikk. Han er kanskje mest berømt for musikken til den eksperimentelle filmen *Koyaanisqatsi* (1982; ordet er fra det indianske hopi-språket og betyr “liv ut av balanse”). “Han takket ja til en merkelig forespørsel fra Godfrey Reggio [filmens regissør] – en tidligere munk, lærer og samfunnsaktivist som aldri hadde regissert en film før. Reggio ville ha filmmusikk, men ikke til en ferdig film – han ville at musikken og filmen skulle bli til samtidig. - Jeg ante ikke at det var så uvanlig. For meg virket det helt naturlig å jobbe så organisk. Men det var meg bekjent aldri gjort slik før, og det er ikke mange som har gjentatt metoden siden heller – selv om Godfrey og jeg laget to filmer til i serien. - Han klippet filmen til musikken din? - Ja, men mer enn det. Han sendte meg filmklipp som ikke egentlig hadde noen struktur. Jeg skrev musikk som hadde struktur, han klippet filmen til musikken, jeg justerte musikken igjen, og slik fortsatte vi til vi følte det var nok. Dette var ingen film noen satt og ventet på – vi hadde all verdens tid.” (*Aftenposten* 22. mai 2010 s. 10)

Om den tyske regissøren Tom Tykwers film *Run Lola Run* (1998) hevder Caryl Flinn at filmens “musical backbeat is not only regulating time in the sense of a permanent forward drive. On the one hand, “techno is a perfect, if obvious, choice” because as dance music, “it immediately connotes high charged physical movement,” with “[t]he film’s techno tracks [being] closely knit to its activity” and the “musical beats dictating much of its rhythm, pace, editing, and energy.” On the other hand, however, Flinn puts equal emphasis to the fact that “unlike traditional tonal music, techno has no clear beginning, patterns of development, or resolution; unchanging and energetic, it is repetitive without standing still.” As a musical idiom and temporal marker which is both a linear forward driving force that vectorizes movement and unleashes a pulsating energy and, at the same time, constitutes a highly “repetitively structured form, organized around beats per minute,” techno’s “compressed, hypnotic beats, sequenced loops, and harmonic stability” indeed “seem the perfect accompaniment” for a filmic articulation of time whose ultimate goal consists in synthesizing linear and cyclical temporalities into the one common logic of rhythm. As Flinn detects, *Run Lola Run* “even modulates the sound of a heartbeat into one section” (Flinn 2003, p. 202). Flinn has also observed, a few notable exceptions notwithstanding, that the music in *Run Lola Run* does not change significantly throughout the film. The music might move from

minor to major keys, or gradually change into much more of an overall sense of formal stability in the third episode, but these shifts and modulations, significant as they are, remain subtle: “While the textures shift,” she concludes, “the fundamental beat remains unchanged” (Flinn 2003, p. 202). In this fashion, also the musical structure itself resembles and mirrors the dialectical tension between linearity and circularity which is at the heart of the film: under the rule of rhythm, techno’s internal forward drive – “music with a goal,” as Flinn (2003 p. 204) puts it – is paired with the absence of a clear beginning or end: various modulations of the same beat, ever recurring, replace the ordered succession of the number principle in traditional background music, be it in the form of psychological leitmotifs or the MTV-style alternation of readily identifiable signature songs and melodies.” (Michael Wedel i Buckland 2009 s. 137)

Den amerikanske regissøren Rachel Talalay’s *Tank Girl* (1995) “draws on the work of contemporary ‘indie’ bands, with extracts from songs by Portishead og Hole providing direct reference to feisty female singers who might stand comparison with the central character. The film exploits the cultural capital associated with the music to appeal to a ‘hip’ teenage and twenty-something audience. The music is heavily foregrounded, often giving the film the appearance of a series of MTV videos stitched around the protagonist’s anti-establishment adventures.” (King og Krzywinska 2002 s. 70)

I Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) er det bare strykeinstrumenter som brukes til å lage filmmusikken, spilt av et helt orkester med 40 musikere (Krohn og Strank 2012 s. 150). Partituret var skrevet av Bernard Herrmann. “The extraordinary thing about the score to *Psycho* is that it was written for strings only. So immediately Bernard Herrmann’s decided to do away with what your traditional orchestral palette might offer. There’s no woodwind, no percussion, no brass: you’re limited to just strings. The great thing about this is that you have a range of tonalities and effects, and also pitch – you can go from the very lowest note in the double basses right up to the higher harmonics in the violins. Also, you can pluck the strings, hit the instrument with your bow... there’s an awful lot of things you can do on strings to make it sound different. So he chose this palette of sound to go with the film. Obviously, the film’s in black and white: his idea for it was that he wanted to make a ‘black and white score’ that complemented the b&w of the movie itself. And we know that b&w is incredibly evocative, in photography or in film: there’s an awful lot of tonal range and colour you don’t necessarily get *in colour*. There’s something about the tonality of the photography that made Bernard Herrmann think about this in strings only.” (David Arnold i <http://guru.bafta.org/behind-mask-music-psycho>; lesedato 06.01.14)

I *Psycho* brukes “a thing called a mute, it’s a little velvet pad that goes across the strings and clips on near the bridge. It softens the sound and makes it very glassy and transparent and quite gentle, and so if you play it hard, you don’t get that much of a ‘screech’ out of your instrument. So the whole thing sounds very, very

repressed. When you take it off, the sound is much brighter and sharper. All the way through this score the orchestra plays with the mutes on, apart from that one scene in the shower where those strings are hit as hard and as high as you can, and that's what gives that incredible shrieking sound. [...] It's a score that seems without any hope whatsoever: there's not really any moment of redemption in the film. It feels very bleak and shocking: 'visceral' is a word I keep coming back to." (David Arnold i <http://guru.bafta.org/behind-mask-music-psycho>; lesedato 06.01.14)

"Interestingly enough it is the complete opposite of what Alfred Hitchcock had asked for [til *Psycho*]. He asked Herrmann to score it with a very light, jazzy, bebop kind of score. And Herrmann is famously a man who doesn't really take instruction from anyone. I think he's quoted as saying, 'If I ever have to do what a director tells me to, I'd rather not do the film. I just can't work like that.' As a composer, one can understand the beauty of being allowed to do exactly what you want, but it's very rare that you're afforded the opportunity to do that. Herrmann also thought that directors generally didn't know anything about music, that if films were scored the way directors wanted, they'd be a disaster. So it's a very bold statement to be making musically. Famously Hitchcock did leave him to do exactly what he wanted. [...] no one had ever, ever heard a sound like the one he made for the shower scene. Which again, astonishingly, Hitchcock had said he didn't want any music for – he wanted it all done on sound – the sound of the curtain ripping, some dull screams and the water going down the drain. It was when they screened it that Hitchcock was very worried and thought he might cut the scene down. And Herrmann said 'I've got an idea...' " (David Arnold i <http://guru.bafta.org/behind-mask-music-psycho>; lesedato 06.01.14)

"[C]omposer Bernard Herrmann said that his decision to compose the soundtrack [til *Psycho*] using only strings was an attempt to capture musically the film's stark monochromatic visual style." (Donato Totaro i https://offscreen.com/view/psycho_redux; lesedato 28.09.18)

"Et av de mest kjente og siterte motivene innen filmmusikk er Bernard Herrmanns knivstikkende strykermotiv fra dusjscenen i *Psycho*. I løpet av gjentatte, korte, dissonerende akkorder illustrerer lydbildet både Marion Cranes sjokk av at noen står utenfor dusjforhengen (*screech!*), denne personen bærer en kniv (*screech!*), hun er i livsfare (*screech!*) og hun kommer til å dø (*screech!*). Akkordenes staccato illustrerer også knivens stikkende bevegelser. For hver stikkende strykerakkord øker intensiteten og frykten." (Stapnes 2010 s. 76)

"Til sammen formidler den dissonerende, atonale musikken en stemning som intuitivt kan oppfattes som spenningsfull, intens og illevarslende. Det er denne typen musikk jeg vil foreslå er stereotypisk for thrillere. [...] noe av det som kan kalles *thrilleresque* ved musikk i thrillere er dens *amusikalitet*, dens funksjon som en stemningsskaper og lydeffekt mer enn harmoniske klangmønstre som konnoterer

kjente musikkstiler, kulturer eller musikktradisjoner. [...] hviler musikkens funksjon i en thriller tungt på formidling av emosjoner gjennom korte motiver, dissonanser og “ubehagelige” klangbilder.” (Stapnes 2010 s. 75 og 78)

Den franske forfatteren og filmregissøren Alain Robbe-Grilletts film *Mannen som lyver* (1968) inneholder i begynnelsen underlige lyder (skvulpende vann, granater som eksploderer etc.) som først får betydning senere i filmen, mens andre lyder aldri får noen forklaring (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 33). I Robbe-Grilletts film *Den udødelige* (1962) innledes filmen med et lydlig frampek (antydning om hva som skal skje senere) fordi vi hører lyden fra den ulykken som inntreffer på slutten av filmen (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 83).

Italieneren Gillo Pontecorvo regisserte filmen *Kampen om Algerie* (1966) med filmmusikk av Ennio Morricone og Pontecorvo selv. Helt i begynnelsen av filmen – før tittelsekvensen – ser vi en gruppe franske soldater, og en algerier som gjennom bruk av tortur har blitt tvunget til å samarbeide med dem. Mannen skjelver over hele kroppen og kan knapt holde seg på beina. Han blir tvunget til å oppgi tilholdsstedet til en landsmann, og det renner tårer nedover ansiktet hans. Langsamt vender han ansiktet mot oss seere, og med lav lyd høres filmmusikk. Lydstyrken øker, og vi hører begynnelsen av Johann Sebastian Bachs *Matteuspasjonen* (Krohn og Strank 2012 s. 130). Denne musikken skal øke vår medlidenhet med den torturerte og alle andre som lider i krigen. Musikken fungerer som den torturerte algerierens “indre stemme” – for en mann som ikke få har sin egen, frie stemme (Krohn og Strank 2012 s. 132). Jesu lidelse sidestilles med lidelsene til en navnløs algerier, og musikken skaper empati (Krohn og Strank 2012 s. 132).

I en scene i den amerikanske regissøren Francis Ford Coppolas film *Apocalypse Now* (1979) “[t]he kinetic action of helicopters, napalm strikes and fierce ground fire is overlaid with a complex soundtrack that uses Wagner’s ‘Ride of the Valkyries’ and Carmine Coppola’s unsettling electronic score to shape the sense of combat. The viewer is caught up in the visceral thrill of the battle, and yet is also aware of participating in it from the point of view of a quasi-fascistic American military.” (Westwell 2006 s. 68)

I *Gladiator* (2000; regissert av Ridley Scott) er det “wagnerske kor” (Vivien Bessières i <https://journals.openedition.org/tvseries/1066>; lesedato 11.08.20). En melodi fra denne filmen ble spilt før fotballfinalen i Champions League i 2009, og en forsker påpekte da likheten mellom profesjonelle fotballspillere og gladiatorer (<https://journals.openedition.org/tvseries/1066>; lesedato 11.08.20).

“Most recent [actions] films have a [music] track that plays throughout entire action sequences, setting the pace and sometimes fading it out to accentuate key moments [...]. But it’s the entirely opposite in Bourne [actionfilmer regissert av Paul Greengrass]. There is no music. What builds momentum and tension is the

actual sound of the action itself. Every sound from the brutal impact to the various tools of combat, creates a rhythm, a beat without a single note. Turn down this sound, add a generic music behind it and you instantly see how ordinary the scene turns out.” (Nathaniel Lee i <https://www.businessinsider.in/How-one-trilogy-ruined-action-movies-forever/articleshow/64085407.cms>; lesedato 23.05.18)

I den franske regissøren Jean-Jacques Annauds prisbelønte naturfilm *Bjørnen* (1988) blir en ensom bjørnunge (moren dør i begynnelsen av filmen) beskyttet av en voksen hannbjørn. De to må flykte unna bjørnejegere. I en scene har den lille bjørnen mareritt, og drømmer om en frosk som blir til et monster. Lyden i denne drømmescenen er kvakkende og pipende, og skal gjengi den lyden som bjørnen hører i drømmen: “sound [...] imagined by a character”, dvs. i hodet på en sovende bjørn (Krohn og Strank 2012 s. 138).

Amerikaneren Ridley Scotts film *Thelma & Louise* (1991), med musikk av Hans Zimmer, handler om to kvinner på rømmen. Situasjonen blir desperat etter at Louise dreper en mann som truer Thelma. I en scene befinner de seg på et motell der Thelma ligger ved bassengkanten. Louise ringer til en venn som hun har bedt om å sende henne penger. I løpet av samtalen, filmen som en parallellmontasje, ser og hører vi vekselvis Thelma ved bassenget og Louise i telefonen. De to hovedpersonene befinner seg langt fra hverandre. Som bakgrunnslyd begge steder hører vi stadig tydeligere en melodi som bidrar til å forene de to stedene og situasjonene. Seeren kan ikke være helt sikker på hvor melodiene og den syngende mannsstemmen kommer fra, men kan anta at den tilhører den konkrete situasjonen som Thelma eller Louise befinner seg i. Først når noen ord i sangen høres tydelig – “You can never see tomorrow, you have to make a choice” – vil mange seere oppfatte musikken som en ikke-diegetisk kommentar til handlingen i filmen (Chion 1995 s. 173-174).

I *Thelma & Louise* (1991) flykter de to kvinnene i bil på landeveien, og i en situasjon hører de fra en musikkautomat i en kafé Tammy Wynettes sang “I Don’t Wanna Play House”. Dette fungerer som et varsel om at verken Thelma eller Louise noen gang vil vende hjem (Krohn og Strank 2012 s. 58). Når de to begår selvmord ved å kjøre over et stup ned i Grand Canyon, gjør gospel-lignende musikk dem til heltinner inn i døden, nesten martyrer (Krohn og Strank 2012 s. 59).

Thelma & Louise har både country-, blues- og rockemusikk i lydsporet, og musikken brukes til “source scoring”, dvs. til å understreke nyanser i handlingen (Krohn og Strank 2012 s. 57-58). “Source scoring”-musikk er tilsynelatende diegetisk musikk som høres av noen av filmens personer, men musikken endres (f.eks. i lydstyrke) for å passe til dramaturgiske situasjoner og dialoger. Musikken har en svært tett forbindelse til handlingen i filmen.

Den amerikanske regissøren Martin Scorsese “has been identified by Noël Carroll as one of the filmmakers of the New Hollywood who practices cinematic

allusionism, using allusion to film history as an expressive device. Smith relates this to the use of music: “Allusions to pop music function in much the same manner as the system described by Carroll. On one level, an audience of uninformed viewers may interpret the song as background music pure and simple. As such, they make judgments regarding the overall style and its appropriateness to considerations of setting, character and mood. However, an audience of informed viewers will recognise the song’s title, lyrics or performer, and will apply this knowledge to the dramatic context depicted onscreen. In such a way, musical allusion also serves as an expressive device to either comment on the action or suggest the director’s attitude toward the characters, settings and themes of the film.” (Smith 1998: 167-8)” (Reay 2004 s. 50-51) “Smith notes how the second level of musical allusionism, which highlights authorial expressivity by commenting on characters rather than speaking from their point of view, differs from the cases just discussed ‘in that musical allusionism is used to underline traits which a character may not wish to acknowledge’ (1998: 169).” (Reay 2004 s. 52)

Den amerikanske regissøren Quentin Tarantino “has discussed how he tries to find the right song for the opening credit sequence before he writes the script: ‘I’d hear music and I would imagine a scene for it’ (Tarantino in Romney & Wootton 1995: 130).” (Reay 2004 s. 57) Musikken i “opening credit”-sekvensen “identifies the genre ... and it sets a general mood ... Further it often states one or more themes to be heard later accompanying the story ... Finally, opening-title music signals that the story is about to begin.” (Claudia Gorbman sitert fra Reay 2004 s. 62)

Den amerikanske artisten Aimee Manns musikk utgjør en stor del av det musikalsk lydsporet i den amerikanske regissøren Paul Thomas Andersons film *Magnolia* (1999). Musikken “anvendes på en unik måte for eksempel i en nøkkelscene hvor alle skuespillerne i filmen synger med på sangen “Save Me”, som spilles “ikke-diegetisk”, med andre synger de *til* musikk de tradisjonelt ikke ville hørt. Det vil si at man bryter med konvensjonen med et skille mellom lyd *i* fortellingens univers, og lyd *utenfor* fortellingens univers, for eksempel tradisjonell filmmusikk som filmens aktører *ikke* hører. Dessuten har regissøren Paul Thomas Anderson latt seg inspirere av og skrevet manus og laget filmen etter Manns musikk.” (Gjelsvik 2002 s. 79)

Om *Magnolia* fortalte Anderson: “I sat down to write an adaptation of Aimee Mann songs. Like one would adapt a book for the screen, I had the concept of adapting Aimee’s songs into a screenplay.” (sitert fra Reay 2004 s. 59) Anderson var “particularly inspired by the lyrics to one song, ‘Deathly’, taking the opening line from the song and writing backwards from that:

“Now that I’ve met you
Would you object to
Never seeing each other again”

Anderson has discussed how this song ‘equals the story of Claudia. It equals the heart and soul of *Magnolia*. All stories for the movie were written branching off from Claudia, so one could do the math and realise that all stories come from Aimee’s brain, not mine’ (Anderson 1999).” (Reay 2004 s. 60-61)

Den amerikanske regissøren David Lynch skrev og regisserte thrilleren *Mulholland Drive* (2001). “The soundtrack of the movie can be divided into three different genres from which each exploits a different intention. All of them represent different elements and have different functions and impacts in “Mulholland Drive”.

[...] Badalamenti’s Orchestral Pathos

The majority of the music was composed by Angelo Badalamenti. A music critic describes his deep experience with Badalamenti’s orchestral score as following: “the music veers from nearly motionless string dread to noir jazz and audio feedback, the rhythms building to an explosion of infinite darkness.” Most of his score is only used in scenes with Betty and Rita. In fact, Lynch uses Badalamenti’s music in emotional, dramatic and suspense moments of the movie as a dramatic effect and to reflect many of the narrative and visual themes (isolation, identity crisis, darkness) with a sweetly apocalyptic atmosphere. The soundtrack of the movie can be divided into three different genres from which each exploits a different intention. All of them represent different elements and have different functions and impacts in “Mulholland Drive”.

[...] Rock Music as Freedom

Other tracks of the movie have their roots in the composition of Lynch and John Neff. They represent another genre of music and another atmosphere in comparison to Badalamenti’s tracks. Mostly they are linked to the character Adam Kesher, the young and stubborn movie director. The guitar-driven contemporary rock music represents much more Kesher’s spirit and striving for personal (in his relationship) and commercial (in his function as a movie director) freedom, which fails within the dream, but is achieved in Diane’s reality.

[...] References to 60s Popular-Culture

The third kind of music that appears in the film is pop music from the 60s. Similar to that some characters and clothes in “Mulholland Drive” seem to come from this period time. Betty’s behavior and characteristics are more akin to a stereotypical character from a 60s melodrama than to a contemporary filmic character. The 60s tunes in the film echo the shifts in time and space in Diane’s dream and mirror her desire to be the idealized version of herself which is embodied in Betty Elms.” (Alexander Kauschanski i http://www.mulholland-drive.net/MD_-_Creation_and_Destruction_of_Perception.pdf; lesedato 29.01.16)

Musikalsk “morfing” eller “klangmodulasjon” tar lyder som finnes diegetisk (i handlingen, som personene hører eller kan høre) og omformer disse lydene til ekstra-diegetisk musikk (som bare filmpublikum hører) (Krohn og Strank 2012 s. 220).

Musikken kan kommentere handlingen på en ironisk måte. “Det er interessant å se Glass’ teorier om musikkens funksjon i film. Det er vanlig å betrakte filmmusikk på to måter: med bildet eller mot bildet. En kjærlighetsscene blir romantisk med Mozarts Klaverkonsert nr. 21 og ironisk med Tsjajkovskijs 1812-ouverture. Ifølge Glass kan filmmusikk være under, oppå eller ved siden av bildet, den kan være emosjonell undertekst eller kommentar, bevisst eller ubevisst. Musikken kan både underbygge tolkningen og styre den i andre retninger; et eksempel er skyformasjonene i *Koyaanisqatsi* som, akkompagnert av messingblåsere, fremstår som tunge og majestetiske.” (*Morgenbladet* 28. mai–3. juni 2010 s. 31) Musikken kan virke overrullende og skape en “affektiv unntakssituasjon” (Krohn og Strank 2012 s. 153).

Regissøren Michael Schultz’ filmkomedie *Car Wash* (1976) har musikk av Norman Whitfield. Filmen viser én dag i bilvaskeriet, særlig situasjoner som berører forholdet mellom “hvite” og “svarte” i USA. Whitfield har samlet og bearbeidet en rekke populære sanger, sanger som i denne filmen fungerer som “musikalsk og kulturell dekor” (Chion 1995 s. 153) for perioden som handlingen foregår i.

I propagandafilmer kan musikken fungere som spott av fienden (Niney 2012 s. 123). Den skotske regissøren Lynne Ramsays film *We Need to Talk About Kevin* (2011) inneholder en rekke lystige sanger som lydspor til en mors psykiske lidelser og en grusom massakre, og har dermed en dyster, ironisk virkning.

Musikken kan altså forsterke den visuelle informasjonen, utvide den eller motsi den. Det sistnevnte skaper en paradoksal effekt, som hvis vi ser et barn dø samtidig som musikken er lystig. I en thriller kan f.eks. en voldsscene vises mens vi hører harmonisk musikk, og dermed skape en ironisk eller grotesk effekt, eller estetisere volden til noe vakkert og harmløst (vist i langsom film kan bevegelser med voldsomme slag og spark bli som en slags ballett).

Den spanske regissøren Luis Buñuels dokumentarfilm *Las Hurdes: Land uten brød* (1932 og 1937) viser fattigdommen i den spanske regionen Las Hurdes. Musikken som spilles er fra Brahms’ 4. symfoni, og den signaliserer noe romantisk og kultivert som står i skjærende kontrast til den spanske befolkningens liv og lidelser (Niney 2012 s. 231).

“Mer enn én filmkomponist har revet seg i håret og vurdert omskolering etter at regissører og klippere har maltraktert forløp og melodier for å tilpasse musikken de enkelte sceners varighet og temperatur. [...] Jeg jobber ofte den motsatte veien – får ferdig klypte sekvenser og begynner å tilpasse musikken. Av og til skal en frase

vare et bestemt antall sekunder, da må kanskje tempoet justeres, men stort sett går det smertefritt for seg. Jeg synes det kan være ganske tøft når musikken får lov til å fortsette uavbrutt gjennom skiftende scener, som for eksempel i Michael Manns “Heat”. [...] Eller som hos John Cassavetes, som klipper i låtene parallelt med klippene i bildene [...] Kontrastering krever underfundighet, men når det først funker, blir det veldig fint. Kontrasten i enhver form skaper friksjon, kanskje konflikt og alltid energi, og uten blir det jo bare suppe.” (Nils Petter Molvær i *Dagbladet* 30. april 2008 s. 44-45)

Den danske filmregissøren Lars von Triers *Melancholia* (2011) “is the story of a newly discovered planet, Melancholia, that is on orbit to collide with Earth. [...] [...] The plot is announced in a long “Prologue” that plays to a Wagner soundtrack (*Tristan and Isolde*).” (Jon Pahl i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/>; lesedato 29.01.15)

Den svenske regissøren Ruben Östlunds film *Turist* (2014) inneholder “en vill afterski-scene med stupfulle menn som brøler til musikk av – Vivaldi. “Sommerstormen” (tredje sats) fra *De fire årstidene* er faktisk gjennomgangsmotiv i filmen, men da i en sjokkerende heftig versjon med trekkspill i stedet for fioliner. Det ellers så ferdigtygde verket får her en apokalyptisk tyngde, særlig når det stilles opp mot enkle, vakre bilder av hvitklede fjell.” (*Aftenposten* 24. oktober 2014 s. 6)

Filmregissør Jonathan Demme har sagt dette om filmmusikk: “So, given this mood-altering potential of music, it becomes a great source of fun, as well as a chance to make a scene that works OK work a whole lot better – to bring out the point of a scene that you haven’t captured in the shooting of it, to excite the audience, to create the impression that something is happening when something isn’t, and also to create little emotional touchstones which you can draw upon as the story changes – so that the music that seemed so innocent and sweet earlier, in new circumstances brings on a whole other set of feelings.” (Demme, gjengitt fra Bordwell og Thompson 2007 s. 274)

Det første “soundtracket” som ble gitt ut på plate var sannsynligvis filmmusikken til Disneys *Snøhvit og de syv dvergene*. “Lydsporet, som vel må ha blitt gitt ut på en 78-plate [en forløper for LPen], var bare ett av mange framstøt fra Disney for å markedsføre filmen da den kom i 1937. Det regnes også som en av de første gangene man systematisk har markedsført en film gjennom spin off-effekter, som leker, dokker og klær.” (*Dagbladet* 20. februar 2008 s. 41)

Den amerikanske filmregissøren Alexander Payne uttalte i et intervju: “- Jeg vet ikke hvorfor jeg er så opptatt av uoverensstemmelsen mellom selvforståelse og realiteter. [...] - Først og fremst er menneskelig selvbedrag morsomt å se på. I tillegg ligger det mye god dramatik i kollisjonen mellom illusjoner og skuffelse – i de umulige situasjonene vi skaper for oss selv. Det er én av grunnene til at jeg er så glad i *voice-over*, selv om alle filmskoler lærer deg at det er et virkemiddel du skal

unngå. Da får jeg mulighet til å operere med upålitelige førstepersonsfortellere, noe som alltid har interessert meg.” (*Morgenbladet* 8.–14. april 2011 s. 30)

Den kolombianske filmregissøren Jairo Eduardo Carillos *Små stemmer* (2010) er en blanding av animasjonsfilm og dokumentarfilm. Den handler om barns opplevelse av krig og grusomheter i Colombia. Regissøren begrunnet bruken av voice-over slik: “- Det er ingen dialog i filmen. Alt er *voiceover*, og dette er barnas egne stemmer, fra intervjuene. Handlingen er lagt til en imaginær landsby, men kolombianere vil kunne høre at barna kommer fra overalt i landet” (intervju i *Morgenbladet* 8.–14. april 2011 s. 34).

Den meksikanske regissøren Alfonso Cuaróns *Og mora di også* (2001) “handler om vennskap og om å finne en strand som kanskje bare finnes i fantasien. Alfonso Cuarón gir oss også et subtilt og sammensatt bilde av dagens Mexico. En allvitende fortellerstemme setter filmen inn i en sosial, historisk og politisk kontekst. Stemmen griper stadig inn i handlingen med kommentarer og anekdoter som forankrer de tre hovedpersonene til det samtidige Mexico. Den kommer med spådommer om fremtiden og kaster blikk tilbake på fortiden.” (<http://www.dagbladet.no/film/film/?id=118329>; lesedato 12.07.16)

I den kanadiske regissøren David Cronenbergs film *A dangerous method* (2011) signaliserer musikken noe som ikke alltid talen gjør: “Dype strykertoner i soundtracket gjør at vi aldri glemmer at dette handler om de grunnleggende ting, selv når konversasjonen er lett og dannet.” (*Dagbladet* 1. desember 2011 s. 52) Slik bruk av musikk kan kalles “auditive stereotypier” (Rasmus Greiner i Ritzer og Schulze 2016 s. 185).

De amerikanske regissør-brødrene Joel og Ethan Coen lanserte i 2010 western-filmen *True Grit* (2010). “Carter Burwell, Coen-brødrenes faste komponist, har valgt å bruke en gammel salme som grunnlag for det meste av musikken i “True Grit”. Elisha A. Hoffman skrev “Leaning on the Everlasting Arms” i 1887 og hentet tittelen fra femte mosebok. Ethan Coen sier til *The Daily Telegraph* at salmen er en viktig del av filmen og uttrykker Matties protestantiske holdning: “The music speaks of faith and certitude, and that she has in spades.” ” (*Dagbladet* 16. februar 2011 s. 53)

“The success of the soundtrack to the Coen Brothers’ film *O Brother, Where Art Thou?* (2000) led to a concert being held in Nashville with performers who had appeared on the soundtrack and the release of a second CD called *Down from the Mountain*, by the performers from the *O Brother...* soundtrack and a film of the same name based on the concert.” (Reay 2004 s. 106)

Filmen *Sauls sønn* (2015; regissert av László Nemes) “er forførende filmkunst, der netop bekender sig til usikkerheden som princip. [...] Vi er overladt til en begrænset synsvinkel, der gør usikkerheden til et princip. Til gengæld bliver vi

bombarderet med en kakofoni af reallyde, der for det meste kommer uden for billedet. Et pulserende, hvinende tog, riffelskud, skrig og skrål. Hunde, der gør, og folk, der skriger “*Judeschwein*”, “*Brenn die Stücke*”. Lydene er ekstremt påtrængende og understreger klaustrofobien. De trænger sig ind under huden og bliver derinde. Filmens kompromisløst visuelle og auditive stil er ikke blot til for eksperimentets skyld. Som professor Katalin Balog skriver i *Son of Saul: Kierkegaard and the Holocaust*, har filmens stil en stærk forbindelse til dens tematik. Tematikken er konflikten mellem subjektivitet og objektivitet og rummer ifølge Balog et ekko fra Søren Kierkegaard. Den danske filosof advarede mod tendensen til at have en objektiv tilgang til verden og pointerede, at subjektiviteten er sandheden. Subjektiviteten hylder mennesket som en person, unik og ukrænkelig. Subjektiviteten holder fast ved, at den enkelte besidder prisværdige følelser, sanser, tanker og værdier. Fordi subjektiviteten hylder den enkelte, bliver den objektivitetens fjende i Holocaust. Objektivisering gør det nemmere at udradere fangerne, fordi den skaber den nødvendige afstand mellem bøddel og offer. Subjektivitetens installering af en menneskelig relation mellem de to parter er uhensigtsmæssig i masseudryddelsen, der med teknologi, logistik og bureaukrati gør alt for at skabe den nødvendige afstand. [...] *Sauls Søn* er sært påtrængende. Filmen tvinger tilskueren til at opleve og deltage i Sauls subjektive oplevelse, sanserne, de grufulde billeder og massive, påtrængende lyde. Nemes har skabt et klaustrofobisk rum, hvor tilskueren har svært ved at se og forstå det hele. Det er usikkerheden som princip. Det er sådan – kan man formode? – at det enkelte menneske ville have oplevet hændelserne.” (Claus Kloster Elbæk i <http://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/hør-holocaust>; lesedato 21.08.18)

Den danske filmen *Onkel* (2019; regissert av René Frelle Petersen) handler om en ung kvinne og en gammel mann som driver en gård og har svært lite sosial omgang. “Det tar ni minutter før den første replikken i *Onkel* faller, og når den kommer, er den et enkelt “Nutella”, artikulert som noe midt mellom en påminnelse og en befaling. Deretter går det enda noen ordløse minutter før ordet “streiflys” legges frem på et Scrabble-brett. De sønderjyske bøndene i René Frelle Petersens spillefilmdebut er en ordknapp gjeng, men deres tause bevegelser i fjøs, våningshus og åpne, vindturbinprydete landskap taler sitt eget stoiske språk om oppofrelse og lengsel. I alle fall *tror* vi det er det de uttrykker.” (*Morgenbladet* 26. juni–2. juli 2020 s. 41)

Naturfilm-komponist Elizabeth Parker har fortalt dette om sin utvikling: “When I began composing I was seeing animals in terms of black and white, and thought for instance that all those insects with their terrifying jaws and claws and poisons, crunching up their prey, were just nasty little creatures, and I wrote suitable sinister music for them. But the producers taught me that they are not nasty at all, and that each has its own part to play and life to live. I hope that my growing sympathy comes over on the sound track.” (sitert fra Langley 1985 s. 182)

Sangeren og forfatteren Jenny Hval holdt to stumfilmkonserter høsten 2011, “hvor hun satt stemme og musikk til Carl Theodor Dreyers film *La passion de Jeanne d’Arc* (1928).” (*Morgenbladet* 19.–25. oktober 2012 s. 40)

“Vi har sett det før i utallige norske filmer og tv-serier: Dialekt betyr ingenting, verken i samtidsdramaer eller i middelalderfilmer som Roar Uthaug’s “Flukt”, som skildrer en tilsvarende dialektspredning i åra etter svartedauden. Iblant strekker det seg også hinsides dialekt: I Jan Troells “Hamsun” (1996) snakker den store norske dikteren svensk og hans kone dansk. Som publikum har man valget mellom å akseptere det eller la være. Den underliggende tankegangen er at så lenge man forstår hva skuespillerne sier, er det likegyldig hvilke norske dialekter eller skandinaviske språk de snakker. Vi har altså å gjøre med et idiosynkratisk særtrekk ved norsk film- og tv-produksjon [...] I de fleste filmproduserende land er måten rollefigurene snakker på en viktig del av hvem de er, og dialekter og sosiolekter går langt i å antyde en sosial og økonomisk bakgrunn – i mange tilfeller også intelligens og moralske egenskaper. Det klassedelte Storbritannia er det mest åpenbare eksempelet, men også i Sverige og USA finner vi en liknende bruk av språk som karaktertrekk. Til sammenlikning er det mest betydningsfulle med bruken av dialekter i norsk film at de ikke betyr noen ting som helst: Kombinasjonen av norsk distriktspolitikk og en sosialdemokratisk likhetstanke har ført til en stilltiende enighet om at måten rollefigurene snakker på er en ikke-sak. Dette blir særlig påfallende i lys av det faktum at det overveldende flertall av norske film- og tv-dramaer har troverdighet og realisme som sine fremste ledestjerner. Man jobber hardt for at plott, scenografi og replikker skal stemme overens med den virkeligheten publikum kjenner utenfor det store lerretet og den lille skjermen, samtidig som måten rollefigurene snakker på tillates å peke i stikk motsatt retning.” (Aksel Kielland i *Dagbladet* 22. april 2015 s. 40)

“Dolby Laboratories, Inc. ble startet for snart 51 år siden i London, av amerikaneren Ray Dolby. Hans studerte ved Cambridge. Hans første oppfinnelse var en støyreduksjonsenhet beregnet på musikkstudioer. [...] I april 2012 introduserte selskapet Dolby Atmos. [...] Det spesielle med Dolby Atmos er at filmskaperne kan definere helt nøyaktig hvor en lyd skal plasseres i lydbildet. Dette kalles objektbasert lyd. Tak- og/eller høydehøytalere er med på å gi en ny dimensjon. I tillegg kommer (som regel) enda flere sidehøytalere. Teoretisk sett kan en filmskaper levere opp til 128 lydspor, som kan sendes til opptil 64 høytalere i en kino.” (*Kinomagasin* nr. 1 i 2016 s. 28)

Musikkprofessor Mark Slobin redigerte i 2008 boka *Global Soundtracks: Worlds of Film Music* (2008). “The essays in *Global Soundtracks* are without exception rewarding for their grounded knowledge of the musical traditions, historical context, cultural complexities and political and economic forces within and among world film industries. [...] analyzes the music of films ranging from mainstream and subcultural American films through case studies of those from China, India, Indonesia, Egypt, Nigeria, Latin American, and the Caribbean, and includes a

variety of key films, periods, and studio practices. The focus of the essays is the social and cultural meanings of film music, not just composers' careers and the musical support of storyline and psychology that are the center of most film music studies. *Global Soundtracks* is the first anthology to suggest methods for understanding how the conventions of standard film music became localized and expanded around the world in many different periods and cinema systems, and to suggest comparative approaches of analysis.” (<http://www.upne.com/0819568816.html>; lesedato 12.05.16)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>