

Från ungdomsgården till New York – en analys av Björn Isfälts filmmusik

av Sara Lodin

Magisteruppsats

Institutionen för musik- och teatervetenskap
Stockholms universitet
VT 2007
Handledare: Joakim Tillman

Tack:

- Tack till min handledare Joakim Tillman för stor kunskap och goda, goda råd.
- Stort tack till Roy Andersson och Colin Nutley för att de gjorde en paus i sitt skapande och tog sig tid för mig.
- Mest av allt tack till min älskade avlidne man Rudy Du Jardin. Utan dig hade ingen uppsats blivit till. Inget annat heller. / Din bolleke.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING.....	1
1.1 SYFTE, FRÅGESTÄLLNING OCH BIOGRAFISKA FAKTA OM BJÖRN ISFÄLT	1
1.2 TEORI OCH METOD	2
1.3 AVGRÄNSNING OCH URVAL.....	2
1.4 FORSKNINGSLÄGE OCH KÄLLOR.....	3
1.5 DISPOSITION.....	4
1.6 VIKTIGA FILMMUSIKALISKA BEGREPP.....	4
2. BAKGRUND	5
2.1 SVENSK FILMMUSIK I KORTHET.....	5
2.1.1 Om svensk filmmusikhistoria och några av dess tonsättare.....	5
2.1.2 Synen på filmmusik i Sverige respektive i Hollywood:.....	7
2.1.2.1 Synen på filmmusik.....	7
2.1.2.2 Symfoniorkestrar, syntar och teknik	8
2.1.2.3 Samarbetet mellan regissör och kompositör	11
2.1.3 Filmmusikens status.....	14
2.2 ÅSIKTER OM FILMMUSIKENS FUNKTION	17
3. FILMANALYS.....	21
3.1 OSYNLIGHET, ENHET OCH KÄNSLA.....	21
3.1.1 <i>En kärlekshistoria</i>	22
3.1.1.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	22
3.1.1.2 Känslor och ledmotiv	22
3.1.2 <i>Giliap</i>	24
3.1.2.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	24
3.1.2.2 Känslor och ledmotiv	25
3.1.3 <i>Bröderna Lejonhjärta</i>	26
3.1.3.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	26
3.1.3.2 Känslor och ledmotiv	27
3.1.4 <i>Göta kanal</i>	29
3.1.4.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	29
3.1.4.2 Känslor och ledmotiv	30
3.1.5 <i>Ronja Rövardotter</i>	30
3.1.5.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	30
3.1.5.2 Känslor och ledmotiv	31
3.1.6 <i>Mitt liv som hund</i>	33
3.1.6.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	33
3.1.6.2 Känslor och ledmotiv	34
3.1.7 <i>Resan till Melonia</i>	34
3.1.7.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	34
3.1.7.2 Känslor och ledmotiv	36
3.1.8 <i>Änglagård</i>	37
3.1.8.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt.....	37
3.1.8.2 Känslor och ledmotiv	37

3.1.9 <i>Änglagård: Andra sommaren</i>	38
3.1.9.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt	38
3.1.9.2 Känslor och ledmotiv	39
3.2. KOMMENTERANDE FUNKTIONER	40
3.2.1 Diegetisk musik för att karaktärisera personer	40
3.2.2 Musik för att spegla tidsperspektiv	44
3.2.3 Musik för att illustrera plats	46
3.2.4 Musik för att luras eller avslöja	47
3.2.5 Inledningsmusik	48
3.2.6 Kontrapunktisk/parallell	50
3.2.7 Explicita funktioner – stingers, mickey mousing	51
3.2.8 Tempo	52
3.3 OHÖRBARHET	53
3.3.1 Underordnad eller jämfäst	53
3.3.2 Överordnad	55
3.4. KONTINUITET	56
3.4.1 Musikens början och slut:	56
3.4.2 Att fylla tomrum, överlappa scener och montage	58
3.4.3 Musik under brev, minnesbilder och återblickar	60
3.4.4 Musik i drömmar	62
3.4.5 Musikens närvaro/frånvaro	63
4. SLUTDISKUSSION	66
5. KÄLLFÖRTECKNING	70
5.1 KÄLLOR:	70
5.2 LITTERATUR:	71
5.3 INTERNET:	72
5.4 VHS:	72
5.5 LP:	72
5.6 CD:	72
5.7 INTERVJUER:	72
6 BILAGOR	73
6.1 BILAGA 1: FILMERNAS HANDLING	73
6.1.1 <i>En kärlekshistorias</i> handling	73
6.1.2 <i>Giliaps</i> handling	73
6.1.3 <i>Bröderna Lejonhjärtas</i> handling	73
6.1.4 <i>Göta Kanals</i> handling	74
6.1.5 <i>Ronja Rövardotters</i> handling	74
6.1.6 <i>Mitt liv som hunds</i> handling	74
6.1.7 <i>Resan till Melonias</i> handling	75
6.1.8 <i>Änglagårds</i> handling	75
6.1.9 <i>Änglagård: Andra sommaren</i> handling	75

6.2 BILAGA 2: CUE SHEETS.....	76
6.2.1 Cue sheet: <i>En kärlekshistoria</i>	76
6.2.2 Cue Sheet: <i>Giliap</i>	78
6.2.3 Cue sheet: <i>Bröderna Lejonhjärta</i>	79
6.2.4 Cue sheet: <i>Göta kanal</i>	81
6.2.5 Cue Sheet: <i>Ronja Rövardotter</i>	83
6.2.6 Cue sheet: <i>Mitt liv som hund</i>	85
6.2.7 Cue Sheet: <i>Resan till Melonia</i>	86
6.2.8 Cue sheet: <i>Änglagård</i>	89
6.2.9 Cue sheet: <i>Änglagård: Andra sommaren</i>	91
6.3 BILAGA 3: ISFÄLTS HUVUDSAKLIGA PRODUKTION.....	92
6.3.1 Originalmusik.....	92
6.3.2 Övrigt.....	93

Från ungdomsgården till New York

- en analys av Björn Isfälts filmmusik

1. Inledning

1.1 Syfte, frågeställning och biografiska fakta om Björn Isfält

Syftet med denna uppsats är att analysera den svenske filmkompositören Björn Isfälts filmmusik. Jag vill därmed uppmärksamma en av de tidigare mest marginaliserade delarna av musikvetenskapen, nämligen filmmusiken, samt öka läsarens kunskaper om en av Sveriges mest kända och uppskattade filmmusiktonsättares verk. Den huvudsakliga frågeställning som behandlas är vilken relation Isfälts verk har till filmmusikaliska konventioner: alltså, vilka skillnader respektive likheter kan man finna i hans filmmusikanvändning jämfört med klassisk Hollywoodfilm?¹

Tor Björn Engelbrekt Isfält föddes 28 juni 1942 i Linköping och avled 17 januari 1997 i Enskede.² Han växte upp i en familj där inga professionella musiker återfanns. Längre tillbaka i historien hade några släktingar varit bl.a. kantorer men musik upplevde han huvudsakligen från hemmets grammofon. Isfälts musikmak

¹ Se Kalinak, Kathryn, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, Wisconsin, 1992, sid xivf för def. av klassisk Hollywoodmusik: dominerande praxis med konventioner såsom dialogens överordande roll i förhållande till musiken, synkronisering mellan musik och handling, musikens roll att ge filmen kontinuitet etc.

² Okänd artikelförfattare, ”Björn Isfält” sv.wikipedia.org/wiki/hemsida Senast uppdaterat 070124. Hämtat 070306.

var blandad och han uppgav sig tycka om all slags musik. Han arbetade på SAAB ett år innan han påbörjade sin musikutbildning.³ 1964 började han studierna vid Musikhögskolan.⁴ Förutom cellolektionerna tog han samtidigt lektioner i instrumentation.⁵ Isfält hade börjat med att spela jazz och fortsatt med rock innan beslutet att bli cellist.⁶ Denna plan ändrades dock eftersom, som han själv uttryckte det: "[...] att sitta i en orkester och bara vara en bricka i ett spel är nog inte min stil riktigt".⁷ Under en kortare period var han anställd som cellolärare.⁸ I slutet av 1960-talet mötte Isfält regissören Roy Andersson och skrev musiken till dennes klassiker *En kärlekshistoria* och kom således att bli filmkompositör. På 1970-talet komponerade han musik till åtta filmer.⁹ På 1980-talet tonsatte han 13 filmer.¹⁰ Han gjorde även musik till reklamfilmer.¹¹ Den mycket produktive Isfält tonsatte även flera tv-serier. Isfält skapade sällan musik till rysare och thrillers, med ett par undantag såsom musikalen *Vår vän mördaren* och den politiska tv-thrillern *Zonen*. Han komponerade även för teater. Isfält sägs ha kunnat hantera det mesta i instrumentväg såsom fiol, cello, gitarr och klaviaturer.¹²

1.2 Teori och metod

För att kunna besvara min frågeställning har jag analyserat ett urval av filmer ur Isfälts produktion utifrån de teorier om filmmusikens huvudsakliga syften och funktioner som framläggs i Claudia Gorbmans *Unheard Melodies* och Kathrine Kalinaks *Settling the Score*. Deras filmmusikforskning beskriver huvudsakligen klassisk Hollywoodmusik, men trots att europeisk filmtradition skiljer sig från amerikansk finns vissa övergripande "regler" som västerländsk film följer. Därmed anser jag det vara berättigat att utgå från dessa forskares teorier. Annan litteratur av filmmusikforskarna Philip Tagg, Roy M Prendergast, Caryl Flinn, Royal S Brown och Anahid Kassabian har varit relevant för min analys. Min metod har varit att analysera Isfälts filmmusik med hjälp av filmerna och deras skiv-soundtracks. Jag har alltså förlitat mig på analysfrågeställningar och inte på notbild.

De punkter som behandlas i min uppsats följer i mycket kapitel 4 (*Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner*) i Gorbmans *Unheard Melodies*. Hon lägger fram sju regler för filmmusik nämligen att den:

³ Carlsson, Mikael, "Isfält – Sveriges främste filmkompositör" *Moviescore nr 3*, Göteborg, 1993, sid. 12f.

⁴ Winquist, Sven G. *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*. Ur förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1992. sid. 9.

⁵ Scherwin, Johan, "Det gäller att suga i sig filmens känsla – ett samtal med kompositören Björn Isfält" *Tusen och en film, Filmpedagogisk tidskrift nr 2*, 1990, sid. 16.

⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 13.

⁷ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, Mikael, "Andra sommaren – Med Radiosymfonikerna tillbaka till Änglagård" *Moviescore, svensk filmmusiktidskrift nr 4*. Göteborg, 1994, sid. 12.

⁸ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*. sid. 10.

⁹ Winquist, Sven G. *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*. Ur förord av Jungstedt, Torsten, Arlov, 1990, sid. 5.

¹⁰ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 9.

¹¹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 10.

¹² Hancock, Mikael, "420628-2293 Isfält, Tor, Björn, Engelbrekt" *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik x 8*. Göteborg, 1994. sid. 50.

1. Är osynlig. Detta innebär att den tekniska utrustningen som framför den icke-diegetiska musiken inte ska synas. Under denna punkt diskuteras skillnaden mellan diegetisk och icke-diegetisk musik¹³.
2. Är ohörbar: alltså hur musiken underordnas (men ibland jämföras med eller överordnas) övrigt ljud och bild.
3. Används för att illustrera, förstärka och beteckna känslor t.ex. sorg, glädje, ilska: alltså varför musiken är närvarande respektive frånvarande i specifika situationer.
4. Innehåller kommenterande funktioner där plats, tid och personer karaktäriseras med hjälp av musik. Under denna punkt beskrivs också inledningsmusikens funktion.
5. Bidrar till filmens kontinuitet t.ex. under övergångar mellan scener.
6. Ger filmen enhet t.ex. med hjälp av ledmotiv.
7. Den sjunde regeln uttrycker att alla regler kan brytas emot förutsatt att detta sker till fördel för övriga funktioner och filmen.

Trots att min analys behandlar alla dessa regler har jag i viss mån avvikit från Gorbmans struktur då denna uppdelning bitvis blivit otymplig. Exempelvis är 3.1 i denna uppsats snarare en blandning mellan Gorbmans 1a, 3e och 6e regel.

1.3 Avgränsning och urval

När det gäller urval av filmer har jag valt att studera filmer av olika genrer: nämligen drama, dramakomedi, komedi och barnfilm. Syftet med detta är att åskådliggöra Isfälts mångsidighet som kompositör. Barnfilmerna representeras av *Bröderna Lejonhjärta* (1977), *Ronja Rövardotter* (1984) och *Resan till Melonia* (1989). Den sistnämnda kändes extra intressant eftersom det är en tecknad film och jag ville undersöka hur Isfält förhöll sig till den i tecknad film klassiska metoden mickey mousing. Bland de dramakomedier som Isfält tonsatt kändes *Änglagård*-filmerna (1992 resp. 1994) viktiga då deras musik blev mycket populär. Till den andra av dessa två filmer användes för ovanlighetens skull symfoniorkester, precis som i *Resan till Melonia*. Dramat *En kärlekshistoria* (1970) var Isfälts första filmmusikaliska arbete och ett mycket högt uppskattat sådant som därför kändes självklart att ha med. I samma genre finner man *Giliap* (1975) och *Mitt liv som hund* (1985). Komedierna representeras av *Göta kanal* (1981).

Vissa filmer ur Isfälts stora produktion har varit svåra att få tag på, eftersom de varken finns på VHS längre eller har getts ut på DVD, och har exkluderats från min uppsats. Andra filmer har känts mindre relevanta och har därför medvetet valts bort. *What's Eating Gilbert Grape* ändrades av producenterna i Hollywood och har uteslutits från min uppsats eftersom den inte helt kan räknas som ett originalverk av Isfält. Andra filmer t.ex. *Sista dansen* och *Black Jack* har jag avstått från att undersöka eftersom de inte innehåller så mycket originalmusik av Isfält. Den sistnämnda består till stor del av dansbandsmusik. Jag har också valt att enbart undersöka musiken till Isfälts filmer och inte till några teaterproduktioner eller tv-serier.

Mitt urval kan tyckas godtyckligt och naturligtvis kan valet att analysera exempelvis *Bröderna Lejonhjärta* och inte *Rasmus på Luffen* diskuteras. Båda är

¹³ Bark kallar icke-diegetisk musik för *musik-till-film* och diegetisk musik för *musik-i-film*. Jag vet inte hur etablerade dessa termer är men använder själv genomgående termerna "diegetiskt" respektive "icke-diegetiskt". Bark, Jan "Samspel och växelverkan" *You ain't heard nuthin' yet – Om ljud och musik i film*. Stockholm, 1993, sid. 38.

ju barnfilmer baserade på Astrid Lindgrens böcker så varför den ena och inte den andra? Jag kan bara konstatera att Isfält's produktion är mycket stor och att göra en fullständig analys av all musik han gjort inte ryms inom en Magisteruppsats. Därför har jag valt att göra vissa djupdykningar i en lång karriär bland verk som Isfält själv och/eller publiken särskilt uppskattat, genom att studera filmer från hans allra första till en av hans sista samt att undersöka filmer i olika genrer. Detta för att kunna se utvecklingen under Isfält hela yrkesliv och ge en heterogen bild av hans konstnärskap.

1.4 Forskningsläge och källor

(Svensk) filmmusik är ett relativt outforskat ämne och bristen på litteratur och övriga källor har varit ett problem för min uppsats, liksom det förhållande att Isfält avlidit och att jag inte därmed inte kunnat intervjua honom själv.

Undantagsvis kan man påträffa artiklar i svensk press som behandlar filmmusik och jag har läst flertalet intervjuer med Isfält som publicerats, men i övrigt har jag inte funnit några större arbeten om honom. Det som finns skrivet i anknytning till Isfält är en C-uppsats av Marie Svensson där filmmusiken till *Änglagård* analyseras men denna har jag, trots idogt letande av mig och minst tre ansvariga vid Göteborgs universitet, tyvärr inte lyckats få tag i. Ingen kopia finns bevarad varken vid Göteborgs universitets bibliotek, den filmvetenskapliga institutionen där uppsatsen är skriven eller SMB. I Carl Ljungmans C-uppsats *Tonsvall och bildkaskader – Om synen på filmmusik och filmljud i svensk press och litteratur 1960-93* behandlas medias syn på filmmusik. Författaren går igenom vad som skrivits i svenska tidningsartiklar om svensk filmmusik under berörd tidsperiod.

Den litteratur som min uppsats baseras på är, förutom ovannämnda böcker, intervjuer med Isfält gjorda av Mikael Carlsson för tidningen *Moviescore* samt andra artiklar ur dagspress. *Filmkonst opus 28 nr 1/Filmmusik x 8* innehåller intervjuer med flera filmkompositörer bl.a. Isfält. Sven G. Winquists *Musik i svenska ljudfilmer* är en historik i fem band över den filmmusik som förekommit i svenska långfilmer sedan 1929. Intressant information har jag hämtat ur dessa böckers förord, som skrivits av Torsten Jungstedt. På Wikipedia, SFI:s hemsida och andra hemsidor på internet har information om Isfält gått att finna, men denna har inte varit särskilt djupgående.

Övriga källor är filmmusiken på CD och LP, samt intervjuer från DVD:n *En kärlekshistorias* extramaterial. Jag har själv intervjuat regissörerna Roy Andersson och Colin Nutley, vilket varit mycket värdefullt för denna uppsats. Den viktigaste källan är naturligtvis filmerna själva.

1.5 Disposition

Denna uppsats börjar med en bakgrund som kort sammanfattar svensk filmmusiks historia och olika faktorer som påverkat denna. Jag tar upp några av de viktigaste tonsättarna i en text om synen på filmmusik i Sverige respektive i Hollywood. Denna innehåller jämförelser av samarbetet mellan regissör och kompositör, filmmusikens status, åsikter om filmmusikens funktion samt användningen av symfoniorkestrar, syntar och teknisk utrustning. Avsikten med denna bakgrund är att placera Isfält's filmmusik i en historisk och teoretisk kontext.

Uppsatsens huvuddel är en beskrivning och analys av filmmusiken. Jag går in på olika funktionsaspekter hämtade från Gorbmans och Kalinaks teorier och jämför filmerna både internt och externt med dessa. Eftersom samma scener

tolkas under olika punkter blir upprepningar oundvikligt. Jag anser dock att en systematisering enligt Gorbmans mönster är till fördel för att jämförelserna ska bli mer tydliga.

Del 3.1 beskriver musiken i respektive film med tonvikt på relationen mellan diegetiskt och icke-diegetiskt, ledmotivsanvändning och filmmusikens huvudsyfte i den enskilda filmen. Detta ger en överblick över de olika filmernas musik innan jag går in på mer specifika funktioner.

Del 3.2 behandlar filmernas kommenterande funktioner t.ex. hur musik används för att karaktärisera personer, spegla tidsperspektiv, illustrera plats, luras eller avslöja saker i handlingen. Även explicita funktioner såsom stingers och mickey mousing behandlas under denna punkt.

Under 3.3. går jag igenom när musiken är underordnad, överordnad eller jämställd med det visuella.

I del 3.4. behandlas filmmusikens roll för att ge kontinuitet och jag redogör för när musiken börjar och slutar samt hur den används i återblickar, för att fylla tomrum och överlappa scener.

Uppsatsen avslutas med att mina slutsatser sammanfattas och diskuteras.

I Bilaga 1 återberättas filmernas handling i huvuddrag. De siffror som står inom parentes i texten hänvisar till respektive sekvens i respektive cue sheet. Dessa återfinns i Bilaga 2 och bör läsas parallellt med huvudtexten. Bilaga 3 utgör en så komplett verkförteckning som gått att sammanställa.

1.6 Viktiga filmmusikaliska begrepp

För att till fullo förstå nedanstående analys krävs bekantskap med de vanligaste filmmusikaliska begreppen.

Diegetisk musik innebär att musiken som framförs ingår i filmens värld, till skillnad från icke-diegetisk musik som inte hörs av dess karaktärer utan är till som stämningsskapare för publiken.¹⁴ Den diegetiska musikens rytm och stämning brukar matcha scenens.¹⁵ Meta-diegetisk musik innebär att musiken hörs i karaktärens egna tankar. Den är inte diegetisk eftersom den inte spelas rent fysiskt eller uppfattas av andra karaktärer, men samtidigt inte heller icke-diegetisk då den faktiskt upplevs av åtminstone någon karaktär.¹⁶

En något kritiserad metod är Mickey mousing, vilket innebär att musiken mer exakt synkroniseras till bilden.¹⁷ Strömberg skriver: ”När knappt någonting verkar fungera tar man hjälp av den så kallade mickey mousing-tekniken. Hela scener, miljöer och människor punktackompanjeras.”¹⁸ Termen kommer från den tecknade filmen där metoden är allmänt förekommande.

Vissa tillfällen anses vara bättre än andra för att börja respektive sluta den icke-diegetiska musiken. Traditionellt skedde det ofta i samband med en händelse t.ex. att en telefon ringde. Inträde respektive utträde kan också hänga samman med dialog eller med större känslomässiga förändringar.¹⁹ Fenomenet att börja musiken i låg volym under dialog benämns som ”sneaking.” Det motsatta då

¹⁴ Jfr. Gorbman, Claudia – *Unheard Melodies: Narrative Filmmusic*, Bloomington & Indianapolis, 1987. sid. 3,22.

¹⁵ Gorbman, sid. 24.

¹⁶ Jfr Gorbman sid. 22f.

¹⁷ Jfr Kalinak sid. 26.

¹⁸ Strömberg, Mikael, ”Har du hört nån bra film? Mikael Strömberg om den obegripliga tystnaden kring filmens musik” *Aftonbladet*. Stockholm, 001115, sid. 45.

¹⁹ Gorbman, sid. 78.

musiken tonar ut gradvis kallas ”tailing out.”²⁰ Musik börjar gärna i slutet av en scen för att fortsätta in i nästa.²¹

Med tema avses musik som hörs mer än en gång i filmen.²² Ledmotiv är en term hämtad från Wagner. I filmens värld är ledmotiv ett återkommande tema som förknippas med en person, händelse eller ett föremål och ledmotiv har en viktig funktion i att bidra till filmens enhet.²³ One-time music är ett stycke som inte hörts tidigare i filmen och som inte heller kommer höras åter i någon annan kontext i den. One-time music kan dock ha släktskap med övrig musik i filmen.²⁴

Med stingers avses ett plötsligt sforzando som markerar en händelse.²⁵

2. Bakgrund

2.1 Svensk filmmusik i korthet

2.1.1 Om svensk filmmusikhistoria och några av dess tonsättare

Stumfilmerna hade under slutet av 1920-talet börjat förlora i popularitet och 1929 gjordes bara sju svenska filmer. Efter ljudfilmernas intåg på 1930-talet steg detta till ett genomsnitt på 25,2 filmer per år. På 1940-talet gjordes 38,6 filmer per år och rekordåret 1947 gjordes 44 långfilmer, för att åter minska under 1950-talet.²⁶ Antalet fortsatte sjunka under 1960- till 1970-talen.²⁷

Parallellt med den traditionella stumfilmsmusiken spelad på biografer av pianister eller orkestrar fanns i filmens tidiga år även Vitaphone; ett system där musik spelades på grammfon mer eller mindre synkroniserad med skådespelarnas sång på bioduken. Efter ljudfilmens framväxt utgjordes en stor del av den tidiga filmmusiken i Sverige av schlagers. Schlagermelodierna gavs ut på grammfonskiva och på noter. Ljudfilmsschlagern var som störst på 1930- och 1940-talen. Jules Sylvain var ett av de främsta namnen inom svensk filmmusik och trots att han är mest känd för sina schlagers skrev han även bakgrundsmusik.²⁸ Ingmar Hegnell som arbetade för STIM beskrev övrig filmmusik under perioden som påverkad av kompositörer som Sibelius, Grieg och framför allt Peterson-Berger.²⁹ Svensk filmmusik var, liksom som den amerikanska, inspirerad av romantikens tonsättare.

Under 1940-talet komponerade allt fler seriösa tonsättare såsom Lars-Erik Larsson och Hugo Alfvén filmmusik. Den sistnämnde tonsatte tre filmer. En annan framstående filmkompositör var Erik Nordgren som skrev musik till 18 Ingmar Bergman-filmer bl.a. *Sommarnattens leende*, *Det sjunde inseglet* och *Smultronstället*. Nordgren beskrev Bergman som en ytterst musikmedveten regissör som tänkte på musiken redan under filmens förarbete. Nordgren menade vidare att Bergman med åren förenklade sin musikanvändning och var noga med

²⁰ Kalinak, sid. 99f.

²¹ Gorbman, sid. 89-90.

²² Gorbman, sid. 26.

²³ Jfr Kalinak sid. 63f.

²⁴ Kassabian, sid. 51.

²⁵ Kalinak, sid. 84.

²⁶ Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*, ur förord av Jungstedt, Torsten, Stockholm, 1982. Förord saknar sidnumrering.

²⁷ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*

²⁸ Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1929-1939*, Ur förord av Jungstedt, Torsten, Stockholm, 1980. Förord saknar sidnumrering.

²⁹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

att den inte skulle störa dialog och handling.³⁰ Jungstedt instämmer i detta och säger om Nordgren: ”Hans viktigaste bidrag till filmmusikens utveckling är att både han och Bergman gick mot en ökad förenkling.”³¹

Man kan förmoda att dessa idéer hos vårt lands största filmskapare influerat den svenska filmmusiken. Om den stora mästaren förordat enkelhet i musikanvändningen kan man anta att flertalet efterföljande regissörer kommer eftersträva detsamma och således förvandla det till tradition. För ordet ”enkelt” dyker ständigt upp i samband med senare svenska filmkompositörer.

Nordgren menade vidare att ett problem var att man inte hade lika bra teknisk utrustning som man hade i Hollywood. Där kunde man, till skillnad från här i Sverige, använda en stor orkester utan att detta störde dialogen.³² Också detta kan också ha påverkat svensk filmmusiktradition, så att man vant sig vid att undvika musik i scener som man i Hollywood varit benägna att tonsätta.

En annan kompositör som arbetade med Bergman var Erland von Koch som berättade:

På 40-talet spelade filmmusiken en stor roll och hade ofta karaktär av konserter, ibland med ledmotiv, inspelade med rätt stora orkestra, till skillnad mot nutidens ofta elektroniska ljud- och musikeffekter.³³

På 1960- och 1970-talet inträffade en filmmusikalisk brytning med perioden 1930-59 då allt fler nya namn tillkom medan gamla försvann. Jungstedt förklarar att nya regissörer beställde en ny sorts musik av nya tonsättare. Därmed uppkom ett förändrat musikinhåll där schlagerns tappade betydelse. Filmernas sånger blev inte längre hitlåtar som gavs ut på skiva och noter.³⁴

2.1.2 Synen på filmmusik i Sverige respektive i Hollywood:

2.1.2.1 Synen på filmmusik

Ljungman har i sin omfattande C-uppsats *Tonsvall och Bildkaskader* undersökt vad som har skrivits om svensk filmmusik i svensk press. Hans slutsats är att det skrivs väldigt lite om filmmusik överhuvudtaget i Sverige och ämnet inte debatterats ordenligt.³⁵ Filmmusik diskuteras eller prioriteras ej av pressen mer än i enstaka recensioner och intervjuer och i den mån en diskussion finns, förekommer den emellan de redan invigda. Hur ser då branschen själv på filmmusik och filmkompositörer?

Det är välkänt att både internationellt och historiskt sett har regissören, producenten och filmbolagen och inte kompositören haft den huvudsakliga makten över filmmusiken. Under stumfilmstiden användes ibland av regissören sammanställda partiturer som orkestrarna spelade, men dessa omnämndes inte i förtexterna. Kompositörens namn uteslöts ofta till förmån för dirigentens i de tidiga ljudfilmerna.³⁶ Moses Pergaments musikaliska intentioner blev överkörda i

³⁰ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

³¹ Winquist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1950-1959*, Ur förord av Jungstedt, Torsten, Arlov, 1985, sid. 7.

³² Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-49*.

³³ Citat av von Koch. Hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 12. Från von Kochs bok *Musik & Minnen*.

³⁴ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 6.

³⁵ Ljungman, Carl, *Tonsvall och bildkaskader – Om synen på filmljud och filmmusik i svensk press och litteratur 1960-93*, C-uppsats i musikvetenskap skriven för Lunds universitet.

³⁶ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

samband med Hampe Faustmans film *Flickan och djävulen* (1944) då man bytte ut hans inledningsmusik mot färdig musik av Lars-Erik Larsson. Denne intygade att både han och Pergament blivit ledsna över det inträffade.³⁷ Decennier senare skrev Stefan Nilsson filmmusiken till *Lotta på Bråkmakargatan*. När ett soundtrack med dialog ur filmen skulle släppas på skiva använde man musik av Isfält istället för Nilssons originalkomposition. Producenten tyckte Nilssons musik passade i filmen men inte på skivan, utan föredrog Isfält till det ändamålet.³⁸ Isfält å sin tur nämns inte på omslaget till *Änglagård: Andra Sommarens* CD-soundtrack, till skillnad från regissören, kören, dirigenten och orkestern. På filmgalan Guldbaggegalan delas diverse filmpriser ut, men filmmusik saknar en egen kategori. Inte heller musikgalan Grammisgalan delar ut pris i filmmusik. Genren har fallit under den s.k. ”Öppna kategorin” där udda och med varandra väsensskilda genrer samlas. 1989 fick Isfält en Grammis i kategorin ”Årets barn” för musiken till *Resan till Melonia*. Motiveringen lydde: ”För en konstnärlig hög kvalitet.”³⁹ Samma musik tilldelades även en Guldbagge i kategorin ”Kreativa insatser.”⁴⁰ Filmens skivsoundtrack bestod inte bara av musik, för ofta när soundtracks till svenska filmer släpps på skiva innehåller de även dialog, ljudeffekter och berättarröst. Isfält påstod att det vanligtvis inte finns tillräckligt mycket musik i svenska filmer för en hel skiva.⁴¹ Carlsons hävdar att det är ytterst ovanligt att svensk filmmusik överhuvudtaget ges ut på skiva.⁴² *Mitt liv som hund* är ett undantag vars filmmusik släpptes på LP-soundtrack.⁴³

2.1.2.2 Symfoniorkestrar, syntar och teknik

I Sverige är det till skillnad från i Hollywood inte så vanligt att filmmusik spelas in med symfoniorkester. Istället görs den mesta svenska filmmusiken med hjälp av syntar. Carlsson menade att filmmusik spelad av orkester blev något allt mer sällsynt i och med syntarnas intåg.⁴⁴ Detta är mer en fråga om ekonomi och tidsbrist än preferens

Kompositören Ulf Dageby fick för första gången använda sig av en stor symfoniorkester (Radiosymfonikerna) när han gjorde musiken till de tre tv-filmerna *Rosenbaum* och sade sig ha väntat på tillfället i tio år. Delar av musiken spelades först in på synt p.g.a. tidsbrist, men då Dageby hörde hur stor skillnad det var jämfört med de delar som var inspelade med symfoniorkester spelades även resten in med en ensemble ur Göteborgs Symfoniker.⁴⁵ Magnus Haglund berättar att Dageby ansåg att skillnaden mellan musik gjord på synt respektive orkester är att:

[...] en symfoniorkester, även om den spelar kraftfullt, går att lägga in i tysta och lågmälda partier utan att det stör filmens stämning. Det finns en sorts genomskinlighet i stråkklangen som fungerar och går in i bilderna. Syntar däremot

³⁷ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

³⁸ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 17.

³⁹ Okänd artikelförfattare, ”Historik” www.grammis.se Uppgift om senaste uppdatering saknas. Hämtat 070306.

⁴⁰ Okänd artikelförfattare, ”Vinnare 1981-90” www.sfi.se Senast uppdaterat 040407. Hämtat 070306.

⁴¹ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 17.

⁴² Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 19.

⁴³ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-89*, sid. 10.

⁴⁴ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

⁴⁵ Haglund, sid. 35-37.

lägger sig som en klump i mitten och tar överhanden, bland annat därför att övertonsregistret är så oändligt mycket fattigare.⁴⁶

Däremot tyckte Dageby om syntar när de användes ”[...] i kraft av deras egenart och alldeles egna sound.”⁴⁷ I en intervju med Johan Scherwin 1993 sade sig Dageby dock bli allt mer skeptisk till syntarna eftersom det hela tiden kommer nya ljud varmed ett syntljud snabbt blir omodernt.⁴⁸

En lösning som blivit allt vanligare är att spela in svensk filmmusik med billigare ensembler från Östeuropa, som fallet var vid t.ex. filmatiseringen av Jan Guillous *Vendetta*.⁴⁹ Eljas gjorde filmmusiken till Astrid Lindgrens *Mio min Mio* 1987 och denna musik spelades in i Moskva med en sovjetisk orkester.⁵⁰ Filmkompositören Mats Olsson har berättat:

Den mest påkostade inspelning jag lett var när jag arrangerade och passade in all musik i den rysk-svenska *Mannen från andra sidan*. Jag pendlande ett slag både till Moskva och Leningrad för ryssarna använde symfoniorkestrar på bägge ställena. Tydligt behövde de inte betala några större summor för det. Allt var ju statligt så de bara bokade när det behövdes. Och lika ofta fick jag fara till London för det var där musikläggningen skedde till filmen.⁵¹

Till *Änglagård*: *Andra sommaren* ville man gynna svenska musiker.⁵² Man använde därför ett 70-tal musiker från Radiosymfonikerna.⁵³ Inspelningen drog över tiden med tre timmar och den miljon det skulle kostat blev 100 000-tals kronor dyrare.⁵⁴ Nutley säger att det hela gick på runt 1,2 miljoner kronor vilket är massvis av pengar för en svensk film.⁵⁵ Detta är säkerligen ett önskat scenario för filmbolagen.

Isfält uttryckte sig oftast positivt om sitt främsta arbetsredskap synten och om teknikens intåg:

Förr i tiden satt man och klinkade på piano, skrev noter och fick musiken uppförd av musiker för att märka att det inte fungerade. Nu med syntarna kan man pröva och finslipa allt in i minsta detalj, innan man släpper materialet vidare för inspelning.⁵⁶

I en annan intervju bekräftade Isfält att han tidigare skrivit det mesta på piano men övergått till att uteslutande arbeta med syntar, sequenser och sampling.⁵⁷ Han uttryckte han sig entusiastiskt beträffande elektronikens intåg och menade att det var roligt, smidigt och enklare om man måste göra om något. Med teknikens hjälp hade han möjlighet att skriva ut noter och han kunde orkestrera med datorns

⁴⁶ Haglund, Magnus, ”440510-5414 Dageby, Ulf, Thorbjörn” *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik* x 8. Göteborg, 1994, sid. 38.

⁴⁷ Haglund, sid. 38.

⁴⁸ Scherwin, Johan, ”Några musikaliska parhästar” *You ain’t heard nuthin’ yet – Om musik och ljud i film*. Stockholm, 1993. sid. 64.

⁴⁹ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 18.

⁵⁰ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11-12.

⁵¹ Citat av Olsson hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 13.

⁵² Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 18.

⁵³ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11.

⁵⁴ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 18.

⁵⁵ Intervju Nutley.

⁵⁶ Citat av Isfält hämtat ur Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

⁵⁷ Byström, Gabriel, ”Konsten att höras utan att märkas” *Göteborgs-Posten*, Nöjesdelen, Göteborg, 940524, sid. 52.

hjälp.⁵⁸ Isfält erkände att han visserligen tyckte att det blev ett maffigare ljud med riktiga stråkar men att detta var en kostnadsfråga där det helt enkelt blev billigare på dator.⁵⁹ Han intervjuades samtidigt som han arbetade på musiken till uppföljaren till *Änglagård* och trots att han ansåg det roligare att arbeta med levande instrument och personer, beklagade han sig över att det innebar mycket mer arbete.⁶⁰

Att syntarna var mer en ekonomisk nödvändighet och ett måste p.g.a. tidspress och inte preferens, lyser igenom i en annan artikel av Mikael Carlsson. I denna text skildras inspelningen av musiken till *Änglagård: Andra sommaren*. *Änglagård*, vars musik gjorts uteslutande på synt, hade blivit en stor succé med miljoner tittare. Filmen hade vunnit två guldbaggar och även fått bra kritik utomlands. Man kunde därmed räkna med att en uppföljare skulle få en stor publik och vågade därmed unna sig att använda en riktig orkester.⁶¹ Nutley berättade att han alltid velat använda symfonisk musik och nu äntligen hade råd och sade att åtminstone grunden i filmmusikens bör vara symfonisk.⁶² Isfält motiverade: ”Med en riktig orkester blir det stort och brett, och känslan blir äkta.”⁶³ Han sade vidare att Nutley fått drömmen att besannas och berömde dennes förmåga att få igång folk.⁶⁴ Alltså ett succénamn som fick folk att öppna plånboken för en gångs skull. Isfält erkände i intervjun med Carlsson att både han och Nutley tröttnat på syntarna och att de efter *Änglagård* bestämt att ”nästa gång kör vi på riktigt”.⁶⁵ Det verkar lite märkligt att Isfält efter alla år av syntanvändande helt plötsligt skulle ha tröttnat på instrumentet. Nutley menade att Isfälts positiva attityden till syntarna snarare var realism eftersom chansen att få arbeta med en orkester är så små och att Isfält sett filmens symfoniorkestermusik som en höjdpunkt på sin karriär.⁶⁶

Isfält utgick i *Änglagård: Andra sommaren* från samma tematiska idéer som i *Änglagård*.⁶⁷ Instrumenteringen utgjordes av violin, altviolin, celli, bas, träblås, horn, trumpet, trombon och slagverk.⁶⁸ Nutley jämför filmerna och kallar musiken i den första filmen ”rather smaller” medan den i den andra tillåts ”go huge.”⁶⁹ Inspelningen ägde rum i Berwaldhallen två dagar i oktober 1994. Sammanlagt var musiken ungefär 40 minuter bestående av 27 stycken. Noterna hade skrivits ut på dator, precis som Isfält brukade göra, och saknade därför en del detaljer, vilket korrigerades på repetitionsdagen. En del scener hade redan klipps med hjälp av kassetter med syntversioner av musiken, t.ex. filmens inledning.⁷⁰ Vissa ändringar gjordes under inspelningsdagen exempelvis borttagandet av en trumpetstämman, liksom cymbalslag i slutstycket. Man ville också att stråkarna skulle låta slarvigare för att ge en mer folkmusikalisk känsla. Avsikten var att musiken skulle låta så ursvensk som möjligt; i stil med Hugo Alfvén.⁷¹ Isfält sade själv om

⁵⁸ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 16.

⁵⁹ Byström, sid. 52.

⁶⁰ Hancock, sid. 53.

⁶¹ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 10f.

⁶² Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 14-15.

⁶³ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore, nr 4*, sid. 11.

⁶⁴ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11.

⁶⁵ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11.

⁶⁶ Intervju Nutley.

⁶⁷ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 10.

⁶⁸ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 12-13.

⁶⁹ Intervju Nutley.

⁷⁰ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11-13.

⁷¹ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 15.

musiken: ”Mycket av musiken kommer från mitt eget inre, midsommaraftnar man plockar fram ut minnet”.⁷²

Stefan Nilsson har påstått att det är svårt att motivera tyngre instrumenteringar med blås och slagverk i svensk film. Detta ansåg Isfält inte gälla *Änglagård: Andra sommaren* där pukor, cymbaler och bleckblås hörs, och han menade att instrumenteringen passade just denna film. Han sade sig uppskatta att Nutley vågade släppa fram musiken, till skillnad från många andra regissörer.⁷³ Nutley skriver på CD-soundtracket:

I have worked with Björn Isfält for many years. His music smells of Sweden and his heart is as big as you could ever find. To work with Björn is a joy and for both of us to record with the Radio Orchestra was a dream realised. Film is about communicating emotion and the music is an enormous part of the jigsaw puzzle.⁷⁴

Strömberg beskriver *Änglagård: Andra sommaren*s musik med orden:

[...] men ändå inget Radiosymfonikernas stråkar en strimma av hopp. Som Hugo Alfvén ungefär, eller Peterson-Berger. Uppsluppen moll! Det förekommer något grundläggande folkligt svenskt i denna musik som alla omedelbart kan känna utan att direkt förstå.⁷⁵

Så nämns Peterson-Berger åter, om musik som komponerats flera decennier efter 40-talskompositörerna.

Isfält berättade att Lasse Hallström efter deras arbete på *Gilbert Grape* lovat att de skulle använda symfoniorkester vid nästa samarbete.⁷⁶ Något sådant kom dock aldrig att äga rum.

Resan till Melonia är gjord av Per Åhlin och berättelsen bygger på Shakespeares *Stormen*. Filmmusiken spelades in med Radiosymfonikerna med en orkester på 60-70 musiker. Detta hade man råd med eftersom Sveriges Radio var medproducent till filmen.⁷⁷ Arbetet med filmen pågick mellan 1984 och 1989, men tecknarna var tvungna att veta i förväg exakt hur långa scenerna skulle vara eftersom det tar oerhört mycket tid att rita bara någon minut färdig film. Isfält fick således skriva och spela in musik till några scener redan innan de börjat tecknas. I filmens slut sjunger alla barnen tillsammans och läpp- och kroppsrörelser var tvungna vara exakt synkroniserade med sången.⁷⁸

Jungstedt skriver om datorernas intåg i musiken och berättar att tonsättarna i 1990-talets början hade mängder av elektronisk utrustning i form av syntar, datorer och skrivare för att skriva ut den inspelade musiken på noter. 1992 kostade minimumutrustningen i studion mellan tio- och trettio tusen och ända upp till en halv miljon. Det dyraste exemplet då var Benny Anderssons studio med utrustning för tre miljoner.⁷⁹ Isfält hade en stuga i Asby (nära Tranås) som han brukade arbeta ifrån när han inte var hemma.⁸⁰ Den mesta musiken spelades dock in i hans hem i Enskede och i de fall han spelade in med orkester någon annanstans mixade

⁷² Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 15.

⁷³ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 16.

⁷⁴ Nutley, Colin, text ur häftet till CD-soundtrack till *Änglagård: Andra sommaren*. Frituna 0288 2, 1994.

⁷⁵ Strömberg, sid. 45.

⁷⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

⁷⁷ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

⁷⁸ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

⁷⁹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 8.

⁸⁰ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 12.

han musiken hemma.⁸¹ Kompositionsarbetet skedde i källarens studio med hjälp av utrustning som mixerbord, bandspelare, syntar, tv, video, högtalare, och diverse instrument som gitarr, flygel, bas och trummor.⁸² I en annan artikel nämns även 24-kanalsbandare, effekttrack och inspelningsbås.⁸³ Man kan misstänka att kompositörerna, i brist på pengar från filmbolagen, satsar på att ha så bra utrustning som möjligt, för att kunna göra så bra musik de kan, med de dåliga förutsättningar de har.

En viktig orsak till skillnader mellan svensk respektive amerikansk filmmusik kan härledas ur den ekonomiska situationen. I Hollywood läggs så pass mycket pengar på filmerna och således även på filmmusiken att man kan använda riktiga symfoniorkestrar medan man i Sverige ofta bara har råd med syntar.

2.1.2.3 Samarbetet mellan regissör och kompositör

Av tradition är det producenten och/eller regissören som bestämmer över musiken och har makt att klippa, klistra och bestämma samt avgör var och när musiken ska läggas. Denna situation är naturligtvis problematisk.

Journalisten Michael Strömberg påstår: ”De flesta regissörer är faktiskt rädda för musik. Det är lätt att påstå att filmmusiken ska vara underordnad, men så är det inte. Vad det handlar om är att bild och musik ska fungera ihop.”⁸⁴

Filmmusiktonsättaren Thomas Lindahl anser att det är ganska vanligt att svenska regissörer menar att de inget vet om musik och att det är hans jobb att ”försöka plocka ur dem referenser, preferenser och tankar om deras filmer.”⁸⁵ David Raksin påstår att de flesta regissörer är ”antimusical to an enormous degree.”⁸⁶ Adam Nordén säger angående branschens respekt för filmmusik:

I Sverige finns en ganska vag och oprofessionell inställning från producenternas sida. Det är som att vem som helst kunde göra filmmusik. Och att den helst inte bör ta för sig. Under sextio- och sjuttitalen raderade den svenska filmbranschen ut en massa kompetens. Det var inte politiskt korrekt med filmmusik. Och vi har inte hämtat oss än. Fortfarande dominerar svensk film av diskret pianoklink och blanka syntmattor.⁸⁷

Isfält berättade: ”Vissa regissörer lägger sig i och har synpunkter på i stort sett allt man gör och det är påfrestande. Till slut blir det ingenting kvar när man gått in och ändrat på allt.”⁸⁸ Lättast menade han att det varit att arbeta med Tage Danielsson med musiken till dennes *Ronja Rövardotter*.⁸⁹ Vidare sade Isfält: ”Som filmmusikkompositör tvingas man till öppenhet. Man slipar sina kompromisser. Ibland kanske man lyckas lägga fram ett förslag på sånt sätt att regissören tror att han själv har skrivit musiken.”⁹⁰

Owe Svensson, ljudansvarig på *En kärlekshistoria*, berättade hur det gick till när regissören Roy Andersson och Isfält kom att samarbeta: Svensson studerade

⁸¹ Hancock, sid. 50.

⁸² Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

⁸³ Hancock, sid. 50.

⁸⁴ Strömberg, sid. 45.

⁸⁵ Citat av Lindahl hämtat ur Croneman, Johan, ”530216-3469 Lindahl, Kai, Thomas” *Filmkonst opus 28 nr 1/ Filmmusik x 8*. Göteborg, 1994. sid. 66f.

⁸⁶ Citat av Raksin, David, hämtat ur Brown, sid. 285.

⁸⁷ Citat av Nordén, Adam. Hämtat ur Nyström, Martin ”Åt helvete med musikens hjälp” *DN, Kultur*, 060608, Stockholm, sid. 10.

⁸⁸ Citat av Isfält hämtat ur Byström, sid. 52.

⁸⁹ Byström sid. 52.

⁹⁰ Strömberg, sid. 45.

vid Filmskolan och hade pengar över i den pott som varje elev fick till sin utbildning. Dessa pengar använde Svensson till att spela in två låtar av och med Isfält tillsammans med dennes vänner från Musikhögskolan under en helg. Tillbaka på Filmskolan spelade Svensson upp resultatet för Andersson. Denne blev förtjust och Isfält ombads i fortsättningen ”göra tester” som regelbundet gavs till Andersson.⁹¹ En något annorlunda version berättar att Isfält skrivit och spelat in lite musik åt en kompis på Filmskolan att träna filmklippning till. Andersson passerade av en händelse klipprummet och tyckte musiken lät bra.⁹² Oavsett hur slumpartat mötet var fick Isfält, innan han ens var färdigutbildad, jobbet att göra sin filmmusikdebut till Anderssons långfilmsdebut. Inspelningen av filmen inleddes i juni 1969. Musiken hade börjat komponeras redan i april.⁹³ Svensson intygar att musikarbetet pågick parallellt med inspelningen, att musiken spelades in på kvällarna efter dagens filmande. Denna arbetsmetod påverkade filmens utseende.⁹⁴ Kanske var det just för att de flesta inblandade; regissören, kompositören samt flera av skådespelarna, var debutanter som man avvek från gängse normer och avstod från att stressa fram filmmusiken. Andersson anser sig vara både musikintresserad och musikalisk. Han spelar gitarr och i sin ungdom spelade han trombon.⁹⁵ Han berättar att Isfält var med tidigt i både *Giliap* och *En kärlekshistoria* och kom med förslag och skisser av vilka Andersson valde de som han tyckte var bra. Ju mer de umgicks desto lättare insåg Isfält vad regissören var ute efter. Andersson uttrycker viss kritik mot att Isfält med tiden blev en alltför använd tonsättare, men menar att Isfält i början inte var utbytbar utan hade en genuin och egen musik, en egen ton som färgade *En kärlekshistoria* ganska kraftigt.⁹⁶

Isfält uppgav att han inte tyckt det var särskilt svårt att skriva musiken till debutfilmen, trots filmens romantiska känslor, utan att det mesta föll på plats automatiskt.⁹⁷ Musiken har en orkestral karaktär eftersom den gjordes innan syntarnas genombrott.⁹⁸

Giliap var Anderssons och Isfälts andra långfilm både ihop och var för sig. Isfält hade hunnit göra musiken till en tv-serie efter *En kärlekshistoria*, men var fortfarande relativt oerfaren som filmkompositör. Precis som i debutfilmen var Isfält inkopplad redan från början.⁹⁹ De två kom inte att göra några fler filmer tillsammans. Isfält skulle ha tonsatt *Sånger från andra våningen*, men hindrades p.g.a. sin sjukdom. Musiken komponerades istället av Benny Andersson. Intressant är att Nutley jämför Isfält med just Benny Andersson och säger: ”Sweden sits inside them, they can’t get rid of it if they tried.”¹⁰⁰ Roy Andersson tycks ha ersatt Isfält med en kompositör med liknande stil.

Andersson ville med *Giliap* utgå från ett helt annat arbetssätt än man haft i *En kärlekshistoria*.¹⁰¹ Den viktigaste och ovanliga idén med *Giliaps* filmmusik var

⁹¹ Svensson, Owe, ”Om ljud och musik” *En kärlekshistoria* Extramaterial DVD, Studio 24 Distribution, 2003.

⁹² Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

⁹³ Boman, Kalle, ”Från idé till produktion” *En kärlekshistoria*. Extramaterial DVD.

⁹⁴ Svensson, ”Om ljud och musik”.

⁹⁵ Andersson, Roy ”Regikommentarer” *En kärlekshistoria*. Extramaterial DVD.

⁹⁶ Intervju med Roy Andersson av Sara Lodin, 060308, Studio 24. Mini Disc i författarens ägo.

⁹⁷ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 12.

⁹⁸ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

⁹⁹ Svensson ”Om ljud och musik”,

¹⁰⁰ Intervju Nutley.

¹⁰¹ Andersson, ”Regikommentarer”.

att filmen enbart skulle innehålla realistisk musik. Fastän diegetisk musik har en viktig roll i *En kärlekshistoria* är användandet inte så konsekvent som i *Giliap*.

Isfält och Nutleys arbetade tillsammans med regissörens första verk i Sverige: en kortfilm vid namn *Portrait – A Film of Stockholm*.¹⁰² Den följdes av *Änglagård*-filmerna, *Sista dansen* och *Black Jack*. Nutley beskrev deras arbetsmetod och berättade hur man som regissör: ”[...] literally say things like do a happy version of this, do a sad version of this, do a fast version, do a slow version”.¹⁰³ Om en viss del är bra kan man be tonsättaren arbeta vidare med just denna och skrota resten. Musiken mixas i open track så att man kan ta ner musik som dominerar för mycket.¹⁰⁴

Nutley har en mycket positiv inställning till filmmusik och dess funktion och säger: ”[...] you take the music away, you take the heart of the film away.”¹⁰⁵ Andersson däremot påstår att han inte tyckt så mycket om filmmusik, men att han numera har en något mer välvillig inställning till den.¹⁰⁶ Så diametralt olika åsikter ställer naturligtvis krav på en stor anpassningsförmåga hos filmkompositören. Nutley menade att Isfält gjorde så bra filmmusik och tyckte så mycket om det eftersom han hade talang för just filmkomposition, för att han var en prestigelös person som tyckte om att utgöra en del i en grupp, för att han gillade film samt att han uppskattade ”complementing the picture.”¹⁰⁷

Nutley berättar att Isfält (liksom hans nuvarande filmkompositör Per Andréasson) kom in i produktionen redan från början och att detta underlättar för musiken att bli en integrerad del av dramat. Tonsättaren skrev ofta musiken innan filmen klippts så att musiken blir en hjälp i klippningsarbetet. Till *Sprängaren* använde Nutley musik av Ted Gärdestad, som han senare tog bort men Nutley menar att musiken hjälpte honom att klippa filmen.¹⁰⁸ Samma metod är vanlig i amerikansk film där ett s.k. temp track med provisorisk musik används under filmarbetet.¹⁰⁹

Nutley ansåg att Isfält allra främsta musik var den till *Änglagård: Andra sommaren* och beskriver tonsättarens stil med orden: ”Sweden sits in his heart. His music is totally Scandinavian, totally Swedish.”¹¹⁰ Han berättar att det tog två filmer innan han kunde hitta en efterföljare till Isfält. Till *Sånt e livet* tog han hjälp av Marie Fredriksson och till *Under Solen* irländska The Chieftons, men han ansåg att det var svårt att arbeta med någon annan, fram tills han vid *Gossip* kom att arbeta med Andréasson. Nutley jämför Isfält med Andréasson och beskriver den senare som ”a similar kind of person.”¹¹¹

2.1.3 Filmmusikens status

Ljungman har med hjälp av en rad citat och motcitat målat upp en bild som bekräftar gängse bild: filmmusiken och dess tonsättare har dålig status,

¹⁰² Intervju Nutley.

¹⁰³ Intervju Nutley.

¹⁰⁴ Intervju Nutley.

¹⁰⁵ Intervju Nutley.

¹⁰⁶ Intervju Andersson.

¹⁰⁷ Intervju Nutley.

¹⁰⁸ Intervju Nutley.

¹⁰⁹ Kalinak, sid.191f.

¹¹⁰ Intervju Nutley.

¹¹¹ Intervju Nutley.

kompositörerna är ständigt drabbade av tidsbrist, styrda av ekonomiska intressen och blir ofta musikaliskt ifrågasatta.¹¹²

Att tidsbrist varit ett problem för filmkomponerandet har varit uppenbart sedan ljudfilmens början. Lars-Erik Larsson kritiserade sin egen filmmusik och berättade att han då han sett filmerna efteråt märkte "[...] hur jag liksom haft lite för bråttom, tvingad att komponera medan regissörerna klippte sina filmer och producenten redan bestämt att premiären skulle ske ganska snart."¹¹³ Angående detta stressade tidschema som hade och fortfarande har en negativ effekt på det slutliga resultatet, sade Nordgren att Ingmar Bergman:

[inte tillämpade] den gängse SF-metoden, nämligen att ha filmen klippt innan kompositören kunde starta sitt arbete. Ingenting kunde då ändras i bild med tanke på den effekt musiken kunde ha vid mixningen. Gustaf Molander var en av dessa som kunde höra av sig endast en vecka före filmens premiär! Och han kunde komma med vissa omredigeringar under just den veckan. Kompositören fick under de omständigheterna knappt tre dygn på sig att skapa över en och en halv timmes musik!¹¹⁴

Nordgren berättade vidare om Molander:

Molander tillhörde den äldre skolan av musikanvändare. Han tänkte på musiken först när han höll på att klippa filmen. Det var alltså i sista sekund för kompositören och det gjorde att man kunde råka illa ut när man som jag fick komponera snabbt och spela in musik medan Gustaf klippte och samtidigt ändrade, varefter musiken kom i kläm.¹¹⁵

Hollywoods tonsättare kommer vanligtvis in i produktionen i ett sent skede. Att detta varit fallet även i Sverige och redan i den tidiga svenska filmmusiken märks i ovanstående citat. Oftast är manus klart, scenerna tagna och filmen är kanske t.o.m. under klippning när kompositören kopplas in.¹¹⁶ Gunnar Svensson, jazzpianist och filmkompositör som skrivit musik till Tage Danielssons och Hasse Alfredsons filmer, vittnade om tidsbristen och sade: "Den mesta filmmusik görs nog på nätterna för det är så jävla bråttom".¹¹⁷ Thomas Lindahl bekräftade denna bild och påstod sig själv vilja vara med från början, gärna på manusstadiet.¹¹⁸ Även Isfält uttryckte att det var bäst att vara med från början. Om det gick försökte han besöka inspelningarna medan de pågick, prata med regissören och skådespelarna samt fånga filmens känsla.¹¹⁹ Han sade att han för det mesta läst manus och sett delar av filmen innan han började jobba med musiken. Till *Änglagård: Andra sommaren* fick han vara med under delar av inspelningen vilket han ansåg vara en fördel då det gav en bättre känsla för filmen. Men han sade sig också ofta börja arbeta utan att ha sett filmen, och istället haft kontinuerliga diskussioner med regissören under filmskapandets gång.¹²⁰

¹¹² Ljungman, sid. 20-27.

¹¹³ Citat av Larsson hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

¹¹⁴ Citat av Nordgren hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1950-1959*, sid. 7.

¹¹⁵ Citat av Nordgren hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

¹¹⁶ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

¹¹⁷ Glanzelius, Ingmar, "200203-0597 Svensson, Gunnar, Torsten" *Filmkonst opus 28 nr 1/Filmmusik*8. Göteborg, 1994. sid. 159.

¹¹⁸ Croneman, sid. 66.

¹¹⁹ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

¹²⁰ Byström, sid. 52.

I övrigt har filmkompositörerna olika lönesystem i Sverige respektive i Hollywood. Enligt uppgift från Isfält fick John Williams i början på 1990-talet runt 200 000 dollar per film medan svenska tonsättaren fick betalt genom STIM för varje såld biobiljett.¹²¹ Enligt STIM är detta system det förekommande i Europa till skillnad från USA och royalties delas ut proportionerligt utifrån antal sålda biljetter.¹²² Ju större publik en film har, desto mer tjänar kompositören. Man kan befara att detta leder till att vissa svenska filmkompositörer ibland väljer att skriva musik till vissa filmer och avstår från andra, av privatekonomiska skäl.

Beträffande filmmusikens status har genren av tradition undervärderats, bagatelliserats och negligerats, både i Sverige och internationellt. Filmmusikens anses vara tråkig, störande eller intetsägande. Skuld till anklagelserna har nämnda problem; filmkompositören har inte tillräckligt med tid att hinna skapa storverk och har, åtminstone här i Sverige, inte tillräckligt stor budget för att få musiken framförd som man helst skulle vilja. Kritik har inte bara framförts av publik och media utan även filmmusiktonsättarna själva har nervärderat genren. Larsson berättade att han egentligen aldrig haft för avsikt att göra en karriär som filmkompositör och att han nog höll på längre än han velat. Att han hamnade i branschen överhuvudtaget berodde på skatteskal.¹²³ Också i nedanstående citat av von Koch är det tydligt att filmmusiken under denna tid inte hade särskilt hög status hos filmmusiktonsättarna. Den var helt enkelt inte fin nog utan något man gjorde av ekonomiska skäl:

Var det meningen att jag skulle urarta till en ytlig filmkomponist (något som mina belackare hoppades?) Nej, det hade aldrig varit min mening, men Ulla och jag hade lyckan att få en lite förtjusande dotter, Agneta, och jag måste försörja min familj. Och faktum var att jag lärde mig oerhört mycket på alla dessa filmer, att anpassa mig efter de mest skiftande - för att inte säga oväntade och vansinniga scener och påhitt. Man måste vara oerhört snabb och teknisk virtuos för att med stoppuret i vänster hand och taktpinnen i höger med rätt instrumentation pricka in de rätta detaljerna i de rätta ögonblicken¹²⁴.

Att kompositörerna inte själva alltid var nöjda med sin insats märks av Nordgrens beskrivning av sin musik till Jan Troells *Utvandrarna*:

Jag satt på premiären och skämdes [...] Jag tyckte min musik var så dålig. Jag hade misslyckats för musiken sade ingenting. När Troell ringde och ville att jag skulle ge mig i kast med del II sa jag bara nej. Den första filmmusik jag hade gjort var åt Lorens Malmstedt när han 1945 drog in Hampe Faustmans film *Brott och straff* som Hampe gjort utan musik. Den gick dåligt så Malmstedt trodde musik skulle hjälpa, men det gjorde det inte.¹²⁵

Den senare delen av citatet visar hur filmbranschen gärna vill se musiken som ett undermedel som ska hjälpa filmen och inte självständigt lyssnas till. Därav kan dessa stolta tonsättares inställning förklaras; vem vill komponera musik som ingen hör eller uppskattar? Alla är dock inte lika negativa till filmkomponerandet. Gunnar Lundén-Welden påstod att han fann: ”[...] ren bakgrundsmusik intressant att göra och framförallt valet av instrument för att skapa stämning. Kan man t ex använda en flöjt när en flicka vettskrämt rusar runt i en mörk skog?”¹²⁶ *Giliap* var

¹²¹ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 17.

¹²² Uppgift från STIM 070206.

¹²³ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*.

¹²⁴ Citat av von Koch hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 13f.

¹²⁵ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 15.

¹²⁶ Citat av Lundén-Welden hämtat ur Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1950-1959*, sid. 11.

en av Isfälts favoritfilmer vad musiken beträffar eftersom han ansåg att musiken var personlig och fungerade både i filmen och att enbart lyssnas till på skiva. Han berättade att detta var ett mål man vill uppnå som filmkompositör.¹²⁷ Påståendet visar att filmmusikonsättare kan ha högre ambitioner än att göra musik som ingen lägger märke till.

Torbjörn Iwan Lundquist berättade om musiken han skrev till *Nils Holgerssons underbara resa*:

Det var egentligen en del av en påbörjad symfoni som jag hade liggande. När jag såg de underbara bilderna från Lappland sa jag: 'Aha, här passar det där in' och så stoppade jag in det. Moses Pergament skrev att jag aldrig byggde upp det till någonting fast det hade börjat lovande. Tacka för det när man blir avbruten i filmen – jag minns inte om det var av två talande gäss. Och det sorgliga med filmkomponerandet är att när man får vidunderliga uppslag så har man bara ett utrymme på en eller två sekunder på sig för att klara av en uppgift.¹²⁸

Åsikten att film som medium håller för låg standard för musiken och inte tvärtom kan man även ana hos Lars Johan Werle i dennes beskrivning om sitt arbete med musiken till *Vargtimmen* som Erik Nordgren fått honom att ta sig an mot hans vilja:

Så jag lydde hans [Nordgrens] råd och knogade mig genom det hela. Det blev inte så dåligt. Men det blev slutet på mitt filmkomponerande. Ska jag vara ärlig har jag inte fått några vidare erbjudanden. Och om någonting verkligen givande uppenbarade sig så skulle jag kanske tacka ja.¹²⁹

Man kan fråga sig om inte ovanstående uttalanden från den äldre generationens filmkompositörer påverkat omgivningens syn på filmmusiken. För om inte ens kompositörerna själva tar filmmusiken på allvar är det kanske inte så konstigt att musikens status inte är högre.

Den äldre generationens filmkompositörer var ofta klassiskt utbildade men på senare år har ett trendbrott skett. Jungstedt påstår att: ”Det svenska filmkomponerandets 80-tal kännetecknas av en ny våg kompositörer. Personer med en bredare begåvning men ofta nästan utan akademisk bakgrund.”¹³⁰ Filmmusiken skrivs av ett annat slags kompositörer än de som varit aktiva under 1940- och 1950-talen. Thomas Lindahl har sagt om sig själv: ”Min skola är autodidaktens – som sig bör. Jag har lärt mig skriva filmmusik genom att skriva. Jag försöker undvika det akademiska sättet. Jag jobbar väldigt lite analytiskt. Filmmusiken är i stor utsträckning folklig och kommersiell.”¹³¹

Att den klassiska musikvärlden nedvärderar filmmusik antyds av Isfält som sade att symfoniorkestrar aldrig spelar filmmusik.¹³² Detta har dock förändrats, för på senare år har både filmmusik och dataspelsmusik börjat spelas i konsertform. Ett exempel är filmmusikfestivalen *Underscore* som tog plats i Stockholm juni 2006. Förutom de seminarier som hölls, framfördes *Motorsågsmassakerns* filmmusik. Också musik från dataspelet *Final Fantasy* framfördes i anknytning till

¹²⁷ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

¹²⁸ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 13-14.

¹²⁹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 17.

¹³⁰ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 6.

¹³¹ Citat av Linddahl hämtat ur Croneman, sid. 63.

¹³² Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 17.

evenemanget.¹³³ Carlsson skriver att eftersom filmmusik ska vara enkel, för att ej ta överhanden i filmen, är den inte särskilt rolig för musikerna att spela.¹³⁴ Inte bara musiker utan även dirigenter verkar ha svårt att förstå sig på genren. Isfält beskrev Anders Eljas, dirigent till *Änglagård: Andra sommaren* som: ”inte så snobbig som en del andra dirigenter kan vara. Han vet vad filmmusik är och har förståelse för den sortens musik.”¹³⁵ Betonas bör att Eljas själv komponerat filmmusik.

Isfält sade angående filmmusikens framtid att han trodde att det tyvärr skulle förbli en dold genre.¹³⁶ Han påstod sig däremot inte ha något emot den anonyma tillvaron som filmkompositör och var glad att inte bli igenkänd ute.¹³⁷

2.2 Åsikter om filmmusikens funktion

Filmmusikens huvudfunktion är att illustrera filmens stämning vilket uppfattas mer eller mindre undermedvetet hos publiken. Gorbman skiljer mellan musik av mer intim karaktär som åskådaren ska identifiera sig med men ofta inte lägger märke till, respektive episk musik och förklarar att dessa har olika koder och funktioner.¹³⁸ Beträffande filmmusikens funktion som känslöförstärkare säger Lindahl att man måste:

[...] göra avvägningar som rör hur mycket vi kan/får/bör/måste förstärka eller försvaga den personliga gestaltningen med musikens hjälp. Det är mycket sällsynt med en regissör som säger: Du, här lägger vi på lite extra stråkar, för huvudpersonen gråter. Jag vill ha inflytande över musikläggningen, inte bara leverera.¹³⁹

Furhammar påpekar att flera tidiga tyska filmskapare som Fritz Lang och von Sternberg helst använde realistisk (diegetisk) filmmusik, medan Hollywood föredrog bakgrundsmusik, som dock ej skulle märkas. Dissonanser undveks eftersom de drog åt sig för mycket uppmärksamhet, liksom av samma skäl, soloinstrument.¹⁴⁰ Isfält ansåg att ”Filmmusik ska stötta och berätta, inte vara ett sätt för saxofonister eller pianister att visa upp sig.”¹⁴¹ De gamla åsikterna har alltså levt kvar.

Ledmotivsanvändande kom att bli en av filmmusikens viktigaste komponenter. Enligt Furhammar var det särskilt under ljudfilmens första decennier vanligt att alla mer eller mindre viktiga karaktärer hade ett tema som karaktäriserade personen.¹⁴²

Scherwin skriver att i Isfälts *Mitt liv som hund* varierar ”[...] ett par tre olika teman så att de täcker de flesta sinnesstämningar från vemod till lycka. Ett ensamt, ödsligt klingande piano signalerar helt andra känslor än en ensemble av blås, bas, piano och trummor – trots att melodin är densamma.”¹⁴³ Ljungman instämmer:

¹³³ Okänd artikelförfattare, ”Filmmusiken i centrum på Kulturhuset och Zita” www.dn.se Publicerat 060608, Hämtat 070307.

¹³⁴ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 13.

¹³⁵ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 11.

¹³⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 17.

¹³⁷ Byström, sid. 52.

¹³⁸ Gorbman, sid.68.

¹³⁹ Citat av Lindahl hämtat ur Croneman, sid. 67.

¹⁴⁰ Furhammar, Leif, ”Musik i film” *Från skapelsen till Edvard Persson ”Fem essäer om film” omarbetade och ytterligare tre*, Stockholm, 1970, sid. 57-58.

¹⁴¹ Citat av Isfält hämtat ur Hancock, sid. 51.

¹⁴² Furhammar, sid. 62.

¹⁴³ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 15.

”Exempelvis anpassar sig ett och samma ledmotiv i *Mitt liv som hund* (1985) till flera olika stämningar genom att kompositören Björn Isfält modifierar bl.a. instrumentationen, dynamiken och takten.”¹⁴⁴

Filmmusik har ofta beskyllts för att bygga på klichéer som de romantiska stråkarna i kärleksscenerna och spänningsmusiken i skräckfilm. Lindahl anser att:

Självklart måste man som konstnär anpassa sig till genren och omständigheten – och då kommer man in på klichéerna. Men för att gå vidare i klichén måste man ställa sig lite bredvid och förvränga perspektiven en smula. Man undersöker den på så sätt och gör den synlig, även om man givetvis inte får bli för tydlig [...] Dålig musik kan till exempel bli mycket bra filmmusik.¹⁴⁵

Medan Hollywood inte skyr det storskaliga har svensk filmmusik i allmänhet enklare instrumentering. Isfält sade sig uppskatta det enkla och alltid eftersträva det i sin egen musik.¹⁴⁶

Svenska filmkompositörer tenderar till att vara ödmjuka och väl medvetna om musikens underordnade roll. ”Filmmusik får inte var för bra”¹⁴⁷ påstår Gunnar Svensson och menar vidare: ”Men mitt sätt är inte så svulstigt [...]. Hellre underän överdriva.”¹⁴⁸

Isfält syn på sin filmmusik redogörs bäst med några citat:

En vän tittade förvånad på mig när jag berättade att det var jag som hade skrivit musiken till Lasse Hallströms *Mitt liv som hund*. Han sa: ”Det är väl ingen musik i den!” Och det är - hur konstigt det än kan låta - ett gott betyg¹⁴⁹.

Den traditionella åsikten är att filmmusiken ska inte höras utan kännas.

Bra och väl fungerande filmmusik ska smälta samman med filmen, sugas upp av den, bara finnas där. En alltför tydlig och catchy låt eller en musiker som spelar ut för mycket lockar till lyssning och drar uppmärksamheten från det som händer på vita duken. Och det är ju inte riktigt meningen. Filmmusiken ska istället skärpa upplevelsen av det sedda, påverka och dirigera åskådaren in i handlingens olika stämningar och skeenden.¹⁵⁰

Isfält ansåg vidare att bra filmmusik är sådan man inte lägger märke till och förklarar:

Det är helt olika från film till film. Rent generellt kan man säga att musiken ska finnas där utan att ta för stor plats. Den ska smälta in i filmen. Musiken kan vara hur bra som helst, men fungerar den inte i filmen är det dålig filmmusik. Man kan till exempel inte lägga in en saxofon mitt i en låt om det inte stämmer med filmen. Då sitter alla och funderar över var saxofonisten är och koncentrationen förflyttas bort från själva filmen.¹⁵¹

Åter påstår Isfält att soloinstrumentet inte får ha för stor roll. Dessa åsikter korresponderar med den ordning som allmänt lyder: Musiken ska inte sticka ut.

¹⁴⁴ Ljungman, sid. 34.

¹⁴⁵ Citat av Lindahl hämtat ur Croneman, sid. 72.

¹⁴⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 16.

¹⁴⁷ Citat av Svensson hämtat ur Glanzelius, sid. 158.

¹⁴⁸ Citat av Svensson hämtat ur Glanzelius, sid. 161.

¹⁴⁹ Citat av Isfält hämtat ur Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 15.

¹⁵⁰ Citat av Isfält hämtat ur Scherwin, *Tusen och en film*, sid 15.

¹⁵¹ Byström, sid. 52.

Nutley menar att man inte kan ha musik i en dialogscen eftersom det inte tillåter dialogen att andas. Han säger vidare att man kan ha 300 violiner som bäddar in dialogen men så fort man stoppar in en oboe eller ett liknande instrument får man problem eftersom instrumentet stjälar uppmärksamhet från det som sägs. Inte heller sång fungerar eftersom publiken då lockas att lyssna på denna.¹⁵² Flinn bekräftar resonemanget och skriver "[F]ilm music that draws attention to itself as music is unsuccessful and is no longer considered an integrated element of the film."¹⁵³ Nutley säger att det finns så många komplikationer med filmmusik, att man måste låta den: "pick up the mood of the drama, allow you to hear the dialogue."¹⁵⁴ Han berättar vidare att ett av de första råden han fick om en scen inte funkade var: "Slap a load of music over it and it becomes so much better" och fortsätter "Of course it's absolutley true."¹⁵⁵

Kassabian menar att det finns två huvudsakliga typer av filmmusik i den samtida filmen; användandet av komponerad filmmusik respektive sammanställda skivor.¹⁵⁶ Populärmusik och hitlåtar har både i Sverige och internationellt blivit en allt större del av filmmusiken, såväl i filmerna som på skiva. Isfält tyckte inte om detta och ansåg att det inte var riktig filmmusik.¹⁵⁷

Brown säger sig ha intrycket av att precis synkronisering mellan musik och bild varit mindre viktig i Europa än i USA.¹⁵⁸ En annan olikhet mellan svensk och amerikansk filmmusik är, som nämnts ovan, strävan efter enkelhet. Eljas kallar amerikansk filmmusik för ny musik skriven på samma sätt som Ravel och Debussy.¹⁵⁹ Isfält svarade jakande på frågan om han uppskattade John Williams musik till *ET* men nämnde själv enkel filmmusik som Nino Rotas.¹⁶⁰ Isfält tyckte inte om det som var "för amerikanskt" och menade att Hollywoods filmmusik var enformig och att allt lät likadant. Han skyllde detta på att filmmusiken blivit en jätteindustri där allt följer givna mallar.¹⁶¹

Och med tanke på hur det gick med filmmusiken till Isfälts enda Hollywoodproducerade film, *Gilbert Grape* kan man förstå hans åsikter: Isfält hade gjort musiken till Lasse Hallströms *Mitt liv som hund*. Till *Once Around* skrevs musiken av James Horner, men Hallström var missnöjd med resultatet som han beskrev som "för amerikanskt".¹⁶² Detta illustrerar skillnader i attityd till filmmusikens sound. Hallström anställde Isfält för att göra musiken till *Gilbert Grape* och i Carlssons artikel skildras hur musiken kom till. Arbetet började med att Isfält reste till Los Angeles och där bestämde "vi" var i filmen det skulle finnas musik (dessa "vi" är ospecificerade, men man kan misstänka att det är regissören och kompositören som avses). Isfält fick en kopia av filmen på video och åkte hem och arbetade. Musiken gjordes på synt och var sparsamt instrumenterad med gitarrljud, mandolin och stråkar. Efter några veckor fick han besök av filmens

¹⁵² Intervju Nutley.

¹⁵³ Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, 1992, sid. 36.

¹⁵⁴ Intervju Nutley.

¹⁵⁵ Intervju Nutley.

¹⁵⁶ Kassabian, Anahid, *Hearing Film – Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, 2001, sid. 2.

¹⁵⁷ Carlsson, *Moviescore*, nr 3, sid. 13.

¹⁵⁸ Brown, Royal S, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley & Los Angeles, 1994, sid. 308.

¹⁵⁹ Carlsson, *Moviescore* nr 4, sid. 20.

¹⁶⁰ Carlsson, *Moviescore* nr 3, sid. 16.

¹⁶¹ Carlsson, *Moviescore* nr 3, sid. 13.

¹⁶² Carlsson, *Moviescore* nr 3, sid. 13

music editor, den person som är ansvarig för var musiken läggs.¹⁶³ Isfält beskrev visiten:

Han var helt fixerad vid klockan. Musiken skulle stämma exakt på sekunden, efter rätt filmruta. Han brydde sig inte det minsta om hurdan musiken var – bra eller dålig – bara tiderna stämde¹⁶⁴.

Ironiskt nog ansåg man i Hollywood att musiken inte var ”tillräckligt amerikansk” och arrangerade helt sonika om delar av musiken.¹⁶⁵ Till sin hjälp tog man kompositören Alan Parker.¹⁶⁶ Enligt Isfält var resultatet mer utslätat och lägre mixat.¹⁶⁷ Han sade efter dessa erfarenheter med *Gilbert Grape*:

[De har] ett helt annat sätt att jobba i USA, de tar ingen hänsyn till de människor som är inblandade. Dessutom är det för mycket fjäskande. Hierarkin är stark, alla har sina personliga assistenter som svansar omkring och gör allt för att vara alla till lags.¹⁶⁸

Man kan alltså konstatera att det finns flera likheter om man jämför filmmusikens situation i Sverige och i Hollywood. Filmmusiken har låg status, filmkompositörerna likaså och det är en genre i skymundan. Tidsbristen är ett stort problem. En stor olikhet återfinns i det ekonomiska och därmed i det instrumentala. Eftersom Hollywoodfilm har en större budget än svensk film kan betydligt större summor läggas på musiken. Därför arbetar man i stort sett alltid med symfoniorkester, medan detta sker mer undantagsvis i Sverige. I vårt land är syntar filmmusikens huvudinstrument. Att använda syntar istället för orkester påverkar naturligtvis hur musiken låter. Man har därmed en enkelhet i musiken som Hollywood av tradition inte har.

3. Filmanalys

3.1 Osynlighet, enhet och känsla

Gorbmans första punkt kallas för ”Osynlighet” vilket åsyftar att teknisk apparatur inte får synas i bild. Detta gäller inte diegetisk musik, vars apparatur är om inte synlig så åtminstone antydd. Det faller sig naturligt att under denna punkt diskutera relationen mellan diegetisk och icke-diegetisk musik i en film. Man kan ställa ett antal frågor: När är det icke-diegetisk respektive diegetisk musik? När övergår det ena till det andra? Är gränsen mellan de två tydlig? Och hur används diegetisk och icke-diegetisk musik för att illustrera känslor? Det är ju främst av detta skäl som man har musik i film.

Denna sista fråga leder in på en diskussion kring ledmotivsanvändning. En vanlig metod är att använda icke-diegetisk musik kopplade till filmens karaktärer, ofta genom just ledmotiv.¹⁶⁹ Den återkommande musiken bidrar till filmen enhet.

¹⁶³ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 14.

¹⁶⁴ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 14.

¹⁶⁵ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 14.

¹⁶⁶ Byström, sid. 52.

¹⁶⁷ Hancock, sid. 54.

¹⁶⁸ Citat av Isfält hämtat ur Byström, sid. 52.

¹⁶⁹ Flinn, sid. 42.

Under Gormans punkt ”Känsla” beskrivs hur musiken speglar specifika känslor i handlingen, men främst utgör filmens känsla i sig. Den klassiska filmmusiken är känd för sina lyriska stråkar i kärleksscener och dramatiska stråkar under tragik; alla dessa klichéer som gör en specifik känsla så lätt att identifiera. Musik brukar återfinnas i samband med romantik, kärlek, drömmar, det episka och kvinnor.¹⁷⁰

Jag upplevde det som svårt att skilja Gorbmans tre regler ifrån varandra i min analys och har därför bakat ihop dem till en mer sammanfattande punkt som behandlar:

1. Relationen mellan diegetiskt och icke-diegetiskt.
2. Musikens främsta funktion och de huvudsakliga känslor musiken uttrycker.
3. Ledmotivens roll i detta.

Jag går igenom musikens huvudfunktion i de enskilda filmerna och visar hur musiken används. Under 3.2 diskuteras musikens roll i mer specifika situationer.

3.1.1 *En kärlekshistoria*

3.1.1.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Mycket av den diegetiska musiken i *En kärlekshistoria* är skriven av Isfält. Analys av övrig diegetisk musik kan tyckas ointressant, men jag kan inte helt bortse från den, eftersom något av det mest påfallande med *En kärlekshistorias* filmmusik är den stora mängden musik framförd av amatörer. Överallt spelas och sjungs det: Pär spelar gitarr (15). Annika och hennes moster sjunger på balkongen (7). Under kräftskivan hörs mycket diegetisk musik: exempelvis spelar någon munspel i bakgrunden när Annikas mamma anländer (36). Lite senare sjunger festdeltagarna *Helan går* till munspelskomp (37). Dragspelsmusik förekommer också och sångerskan Anita Lindblom, som spelar Annikas moster Eva, sjunger *På en sjömansgrav* (39). Andersson berättar att han motvilligt, tillsammans med Isfält, skrev flera sånger till Lindblom eftersom Filmbolaget Europa Film ville ha med musikaliska framträdanden av sin stora stjärna, i filmen. Andersson lurade bolaget och påstod att sångerna skulle förekomma senare i drömsekvenser, men när filmen var klar insåg väl även filmbolaget att dessa sånger inte behövdes.¹⁷¹ Filmens LP-soundtrack inkluderar förutom *På en sjömansgrav* även de av Lindblom sjungna *Morgonvals* (som släpptes som singel) och en version av *Wake up in the Morning* med en fotnot: ”Musik gjord för filmen”.¹⁷² Dessa två sånger förekommer dock inte i filmen.

Det är oftast uppenbart när musiken är diegetisk respektive icke-diegetisk. Den förstnämnda är ibland synlig och folk ses sjunga och/eller spela instrument och musiken har då en fysisk funktion. På andra ställen är den bara antydd, som när Evert Taube spelas lågt i bakgrunden medan Pär far hänger upp ett par salongsdörrar (9). *På en sjömansgrav* börjar som synlig och övergår till antydd då den hörs i bakgrunden till Johns och Pärns pappas gräl (39). Av ljudåtergivningen framgår att det är diegetisk musik hela sekvensen. *När jag var prins utan Arkadien* framstår däremot som icke-diegetisk innan John och hans piano inträder i bild och musiken visar sig vara diegetisk (12). Jämför med Gorbmans kommentar att när musikapparat är synlig neutraliseras musiken som diegetisk.¹⁷³ Diegetisk musik övergår till icke-diegetisk med *Would You Like to*

¹⁷⁰ Gorbman, sid. 80ff.

¹⁷¹ Andersson, ”Regikommentarer”

¹⁷² LP soundtrack till *En kärlekshistoria*, CBS, AB Aries, S 64043.

¹⁷³ Gorbman, sid. 75.

Be då musiken hänger kvar in i nästa scen (14). Mer tveksamt om musiken ska ses som diegetisk eller icke-diegetisk är det när *Raj Raj* hörs medan Pär och Annika dansar i sängen (30). Man skulle kunna förmoda att stycket är diegetiskt eftersom de dansar, men eftersom musiken tystnar tvärt när dörren smäller igen då Eva kommer hem, utan att en musikalisk källa ses stängas av, kan man sluta sig till att musiken varit icke-diegetisk. Att gränsen mellan de två är svårtolkad kan jämföras med vad Gorbmans skriver om regissören Fellini: ”Fellini [...] deliberately blurs the line between the diegetic and the nondiegetic, and he particularly loves to use music to serve this purpose.”¹⁷⁴

I filmens sista scen hörs barnen sjunga *Raj Raj* (diegetiskt) samtidigt som *The Bertil Theme* spelas icke-diegetiskt (43).

3.1.1.2 Känslor och ledmotiv

Under besöket på sjukhuset spelar en liten flicka *It's a Long Way to Tipperary* illa på blockflöjt, ivrigt påhejad av sin medsjungande moder (5). Sångvalet är medvetet ironiskt.¹⁷⁵ Musiken bidrar till att ge scenen en viss dråplighet. Det finns flera aspekter man annars hade kunnat understryka med känslomässig icke-diegetisk musik: Att Pär ser Annika för första gången hade kunnat betonas av romantiska stråkar. Farfaderns tal om att samhället inte är till för sådana som är ensamma, skulle kunna illustreras med sorgsen musik. Istället för att vara känslösam är musiken alltså realistisk och neutral till bilden: en metod Andersson vidareutvecklade i *Giliap*. Det är således regissörens abstrakta idéer och syn på filmmusik som uttrycks. Han menar att musikanvändandet i *En kärlekshistoria* var en skildring av ”scener ur livet.”¹⁷⁶

Andersson pekar på tre tillfällen i filmen där musiken avsiktligt användes som stämningsskapande: *When I wake up in the Morning*, som hörs när Annika väntar på Pär, *The Bertil Theme*, som förekommer både efter att Pär fått stryk och i scenen då paret är i skogen. Andersson säger dock om den sistnämnda att det ”blev lite väl sött där.”¹⁷⁷

Den förstnämnda sången framförs av rockgruppen *Atlantic Ocean*. Gruppen bestod av sångaren Staffan Stenström, Björn J:son Lindh, Janne Bandel och Björn Isfält själv. Bandet hade en kort levnadstid, kultförklarades och gruppens singlar är numera svåra att få tag på.¹⁷⁸ J:son Lindh har senare gjort filmmusik bl.a. till *Mannen på taket*.

Den enda gången *Atlantic Oceans* musik har en helt icke-diegetisk funktion är i ovan nämnda scen. Annikas föräldrar bråkar och hon flyr från den jobbiga verkligheten och går ut för att möta Pär, varmed *Wake up in the Morning* startar (22). Melodin ökar i ljudstyrka medan Pär som en räddare i nöden kommer körande på sin moped. Här är musikens funktion att visa att ungdomarna genom sin kärlek till varandra befinner sig i en annan värld. Det är Annikas perspektiv som gestaltas och musiken illustrerar att hon bara har Pär i åtanke trots föräldrarnas stormande äktenskap. Musiken och känslorna stegrar ju närmre han kommer.

En kärlekshistorias icke-diegetiska musik utgörs av fyra huvudteman: *Uvertyr*, *Eko-låten*, *Raj Raj* och *The Bertil Theme* vilka tillsammans syftar till att

¹⁷⁴ Gorbman, sid. 22.

¹⁷⁵ Intervju Andersson.

¹⁷⁶ Intervju Andersson.

¹⁷⁷ Intervju Andersson.

¹⁷⁸ Andersson, ”Regikommentarer”.

ge filmen stämning och bidra till dess enhet¹⁷⁹. *Uvertyr* hörs i inledningen och återkommer senare i en annan version, *Den vackre*, som skiljer sig från den första då den inkluderar orgel (1,11). *Uvertyr* spelas på idylliska stråkar, i ovan nämnda scen, där Pär och Annika är i skogen på hans landställe (34). Temat är typiskt stämningsskapande och förekommer i sekvenser där barnen är lyckliga.

Filmens andra tema, *Eko-låten*, hörs första gången under förtexterna en bit in i filmen (4). Kameran filmar Pär som iklädd en svart skinnjacka åker moped. Hans stil matchas av musikens instrumentering; en traditionell rockuppsättning med gitarr och bas som grund. Isfält komponerade melodin på en Tandbergbandspelare som fungerade som ”sound on sound” med musikpålägg. Inspelningen misslyckades och den bas Isfält spelade på fick en dubbeleffekt. Soundet uppskattades av Andersson som lät det förbli som det var.¹⁸⁰ Stycket fick således namnet *Eko-låten*. Sista gången temat återkommer är när Pär tillsammans med Annika leder mopeden efter att de har blivit ett par (16). *Eko-låten* som dittills varit Pärs tema, ett ledmotiv förknippat med hans ensamhet på mopeden, tillhör nu dem båda. Musiken återkommer inte igen efter detta vilket illustrerar den förändring som mötet med Annika inneburit för honom. Istället blir *Raj Raj* parets gemensamma stycke. Detta är ett idylliskt tema som spelas i under barnens lyckliga stunder ihop.

Raj Raj hörs första gången då Pär sover över hos Annika sedan hennes föräldrar rest bort. Hon spelar ett pianoackord och säger ”Det är det enda jag kan”. Barnen börjar sjunga *Raj Raj* medan Pär kompar på gitarr och de spelar in musiken. Något senare smeker Pär Annika samtidigt som deras musik från bandspelaren spelas upp i bakgrunden. Andersson menar att effekten blir starkare än den skulle blivit med t.ex. romantiska stråkar.¹⁸¹ Tredje gången *Raj Raj* används är i scenen då barnen dansar i sängen. Musiken börjar när kameran gör en panorering över Annikas gård innan vi förflyttas in till hennes sovrum. Plötsligt kommer hennes moster hem och slår igen dörren efter sig, varpå musiken tvärt tystnar, vilket illustrerar hur barnen skräms och stämningen bryts. Andersson berättar att scenens musik var klar i förväg och spelades upp under filmandet där kameramannen rörde kameran efter musiken.¹⁸² *Raj Raj* förekommer slutligen när Annika har rest till Pärs lantställe (33). Han hämtar henne vid tågstationen och de sjunger *Raj Raj* medan de åker moped. Detta tema växlar alltså, till skillnad från de två första, mellan att ha en diegetisk och en icke-diegetisk funktion.

Det fjärde huvudtemat *The Bertil Theme* hörs i slutscenen. De vuxna letar efter John som de befarar har drunknat. En mistlur i bakgrunden ackompanjerar, istället för dramatisk eller tragisk musik, deras panik. Musiken startar först när de går tillbaka till festen efter att John dykt upp. Mistluren fortsätter ljuda tillsammans med barnens nynnande på *Raj Raj*. *The Bertil Theme* tonar ut och en fågel hörs kvittra efter att filmen slutat, musiken tystnat och bilden blivit svart. *The Bertil Theme* förekommer också i de till varandra kopplade scenerna när barnens förhållande tar slut (19) och när de återförenas på fotbollsplanen (21). Stycket namn var Isfälts arbetsnamn som fick bli kvar. Det är uppkallat efter en av filmens mer oansenliga karaktärer, Bertil, en vän till familjen.¹⁸³

¹⁷⁹ Dessa namn är i likhet med de som förekommer i *Änglagård: Andra sommaren* officiella titlar på musiken medan övriga teman i denna uppsats, *Frihetstemat*, *Kärlekstemat* o dyl, är mina egna benämningar som syftar till att vara en beskrivning av temats främsta funktion.

¹⁸⁰ Svensson ”Om ljud och musik”.

¹⁸¹ Intervju Andersson.

¹⁸² Intervju Andersson.

¹⁸³ Intervju Andersson.

3.1.2 *Giliap*

3.1.2.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Andersson var särskilt kritisk mot filmmusik under *Giliap*-perioden och ville att den musik han trots allt använde skulle komma från en befintlig ljudkälla. I *Giliap* är det ofta fråga om filterad musik vars bastoner hörs genom tjocka väggar.

Musiken är ofta synlig, t.ex. vid framförandet av psalmen *Blott en dag* (2-4). Melodin börjar spelas, av hotellets orkester på violin, piano, ståbas och trummor, efter hotellägarens uppmaning ”Hörni, varför spelar inte ni?” Musikerna slutar spela efter ägarens uppfodrande replik ”Mina herrar!” Violinisten fortsätter dock några extra toner. Kyrkklockor ringer i bakgrunden och hörs efter att musikerna slutat spela, vilket illustrerar att filmens ljudeffekter, precis som *En kärlekshistorias* mistlur, kan ha en musikalisk karaktär. Något senare lagar personalen mat varvid tre olika personer sjunger psalmen, alla i sin egen takt oberoende av vad som spelas (5). Musikerna, kvartetten och en gitarrist, syns inte i bild.

Endast på två ställen är musiken i *Giliap* helt klart icke-diegetisk nämligen under för- och eftertexter (1, 31). I övrigt förekommer lite icke-diegetisk musik i form av tjuvstarter, där musiken rent tekniskt går från icke-diegetisk till diegetisk, t.ex. när *Giliap* går från båten och *Tema 3* smyger sig in (8). Melodin fortsätter medan han går genom en korridor på hotellet och av det burkiga ljudet förstår vi att musiken kommer från restaurangen nedanför. Musiken slutar några sekunder in i den nya scenen och annan diegetisk musik tar vid. Hotellets gäster sjunger med till melodin som framförs av kvartetten och en sångerska (9-10). Utanför sitt rum möter *Giliap* för första gången Greven. Musiken slutar och ytterligare en sång startar och överlappar nästa scen. Volymen är högre och orkestern syns spela i restaurangen. Det klipps till en ny scen där *Giliap* är i sitt rum och musiken slutar i scenen. Ny musik börjar och *Giliap* snyftar till varpå musiken och scenen tar slut. Denna sekvens består alltså av flera scener som binds samman av ett antal olika sånger. Musiken är inte synkroniserad med en viss scen, utan börjar och slutar mitt i. Att filmmusik överlappar scener är knappast något ovanligt. Intressantare är hur den diegetiska musiken växlar i ljudstyrka och ljudkvalitet. I film är det vanligt förekommande att man tonar ner musik och bakgrundsljud för att ge full uppmärksamhet åt dialog. Egentligen gör Andersson samma sak då han under denna dialog förflyttar karaktärerna ur rummet för att undvika en högljudd orkester. I ett val mellan realism eller dialog väljer Andersson en smart tredje väg och uppnår samma effekt.

Ett par tveksamma fall i definierandet av diegetiskt respektive icke-diegetiskt finns i filmen. Det ena är när jazzmusik på saxofon spelas under Grevens och *Giliaps* biltur efter att musiken tjuvstartat i föregående scen. Det är inte självklart att musiken är diegetisk men man kan gissa att musiken kommer från en antydd ljudkälla inne i bilen (12). Det andra är när Greven och Anna dansar till *Kärlekstemat*. Musikerna som spelar bas, trummor, synt och huvudinstrumentet klarinett syns i bild. Musiken sträcker sig över till följande scen när Greven, Anna och *Giliap* befinner sig i bilen, vilket ger ett icke-diegetiskt intryck. Musiken har visserligen ett burkigare ljud och skulle kunna komma från musikapparat i bilen, men det är ju orealistiskt att sången fortsätter oavbrutet trots att det klipps från restaurangen till bilen. *Kärlekstemat* tonar ut och ny musik tar vid. Melodin tystnar då de utslagna dyker upp. *Inledningstemat* spelas när Greven bränner en mans hand med sin cigarett. Musiken slutar i och med att bilen

kör iväg. Om den första melodin ska betraktas som icke-diegetiskt borde detsamma gälla de andra två som följer direkt efteråt. Andersson berättade att det fanns viss pålagd, sparsamt använd, stämningsskapande musik.¹⁸⁴ Man kan tänka sig att det är dessa sekvenser som avses.

3.1.2.2 Känslor och ledmotiv

Giliap har två viktigare teman; *Inledningstemat* och *Kärlekstemat*. *Inledningstemat* som spelas under filmens förtexter återkommer när Anna och Giliap befinner sig i hennes lägenhet (1,19). De två betraktar ett foto som Anna har uppställt och hon sätter igång en musikapparat, utanför bild. Ljudet är realistiskt och burkigt. Det yviga *Inledningstemat* har en mer stillsam karaktär nu än då det introducerades för att passa bättre in i den intima miljön i Annas lägenhet. Man har alltså anpassat musiken efter handling och miljö. Senare i filmen startar *Inledningstemat* när Anna går fram till Giliap som sitter i en bar (25). Han vill inte ge deras relation en riktig chans så hon slår honom förtvivlat. Sista gången temat hörs är i filmens slutscen (31). Giliap lämnar badhotellet efter Annas död. Han står på stationen och tågklockorna börjar ringa. *Inledningstemat* startar och filmen slutar. I avsaknad av eftertexter hörs musiken mot en svart bakgrund.

Emedan *Inledningstemat* har en ganska intensiv karaktär är *Kärlekstemat* desto lugnare. Giliap passerar två kaffedrickande kockar och lämnar hotellet för att gå ut på stan (7). Musiken börjar svagt i scenen för att sedan öka i volym då han betraktar Anna och hotellgästerna genom ett fönster. I en annan scen spelas *Kärlekstemat* på piano i restaurangen medan Anna dukar av ett bord (11).

Giliap må ha huvudteman men de återkommer inte frekvent som t.ex. *Inledningstemat* i *Göta Kanal* och har inte en lika uppenbar betydelse som *Sorgtemat* i *Änglagård*. Därför kan man knappast påstå att *Giliap* har ledmotivsanvändning. *Kärlekstemat* möter vi första gången då en kock nynnar på det (5). Det hörs därefter från restaurangen då Giliap går ut (7), när Anna dukar av (11) när Greven och Anna dansar (20) samt under Giliap och Annas romantiska middag (28). Temat förknippas således inte direkt med någon person eller situation och jag kallar det *Kärlekstemat* p.g.a. dess sentimentala karaktär. Men temat introduceras trots allt av en sjungande kock! *Inledningstemat* hörs i Annas lägenhet (19), då Greven bränner den utslagne (22), när Anna och Giliap bråkar (25) samt i filmens början och slut. Inte heller detta är enhetligt ledmotivstänkande.

Filmmusikens karaktär i *Giliap* må vara vemodig och sentimental, men anpassar sig inte efter filmens handling, är neutral till filmens karaktärer och tar inte fasta på några särskilda idéer i berättelsen. Musikens återkommande teman kan alltså inte räknas som ledmotiv.

3.1.3 *Bröderna Lejonhjärta*

3.1.3.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Isfält har berättat att Astrid Lindgren varit särskilt nöjd med musiken till *Bröderna Lejonhjärta*.¹⁸⁵ Han tonsatte filmen tillsammans med Lasse Dahlberg. De två samarbetade också vid komponerandet av musiken till operan *Sagoprofessorn* och en musikalversion av julkalendern *Trolltider*.

¹⁸⁴ Intervju Andersson.

¹⁸⁵ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

Vid två tillfällen hade Isfälts, utöver skapandet av musiken, även en roll i själva filmen. Den ena är *Ronja Rövardotter* och den andra *Bröderna Lejonhjärta*. I den sistnämnda föreställer han en musiker som spelar mungiga på värdshuset Guldtuppen.

Bröderna Lejonhjärta innehåller inte så mycket diegetisk musik. Modern som befinner sig utanför bilden sjunger en sång i filmens början (2). På värdshuset ser man däremot musikerna (8-10). *Törnrosdalens frihetssång* övergår från diegetisk till icke-diegetisk med hjälp av tailing out och fortsätter in i följande scen då bröderna kommer hem.

På några ställen är det oklart om musiken är diegetisk eller icke-diegetisk t.ex. i härläget (38-40). Ingen synlig ljudkälla finns där och musiken är nedtonad och stämningsskapande. Samtidigt är det inte otänkbart att någon spelar flöjt i läget.

Diegetisk musik på trumpet och trummor hörs då soldaterna håller tal och väljer ut män till slavarbete (30). Andra trummor tillkommer då soldaterna börjar slita åt sig folk och musiken ökar i intensitet. Den är således både diegetisk och icke-diegetisk på samma gång.

I en scen där soldaterna för in Skorpan i Törnrosdalen kan jag inte avgöra om det är musik överhuvudtaget eller om det är bakgrundsljud från byn (24). Det låter som klockor men är inte kyrkklockor eftersom dessa hörs samtidigt.

3.1.3.2 Känslor och ledmotiv

Ledmotivet *Nangijalatemat* representerar bröderna och utgör framför allt Skorpan perspektiv. Temat förknippas även med frihet och hörs ofta i samband med att bröderna rider, är allmänt lyckliga och har således en optimistisk karaktär. Stycket hörs hela 18 gånger i filmen och enbart i icke-diegetisk form. Även det andra viktiga ledmotivet *Frihetstemats* funktion är enbart icke-diegetisk. Användandet av det ganska optimistiska *Nangijalatemat* i sorgliga och tragiska scener t.ex. Skorpan och brödernas dödsscener (5,51) (istället för de för filmmusik traditionella tragiska stråkarna) kan ses som kontrapunktik; alltså att bilden berättar en sak och musiken något annat. Förfarandet beror på att man inte önskar förstärka det tragiska. Det är ju faktiskt en barnfilm och det är inte så konstigt om man inte vill att scenerna ska vara alltför deprimerande. Samtidigt illustrerar musiken filmens själva grundtanke: att döden egentligen inte är hemsk eftersom man går vidare till något bättre. Under Jonatans begravning hörs däremot tragisk musik (3). Icke-diegetisk one-time music startar efter Skorpan ord ”Jonatan är i Nangijala nu” och hörs i bakgrunden under Jonatans lärarinnas begravningstal. Instrumenteringen är ett harpliknande instrument och synt med ett ostinato. Det är känslösam musik ämnad att förstärka den sorgliga scenen. Att *Nangijalatemat* är direkt knutet Skorpan blir extra tydligt eftersom det förekommer i båda hans dödsscener, men inte under Jonatans begravning.

Nangijalatemat som ackompanjerar Skorpan dödsscen startar då han ligger i sin säng och pågår medan han dör (5). Skorpan ansikte skuggas av intonande bilder från Nangijala, vilket får skildra övergången mellan liv och död. Musiken ökar successivt i ljudstyrka från att Skorpan vaknar i Nangijala och den når klimax när han upptäcker Jonatan och bröderna återförenas. Musiken är synkad med bild så att scenens dramatiska stämning och musiken kulminerar just där. Bröderna ses därefter bada och fiska innan melodin tonar ut. Temat binder således samman flera scener från Skorpan död, via ankomsten till Nangijala och mötet med Jonatan, till skildringen av deras första tid tillsammans där. Handlingen, som

går från tragisk till idyllisk följs av *Nangijalatemats* crescendoeffekt. Musikens funktion är dels att binda samman olika scener, dels att visa det positiva i brödernas återförening, istället för att fokusera på det tragiska i Skorpanns död.

Efter att Jonatan gett sig av för att rädda Orvar startar *Nangijalatemat* när Skorpan ser ut genom ett fönster (16). Han tänker på brodern och betraktar en målning föreställande dem båda. Musiken är enstämig och den bortfallna stämman illustrerar Skorpanns ensamhet och broderns frånvaro. Varken Skorpan eller musiken är fullständig utan Jonatan. Eftersom temat är brödernas ledmotiv, är det naturligt att det hörs i sin fullständiga form när de återförenas i Mattias hem (26).

Nangijalatemat återfinns också under mindre viktiga scener vilket skiljer sig från t.ex. *Giliap* där musik inte användes i transportsträckor. Bröderna beger sig iväg för att rädda Orvar, ackompanjerade av en pompös variant av *Nangijalatemat* (34). Utan musik skulle scenen kännas lite lång eftersom det enda som sker är att de går. Musiken behövs också för att hålla publiken kvar i sagans värld. Utan musik skulle illusionen kanske brytas och vi skulle genomsåda de målade kulisserna som fejk.

Sista gången temat hörs är i slutscenen där Jonatan berättar om hur han hoppat ut genom fönstret vid branden och ankomsten till Nangijala (51). Han vill att Skorpan ska hoppa nedför stupet med honom på ryggen. Brödernas död illustreras av *Nangijalatemat* och musiken fortsätter under eftertexterna. Det hela anknyter till Skorpanns dödsscen och ger filmen ett hoppfullt slut eftersom publiken vet att det gick ju bra förra gången han dog. Om ett mer sorgligt tema skulle spelas skulle publiken lämna salongen djupt nedslagna efter att ha bevittnat hjältarnas död och filmen skulle vara olämplig för barn (och vuxna?). Musikens vikt för att förhindra detta kan inte nog betonas.

Filmens andra viktiga ledmotiv *Frihetstemat* representerar frihetskampen och förknippas med dess symbol duvorna. Temat har släktskap med *Nangijalatemats* ostinatostämman som det ibland vävs samman med, men har en mer melodisk karaktär än huvudtemat.

Frihetstemat hörs då Skorpan för första gången får syn på Mattias och melodistämman inträder då denne släpper en duva fri (25). Musiken utgör Skorpanns perspektiv eftersom han inser att han funnit någon han kan lita på och den visualiserar hans lättnad av att möta någon som kan rädda honom. Melodin tystnar när han kastar sig i Mattias armar.

Frihetstemat hörs även när vi ser en soldat skjuta med pilbåge (28). Temat återfinns här inte tillsammans med positiva bilder utan i samband med de onda, vilket förklaras av att soldaterna skjuter mot duvorna och musiken hör ihop med fåglarna.

Sista gången temat förekommer har det inledningsvis en elektronisk karaktär (41). Instrumentalt dominerat av stränginstrument startar det när Mattias släpper ut en duva. Det lämpliga i att kalla temat för *Frihetstemat* blir här uppenbart eftersom musiken vid detta tillfälle startar precis efter att Mattias talat om just frihet. Att musiken inte upphör, trots dramatiken och tragiken när Mattias såras dödligt av soldaternas vapen, beror på att *duvan* klarar sig, flyger iväg och för kampen vidare. Temat är knutet till duvorna och frihet, inte till Mattias.

Ett annat återkommande tema, *Härlägertemat*, förekommer i mer fullständig form i tv-serien och spelas på flöjt medan Skorpan gräver i tunneln. Dessa scener är nerklippta i filmversionen vilket leder till att melodins betydelse minskar. Temat hörs i Sofias och Huberts härläger samt när Jonatan och Skorpan befriar

Orvar. Det inleds i den sistnämnda scenen med att dramatisk musik av elektronisk karaktär med marschtrummor och hornstötter, startar när soldaterna meddelar att Orvar flytt. *Härlägertemat* på flöjt inträder när Orvar skrattandes kommer ut i solljuset. Temat speglar hans lycka över att vara fri, trots att de befinner sig i fara, vilket framgår av den andra musiken som ligger kvar i bakgrunden. Det elektroniska tar överhanden och *Härlägertemat* försvinner, vilket visar att lyckan bara var en paus och att de nu måste koncentrera sig på att undkomma. Musiken tystnar när jakten är slut för Skorpan del och han befinner sig ensam vid vattenfallet efter att soldaterna försvunnit. Han är inte jagad eller rädd längre utan i säkerhet, varför musiken ej längre passar. Detta är för övrigt filmens längsta musiksekvens.

Medan den goda sidans musik, trots ostinatton och syntar, är melodisk och lugn är den onda sidans musik mer brutal. Även den kännetecknas av ostinato och elektronisk musik, men kriget och soldaterna ackompanjeras även av marschtrummor, rytmer och horn och har egna teman. *Soldattemat* består av trummor och ett elektroniskt ljud och hörs första gången när soldaterna för in Skorpan i byn och han ser Törnrosdalens förtryckta folk (23). Temat ackompanjerar också Tengils soldater och det karga landskapet (13). Ostinatmusik hörs när soldaterna upptäcker Skorpan eld då han gömmer sig i bergen efter han begett sig av efter Jonatan. Musikens funktion är här att spegla det skrämmande (19). Spänningsmusiken återkommer när Jossi brännmärks för att tona ut när soldaterna lämnar grottan (21-22). Musiken tystnar när Skorpan känsloläge ändras och han tror faran är över. Men soldaterna återkommer efter att ha hört Skorpan häst och musiken återvänder tillsammans med dem och skrällen. Isfält använder i dessa sekvenser bara några få toner för att skapa spänning.

Elektronisk musik hörs under stridens dag när anfallet påbörjas (42). *Stridstemat* startar när Jonatan och Orvar rider vid sina män och musiken överlappar följande scen då Skorpan letar efter Mattias. Melodin utgörs av en rytmisk, statisk ostinatostämman samt ett mer melodiskt tema.

Ett annorlunda litet ledmotiv återfinns i *Bröderna Lejonhjärta* där några toner spelas på mungiga samtidigt som filmen avslöjar att det är Jossi som är förrädaren (20). Melodin återkommer senare i filmen när Skorpan efter att ha befriat Orvar, möter Sofia och Hubert i sällskap med Jossi (37). Tonerna på mungiga inträder då Skorpan säger Jossis namn och tystnar när denne hälsar. Detta må tyckas vara en märklig stinger, men eftersom instrumentet associeras med värdshuset och således med värdhusägaren är det inte så konstigt ändå.

I en tidig scen efter Jonatans död hörs ostinatotoner när Skorpan ligger till sängs (4). En melodistämman i harpa och flöjt tillkommer då han tittar mot fönstret och ser en duva som han förstår är sänd av Jonatan. Musiken är typiskt stämningsskapande och illustrerar Skorpan nytända hopp om ett liv efter detta. Ostinatot hörs först för att förbereda publiken på att något är på väg att hända innan själva melodin tillkommer tillsammans med fågeln. Musiken slutar när duvan flyger sin väg.

Bröderna Lejonhjärta innehåller mycket musik jämfört med de andra filmerna och har enstaka långa tonsatta partier, till skillnad från *Giliap* och *Göta Kanal*, som har många men korta musiksekvenser.

3.1.4 Göta kanal

3.1.4.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

I *Göta Kanals* första scen från båtmässan där Jannes och Ruts båtar ställs ut hörs antydd diegetisk musik från hennes lag i bakgrunden av dialogen (2). I andra scener är musiken synlig, t.ex. under ett långt parti som utspelar sig på en grekisk fest, där musikerna syns spela bas, gitarr, trummor, piano samt bouzouki (20-23).

Filmens icke-diegetiska huvudtema, *Inledningstemat*, hörs vid ett tillfälle i en diegetisk version, följt av en icke-diegetisk variant av samma (12-13). Det är kväll och Lena ska gå och lägga sig. Janne spelar munspel och när han slutar spela följs detta av en vaggviseaktig variant av *Inledningstemat* (12,13). Temat har ingen komisk effekt till skillnad från det flesta andra gånger det hörs, utan är enbart stämningsskapande.

Övergångar mellan diegetiskt och icke-diegetiskt saknas i övrigt och musiken är uppenbart det ena eller andra.

3.1.4.2 Känslor och ledmotiv

Göta kanals musikaliska huvudidé är användning av ett tema som varieras och anpassas efter filmens stämning. *Inledningstemat* hörs genomgående men i förändrad karaktär beroende på om scenen är spännande, fartfylld, romantisk eller sentimental. Man leker avsiktligt med klichéer vilket passar i en komedi.

En idyllisk version av temat spelas när huvudpersonerna utan att märka det välter ner en kanotist i vattnet (10). Musiken utgör deras perspektiv och fortsätter oförändrat och är på så sätt både en kliché och ett bidrag till den komiska effekten. På samma sätt inträder en lyrisk variant av *Inledningstemat* vid bilder på ett kärlekspar (18). Musikens syfte är här att visa deras känslor för varandra och illusionen av lugnet före stormen. Oljudet från båtarna som närmar sig är nerotonat för att skildra hur omedvetna de är om omvärlden i sin romantiska situation. Temat slutar precis innan de blir nerblöta av de passerande båtarna. Att musiken tystnar någon sekund innan själva händelsen drar uppmärksamhet till och förvarnar om det som ska ske, en s.k. negativ accent. När kanotisten ramlar i vattnet upphör inte musiken eftersom det inte är hans perspektiv, utan den ovetande och harmoniska Lenas perspektiv som musiken tar fasta på. Med kärleksparet är situationen omvänd; det är deras perspektiv som skildras och musiken upphör eftersom stämningen bryts.

Inledningstemat spelas i en romantisk variant då Björn och Lena kysser varandra (24). Huvudtemat hörs samtidigt som de festande grekerna sjunger. Den icke-diegetiska musiken överröstar den diegetiska eftersom temat speglar Björns perspektiv. Han är så upptagen av Lena att han missar att Janne sålt hans båt till grekerna. Temat slutar då hon går, och den för Björn så romantiska stämningen bryts när han inser att han inte kommer få det han vill.

Spänning är något av det viktigaste för film att förmedla och det förstärks allmänt av musik.¹⁸⁶ *Inledningstemat* med markanta trummor börjar när Ruts lags båt anländer (6). Musiken tystnar när en uppretad folksamling filmas och återkommer när Rune går fram till slussvakten (7). Ny musik tar vid då Rut, Björn och Rune passerat slussen (9). Melodin tonar ner under dialogen och slutar med scenen. Musikens syfte är att öka spänningen och tempot i den händelserika sekvensen där Jannes lag fastnar, lynchmobben kommer och Ruts lag åker. Rockmusik hörs då Jannes båts propeller förstörts av motståndarna vilket gör

¹⁸⁶ Kalinak, sid. 92f.

båten omöjlig att manövrera. (15). Musiken ökar i styrka medan båten snurrar runt, når klimax och försvinner innan båten kör upp på en bil; alltså ännu en negativ accent.

Samma tema byter alltså karaktär och blir mer lyriskt, romantiskt, häftigt eller lugnt beroende på vad som händer i filmen. Metoden är det främsta sättet att skildra känslor på, i *Göta Kanal*, vilket illustrerar hur ett och samma temas innebörd förändras beroende på instrumentering och genrebyte.¹⁸⁷

3.1.5 *Ronja Rövardotter*

3.1.5.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Ronja Rövardotters huvudteman, *Stämsång* och *Vargsången*, och biteman; *Naturtemat* och *Rövartemat* har stor och viktig plats i filmen, men det förekommer även mycket annan musik, både diegetisk och icke-diegetisk. Den diegetiska är huvudsakligen sjungen a capella och den icke-diegetiska är huvudsakligen instrumental.

Filmens musik övergår inte från diegetisk till icke-diegetisk eller tvärtom. Inte heller är gränsen mellan diegetisk och icke-diegetisk särskilt oklar. Den diegetiska musiken är oftast synlig och utgörs av en eller flera personer som sjunger. I borgen sjungs *Mattissången* a capella av tre rövare (19). Efter två hyllande verser om Mattis tar Ronja, Skalle-Per och Lovis över med några rader som förolämpar rövarledaren. Därefter följer en instrumental version av *Rövardansen* (20). Musiken hörs från ovan då Ronja och Skalle-Per går ner i källaren. Metoden är den samma som i *Giliap* där huvudpersonerna rörde sig bort från musikkällan som fanns kvar i bakgrunden. Musiken tystnar, vilket kan ses dels som en känslomässig förändring; att Ronja slitits från sin samvaro med rövarna p.g.a. hennes längtan efter Birk. Hon kan också ha kommit så långt ner i källaren musiken inte längre hörs eller så har rövarna helt enkelt sluta spela.

En egenhet märks då *Mattissången* framförs nästa gång, med en text som handlar om Lovis (23). Tre rövare sjunger a capella när de passerar henne då hon tvättar rövarnas kläder. När de tystnar visslar en annan rövare ytterligare några toner, följt av icke-diegetisk orkestermusik synkroniserad till hans rörelser medan han rör på bröstet. Sekvensen har en mickey mousing-funktion och kan inte ses som något annat än en komisk och meta-diegetisk effekt eftersom han rör sig till inbillad musik, som eventuellt även Lovis uppfattar eftersom hon skrattar till. Brown exemplifierar med en liknande scen i Woody Allens *Bananas*: "But the musicians have no instruments and instead mime the gestures of playing 'invisible' music on their invisible instruments."¹⁸⁸ Det är begripligt att man just i en komedi tillfälligt förs låta publiken slitas ur filmens värld och illusion. Strax efteråt återkommer sången icke-diegetiskt och instrumentalt medan rövorna klär sig. Stycket går således från diegetiskt till icke-diegetiskt via något slags meta-diegetisk funktion. Ytterligare ett exempel på meta-diegetisk musik är *Klagosång* (se 3.2.5).

Överfallstemat hörs diegetiskt under ett överfall som rövorna utför (6). Sången framförs av en sopranstämma kompad av ett stränginstrument och en flöjt. Sällskapet överfalls varvid kvinnan börjar gallskrika en hög och ihållande ton medan musikerna fortsätter spela, precis som den bångstyrige violinisten i *Giliap* (2). Kvinnan tystnar först då en rövare sliter av hennes huvudbonad. Rövorna vänder sig sedan mot den första musikern som slutar spela då de tittar på honom;

¹⁸⁷ Jfr. Gorbman, sid. 16ff.

¹⁸⁸ Brown, sid. 68.

en tillsägelse som ej behöver sägas högt. Narren spelad av Isfält, blir ifråntaget sitt instrument, men tar fram en annan flöjt och fortsätter spela. Även denna tas ifrån honom och han visslar ytterligare några takter på melodin istället.

3.1.5.2 Känslor och ledmotiv

Stämsång är det viktigaste temat och förekommer totalt 13 gånger både a capella och instrumentalt. Det hörs visserligen diegetiskt på några ställen, men dess viktigaste form är den icke-diegetiska. Exempel på det första är när Ronja och Birk möts för första gången vid helvetesgapet. Han spelar några toner ur *Stämsång* innan han börjar tala (10). Den enda gången musiken tidigare hörts diegetiskt är då Mattisborgens rövare sjungit den och det framgår inte hur Birk kan känna till melodin. När barnen möts i källaren efter bortförslandet av stenarna visslar Birk några toner på melodin (21). Ronja inser på så sätt vem det är på andra sidan och musiken övergår till den instrumentala icke-diegetiska versionen. Musiken försvinner när de blir avbrutna av Skalle-Pers ankomst (22). I en scen sjunger Lill-Klippen (spelad av sångaren Tommy Körberg) i falsett till flöjtkomp och härmar offret för deras rövartåg tidigare i filmen. Efter sångens slut sjunger han med sin vanliga stämma *Stämsångs* första ton (25). Temat förknippas alltså både med Ronjas stora rövarfamilj och med Birk.

Stämsång hörs när barnen bor i skogen och när de tittar ut över det vattenfall som de med nöd och näppe lyckat rädda sig ur, efter att flytt undan vildvittrorna (37,39). Musiken har där en fanfarlik och bombastisk karaktär som speglar den grandiosa miljön. En version av *Stämsång* i blåsinstrument hörs också i en av de sista scenerna till bilden av en bro över Helvetesgapet; en symbol för rövarnas försoning (45). Precis som *Stämsång* inleder filmen avslutar den densamma. Denna sista gång med ett slags fanfar i blåsinstrument följt av a capellakören som fortsätter sjunga under eftertexterna (47).

När *Stämsång* är icke-diegetiskt och syftar till att spegla Ronjas och Birks känslor är dess karaktär lugn och mild. En instrumental variant börjar då Ronja ler mot Birk i syfte att visa de förändrade och nu ömsinta känslorna barnen emellan (18). Detsamma märks när Ronja luskammar Birk (26). Temat börjar efter Birks fråga ifall han inte är lusfri snart varpå Ronja svarar att hon tycker om att röra hans hår. Musiken understryker deras affektion. Av samma anledning upphör musiken när Ronja fräser ”Tala inte till mig” till Lovis som vill trösta henne efter splittringen med Mattis. Kärleken riktas enbart emot Birk och inte mot vuxengenerationen som Ronja i denna scen föraktar. Musiken speglar barnens synvinkel och kärlek för varandra och inte stämningen hos föräldrarna.

En helt annan funktion har stycket när Birk kidnappats av Mattis som visar upp sitt byte för Ronja (30). Instrumenteringen har en nu en annorlunda spänningsskapande karaktär med ostinato och klappljud. Det trygga varma som Ronja normalt känner med Mattis, i sitt hem och tillsammans med Birk, är förvridet och musiken likaså. Stycket upphör medan Ronja slår Mattis och får därigenom utlopp för de känslor musiken representerar. *Stämsång* har här en tydlig psykologisk funktion. Det är den enda gången denna version förekommer och temat har vid övriga tillfällen en enbart positiv innebörd och karaktär.

Vargsången är en vaggvisa som främst förknippas med Lovis. Temat förekommer elva gånger och hörs såväl diegetiskt och a capella som icke-diegetiskt och instrumentalt. Den diegetiska funktionen är dess viktigaste. Sången, som är ett ledmotiv till familjen och den trygghet denna ger, sjungs ursprungligen av Lovis innan hon ska föda Ronja (2). Senare i filmen sjunger Lovis *Vargsången*

medan hon eldar samtidigt som Ronja sover efter äventyret med de underjordiska (14). Musiken tonar ut under Ronjas dröm, vilken ackompanjeras av *Klagosång*.

Några rader ur *Vargsången* sjungs av modern i syfte att trösta Ronja som blivit förskjuten av fadern. Strax efter att barnen rymt är det Ronjas tur att sjunga sången a capella för Birk (33). När trygghetskänslan uteblir blir Ronja besviken och menar att bara Lovis kan göra sången rättvisa. Således är det naturligt att Ronja ber Lovis sjunga den när modern anlät för att be dottern återvända hem (40). Något tidigare hade Lill-Klippen misslyckats med att övertala Ronja att komma hem. *Vargsången* startar när han reser han sig för att gå med (38). Melodin reflekterar här Ronjas motstridiga känslor. Hon vill egentligen återvända hem till familjen och tryggheten. Samtidigt vill hon varken lämna Birk eller svälja sin stolthet. *Vargsången* återkommer i en flöjtversion då Ronja ser den gråtande Mattis som kommit för att hämta hem henne (41). Musiken tystnar när han ber henne följa med hem och lämnar plats åt deras dialog.

Att *Vargsången* hörs under de tre övertalningsförsöken är ingen tillfällighet eftersom temat representerar hemmet, tryggheten och familjen. Samma betydelse har melodin då den förekommer innan Skalle-Pers död (46). Mattis undrar vad det är för fel på rövaren som vägrar kliva ur sängen och inser att den gamle är döende. Mattis kärlek för den gamla rövaren ackompanjeras av det tema som står för familjen och tryggheten. Den gamle är på väg bort och med honom Mattis trygghet. Melodin spelas i flöjt och slutar under Skalle-Pers och Ronjas dialog.

Naturtemat förekommer fyra gånger och enbart icke-diegetiskt och instrumentalt. Det har olika instrumentering vid olika tillfällen. Temats funktion är att ackompanjera miljön och Ronjas frihetskänslor. Det har en positiv betydelse precis som *Bröderna Lejonhjärtas Frihetstema* och *Ånglagård*-filmernas huvudtema. *Naturtemat* hörs i en scen då Ronja åker skidor (16). Temat upphör då Ronja fastnar i rumpnisseboet, ett exempel på hur musiken avbryts till följd av ett ändrat känslomässigt tillstånd när naturens idyll förvandlas till ett hot. Oförmögen att ta sig loss attackeras Ronja av en flygande vildvittra som lovar återkomma med sina systrar för att döda henne. Ronja börjar gråta vilket ledsagas av de två första takterna ur *Vargsången* (17). Musiken anger stämning och visar att den rädda Ronja är långt från moderns trygghet.

Också *Rövartemat* förekommer fyra gånger. Första gången det hörs ser vi rövorna dansa, sjunga och spela flöjt och trummor (8-9). Temat återkommer när Mattis och Borkas rövare slåss mot varandra medan Ronja och Birk i smyg tittar på (29). Sista gången det hörs är när Mattis och Borka gör upp (43). Slagsmålet inleds med en hornstöt innan *Rövartemat* inträder och hörs medan de slåss. Musiken slutar då Mattis besegrat Borka, varpå hornstöten återkommer. Temat förekommer i samband med rövorna och är ett ledmotiv för dessa, även om det vid ett tillfälle sjungs av en ensam Ronja vid vattenfallet (9)

Under actionsscener, t.ex. rövornas slagsmål, förekommer spänningsmusik, liksom då barnen hoppar över Helvetesgapet (11). En skalmeja börjar spela efter att Birk hoppat första gången. Melodin fortsätter förstärka spänningen medan barnen hoppar från ena sidan till den andra tills Birk trampar fel och faller ner; en händelse som betonas av musikens plötsliga bortfall. Det är som att musiken, liksom publiken och barnen själva, får hjärtat i halsgropen innan det framgår att Birk klarat sig.

3.1.6 *Mitt liv som hund*

3.1.6.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Mitt liv som hund har två huvudsakliga icke-diegetiska teman. *Tema 1* framförs på piano och *Tema 2* är flerinstrumentalt. Den diegetiska musiken utgörs av *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* av Povel Ramel (Fred Heathertons *I've got a lovely bunch of coconuts*). Den diegetiska musiken är ofta synlig, främst i samband med att morbrodern spelar samma låt på sin grammofon gång på gång; ett återkommande skämt eftersom hans fru avskyr melodin.

Det är tydligt när musiken är diegetisk respektive icke-diegetisk. När Ingemar och hans morbror dricker kaffe övergår musiken från icke-diegetisk till diegetisk och tjuvstartar med sneaking (8). Tiden är inte helt realistisk eftersom musiken fortsätter oavbrutet trots scenklippen. Det samma gäller när Ingemar och Berit går från konstnären (15), när barnens rymdraket har störtat (34) och då Ingemar återvänder till morbrodern (23). Alla dessa scener innehåller *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt*. I den sistnämnda scenen hörs en annan icke-diegetisk melodi samtidigt (22-23).

När modern åker till sjukhuset hörs *Tema 1* samtidigt som Ingemars diegetiska visslande (18-20).

Psalmen *Tryggare kan ingen vara* tjuvstartar som icke-diegetisk innan skolklassen som spelar melodin på blockflöjt, uppenbaras i bild och musiken visar sig vara diegetisk (27).

På festen är musiken uppenbart diegetisk, för trots att ingen musikutrustning syns i bild, är detta sammanhang där musik allmänt förekommer, precis som i festscenerna i *Göta Kanal*.

3.1.6.2 Känslor och ledmotiv

Mitt liv som hund är en vemodig film vars musik matchar dess stämning. Den icke-diegetiska musiken är ledmotiv för Ingemar och modern medan *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* illustrerar den skojfriske morbrodern.

Förutom att vara ledmotiv för Ingemar och hans moder illustrerar *Tema 1* drömmen om att återvända till tiden innan modern blev sjuk. Detta är i linje med Flinns tankar om filmmusiken som nostalgi och längtan till ett idealiskt förflutet (se 3.2.2). *Tema 2* har mer anknytning till verkligheten och speglar Ingemars tillvaro i Småland. Det används inte under återblickar och har en mer positiv funktion.

Filmens två huvudteman används alltså till olika saker. *Tema 1* hörs under återblickar och förknippas med modern. Det dominerar filmens första del då Ingemar bor hemma hos henne. När han flyttar till morbrodern övertar *Tema 2* huvudrollen. Stycket har en mer kvick och glad karaktär vilket speglar Ingemars positiva känslor emedan han trivs i Småland. Typiskt nog återinträder *Tema 1* efter att han talat med sin mor i telefon. Den vemodiga musiken förebådar det som komma skall. *Tema 1* dominerar ljudbilden när Ingemar flyttat hem till den allt sjukare mamman. Efter hennes bortgång fortsätter temat dominera eftersom det representerar hans sorg. Sedan han äntligen får utlopp för sina känslor återinträder *Tema 2* vilket visar att sorgearbetet och läkningsprocessen kommit igång (33).

När Ingemar efter moderns död återvänder till morbrodern korsas *Tema 1* med *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt*. De två melodierna spelas parallellt tills den sistnämnda tar över. Detta symboliserar hur Ingemar vid återföreningen fortfarande har moderns död som ett eko, men successivt släpper taget för att leva

vidare tillsammans med morbrodern. Han lämnar modern och hennes tema, bakom sig (22-23).

Precis som man i *Ronja Rövardotter* använde ett förvrängt tema efter Birks kidnappning (30) hörs *Tema 1* i en förvrängd version innan den tappre Ingemar bryter samman dels p.g.a. sorgen efter sin hund, dels p.g.a. sveket från morbrodern som hållit detta hemligt, men framförallt över moderns död och sina skuldkänslor (32).

3.1.7 *Resan till Melonia*

3.1.7.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Filmmusik är i mycket fantasi som gärna interagerar med det mystiska och hjälper oss att tro. Denna funktion är kanske extra viktig i en tecknad film eftersom själva tekniken gör filmen i sig oralistisk.

Resan till Melonia innehåller mycket musik och många olika teman. De två öarna i *Resan från Melonia* har varsitt musikaliskt tema. Scherwin beskriver Melonias som ljus, vackert och optimistiskt medan slavön Plutonia ”beledsagas av hotfulla, mörka tongångar.”¹⁸⁹ Musiken speglar därmed tillvaron och stämningen på respektive ö. Andra viktiga teman är *Båttemat*, *Inledningstemat* och *Sökandetemat*. Det sistnämnda är spänningsmusik under sökandet efter Caliban. Även karaktärerna Slug och Slagg samt William har egna teman.

Filmen innehåller ganska mycket diegetiskt musik bl.a. Ray Nobles *Blue Danau*; en uppspeadad version av *An der schönen blauen Donau* (Johann Strauss d.y.). Melodin hörs först icke-diegetiskt med Plutonia i bild, men musiken visar sig vara diegetisk då stereon med den skrapiga skivan på Slugs och Slaggs kontor träder in i bild (40). Furhammar påpekar att för Hitchcock fungerade valsmelodier ofta som onda förebud till hemska tilldragelser och exemplifierar med filmerna *Illdåd planeras*, *Skuggan av ett tvivel*, *Rampfeber*, *Mannen som visste för mycket* och *Fönstret åt gården*.¹⁹⁰ Ifall Åhlin och Isfält gjorde en liknade association vet jag inget om, men det är enkelt att koppla den lätt hysteriska valsmelodin till de lätt hysteriska Slug och Slagg. Senare i filmen startar ett ostinatoaktigt tema när dörren till Slugs och Slaggs kontor öppnas av de goda. Spänningsmusiken får ett abrupt slut då Kockan sätter på samma skiva varvid stämningen bryts (49-50).

Mer svårtolkad om huruvida musiken är diegetisk eller inte är en scen när William är på stranden och läser en monolog varmed *Williams tema* på flöjt startar (9). Ariel dyker upp och frågar William om han sett lådan. Temat tystnar eftersom Williams harmoniska känslor försvinner när han blir störd. *Båttemat*, ett hotfullt ostinato med tunga blåsinstrument, tar vid när Ariel ser lådan komma flytande och slutar då Ferdinand och Rorsman kommer i land (10). Sekvensen innehåller typisk stänningsmusik som börjar då det mystiska närmar sig och slutar när det visar sig vara något ofarligt. Ariel och Ferdinand återförenas och börjar av glädje dansa till en valsmelodi (11). I de två första sekvenserna är det uppenbart att musiken är icke-diegetisk men hur är det med det sistnämnda? Musiken är varken synlig eller antydd och således inte diegetisk, men de dansar ju faktiskt. Stycket verkar vara meta-diegetiskt musik som finns i Ariels och Ferdinands sinnen.

Under ett kvällsmål sjunger William *Vaggvisa* kompad av Ariel som spelar på en luta (24). Melodin övergår till icke-diegetisk och instrumental när alla lämnar rummet. Musiken upphör när de går in i kojan där de ramlar omkull på det

¹⁸⁹ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 15.

¹⁹⁰ Furhammar, sid. 71f.

lutande golvet. *Vaggvisa* återkommer icke-diegetiskt i flöjt (25). Ariel sträcker på sig och börjar sjunga *Ariels vaggvisa* oackompanjerad (26). När han tystnar övergår sången till en icke-diegetisk version (27). Musiken växlar alltså ständigt mellan diegetisk och icke-diegetisk i dessa scener.

Sökandetemat tjuvstartar med bilder på Slug och Slagg följt av hjältarnas sökande efter Caliban och William sjunger och visslar på en melodi (45). Icke-diegetisk musik hörs samtidigt som diegetisk, liksom som i festscenen i *Göta Kanal* (24).

När Miranda säger ordet ”Trollmusik” startar *Vaggvisa* (48). Stycket har en annan instrumentering än tidigare, då det spelades på soloinstrument och var mer intimt. Hon förvandlar barnen till fåglar som flyger iväg. Vilken funktion musiken har är svårt att avgöra. Den kan inte vara diegetisk eftersom musiken varken är synlig eller lär komma från en antydd källa. Eftersom den med Mirandas ord identifieras bör den heller inte ses som icke-diegetisk utan har således en meta-diegetisk karaktär.

Sången *Resan till Melonia* börjar då alla får veta att Plutonia sjunkit (59). Barnen jublar och sjunger. Musiken pausar i dialog. Sången är diegetisk, men ingen orkester syns i bild så det instrumentala är icke-diegetiskt. Blandande av diegetisk sång och icke-diegetisk orkestermusik är inte ovanligt i filmmusik. Detta beror på att det i bild eller handling inte går att införa en orkester, även när en sådan behövs för musikens skull. Det blir då en slags kompromiss när musiken ej längre bara är bakgrundsmusik men samtidigt inte kan vara helt realistisk. Eftersom tecknad film i sig inte är realistisk är det inte heller lika nödvändigt att musiken är det. Publiken reagerar inte så starkt som man eventuellt skulle göra om förfarandet förekom i ett realistiskt drama.

3.1.7.2 Känslor och ledmotiv

Båttemat startar när Ariel flyger över vattnet där båten kommer puttrande (2). Den syntbaserade musiken slutar under Rorsmans och Kapten Julgransfots samtal. Melodin återkommer medan Ariel talar till Ferdinand och musiken tystnar i samband med en blixtnedslag (3). Det är typisk stämningsskapande musik. Under stormen är musiken dramatisk.

Meloniatemat startar när Ariel flyger över ön (6). Volymen sänks vid bild på Miranda och temat försvinner när hon frågar fadern om han trollat. Musiken som dittills verkat stämningsskapande faller bort i samband med dialog för att inte stjäla uppmärksamhet från det som sägs.

Meloniatemat hörs då William, Rorsman och Ferdinand promenerar på ön och den förstnämnde berättar om Prospero (13). Temats syfte är att binda samman scener och bidra till stämningen. Musiken upphör då en sten faller ner, ett exempel på när musik slutar av en händelse och en förändrad känsla. Ferdinands harmoniska humör byts mot farhågor att kanske även Melonia är farligt. Musiken speglar Ferdinands optimistiska känslor och när dessa ändras upphör musiken.

Musiken är skrämmande vid bilder på Plutonia. *Plutoniatemat* hörs när Miranda betraktar ön genom en kikare medan Prospero berättar om Plutonia (7). De dystra stråkarna slutar efter att han sagt att ön ska sjunka till havets botten och Miranda repeterar hans ord. *Plutoniatemat* återkommer i en tragisk version med stråkinstrument medan Ferdinand pratar om ön (12). Musiken tystnar efter hans berättelse eftersom Ferdinands fasansfulla minnen avbryts av hans goda humör.

William kommer in på teatern och en lyrisk version av *Marschtemat* börjar när han öppnar dörren. Intensiteten ökar då han inser att han funnit sin efterlängtda teater vilket speglar hans växande förtjusning (46).

Dramatisk, tragisk, stråkinstrumentsbaserad one-time music illustrerar barnens fabriksarbete (42). Musiken kan sägas utgöra ett politiskt ställningstagande och barnarbetet skildras med lämplig (melo)dramatisk musik.

Resan till Melonia är en film om magi som målar upp en värld med fantasimonster, talande djur och trolleribrygder. Musikens roll i att illustrera sagovärlden kan inte nog betonas. Alla trollerikonster har ljudeffekter som är en blandning mellan musik och just ljudeffekter. Gorbmans analys av *Sous les toits de Paris* visar att musiken ofta ersätter realistiskt ljud onomatopoetiskt.¹⁹¹ Det samma märks i *Resan till Melonia*, där t.ex. Calibans steg framförs av instrument.

Det är uppenbart att musiken har en viktig roll i att ge stämning, få publiken att sjunka in i sagovärlden och lämna verkligheten ett slag. För att inte magin ska gå förlorad återkommer musik ofta, för även om den inte behöver vara i långa sekvenser är det viktigt att den är ständigt närvarande.

3.1.8 Änglagård

3.1.8.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Änglagård innehåller relativt mycket musik, både diegetisk och icke-diegetisk sådan. Den sistnämnda utgörs främst av två huvudteman; *Änglagårdstemat* och *Sorgtemat*. Den diegetiska musiken är ofta antydd och hörs t.ex. från en bilradio. Ibland är den synlig och man ser den som sjunger eller spelar.

Gränsdragningen mellan diegetisk eller icke-diegetisk musik är tydlig med ett undantag: Prästen Henning kör sin bil lyssnandes på *Mamma Mia* av ABBA (6). Därpå syns Mårten anlända till ett hemligt kärleksmöte med Eva. Han lyssnar på dansbandsmusik och den diegetiska musiken hörs då han öppnar bildörren och tystnar när han stänger dörren efter sig. Ett klipp för oss sedan till Erik på sin moped, en sekvens som saknar musik. Vi återvänder till Hennings bil och ABBA:s musik. Detta följs av oackompanjerade bilder på Axel som jagar i skogen. Därpå syns åter Henning, fortfarande lyssnandes till ABBA. Bilens framruta träffas av ett skott vilket får honom att köra av vägen och krocka med Erik. Vi återförs till Mårten och Eva och den dansbandsmusik som de har på. De kliver ur bilen och medan Henning, Mårten och Eva betraktar den döde Erik hörs ABBA, lite för starkt för att vara helt realistiskt. Även tidigare har det varit lite ambivalent eftersom musiken hörts i samma ljudstyrka även när kameran befunnit sig utanför bilen. Händelseförloppet skildras genom växlingar mellan olika sekvenser som inte binds ihop av en gemensam icke-diegetisk musik utan olika diegetiska sånger och tystnad.

Vid ett tillfälle sjunger Fanny och hennes vänner en snuskig visa (27). Musiken växlar mellan att diegetiskt skildra sällskapets fest respektive att icke-diegetiskt illustrera bybornas reaktioner i ett parallellt förlopp.

På några ställen visar sig musik vara diegetisk efter att ha tjuvstartat som icke-diegetisk i föregående scen bl.a. under Eriks begravning när psalmen *Där rosor aldrig dör* sjungs diegetiskt av Ragnars flickvän Anna-Lisa (8). Samtidigt anländer Fanny och Zac icke-diegetiskt ackompanjerade av psalmen. Kameran vandrar mellan kyrkan och Fanny och musiken slutar med en bild på Fanny som sminkar sig. Ytterligare ett exempel är då Eva cyklar hem efter att förgäves väntat

¹⁹¹ Gorbman, sid. 142.

på Mårten, icke-diegetiskt ackompanjerad av Gottfrid som spelar orgel och skrålar *Den blomstertid nu kommer* (16). Det klipps till bild på honom och musiken får således diegetisk form. Detta följs av brödernas promenad hem till Fanny och samma psalm i en icke-diegetisk körversion hörs (17). Volymen sänks när bröderna samtalar med varandra. Psalmen, som spelas i sin fullständighet, är för övrigt den psalm som förekommit flest gånger i svenska filmer.¹⁹²

3.1.8.2 Känslor och ledmotiv

Nutley menar att en film som *Änglagård* kräver musik eftersom det är en "sagafilm".¹⁹³

Änglagårds icke-diegetiska musik är uppbyggd enligt principen ett positivt huvudtema; *Änglagårdtemat*, och ett mer tragiskt; *Sorgtemat*. Dessa växlar med filmens handling beroende på vilka känslor som ska förstärkas. Om *Sorgtemat* representerar ordet "drama" i filmgenren dramakomedi så illustreras ordet "komedi" av *Änglagårdtemat*. På ett par ställen vävs melodierna ihop, t.ex. i en scen där *Änglagårdtemat* ackompanjerar naturbilder, följt av ett samtal mellan Rut och Axel, varvid *Sorgtemat* tillkommer (41). Musiken tystnar för att ej stjäla uppmärksamhet från dialogen. Även under eftertexterna hörs *Änglagårdtemat* och *Sorgtemat* hopvävda(45).

Sorgtemat återkommer regelbundet när Fanny är ledsen. Ledmotivet representerar huset och allt det står för; modern Alice, Erik och den okände fadern. Första gången temat hörs är under minnesbilder på den cyklande Erik (7). Musiken, som dröjt sig kvar ifrån föregående scen där advokaten Ragnar emottog dödsbeskedet, överlappar naturbilder, huset, kistan som stängs och begravningen. Musiken är dramatisk med ostinato och stråkar och har till syfte både att binda samman scenerna och att illustrera sorg. Att musik hörs under minnesbilder är för övrigt klassisk filmmusikteknik för att förtydliga att det är förfluten tid (se 3.4.3).

Ett exempel på hur musiken anpassas efter karaktärernas förändrade känslor märks när Fanny anländer till huset för första gången (10,11). En variant av *Änglagårdtemat* tjuvstartar vid bild på Mårten, följt av naturbilder och därpå Fanny och Zac som kör till Änglagård. Stycket tonar ut under parets intryck av huset och ersätts av *Sorgtemat* som startar när Henning frågar Ragnar: "Hur var han egentligen, Erik?" Minnesbilder på Erik återkommer, följt av den gråtande Fanny i huset. Musiken har både i funktion att binda samman dessa olika scener och att skildra växlande känslor. *Sorgtemat* hörs sedan under följande samtal mellan Fanny och Zac och volymen är, som sig bör, underordad dialog. Temat speglar Fannys känslor: sorgen efter både morfadern hon aldrig känt och den okända fadern samt ilskan mot modern som varit förtegen om sitt och Fannys ursprung.

Under ett bråk mellan Axel, Rut och Mårten säger fadern till Mårten att om denne inte önskar vistas i deras hem kan han ge sig iväg, varpå *Sorgtemat* startar och speglar hur familjens lyckliga fasad håller på att krackelera (24). Scenen övergår till Fanny som ser ut genom ett fönster, begrundandes sitt samtal med Gottfrid och Ivar. Det görs en återblick till Erik och hans begravning. Musikens funktion är även här att illustrera sorg, överlappa scener samt ackompanjera minnesbilder.

I en scen används musikens känslomässiga funktion för att tydliggöra ett visst perspektiv för åskådaren. Byns kvinnor dyker upp hos Fanny för att skälla ut

¹⁹² Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 17f.

¹⁹³ Intervju Nutley.

henne. Rut utbrister: ”Ni är inte välkomna” varefter *Sorgtemat* startar (34). Vi förstår av Fannys ansiktsuttryck, tillsammans med musiken, att hon tagit illa vid sig. Detta kan speglas mot ett citat av Bernard Herrmann: ”The real reason for music is that a piece of film, by its nature, lacks a certain ability to convey emotional overtones. Many times in many films, dialogue may not give a clue to the feelings of a character...”¹⁹⁴ Det är med hjälp av musiken vi förstår hur sårad Fanny blir. Musiken överlappar följande scen då Rut och Eva cyklar hem. *Sorgtemat* fungerar i denna scen som ett samvete som säger åt oss att känna med Fanny och ta hennes parti. Temat är tydligt *hennes* synvinkel och känslor, precis som *Nangijalatemat* visar Skorpan synvinkel när musiken bortfaller för att Hubert, som Skorpan inte litar på, dyker upp (11,15).

3.1.9 Änglagård: Andra sommaren

3.1.9.1 Diegetiskt/icke-diegetiskt

Den mesta musiken i uppföljaren är tydligt diegetisk eller icke-diegetisk. I ett par scener tjuvstartar diegetisk musik och framstår under några ögonblick som icke-diegetisk. Detta gäller dansbandet Berth Idoffs framträdande som börjar under en bild på Zac i affären (10). Under filmens diegetiska sekvenser syns ibland en ljudkälla t.ex. ett piano (21,23) men ofta är källan enbart antydd, exempelvis kyrkans orgel (25-27).

Under Gottfrids begravning är det omväxlande icke-diegetisk musik till bilder på Zac respektive diegetisk musik i kyrkan (29). Tiden är inte helt realistisk under detta parallella förlopp.

3.1.9.2 Känslor och ledmotiv

*Änglagård: Andra sommaren*s huvudtema är precis som i första filmen *Änglagårdtemat* men i uppföljaren har *Sorgtemat* fått en mindre roll och *Tema 1* tillkommit.

Sorgtemat är inte lika centralt i uppföljaren eftersom stycket, som hade ett tydligt samband med Fannys sorg och den okända fadern i *Änglagård*, inte behövs på samma sätt då hon nu inte är lika ledsen och vet som är hennes far. Temat hörs dock i inledningen vid bilder på huset och de minnesbilder och associationer som görs i denna. Det återkommer också vid minnesbilder på Gottfrid under hans begravning (30) och när Fanny säger till Zac att hon inte kan leva utan honom (32). *Sorgtemat* förekommer alltså under tragiska och sorgliga scener samt återblickar. Under Gottfrids insjuknande, fram till begravningen hörs däremot *Requiem*, en flöjtbaserad variant av *Änglagårdtemat* (28).

Änglagårdtemats viktiga strukturella funktion att binda samman naturbilder med olika scener och att skapa stämning under dessa kvarstår, men temat har även till viss del övertagit rollen som faderskapstema. Emedan Fanny nu känner till sanningen kan det mer lättsamma av filmens två huvudteman fungera som ledmotiv för just detta. Melodin spelas innan Rut ska avslöja sanningen för Henning och bortfaller då hon börjar berätta (7). Temat hörs däremot inte under efterföljande scen där Ivar ”avslöjar” att det är han som är Fannys fader för Henning. Musiken passar inte eftersom han har fel.

Under Rut och Axels bråk vänder han sig och går. I samband med detta startar en sorgsam version av *Änglagårdtemat* kallad *Höga gärdet*, vilken speglar tragiken med det sammanrasande äktenskapet. Temat ändrar karaktär till mer

¹⁹⁴ Citat av Herrman hämtat ur Gorbman, sid. 67.

lättisam när Axel ensam befinner sig i skogen efter att ha undkommit Ruts utskällning (3). Musiken utgör således hans perspektiv i denna scen.

Tre bröder i New York startar när flygplanet mot New York lyfter. Det är en bombastisk version av huvudtemat i blåsinstrument (13). Horn förknippas f.ö. allmänt med hjältemod.¹⁹⁵ Isfält berättade att idén var att ju närmare bröderna kommer New York desto större växer sig musiken. En elgitarr inträder när stadens gator och dess många taxibilar kommer i bild. När Yxaredsborna når Brooklyn Bridge tillkommer banjo. Isfält förklarade: ”New York är banjo för mig. Det blir lite roligt”.¹⁹⁶ Förändring i instrumentering är en vanlig metod för att ge ett tema en annan innebörd än det haft tidigare. Detta sker genomgående med *Göta kanals* huvudtema och illustreras även med *Ronja Rövardotters* och *Mitt liv som hunds* förvrängda teman.

I *Änglagård: Andra sommaren* sluts scenen spelas *Änglagårdtemat* när Ivar och Sven vinkar av Zac och Fanny (33-34). Musikens volym är något lägre under dialog och upphör helt när Fanny stannar bilen och avslöjar att hon är gravid. När hon pratat klart och kör vidare startar även musiken igen. Denna musikaliska paus förvarnar åskådaren som trott att filmen var slut efter avskedet, att det finns en viktig pusselbit kvar innan det är dags att lämna filmens värld.

Alla filmer som analyserats i denna uppsats, förutom *Giliap*, har någon form av ledmotivsanvändning i den bemärkelsen att de har ett eller flera återkommande huvudteman med viss funktion eller betydelse. Samtliga filmer har naturligtvis återkommande huvudteman men i vissa fall är det mer motiverat än i andra att beteckna dessa som ledmotiv. Att *Änglagård*-filmernas *Sorgtema* har ett samband med Fanny och faderskap är uppenbart. Likaså att *Bröderna Lejonhjärtas Nangijalatemat* förknippas med bröderna och har Skorpans perspektiv. *Göta kanal* har visserligen ett huvudtema, men detta saknar enhetlig betydelse. Man kan således konstatera att Isfält varierar ledmotivsanvändandet beroende på filmen.

3.2. Kommenterande funktioner

3.2.1 Diegetisk musik för att karaktärisera personer

Det kan väckas argument mot analys av den diegetiska musiken när denna inte är skriven av Isfält. Det är dock viktigt att vara förtrogen med vilken diegetisk musik som förekommer i filmerna och förstå dess förhållande till den icke-diegetiska musiken. Det hela visar att svensk film vanligtvis inte innehåller så mycket musik och att man fyller på med diegetisk sådan. Men framförallt är det uppenbart att diegetisk musik är viktig för karaktärisera och beskriva personer, tid och plats, ibland kanske t.o.m. viktigare än de icke-diegetiska ledmotiven.

I *En kärlekshistoria* har den diegetiska musiken uppgiften att spegla tidsperioden såväl som karaktärerna. Medan rockmusik förknippas med ungdomarna representerar klassisk musik föräldragenerationen. Exempel på detta hörs i filmens början när Pär besöker sin faders garage (2). Musik hörs svagt och efter att stycket tystnat hörs radiopresentatören presentera melodin som *Bodens Ingenjörkårs Marsch*. På landstället hörs i bakgrunden operamusik, vilken Pärns fader lyssnar på (35). Trots att musiken är lågt mixad och inget publiken direkt lägger märke till, medverkar den till att karaktärisera den allvarliga fadern. Också Annikas pappa John karaktäriseras med klassisk musik som han, istället för att lyssna till, själv spelar. Ute på gården ses några barn bolla mot Johns bil medan

¹⁹⁵ Kalinak, sid. 13.

¹⁹⁶ Citat av Isfält hämtat ur Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 16.

man hör någon klinka på ett piano. Det visar sig vara John som spelar Jacques Offenbachs *När jag var prins utav Arkadien* (12). Han slutar spela när Eva kommer in i rummet men fortsätter senare i scenen (13). Kameran visar inte honom utan samtalet mellan Eva och Annika då mostern undrar vart Annika ska gå. Så medan barnen gör åverkan på Johns bil och Annika snabbt håller på att bli vuxen, flyr han undan verkligheten med hjälp av musik och whisky. Andersson valde melodin som han kallar ”märkelig” eftersom den är en sång från Johns ungdom.¹⁹⁷

Den andra sortens diegetisk musik är rockmusik med *Atlantic Ocean*. Den första sången med bandet är *On My Way* (8). Låten, som inte finns med på LP:ns soundtrack, hörs när Pär och hans kompisar tjuvröker och står och väntar utanför Annikas hus. Musiken kommer från en av mopederna och hörs svagt med burkigt ljud först efter att killarna stängt av motorerna. I en annan scen befinner sig Pär och Annika på ungdomsgården (10). De vågar inte prata med varandra vilket illustreras av texten till *Talk To Me*: ”Do you know how intensely, I wish you talk to me.” Gorbmans beskriver funktionen hos icke-diegetisk musik med text: ”Rather than participating in the action, these theme songs behave somewhat like a Greek chorus, commenting on a narrative temporarily frozen into spectacle.”¹⁹⁸ *Atlantic Ocean* är således den grekiska kören som skildrar ungdomarnas känslor för varandra.

Ytterligare senare är det disco och man ser Stenström, belyst av ett starkt rött ljus, sjunga *Would You Like To Be* (14). Sången är inte skriven av Isfält utan är en *Atlantic Ocean*-låt. Andersson säger att om mer tid funnits hade det kanske varit lämpligt att be Isfält skriva en annan sång istället.¹⁹⁹ På ungdomsgården spelas vid ett senare tillfälle *Oh No* som liksom övriga *Atlantic Ocean*-sånger i filmen består av Isfälts musik och Anderssons texter (20).

Man kan notera att det inte bara är de olika generationernas val av musik som skiljer sig åt utan även volymen. Föräldrarna lyssnar till klassisk musik i bakgrunden medan ungdomarnas rock ligger betydligt högre mixad. Med volymen styrs huruvida publiken kommer lägga märke till musiken eller inte.

Även *Göta kanal* använder diegetisk musik för att karaktärisera. När Björn H:sson Larsson anländer strömmar diegetisk rockmusik från bilradion i det ögonblick han öppnar bildörren och tystnar när dörren stängs (4). Rockmusiken syftar till att bekräfta bilden av Björn som en vild och farlig kille. *Money Money Money* av ABBA hörs diegetiskt gång på gång från kronofogdens freestyle och karaktäriserar således honom (14,27,33). Den förekommer nästan varje gång man ser honom och inte nog med att det är samma sång utan det är alltid samma rader; ”Money, Money Money. Always funny in a rich mans world”. Detta är inte realistiskt utan syftar till att illustrera kronofogden som pengafixerad och fanatisk och göra en komisk poäng av denna stereotyp. När Janne däremot spelar *En sjöman älskar havets våg* på munspel hjälper detta till att framställa honom som en sympatisk, jordnära och trevlig kille (29).

I *Mitt liv som hund* hörs ständigt *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* i samband med Ingemars morbror. Melodin illustrerar hans lättsamma, glada och småklumpiga personlighet samt skapar komik eftersom hans fru hatar sången. (34). I Farbror Bengtsons stela hem, där Ingemar och hans bror hamnar tillfälligt

¹⁹⁷ Intervju Andersson

¹⁹⁸ Gorbman, sid. 20.

¹⁹⁹ Intervju Andersson.

efter moderns död, hörs operamusik i bakgrunden, en kontrast både till den mer lättsamma miljön i Småland och moderns jazzlyssnande (21,4).

Med *Änglagård* hade Nutley som avsikt att skildra svenskhet, både i filmens handling och dess musik. I den diegetiska musik som används för att uppnå detta kan några kategorier urskiljas, av vilka flera är viktiga även i uppföljaren.

1. ABBA - Sveriges största popband genom tiderna.
2. Dansbandsmusik. Nutley har även gjort filmen *Sista dansen* som handlar om just dansbandsmusik.
3. Psalmer. Genren återfinns även i *Giliap* och *Mitt liv som hund*.
4. Schlagers; typiskt ursvensk filmmusik (se 2.1.1). Den sista kategorin representeras av Jules Sylvain (1900-1968) som var kompositör av schlagers och underhållningsmusik. Namnet var en pseudonym för Stig Hansson.²⁰⁰ Jungstedt betonar Sylvains betydelse för 1930-talets filmmusik med mängder av melodier i film.²⁰¹ Mellan åren 1940-49 förekom 116 melodier av Sylvain i 50 olika filmer.²⁰²

Den sång som hörs under *Änglagårds* förtexter är *Säg det i toner*. Detta var titeln på den första svenska filmen med 100 % ljud, som utkom 1929, med Sylvain som musikens och titelspåret kompositör.²⁰³ I *Änglagård* framförs melodin på tyska av Fanny, ackompanjerad av piano och saxofon (1). Kassabian redogör för Kalinaks teorier om hur Hollywoods filmmusik under 1940-1950-talen speglade de två huvudsakliga kvinnotyperna: Den fallna kvinnan ackompanjerades av saxofoner och "the virtuos wife" instrumentering var violiner och flöjter.²⁰⁴ I *Änglagårds* öppningsscen hörs en saxofon och mycket riktigt är ju Fanny från bybornas synvinkel en fallen kvinna. Hennes utmanande klädsel ifrågasätts och det florerar rykten om ett syndigt förflutet. Men medan den diegetiska musiken stödjer denna bild av Fanny säger den icke-diegetiska musiken motsatsen. *Änglagårdtemat* speglar Fannys lekfullhet och *Sorgtemat* hennes sorg. Musiken är helt nödvändig för att spegla karaktärens komplexitet.

Säg det i toner framförs i sin fullständighet. Gorbman säger om inslag där någon sjunger diegetiskt: "[...] the action necessarily freezes for the duration of the song."²⁰⁵ Musiken överlappar nästa scen där den övergår till en icke-diegetisk variant av samma melodi som spelas på ett ostämt piano till bilder inifrån huset (2). Volymen sjunker vid ett klipp till Erik som skriver sitt testamente och musiken tonar ut. Denna brokiga version av stycket kan sägas symbolisera den prydliga svenska byn och dess bybor inte är så perfekt/a som det kan tyckas på ytan, men den speglar också det slitna huset vars många minnesattiraljer åsyftar det förflutna. Tiden har helt enkelt stannat på *Änglagård*. Nutley berättar att man fann det ostämnda klavikordet inne i huset och tog dit en pianist för att bygga vidare på melodin från föregående scen. Med detta ville man åskådliggöra att pianot fanns i huset och Nutley anser att det hela "Puts a little more character into the music."²⁰⁶ *Säg det i toner* återkommer i filmens slut där sången växlar mellan att vara diegetisk när Zac sjunger och icke-diegetisk under Mårtens och Per-Oves bråk, när den senare vill bränna ner *Änglagård* (36).

²⁰⁰ Okänd artikelförfattare, "Sylvain Jules" *Nationalencyklopedin*, Höganäs, 1995, Band 17 sid. 580.

²⁰¹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 6.

²⁰² Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 19.

²⁰³ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, sid. 5.

²⁰⁴ Kassabian, sid. 18.

²⁰⁵ Gorbman, sid. 20.

²⁰⁶ Intervju Nutley.

Sylvainmelodin *En stilla flirt* sjungs på syjuntan av Henning som kompar sig själv på piano (13). Den diegetiska musiken tjuvstartar icke-diegetiskt i scenen innan där Eva är i affären. Musiken avslutas också icke-diegetisk under bilder på regn. I scenen därpå hörs melodin åter icke-diegetiskt på ett ostämt piano, enligt samma princip som ovan (14). Fanny och Zac samtalar i regnet. Hon gråter och musiken är stämningsskapande då det ostämnda pianot ger en känsla av oro.

Även den sista Sylvainmelodin, *Räkna de lyckliga stunderna*, sjungs av Henning med pianokomp på syjuntan (25).

I uppföljaren har schlagers och Sylvain utgått medan nedanstående kategorier återkommer. ABBA och dansbandmusik hörs inför Eriks död där fyra olika händelseförlopp skildras. Musiken hjälper här inte till att binda samman scener utan används för att karaktärisera. Att låta byns präst lyssna på populärmusik och sjunga Sylvain beskriver honom som person. Annan musik, såsom religiös sådan, hade bidragit till intrycket av en mer konservativ man, men denna musik får oss att förstå att Henning är en modern präst och en vanlig människa. Mårtens dansbandsmusik utgör kanske mer en kliché av folk på landet.

Valet av ABBA:s upptempo i Eriks dödsscen är med sin uppenbart kontrapunktiska effekt lite väl magstark och sången följs därför av *Sorgtemat*. Det reflekterande och känslolösa temat får gestalta dödsolyckans tragik. Gorbman skriver: "What we may indeed remark about the special expressive effect of diegetic music is its capacity to create irony, in a more 'natural' way than nondiegetic music."²⁰⁷ Michel Chion menar att dylik musik inte bara är omedveten om den dramatiska situationen utan likgiltig eller t.o.m. "anempatetic."²⁰⁸

I en scen där Fanny, Zac och Mårten tittar på foton och dricker vin spelas *Chiquitita* och därefter *Fernando* i bakgrunden (20,21). Det är ett exempel på musikens egenskap att binda samman olika karaktärer. Åskådaren kommer att koppla ABBA-fansen Henning till Fanny mer eller mindre medvetet. Eftersom Henning har samma musiksmak som Fanny och Zac så har de också något gemensamt, trots att Fanny är en vild person och Henning präst. Hon är mer känslig än hon verkar och han mer världslig än man kan tro, men de tillhör båda "The good guys. I *Änglagård: Andra sommaren* lyssnar Henning till *Take A Chance On Me* vilket återknyter till den första filmen (8,9).

Dansbandsmusiken som Mårten lyssnade till i den första filmen har en viktigare roll i uppföljaren. Fanny inbjuds av Mårten att följa med på dans och tackar ja. Musiken tjuvstartar icke-diegetiskt i föregående scen och övergår till diegetisk då byns befolkning dansar till *Berth Idoffs* uppträdande (10). Musiken ligger lägre mixad under dialog. När Fanny och Mårten senare samtalar har den instrumentala och saxofonbaserade musiken ännu lägre volym, men detta är till skillnad från föregående exempel realistiskt eftersom de befinner sig en bit bort från dansbanan (12).

Mårten lyssnar även på Roxettes låt *It Must Have Been Love* (4). Sången hörs genom väggen in till Axel och Rut som pratar och musiken närvarar under hela deras samtal. Valet lär inte vara en slump eftersom textraderna "It must have been love, but it's over now. It must have been good, but I lost it somehow" ger en korrekt bild av Axels och Ruts förhållande och återger deras känslor. Greppet påminner om *En kärlekshistoria* där sångtexten var direkt parallell till karaktärernas känslor (10). Rent tekniskt påminns man om *Giliap* där

²⁰⁷ Gorbman, sid. 23.

²⁰⁸ Gorbman, sid. 24.

huvudpersonen vid upprepade tillfällen stördes av restaurangmusiken som hördes igenom väggarna.

Jungstedt skriver att användande av nationalistiska och socialistiska sånger samt psalmer ökade under 1960 och 1970-talet.²⁰⁹ I *Giliap* återkommer *Blott en dag* flera gånger och i *En kärlekshistoria* sjungs en fosterlandshyllande sång. Ingemar Bergman har förklarat sitt rikliga användande av psalmer i *Nattvargsgästerna*: "[...] det enda jag eftersträvande var att så riktigt som möjligt få med den musik och de sånger som ingick i en nattvardsgudstjänst på svensk landsort just då på 60-talet."²¹⁰ Isfält var med och diskuterade val av psalmer till *Änglagård: Andra sommaren* och avsikten med dessa var att "suck Sweden into the film."²¹¹

Det tydligaste exemplet i uppföljaren där musiken och det visuella an knyter till skeenden i den första filmen sker under Gottfrids begravning. Den icke-diegetiska musiken från föregående scen övergår till den diegetiska *Där rosor aldrig dör* (29). Musiken växlar mellan att vara diegetisk och icke-diegetisk, precis som i *Änglagård*. Psalmerna spelades även vid Erics begravning, men sjungs nu av Rut istället för Anna-Lisa (8). Vi ser Zac göra sig i ordning, så som Fanny gjorde i *Änglagård*. Som sista bild ser vi honom spegla sig, precis som Fanny i den första filmen. Cirkeln är sluten.

ABBA och dansbandsmusiken är således huvudsakligen diegetisk medan Sylvainmelodierna och psalmerna pendlar mellan att vara diegetiska och icke-diegetiska.

Annan musik används för att karaktärisera Ragnar: Erik kommer körandes på sin moped för att överlämna sitt testamente. Tangomusik hörs icke-diegetiskt och fortsätter in i nästa scen där Ragnar och Anna-Lisa dansar (3,4). Hon stänger av musiken när Erik kommer in och sätter på den igen efter samtalet. Senare i filmen samtalar Axel och Ragnar med diegetisk instrumental klassisk musik svagt spelande i bakgrunden (18,28). Precis som att dansbandsmusik hör till Mårten och ABBA och Sylvain hör till Henning, så används diegetisk musik för att karaktärisera Ragnar. Han är byns advokat och ska framstå som mer kultiverad än bönderna eftersom han dansar tango och lyssnar på klassisk musik. Han är också lite utanför byns samvaro, vilket musiken tydliggör. Det samma gäller den inte helt sympatiska Per-Ove, vars karaktär knyts till syntbaserad porrfilmsmusik. Musik strömmar från en tv som visar en porrfilm och tystnar då han avbryts i sitt tittande av att Erik kommer in i affären (5). Porrmusik hörs i ytterligare en scen då Eva och Per-Ove pratar i affären (23). I uppföljaren säger Ivar till Fanny att allt är som vanligt i byn, vilket följs av tonerna från en porrfilm som Per-Ove och Mårten tittar på (2). Per-Ove har således inte förändrats som person.

Också ett par snapsvisor förekommer, precis som det sjöngs dryckesvisor och skålades på Fannys fest i första filmen. I denna film är det bröderna som sjunger. Först ut är *Helan går* och senare sjunger Gottfrid och Ivar varsin snapsvisa (15-17). *Helan går* hörs även i *En kärlekshistoria*. Jungstedt konstaterar att melodin förekommer i sex andra filmerna under åren 1960-79.²¹² Den är också med i minst två filmer mellan 1980-89, och dessa var inga mindre än *Fanny och Alexander* och *Sällsapsresan*.²¹³ Användandet beror knappast på bristande

²⁰⁹ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 17.

²¹⁰ Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, sid. 18.

²¹¹ Intervju Nutley.

²¹² Jungstedt, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-79*, sid. 20.

²¹³ Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-89*, sid. 53.

fantasi, utan på att dryckesvisan känns igen av alla svenskar och anses kunna berätta något om oss.

Nutley har ibland anklagats för att i *Änglagård* ge en något stereotyp bild av Sverige och svenskarna. Samtidigt som musikvalet kan sägas befästa klichéer gör den det motsatta när Sylvains och ABBA:s melodier både knyts till Fanny och till byns präst.

3.2.2 Musik för att spegla tidsperspektiv

Inte bara personer kan karaktäriseras med musik, utan även plats, miljö och tidpunkt kan illustreras för att ge filmen ytterligare trovärdighet. Prendergast berättar hur Prokofjev inför *Alexander Nevsky* studerat dåtidens musik, men upptäckt att den förlorat sin mening för oss och istället valt att skriva i en pseudostil: inte hur det lät utan hur vi tror att det skulle ha låtit.²¹⁴

Flinns huvudidé är att filmmusik är en nostalgisk återblick till ett idealiskt förflutet. Och just tidsperspektivet är en av de viktigaste utgångspunkterna i Isfälts komponerande. Scherwin hyllar hans filmmusik med orden: ”Björn Isfälts enkla, raka och lätt vemodiga melodier står att känna igen oavsett om arrangemangen klingar medeltid, sekelskifte eller krigshärjat 40-tal.”²¹⁵

Till *Kådisbellan* användes förutom synt och dragspel även mycket saxofonmusik eftersom instrumentet ansågs vara ett lite ”förbjudet” på tiden då filmen utspelar sig.²¹⁶ *Gränslots* var ursprungligen en biofilm som klipptes ner till en tv-serie.²¹⁷ Den innehåller en dansbanescen med tidstypisk musik framförd av en sångerska kompad av ståbas, akustisk gitarr och dragspel. Scherwin säger att Isfält i musiken lyckats fånga tidskänslan utan att förneka sin egenart.²¹⁸

I *Giliap* tog Isfält fasta på tidsaspekten för att hitta filmens sound: ”*Giliap* handlade om flydda tider och då bör musiken överensstämma med filmens innehåll, stärka och hjälpa åskådaren in i den illusionen”.²¹⁹ Andersson sade sig ha haft atmosfären av 1930-talets Berlin i åtanke då det skissades på musiken och använder ord som uppgiven, anarkistisk och trasig. Han beskriver *Inledningstemat* med orden: ”Fula klanger. Brutala klanger,” ”Fulsnygg,” ”Ettrig” och ”Inte så snäll” även om han anser att musiken ibland ändå blev lite för snäll och att vissa delar av restaurangmusiken blev för sentimentala.²²⁰ Även användandet av *Blott en dag*, som förutom *Inledningstemat* är den enda musik som hörs under filmens första kvart, ger en tidsinramning.

Musikens uppgift att fånga en tidsera märks inte bara i *Giliap* utan också i *Ronja Rövardotter* och i viss mån *Bröderna Lejonhjärta*, vars eftervärld egentligen inte föreställer ett historiskt förflutet utan ett imaginärt sådant. *Nangijalatemat* går i tretakt och spelas på en synt vars ljud påminner om ett positiv. Det kanske inte är så mycket det tidslösa Nangijala som illustreras, utan tiden i den verkliga världen och tillvaron innan brödernas död.

I en tidig scen i *Bröderna Lejonhjärta* befinner sig Jonatan, Skorpan och deras mamma i köket och Jonatan säger att Skorpan kanske blir en duva när han dött (2). I bakgrunden sjunger modern en visa om en snövit duva, vilket förutspår

²¹⁴ Prendergast, Roy M. *Film Music – A Neglected Art*, New York, 1992, sid. 48ff.

²¹⁵ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

²¹⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 16.

²¹⁷ Okänd artikelförfattare, ”Gränslots” Sv.wikipedia.org/wiki/hemsida Senast uppdaterat 070128, Hämtat 070307.

²¹⁸ Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 16.

²¹⁹ Citat av Isfält hämtat ur Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 15.

²²⁰ Intervju Andersson.

den betydelse som duvor kommer att få i filmen. Mamman syns inte i bild och melodin är bakgrundsmusik, men kommenteras av Jonatan och noteras därför ändå av publiken. One-time music, spelad på flöjt och mungiga, hörs utanför värdhuset när bröderna kommer dit (8-10). Musikerna på värdshuset slutar spela då de ser bröderna komma in. En annan melodi i flöjt och trummor hörs senare i samma scen. Skorpan undrar vad det är för märkvärdigt med Sofia varpå musikerna sjunger och spelar *Törnrosdalens frihetssång*, en traditionell fransk melodi med svensk text. Instrumenteringen är mungiga, gitarrer, flöjt och solosång. Man kan notera att den diegetiska musiken är av medeltida karaktär i Nangijala men inte i den ”riktiga” världen. Detta bidrar till Nangijalas drömlika tillvaro, eftersom man inte bara med klädsel och rekvisita utan även med musiken förflyttas till en annan historisk era.

Mer naturligt komponerades även till *Ronja Rövardotter* musik med ett medeltida sound. Isfält lät sig inspireras av besök på Musikhistoriska museet vilket ledde till användandet av ovanliga instrument t.ex. krumhorn.²²¹ Scherwin beskriver musiken som av en genomgående ”medeltida, balladaktig karaktär med raka, kärva och enkla melodier.”²²² Åter spökar ordet ”enkel” i samband med svensk filmmusik och Isfält. Åter är filmmusikens huvudidé att spegla miljö och tidsperspektiv. Den medeltida klangen är långt från den symfoniska karaktär man ofta finner i filmer.

Om den i *Mitt liv som hund* ständigt återkommande *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* sägs det att melodin:

[...] fungerar utmärkt som både ytlig och underliggande stämningsskapare. Melodin illustrerar tidsatmosfären och ger en humoristisk ton åt den övergripande stämningen samtidigt som den förstärker en djupare känslomässig stämning.²²³

Tidsperspektivet framträder även i moderns jazzlyssnande, när skolbarnen spelar *Tryggare kan ingen vara* och att *Buena Sera Signorina* spelas på festen (4,27,28).

I *Änglagård*-filmerna karaktäriseras samtiden med populärmusik, nämligen dansbandsmusik och Roxette.

3.2.3 Musik för att illustrera plats

Gorbman skiljer mellan filmens rent musikaliska koder, som är mindre viktiga eftersom filmmusikens underordnade roll hindrar betraktaren från att ordentligt uppmärksamma dem, cinematiska musikaliska koder, t.ex. inledningsmusik och ledmotiv, samt kulturella musikaliska koder. Hon menar att all musik bär på kulturella associationer.²²⁴ Förenklade och därmed lättigenkännliga versioner av olika kulturers musik har ofta en viktig roll i film. Prendergast kallar filmmusikens förmåga, att med hjälp av musikaliska, tematiska och instrumentala klichéer, få publiken att associera till en viss plats för ”color.”²²⁵ Filmkompositören Maurice Jarre säger att användandet av andra länders instrument ger ”[...] a very special coloring to the music.”²²⁶

Ursprungsidéen till *Änglagårds* musik var att olika teman skulle representera filmens karaktärer, alltså klassiskt ledmotivstänkande. Isfält ville att

²²¹ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

²²² Scherwin, *Tusen och en film*, sid. 15.

²²³ Ljungman, sid. 34.

²²⁴ Gorbman sid. 2-3.

²²⁵ Jfr. Prendergast, sid. 213f.

²²⁶ Citat av Jarre, Maurice, hämtat ur Brown, sid. 312.

rockmusik skulle anknyta till huvudpersonernas personligheter, men Nutley önskade mer svensk och jordnära musik.²²⁷ Mikael Hancock säger att filmmusik antingen kan kommentera handling eller miljö och att musiken i *Änglagård* ”helt tar ställning för miljön, och bilderna, och nästan undantagslöst struntar i aktörerna.”²²⁸ Han hävdar att filmens tema är: ”skildringen av den svenska landsbyggdens uråldriga kontinuitet, och vad som händer när plötsligt ett nytt, urbant element introduceras.” Han förklarar vidare att rockmusik inte används eftersom filmen handlar om återvändandet till barndomen och naturen.²²⁹ Isfält och Nutley kom överens om att musiken skulle låta svensk. Isfält sade sig älska svensk musik, allt från mungigor till Hugo Alfvén och koraler.²³⁰ Platsen, den lilla byn, karaktäriseras med psalmer t.ex. *Den blomstertid nu kommer* (16,17).

Innan *Änglagårdtemats* tillkomst fanns ett annat tema på förslag men detta ratades av Nutley som inte tyckte det var ”joyful enough” och återanvändes i en annan film som Isfält tonsatte.²³¹

Att representera kulturella koder är den främsta idén i *Änglagårds* filmmusik. Nutleys ville ha typisk svensk musik som känns igen av alla som just svensk. Det gäller både den diegetiska musiken som framförs av svenska artister, och den icke-diegetiska, med dess avsikt att skildra svenskhet med hjälp av kulturella koder.

3.2.4 Musik för att luras eller avslöja

Filmmusik används gärna för att avslöja i förväg att något är på väg att hända. Ibland med oväntad effekt och resultat. Kalinak citerar filmkompositören Craig Safan som menar att publiken inte tycker om att bli lurad: ”[M]usically, you can betray your audience. You have to be very careful about that.”²³²

På några ställen i *Bröderna Lejonhjärta* används musik för att lura publiken: Jonatan och Skorpan diskuterar Körsbärsdalen och Törnrosdalen. Musiken tystnar tvärt då de får syn på Hubert (11). Detta är en falsk varning och musikens plötsliga stopp hjälper till att misstänkliggöra Hubert som förrädaren. Det är Skorpan känslor och misstankar som speglas i musiken. Han litar inte på Hubert och den avbrutna harmonin utgör pojkens perspektiv. Något senare hörs *Frihetstemat* hopvävt med *Nangijalatemat* när Skorpan rider (15). Han får syn på Hubert som jagar, och de positiva känslor Skorpan upplevt under ridturen försvinner tillsammans med musiken. Publiken, som identifierar sig med filmens huvudperson, luras således att tro att den i själva verket gode Hubert är förrädaren.

Ett liknande exempel märks i *Resan till Melonia*. Efter att Slug och Slagg återförenats avbryts deras glädje då de får syn på ett monster, varpå *Skräcktemat* startar (22). En kör tillkommer till musiken som har en ödesmättad stämning. Musiken skildrar Slug och Slaggs rädsla och utgör deras perspektiv trots att någon egentlig fara inte föreligger. Monstret är nämligen inget monster utan bara Kockan och Kapten Julgransfot.

När Ruts båt passerat den första slussen i *Göta kanal* kör de om Janne och musiken tystnar (8). *Inledningstemat* återkommer och Ruts triumferande leende

²²⁷ Hancock, sid. 46.

²²⁸ Hancock, sid. 47.

²²⁹ Hancock, sid. 47.

²³⁰ Hancock, sid. 50-51.

²³¹ Intervju Nutley.

²³² Citat av Safan hämtat ur Kalinak, sid. 15.

byts till en grimas när hon inser att de är på väg att kollidera. Musikens återinträde avslöjar att slaget ännu inte är vunnet, innan bilden hinner bekräfta detta.

I *Änglagård* avslöjar musiken sanningen om Fannys fader innan berättelsen hunnit göra det. Fanny står utomhus och röker medan en uppträdande transvestit sjunger *Mister Kelly* (37). Den diegetiska musiken hörs i bakgrunden när Ivar kommer ut och berättar för Fanny att han är hennes far. Musiken som används i denna viktiga scen är inte filmens huvudtema utan vanlig one-time music. Melodin fungerar som en kommatering och vi förstår att detta inte kan vara filmens upplösning. När Fannys riktiga fader Axel senare erkänner sitt faderskap sätts en punkt, eller snarare ett utropstecken, med *Änglagårdtemat* (44). Detta är ett tydligt exempel på hur filmmusik fungerar för att avslöja något viktigt.

Uppföljaren använder sig av ett annat sätt att luras då den förutsätter att publiken minns vad som hände i den första filmen. Henning kommer körande lyssnandes på *Take a Chance on Me* med ABBA (8). Detta anknyter till *Änglagård* både visuellt med bilden av Fanny på Eriks moped samt Henning i sin bil och auditivt eftersom han i motsvarande scen lyssnade till just ABBA (6). Scenen blir en falsk förvarning, där åskådaren befarar att Henning ska köra på Fanny, vilket han inte gör. ABBA:s glada musik framstår här som olycksbådande p.g.a. de associationer publiken gör till den första filmen. Scenen är för övrigt ett av flera exempel när musiken förstärker kopplingar mellan filmerna. Musiken har liksom i motsvarande scen i *Änglagård* lite för hög volym för att vara helt realistisk.

3.2.5 Inledningsmusik

Inledningsmusik definierar filmens genre, skänker stämning samt presenterar ofta ett eller flera musikaliska teman som kommer att återkomma senare i filmen. Musiken signalerar att filmen ska börja och hjälper publiken sjunka in i filmens värld. Philip Tagg skriver att signaturmelodier och ”titel themes” har två funktioner. Dessa kallar han för *general reveille function* vars syfte är att väcka lyssnarens uppmärksamhet för att något nytt kommer att presenteras, respektive *preparatory function* där syftet är förbereda lyssnaren emotionellt med en känslomässig musikalisk beskrivning av vilket slags stämning man har att vänta.²³³

Inledningsmusiken till *En kärlekshistoria* kallas *Uvertyr* och är ett instrumentalt stycke med bl.a. gitarr och flöjt (1). På DVD:n börjar och slutar musiken med scenen och visar en bioduk där ridån går upp. När filmen gick på bio spelades stycket i den mörklagda salongen vars ridå fortfarande var fördragen. Andersson berättar att idén kom från en medarbetare som föreslagit att man skulle ”skapa en slags andakt, högtidlighet innan själva filmen börjar med den här musiken”.²³⁴ Att inledningsmusik avser att försätta publiken i en särskild stämning är särskilt uppenbart i *En kärlekshistoria* där en hel melodi spelas innan själva filmen börjat. Samma metod, fast tvärtom, används i *Giliap* och *Resan till Melonia* där varsin sång spelas mot svart bakgrund efter filmens slut

I *Giliap* hörs *Inledningstemat* i filmens början och slut och det är ett återkommande tema. Den icke-diegetiska inledningsmusiken börjar till en svart bild, fortsätter medan förtexterna inträder och slutar med dessa. Användningen är ett undantag från Anderssons tanke att all musik i den filmen skulle vara

²³³ Tagg, Philip, *Kojak - 50 seconds of television Music. Toward the analysis of affect in popular music*. Akademisk avdelning för Göteborgs universitet, 1979, sid. 61f.

²³⁴ Citat av Andersson hämtat från ”Regikommentarer”.

diegetisk. Instrumentationen utgörs bl.a. av blåsinstrument, piano, trummor, bas och gitarr och musiken har en cirkusaktig karaktär. Regissören säger att instrumenteringen var ovanlig och användandet av barytonsax tillsammans med mandolin säkert var världsunik.²³⁵ Musikens instrumentering och karaktär speglar både tid och plats. Inledningsmusikens funktion är besläktad med användningen av *Uvertyr* i *En kärlekshistoria*. Eftersom förtexterna rullar mot en grå bakgrund har musiken en framträdande position. Dock inte som i den första filmen där inte ens förtexter förekom.

Göta kanals inledning delar *Giliaps* princip. Förtexterna rullar mot bilden av en slussport med rinnande vatten. Det visuella är således statistiskt i förtexternas och musikens bakgrund, fast det nu är fråga om verklig bild och inte bara bakgrundsfärg. När filmens titel kommer in i bild drar musiken igång på allvar vilket visar att text och musik är avsiktligt synkroniserade. Musiken består av syntmusik i blås- och stråkarrangemang och är, liksom *Giliap*, av en lite cirkusaktig karaktär. Nutley anser att denna för Isfält kännetecknande musikstil hade ett ”barell-organ kind of sound.”²³⁶ Filmen startar varmed och musiken tonar ut. Inledningsmusiken passar till filmens genre och ger sådana konnotationer.

I likhet med *Göta Kanal*, *Ronja Rövardotter* och *Änglagård*-filmerna är *Bröderna Lejonhjärtas* huvudtema också dess inledningstema. *Nangijalatemat* startar under förtexterna vid bild på brödernas hus. Musiken är lägre mixad än Skorpans berättarröst och tonar långsamt ut under påföljande samtal mellan bröderna. I *Bröderna Lejonhjärta* tillåts alltså berättarrösten stjäla den auditiva huvudrollen i inledningen.

Ronja Rövardotters huvudtema *Stämsång* hörs i sin icke-diegetiska form i filmens början. Den ordlösa melodin sjungs a capella av rövorna. Bilden med ryttare i skogen framträder och musiken tystnar då Ronja och Birks namn i rollistan träder in i bild. Musikens ålderdomliga klang karaktäriserar plats och tid, den bidrar till stämningen och huvudtemat introduceras; alltså klassiska funktioner för inledningsmusik.

I *Mitt liv som hunds* startar *Tema 1* efter en kort epilög med bilder på Ingemar och modern på en strand. Filmen är således den enda i mitt urval som inte startar med musik direkt. Dessa bilder återkommer under resten av filmen ackompanjerade av just *Tema 1*. Musiken inträder under Ingemars monolog och pågår under förtexterna. Den stillsamma och enkla melodin spelas på solopiano och är kompatibel med filmens vemodiga stämning. Precis som i *En kärlekshistoria* finner man förtexterna en bit in i filmen. Och precis som i *Bröderna Lejonhjärta* hörs en berättarröst samtidigt som musiken. Eftersom dialog drar till sig uppmärksamhet är *Tema 1* underordnat.

Förtexterna till *Resan till Melonia* inleds av ett fanfartema på synt, följt av *Inledningstemats* melodistämna. Musiken, som har ett medeltida sound, spelas på flöjt och synt. Så småningom inträder även slagverk och tuba. Den gammelmåddiga stilen refererar till en tidsperiod som visserligen inte är historisk korrekt, precis som fallet är med de flesta kulturella referenser i filmmusik, men musikens framträdande position får åskådaren att sjunka in i den fantasi som tecknad film är, vilket är musikens viktigaste funktion. Den icke-diegetiska musiken börjar och slutar med förtexterna och *Resan till Melonia* sällar sig således till ovan nämnda exempel där filmen inte drar igång från början, utan där musiken tillåts ha en autonom funktion.

²³⁵ Intervju Andersson.

²³⁶ Intervju Nutley.

Änglagårds inledningsmusik är vare sig filmens huvudtema *Änglagårdtemat* eller något annat stycke skrivet av Isfält, utan melodin *Säg det i toner*. Sången är diegetisk till skillnad från de andra filmernas inledningsmusik. Nutley motiverade valet med att han ville introducera Fanny och Zacs karaktärer i den sjaskiga miljön med en passande sång som Helena Bergström kunde sjunga bra. Dessutom tyckte han att melodin var roligt att använda med tanke på dess historia.²³⁷

*Änglagård: Andra sommaren*s inledningsmusik är åtta minuter lång och spelades in i sju omgångar. Isfält menade att det var svårt att sätta åtta minuter med musik. P.g.a. risken att musik och tempo skulle förskjutas, eftersom scenerna redan klippts efter hans demo, valde man att mixa ihop de olika tagningarna i stället.²³⁸ Musikens synkronisering till förtexterna är total. Text följer melodi och framträder respektive försvinner med de olika takterna.

Inledningsmusiken börjar med *Tema 1* på flöjt med stråkar i staccato och har en lite sorglig karaktär och ackompanjerar naturbilder. Carlsson jämför stråkararrangemanget med Hans Zimmers.²³⁹ Om *En kärlekshistorias*, *Giliaps*, *Göta kanals* och *Resan till Melonias* inledningsmusik har en huvudroll inledningen, har den i *Änglagård: Andra sommaren* istället till uppgift att spegla det visuella och vara miljön jämlik. Kameran visar ett snölandskap följt av bilder inifrån huset. Ett fotografi på Fannys moder visas samtidigt som *Sorgtemat* hörs, vilket anknyter till den första filmen, både visuellt och musikaliskt. Temat kopplas åter till huset och dess livsöden. *Sorgtemat* följs av *Tema 1* medan kameran rör sig ut ur huset och visar att det blivit vår. Fanny och Zac kommer körande, varmed *Änglagårdtemat* startar. Henning står och rakar sig, och strax efter att han kommit in i bild blir musiken mer rockig med trummor. Musiken fortsätter i bakgrunden under ett telefonsamtal mellan Rut och Henning. *Tema 1* återkommer när Fanny och Zac passerar Eva som står vid vägen och väntar. Temat övergår till *Sorgtemat* vid bild på Gottfrid. *Änglagårdtemat* spelas stillsamt när Fanny och Zacs kommer fram till Änglagård och övergår till *Tema 1* i moll då de går in i resterna av huset som nästan brunnit ner helt. Musiken slutar med bild på Ivar. I denna inledning presenterar Isfält filmens tre musikaliska huvudteman och väver ihop dem anpassade efter det visuella. I fortsättningen är dessa teman mer uppdelade, även fast de har ett släktskap och ibland knyts ihop.

En viktig funktion hos inledningsmusik är att ge en bild av det som komma skall. *Änglagård: Andra sommaren* kunde inte vara tydligare med detta, eftersom filmens genre är dramakomedi och inledningsmusiken är uppbyggd av både mer lättsamma och mer dystra partier. Musiken är totalt synkad med det visuella och det är uppenbart att scenerna verkligen klippts efter musiken. Inledningsmusiken har således både implicita och explicita funktioner såväl som en montagefunktion. Ljudeffekter, t.ex. djurläten, hörs igenom musiken.

*Änglagård: Andra sommaren*s inledning är det i särklass längsta sammanhängande musikexemplet i denna uppsats och förlitar sig helt på musikens förmåga att knyta samman scenerna. Ändå blir filmens totala musikanvändande ”bara” drygt 40 %. En nästan fjorton minuter lång musikalisk tystnad äger rum en bit in i filmen och det förekommer flera korta musiksnuttar t.ex. snapsvisorna (15-17) och Zacs pianoklinkande (21,23).

²³⁷ Intervju Nutley.

²³⁸ Carlsson, *Moviescore nr 4*, sid. 16.

²³⁹ Carlsson, ”Skivrecensioner”, *Moviescore nr 4*, sid. 66.

3.2.6 Kontrapunktisk/parallell

Den gamla uppdelningen av filmmusik som antingen kontrapunktisk och icke-passande i filmen, eller parallell och passande i filmen, har anklagats för att vara för enkel.²⁴⁰ Ändå är det ibland uppenbart att musiken strävar efter att ha en kontrapunktisk funktion.

Andersson berättar att gärna vill att musiken ska ha ett motsatsförhållande och vara dialektisk mot filmen.²⁴¹ Han eftersträvar ofta en ironisk effekt som t.ex. i hans film *Någonting har hänt* (1987). Isfält gjorde här om Edvard Perssons skillingtryck *Om svenska slott och herresäten* och sången fick en typiskt ironisk funktion, eftersom den var populär under 1930-40-talen då försök på människor pågick, det tema som filmen behandlar. Andersson säger: ”musiken spelar en ganska stor roll här.”²⁴² Musiken fångar alltså även tidsaspekten. Andersson bytte dock ut sången mot en melodi av Allan Petterson, eftersom det blev för skämtsamt för scenen med en gnällig, oren fiol.²⁴³

Furhammar har skrivit: ”När en filmkompositör använder sig av musik som funnits före filmen, finns *alltid möjligheten*, att musiken för med sig distinkta och mer eller mindre adekvata associationer till åskådaren.”²⁴⁴ Detta leker man avsiktligt med i *Änglagård: Andra sommaren*. Gottfrid spelar *Den blomstertid nu kommer* på piano och sjunger ganska illa till (19). Efter att han slutat klipps det till nästa scen som ackompanjeras av samma melodi, nu icke-diegetisk och framförd av en kör, precis som i den första filmen (20). Men istället för att, som i motsvarande scen i *Änglagård*, visa den svenska byn ser man storstaden New York. Syftet är att visa kontrasten mellan den svenska psalmen och den amerikanska staden, ett uppenbart exempel på kontrapunktik. Den lilla byn har kommit till storstaden.

En annan psalm spelas när Axel berättar för Mårten att Fanny är Mårtens syster (25-27). Orgelmusik börjar spelas i kyrkan som de går in i. Medan församlingen väntar på Henning erkänner denne för Rut att han är förälskad i henne. Ännu en orgelsalm startar medan alla väntar och musiken tar slut med scenen. Då Henning väl kommit in i kyrkan inleds gudstjänsten med en psalm som sjungs av församling och spelas på orgel. Musiken är naturligtvis parallell med handlingen, eftersom det är självklart med religiös musik i en kyrka, men är också kontrapunktisk i och med att den religiösa miljön ställs mot det syndiga i Hennings begär till en gift kvinna. Kontrasten och kontrapunktiken mellan Eriks död och sången *Mamma Mia* har redan nämnts.

3.2.7 Explicita funktioner – stingers, mickey mousing

Göta kanal använder ibland mickey mousing till att mer exakt kommentera skeendet, vilket kanske inte är så förvånade eftersom det är en komedi. I scenen där båten kör in i tunnorna, innan explosionen, är ett exempel på mickey mousing (19). Det samma gäller *Smygtemat* som har en mickey mousing-funktion där musiken matchar karaktärernas smygande rörelser (28) Stingers förekommer inte i regelrätt användning i filmen. Men en stinger kan också vara att musiken plötsligt

²⁴⁰ Jfr Gorbman, sid. 14ff

²⁴¹ Intervju Andersson.

²⁴² Smith, Dean. *Roy Anderssons rum. Om Roy Anderssons Studio 24*. Dean Smith Film Productions/ DV Red Productions, 2002.

²⁴³ Intervju Andersson.

²⁴⁴ Furhammar, sid. 67f.

tystnar och själva tystnaden blir en stinger.²⁴⁵ I *Göta kanal* faller musiken bort strax före klimax innan bilen kör upp på båten (15) och precis före explosionen (19). Detta förbereder publiken inför händelserna: en negativ accent. Det dramatiska ackordet som hörs under Skorpan's mardröm i *Bröderna Lejonhjärta* är en klassisk stinger (17).

Efter att *Ronja Rövardotters* huvudperson rymt rider Mattis förtvivlat ut i natten. Hästens hovslag hörs samtidigt som scenens one-time music och dess markerade trummor kan möjligtvis tolkas ha viss mickey mousingeffekt (34).

Resan till Melonia använder stingers när havet stormar och båten dras med av de gigantiska vågorna (4). Mickey mousing märks i samma sekvens och att just *Resan till Melonia* innehåller mest mickey mousing är inte överraskande eftersom den är tecknad. Isfält har dock hävdad att filmen innehöll vanlig spänningsmusik och att han inte använt mickey mousing.²⁴⁶ Under Ariels monolog startar triumferande musik (5). Efter att båten sjunkit intar musiken en mer stillsam karaktär då Ferdinand befinner sig i en kista under vattnet. Mickey mousing uppkommer när porlande musik ackompanjerar den sjunkande kistans färd ner i havets djup och därefter lådans och Ferdinands färd upp. Musiken upphör när kistan kommer upp till vattenytan. Furhammar påstår att "[...] praktiskt taget samtliga filmer som handlar om eller tilldrar sig i undervattensmiljö alltsedan Jacques-Yves Cousteaus dokumentära *Den tysta världen* [tonsatt av Yves Baudrier] låtit på exakt samma närmast elektronmusikaliska sätt."²⁴⁷

Orientalisk musik synkar chokladkoppen som växer och dansar organiskt i en visuellt härmande effekt när Prospero trollar (38). Denna typ av geografisk mickey mousing benämns ju av Prendergast som "color." Kalinak menar att trots att musiken kanske inte är autentisk så är den effektiv och har uppenbara konnotationer.²⁴⁸ Det är ett exempel på att musiken i filmen är ständigt närvarande under trollkonster och visar att musik behövs under det magiska och överkliga.

När Kockan kommer i land och räddar hon Kapten Julgransfot upp ur vattnet. Musiken har en stegrande rörelse med en lätt mickey mousingeffekt när hon drar upp honom.

Mickey mousing återfinns även i *Änglagårds* uppföljare i och med stycket *Råttor* vars första takter tydligt påminner om ljudet av en tassande råtta (5). Fanny och Zac ska sova och pratar om att det finns råttor i huset varpå lekfulla, dramatiska mickey mousingaktiga stråkar hörs. Scenen följs sedan av naturbilder och bilder då Fanny kör moped. Ytterligare klipp till naturen följs av Fanny vid graven och *Sorgtemat* tar vid. Carlsson anser att stycket balanserar mellan spänning och komik och kallar det "Vivaldiinspirerat."²⁴⁹

Stingers och mickey mousing är alltså framträdande i barnfilmerna samt den renodlade komedin *Göta Kanal* och *Änglagård: Andra sommaren*.

3.2.8 Tempo

Filmmusik används allmänt för att modifiera filmens tempo. En scen utan musik känns längre och i t.ex. en biljaktsscen behövs snabb musik för att få fordonens hastighet att framstå som högre.

²⁴⁵ Gorbman, sid. 89.

²⁴⁶ Carlsson, *Moviescore nr 3*, sid. 15.

²⁴⁷ Furhammar, sid. 66.

²⁴⁸ Kalinak, sid. 13.

²⁴⁹ Carlsson, "Skivrecensioner", *Moviescore nr 4*, sid. 66.

En kärlekshistorias musik har ett ganska långsamt tempo, vilket bidrar till filmens lugna stämning. Det förekommer ingen direkt snabb musik och filmens fyra huvudteman är relativt stillsamma.

På grund av *Giliaps* realism kan man inte säga att musiken strävar efter att modifiera filmens hastighet, men musikens melankoli är kompatibel med handlingens. Johan Croneman uttrycker sitt uppskattande av filmens musik med orden: ”[...] *Giliap* för vemodet en tidig söndagsmorgon utan morgontidning.”²⁵⁰

Bröderna Lejonhjärtas musik är ofta långsam och kompletterar bild. Under jakten på Orvar skruvar musiken upp scenens tempo (36). Tillsammans med den intensiva musiken hörs den lugna melodislingan *Härlägerstemat* och det nerdragna tempot visar att spänningen kan ta en liten paus.

I *Göta Kanal* används musiken konsekvent för att modifiera och öka tempot under tävlingsscenerna (5-9). På somliga ställen drar huvudtemat ner tempot t.ex. scenerna med kanotisten respektive kärleksparet (10,18). I den sistnämnda är det inte hastigheten hos båtarna som ska understrykas utan kärleksparets lugn. Filmmusikens tempo är ständigt kompatibel och aldrig kontrapunktisk med filmens. Den grekiska musiken har snabbt tempo vilket stärker intrycket av en vild fest (20-26).

Ronja Rövardotters huvudteman är stämningsskapande och lugna. *Naturtemat* är mer fartfyllt än *Stämsång* och *Vargsången*. På flera ställen skyndar musiken på tempot, t.ex. under striderna (7, 29,43) respektive ritt (5,34,36,42). När Ronja och Birk hoppar över Helvetesgapet ökar musikens tempo till klimax när Birk snubblar på stenen varvid musiken försvinner (11). Hoppen ser därmed ut att komma tätare än de skulle göra till långsam musik eller ingen musik alls.

Mitt liv som hunds musikaliska teman påverkar filmens tempo på olika sätt. *Tema 1* som spelas på solopiano är lugnt och används i de drömlika återblickarna. *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* drar däremot upp tempot liksom *Tema 2* som bl.a. hörs under Ingemars tågresa (7). Under detta montage, utan direkt handling och dialog, behövs mer uppiggande musik, medan de korta tillbakablickarna bakom Ingemars berättarröst tillåts vara mer stillsamma.

Resan till Melonias musik har en kvick men ändå mjuk karaktär.

I *Änglagård* hörs snabbare musik ofta i samband med fordon, t.ex. en snuskig sång som sjungs medan Rut syns cykla, men oftast har musiken i filmen, precis som uppföljaren, ett tempo som matchar det visuella (27).

3.3 Ohörbarhet

Icke-diegetisk filmmusik inte ska höras medvetet utan underordna sig dialog och handling. Bakgrundsmusiken delar soundtracket med andra akustiska fenomen som dialog och effekter.²⁵¹ Musiken har en tendens att tonas ner eller upphöra i samband med dialog för att ej störa det som sägs. Gorbman förklarar att musiken tappar volym när folk talar för att det är viktigare i den narrativa hierarkin att kunna uppfatta vad som sägs.²⁵² Man kan dela upp begreppet ohörbarhet i tre delar, även om gränserna ofta är flytande:

1. Musik som är direkt underordnad bild, dialog och ljudeffekter. Med detta menas att åskådaren inte lyssnar på musiken aktivt eller kanske inte ens noterar dess existens.

²⁵⁰ Croneman, sid. 69.

²⁵¹ Gorbman, sid. 41.

²⁵² Gorbman, sid. 59.

2. Musiken är jämställd med bild och handling. Bild och ljud kan ses som kompletterande snarare än konkurrerande.
3. Musiken är mer eller mindre överordnad bild och dialog. Företeelsen är ganska vanlig även om musiken sällan tillåts sticka ut i mer än någon eller några enstaka scen/er. Detta korresponderar med Gorbmans sjunde punkt: Filmmusik kan bryta mot samtliga regler då det gynnar filmen.

3.3.1 Underordnad eller jämställd

Filmmusiken i denna uppsats är i de flesta fall underordnad eller jämställd med det visuella och matchar och kompletterar bild. Den är varken helt ohörbar eller osynlig utan kan ha så pass hög volym att den uppmärksammas av åskådaren.

Förhållandet mellan ljud och bild i *En kärlekshistoria* är relativt jämställt. Ibland hörs ljudeffekterna igenom den icke-diegetiska musiken, t.ex. ljudet från en cykel som passerar den mopedkörande Pär (4). Ljudeffekten syftar till att förstärka den komiska poängen. Ett flipperspel på ungdomsgården låter medan *Talk to Me* spelas (10). När musiken tystnar hörs flipperspelet ljudligt och förstärker känslan av att musiken speglar ungdomarnas drömlika perspektiv. Under *Oh No* hörs musiken lågt utanför ungdomsgården och ökar helt realistiskt i ljudstyrka när Annika går in i lokalen (20).

Musikens underordnade funktion i *Giliap* beror inte på filmkonventioner utan på regissörens strävan efter realism. Volymen anpassar sig efter miljön och höjs och sänks beroende av den rumsliga aspekten. I många scener är musiken så underordnad att den knappt går att uppfatta, exempelvis när ljuden från restaurangorkestern letar sig in i Giliaps rum (6). *Tema 3* har låg volym som realistiskt ökar i ljudstyrka när musiken strömmar in, när dörrarna mellan restaurangen och köket öppnas (8). Under Giliaps och Grevens första möte har musiken i bakgrunden låg volym jämfört med inklippen från restaurangen (9). I köket hörs skrammel och andra ljudeffekter (4).

Bröderna Lejonhjärtas musik är jämställd eller underställd hela filmen förutom i två sekvenser (se 3.3.2). Dialog och ljudeffekter hörs igenom musiken exempelvis när Skorpan anländer till Nangijala (5).

Huvudtemat i *Göta kanal* ligger i många scener ganska högt mixat men är snarare jämställt och kompletterande än dominerande. Ljudeffekter tränger ofta igenom musiken exempelvis då *Inledningstemat* hörs samtidigt som plasket från den olycksalige kanotisten som välts ner i vattnet (10). I scenen där kärleksparet blir nerstänkt av de passerande båtarna är motorernas oväsen nedtonat till förmån för den romantiska musiken som ökar i styrka till ett klimax, för att visa att den utgör deras perspektiv (18). De hör inte hur båtarna närmar sig och eftersom publiken ska identifiera sig med paret tillåts inte heller vi göra det. På festen är musikens volym realistiskt hög. När Lena tar med sig Björn ut för att låtsas förföra honom sänks volymen för att ej överskugga handlingen (24).

Ett dragspel syns och hörs i en scen från festen. Instrumentets volym höjs respektive sänks beroende på om kameran fokuserar på musikern eller inte. Detta betonar hans betydelse i handlingen emedan Janne och Sigge stjälar en nyckelknippa ifrån honom. Musikens variation gör publiken mer uppmärksam på det som sker. I filmens slutscen betalar Lena skulden till kronofogden innan hon puttar ner honom i vattnet. Temat, som varit lägre mixat, höjs i de påföljande

eftertexterna (35). Metoden är klassisk: eftertexternas musik brukar börja i sista scenen, sträcka sig över eftertexterna och innehåller ofta ett crescendo.²⁵³

Ronja Rövardotters musik är underordnad eller jämställd ljud och bild filmen igenom. Tvärtemot musikanvändandet i *Giliap*, men precis som med *Göta Kanals* dragspelare, är musikens volym lägre när Lovis inte syns i bild (2). Detta för att publiken inte ska tappa koncentrationen på det som sägs. När Mattis förmanar Ronja är musik och dialog relativt jämställda (4). Däremot överröstas Ronjas sång till stor del av vattenfallets dån, vilket är realistiskt och förstärker naturupplevelsen (9).

Mitt liv som hunds musik underordnas i allmänhet dialog, t.ex. när Ingemar reser till sin morbror (7). Volymen är normal under ett montage från tågets färd, följt av mötet med morbrodern. Då Ingemar och morbrodern talar sänks volymen för att åter höjas då de slutar tala. Slutligen syns Ingemar äta tillsammans med morbrodern, dennes fru och tant Arvidsson. Musikens volym tonas åter ner under deras dialogen och faller bort helt.

Musiken är underordnad eller jämställd i *Resan från Melonia*. Dialog hörs samtidigt som musik vid bilder på Melonia (6). När Ferdinand och de andra går hem till Prospero för första gången underordnar sig musiken tydligt dialogen (13).

I *Änglagård* har musiken i de flesta scener en jämställd eller underordnad funktion jämfört med ljud och bild. En mer framträdande roll har musiken i de för handlingen mindre viktiga scenerna. Musiken gör en händelselös sekvens mer intressant och hjälper till att ge stämning, vilket oftast hänger ihop med musikens montagefunktion under naturbilder och olika scener. Nutley berättar hur han förklarar för tonsättaren hur viktig musiken är i en sådan sekvens: "It's only the music that drives this."²⁵⁴ Förfarandet används även i *Bröderna Lejonhjärta*, *Ronja Rövardotter* och *Resan till Melonia*. Adorno och Eisler kritiserar metoden med orden: "Particularly landscape shots without action seem to call for musical accompaniment, which then conforms to the stale programmatic patterns."²⁵⁵ Musiken har ofta till en början en jämställd ställning med bilden, men när det klipps det till en ny scen som innehåller dialog tonas musikens volym ner och underordnar sig dialogen och det visuella. Detta exemplifieras med en largoversion av *Änglagårdtemat* som startar när Per-Ove lämnar rummet efter att ha blivit utskäld eftersom han försökt elda upp Änglagård (40). Musiken överlappar nästa scen, som är ett samtal mellan Zac och Fanny, och temats volym sänks under deras dialog.

Ljudeffekter tenderar att ha en likvärdig ställning med musiken, t.ex. när församlingen lämnar kyrkan ackompanjerade av *I denna ljuva sommartid* samtidigt som kyrkklockorna ringer (9) eller motorljudet från Hennings bil under ABBA:s sång (6).

Även i *Änglagårds* uppföljare är musiken jämställd med det visuella och ljudeffekterna. Den är allmänt underordnad dialog men på flera ställen förekommer ljudeffekter samtidigt som musiken. Exempelvis hörs fågelkvitter och motorljuden från Fannys moped samtidigt som stycket *Råttor* (5).

3.3.2 Överordnad

Endast vid ett fåtal tillfällen överordnar sig Isfälts filmmusik det visuella i dessa filmer. Inte särskilt överraskande sker detta under för- och eftertexter, i synnerhet

²⁵³ Gorbman, sid. 82.

²⁵⁴ Intervju Nutley.

²⁵⁵ Adorno, Theodor & Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London, 1994, sid. 13.

inledningsmusiken till *En kärlekshistoria*, *Giliap* och *Göta kanal*, där direkt bild saknas. Efter *Giliaps* slut har musiken huvudrollen eftersom eftertexter saknas och musiken spelas mot helsvart bild. På samma sätt hörs Mariza Horns sång efter *Resan till Melonias* eftertexter självständigt när filmen tagit slut (60). Melodin är f.ö. ett exempel på när one-time music har släktskap med övrig musik. Sången delar nämligen *Meloniatemats* melodi i stort. *Änglagård* startar under svart bild ackompanjerad av musik. Att musiken är överordnad i filmens början och slut är enligt konventionen.

Vid några andra tillfällen är musiken visserligen inte underordnad det visuella, men tar dialogens plats och överordnar sig denna.

The Bertil Theme spelas under *En kärlekshistorias* kanske mest kända scen, där Pär på sin moped kör ifrån Annika och lämnar henne på fotbollsplanen (21). Hon ropar efter honom när han försvinner, varpå musiken startar. Pär ångrar sig och återvänder, kastar ifrån sig mopeden och tar Annika i sina armar. Musiken döljer deras dialog när de försonas och den får uttrycka deras känslor istället för repliker. Kanske såg man en fara i att dialogen skulle bli lite för sentimental och valde att dölja den. Andersson berättar att musiken hamnade i scenen under klippningen och han tyckte att den fungerar bra där.²⁵⁶

Bröderna Lejonhjärtas Soldattema förekommer när soldaterna för med sig människor ut ur byn (30). Musiken ersätter folkets protester och uttrycker det som är svårt att formulera i repliker. Detta påminner om musikanvändandet i *En kärlekshistorias* fotbollsplansscen, trots att *The Bertil Theme* ackompanjerar en intim situation och *Soldattemat* snarare en kollektiv sådan. Även under *Bröderna Lejonhjärtas* slutstrid ersätts allt ljud av musik (42,44).

I *Änglagård: Andra sommaren* underordnas Ruts och Axels bråk musikens volym (3).

3.4. Kontinuitet

3.4.1 Musikens början och slut

Sneaking används i *En kärlekshistoria* när *Eko-låten* startar då Pär åker iväg efter att ha träffat sina kompisar (6). Musiken upphör när han får syn på Annika. Detta är ett exempel på att musik försvinner i och med ett ändrat känsloläge, men också en markering att ny handling tar vid, eftersom kameran lämnar Pärs perspektiv till förmån för Annikas. Hon får inte syn på Pär och känner heller ännu inte för honom såsom han känner för henne. Således illustreras hennes känslor inte av musik. Tailing out förekommer när barnen är i skogen, följt av nästa scen varpå musiken långsamt tonar ut (34).

På ett par ställen väljer Andersson att avbryta musiken brutalt genom att inleda efterföljande scen med ett radikalt annorlunda ljud och metoden används för att uppnå en viss effekt. När Pär fått stryk och lämnar platsen klipps det tvärt till nästa scen där en språkkurs i spanska hörs (19). I scenen på fotbollsplanen avbryts stämningen och musiken plötsligt när påföljande scen börjar med att Annikas mamma gråtande skriker ett skarpt ”Nej” (21). Gorbman beskriver ett liknande fenomen i Jean-Luc Godards *Vivre sa vie* där filmmusiken ofta avbryts ”mid-phrase”: ”This technique of robbing the musical statement of its closure has

²⁵⁶ Intervju Andersson.

the effect of drawing attention to the score.”²⁵⁷ Skillnaden från hur *Bröderna Lejonhjärta* varsamt låter *Nangijalatemat* tona ut är markant.

I *Giliap* tjuvstartar musiken på badhotellet under föregående scen där Greven lämnar tågstationen (29). Melodin kallas *Sommarens sista dans* och spelas på gitarr, solosax, piano, ståbas, trummor, klarinett och trumpet. Därefter klipps det åter till Annas och Giliaps middag. Musik hörs svagt följt av ett nytt klipp tillbaka till dansgolvet. Musikerna slutar spela när folk skräms av Grevens tama fågel som skriker på dansgolvet.

Vid några tillfällen sätter någon på musikapparatur. När *Blott en dag* framförs börjar och slutar musikerna att spela på befallning (2-3). I övrigt är musiken helt oberoende av det som sker. På vissa ställen sker tjuvstarter, som när Giliap går från korvkiosken (16), eller då han och Greven åker till spelklubben, och musiken har där en sneakingfunktion (12).

Nangijalatemats ovarierade karaktär i *Bröderna Lejonhjärta* bygger på upprepning vilket gör att melodin inte upplevs ha vare sig en riktig början eller ett riktigt slut. Således tonar den ofta ut, då det helt enkelt inte finns några ställen där det vore mer naturligt att avbryta än andra. Eftersom temat förekommer så frekvent används sneaking och tailing out genomgående i filmen. Ibland inträder musiken i samband med en förändrad känsla, som när Jonathan rider iväg till Törnrosdalen (14). *Nangijalatemat* startar då Skorpan kastar sig i broderns armar efter att ha insett att han inte kan övertyga Jonatan att stanna. Här har musiken inte i uppgift att binda samman scener, utan att skildra det känslomässigt förändrade läget, samt att visa Skorpan kärlek till brodern. Diegetiska musikaliska partier slutar ofta med att karaktären slutar spela, exempelvis med musikerna på värduset (8-9) men den kan också övergå till icke-diegetisk och tona in i nästa scen (10) I filmens slut, när Jonatan ska döda Katla, tonar *Nangijalatemat* in och ut i scenklippen (48-50). Det startar då Jonatan ser på draken och tystnar igen vid bild på Katla. En stillsam variant av *Nangijalatemat* börjar vid bild på Skorpan och Jonatan och slutar när Katla bränner Jonatan. Även där pausar musiken istället för att sammanhängande binda ihop scenerna.

Inledningstemat i *Göta Kanal* tjuvstartar med bild på Ruts lag innan scenen med kanotisten, alltså sneaking (10). Precis som i barnfilmerna börjar och slutar musiken annars ofta av en händelse, exempelvis när tävlingen dras igång (5), eller vid explosionen (19). Då norrmannen anländer medan Jannes lag smyger tystnar musiken eftersom hans ankomst bryter stämningen (30). Ofta startar och slutar musik med scenen.

Även *Ronja Rövardotter* låter gärna musiken börja med en ny scen. På vissa ställen börjar den p.g.a. en händelse, t.ex. när Birk hoppar över Helvetesgapet (11) eller slutar med en händelse, t.ex. när Borka och Mattis möter varandra i skogen (7). I den scenen tystnar musiken när Mattis ramlar i en fälla. Musikens bortfall markerar dels händelsen, dels hur Mattis känslotillstånd övergår från självgodhet till snopenhet. Enligt samma princip börjar musiken med scenen då Mattisrövarna rider och upphör när Mattis träffas av vatten från hink (12). Bortfallet av musik betonar såväl händelsen som hans väckta vrede. När Ronja fastnar i rumpnissarnas bo försvinner musiken i och med händelsen och p.g.a. hennes förändrade sinnestillstånd (16). Sneaking och tailing out används t.ex. då *Naturtemat* startar vid bild på en tupp och tonar ut under Mattis och Ronjas dialog när han förmanar henne (4). Musik inträder och försvinner också i direkt samband med barnens känslor för varandra. När Ronja vänder sig om och ler åt Birk efter att han räddat

²⁵⁷ Gorbman sid. 14.

hennes ur Rumpnisseboet startar *Stämsång* (18). Samma princip märks under bytet vid helvetesgapet (31).

I *Mitt liv som hund* används oftast sneaking och tailing out. Det förstnämnda exempelvis när *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* och *Tryggare kan ingen vara* tjuvstartar som icke-diegetiska (15,34,27). Andra tjuvstarter från en scen till en annan äger rum när alla går hem efter fotbollsmatchen (9) och då Ingemar och Tant Arvidsson gått och lagt sig (25). När modern börjar hosta kraftigt och skriker åt Ingemar att försvinna, varpå han uppskrämd springer därifrån, speglar musikens inträde hans förändrade känslotillstånd (3). Drömmens musik tystnar tvärt när brodern skjuter den sovande Ingemar med ett luftgevär, vilket skrämmer Ingemar så mycket att han kissar på sig. Musikens bortfall illustrerar dels Ingemars förändrade känsla då han går från harmonisk dröm till att vakna av en chock, dels själva smällen; alltså både en händelse och en ljudeffekt. I filmens slut tystnar den diegetiska musik mycket handgripligt då morbrodern råkar slänga hammaren på, och således förstöra, sin älskade grammofonskiva (34).

Även i *Resan till Melonia* används mycket sneaking och tailing out. *Båttemat* startar p.g.a. en förändrad känsla när Ariel ser lådan med Ferdinand komma flytande (10). I andra scener slutar den av en förändrad känsla, som när Ferdinand skräms av den fallande stenen (13), eller när Slug och Slagg upptäcker att Caliban är försvunnen (44). *Marschtemat* illustrerar Williams koncentration när han håller på att bygga på sin teater. Musiken upphör då han slår sig med hammare på tummen. Detta är ett typexempel på att musiken slutar i samband med förändrad känsla, eftersom Williams goda humör förstörs då han gör sig illa. Ett harmoniskt stycke på stränginstrument startar då Prospero säger att de ska leta efter Ferdinand (8). Ariel flyger in i ett stängt fönster och musiken pausar i och med smällen p.g.a. hans förvåning. När han flyger vidare fortsätter även musiken.

Beträffande *Änglagårds* strukturella funktioner kan man konstatera att den diegetiska musiken ofta inträder eller frånfaller realistiskt med att någon börjar eller sluta sjunga, spela eller sätter på musikapparat. Med den icke-diegetiska musiken finns tillfällen då den börjar eller slutar av en händelse, exempelvis när Axel och Mårten åker hem till Fanny för att lägga ett bud på Änglagård. *Änglagårdtemat* startar när Mårten slår igen bildörren efter sig och Axel kör iväg (15). När Axel anländer står Fanny och samtalar med Ragnar och musiken tonar ut för att lämna plats åt Fannys och Axels dialog; alltså typisk tailing out. Men oftare börjar musiken av en förändrad känsla eller för att betona en känsla, t.ex. när Rut säger ”ni är inte välkomna” (34), när Ragnar får besked om att Erik avlidit (7), då Per-Ove går efter att blivit utskälld (40), vid Axels utskällning av Mårten (24), eller när Axel ska berätta för Fanny att han är hennes fader (44). *Änglagård: Andra sommaren* innehåller en tjuvstart där diegetisk musik startar som icke-diegetisk vid bilder på Zac följt av scenen då byborna är på dans (10).

3.4.2 Att fylla tomrum, överlappa scener och montage

Filmmusikens funktion är alltså huvudsakligen att tydliggöra filmens och karaktärernas känslor. Den bidrar också till filmens enhet och knyter ihop den med hjälp av montage. Musik har ofta en roll att fylla tomrum i ljudbilden eller långsamma stunder i det narrativa där ingen dialog eller relevant handling förekommer.²⁵⁸

²⁵⁸ Jfr. Gorbman, sid.11.

I *Giliap* tonsätts inte tomma hål i handlingen eftersom musikanvändningen är neutral. Filmen saknar montage och musiken överlappar inte olika scener annat än när detta är realistiskt, förutom i tidigare nämnda tjuvstarter.

Liksom i *Änglagård* används i *Resan till Melonias* musik till naturbilder. *Meloniatemat* hörs när ön ses ovanifrån. (6,13,15). Också Plutonias miljö ackompanjeras (42). I *En kärlekshistoria* används gärna musik när Pär och de andra åker moped, i likhet med som *Änglagård* ackompanjerar bilresor. Ingemars första tågresa till morbrodern i *Mitt liv som hund* ackompanjeras av musik, till skillnad från den korresponderande scenen när han reser tillbaka efter moderns död (7,22). Ingemars berättarröst är för första och enda gången oackompanjerad och musiken startar först när han hämtas av morbrodern och åker hem med denne.

Bröderna Lejonhjärtas naturbilder ackompanjeras liksom ridscener. Musiken varierar mellan att hålla sig inom scenen, respektive utgöra montage mellan olika scener. Gorbman beskriver att ”Montage sequences often use nondiegetic music to bridge gaps of diegetic time.”²⁵⁹ *Nangijalatemat* har ofta en montagefunktion och överlappar scener. Det hörs under transportsträckor t.ex. då bröderna fiskar eller sitter vid ett bord och skrattar. (7). Skorpanns dödsscenen är en lång montagesekvens (5). En variant av huvudtemat med dominerande blåsinstrument hörs när Skorpan lämnar Körsbärsdalen (18). Musiken börjar i scenen då Skorpan rider och tonar ut vid bilden av lägerelden och överlappar således flera scener i ett montage. Den diegetiska musiken och andra musikaliska teman håller sig oftare inom scenen (2,8-9).

Ronja Rövardotter använder montagefunktion under skildringen av barnens liv i skogen (35). Musiken börjar då Ronja går för att hämta vatten, följt av ett montage där barnen bygger upp sitt nya hem och naturscener. I denna sista gång som *Naturtemat* hörs är instrumenteringen flöjt och stränginstrument. Olika sekvenser där barnen rider, badar och slutligen rider igen, varvat med naturbilder, binds samman av musik (37). *Ronja Rövardotters* rövare rider och musiken överlappar nästa scen där Ronja går ner till vattnet (5). *Naturtemat* startar när Ronja ler och överlappar de följande naturbilderna, för att tona ut då Mattis kommer ut och skriker (27).

Återblickarna i *Mitt liv som hund* använder musik för att sammanbinda scener och sekvenser. Bilder på stjärnhimlen och stranden, alltså Ingemars drömmar, fantasier och minnen, följs av klipp från verkligheten, t.ex. när Ingemar kastas ut ur klassrummet efter att ha stekt en grytlapp (5). Musik återfinns under olika hopklippade sekvenser från morbroderns jobb på glasbruket för att motivera dessa scener som inte innehåller direkt handling (10). Efter att Ingemar ramlat igenom glastaket tvättar Berit hans sår. Detta följs av en fotbollsmatch och bilder från glasbruket, varmed musiken tonar ut (16). Fransson värms upp på glasbruket efter sitt vinterbad vilket följs av naturbilder och ett nytt försök att åka i raketerna till tonerna av *Tema 2* (33).

Resan till Melonia har ett par tjuvstarter i övergångar mellan scener. När hjältarna befinner sig vid Prosperos hem hörs en mystisk variant av *Inledningstemat* följt av skymningsbilder där Kockan drar upp Kapten Julgransfot ur vattnet (16). En annan tjuvstart äger rum i och med Mirandas trolleri till *Vaggvisa*, som överlappar följande scen där Prospero, Kapten Julgransfot och Kockan smyger utanför Slugs och Slags kontor (48).

Ett exempel på musikens betydelse att knyta samman korta sekvenser är när *Meloniatemat* börjar med scenen när hjältarna ger sig av till Plutonia för att rädda

²⁵⁹ Gorbman, sid. 26.

Caliban och slavarna (39). Kapten Julgransfot och Kockan har picknick och musiken hörs nedtonat i en ostinatoeffekt. Temat återkommer när de andra springer förbi paret. Ett lägre ostinato hörs under Williams monolog och han blåser diegetiskt en fanfar. Kockan och Kapten Julgransfot dansar till annan högre mixad musik och William sjunger *Till havs*. Detta följs av en icke-diegetisk kör som tillkommer när Prospero trollar och blåser upp till vind. Vid bild på Plutonia tystnar temat och ersätts av *Blue Danaub* (40). *Meloniatemat* binder samman flera scener under en längre period. När dialog inträder underordnar sig musiken och antar en ostinatostil för att ej stjäla uppmärksamhet från det som sägs. Temat som är över fyra minuter oavbruten musik måste ge vika för handlingen när detta behövs och mixas högre när det passar. I övrigt har filmens musik har inte så mycket en montagefunktion utan håller sig gärna inom kortare sekvenser och sammanhängande scener.

Framförallt *Änglagårdtemats* montagefunktion är viktig i *Änglagård*-filmerna. Temats huvudfunktion, vid sidan om att ge stämning, är att binda samman olika scener och det används under transportsträckor och naturbilder, vare sig dessa utgörs av Sveriges landbygd eller New Yorks storstadsvy. Montage används bland annat uppföljarens inledningsscenen (1) och brödernas ankomst till USA (13). Beträffande övergången mellan scener sker ofta tjuvstarter. *Änglagårdtemat* binds samman med *Sorgtemat* då Fanny och Zac samtalar, följt av naturbilder (11,12). Musiken upphör när Fanny och Gottfrid träffas för första gången, vilket betonar hur viktigt mötet är.

Det finns åtminstone tre viktiga scener där musiken i *Änglagård: Andra sommaren* anknyter till den första filmen:

1. ABBA:s musik används både vid olyckan i *Änglagård* och innan samtalet mellan Henning och Fanny i uppföljaren.
2. I den första filmen sjunger och spelar Gottfrid *Den blomstertid nu kommer* vilket övergår till vackra naturbilder. Förloppet upprepas i den andra filmen där Gottfrids spelande åtföljs av New Yorks stadsmiljö.
3. *Där rosor aldrig dör* hörs under både Eriks och Gottfrids begravningar i ett parallellt förlopp där Fanny och Zac respektive Zac, ankommer.

3.4.3 Brev, minnesbilder, parallella förlopp och återblickar

Även i samband med brev förekommer ofta musik. Örjan Roth-Lindberg förklarar:

Minnesbilder i film, så kallade flashbacks, tar ofta ljudet till hjälp. En förändring i ljudet eller musiken kan ange att det vi ser är bilder ur det förgångna. Ibland kan en kommenterande röst vägleda oss genom en människas minnen, exempelvis genom att läsa ur en dagbok eller ett brev.²⁶⁰

Precis som sägs i Roth-Lindbergs citat behövs musik under minnesbilder och Flinn skriver: "Films whose flashbacks are inaugurated by musical performances [...] make explicit their function as gates of refuge from the diegetic present."²⁶¹

Frihetstemat startar då bröderna och Sofia ser duvan Paloma komma flygande (12). Musiken försvinner när Sofia öppnar budskapet delvis för att inte stjäla uppmärksamhet från brevvets innehåll, men bortfallet av det positiva temat

²⁶⁰ Roth-Lindberg, Örjan, "Om ljudet i film" *You ain't heard nuthin' yet – Om ljud och musik i film*, Stockholm, 1993, sid. 26.

²⁶¹ Flinn, sid. 109.

förvarnar också om att brevet innehåller ett negativt besked. Och mycket riktigt vore det positiva temat kontrapunktiskt till meddelandet att Orvar tagits till fånga. En sådan effekt skulle vara förvirrande för en barnpublik.

I båda *Änglagård*-filmerna är brev viktiga i handlingen. I den första filmen har musiken en dubbel funktion i scenen där Rut visar Axel brevet som Alice skickat till honom, där hon berättade att hon väntade hans barn. Den sorgsna musiken speglar den tragiska situationen: att Axel haft ett barn som han inte känt till, och Ruts vetskap och lidande under alla år (42). Men eftersom ledmotivet inte bara skildrar sorg i allmänhet utan även kommit att förknippas med Fannys sökande efter sin far är det naturligt att *Sorgtemat* spelas då gåtan får sin lösning.

I uppföljaren hörs svaga toner medan bröderna pratar om Axels jordgubbar. Musiken överlappar nästa scen där ett samtal mellan Rut och Henning äger rum under vilket en variant av *Änglagårdtemat* hörs. Ivar syns promenera och musiken upphör när Rut tar fram brevet för att läsa det för Henning (7). *Sorgtemat* behövs inte här eftersom brevets innehåll redan är känt. Inte heller behövs en berättarröst för att läsa brevet till skillnad från den första filmen. Scenen är ett exempel på en så kallad strukturell tystnad, d.v.s. musik saknas i en scen som korresponderar med ett tillfälle där musik tidigare använts.²⁶² Däremot bygger *Änglagårdtemat* upp stämningen i föregående scen för att illustrera att något viktigt kommer att hända.

Tvärtom hörs musik när Zacs berättarröst läser brevet till Fanny efter han lämnat henne. Musiken tjuvstartar i föregående scen då Fanny lämnar rummet efter deras bråk (24). *Till Albuquerque* sträcker sig över det parallella förloppet där man ser Fanny leta efter Zac, respektive Zac lifta. Tjuvstarten knyter samman den dramatiska händelsen över scengränserna. Musiken tystnar till förmån för dialog då Gottfrid tröstar Fanny.

På Gottfrids begravning tjuvstartar Ruts sång *Där rosor aldrig dör* när byborna bär kistan mot kyrkan (29). Det parallella förlopp som äger rum är detsamma som i motsvarande sekvens i *Änglagård*. I kyrkan visas byborna och den sjungande Rut i realistisk tid, medan samma musik som illustrerar Zacs ankomst är icke-diegetisk och saknar kronologi. Det visas klipp från när han åker, byter om osv.

Den film i mitt urval som använder sig mest av återblickar är *Mitt liv som hund* (t.ex. 1-3,5,18,25,32). Två bildsekvenser återkommer. Den ena föreställer en stjärnhimmel och den andra visar Ingemars och moderns lek och skratt på en strand, vilket representerar det lyckliga livet innan moderns insjuknande. I filmens slut bryter Ingemar samman av sorg och skuld känslor efter att filmen igenom, till dessa minnesbilder, stoiskt hävdar att det kunde alltid varit värre. Under sammanbrottet hörs temat förvrängt till andra bilder där modern är arg på Ingemar (32). Det obehagliga minnet ledsagas av en annan typ av musik än de harmoniska.

En annan återblick visar modern och Ingemar som ligger i sängen och läser. Minnet är positivt och således också musiken (31). *Mitt liv som hund* innehåller också en framåtblick. Filmens prolog är en av slutscenerna, där Ingemar låst in sig i lusthuset efter att han insett att Sicken har avlivats (1,2).

Änglagård-filmerna använder flertalet återblickar på de avlidna Erik och Gottfrid. Minnesbilder av Erik syns då Fanny kommer in i *Änglagård* för första gången (11). Dessa återkommer på flera ställen när Fanny gråter och tänker tillbaka (24). Det är dock inte hennes egna minnen utan publikens, eftersom hon varken bevittnat olyckan eller ens träffat morfadern. I uppföljaren övergår *Tema 1*

²⁶² Gorbman, sid. 19.

till *Sorgtemat* när Fanny gråter under begravningen. Det är hennes minnen av Gottfrid som ackompanjeras (30). Minnesbilderna ackompanjeras av *Sorgtemat* trots att detta använts mindre frekvent än i *Änglagård*.

Parallella förlopp skildras olika: I bilolycksscenen i *Änglagård* märks fyra olika perspektiv: Axels, Eriks, Hennings samt Mårtens och Evas (6). Som tidigare beskrivits förekommer ingen musik i skildringen av de två förstnämndas och olika slags musik i de två sistnämndas. Under branden sträcker sig Zacs sång över de parallella förloppen som hans uppträdande respektive branden utgör, till skillnad från följande sång, *Mister Kelly* (37-39). Det framträdandet är enbart diegetiskt till skillnad från Zacs.

Ett exempel på hur parallella förlopp skildras i *Bröderna Lejonhjärta* äger rum då Skorpan och Jonatan ger sig av för rädda Orvar (31-33). Musiken binder samman olika sekvenser men gör ett flertal pauser. Mattias samtal med soldaterna är oackompanjerade medan musik hörs när Skorpan kryper i tunneln. Melodin upphör då någon bultar på Mattias dörr och fortsätter igen då Skorpan åter syns. Musiken slutar men börjar åter då Mattias pustar ut, följt av bilder på soldaterna och sedan bröderna som rider, med vilket volymen ökar. Då de samtalande bröderna kommer till det högljudda vattenfallet försvinner musiken eftersom den kan inte konkurrera med övrigt ljud.

Göta kanal saknar fram- och tillbakablickar och montagefunktion. Ett parallellt förlopp förekommer. Musiken gör en paus vid bild på den upprörda folksamlingen när Ruts lag kör om Jannes vid den första slussen (6-7). Filmen har ett ganska kort tidsperspektiv så montage behövs inte på samma sätt som i t.ex. *Änglagård: Andra sommaren* där nästan ett år skildras i den sju minuter långa inledningen (1).

Inte heller *Giliap* använder fram- och tillbakablickar eller montage. Däremot förekommer musik under parallella förlopp. Dessa är realistiska med högre ljudstyrka då musikerna spelar och lägre då musiken befinner sig i karaktärernas bakgrund (8-10).

3.4.4 Musik i drömmar

Gorbman beskriver att under en icke-diegetisk tystnad saknas allt ljud. Detta sker ibland under drömsekvenser.²⁶³ Drömmar kan också kräva musik till skillnad från mer realistiska och verkliga scener.²⁶⁴ Elektronisk musik ackompanjerar ofta drömsekvenser där det undermedvetna kommer fram.²⁶⁵

Nangijalatemat i *Bröderna Lejonhjärta* hörs under Skorpanes dröm där Jonatan ses rida (17). Drömmen förvandlas till en mardröm och en dramatisk dissonant stinger i blåsinstrument ljuder. Jonatan skriker på hjälp, varmed musiken slutar. Skorpan vaknar och inser att han måste ge sig av och hjälpa Jonatan. Stingern är verktyget som markerar att drömmen förvandlats till en mardröm, då det visuella inte förändras på något sätt. Också en dagdröm eller fantasisekvens i filmen ackompanjeras. Jonatan berättar för Skorpan att Sofia kallas "Duvdrottningen." Skorpan reflekterar över detta, drömmer sig bort och ser framför sig hur hon släpper iväg fåglarna. *Frihetstemat* på gitarr och flöjt startar under de drömlika bilderna på Sofia och hennes duvor (11). Scenen följs av ett montage där bilder på Skorpan och Jonatan växlar med bilder på Sofia. Musiken används för att knyta ihop dessa sekvenser.

²⁶³ Gorbman, sid. 18.

²⁶⁴ Gorbman, sid. 80.

²⁶⁵ Gorbman, sid. 86.

Klagosång kan inte ses som ett tema eftersom det bara förekommer två gånger i *Ronja Rövardotter* och då i identiska versioner och situationer. Musiken är dock intressant emedan den balanserar på gränsen mellan diegetisk och icke-diegetisk och således har en meta-diegetisk karaktär: Ronja förleds av locksång i dimman (13). Ljuden kommer från de underjordiska och utgörs av rop, skrik och röster i både manliga och kvinnliga stämmor. Sången är huvudsakligen ordlös, men ordet ”Kom” kan urskiljas. Man kan förmoda att Ronja hör musiken, men gör Birk det? Han hamnar ju inte i trans såsom Ronja, men förstår uppenbarligen vad som lockar på henne. Hör han samma ljud som hon utan att förledas? Är det diegetisk musik som hörs i hela skogen, hörs den bara av Ronja eller av både Ronja och Birk? Rösterna tystnar efter att Ronja vaknat upp ur sin trans, men är det musiken som försvunnit eller hon som vaknat? Senare drömmer Ronja om hur hon går i dimman och samma bilder ackompanjeras åter av *Klagosång* (15). Musiken tonar ut under vattenfallets dån och nästa scen följer. Under Ronjas dröm saknas dialog till skillnad från när stycket hördes första gången. Musiken är hennes minne och illustrerar den trans hon befunnit sig i. Vare sig man ser drömmusiken som diegetisk, icke-diegetisk eller meta-diegetisk är det någon form av subjektiv musik direkt kopplad till Ronja och musiken illustrerar det mystiska och irrationella.

Även Ferdinands mardröm i *Resan till Melonia* innehåller musik. Innan mardrömmen hörs *Ariels vaggvisa* fridfullt (27). Melodin tonar ut och Ferdinand drömmer om hur Slagg slår barnen, vilket ackompanjeras av hotfulla stråkar (28). Musiken ändrar karaktär till ett utdraget ostinato medan Miranda bultar på Ferdinands dörr och han skriker. Stycket har en montagefunktion mellan olika sekvenser och musiken upphör då Ferdinand vaknar. Det ersätts av *Vaggvisa* när han inser att han befinner sig i säkerhet (33). Ferdinand och Miranda samtalar och *Vaggvisas* funktion är här att illustrera trygghet, precis som *Vargsången* i *Ronja Rövardotter*. Man kan således notera att musik förekommer i mardrömmar i alla tre barnfilmerna.

3.4.5 Musikens närvaro/frånvaro

Precis som man bör fråga sig varför det är musik i en viss scen bör man ifrågasätta varför musik saknas i en annan. Gorbman skriver att effekten av musikens frånvaro aldrig ska underskattas.²⁶⁶

I *En kärlekshistoria* förekommer musik under prologen samt under förtexterna. Det senare kan betraktas som konvention. Filmens musik är annars huvudsakligen realistisk och hörs ofta som diegetisk bakgrund, t.ex. i verkstaden (2). Musik förekommer också i miljöer där den normalt återfinns som på ungdomsgården och under kräftsivan; en festsammankomst där det i allmänhet sjungs. Icke-diegetisk musik hörs ofta när Pär är ensam. Under scenen då han får stryk finns ingen musik för att förstärka action och följaktligen ser slagsmålet inte så våldsamt ut (19). Med annan klippning och spänningsmusik hade bråket sett betydligt blodigare ut. Istället inträder *The Bertil Theme* med sorgliga stråkar efteråt, och tar vara på tragiken efter att han lämnat platsen och Annika går hem. Det är tydligt att Pär's skador är om ej fysiska, så psykiska. Här vill regissör och kompositör inte illustrera våldet utan dess konsekvenser; alltså Pär's sorg och förnedring. Andersson har avstått från ett alltför romantiskt sockerströende av kärleksscenerna. Under parets första kyss t.ex. finns ingen musik och istället hörs

²⁶⁶ Gorbman, sid. 18.

ett tåg i bakgrunden. Ingen musik hörs under dialog på sjukhuset, när de vuxna pratar med varandra eller under ett längre samtal mellan Eva och Annika. Man kan dra slutsatsen att musik ofta saknas i samband med vuxna och att den utgör ungdomarnas perspektiv. Av denna anledning är den frånvarande under filmens slutscener och klimax eftersom föräldrarna är huvudpersonerna där. Andersson nämner Wadjas film *Aska och diamanter* som en förebild.²⁶⁷ Beträffande musikens funktion skriver Ljungman om 1960-talets nya vågen-regissörer att man i fransk, polsk och svensk film vid den tiden arbetade mycket med tystnaden och "lät den bli ljudbildens primärt uttrycksfulla komponent."²⁶⁸ Vad detta haft för betydelse för Andersson ser man bland annat i *En kärlekshistoria*s musiklösa slutscener.

Giliaps musik är realistisk och används (nästan) enbart när den är berättigad av handlingen. En melodi hörs svagt när huvudpersonen kliver upp ur sin säng. Här är musikens funktion att visa att Giliap inte får vara i fred då ljuden från restaurangen nedan tränger in i hans sfär och invaderar hans hem (6). Viss musik finns under dialogscener, som när Giliap och Greven möts för första gången, men musiken är nedtonad då de talar och växlar med inklippta scener från restaurangen (8). Musik används inte under transportsträckor, som exempelvis när Anna dukar av ett bord eller då Greven går till båten. Den förstärker inte heller spänningen i en scen där en man med hund kommer till hotellet och bråkar, eller när Greven skjuter Anna, vilket är en följd av anspråken på realism. Precis som i *Änglagård* är scener med fordon ofta tonsatta. Under mer romantiska scener mellan Giliap och Anna finns ofta musik för att ge stämning, vilket bortförklaras som realism när Anna sätter på en radio (19), paret befinner sig i en bar (25), eller då musiken från restaurangen hörs in i deras rum (28). I både *En kärlekshistoria* och *Giliap* undviks musik i de mest spännande scenerna alltså när John befarats drunknat i den förstnämnda samt när Anna skjuts i den sistnämnda. Musiken är helt enkelt neutral, precis som i verkligheten.

Bröderna Lejonhjärta använder konventionsenligt musik under både för- och eftertexter. *Nangijalatemat* är brödernas ledmotiv som även förekommer i filmens sagolika scener. Musiken ökar fantasivärldens trovärdighet, med dess drakar och strider mellan gott och ont. Däremot saknas musik i flera av scenerna med Katla eftersom draken och hennes vrål är tillräckligt skrämmande ändå. Musik hörs under striderna för att förstärka spänningen. Liksom i *Änglagård* förekommer musik i samband med natur och montage, men är frånvarande under dialog. Den används inte för att förstärka actionscener som när Jossi drunknar eller under branden. Istället startar sorgsam musik efter branden samtidigt som Skorpan berättarröst redogör för Jonatans död (3). På samma sätt saknas musik då Jonatan och Skorpan befriar Orvar. Den startar först när soldaterna upptäcker detta eftersom jakten börjar först då och det är denna spänning som måste förstärkas med musik. När fågeln Violantas dödsbesked framförs saknas musik.

Musik saknas i *Göta Kanals* början när karaktärerna introduceras för att ej stjåla uppmärksamhet från berättelsen och försvåra för publiken att komma in i handlingen. Generellt används musik inte under dialog. Musiken är viktig för ge en illusion av båtarnas höga hastighet och behövs därför inte när båtarna ligger stilla. Musik används i samband med humorsekvenser, för att förstärka dessa. Festen är tonsatt eftersom det är ett evenemang där musik allmänt återfinns. I filmens klimax, målgången, närvarar musiken. Under Jannes och Lenas smygande

²⁶⁷ Andersson "Filmkrönikan" *En kärlekshistoria*. Extramaterial DVD.

²⁶⁸ Ljungman. sid. 49.

tillåts musiken inte uppta för mycket av ljudbilden eftersom detta skulle avslöja vad som pågår, samt störa diegesis (28,30). Huvudtemat hörs under för- och eftertexter.

Ronja Rövardotter kombinerar, liksom de andra filmerna, inte gärna dialog och musik, t.ex. när rövarna talar. Liksom i *Änglagård* och *Bröderna Lejonhjärta* är naturscener ofta tonsatta. Musik förekommer inte samband med sagoväsen som grådvärgar, vildvittor eller rumpnissar utan lämnas oackompanjerade, på samma sätt som Katla i *Bröderna Lejonhjärta*. Att rumpnissarna inte ackompanjeras av musik är troligtvis för att inte stjäla uppmärksamhet från deras humoristiska sätt att tala. De underjordiska ledsagas av stämmningsmusik, men annars saknas musik i de skrämmande scenerna när Ronja jagas av vildvittor eller attackeras av grådvärgar. Musik är av tradition vanligt för att förstärka spänning. Frånvaron kan förklaras med att det är en barnfilm där ljuden från monstren är läskiga nog och får stå för stämningen. Actionsekvenser, såsom ovädret då Mattisborgen spricker eller när stenar faller i Vargklämman och dess efterföljande känslösamma sekvens då Mattis gråter, saknar musikalisk hjälp. Inte heller den sorgliga scenen där Skalle-Per dör ackompanjeras. I de andra filmerna förekommer oftast musik i samband med fordon. Här är de flesta scener där någon rider tonsatta. Det samma gäller den spännande scenen när barnen hoppar över Helvetesgapet och under rövarnas strid. Musiken i den sistnämnda scenen skiljer sig markant från den ödesmättade musiken under motsvarande sekvenser i *Bröderna Lejonhjärta*. Medan *Ronja Rövardotters* stridsscener är rätt humoristiska och ingen skadas, är *Bröderna Lejonhjärta* ett drama vars realistiska krig med dödsoffer kräver ett ansvar av musiken.

Mitt liv som hund saknar musik under dialog t.ex. när Ingemar läser för Farbror Arvidsson eller besöker modern på sjukhuset. Musik finns inte heller när barnen leker, tävlar eller spelar eftersom detta utgör verkligheten och musiken representerar Ingemars inre liv och känslor. Intressant är sättet som musiken ständigt utgör fantasi och överklighet. Den ackompanjerar montage, minnesblickar och Ingemars berättarröst (vilken i sig är överklig i diegesis). Även i denna film är scener där fordon framförs tonsatta, t.ex. tågresan till och från morbrodern (7,22). Andra tomma hål i handlingen, som då Ingemar och morbrodern går hem efter fotbollsmatchen tonsätts (9), till skillnad från när modern hänger tvätt. Musiken startar istället när hon får en kraftig hostattack och skriker åt Ingemar att han ska försvinna (3). I alla sportscener, som fotbolls- och boxningsmatcher, fattas musik. Detsamma gäller actionscener, t.ex. när det brinner eller när Ingemar faller igenom takfönstret. Under dialoglösa scener finns musik (13). Musik saknas när Ingemar är med Saga. Frånvaron av musik i samband med Saga gör henne till en mer svårläst karaktär än både Ingemar, vars svårmod tydliggörs med musiken, och morbrodern, vars frenetiska lyssnande till *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt* illustrerar hans lättsamhet. Filmen innehåller inte särskilt mycket musik och enbart sekvenser kortare än två minuter. Detsamma är fallet med *Ronja Rövardotter*.

Resan till Melonia är den film som har mest musik: över 51 %. Det beror sannolikt på att den tecknade genren i sig är överklig och behöver musik för att hålla publiken kvar i drömvärlden. Särskilt i samband med magi och trolleri förekommer musik, t.ex. när Caliban dricker av kraftsoppan som får honom att växa (43) eller när Miranda förvandlar barnen till fåglar så att de kan fly (48). Musik hörs under för- och eftertexter, men även efter de sistnämnda. Längre dialogsekvenser lämnas ofta oackompanjerade, som filmens början på båten eller

när William rimmar. Detta till skillnad från naturbilder då ön Melonia visas i ett ovanifrånperspektiv (6). Ett dialogfritt parti som ackompanjeras är när alla letar efter Caliban (44-45). Ferdinands dröm är tonsatt (31) liksom tomma hål i handlingen, exempelvis när William gör sig i ordning på morgonen (32). Pjäsen är oackompanjerad då framförandet misslyckas, men ackompanjeras sedan när den korrekta versionen framförs (55). I den spännande scenen där Plutonia sjunker förekommer musik, till skillnad från scenen när Caliban kidnappas (54). *Slug och Slaggs tema* tjuvstartar i slutet av en scen där Prospero, Kapten och Kockan smyger. Temat sträcker sig över till nästa scen där Slug och Slagg som upptäcker att alla är borta. Musiken slutar när de petar på den läckande roboten och musikens bortfall illustrerar att det är början till slutet för skurkarna (52).

Änglagårds diegetiska musik har ofta en synlig ljudkälla: någon uppträder eller också lyssnar folk på musik från någon musikutrustning. Musik förekommer under Eriks begravning: en ceremoni där psalmer spelas och sjungs. Icke-diegetisk musik hörs under minnesbilder som flashbacks och brevläsning samt i samband med själva huset. Musik förekommer också vid bild utan handling, exempelvis under naturbilder eller när folk åker på något fordon som moped, cykel, bil och motorcykel. Man kan då både se musiken som något som ska ge scenen tempo och som utfyllnad. Huvudtemat *Änglagårdtemat* hörs självklart i filmens nyckelscen när Axel ska avslöja att han är Fannys fader. När hörs då inte musik? Som brukligt förekommer inte musik under tal och dialog. I filmens början är detta särskilt uppenbart när byns många personer introduceras. Eftersom vi ännu inte känner karaktärerna, inget vet om dem eller deras historia, hur de är kopplade till varandra eller om de är onda eller goda, skulle kanske musik verka förvirrande eller för avslöjande, ehuru det är rätt triviala saker som diskuteras av karaktärerna. Undantag från musikens frånvaro vid dialog är när musikens syfte är att förstärka specifika känslor såsom sorg. Under gräl förekommer i allmänhet inte musik, t.ex. under Axels och Ragnars bråk, när Henning skäller på Axel eller Rut på Fanny. Däremot förekommer genomgående musik då Fanny är ledsen samt när vänskapen mellan Fanny och Gottfrid växer fram. Deras känslor för varandra blir tydliga tack vare musiken.

Musikens närvaro respektive frånvaro i uppföljaren följer samma mönster. Den saknas i dialog men närvarar i naturscener. Däremot hörs musik när dialog förekommer i naturscener som då Axel går i skogen eller när Per-Ove och Mårten jagar (3,6). Musikens närvaro är realistisk och återfinns i sammanhang där man kan förvänta sig musik, som vid dansen (10-12) och Gottfrids begravning (28-30). Under ett längre parti är musiken frånvarande i nästan en kvart: Axel, Rut och Mårten har bjudit hem Fanny, Zac, Ivar, Gottfrid och Henning på middag. Detta långa dialogparti lämnas oackompanjerat emedan det skulle vara omöjligt att tonsätta. Det finns så många och så olika känslor runt bordet: Mårten är attraherad av Fanny, Rut är arg på Axel som i sin tur inte vågar berätta att Fanny är hans dotter och Fanny är rädd att detta ska komma fram. Gottfrid är arg på Ivar och Axel är nervös. Det skulle vara svårt för tonsättaren att avgöra vems perspektiv som anses vara det främsta och således bör tonstättas. Denna persons känslor skulle med musik framstå som scenens viktigaste, vilket skulle förändra balansen totalt.

4. Slutdiskussion

Avsikten med denna uppsats har varit att ge en bild av den svenska filmkompositören Björn Isfälts verk. Hans filmmusik har undersökts utifrån bland andra Gorbmans teorier om att filmmusik ej medvetet hörs av åskådaren, används för att visa känslor samt i specifika situationer som minnesbilder, för att luras, i drömmar m.m. Också filmmusikens kommenterande funktioner och ledmotiv har behandlats. De senare är viktiga för att ge filmen kontinuitet och enhet.

Isfälts musikaliska stil beskrivs ofta med ordet ”enkelhet,” något han själv sade sig eftersträva. Svensk filmmusik har traditionellt en enkel karaktär vilket jag i denna uppsats knyter dels till Bergmans arv, dels till bristen på pengar, vilket gör att man tvingas använda syntar istället för symfoniorkester. Nutley menar att Isfälts musik låter väldigt svensk och skandinavisk, vilket kan kopplas till jämförelser mellan Isfält och Peterson-Berger respektive Alfvén.

En viktig faktor som påverkar hur Isfälts musik låter är att han ofta tog fasta på filmens tidsaspekt och anpassade instrumentering och sound därefter. Detta märks i flera av filmerna i denna uppsats, t.ex. *Ronja Rövardotter*, *Bröderna Lejonhjärta* och *Giliap* men även i andra filmer såsom *Kådisbellan* och *Gränslots*.

Att avgöra vad som är typiskt för Isfält och vad som är regissörens vilja är naturligtvis problematiskt eftersom filmmusik i huvudsak styrs av regissören. I *Änglagård* överlappar musiken ständigt scener och tjuvstartar med hjälp av sneaking och tailing out medan den i *Giliap* är neutral i förhållande till scenernas början och slut. Detta är snarare regissörernas olika preferenser än Isfälts. Nutley har fortsatt i samma anda i sitt samarbete med Andréasson.

En kärlekshistoria var den första film som Isfält tonsatte. Man kan ana en viss naivitet eller kanske ett oberoende i förhållande till hur man ”ska” göra filmmusik. Filmens musik visar inga egenheter vid början och slut utan håller sig gärna inom en scen. Ibland tjuvstartar musiken och utgör en brygga mellan två scener. Oftast börjar eller slutar den inte p.g.a. ett ändrat emotionellt tonläge. Man kan notera en folklighet och enkelhet i den diegetiska musiken. Det förekommer mycket hemmusicerande, t.ex. flickan som spelar flöjt, John som spelar piano och Pär som spelar gitarr. På kräftsdivan spelas munspel och sjungs snapsvisor. Musiken har således ofta en vardaglig och amatörmässig funktion och är så långt från storskalig Hollywoodfilm musik man kan komma, vilket förebådar *Giliaps* realism. Hemmusicerande finner man även i *Resan till Melonia*, *Änglagård*-filmerna och *Ronja Rövardotter*. Ett annat intressant fenomen i *En kärlekshistoria* är rockmusiken. Filmen innehåller flertalet sånger med text och musik som direkt speglar handlingen, vilket oftast undviks i filmmusiksammanhang för att ej dra uppmärksamhet från berättelsen. Rockmusiken ligger högt mixad, befinner sig i centrum och är diegetisk musik som ungdomarna lyssnar på. Bakom sång och rockinstrumentation hör man bl.a. flöjt så musiken har ett ändå ett tydligt släktskap med den instrumentala musiken. Den icke-diegetiska musiken är genomgående instrumental medan den Isfälts diegetiska musik består av både sång och musik. Filmens fyra huvudteman *Uvertyr*, *Eko-låten*, *Raj Raj* och *The Bertil Theme* används enbart icke-diegetiskt, med undantag av *Raj Raj*. De löser av varandra någorlunda kronologiskt: *Uvertyr* är inledningstema och Pär's tema. *Eko-låten* är Pär's ensamhetstema och återkommer inte efter att han och Annika blivit ett par. Istället blir *Raj Raj* parets kärlekstema. *The Bertil Theme* illustrerar de mest tragiska och dramatiska scenerna. All icke-diegetisk musik har ett ganska

stillsamt tempo som ämnar verka tillsammans med bilden. Musiken fyller tomrum i det narrativa och i dialogen och binder samman scener.

Andersson hade med *Giliap* avsikten att bryta av mot *En kärlekshistoria*. Visuellt är filmerna ganska olika då *Giliap* har mer stillastående kamera och färgerna är mattare än debutfilmens. Även musikanvändandet omfattas av enkelheten. Den enda tydligt icke-diegetiska musiken återfinns under för- och eftertexter. I övrigt övergår diegetisk musik till icke-diegetisk eller tvärtom vid några tillfällen genom sneaking och tailing out, men generellt sett är musiken diegetisk, vilket var Andersson intention. Musiken har dock en icke-diegetisk karaktär då den ofta är ner-tonad, ibland så lågt att man knappt hör den, inte kommenteras av karaktärerna och oftast befinner sig i bakgrunden helt oberoende av det visuella. Eftersom musiken är realistisk är den frånvarande i filmens klimax då Anna blir skjuten på stranden. Istället hörs vågorna slå hårt. Ljudeffekter ersätter musik på samma sätt i *En kärlekshistoria* där en mistlur hörs diegetiskt istället för icke-diegetisk musik när man letar efter John. Dessa klimax är medvetet stumma. Beträffande *Giliaps* strukturella funktioner börjar och slutar musiken ofta med en ny scen eller mitt i en scen och inte p.g.a. en ändrad känsla eller en händelse. Detta eftersom musiken är diegetisk och inte styrs av känslor och händelser, utan bara ”är”. Musiken speglar inte känslor hos karaktärerna, men eftersom det är en vemodig film med melankolisk musik är den ändå parallell och ej kontrapunktisk med handlingen. Några återkommande teman finns, t.ex. *Inledningstemat* och *Kärlekstemat*. Det förekommer klassisk musik och jazz i låg volym, förpassad till bakgrunden, precis som i debutfilmen. *En kärlekshistorias* självmusicerande är ersatt av professionella orkestrar på hotellet, spelklubben och badhotellet. Folk hörs, precis som i den första filmen, vissla och nynna vid flera tillfällen vilket bidrar till filmens realism. *Giliap* kan upplevas som en tyst film. Det är 47:25 minuter musik på 2:10:10 minuter film vilket blir ungefär 36 % musik. Musik förekommer inte direkt i transportsträckor, vilket annars är vanligt i filmmusik. *En kärlekshistoria* innehåller mer musik, 41,5% och filmens längsta musiksekvens är när Eva under dryga tre minuter sjunger *På en sjömansgrav*, vilket underordnas dialogen. *Giliap* saknar längre musiksekvenser.

Musikanvändandet i *Bröderna Lejonhjärta* är relativt okomplicerat eftersom det är en barnfilm och man önskar göra det så tydligt som möjligt för den yngre publiken. Huvudtemat *Nangijalatemat* varieras sällan. Dess karaktär är positivt trots att det används när bröderna dör. Musiken lindrar tragiken i dessa scener och visar att döden inte är sorglig eftersom att man går vidare till en bättre värld, vilket är berättelsens grundtanke. I övrigt används musik för att förstärka spänning. Under Skorpans mardröm hörs en dramatisk stinger. I stridsscenerna är musiken marschinspirerad. Musiken har ett medeltida sound och på värdshuset sjungs en traditionell fransk melodi, vilket ger filmen en lite tidlös känsla; bekant och ändå obekant. Instrumenteringen är gitarr, flöjt och synt samt blåsinstrument och inga sentimentala stråkar. Det är inte så mycket musik i slutet av filmen t.ex. under den dramatiska striden med Katla. Detta dels för att det är spännande nog utan att behöva betonas, dels för att musikens huvudtema dittills haft en positiv karaktär. Det skulle kanske framstå som kontrapunktiskt mot handlingen och förvirra barnpubliken. *Nangijalatemat* och *Frihetstemat* är besläktade och knyts ibland ihop. Ledmotivtänkandet är tydligt då musiken kopplas till bröderna respektive frihetskampen och duvorna. Speciellt *Nangijalatemat* använder sneaking och tailing out samt rör sig ofta över flera scener i syfte att binda dessa samman.

Göta kanal är i stort sett monotematisk. *Inledningstemat* karaktär, instrumentering och tempo varieras för att visualisera växlande händelser och idéer. Temat blir rockigt när man ser den vilde Björn, lyriskt när man ser kärleksparet, vaggviseaktigt på kvällen, intensivt då det hörs under båtjakterna och pampigt till bild på kungaparet. Komedier har ofta ganska stereotypa karaktärsskildringar vilket även märks i musikanvändandet, exempelvis karaktäriseras *Göta Kanals* pengafixerade kronofogde av ett maniskt lyssnande på ABBA:s *Money Money Money*. Användandet av negativa accenter har inte återfunnits i någon annan av de undersökta filmerna än *Göta kanal*. Musik hörs ofta, men eftersom sekvenserna är korta är filmen inte tonsatt mer än 30 % av tiden. Inledningen utgör den längsta musiksekvensen. *Ronja Rövardotter* och *Mitt liv som hund* har ungefär lika lite musik. I den förstnämnda har den en mer avskild roll, befinner sig ofta i centrum och ligger högt mixad.

Ronja Rövardotters musik har likheter med *Bröderna Lejonhjärtas*, främst i stil men även i instrumentering. Musiken är långt från Hollywoods romantiska och dramatiska stråkar med sina medeltida flöjter, stränginstrument och andra mer udda instrument. En mindre ensemble må hända, men en stor ljudbild. En skillnad är det omfattande användandet av a capellasång i *Ronja Rövardotter*, vilket inte återfinns i *Bröderna Lejonhjärta* eller någon annan av filmerna i denna uppsats. *Ronja Rövardotters* två huvudteman *Stämsång* och *Vargsången* förekommer diegetiskt och icke-diegetiskt, a cappella och instrumentalt. *Vargsångens* huvudsakliga funktion är att trösta och ge trygghet, ömhet och kärlek. Lovis tröstar Ronja som gråter när fadern förskjutit henne och Ronja sjunger för Birk. Sången hörs aldrig i sin helhet till skillnad från på CD-soundtracket där det sjungs av Lovis tillsammans med komp. Vissa skillnader i betydelse har musiken jämfört med CD-soundtracket. Där representerar *Vargsången* i högre grad tröst än trygghet: Lovis tröstar Ronja, Ronja tröstar Birk och Mattis tröstar den döende Skalle- Per i olika scener. Musiken överlappar oftast inte scener, utan håller sig inom en scen, med undantag av montagen i skogen. Oftare än i de andra filmerna upphör musiken av en förändrad känsla. Exempelvis startar *Stämsång* när Ronja rör Birks sår och illustrerar den affektion hon känner för honom. Temat tystnar då detta vänds till ilska och hon fräser ”Tala inte till mig” åt sin moder. Ytterligare ett exempel är då musiken, som ackompanjerar Ronjas känslor för Birk, slutar då hon häpnas av att se rumpnissen med hennes mössa över sig. När Mattis faller i fällan upphör musiken dels för att betona händelsen, dels för att illustrera den förändrade känslan då den segervissa Mattis blir snopen.

Mitt liv som hund består i stort sett av två icke-diegetiska huvudteman och den återkommande diegetiska sången *Far, jag kan inte få upp min kokosnöt*, som ger en komisk effekt. Det första huvudtemat förekommer under tillbakablickar och minnesbilder. Musikens funktion under sådana märks även i *Änglagård*-filmerna. I *Mitt liv som hund* är drömmar och mardrömmar tonsatta, precis som i alla tre barnfilmerna. Filmen har ett tydligt ledmotivtänkande då *Tema 1* förknippas med modern och *Tema 2* med det nya livet med morbrodern. Precis som i *Ronja Rövardotter* förekommer en förvrängd version av ett huvudtema för att illustrera känslor i uppror.

Jag kan inte helt instämma med Isfälts påstående att mickey mousing saknas i *Resan till Melonia* utan hittar sådan synkronisering både hos en ljudande vulkan och när båten sjunker, samt hos en kopp som dansar till orientalisk musik. Mickey mousing återfinns också under *Änglagård: Andra sommarens* stycke *Råttor*, i den meta-diegetiska *Mattissången* i *Ronja Rövardotter* samt i *Göta Kanals*

smygscener. Det verkar som Isfält kunde använda lite mickey mousing i komiska scener men aldrig i allvarliga. Likaså används stingers vid några olika tillfällen t.ex. under Skorpanns mardröm i *Bröderna Lejonhjärta*. En svårighet med *Resan till Melonias* musik är att skilja musik från ljudeffekter. Att en bildörr slås igen i *Änglagård* är helt klart en ljudeffekt, men hur är det med den gigantiska Calibans fotsteg som framförs av instrument? Är det musik eller ljudeffekter? Trolleri illustreras alltid med instrument i filmen. Ostinato har en viktig roll för att skapa stämning i bakgrunden av dialogpartier. Det förekommer ofta musik då Ariel flyger, vilket för tankarna till duvorna och *Frihetstemats* betydelse i *Bröderna Lejonhjärta*. Det finns mycket starka känslor i *Resan till Melonias* filmmusik; den är triumferande, dramatisk, tragisk och lustig. Säkert vågar man ta ut svängarna lite extra eftersom det är en tecknad film.

Änglagård innehåller mycket musik. Den överlappar oftast scener och binder dem samman. Nutley visade mig utdrag ur hans senaste film *Heartbreak Hotel* och demonstrerade hur han använde Nanne Grönvalls dominerande upptempomusik i en scen. Han illustrerade hur man gör när den efterföljande musiken skall dra ner tempot men ändå p.g.a. miljön måste finnas kvar. Eva Dahlgrens rofyllda och nedtonade musik fyller denna funktion innan slutligen Andréassons icke-diegetiska musik inträder. Detta är samma teknik som användes i *Änglagård*-filmerna. I den icke-diegetiska musiken finns två huvudteman som varierar något; *Sorgtemat* och *Änglagårdtemat*. Noteras kan att huvudtemat presenteras först 24 minuter in i filmen. *Sorgtemat* representerar den döda Erik och förekommer under tillbakablickar. Det är också ett ledmotiv för Fannys utanförskap och rotlöshet samt den döda modern och den okände fadern. *Änglagård*-filmerna och *En kärlekshistoria* innehåller mycket diegetisk och mycket svensk musik. I *Änglagård* finner vi ABBA och psalmerna *Den blomstertid nu kommer*, *I denna ljuva sommartid* och *Där rosor aldrig dör*. Även i *Giliap* och *Mitt liv som hund* figurerar psalmer. Snapsvisor hörs i båda *Änglagård*-filmerna liksom i *En kärlekshistoria*. Musik av ABBA återfinns i *Göta Kanal* och *Änglagård*-filmerna. I *Änglagård* kontrasteras det rena svenska med det ”syndiga” tyska. Det tyska representerar den försvunna Alice som lämnade byn för Tyskland samt Fannys karriär i landet. Fanny och hennes vänner sjunger Sylvainmelodierna på tyska medan Henning sjunger dem på svenska. Musik förekommer ofta tillsammans med naturbilder.

Medan t.ex. *Ronja Rövardotter* har ett eget instrumentalt sound hade *Änglagårds* musik redan en orkestral karaktär så det känns följaktligen naturligt att syntarna bytts mot en riktig orkester i *Änglagård: Andra sommaren*. Att separera *Änglagård* från uppföljaren vid undersökandet av filmens musikaliska funktioner är onödigt. Endast ett viktigare nytt tema, *Tema 1*, introduceras och en av filmmusikens viktigaste funktioner är fortfarande att ackompanjera och sammanbinda olika naturbilder och således ge filmen stämning. Den diegetiska musiken är sig lik med psalmer, ABBA och dansband. Nutley har med uppföljaren velat sluta cirkeln i historien om Fanny, vilket märks både visuellt och i musiken då vissa saker återkommer såväl i bild som i ljud. Den mest framträdande strukturella funktionen hos musiken i *Änglagård*-filmerna är att den nästan alltid startar för att betona något viktigt som sagt, eller försvinner när något viktigt ska sägas, med hjälp av sneaking och tailing out.

I samtliga filmer i denna uppsats finner man företeelser som är typisk för filmmusik: spelet mellan diegetiskt och icke-diegetiskt, musiken som stämningsskapare, dess förmåga att binda samman scener, förklara samband och

trollbinda publiken. Trots att musiken tillhör olika genrer, beställts av och arbetats fram tillsammans med olika regissörer och är hämtade ifrån en lång tidsperiod förenas de alla av en sak: Björn Isfälts osvikliga känsla för vackra melodier. Dessa vägrar vara enbart filmmusik man inte lägger märke till. Utan att konkurrera ut bild och handling är de sånger som man minns och nynnär på, precis som vilka melodier som helst.

5. Källförteckning

5.1 Källor:

- En kärlekshistoria*, Film och kommentatorspår av Svensson, Owe, Boman, Kalle och Andersson, Roy. Studio 24 Distribution, 2003.
- Giliap*, Filminstitutet Video 841-9732, 1975.
- Bröderna Lejonhjärta*, AB Svensk Filmindustri 530569, 1977.
- Göta kanal*, Inspelat från SVT
- Mitt liv som hund*, AB svensk filmindustri, 1985.
- Resan till Melonia*, Sandrew Metronome Video Danmark 979644, 2003.
- Ronja Rövardotter*, AB Svensk Filmindustri 530679, 1984.
- Änglagård*, AB Memfis film och television 537326, 1992.
- Änglagård: Andra sommaren*, Sweetwater AB 534143, 1994.

5.2 Litteratur:

- Bark, Jan. ”Samspel och växelverkan” *You ain´t heard nuthin´ yet. Om musik och ljud i film*, Stockholm, 1993.
- Brown, Royal S, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley & Los Angeles, 1994.
- Byström, Gabriel, ”Konsten att höras utan att märkas.” *Göteborgs-Posten*, Nöjesdelen, Göteborg, 940524, sid. 52.
- Carlsson, Mikael, ”Isfält – Möt Sveriges främste filmkompositör” *Moviescore, svensk filmmusiktidskrift nr 3. Göteborg*, 1993, sid. 11-18.
- Carlsson, Mikael, ”Andra sommaren – Med radiosymfonikerna tillbaka till Änglagård” *Moviescore, svensk filmmusiktidskrift nr 4. Göteborg*, 1994. sid. 10-21 och 66.
- Croneman, Johan, ”530216-3469 Lindahl, Kai, Thomas” *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik x 8. Göteborg*, 1994, sid. 60-75.
- Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, 1992.
- Forsström, Anders ”Ljudspår – Filmmusiken fokus för helgens seminarium”, *DN På Stan*, Stockholm, 060608, sid. 28
- Furhammar, Leif, ”Musik i film” *Från skapelsen till Edvard Persson ”Fem essäer om film” omarbetade och ytterligare tre*. Stockholm, 1970. sid. 45-72.
- Glanzelius, Ingmar, ”200203-0597 Svensson, Gunnar, Torsten” *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik x8. Göteborg*, 1994. sid. 158-163.
- Gorbman, Claudia – *Unheard Melodies: Narrative Filmmusic*, Bloomington & Indianapolis, 1987.
- Haglund, Magnus, ”440510-5414 Dageby, Ulf, Thorbjörn” *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik x 8. Göteborg*, 1994, sid. 31-44.

- Hancock, Mikael, "420628-2293" Isfält, Tor, Björn, Engelbrekt" *Filmkonst opus 28 nr 1 / Filmmusik x 8*. Göteborg, 1994. sid. 46-57.
- Kalinak, Kathryn, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, Wisconsin, 1992.
- Kassabian, Anahid, *Hearing Film – Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, 2001.
- Ljungman, Carl, *Tonsvall och bildkaskader Om synen på filmmusik och filmljud i svensk press och litteratur 1960-93* C-uppsats i musikvetenskap skriven för Lunds universitet.
- Nutley, Colin, text ur häftet till CD-soundtrack *Änglagård: Andra sommaren*. Frituna 0288 2, 1994.
- Nyström, Martin "Åt helvete med musikens hjälp" *DN, Kultur*, 060608, Stockholm, sid. 10.
- Okänd artikelförfattare, "Sylvain Jules" Nationalencyklopedin, Höganäs, 1995. Band 17, sid. 580.
- Prendergast, Roy M. *Film Music – A Neglected Art*, New York, 1992.
- Roth-Lindberg, Örjan, "Om ljudet i film" *You ain't heard nuthin' yet – Om musik och ljud i film*, Stockholm 1993.
- Scherwin, Johan, "Det gäller att suga i sig filmens känsla - ett samtal med kompositören Björn Isfält." *Tusen och en film, Filmpedagogisk tidskrift nr 2*, 1990, sid.15-16.
- Scherwin, Johan, "Några musikaliska parhästar" *You ain't heard nuthin' yet – Om musik och ljud i film*. Stockholm, 1993.
- Strömberg, Mikael, "Har du hört nån bra film? Mikael Strömberg om den obegripliga tystnaden kring filmens musik." *Aftonbladet* 001115, Stockholm, sid. 45.
- Tagg, Philip, *Kojac – 50 seconds of television music. Toward the analysis of effect in popular music*. Avhandling för Göteborgs Universitet 1979.
- Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1929-1939*, Förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1980.
- Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*, Förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1982.
- Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1950-1959*, Förord av Jungstedt, Torsten. Arlöf, 1985.
- Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, Förord av Jungstedt, Torsten. Arlöf, 1990.
- Winqvist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, Förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1992.

5.3 Internet:

- Okänd artikelförfattare, "Björn Isfält" sv.wikipedia.org/wiki/hemsida Senast uppdaterat 070124. Hämtat 070306.
- Okänd artikelförfattare, "Filmmusiken i centrum på Kulturhuset och Zita" www.dn.se Publicerat 060608, Hämtat 070307.
- Okänd artikelförfattare, "Gränslots", Sv.wikipedia.org/wiki/hemsida Senast uppdaterat 070128, Hämtad 070307.
- Okänd artikelförfattare, "Historia" www.grammis.se Uppgift om senast uppdatering saknas, Hämtat 070306.
- Okänd artikelförfattare, "Vinnare 1981-90" www.sfi.se Senast uppdaterat 040407. Hämtat 070306.

5.4 VHS:

Smith, Dean, *Roy Anderssons rum. Om Roy Anderssons Studio 24*. Dokumentär inspelad från SVT. Dean Smith Film Production/ DV Red productions, 2002.

5.5 LP:

En kärlekshistoria CBS S 64043

5.6 CD:

Bröderna Lejonhjärta soundtrack, Bonnier Amigo Music Group AB 334 70063, 1977.

Ronja Rövardotter soundtrack, Bonnier Amigo Music Group AB 334 70183, 1984.

Filmkonst opus 28 nr 2 / Filmmusik x 8, Göteborg, 1994. Två stycken ur *Änglagård*.

Änglagård: Andra sommaren, Frituna 0288 2, 1994.

5.7 Intervjuer:

Andersson, Roy, intervjuad av Lodin, Sara 060308. Studio 24. Mini Disc i författarens ägo

Nutley, Colin, intervjuad av Lodin, Sara 060302. Sweetwater. Mini Disc i författarens ägo.

STIM, 070206.

6 Bilagor

6.1 Bilaga 1: Filmernas handling

6.1.1 *En kärlekshistorias* handling

Pär är en femtonårig pojke. Han får vid ett sjukhusbesök hos sin farfar syn på den trettonåriga Annika som är där för att hälsa på sin moster. Pär blir förälskad. Han och Annika möts senare på en ungdomsgård och även hon blir kär. Efter medlande mellan respektive vänner blir de ett par. Deras nyfunna lycka avbryts när Pär får stryk av en rival. Han tar ut sina skamkänslor på Annika som han överger men sedan återförenas med. Deras kärlek växer sig starkare och paret tillbringar en öm natt ihop då Annikas föräldrar reser bort. Annika åker till Pärs landställe för att fira midsommar och hennes familj kommer efter. Det förälskade paret är lyckligt ovetande om de dramor som utspelar sig mellan deras föräldrar under festen. Ett tävlande i status och alkohol mellan Pärs garagearbetande fader och Annikas kylskåpsförsäljande fader John äger rum. Den sistnämnda blir full och försvinner ut i skogen. De andra är övertygade om att han har drunknat och ropar hysteriskt efter honom tills han dyker upp varpå sällskapet skamset återvänder hem. Filmen skildrar barnens kärlekshistoria såväl som ett vuxensamhälle med klassproblematik, alkoholproblem och äktenskapssvårigheter.

6.1.2 *Giliaps* handling

Huvudpersonen Giliap kommer för att arbeta som servitör på ett hotell, men försäkrar alla att det bara är tillfälligt. Han vill hellre ut på sjön. På hotellet rym

en brokig skara människor bl.a. den rullstolsbundna ägaren, den populära servitrisen Anna och smågangstern Greven. Giliap börjar umgås med Greven. Anna blir förälskad i Giliap som avvisar henne. Hon vänder sig då till Greven istället för att göra Giliap svartsjuk. Men efter att Greven för nöjes skull bränt en man med en cigarett slutar hon träffa honom och tyr sig åter till Giliap. Greven blir sjuk efter ett misslyckat brott och Giliap avvisar Anna ännu en gång. Hon tröttnar och åker som planerat för att arbeta på ett badhotell. Giliap följer efter och de återförenas och upplever en kort men lycklig stund tillsammans. Greven som är kär i Anna söker upp dem och skjuter henne. Giliap lämnar orten med tåg och filmen slutar.

6.1.3 *Bröderna Lejonhjärtas* handling

Bröderna Lejonhjärtas huvudperson är en dödsjuk pojke som kallas för Skorpan. Han är nio år och bor med sin äldre broder Jonatan och deras moder. En dag bryter en brand ut i familjens hus. Jonatan räddar sin lillebror men omkommer själv. När Skorpan avlider hamnar han i Körbärsdalen i eftervärlden Nangijala och återförenas med brodern. Eftervärlden visar sig vara långt från så idealisk som bröderna fantiserat om. Grannbyn Törnrosdalen är en diktatur styrd av Tengil som med hjälp av den farliga draken Katla håller alla i skräck. En motståndsrörelse finns; i Törnrosdalen leds kampen av Orvar och i Körbärsdalen av Sofia och hennes allierade. Dessa inkluderar förutom Jonatan och Skorpan även den buttre Hubert och den glade värdshusägaren Jossi. Efter att Törnrosdalens hjälte Orvar förräts och tillfångatagits rider Jonatan iväg för att rädda honom. Skorpan stannar kvar i Körbärsdalen men efter en mardröm ger han sig av efter Jonatan. Gömd bland bergen bevittnar han mötet mellan två av Törnrosdalens soldater och förrädaren som visar sig vara Jossi. Soldaterna upptäcker Skorpan som påstår att han är från Törnrosdalen. I byn möter han slumpartat Mattias som räddar pojken genom att ställa upp när Skorpan ber honom låtsas vara hans farfar. Jonatan har sitt gömställe i Mattias källare. Bröderna återförenas och räddar Orvar. Folket gör uppror mot soldatmakten och den stora slutstriden äger rum. Många stupar innan Jonatan lyckas stjäla Tengils stridslur, det vapen han använt för att styra Katla, och draken dödar Tengil. Striden är över men Mattias har avlidit. Jonatan inser att han måste döda Katla för att Nangijala äntligen ska bli fritt men brännskadas svårt av draken innan han slutligen lyckas döda henne. Med Skorpans hjälp kastar han sig nedför ett stup för att dö så att de båda ska hamna i eftervärlden Nangilima.

6.1.4 *Göta Kanals* handling

Janne och Sigurd är två båttillverkare vars affärer går dåligt. De är utkonkurrerade av den proffsiga båtförsäljerskan Rut och kronfogden är ute efter dem. En stor chans uppkommer när Sveriges exportråd får i uppdrag att sälja en massa båtar till en rik arab och man vänder sig både till Janne och Rut. En tävling dras igång där den båt som först tar sig genom Göta kanal vinner mångmiljonordern. Tävlingen kantas av diverse fusk från båda sidor innan de når mål. Ruts lag vinner men orden faller igenom och Janne får en stororder med Norge istället så allt slutar således lyckligt för filmens hjältar.

6.1.5 *Ronja Rövardotters* handling

Ronja föds som enda barn till en rövarfamilj bestående av fadern och ledaren Mattis, hans hustru Lovis och tolv andra rövare. När Ronja är elva år visar det sig

att Mattis ärkefiende Borka flyttat in i andra halvan av rövarens hem Mattisborgen, som sprack den natt som Ronja och även Borkas son Birk föddes. Birk och Ronja möts och Ronja räddar hans liv efter att han under en hopptävling mellan de två fallit ner i Helvetesgapet, stupet mellan de kluvna borgdelarna. Efter en ursprunglig fiendlighet blir barnen vänner och börjar träffas i smyg i skogen. Men då Mattis kidnappar Birk tvingar Ronja sin fader att lämna tillbaka pojken genom att själv frivilligt överlämna sig till Borka. Mattis återlämnar Birk, men avsäger sig sitt faderskap till Ronja efter hennes svek. Birk och Ronja rymmer hemifrån och flyttar ut i en tom björngrotta. Den inledningsvis idylliska tillvaron som barnen bygger upp leder till problem och konflikter. En försvunnen kniv leder till ett stort bråk och splittring men barnen återförenas. När vintern närmar sig inleds från Mattisrövarens sida en övertalningskampanj för att få hem Ronja. Först ut är rövaren Lill-Klippen, därefter Lovis och slutligen Mattis som ber Ronja att återvända hem. Birk följer motvilligt med. Mattis och Borka bestämmer sig för att slå sig ihop för att kunna bekämpa fogdeknektarna som är ute efter alla rövare. Efter en uppgörelse utses Mattis till ledare. Under vintern avlider den gamle rövaren Skalle-Per till Mattis stora sorg. När våren kommer flyttar Ronja och Birk med föräldrarnas välsignelse ut i skogen igen.

6.16 *Mitt liv som hunds* handling

Mitt liv som hund handlar pojken Ingemar som bor med sin bror Erik och deras mor, medan fadern är ute och reser någonstans i världen. Modern är sjuk och orkar inte med sina barn. Brodern får flytta till deras mormor och Ingemar till den roliga morbrodern i Småland. Ingemar saknar sin hund Sickan men möter en vän i pojkflickan Saga som spelar i samma fotbollslag. Han flyttar tillbaka till modern som hamnar på sjukhus och avlider varpå han återvänder till morbrodern. Saga börjar bli intresserad av Ingemar men efter att han avvisat henne hamnar hon i bråk med en tjej i deras klass. Ingemar får veta att Sickan avlivats och blir rasande. Han låser in sig i morbroderns lusthus där han bryter samman över moderns död, innan han kan gå vidare i sitt sorgearbete.

6.1.7 *Resan till Melonias* handling

Resan till Melonias huvudperson Ferdinand rymmer från livet som barnslav på mardrömsön Plutonia. Han tar sig ombord på en båt för att komma till paradiset Melonia. Båten sjunker på grund av storm orsakad av fågeln Ariels trolleri. Ariel har skickats dit av trollkarlen Prospero för att hindra Plutonias skurkar Slug och Slagg från att ta sig till Melonia. Ferdinand klarar sig och tas omhand av Miranda och hennes far Prospero. Överlever gör också Rorsman, Kapten Julgransfot och Kockan, samt skurkarna och de spolas alla i land. Slug och Slagg kidnappar Prosperos tjänare Caliban efter att de upptäckt att denne har en magisk dryck som får saker att växa. Prospero, Ferdinand, Miranda och Ariel beslutar sig för att rädda Caliban och barnen på Plutonia. Med på färden kommer de överlevande från båten och hunden William, som besatt när drömmen om en egen teater. Miranda använder sina trollkrafter och förvandlar barnen till fåglar och de flyr till en teater som William funnit. Han sätter upp Shakespeares pjäs *Stormen*. Plutonia sjunker, skurkarna drunknar och Prospero som förlorat sin trollkraft beslutar sig för att frige sina tjänare Caliban och Ariel till deras stora lycka.

6.1.8 *Änglagårds* handling

Efter att den enslige Erik dött efterlämnar han sig den stora gården Änglagård till barnbarnet Fanny som är hans enda arvinge. Fanny som inte känt till sin morfar är en nattklubbssångerska som reser runt i världen och uppträder tillsammans med den homosexuelle Zac. Fanny och Zac anländer till byn Yxared i Västergötland under begravningen, men möts genast av stort motstånd från byborna. Kvinnorna anser att Fanny är slampig, den rike Axel vill köpa skogen hon ärvt och hans son Mårten attraheras av henne. Hon lär känna ett äldre brödrapar; den buttre Ivar och den glade Gottfrid som blir en nära vän till henne. Fanny känner sig hemlös, rotlös och vilsen och har aldrig vetat vem som är hennes biologiska fader. Krig utbryter mellan henne och byborna då hon trött på allt skvaller bjuder dit sina vänner vilka utgörs är en exhibitionistiska showartister. Fannys attityd mot byborna hjälper knappast situationen och inte heller Zac står helt på hennes sida eftersom han anser att hon betar sig illa. Prästen Henning stödjer henne och medlar efter bästa förmåga och något slags vapenstillestånd inträder. Fanny får veta att Axel är hennes far, något som hans hustru Rut vetat om i alla år och hållit hemligt. Ivar tror dock att Fanny är hans dotter eftersom även han haft ett förhållande med Fannys moder Alice. Fanny låter honom tro detta och berättar inte för någon om Axel. Hon och Zac lämnar byn men lovar återvända till vintern.

6.1.9 *Änglagård: Andra sommarens* handling

I uppföljaren återvänder Fanny och Zac till byn efter att huset Änglagård brunnit ner. Hon är förtvivlad, men skyller inte på Ivar som indirekt orsakat eldsvådan. Relationen mellan byborna och Fanny är fortsatt spänd. Eva blir rasande då Ragnar inte vågar erkänna för Fanny att han och Eva blivit ett par efter att Anna-Lisa lämnat honom. Eva förbjuder senare Fanny att komma till hennes och Per-Oves butik. Mårtens attraktion till Fanny blir allt starkare men hon vill inte berätta om deras syskonskap med hänsyn till Ivar. Henning i sin tur blir allt mer förälskad i Rut. Ivar visar sig ha vunnit på Lotto, något han hållit hemligt för alla, inklusive sin bror, till dennes stora förtret. På Fannys initiativ använder Ivar pengarna till att resa till USA för att hälsa på den sedan länge utvandrade brodern Sven, i sällskap med Gottfrid, Fanny och Zac. Axel berättar sanningen om Fanny för Mårten och Henning försöker förföra Rut. Fanny och Zac har under New York-vistelsen ett stort bråk och han lämnar henne och reser ensam därifrån. Gottfrid avlider av en hjärtattack. Zac återvänder till Yxared i tid för begravningen. Fanny vill inte sära Ivar utan ”erkänner” på begravningen för byborna att Ivar är hennes far. Hon och Zac återförenas och då de tillsammans reser ifrån byn avslöjar hon för honom att hon är gravid.

6.2 Bilaga 2: Cue sheets

Förkortningarna: ID – icke-diegetisk, D – diegetisk, M – meta-diegetisk, H – en händelse med vilken musik börjar eller slutar, E – en ny känsla som får musik att börja eller sluta, M – musiken börjar eller slutar i och med en helt ny scen, S – musik smyger sig in i en scen dvs. sneaking, T – musik tonar ut i en scen, tailing out och I – musik börjar mitt i en scen oberoende av ovannämnda. Skillnaden mellan I och S är att I oftast gäller diegetisk musik som när någon börjar eller slutar sjunga eller spela respektive sätter på eller stänger av musikutrustning. Detta ses som neutralt eftersom det inte har direkta filmmusikaliska orsaker. När musiken har en icke-diegetisk funktion använd istället S och T då musiken smyger in/ut i filmen.

A.B.C osv. betyder att stycket eller sekvensen, hänger samman på ett extra viktigt sätt så att dessa inte bör ses som helt fristående från varandra

Tecknet ”-” innebär att en scen eller musiksekvens följs av nästa medan ”+” innebär att två musikstycken hörs samtidigt i varandra ”?” innebär att funktionen är för osäker för att kunna fastställas säkert.

Tidkod och totala sekunder är med reservation för vissa felaktigheter. Olika DVD-spelare kan ha lite olika räkneverk och i vissa sekvenser är musiken så nedtonad eller överröstad att det är omöjligt att på sekunden urskilja när musiken börjar eller slutar.

Observera att detta inte är ett facit utan rör sig om mina tolkningar.

6.2.1 Cue sheet: *En kärlekshistoria*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ ID:	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/ /S	Slutar:	H/E /M/ /T
1	0:05- 1:24	1:19	Bioduk	ID	<i>Uvertyr</i>	Orkester	Ljus faller på ridån	S	Med scenen	M
2	1:28- 3:29	2:01	Pär i faderns garage	D	<i>Bodens Ingenjörskårs marsch</i>	Från en radio	Med scenen	M	I scenen	I
3a	3:29- 3:35	0:06	Samma	D	Sång	Verkstadsarbetaren sjunger	I scenen	I	I scenen	I
3b	3:54- 4:09	0:15	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
4	5:13- 7:26	2:13	Förtexter – Pär åker moped inom stan	ID	<i>Eko-låten</i>	Rock-uppsättning	Pär ser sig i spegeln	S	Med scenen	M
5a	11:23- 12:32	1:09	Sjukhusbesöket	D	<i>It's a Long Way to Tipperary</i>	Flöjtmusik med sång	Med scenen	M	I scenen	I
5b	13:27- 13:57	0:30	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
5c	14:55- 15:43	0:48	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
5d	16:44- 17:12	0:28	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
5e	17:58- 18:47	0:49	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	Med scenen	M
6	20:45- 21:35	0:50	Pär åker moped	ID	<i>Eko-låten</i>	Rock-uppsättning	Pär med sina kompisar	S	Annika och Eva på stan	H/E
7	21:48- 21:58	0:10	Annika och Eva på balkongen	D	One-time music	Eva och Annika sjunger	Med scenen	M	Med scenen	M
8	24:24- 26:09	1:45	Killarna letar efter Annika	D	<i>On My Way</i>	Rock-instrument	Killarna stänger av mopeder	I	Med scenen	M
9	26:10- 28:38	2:28	Hängandet av salongsdörrarna	D	<i>Pierina eller Blå anemonerna, Evert Taube</i>	Från musikapparat	Med scenen	M	Fadern släpper dörrarna	I
10	30:36- 32:25	1:49	På ungdomsgården	D	<i>Talk To Me</i>	<i>Atlantic Ocean</i>	Bild på Annikas kompis	S	Bild på Annika	T
11	33:26- 34:36	1:10	Pär åker hem	ID	<i>Den vackre</i>	Variant av <i>Uvertyr</i>	Killarna åker hem	M	Med scenen	M
12	34:59- 36:31	1:32	Eva besöker Annikas familj	D	<i>När jag var prins utav Arkadien av Offenbach</i>	John spelar piano	I scenen	I	John slutar spela	I
13	38:17- 38:37	0:20	Annika gör i ordning sig	D	Samma	Samma	Annika gör sig i ordning	I	Med scenen	M
14	38:42- 40:46	2:04	Disco	D – ID	<i>Would You Like To Be</i> av Jan Bandel/ G.A. Fitzpatrick	<i>Atlantic Ocean</i>	Med scenen	M	Överglappar scen där Pär spelar gitarr	T
15	40:47- 40:50	0:03	Pär spelar gitarr	D	One-time music	Akustisk gitarr	I scenen	I	I scenen	I
16	43:34- 44:30	0:56	Ungdomar leder sina mopeder –	ID	<i>Eko-låten</i>	Instrumentalt	Pär och Annika leder	S	Ljud från ett tåg	H

			Annika och Pär ensamma				hans moped			
17	45:53-46:15	0:22	Annika hälsar på Pär i garage	D	<i>Två mörka ögon</i>	Verkstadsarbetare sjunger och visslar	I scenen	I	I scenen	I
18	46:38-47:06	0:28	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
19	48:55-49:16	0:21	Pär får stryk	ID	<i>The Bertil Theme</i>	Instrumentalt	Efter slagsmålet	E	Med scenen	M
20	52:45-54:24	1:39	På ungdomsgård	D	<i>Oh No</i>	<i>Atlantic Ocean</i>	Annika utanför ungdomsgården	M	Med scenen	H
21	55:22-56:32	1:10	Fotbollsplanen	ID	<i>The Bertil Theme</i>	Instrumentalt	Pär åker iväg på mopeden	E	Med scenen	H
22	58:05-59:50	1:45	Pär kommer	ID	<i>Wake Up In The Morning</i>	<i>Atlantic Ocean</i>	Annika går ut för att vänta på Pär	E	Med scenen	M
23	59:51-1:00:07	0:16	Pär hälsar på hos Annika	D	<i>När jag var prins utav Arkadien</i>	John spelar piano	Med scenen	M	John slutar spela	I
24	1:01:48-1:01:51	0:03	Samma	D	One-time music	John nynnar	I scenen	I	I scenen	I
25	1:03:25-1:03:33	0:08	Samma	D	One-time music	Pär sjunger	I scenen	I	I scenen	I
26	1:05:18-1:06:09	0:51	Pär sover över hos Annika	D	<i>Raj Raj</i>	Annika och Pär sjunger och spelar	I scenen	I	I scenen	I
27	1:06:13-1:06:26	0:13	Samma	D	One-time music	Pär spelar gitarr	I scenen	I	Pär slutar spela	I
28	1:07:13-1:08:30	1:17	Pär och Annika smeker varandra	D	<i>Raj Raj</i>	Inspelning	I scenen	I	I scenen	I
29	1:09:37-1:10:15	0:38	Moster knackar på hos man	D	Jazzmusik från fönster	Instrumentalt	I scenen	I	I scenen	I
30	1:10:21-1:11:35	1:14	Dans i säng	ID?	<i>Raj Raj</i>	Instrumentalt	Med scenen	M	Eva kommer	H/E
31	1:13:29-1:15:49	2:20	Kylskåpsmässan	D	Fosterlandssång	Sång och piano	John dricker ur flaskan	I	I scenen	I
32	1:18:10-1:18:18	0:09	Kvinna vinner fruktkorg	D	Fanfar	Piano	I scenen	I	Med scenen	M
33	1:23:08-1:23:14	0:06	Pär och Annika åker moped	D	<i>Raj Raj</i>	Pär och Annika sjunger	Med scenen	M	Mopeden välter	H
34	1:26:22-1:28:00	1:38	I skogen – Tandborstning	ID	<i>Uvertyr</i>	Instrumentalt	Med scenen	M	I scenen	T
35	1:28:49-1:30:30	1:11	Pär och Annika kysser varandra	D	One-time music	Opera	Pär och Annika kysser varandra	I	Pärs pappa stänger av radion	I
36	1:31:30-1:31:39	0:09	Annikas mamma anländer	D	One-time music	Munspel	I scenen	I	I scenen	I
37	1:32:55-1:33:13	0:18	Kräftskiva	D	<i>Helan går</i>	Sång och munspel	Med scenen	M	I scenen	I
38	1:35:02-1:35:45	0:43	John anländer	D	<i>Isabella</i>	Munspel och sång	John kommer	I	John upptäcks och man slutar spela	I
39	1:38:33-1:41:40	3:07	Pärs och Annikas pappor bär kylskåp	D	<i>På en sjömansgrav</i> av Johnny Hös/Falcks	Lindblom sjunger, gitarr och munspel	I scenen	I	I scenen	I
40	1:42:32-1:42:35	0:03	John ledsen	D	Samma	Lindblom nynnar	I scenen	I	I scenen	I
41	1:42:43-1:43:16	0:33	Samma	D	<i>I'm Popeye the Sailor Man</i> (annan text)	Lindblom nynnar + sång och dragspel	I scenen	I	I scenen	I
42	1:44:12-1:45:50	1:38	Johns vredeutbrott	D	One-time music	Sång och munspel	I scenen	I	I scenen	I
43	1:51:47-1:53:37	1:50	Sällskap återvänder	ID + D	<i>The Bertil Theme</i> + <i>Raj Raj</i>	Instrumentalt + Pär och Annika sjunger	Alla går tillbaka	S	Stillbild på natur	T

47:31 minuter musik / 114 minuter film = 41,5 % musik.

6.2.2 Cue Sheet: *Giliap*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ ID	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/ /S	Slutar:	H/E /M/ /T
1	0:00-2:04	2:04	Förtexter	ID	<i>Inledningstemat</i>	Blås-instrument + mandolin	Med filmen	M	Bild på hotellet	T
2	5:19-6:15	0:56	Hotellägaren och orkestern	D	<i>Blott en dag</i>	Violin, trummor, ståbas, piano	Replik ”Varför spelar inte ni”	I	Replik ”Mina herrar”	I
3	7:35-8:20	0:45	Samma	D	Samma	Samma	Replik ”Varför spelar ni inte	I	Med scenen	M
4	15:09-15:50	0:41	I köket	D	Samma	Samma + sång	Med scenen	M	Med scenen	M
5a	17:13-17:21	0:08	I köket	D	<i>Kärlekstemat</i>	Man nynnar	I scenen	I	I scenen	I
5b	17:37-17:40	0:03	Samma	D	Samma	Samma	Samma	I	Samma	I
5c	17:44-17:56	0:12	Samma	D	Samma	Samma	Samma	I	Med scenen	M
6	26:01-26:47	0:46	Giliap kliver upp ur sängen	D	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	I scenen	I
7	27:32-29:34	2:02	Giliap går ut	D	<i>Kärlekstemat</i>	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M
8	31:05-33:12	2:07	Giliap vid båt – Restaurant – Giliap går till sitt rum	ID – D	<i>Tema 3</i>	Kvartett+ solosång	Giliap går från båten	S	Greven replik: ”En undergångs-flyttfågel”	I
9	33:38-36:22	2:44	Giliap möter Greven – Restaurant – Giliap på sitt rum	D	One-time music	Samma	I scenen	I	I scenen	I
10	36:31-37:18	0:47	Giliap på sitt rum	D	<i>Tema 4</i>	Samma	I scenen	I	Med scenen	M
11	50:55-53:07	2:12	Restaurant – Giliap och Greven	D	<i>Kärlekstemat</i>	Pianomusik	Anna dukar av	I	I scenen	I
12	53:16-53:46	0:30	Giliap – Bilturen	ID – D?	<i>Tema 5</i>	Saxofon	Bild på Giliap	S	Med scenen	M
13	58:23-58:33	0:10	De går från spelhallen – Hotellet	D – ID	One-time music	Synt	Giliap betalar notan	I	Bild på hotellet	T
14	59:18-1:02:43	3:25	Whisky med Greven	D	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
15	1:02:57-1:03:20	0:23	Giliap pratar med kock	D	One-time music	Man visslar	I scenen	I	I scenen	I
16	1:05:03-1:06:25	1:22	Giliap vid korvkiosk – Anna i köket	ID – D	One-time music	Kvartett	Giliap går från korvkiosken	S	I scenen	T
17	1:06:49-1:08:01	1:12	Anna och Giliap i köket	D	One-time music	Samma	Anna betraktar Giliap	I	Med scenen	M
18	1:08:04-1:10:03	1:59	Giliap dricker kaffe och Anna går	D	One-time music	Kör	Med scenen	M	Med scenen	M
19	1:12:26-1:14:27	2:01	Anna och Giliap i hennes lägenhet	D	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	Anna sätter på musik	I	Med scenen	M
20	1:18:05-1:20:00	1:55	På spelklubben – I bilen	D – ID?	<i>Kärlekstemat</i>	Bas, trummor, klarinett, synt	Greven säger att Giliaps jobb är tillfälligt	I	I bilen	T
21	1:20:02-1:21:31	1:29	I bilen	?	<i>Tema 5</i>	Instrumental	Greven börjar prata	S	De utslagna kommer fram	T
22	1:21:37-1:23:31	1:54	Samma	?	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	I scenen	S	Bil kör	H
23	1:25:59-1:27:00	1:01	Giliaps rum	D	<i>Tema 3</i>	Instrumental	I scenen	S	I scenen	I
24	1:27:36-1:30:00	2:24	Anna och Giliap i bar	D	<i>Tema 5</i>	Saxofon	Med scenen	M	Med scenen	M
25	1:39:36-1:41:18	1:42	Anna och Giliap bråkar i bar	D	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
26	1:41:40-1:41:55	0:15	I Annas trapp	D	One-time music	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M

27	1:42:19-1:43:47	1:28	På jobbet	D	<i>Tema 4</i>	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M
28	1:49:03-1:50:23	1:20	Giliaps och Annas romantiska middag	D	<i>Kärlekstemat</i>	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M
29	1:50:57-1:53:55	2:58	Hotellet – Giliaps och Annas middag	ID – D	<i>Sommarens sista dans</i>	Gitarr, bas, sax, piano, trummor, klarinett, trumpet	Greven går från stationen	S	Fågel skriker	H
30	1:55:22-1:57:09	1:47	Annas rum	D	<i>Tema 5</i>	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
31	2:08:01-2:10:10	2:09	Giliap väntar på tåg – Svart bild	ID	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	Tågklockorna ringer	S	Med filmen	M

47:25 minuter musik / 2:10:10 minuter film = 36 % musik.

6.2.3 Cue sheet: *Bröderna Lejonhjärta*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ID	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E/M/I/S	Slutar:	H/E/M/I/T
1	0:00-3:14	3:14	Förtext – Bröderna	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Original-version	Med filmen	M	Jonatan berättar om Nangijala	T
2	3:23-4:14	0:51	Bröderna i köket	D	One-time music	Sjungs a capella av moder	Med scenen	M	Med scenen	M
3	6:23-7:10	0:47	Jonatans begravning	ID	One-time music	Harpa, synt	Replik Skorpan: "Jonatan är i Nangijala nu"	E	Med scenen	M
4	7:38-8:48	1:10	Besök av en duva	ID	One-time music	Harpa, flöjt	Skorpan ligger i sängen	S	Duvan flyger	H
5	9:24-12:50	3:26	Skorpan kommer till Nangijala	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Original	Skorpan avlider	S	Skorpan med kaniner	T
6	13:32-13:57	0:25	Bröderna rider	ID	Samma	Något snabbare tempo	Med scenen	M	Med scenen	M
7	14:30-15:37	1:07	Bröderna klär sig – Bröderna rider – Till Sofia	ID	Samma	Samma	Skorpan berättar att han kan simma	S	Skorpan menar att det är lugnt i Nangijala	T
8	15:58-16:33	0:35	På värdshuset	D	One-time music	Flöjt och mungiga	Med scenen	M	Musikern slutar spela då han ser Jonatan	I
9	17:03-18:08	1:05	Samma	D	One-time music	Flöjt och trummor	Jossi presenterar sig	I	Man kommer och viskar till Sofia	I
10	18:46-20:03	1:17	Samma	D – ID	<i>Törnrosdalens frihetssång</i>	Sång, mungiga, gitarr, flöjt	Skorpan och Jonatan pratar om Sofia	S	Bröderna i hemmet	T
11	20:25-21:35	1:10	Sofia med duvor – Bröderna – Sofia – Bröderna	ID	<i>Frihetstemat</i>	Gitarr, flöjt	Replik Skorpan: "Duv-drottningen?"	S	Bröderna rider och möter Hubert	T
12	22:22-22:37	0:15	Palomas budskap	ID	Samma	Synt, flöjt	Sofia upptäcker att Paloma kommer flygande	H	Sofia öppnar budskapet	H
13	24:15-24:46	0:31	Tengils soldater	ID	<i>Soldattemat</i>	Instrumental med trummor	Med scenen	M	Med scenen	M
14	27:40-28:40	1:00	Jonatan lämnar Körsbärsdalen	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Instrumental	Skorpan kastar sig i broderns armar	E	Med scenen	M
15	28:44-28:55	0:11	Skorpan rider	ID	<i>Frihetstemat</i>	Instrumental	Skorpan ser duvan	S	Skorpan möter Hubert	T
16	29:24-29:49	0:25	Skorpan saknar Jonatan	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Enstämmigt	Skorpan tittar ut genom fönstret	E	Med scenen	M
17	30:46-	0:21	Skorpans	ID	<i>Nangijalatemat +</i>	Instrumental	Skorpan sover	S	Jonatan skriker	E

	31:07		mardröm		stinger				och Skorpan vaknar	
18	31:34-32:16	0:42	Skorpan lämnar Kårsbärsdalen	ID	Samma	Blås-instrument	Skorpan rider	S	Skorpan vid lägerelden	T
19	32:32-33:14	0:42	Soldaterna upptäcker elden	ID	Ostinato	Ostinato	Soldatens stövel vid elden	S	Soldat talar om att brännmärka förrädaren	T
20	33:39-33:47	0:08	Förrädaren avslöjas	ID	Sju toner	Mungiga	Skorpan ser Jossi	E	Jossi ger budskapet till soldaterna	T
21	34:50-35:41	0:51	Jossi brännmärks	ID	Ostinato	Ostinato	Jossi brännmärks	H	Soldaterna lämnar grottan	T
22	35:47-36:19	0:32	Skorpan upptäcks	ID	Samma	Instrumental	Soldater återvänder	S	Skorpan hämtas ut ur grottan	T
23	37:10-38:29	1:19	Törnrosdalens folk	ID	<i>Soldattemat</i>	Trummor m.m.	Skorpan ser folket	S	Skorpan i byn	T
24	38:37-39:20	0:43	Samma	?	?	Klockor?	I scenen	I	I scenen	I
25	39:51-40:08	0:17	Skorpan möter Mattias	ID	<i>Frihetstemat</i>	Instrumental	Skorpan ser Mattias med en duva	E	Skorpan kastar sig i Mattias armar	E
26	42:40-43:43	1:03	Bröderna återförenas	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Instrumental	Skorpan kryper ner i Mattias källare	S	Skorpan berättar om Jossi	T
27	44:24-44:44	0:20	Budskap skickas	ID	<i>Nangijalatemat/ Frihetstemat</i>	Instrumental	Jonatan håller duvan	S	Fågeln flyger	H
28	45:59-46:11	0:12	Soldat skjuter med pilbåge	ID	<i>Frihetstemat</i>	Instrumental	Mattias går in	S	Med scenen	M
29	46:12-49:36	3:24	Soldater väljer ut folk	D+ ID	One-time music	Trummor, trumpet	Med scenen	M	Med scenen	M
30	51:11-51:59	0:47	Soldater tar folk i byn	ID	<i>Soldattemat</i>	Trummor och elektroniskt ljud	Med scenen	M	Soldater tar sig in till Mattias	T
31	55:47-56:38	0:51	Bröderna ger sig iväg	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Variant	Bröderna tar farväl	E	Soldater bultar på Mattias dörr	H
32	57:14-57:27	0:13	Skorpan i tunneln	ID	Samma	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
33	57:47-58:50	1:03	Bröderna möts – Bröderna rider	ID	Samma	Instrumental	Mattias pustar ut	S	Ljud av vattenfallet	H
34	1:02:10-1:03:39	1:29	På väg mot Orvar	ID	Samma	Pompöst. Trummor, blåsinstrument	Bröderna går mot grottan	S	Jonatan pekar ut Tengils borg	T
35	1:05:17-1:07:03	1:46	I grottan	ID	Samma	Variant	Med scenen,	M	Dörr öppnas	H
36	1:08:50-1:12:27	3:37	Fången har flytt	ID	One-time music + <i>Härlägerstemat</i>	Elektroniskt, trummor	Replik soldat: "Fången har flytt"	E	Skorpan ensam vid vattenfallet	T
37	1:13:24-1:13:29	0:05	Förrädaren avslöjas	ID	Några toner	Mungiga	Skorpan säger Jossis namn	E	Jossi hälsar	T
38	1:15:24-1:15:37	0:13	I lägret	ID	<i>Härlägerstemat</i>	Flöjt	I scenen	I	Orvar och Sofia talar	T
39	1:16:06-1:16:40	0:36	Samma	ID	Samma	Flöjt	Folk rider mot lägret	S	Jonatan säger att han inte kan döda	T
40	1:17:16-1:17:43	0:27	Samma	ID	Samma	Samma	Jonatan reser sig och går	S	Skorpan och Mattias talar	T
41	1:18:16-1:18:49	0:33	Mattias skadas dödligt	ID	<i>Frihetstemat</i>	Elektroniskt, sträng-instrument	Mattias släpper ut duva	S	Folk gör sig redo att anfalla	T
42	1:22:06-1:24:42	2:36	Slutstriden	ID	<i>Stridstemat</i>	Syntljud	Jonatan och Orvar rider vid män	S	Skorpan letar efter Mattias	T
43	1:24:55-1:25:03	0:08	Samma	D	<i>Katlasignalen</i>	Tengil blåser i lur	I scenen	I	I scenen	I
44	1:26:40-1:28:33	1:53	Samma	ID	<i>Stridstemat</i>	Variant	Jonatan och Tengil ser på varandra	E	Jonatan tar Tengilluren och blåser i denna	H
45a	1:26:34-1:26:40	0:05	Samma	D	<i>Katlasignalen</i>	Jonatan blåser i lur	Jonatan blåser i lur	I	Jonatan slutar blåsa i lur	I
45b	1:29:00-1:29:05	0:05	Samma	D	Samma	Samma	Samma	I	Samma	I
46	1:30:56-	0:06	Utanför	D	Samma	Samma	Samma	I	Samma	I

	1:31:02		Katlagrottan							
47a	1:32:02-1:32:07	0:05	I Katlagrottan	D	Samma	Samma	Samma	I	Samma	I
47b	1:32:16-1:32:20	0:04	Samma	D	Samma	Samma	Samma	I	Jonatan tappar luren	I
48	1:32:47-1:33:09	0:22	Samma	ID	<i>Nangijalatemat</i>	Stilla ostinato	Bröderna ser på Katla	S	Bild på Katla	T
49	1:33:30-1:33:50	0:20	Katla anfaller	ID	Samma	Instrumental	Bild på Katla	S	Jonatan skriker åt Katla	H
50	1:35:16-1:35:45	0:29	Jonatan skadad	ID	Samma	Instrumental	Skorpan pratar om farfar i Äppeldalen	S	Jonatan säger att det börjar bli mörkt	T
51	1:37:20-1:41:52	4:32	Bröderna hoppar – Eftertexter	ID	Samma	Instrumental	Jonatan pratar om då han kommit till Nangijala	S	Med filmen	M

Filmen innehåller 50:46 minuter musik / 101:52 minuter film = 49,7 % musik

6.2.4 Cue sheet: *Göta kanal*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ID	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E/M/I/S	Slutar:	H/E/M/I/T
1	0:00-2:11	2:11	Förtext	ID	<i>Inledningstemat</i>	Cirkusaktig	Med filmen	M	Bild på Jannes båt	T
2	5:40-6:51	1:11	Båtmässan	D	One-time music	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M
3	6:54-7:16	0:22	Ruts lag samtalar	D	One-time music	Sång	I scenen	I	I scenen	I
4	12:32-12:36	0:04	Björn anländer	D	Rockmusik	Instrumental	Björn öppnar bildörren	I	Björn stänger bildörren	I
5	13:28-14:41	1:13	Tävlingen startar	ID	<i>Inledningstemat</i>	Variant	Bild på tidtagarur	S	Med scenen	M
6	19:30-20:17	0:47	Första slussen – Lynchmobben	ID	Samma	Rytmskt parti	Ruts båt kör in i slussen	S	Med scenen	M
7	20:22-21:18	0:56	Samma	ID	Samma	Samma	Med scenen	M	Båt kör igenom kanal	T
8	22:43-23:38	0:55	Tävlan mellan båtarna	ID	Samma	Rockigt	Med scenen	M	Rut, Björn och Rune kör om	T
9	23:48-24:03	0:15	Samma	ID	Samma	Instrumental	Rut ler triumferande	E	Båt kör in i brygga	H
10	25:42-26:27	0:45	Kanotisten välts omkull	ID	Samma	Idyllisk	Bild på Rut, Rune och Björn	S	Jannes lag passerar	T
11	26:38-27:38	1:00	Kungaparet	ID	Samma	Pampig	Kungen kommer	H	Med scenen	M
12	29:23-29:37	0:14	Kvällsmat innan läggdags	D	<i>Samma</i>	Janne spelar munspel	Med scenen	M	Janne slutar spela	I
13	29:40-30:37	0:57	Samma	ID	Samma	Idyllisk	I scenen	S	Med scenen	M
14a	31:53-31:56	0:03	Kronofogden anländer	D	<i>Money Money Money</i> av ABBA	Freestyle	I scenen	I	Med scenen	M
14b	32:04-32:08	0:04	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	Med scenen	M
14c	32:49-33:07	0:18	Samma	D	Samma	Samma	Med scenen	M	Kronofogden stänger bildörr	I
15	37:41-38:37	0:56	Båten kör upp på bilen	ID	One-time music	Rockig musik	I scenen	I	Båt kör upp på bil	H
16	38:41-38:52	0:11	Samma	D	One-time music	Från bilradion	I scenen	I	I scenen	I
17	39:07-39:17	0:10	Samma	D	One-time music	Bilradion	I scenen	I	Med scenen	M
18	40:43-41:31	0:48	Kärleksparet	ID	<i>Inledningstemat</i>	Romantisk	Med scenen	M	Kärleksparet blöts ner	H
19	42:13-42:41	0:28	Slussen	ID	One-time music	Rytm	Jannes båt kör om	H	Explosionen	H
20	44:03-44:45	0:42	Festen	D	One-time music	Grekisk musik, gitarr, piano, trummor, bas, bouzouki	I scenen	I	Med scenen	M

21	45:36-46:46	1:10	Samma	D	One-time music	Samma + dragspel	Med scenen	M	I scenen	T
22	46:48-48:40	1:52	Samma	D	One-time music	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
23	48:45-50:39	1:54	Samma	D	One-time music	Samma	Med scenen	M	Dialog, Janne säljer båten	T
24	50:51-52:05	1:14	Lenas och Björns kyss	ID + D	<i>Inledningstemat</i> + sjungande greker	Romantiskt	Lena och Björn smiter undan	S	Lena går	H
25	52:08-52:22	0:14	Den sålda båten kör förbi	D	One-time music	Sjungande greker	I scenen	I	I scenen	I
26	52:23-53:17	0:54	Janne, Sigge och Lena lämnar festen	D	One-time music	Grekisk musik	Med scenen	M	Med scenen	M
27a	55:30-55:53	0:23	Kronofogden	D	<i>Money Money Money</i>	Freestyle	Med scenen	M	I scenen	I
27b	56:12-56:24	0:12	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	Med scenen	M
27c	56:57-57:07	0:10	Samma	D	Samma	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
27d	57:11-57:13	0:02	Samma	D	Samma	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
28a	1:00:06-1:00:16	0:10	Kanalöppning på natten	ID	<i>Smygtemat</i>	Instrumental	Med scenen	M	Dialog, Janne och Lena	T
28b	1:00:31-1:00:39	0:08	Samma	ID	Samma	Samma	I scenen	S	I scenen	T
28c	1:00:58-1:01:07	0:09	Samma	ID	Samma	Samma	I scenen	S	Normannen dyker upp	E
29	1:09:29-1:10:21	0:52	Lena kör fel	D	<i>En sjöman älskar havets våg</i>	Janne spelar munspel	Med scenen	M	Janne slutar spela då Sigge upptäcker att Lena kört fel	I
30a	1:17:40-1:17:50	0:10	Lena och Janne smyger	ID	<i>Smygtemat</i>	Instrumental	I scenen	I	I scenen	T
30b	1:18:05-1:18:15	0:10	Samma	ID	Samma	Samma	I scenen	S	I scenen	T
30c	1:18:40-1:18:45	0:05	Samma	ID	Samma	Variant	I scenen	S	I scenen	T
31	1:22:24-1:22:57	0:33	Lena, Janne och Sigge slänger saker över bord	ID	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	Med scenen,	M	Lena slänger saker över bord	H
32	1:23:30-1:24:12	0:42	Samma	ID	Samma	Instrumental	Kronofogden och Polisen hoppar i vattnet	H	Båten passerar kanotisten	T
33	1:26:08-1:26:15	0:07	Kronofogden kommer upp ur vattnet	D	<i>Money Money Money</i>	Freestyle	I scenen	I	Med scenen	M
34	1:26:35-1:27:21	0:46	Målgång	ID	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	I scenen	S	I scenen	T
35	1:32:34-1:34:18	1:44	Lena betalar kronofogden – Eftertexter	ID	<i>Inledningstemat</i>	Instrumental	Lena går och betalar kronofogden	S	Med filmen	M

28:21 minuter musik / 94:18 minuter film = 30 %

6.2.5 Cue Sheet: *Ronja Rövardotter*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ ID/ MD	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/ /S	Slutar:	H/E /M/ /T
1	0:00-1:48	1:48	Förtexter – Rövarna – Borgen	ID	<i>Stämsång</i>	Rövarna sjunger a capella	Med filmen	M	Borg i bild	T
2a	4:16-4:47	0:31	Lovis ska föda	D	<i>Vargsången</i>	Lovis sjunger a capella	I scenen	I	I scenen	I
2b	5:01-5:12	0:11	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
2c	5:19-5:39	0:20	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
3a	5:50-6:02	0:12	Samma	D	One-time music	Rövare hummar	Med scenen	M	I scenen	I

3b	6:15-6:18	0:03	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
4	11:19-12:06	0:47	Mattis förmanar Ronja	ID	<i>Naturtemat</i>	Sträng-instrument, flöjt	Tupp syns i bild	S	Dialog Ronja och Mattis	T
5	14:19-14:33	0:14	Ritt genom Vargklämman – Ronja vid vattnet	ID	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	Ronja går ner till vattnet	T
6	14:53-16:52	1:59	Överfallet	D	<i>Överfallstemat</i>	Sång, flöjt och sträng-instrument	Naturbild	S	Narr slutar vissla	I
7	17:42-18:54	1:12	Borka och Mattis möts	ID	One-time music	Trummor	Med scenen	M	Mattis ramlar i fällan	H/E
8	21:54-23:05	1:11	Rövare dansar och sjunger	D	<i>Rövartemat</i>	Sång, flöjt och trummor	Med scenen	M	I scenen	I
9	23:57-24:04	0:07	Ronja vid älven	D	<i>Samma</i>	Ronja sjunger a capella	I scenen	I	Med scenen	M
10	25:12-25:14	0:02	Ronja och Birk möts	D	<i>Stämsång</i>	Birk spelar på blåsinstrument	I scenen	I	Birk slutar spela	I
11	26:11-26:53	0:42	Hopp över Helvetesgapet	ID	One-time music	Instrumental	När Birk hoppat över Helvetesgapet	S	Birk kliver fel och faller	H
12	30:16-30:53	0:37	Mattis söker upp Borka	ID	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	Mattis träffas av vatten från hink	H/E
13	33:58-36:10	2:10	Ronja möter de underjordiska	MD /D?	<i>Klagosång</i>	Röster	I scenen	S	Ronja vaknar ur trans	T
14	39:27-40:03	0:37	Lovis sjunger medan Ronja sover	D	<i>Vargsången</i>	Lovis sjunger utan komp	Med scenen	M	I Ronjas dröm	T
15	40:03-40:21	0:18	Ronjas dröm	MD ?	<i>Klagosång</i>	Röster	Ronja sover	S	Övergå till ljud av vattenfall	T
16	41:08-41:59	0:51	Ronja åker skidor	ID	<i>Naturtemat</i>	Instrumental	I scenen	S	Ronja fastnar i rumpnissarnas bo	H/E
17	45:06-45:18	0:12	Vildvitrorna attackerar	ID	<i>Vargsången</i>	Flöjt	Ronja gråter	E	I scenen	T
18	46:23-47:10	0:47	Birk och Ronja åker hem	ID	<i>Stämsång</i>	Instrumental	Ronja vänder sig mot Birk och ler	E	Med scenen	M
19	48:10-49:44	1:34	Rövarna sjunger	D	<i>Mattissången</i>	A capella	Med scenen	M	Rövarna slutar sjunga	I
20	50:26-51:23	0:57	Samma	D	Version av <i>Rövardansen</i>	Sång och instrument	Rövarna fortsätter spela	I	Ronja ser stenhögen i källaren	I
21	52:28-52:30	0:02	Ronja återförenas i källaren	D	<i>Stämsång</i>	Birk visslar	Ronja bär bort stenar	I	Birk slutar vissla	I
22	52:38-53:26	0:48	Samma	ID	<i>Samma</i>	Instrumental	Ronja inser att Birk är där	E	I scenen	T
23	55:58-56:17	0:19	Lovis kokar kläder	D – MD	<i>Mattissången</i> (annan text)	Sång, visslande, instrument	I scenen	I	I scenen	I
24	56:19-56:40	0:21	Samma	ID	<i>Samma</i>	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
25	56:41-57:10	0:29	Rövarna klär ut sig	D	<i>Överfallstemat – Stämsång</i>	Flöjt, sträng-instrument, sång	Med scenen	M	Med scenen	M
26	57:19-58:01	0:42	Ronja kammar Birk	ID	<i>Stämsång</i>	Flöjt	Replik av Birk	S	I scenen	I
27	58:01-58:35	0:34	Ronja – Naturbilder – Rövarna	ID	<i>Naturtemat</i>	Flöjt	Ronja ler	S	Mattis kommer ut och skriker	T
28	59:24-1:00:37	1:13	Ronja och Birk på våren	ID	<i>Stämsång</i>	Flöjt	I scenen	S	Ronja ser Rumpnisse med mössa	T
29	1:01:12-1:02:44	1:32	Rövare slåss	ID	<i>Rövartemat</i>	Instrumental	I scenen	I	Med scenen	M
30	1:03:29-1:03:57	0:28	Birk kidnappad	ID	<i>Stämsång</i>	Ostinato, klappljud	Birk visas upp	S	Ronja slår Mattis	T
31	1:08:42-1:09:20	0:38	Bytet vid helvetesgapet	ID	<i>Stämsång</i>	Flöjt, sträng-instrument	Ronja rör Birks sår	E	Ronja säger ”Tala inte till mig”	E
32	1:09:42-1:09:48	0:06	Lovis försöker trösta Ronja	D	<i>Vargsången</i>	Lovis sjunger a capella	I scenen	I	I scenen	I

33	1:15:38-1:15:57	0:19	Ronja sjunger för Birk	D	Samma	Ronja sjunger a capella	I scenen	I	I scenen	I
34	1:17:09-1:17:26	0:17	Mattis vredesutbrott	ID	One-time music	Trummor	Mattis rider	S	Mattis rider igenom Vargklämman	T
35	1:19:31-1:20:30	0:59	Det nya hemmet (montage)	ID	Naturtemat	Sträng-instrument, flöjt	Ronja går för att hämta vatten	S	Barnen bär fisk som de fångat	T
36	1:25:29-1:25:50	0:21	Ronja och Birk rider	ID	One-time music	Flöjt och andra instrument	Ronja replik: "Nu ska vi rida"	S	Barnen rider	T
37	1:26:02-1:27:17	1:15	Barnen rider – Badar – Rider	ID	Stämsång	Flöjt, sträng-instrument	Med scenen	M	Barnen klappar vildhästen	T
38	1:29:23-1:29:42	0:19	Lill-Klippen hälsar på	ID	Vargsången	Instrumental	Lill-Klippen reser sig för att gå	E	Med scenen	M
39	1:32:48-1:33:10	0:22	Vattenfallet	ID	Stämsång	Fanfarlik	Bild på vattenfallet	S	Bild på vattenfallet	T
40	1:35:26-1:35:54	0:28	Lovis sjunger för Ronja	D	Vargsången	A capella	I scenen	I	Med scenen	M
41	1:37:47-1:39:11	1:24	Mattis och Ronja återförenas	ID	Samma	Flöjt	Ronja ser sin gråtande fader	S	Mattis ber Ronja följa med hem	T
42	1:42:29-1:42:53	0:24	Knektarna kommer	ID	One-time music	Fanfarlik, blås-instrument	Rövarna rider	S	Med scenen	M
43	1:44:23-1:45:48	1:25	Mattis och Borka gör upp	ID	Rövartemat	Instrumental	Mattis tar tag om Borka	S	Mattis besegrar Borka	T
44	1:47:47-1:49:15	1:28	Rövarna sjunger	D	Rövardansen	Sång, bas, tamburin, flöjt	Rövarna börjar sjunga	I	Rövarna slutar sjunga	I
45	1:49:35-1:49:46	0:11	Bron över helvetesgapet	ID	Stämsång	Blås-instrument	Med scenen	M	Med scenen	M
46	1:50:54-1:51:35	0:41	Skalle-Per är döende	ID	Vargsången	Flöjt	Mattis inser att Skalle-Per är döende	S	Dialog Skalle-Per och Ronja	T
47	1:59:24-2:00:19	0:55	Eftertexter	ID	Stämsång	Blåsinstrument / A capella	Soluppgång	S	Under eftertexter	T

35:37 minuter musik / 120:28 minuter film = 29,4 % musik.

6.2.6 Cue sheet: *Mitt liv som hund*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D/ID	Stycke:	Version	Börjar:	H/E/M/I/S	Slutar:	H/E/M/I/T
1	0:28-1:33	1:05	Förtexter – I lusthuset	ID	Tema 1	Piano	Med scenen	M	Ingemar i lusthuset	T
2	2:10-2:35	0:25	Bild på Ingemar – Återblick – Ingemar med vän	ID	Samma	Samma	Lusthuset	S	Lilla grodan sätter sig	T
3	6:28-6:59	0:31	Moder hostar – Återblick – Ingemar sover	ID	Samma	Samma	Replik modern: "Försvinn"	E	Bror skjuter Ingemar i pannan	H/E
4	8:54-9:47	0:53	Bråket vid frukostbordet	D	Jazz	Grammofon	I scenen	I	I scenen	I
5	9:47-11:33	1:46	Rymd – Köket – Minnesbilder – Ingemar kastas ut från lektion	ID	Tema 1	Piano	I scenen	S	Med scenen	M
6	13:08-13:20	0:12	Moderns sammanbrott	D	One-time music	Ingemar sjunger	I scenen	I	I scenen	I
7	19:54-21:26	1:32	Tågresan – Ingemar hämtas av morbror – Middag i köket	ID	Tema 2	Piano	Med scenen	M	Middag hos morbrodern	T
8	24:17-25:25	1:08	Ingemar och morbrodern dricker kaffe	D	Far, jag kan inte få upp min kokosnöt	Grammofon	Ingemar läser för Farbror Arvidsson	I	Med scenen	M
9	26:47-27:50	1:03	Matchen – Efter matchen	ID	Tema 2	Instrumental	Under matchen	S	Morbror och Ingemar går hem efter matchen	T

10	29:18-30:04	0:46	Arvidsson räcker Ingemar tidningen – Glasbruket	ID	<i>Tema 2</i>	Samma	I scenen	S	I scenen	T
11	33:06-33:51	0:45	Morbror visar foton	D	<i>Far, jag kan inte få upp min kokosnöt</i>	Grammofon	Ingemar kommer hem	S	I scenen	I
12	33:54-34:25	0:31	Samma	D	Samma	Samma	Ingemar sätter på skivan igen	I	Med scenen	M
13	38:54-39:42	0:46	Ner från raketen – Glasbruket	ID	<i>Tema 2</i>	Piano, bas, flöjt	Med scenen	M	Ingemar går fram till Berit	T
14	42:28-43:13	0:45	Ingemars telefonsamtal med modern – Återblick – Glasbruket	ID	<i>Tema 1</i>	Piano	Ingemar går efter samtal med mamma	S	Glasbruket	T
15	46:06-47:44	1:38	Ingemar pratar med morbrodern	ID – D	<i>Far, jag kan inte få upp min kokosnöt</i>	Grammofon	Ingemar och Berit går från konstnären	S	I scenen	I
16	49:42-50:56	1:14	Berit tvättar sår – Fotbollsmatchen – Glasbruket	ID	<i>Tema 2</i>	Instrumental	Med scenen	M	Efter boxningsmatchen	T
17	52:18-52:52	0:34	Ingemar läser för Farbror Arvidsson – Hemresan	ID	<i>Samma</i>	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
18	55:33-56:08	0:35	Ingemar och vän – Återblick – Modern till sjukhus	ID	<i>Tema 1</i>	Piano	Ingemar och Lilla grodan	S	Modern bärs ut på bår	T
19	56:05-56:33	0:28	Samma	D	One-time music	Ingemar visslar	I scenen	I	I scenen	I
20	56:17-56:40	0:23	Samma	ID	<i>Tema 1</i>	Instrumental	I scenen	S	I scenen	T
21	1:04:20-1:04:25	0:05	Hos farbror Bengtson	D	One-time music	Opera från TV-program	I scenen	I	Med scenen	M
22	1:06:22-1:07:06	0:44	Ingemar möts av morbrodern – Bilresan hem	ID + D	<i>Tema 1</i>	Sax, piano, bas	Morbrodern möter Ingemar	S	I scenen	T
23	1:06:58-1:08:10	1:12	Bilresan – Hemma hos morbrodern	ID – D	<i>Far, jag kan inte få upp min kokosnöt</i>	Grammofon	I scenen	S	I scenen	I
24	1:08:35-1:08:47	0:12	Hemma hos morbrodern		Samma	Samma	Morbror sätter på igen	I	Med scenen	M
25	1:12:59-1:13:32	0:33	Tant Arvidsson och Ingemar – Saga hälsar	ID	<i>Tema 1</i>	Piano	Ingemar och tant Arvidsson i en säng	S	Saga kommer	T
26	1:15:05-1:15:36	0:31	Tv: Kvitt eller dubbelt	D	One-time music	Från TV-programmet	I scenen	I	Med scenen	M
27	1:18:27-1:19:27	1:00	I skolan	ID – D	<i>Tryggare kan ingen vara</i>	Blockflöjt, orgel	Ingemar på väg till skolan	S	Lärarinnan slutar spela	I
28	1:19:36-1:20:28	0:52	Festen	D	<i>Buena Sera Signorina</i>	Grammofon	Med scenen	M	Med scenen	M
29	1:20:28-1:21:45	1:17	Samma	D	One-time music	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
30	1:24:04-1:24:34	0:30	I lusthuset	ID	<i>Tema 1</i>	Piano	Ingemar klär på sig en jacka	S	I scenen	T
31	1:25:46-1:26:19	0:33	Samma – Återblick- Lusthuset	ID	<i>Tema 1</i>	Hopbundet	I scenen	S	I lusthuset	T
32	1:27:13-1:28:00	0:47	Minnesbilder bråk med modern	ID	<i>Tema 1</i>	Förvrängt	I scenen	S	Med scenen	M
33	1:32:05-1:33:00	0:55	Ingemar i glasbruket – Naturbilder – Raketten	ID	<i>Tema 2</i>	Instrumental	Ingemar i Glasbruket	S	Barnen i raketten	T
34	1:34:23-1:34:45	0:22	Raketten störtar – Morbrodern hamrar	ID – D	<i>Far, jag kan inte få upp min kokosnöt</i>	Grammofon	Barnen kliver upp ut i leran	S	Morbror kastar verktyg på stereon	H
35	1:35:56-1:37:07	1:11	Ingemar och Saga sover – Eftertexter	ID	<i>Tema 1</i>	Instrumental	I scenen	S	Radion återkommer	T

28:13 minuter musik / 97:22 minuter film = 29 % musik.

6.2.7 Cue Sheet: *Resan till Melonia*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D /ID	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/I /S	Slutar:	H/E /M/I /T
1	0:00-2:13	2:13	Förtexter	ID	<i>Inledningstemat</i>	Flöjt	Med filmen	M	Med scenen	M
2	2:25-3:11	0:46	På båten	ID	<i>Båttemat</i>	Instrumental	Ariel flyger	S	Dialog Kapten Julgransfot och Slagg	T
3	4:44-5:09	0:25	Ariel och Ferdinand möts	ID	Samma	Instrumental	Ariels monolog	S	Ariel låter blixt slå ner	H
4a	5:21-5:26	0:05	Samma	ID	Stinger	Instrumental	Båt lyfts av våg	S	Båt landar	T
4b	5:49-5:52	0:03	Samma	ID	Stinger	Samma	Samma	S	Samma	T
4c	7:54-7:56	0:02	Samma	ID	Stinger	Samma	Samma	S	Samma	T
5	8:11-8:52	0:41	Båten sjunker	ID	<i>Inledningstemat</i>	Variant	Ariels monolog	S	Kistan kommer upp tillvattnet	T
6	9:11-10:37	1:26	Melonia	ID	<i>Meloniatemat</i>	Instrumental	Bild på himmel	S	Miranda frågar Prospero om han trollat	T
7	12:48-13:23	0:35	Miranda ser Plutonia i kikare	ID	<i>Plutoniatemat</i>	Stråk-instrument, orkester	Prospero uppmanar Miranda att titta i kikaren	S	Replik Miranda: ”Till havets botten?”	T
8	15:16-16:08	0:52	Hemma hos Prospero	ID	One-time music	Sträng-instrument	Prospero dialog	S	Caliban suckar	T
9	16:25-16:46	0:21	På stranden	ID	<i>Williams tema</i>	Flöjt	Williams monolog	S	Ariel frågar William om lådan	T
10	16:51-17:42	0:51	Samma	ID	<i>Båttemat</i>	Variant	Ariel ser lådan komma flytande	E	Ferdinand och Rorsman kliver i land	T
11	18:01-18:20	0:19	Samma	MD	<i>Meloniatemat</i>	Valsversion – Original-version	Ariels monolog	S	I scenen	T
12	18:28-18:39	0:11	Samma	ID	<i>Plutoniatemat</i>	Stråk-instrument	Ferdinand berättar om Plutonia	S	Ferdinand slutar berätta	T
13	18:59-20:07	1:08	Hem till Prospero	ID	<i>Meloniatemat</i>	Instrumental	Ariel flyger	S	Fallande sten	H/E
14	20:16-20:44	0:28	Samma	ID	<i>Marschtemat</i>	Marsch	De fortsätter gå	S	I scenen	T
15	20:52-21:17	0:25	Samma	ID	<i>Meloniatemat</i>	Instrumental	I scenen	S	Bild på Prosperos hem	T
16	21:49-22:56	1:07	Kapten och Kockan kommer i land	ID	<i>Inledningstemat</i>	Dystert	William rimmar	S	Kockan drar upp kaptenen ur vattnet	T
17	26:54-26:57	0:03	Vulkan	ID	Stinger	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
18	27:01-27:25	0:24	Slug kommer i land	ID + D	One-time music	Instrumental + Slug nynnar	Slug kommer i land	S	Slug dricker något	T
19	27:31-28:02	0:31	Samma	D	Samma	Slug sjunger	I scenen	S	Slug slutar sjunga	I
20	28:10-28:45	0:35	Samma	ID	<i>Slug och Slaggs tema</i>	Instrumental	Slug ser hatten röra sig	S	Slagg ser sin hatt	T
21a	28:58-29:09	0:11	Slug och Slagg återförenas	D	One-time music	Slug sjunger	Slug börjar sjunga igen	I	Slug får syn på Slagg	I
21b	29:21-29:26	0:05	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	Slagg avbryter Slug	I
21c	29:32-29:43	0:11	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	Slagg sparkar Slug	I
22	30:01-30:10	0:09	Samma	ID	<i>Skräcktemat</i>	Instrumental	Slug och Slagg gömmer sig	S	Kockan och kaptenen går	T
23	30:50-31:51	1:01	Samma	ID	Samma	Variant med kör	Monstret	S	Med scenen	M
24	31:52-32:49	0:57	Kvällsmål hos Prospero	D – ID	<i>Vaggvisa</i>	Sång, Sträng-instrument	Med scenen	M	Alla faller omkull	T
25	33:03-	0:35	Läggdags	ID	Samma	Flöjt	Med scenen	M	Med scenen	M

	33:38									
26	34:31-35:05	0:34	Ariel sjunger	D	<i>Ariels vaggvisa</i>	Ariel sjunger a capella	Ariel börjar sjunga	I	Ariel slutar sjunga	I
27	35:06-35:43	0:37	Ferdinands mardröm	ID	<i>Samma</i>	Flöjt	Ariel sträcker på sig	S	I mardrömmen	T
28	35:43-37:27	1:44	Samma	ID	One-time music	Hackande stråkar	I mardrömmen	S	Ferdinand vaknar	H
29	37:31-38:46	1:15	Ferdinand vaknar – Caliban i växthuset	ID	<i>Vaggvisa</i>	Variant	Ferdinand vaknar	S	Caliban säger att han är en slav	T
30	41:08-41:18	0:10	Caliban i växthuset	ID	One-time music	Metallisk	I scenen	S	Slug och Slagg går	T
31	43:29-43:39	0:10	Vulkanen	ID	<i>Skräcktemat</i>	Ostinatoton	Caliban går	S	William sover	T
32	44:44-45:02	0:18	William gör sig i ordning	ID – D	<i>Williams tema</i>	Flöjt, speldosa	I scenen	S	William sätter sig för att äta	T
33a	45:53-46:02	0:09	Caliban rövas bort	D	One-time music	Caliban sjunger a capella	Med scenen	M	Caliban slutar sjunga	I
33b	46:06-46:21	0:15	Samma	D	One-time music	Samma	Caliban fortsätter sjunga	I	Samma	I
33c	46:25-46:34	0:09	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	Samma	I
33d	46:36-46:44	0:08	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	Samma	I
34	48:09-48:26	0:17	Samma	ID	<i>Båttemat</i>	Sax	Slug och Slagg rullar tunnan med Caliban	S	William ska rita ring	T
35	48:29-48:50	0:21	William bygger en teater av lådan	ID	<i>Marschtemat</i>	Speldosa	William ritar ring	S	William slår sig med hammare	E
36	50:24-50:41	0:17	Ariel vaknar – Slug och Slagg i lådan	ID	<i>Båttemat</i>	Trummor	Ariel rimmar och flyger från sitt bo	S	Slug och Slagg i lådan	T
37	52:27-52:43	0:16	Ariel flyger	ID	<i>Samma</i>	Hjältemusik	Tunnan rullar	S	Bild på båten	T
38	52:59-53:05	0:06	Koppen växer	ID	One-time music	Orientalisk	I scenen	S	I scenen	T
39	53:53-58:13	4:20	På väg mot Plutonia	ID	<i>Meloniatemat</i>	Instrumental	Alla ger sig av till Plutonia	S	Bild på Plutonia	T
40	58:13-59:15	1:02	På kontoret	ID – D	<i>Blue Donaube av Ray Noble</i>	Grammofon	Bild på Plutonia	S	Stereon stängs av	H
41	1:00:13-1:01:08	0:55	Robotar hämtar tunnan	ID	<i>Sökandetemat</i>	Instrumental	Robot får instruktioner av Slagg	S	På kontoret	T
42	1:01:31-1:02:45	1:14	Barnarbete	D	One-time music	Stråk-instrument	Barnen arbetar	S	I scenen	T
43	1:05:45-1:06:35	0:50	Caliban dricker kraftsoppan	ID	<i>Båttemat</i>	Variant	Caliban skruvar av kapsylen	S	Med scenen	M
44	1:07:26-1:07:40	0:14	Alla letar efter Caliban – Slug och Slagg	ID	<i>Sökandetemat</i>	Instrumental	Alla går åt olika håll	S	Slug och Slagg upptäcker att Caliban är försvunnen	E
45	1:08:01-1:09:37	1:36	Alla letar	ID + D	Samma	Instrumental + visslande, nynnande	Replik: ”Till kontoret”	S	Replik Rorsman: ”Jaha”	T
46	1:10:11-1:11:05	0:54	William finner teatern	ID	<i>Marschtemat</i>	Sträng-instrument	William öppnar dörr	H	William ramlar ner bland instrument	H
47	1:11:14-1:11:30	0:16	Barnen letar	ID	<i>Sökandetemat</i>	Instrumental	Bild på fabriken	S	Barnen ser fångarna genom fönstret	E
48	1:12:13-1:13:14	1:01	Miranda förvandlar barnen	MD	<i>Vaggvisa</i>	Instrumental	Replik Miranda: ”Trollmusik”	S	Spionage i trappen	T
49	1:13:31-1:14:16	0:45	På kontoret	ID	<i>Sjunkandets tema</i>	Ostinato	Kontorsdörr öppnas	H	Skiva sätts på	I
50	1:14:16-1:14:50	0:34	Samma	D	<i>Blue Donaube</i>	Grammofon	Kockan sätter på skiva	I	Slagg sparkar grammofon	H
51	1:16:26-	1:44	På teatern	ID	<i>Inledningstemat</i>	Sträng-	William letar i	S	Med scenen	M

	1:18:10					instrument	låda			
52	1:18:41-1:19:30	0:49	Slug och Slagg upptäcker att alla är borta	ID	<i>Slug och Slaggs tema</i>	Instrumental	Prospero, Kockan och Kapten smyger	S	Slug och Slagg petar på läckande robot	T
53a	1:20:30-1:20:35	0:05	Pjäsen	D	One-time music	Trumpetfanfar	Ariel spelar	I	I scenen	I
53b	1:20:57-1:21:00	0:03	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	I scenen	I
53c	1:21:15-1:21:16	0:01	Samma	D	One-time music	Samma	Samma	I	I scenen	I
54	1:26:39-1:27:37	0:58	Plutonia sjunker	ID	<i>Sjunkandets tema</i>	Ostinato, virvel	Caliban lyfter Stora borren	S	Med scenen	M
55	1:27:38-1:28:49	1:11	Pjäsen	ID	<i>Inledningstemat/Vaggvisa</i>	Gitarr	Med scenen	M	Dån utanför	H
56	1:28:59-1:29:17	0:18	Teatern håller på att sjunka	ID	<i>Sjunkandets tema</i>	Cymbalslag	Havet forsar in	S	Teatern håller på att sjunka	T
57	1:31:07-1:35:00	3:53	Alla firar att Plutonia sjunkit	D + ID	<i>Resan till Melonia</i>	Instrumental och sång	Jubel då alla får veta att Plutonia sjunkit	S	Ariel får veta att han blivit fri	T
58	1:35:01-1:35:40	0:39	Samma	D + ID	<i>Ariels frihets-sång</i>	Sång Ariel, orkester	Ariel börjar sjunga	S	Ariel flyger	T
59	1:35:41-1:37:03	1:22	Samma/ eftertexter	ID	<i>Resan till Melonia</i>	Sång, orkester	Ariel flyger	S	Under eftertexter	T
60	1:37:04-1:39:49	2:45	Efter eftertexter	ID	<i>Längan till Melonia</i> med Mariza Horn	Sång, Orkester	Efter eftertexter	S	Med filmen	M

51:32 minuter musik / 99:51 minuter film = 51,6%

6.2.8 Cue sheet: *Änglagård*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	ID/ D	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/ I/S	Slutar:	H/E /M/ I/T
1	0:12-1:59	1:47	Förttext – Fanny uppträder	ID – D	<i>Säg det med toner</i> av Jules Sylvain	Tysk text	Under förtexter	I	Med scenen	M
2	2:00-3:05	1:05	Erik skriver testamente	ID	<i>Säg det med toner</i>	Ostämt piano	Med scenen	M	Erik läser högt för sig själv	T
3	3:35-4:05	0:30	Erik kör moped – Erik ger testamente till dansande Ragnar	ID – D	Tango	Instrumental	Erik kör moped	S	Anna-Lisa stänger av musiken	I
4	4:37-4:58	0:21	Samma	D	Samma	Samma	Anna-Lisa sätter på musiken	I	Med scenen	M
5	9:54-10:12	0:18	Per- Ove tittar på porr	D	One-time music	Från videon	Med scenen	M	Med scenen	M
6a	10:52-10:58	0:06	Henning kör bil	D	<i>Mamma Mia</i> med ABBA	Bilsterio	Med scenen	M	Med scenen	M
6b	11:05-11:07	0:02	Mårten och Evas hemliga möte	D	Dansbandsmusik	Samma	Bildörr öppnas	I	Bildörr stängs	I
6c	11:15-11:32	0:17	Samma	D	Samma	Samma	Mårten och Eva kliver in i bilen	I	Med scenen	M
6d	11:46-12:00	0:14	Henning kör bil	D	<i>Mamma Mia</i>	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
6e	12:10-12:16	0:06	Samma	D	Samma	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
6f	12:16-12:24	0:08	Mårten och Evas hemliga möte	D	Dansbandsmusik	Samma	Med scenen	M	I scenen	I
6g	12:30-12:44	0:14	Alla betraktar den döde Erik	D?	<i>Mamma Mia</i>	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
7	13:46-15:59	2:13	Anna-Lisa – Minnesbilder – Begravningen	ID	<i>Sorgtemat</i>	Instrumental	Ragnar får dödsbesked av Anna-Lisa	S	Begravnings-följet bär kistan	T

8	16:00-17:51	1:51	Eriks begravning – Fanny anländer	ID – D – ID	<i>Där rosor aldrig dör</i>	Sång Anna-Lisa	Begravningsföljet bär kistan	S	Med scenen	M
9	19:51-20:33	0:42	Församling lämnar kyrkan	ID	<i>I denna ljuva sommartid</i>	Körversion	Med scenen	M	Med scenen	M
10	24:36-25:16	0:40	Mårten – Naturbilder – Fanny och Zac till Änglagård	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Variant	Mårten spottar	S	Fanny och Zac går in i huset	E
11a	25:27-26:51	1:24	Minnesbilder – Fanny sörjer Erik	ID	<i>Sorgtemat</i>	Instrumental	Fanny tittar inne i huset	E	Dialog Zac och Fanny	T
11b	27:05-28:51	1:46	Fanny – Axel och Rut – Fanny	ID	Samma	Samma	Fanny och Zac talar	S	I scenen	T
12	28:57-30:21	1:24	Naturbilder – Fanny och Zac åker och handlar	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Samma	S	Gottfrid öppnar dörr	H
13	34:00-36:02	2:02	Eva – Syjuntan - Naturbilder	ID – D – ID	<i>En stilla flirt</i>	Henning sjunger och spelar piano	Eva i affären	S	Naturbilder	T
14	36:06-37:15	1:09	Fanny och Zac samtalar i regnet	ID	<i>Samma</i>	Ostämt piano	Med scenen	M	Under samtalet	T
15	38:06-39:09	1:03	Axel kör till Änglagård	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Version	Mårten stänger bildörr	H	Ragnar går	T
16	42:39-43:29	0:50	Eva – Gottfrid sjunger	ID – D	<i>Den blomstertid nu kommer</i>	Gottfrid sjunger, spelar	Eva cyklar hem	S	Med scenen	M
17	43:30-45:12	1:42	Bröderna går till Fanny	ID	Samma	Körsång	Med scenen	M	Dialog Fanny, Gottfrid, Ivar	T
18	49:21-50:57	1:36	Axel och Ragnar talar	D	Klassisk musik	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
19	54:42-55:23	0:41	Fanny cyklar	ID	Fanny cyklar	<i>Änglagårdtemat</i>	Med scenen	M	Dialog Axel och Ragnar	T
20	1:00:54-1:02:06	1:08	Mårten, Fanny och Zac tittar på foton	D	<i>Chiquitita</i> med ABBA	Stereo	I scenen	S	Med scenen	M
21	1:02:16-1:03:32	1:16	Samma	D	<i>Fernando</i> med ABBA	Samma	I scenen	S	Med scenen	M
22	1:04:55-1:05:54	0:59	Ivar och Gottfrid bråkar om foton	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Gottfrid ger tillbaka korten till Ivar	S	Dialog Gottfrid och Ivar	E
23	1:06:25-1:07:12	0:47	Per-Ove tittar på porrfilm i affären	D	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
24	1:08:17-1:09:27	1:10	Minnesbilder	ID	<i>Sorgtemat</i>	Instrumental	Axel säger att Mårten kan ge sig iväg	E	Fanny gråter	T
25	1:09:27-1:09:56	0:29	Fanny – Syjuntan	ID – D	<i>Räkna de lyckliga stunderna</i>	Henning sjunger och spelar piano	Fanny gråter	S	Irriterad Henning slutar spela	I
26	1:13:59-1:14:21	0:22	Fannys vänner sjunger på bryggan	D	<i>Auld Lang Syne</i>	A cappella sång av vännerna	I scenen	I	Med scenen	M
27	1:14:34-1:15:02	0:28	Byborna – Vännerna vid middagsbordet	D – ID	Ful visa	Sång vännerna och piano	Med scenen	M	I scenen	I
28	1:15:05-1:15:53	0:48	Ragnar och Axel samtalar	D	Klassisk musik	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
29	1:17:37-1:17:57	0:20	Vännerna vid middagsbordet	D	Tyskspråkig sång	Sång, piano	I scenen	I	I scenen	I
30	1:20:16-1:20:38	0:22	Samma	D	Samma	Samma	I scenen	I	I scenen	I
31	1:21:55-1:22:33	0:38	Samma	D	<i>Auld Lang Syne</i>	Samma	I scenen	I	Fanny cyklar till Gottfrid	T
32	1:23:56-1:25:21	1:25	Naturbilder – Rut och Henning möts	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Med scenen	M	Henning berättar för Rut Änglagård ska bli nattklubb	E
33	1:26:01-1:26:45	0:44	Byns kvinnor hem till Fanny	D	<i>Mister Kelly</i>	Pianoversion	Med scenen	M	I scenen	I
34	1:29:28-1:29:48	0:20	Samma	ID	<i>Sorgtemat</i>	Instrumental	Replik Rut: "Ni är inte välkomna"	E	Med scenen	M
35	1:30:30-1:31:25	0:55	Fanny tar farväl av Gottfrid – Henning predikar	ID	Samma	Variant	Fanny tar farväl	S	Under predikan	T

36	1:39:39-1:41:20	1:41	Showen / Mårten och Per-Ove bränner ner åkern	D/ID	<i>Säg det med toner</i>	Zac sjunger till pianokomp	Med scenen	M	Med scenen	M
37	1:41:28-1:41:48	0:20	Fanny röker / Showen	D	<i>Mister Kelly</i>	Sång och piano showartister	Fanny röker utanför	I	Med scenen	M
38	1:41:57-1:42:46	0:49	Ivar avslöjar att han är Fannys far	D	Samma	Samma	Med scenen	M	Med scenen	M
39	1:42:52-1:43:22	0:30	Samma	D	Samma	Samma	Med scenen	M	I scenen	I
40	1:46:59-1:48:39	1:50	Per-Ove går efter bråk – Fanny och Zac pratar	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largo	Per-Ove slår bort Ruts hand	E	Med scenen	M
41	1:48:40-1:49:36	0:56	Naturbilder – Rut och Axel samtalar	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Variant	Med scenen	M	Dialog Rut och Axel	T
42	1:50:04-1:51:59	1:55	Axel läser brevet från Alice	ID	<i>Sorgtemat</i>	Variant	Axel börjar läsa brevet	E	Hennings predikan om Fanny	T
43	1:52:52-1:53:56	1:04	I kyrkan – Fanny vid graven	D – ID	<i>I denna ljuva sommartid</i>	Kör	I scenen	I	I scenen	T
44	1:54:52-1:57:06	2:14	Axel avslöjar att han är Fanny far – Fanny, Zac och bröderna	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Instrumental	Axel går fram till Fanny	E	Fanny ger adress till bröderna	T
45	1:59:15-2:01:43	2:28	Fanny och Zac åker – Eftertexter	ID	<i>Änglagårdtemat + Sorgtemat</i>	Instrumental	Bröder talar om faderskap	S	Med filmen	M

50:15 minuter musik / 121:34 minuter film = 41,3 %

6.2.9 Cue sheet: *Änglagård: Andra sommaren*

Nr:	Tidkod:	Totalt:	Scen:	D /ID	Stycke:	Version:	Börjar:	H/E /M/ I/S	Slutar:	H/E/ M/I/ T
1	0:03-7:07	7:04	Förtexter – Fanny återvänder till Änglagård	ID	<i>Andra sommaren</i>	<i>Tema 1, Sorgtemat, Änglagårdtemat</i>	Med filmen	M	Bild på Ivar	T
2a	10:48-11:58	1:10	Mårten och Per-Ove tittar på porrfilm	D	One-time music	Från TV	Med scenen	M	Per-Ove stänger av videon	I
2b	12:00-12:03	0:03	Samma	D	Samma	Samma	Mårten sätter på videon igen	I	Henning stänger av videon	I
3	15:45-17:55	2:10	Axel och Rut bråkar – Axel jagar – Bröderna bråkar	ID	<i>Höga gärdet</i>	<i>Änglagårdtemat, Largo och vanlig version</i>	Axel går ifrån Rut efter hennes utskällning	E	Bröderna bråkar om Lottovinsten	T
4	21:51-23:24	1:33	Axel och Rut pratar om att bjuda hem Fanny	D	<i>It Must Have Been Love</i> med Roxette	Från stereo	Med scenen	M	Med scenen	M
5	25:12-26:38	1:26	Fanny och Zac samtalar – Naturbilder – Fanny vid graven	ID	<i>Rättor – Sorgtemat</i>	Instrumental	Fanny och Zac hör något	E	Fanny vid Alice grav	T
6	40:22-42:03	1:41	Per-Ove och Mårten jagar – Fanny badar	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Med scenen	M	Dialog mellan Fanny och Zac	T
7	44:35-45:46	1:11	Bröder samtalar – Rut och Henning talar om brevet från Alice	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Samma	Bröderna talar om jordgubbar	S	Rut tar fram brevet för att läsa för Henning	T
8	54:16-54:46	0:30	Henning och Fanny pratar om Ivar och Axel	D	<i>Take a Chance on Me</i> med ABBA	Från bilradio	Med scenen	M	Henning stänger av musiken	I
9	55:33-55:44	0:11	Samma	D	Samma	Samma	Henning sätter på musik igen	I	Med scenen	M
10	1:00:19-	2:31	I affären – På	ID	<i>Stanna hos mig</i>	Scen-	Zac tar adjö i	S	I scenen	I

	1:02:50		dansen	– D	med Berth Idoffs	uppträdande	affären			
11	1:02:59-1:03:48	0:49	På dansen	D	<i>Lever i ett lyckoland</i> med Berth Idoffs	Samma	I scenen	I	Med scenen	M
12	1:06:33-1:09:02	2:29	Samma	D	One-time music	Instrumental	Med scenen	M	Med scenen	M
13	1:09:08-1:11:14	2:06	Resan till USA – Montage från storstaden	ID	<i>Tre bröder i New York</i>	<i>Änglagårdtemat. Bombastisk</i>	Planet lyfter	S	Ivar kliver ur taxin	T
14	1:12:14-1:13:32	1:18	Mårten och Axel pratar om Fanny i bilen	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Instrumental	Mårten stänger bildörr	H	I scenen	T
15	1:14:36-1:14:57	0:21	Bröderna skålar	D	<i>Helan går</i>	Alla sjunger	I scenen	I	I scenen	I
16	1:15:54-1:16:04	0:10	Samma	D	Snapsvisa	Gottfrid sjunger	I scenen	I	I scenen	I
17	1:17:55-1:18:00	0:05	Samma	D	Snapsvisa	Ivar sjunger	Med scenen	M	I scenen	I
18	1:19:28-1:20:04	0:36	Gottfrid och Fanny talar – Stadsvy – Rut och Henning	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Gottfrid tackar Fanny	S	Dialog mellan Rut och Henning	T
19	1:24:18-1:25:08	0:50	Gottfrid sjunger för Sven	D	<i>Den blomstertid nu kommer</i>	Gottfrid sjunger och spelar piano	I scenen	I	Med scenen	M
20	1:25:09-1:26:52	1:43	Staden New York (montage)	ID	<i>Den blomstertid nu kommer</i>	Kör	Med scenen	M	Bröderna vilar på en bänk	T
21	1:28:46-1:28:55	0:09	Zac spelar piano	D	One-time music	Enstämmigt, piano	Med scenen	M	I scenen	I
22	1:29:03-1:29:40	0:37	Fanny går igenom New York	D	One-time music	Ljud från gatulivet	Med scenen	M	Med scenen	M
23	1:29:41-1:29:44	0:03	Zac spelar piano		One-time music	Enstämmigt, piano	Med scenen	M	Fanny kommer hem	I
24	1:34:30-1:36:27	1:53	Brevet från Zac – Fanny letar efter Zac – Zac liftar	ID	<i>Till Albuquerque</i>	Version av Tema 1	Fanny går efter bråket	E	Gottfrid och Fanny talar om Zac	T
25	1:39:10-1:40:05	0:55	Mårten får veta att Fanny är hans syster – Henning kysser Rut	D	Psalm	Orgel	I scenen	I	I scenen	I
26	1:40:30-1:41:24	0:54	Henning kysser Rut – Axel och Mårten – Henning och Rut	D	Psalm	Orgel	I scenen	I	I scenen	I
27	1:42:22-1:42:51	0:29	I kyrkan	D	Psalm	Orgel och församling	I scenen	I	Med scenen	M
28	1:45:00-1:49:08	4:08	Gottfrid avlider – Naturbilder – Församlingen	ID	<i>Requiem</i>	<i>Änglagårdtemat, Sorgtemat</i>	Gottfrid blir sjuk	S	Kistan bärs in i kyrkan	T
29	1:49:08-1:51:11	2:11	Begravningen/ Zac anländer	ID – D – ID	<i>Där rosor aldrig dör</i>	Sång Rut	Kistan bärs in i kyrkan	S	Bild på Zac som sminkar sig	T
30	1:53:03-1:56:07	3:04	Minnesbilder – Fanny och Ivar talar	ID	<i>Tema 1 – Sorgtemat</i>	Instrumental	Hennings predikan	S	Axels tal efter begravningen	T
31	1:58:23-1:59:25	1:02	Naturbilder – Rut och Axel talar i sängen	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Largoversion	Med scenen	M	Rut berättar att hon funderat på att lämna Axel	E
32	2:00:45-2:03:23	2:38	Fanny och Zac talar i sängen – Axels kontrakt	ID	<i>Änglagårdtemat/ Sorgtemat/ Änglagårdtemat</i>	Instrumental	Dialog mellan Fanny och Zac	S	Fanny skriver under kontrakt	T
33	2:07:40-2:09:23	1:43	Bröderna vinkar av Fanny och Zac – Fanny och Zac i bilen	ID	<i>Änglagårdtemat – Tema 1</i>	Variant	Bröderna vinkar	S	Fanny stannar bilen	T
34	2:10:08-2:12:59	2:51	Fanny och Zac åker – Eftertexter	ID	<i>Änglagårdtemat</i>	Instrumental	Fanny kör vidare	S	Med filmen	M

53:56 minuter musik / 132:59 minuter film = 40,4 % musik

6.3 Bilaga 3: Isfälts huvudsakliga produktion

Att sammanställa en fullständig lista över Isfälts produktion visade sig vara i stort sätt omöjligt då ständigt nya filmtitlar och projekt dök upp på diverse olika ställen. Jag har eftersträvat att skriva en så komplett biografi som möjligt och reserverar mig från alla fel som lär finnas i denna.

6.3.1 Originalmusik:

En kärlekshistoria – Roy Andersson, 1970.

Firmafesten – 1972.

Den lilla teatern spelar för dig (tv-serie) – Tillsammans med Lasse Dahlberg, 1973.

Giliap – Roy Andersson, 1975.

Det moderna badrummet Nr 1 (tillverkning av sanitetsgods), 1975

Det moderna badrummet Nr 2 (rördragning och armaturstillverkning), 1975

Mina drömmars stad – Ingvar Skogsberg, 1976.

Bröderna Lejonhjärta – Olle Hellbom. Tillsammans med Lasse Dahlberg, 1977.

Hempas bar – Lars G Thelestam, 1977.

Stortjuven – Ingegärd Hellner. Tillsammans med Bengt Karlsson, 1979.

Kristoffers hus – Lars Lennart Forsberg, 1979.

Måndagarna med Fanny.

Blomstrande tider – John Olsson, 1980.

Trollsommar – Hans Dahlberg, 1980.

Gräset sjunger (The Grass is Singing, Killing Heat) – Michael Raeburn.

Tillsammans med Lasse Dahlberg, och Temba Tana, 1981

Göta kanal – Eller vem drog ur proppen – Hans Iveberg. Tillsammans med Jannis Pesketzis, 1981.

Portrait – A Film of Stockholm – Colin Nutley

Rasmus på luffen – Olle Hellbom. Tillsammans med Gösta Linderholm. Arrangör: Gösta Linderholm, 1981.

Andromeda – (Oidentifierad Nordgren) 1982

Brusten himmel – Ingrid Thulin 1982.

Kamraterna (tv) – 1982.

Limpan – Allan Edwall. Tillsammans med Staffan Roos 1982 el. 1983.

Ronja Rövardotter – Tage Danielsson, 1984.

Bröderna Lejonhjärta (tv-serie) – Olle Hellbom, 1986.

Mitt liv som hund – Lasse Hallström, 1985.

Råttis – Tillsammans med Ylva-Li Björk, 1986.

Ronja Rövardotter (tv-serie) – 1986.

Rasmus på luffen (tv-serie) – 1986.

Jungfruresan – Reidar Jönsson, 1988.

Allrakäraste syster (tv) – 1988.

Resan till Melonia – Per Åhlin, 1989.

Inga rövare finns i skogen – 1989.

Prima ballerina (novellfilm) – Angelica Lundqvist, 1989.

Hoppa högst – 1989.

Astrid Lindgrens Småland – 1990

Black Jack – Colin Nutley, 1990.

Gränslots – Lars Göran Pettersson, 1990.

Under resan till Melonia – 1990.

Härlig är jorden - 1991
Midsommar (tv) – 1991.
Änglagård – Colin Nutley, 1992.
Kådisbellan – Åke Sandgren, 1993.
What´s Eating Gilbert Grape – Lasse Hallström, 1993.
Sista dansen – Colin Nutley, 1993.
Sixten ”Sixtens ”– Catti Edfelt, 1994.
Änglagård: Andra sommaren – Colin Nutley, 1994.
Petronella och den finurliga saken – 1995
Vitamin och den finurliga saken – 1995
Åsnerhjelm och den finurliga saken - 1995
Man kan alltid fiska – 1995.
Zonen tv-serie – 1996

6.3.2 Övrigt:

Bolli Bompa Har ni sett, kanal ett – Signaturlmelodi för barnprogram.
De hemligas ö (tv-serie) – Janne Halldoff.
 ”Jul i Kapernaum”.
 Musiksnuttar till barnprogrammet i Kanal 1 och musikvinjetten till magasinet kanalen.
Peter Pan – Teater för Nationalteatern i Göteborg 1987.
 Radioteater med Nationalteatern *Pelle Svanslös* Musikal till Bodil Malmstens text byggd på Gösta Knutsons berättelse. Spelades i Stockholm på Oscars.
 Reklam för Ikea.
 Reklam för öl.
Ronja – Teater
Sagoprofessorn – Opera tillsammans med Lasse Dahlberg.
Trolltider – Julkalendern som musikal på teater. Tillsammans med Lasse Dahlberg.
Vår vän mördaren – Musikal av Georg Malvius. Musik: Isfält, text och musik: Mats Nörklit.