

Kungliga Musikhögskolan

DA1021 Komposition film 3, Examensarbete, 15 hp

Dramatiska Institutet (Stockholms Dramatiska Högskola)

107Ht08 Produktionsövning 10.2, 15 hp

2014

Konstnärlig masterexamen, 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Bill Brunson

Isabelle Engman-Bredvik

Filmmusik - skapande och kommunikation

Kompositionsprocess för examensfilm

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns

dokumenterat på inspelning: **KMSI**

Innehållsförteckning

Inledning	4
Syfte	5
Projektets form	6
Utgångspunkter för musiken.....	6
Överblick filmens handling	8
Beskrivning av och reflektion kring scenerna	9
Musikalisk grundvision.....	9
(CD Spår 1-7)	9
Slutresultat	11
Scen 1 - Intro (CD 2 Spår 1-2)	11
Scen 2 - Taxiscen (CD 2 Spår 3)	12
Scen 3 – Köksscen (CD 2 Spår 3)	12
Scen 4 – Terrasscen (CD 2 Spår 4)	13
Scen 5 - Korridor scen (CD 2 Spår 5-6)	13
Scen 6 - Monologscen (CD 2 Spår 7-8)	14
Scen 7 - Dansscen (CD 2 Spår 9)	15
Scen 8 – Sexscen (CD 2 Spår 10)	16
Scen 9 – Perrongscen (CD 2 Spår 11)	16
Scen 10 – Outro (CD 2 Spår 12-13)	17
Reflektion av arbetskeendet	18
Analys filmmusikens funktioner	19
Kommunikation och arbetssituation	22
Filmkompositörens roll.....	25
Avslutande reflektioner	26

Referenser	29
Litteraturförteckning	29
Webbsidor	29
Referensmusik	29

Appendix

Musikalisk grundvision, CD 1 Spår 1-7

Slutresultat, CD 2 Spår 1-13

Slutresultat film, CD 3

Inledning

Som examination och del av examensarbete har jag under min tvååriga masterutbildning i Filmmusikkomposition gjort musiken till en film tillsammans med övriga avgångselever på Stockholms Dramatiska Högskola. Registudenterna *pitchade*¹ sin manusidé i ett tidigt stadium, och alla vi övriga studenter hade möjlighet att ge önskemål om vilken regissör vi ville samarbeta med. I mitt fall föll sig valet naturligt då jag dittills under de två åren hade fått till ett bra samarbete med registudenten Olof Leth, vi var eniga om att arbeta igen under detta projekt. Tidiga erfarenheter av samarbetet med honom var att han hade tydliga och konkreta musikaliska idéer, ofta med tydlig *referensmusik*², vilket passade mig och mitt sätt att arbeta. Uppenbara idéer hade han även denna gång, redan under pitchen och manusstadiet hade han referensmusik till några scener. Vissa scener skapades till och med utefter referensmusiken, något som kom att visa sig bli både en tydlig riktlinje att jobba mot men även en utmaning – på ett sätt var en musikalisk form redan bestämd för scenerna, det svåra var att tänka nytt och bortom referensramarna.

Filmmusik har sina schablonmässiga förväntningar. All musik har sin egen form, språkform, och som kompositör kan man känna sig fast i den förutfattade meningen. Dels kan man själv fastna i en särskild form; formen av hur filmmusik ska låta. Dels har publiken förväntningar, för vad som finns inom ramen för berättandet. Konflikten i en själv kan bli, hur långt kan jag dra detta, utanför schablonen? En svårighet kan vara att vikta den påverkan man har som kompositör.

¹ Pitch = kort presentation av idé, ett vanligt sätt att starta arbetet med ett manus.

² Referensmusik = (eng. "temptrack"), existerande musik vilken fungerar som en musikalisk riktlinje.

Syfte

Syftet med detta arbete är att ge en övergripande analys över arbetsprocessen kring examensfilmen *Player* utifrån mitt perspektiv som filmkompositör. I huvudsak berör jag två centrala frågeställningar; filmmusikens funktion samt arbetssätt och kommunikation mellan kompositör och regissör. Hur såg komponeringsprocessen ut? Hur tänkte jag utifrån angivna ramar, direktiv? Vad var den ursprungliga visionen och hur blev slutresultatet? Hur gick kommunikation till? Vad kännetecknar god kommunikation? Dramaturgisk funktion; vilken roll har musiken till narrativet³, vilken påverkan har den berättarmässigt? Hur förhåller sig musik och det visuella till varandra? Om man ser till synergismen mellan de olika berättarkomponenterna, hur blev slutresultatet, den audiovisuella helheten, utifrån grundvisionen?

³ Narrativ = berättelse.

Projektets form

Projektets förproduktion, det vill säga inspelning samt klippning, låg från och med januari till mars (v. 2-12).

Postproduktionsschemat var upplagt så att ljudläggning och komposition låg parallellt från och med mars till början av maj, i början även parallellt med klippningen (v. 11-18). Vi påbörjade dock musikarbetet redan innan inspelning, jag gjorde en skiss baserad på all den referensmusik jag dittills hade fått, vilken de använde på inspelningsplats. *Conform*⁴, *grading*⁵ och grafik skedde under april och första halvan av maj, vilka är del av postproduktionen. Mixning och mastring av ljud- och musikläggning låg även i slutet av maj månad (v. 20-21).

Utgångspunkter för musiken

Som kompositör fick jag vara delaktig från manusstadiet, vilket inte brukar vara fallet då man vanligtvis kallas in i projektet i ett senare skede. Den första uppgiften är att analysera det dramaturgiska skeendet. Utan detta dramaturgiska seende, kan man inte heller uppfylla den musikaliska funktionen.

I likhet med stumfilmen där musiken ackompanjerar tystnaden, rörelser etc., fanns i detta utgångsläge en vision om att låta musiken ha en liknande övertydlig roll. Som Olof uttryckte det: ”att bokstavligen ge filmen ett genomgående soundtrack”. Att dels hitta en tematik – återkommande teman till de tre huvudpersonerna samt till relationen dem emellan.

Centralt för filmmusik är tematiken, ett arv efter 1800-talskompositören Wagners så kallade ”leitmotifs”. Tematikens

⁴ Conform = Conform är en process genom vilken alla filmelement konvergeras, slutlig sammansättning av filmens fullupplösta material.

⁵ Grading = en digital ”färgsättningsprocess” för att förbättra och förändra färgen på en film.

funktion är att bidra med mening – identifikation – i olika sammanhang, till exempel kan ett tema vara kopplat till just en karaktär. Ett tema kan således variera bland annat i form, harmoniskt och klangmässigt beroende på karaktärens sinnesstämning. Per definition är ett ledmotiv, tema, en återkommande musikalisk idé i ett verk. Teman är högt förekommande inom den klassiska musiken i olika former och de presenteras ofta i ett tidigt stadie och varieras under styckets lopp. Ett tema är kopplat till en narrativ företeelse, och verkar associerande och strukturellt. Eisenstein⁶, sovjetisk filmregissör och filmtaletiker gjorde en liknelse mellan den audiovisuella helheten och fugan⁷, vars struktur bygger på kontrapunktisk tematik inom ramen av samma harmonik; konstruerade delar, samtidigt sammanhållna till en koherent enhet.

Jag och regissören hade även visioner om att accentuera, förstärka det dramaturgiska, händelser, dialog, blickar – något som var främmande för mig, att inte tänka återhållsamt, vilket jag varit van vid innan och som kännetecknade mitt musikaliska uttryck. En återkommande referens var Angelo Badalamentis ledmotiv till *Mulholland Drive*, David Lynch (2001). Ytterligare en referens Olof var starkt påverkad av var ledmotivet till *Föraktet* (originaltitel *Le Mépris*, 1963), i vilken motivet återkommer ofta och i likhet med *Mulholland Drive* sätter en markant stämning i filmens inledning. Tanken var att musiken även här skulle ta stor plats och uppfylla den kreativa visionen – samma vision återfanns i bildspråket, i postproduktionen gav de filmen en mörkblå nyans som gav ett suggestivt uttryck. För mig lät det som en väldigt bra idé att även ge musiken en suggestiv inramning.

⁶ Eisenstein on the Audiovisual: *The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. R. Robertson. 2009.

⁷ Fuga = Kontrapunktisk musikform, tre-fyra stämmor verkar kontrapunktiskt i tematiska strukturer.

Överblick filmens handling

Initialt verkar det vara en helt vanlig utekväll för filmens huvudperson Victor, tills han av en slump stöter på karaktären Mange och blir medbjuden till en privatfest. Med i bilen dit finns ytterligare en karaktär, Amanda, som han får en ögonblicklig kontakt med. Blickar utbyts och de fördjupar sin kontakt under festens gång, dels när de lämnas ensamma ute på terrassen. I periferin finns Mange, en excentrisk personlighet som även han uttrycker ett intresse för Amanda inför Victor och initierar på en trekant. På dansgolvet hamnar dessa tre tillsammans och en intim dans som leder vidare. Victor, som utvecklats ett seriöst intresse till Amanda, får svårt att delta i akten. Dagen efter ligger tystnad i luften, Mange övertalar Victor om att de ska slå följe med Amanda till tågstationen. Stämningen är spänd, Victor lyckas slutligen visa sitt genuina intresse som blir besvarat av Amanda. De skiljs åt vid tåget, med löfte om att ses igen.

Beskrivning av och reflektion kring scenerna

Nedan följer en beskrivning av varje scen – hur arbetet gick till och hur vi kom fram till det slutgiltiga resultatet. För varje scen samt skissmusik anges spårnummer på den bilagda cd-skivan (den slutgiltiga filmen finns bilagd på CD 2).

Musikalisk grundvision

(CD Spår 1-7)

Vi var ute efter att skapa ett suggestivt musiklandskap. Introt till filmen hade vi länge som nyckelpunkt, här skulle tonen för filmen sättas direkt. Till denna scen hade de använt referensmusik från *Mulholland Drive* – ett suggestivt synthstråk-ljud i moll som direkt satte den distinkta suggestionen Olof var ute efter. Vår musikaliska vision var ett suggestivt ambient uttryck som skulle vara genomgående i filmen. Vi började med att göra musik till scen ett, *Intro*, i suggestiv anda (CD 1 Spår 1), som bestod mest av manipulerade synthljud; en mörk stämning i suggestiv anda, med ett resonansfyllt klockliknande ljud för den bärande melodin och en pulserande upprepande synthbas i ett nästan hypnotiskt tempo. Ett modifierat synthljud som fyllde i, med association till en vädjande röst gestaltande den inre kamp Victor skulle komma att ha.

I samma ljudbilda fortsatte vi med scen två, *Taxiscenen*. Taxiscenen var en kort passage där huvudpersonerna Victor och Amanda för första gången träffas, här sker deras första samtal. Vi hade några vaga tankar att accentuera mötet musikaliskt, kanske med ett tema för de två, även att intromusiken skulle utmytna i den här scenen eller att vi gjorde en variant av intromusiken. Skisserna blev det senare; en elektronisk ljudbild,

med samma resonansfyllda leadljud som i intromusiken, en monoton Moog-basslinga och diskreta hi-hat slag i ett vaggande tempo endast alternerande mellan två ackord i en oupplöslig rundgång (CD 1 Spår 2-3).

Vidare in i tredje scenen, *Köksscenen*, ville Olof ha ett diegetisk⁸ stycke i bakgrunden av sorlet av röster. Olof hade en generell tanke att all musik – diegetisk som icke-diegetisk – skulle följa och accentuera handlingen. Den diegetiska musiken skulle således ha en likvärdig icke-diegetisk funktion genom att kommentera och förstärka handling såväl stämning. Vi gick åt det mer moderna klubbmusik-hållet och ville vidhålla en slags suggestion; en ljudvärld som kunde kopplas till tidigare skisser; ett monotont pulserande i ett slags mörk elektroniskt loungebaserat beat (CD 1 Spår 4).

Vi ville att den diegetiska låten i kommande scen sju, *Dansscenen*, skulle ha en roll som både diegetisk och icke-diegetisk, speglade subjektiviteten i handlingen, hos karaktärer. Jag gjorde en skiss på en houselåt, med en tung underton och med ett stort ambient leadljud i en mystikanda (CD 1 Spår 5). I scen nio, *Perrongscenen*, ville vi åt en oroskänsla som jag fick fram genom återigen en pulserande bas som cirkulerade runt spänningstoner i mollmodalitet med det suggestiva ljudlandskapet (CD 1 Spår 6). I likhet med annan filmmusik som skapar en känsla av oro, som till exempel musik under en biljakts-scen, brukar den musiken oftast bestå av någon slags monotont upprepande rundgång, vilket är väldigt effektivt i

⁸ Diegetisk musik är musik som härstammar i själva filmen. Icke-diegetisk musik är motsatt efterlagd musik. De båda kan dock spela samma roll i fråga om stämningsskapande. Claudia Gorbman pratar om underliggande symbolik i boken *Narrative Film Music* (1987), där en diegetisk slinga kan återkomma som icke-diegetisk, därmed övergå till den senare formen.

sammanhanget. Just under en biljacks-scen förstärks ”stressituationen” inte bara genom musiken utan även via miljön, det finns en puls i omgivningen, som i slutet av Perrongscenen då tåget rullar in just vid den musikaliska höjdpunkten.

Jag arbetade fram två skisser till med samma konceptuella tema, ljudbildspallett, till scen tio, *Outrot*. Vi funderade kring att tematik även kunde innebära en återkommande ljudbild. Jag gjorde här en variant av första introskissmusiken, där jag försökte åstadkomma en stegring i intensitet genom att addera fler rytmiska inslag och en mer snabbmodulerande ackordsgång (CD 1 Spår 7).

Vi hade hittat en modern ljudbild; de pulserande rytmiska tonvävarna mot de blånyanserade bilderna, ansåg vi var nära en audiovisuell helhet. Med audiovisuell helhet menas att de olika berättarkomponenterna förstärker varandra, en total samverkan dessa emellan. Dock var Olof i detta läge fortfarande osäker på vilken grundstämning musiken skulle sätta. Ungefär en tredjedel av den totala projektiden hade nu gått, då Olof började tänka om konceptuellt. Nedan följer den resterande arbetsgången, och det musikaliska koncept som kom att bli det slutliga resultatet.

Slutresultat

Scen 1 - Intro (CD 2 Spår 1-2)

Vi lämnade helt det suggestiva musikuttrycket, även i och med att klippningen av filmen började ta stor form. Olof önskade nu gå mot ett soundtrack mer baserat på enskilda stycken med en drivande ”uppåt-känsla”, motsatsen till ett tematiskt tänkande. Nu tillkom en helt annan introreferens, nämligen en mer ”i-tiden-låt” som knöt an till det nya musik- och helhetstänket bättre. En vändpunkt i vårt konceptuella letande. Vi gjorde en

skiss grundad på låtreferensen (CD 2 Spår 1), men i slutändan valde Olof att använda själva referenslåten som han ordnat rättighet till att använda (CD 2 Spår 2).

Scen 2 - Taxiscen (CD 2 Spår 3)

I ett ganska sent skede av processen kom vi fram till att använda housemusik (CD 2 Spår 3) skriven av Gatsby Bros, vilken istället hade en diegetisk funktion. Vi valde att låten skulle fortsätta in i nästa scen, övergången blev att musiken stegrade något i slutet av taxiscenen och fortsatte in i köksscenen, även där i diegesen.

Scen 3 – Kökscen (CD 2 Spår 3)

Som sagt överlappade vi föregående scen med denna med samma musik som i föregående scen. Vi synkade kökscenens början med att en ny del av stycket kom igång. Även om låten här hade en diegetisk roll, arbetade vi även icke-diegetiskt. Som nämnts ovan hade Olof en vision om att den diegetiska musiken skulle ha dubbelverkande roll som även ett icke-diegetiskt uttryck. Housemusiken är komponerad mot bild i denna scen, bortsett från anpassningen till scenens början finns en cue⁹ när Victor och Amandas blickar möts och musiken övergår i ett mer dämpat parti – liknande konstpaus¹⁰.

I ett tidigare skede, i skedet då vi var inne på något genomgående suggestivt, provade vi andra typer av musik till denna scen. Den ursprungliga referensmusiken kom från *Vanilla Sky* (2001), ett stycke av mer akustisk karaktär. Dock lämnade vi den referensen i och med det konceptuella bytet, vi ville ha något som var autentiskt till platsen och människorna, unga innerstadsbor.

⁹ Cue = utvald scen att musiksätta.

¹⁰ Konstpaus = kort paus för att framhäva vad som just sagts/hänt eller ska sägas/hända.

Scen 4 – Terrasscen (CD 2 Spår 4)

Denna scen har sin tyngdpunkt i dialogen – den musikaliska huvudidén var att ha en mjuk synth-klang som låg över i princip hela scenen, att accentuera och underbygga dialogen genom att fungera som en tredje part i samtalet (CD 2 Spår 4). Det fanns några få dialogmässiga nyckelpunkter, två i mitten av scenen; den ena då Victor återkommande berättar om stolidén samt en andra då Amanda blir personlig om sin pappa. Den tredje cue:n är i scenslutet, den dramaturgiska höjdpunkten. Svårigheten här var, i och med att scenen var lång, hålla den bakomliggande musiken varierad nog men samtidigt relativt oförändrad, förutom små utvecklingar där det skulle accentueras. Vi jobbade övervägande med volymjusteringar mot dialog för att underminera det monotona och framhäva dialog, med en statisk musik som aldrig landade i tonikan¹¹ förutom i sista cue:n där den trädde fram i ljudbilden.

Vi hade en tanke att låta en ton från Terrasscenen ligga kvar in i nästa scen och successivt pitchas ned till korridorssenen. Då vi införde fler låtar i soundtracket, gick vi alltmer ifrån kopplingen till ”stumfilmskaraktären”.

Scen 5 - Korridorssenen (CD 2 Spår 5-6)

Korridorssenen, en kort passage mellan Terrasscenen och nästkommande monologssenen, bygger på ett kort möte mellan Victor och Mange där de båda uttrycker sitt intresse för Amanda, Mange anspelar på en trekant. Vi ville skapa en mörk obehaglig stämning här, betona hotet Mange utgör gentemot Victor. Vi gjorde musiken ytterst diskret, den består av endast en dov klang (CD 2 Spår 5). I passagen mellan denna scen och föregående ligger en låt med diegetisk funktion (CD 2 Spår 6),

¹¹ Tonika = grundton/ackord för den skala som utgör en tonart.

den har en suggestiv, det vill säga spöklik ton i sig och klangas ut, den försvinner lite i tomma intet vilket skapar en knappt märkbar övergång till klangen som följer under dialogen. Det suggestiva vidhölls här och även i nästkommande scener.

Scen 6 - Monologscen (CD 2 Spår 7-8)

I början av arbetsprocessen då vi letade efter ett suggestivt uttryck, hittade vi bland annat ett särskilt ljud (CD 2 Spår 7) av rätt karaktär som vi fastnade för. Ljudet i sig var stort och fylligt och passade in i Monologscenens början under Jag-har-aldrig-leken. Vi upplevde att det tillsatte en suggestiv stämning man som tittare omedvetet drogs in i, gav en ytterligare dimension till handlingen. Vi tonade in klangen vid repliken ”Har du aldrig varit otrogen?”, då fokus ligger på Victor. Klangen fortsätter under hela leken för att behålla den subjektiva upplevelsen. Det subjektiva i en musik är att man ser scenen genom Victors ögon, till skillnad från objektivt då man utifrån betraktar scenen. I den här scenen innebär det att man får dela Victors upplevelse. Vi arbetade även här med volymåkning gentemot dialog samt den diegetiska musiken, ”festpumpet”, som låg i bakgrunden.

Efter leken går alla iväg utom de tre huvudkaraktärerna, den mörka klangen ligger kvar vilket gör stämningen ännu mer spänd. I andra halvan av scenen har Mange en monolog, där han ger en lidelsefull beskrivning av ett tidigare sexuellt möte. Här ville vi, ljudläggning- och musikmässigt, framhäva och förstärka narrativet. Vi ville att man skulle vaggas in i berättelsen, långsamt och hypnotiskt – alla berättarkomponenter skulle samverka. Vi ville tillföra ytterligare en dimension, en tredje dimension via musiken. Denna scen var en av de scener Olof hade utformat efter referensmusik från en scen ur *Eyes Wide Shut* (1999), stråkbaserat känslösamt. Då handlingen och referensmusiken var helt sammankopplade – dess dramaturgi –

visade det sig vara nödvändigt att använda sig av referensmusikens uppbyggnad. Vi började arbetet med scenen i det tidigaste skedet av arbetsprocessen, då vi var inne på att använda mycket stråk och även hade ordnat inspelning med riktig stråkorkester. Att det skulle vara stråk, med solistisk melodi, representativ (metaforisk) för Mange, blev ett naturligt val. I och med den suggestiva visionen arbetade vi med en blandning av stråk och den typ av ambiens som låg i scenens början; dock särskilde vi ambienserna då vi inte ville frånta effekten av monologmusiken. Som nämnts, hade musiken en parallell utveckling med berättandet, det viktiga var att musiken varierades allt eftersom i takt med berättandet (CD 2 Spår 8). Att markera, intensifiera, viktiga blickar och närbilder, främst Victors – markant synkronisering till narrativet. När vi var inne på det tematiska tänket, var en självklar tematik grundtanke att återanvända musiken på Victors närbilder under denna scen samt på hans närbild i slutet av Sexscenen.

Scen 7 - Dansscen (CD 2 Spår 9)

I Dansscenen var vi återigen ute efter diegetisk housemusik, referens var Deadmau5, *Right This Second* (2010). Jag gjorde som nämnts ovan en skiss i samma anda och försökte ge den en suggestiv ton. Slutligen ansåg Olof att den låg för nära referensen och i slutskedet valdes att använda ännu en låt av Gatsby Bros med ett renare sound, i stil med låtarna i köks- och introsenen (CD 2 Spår 9). Även i övergången från denna scen till nästa gjorde vi en musikalisk överlappning – den ambienta stämningen i nästkommande scen vävdes in i houselåten i dansscenens slut, synkat med att Victor, Mange och Amanda börjar kyssas.

Scen 8 – Sexscen (CD 2 Spår 10)

Övergången till denna scen gjordes som nämnts ovan, houselåten slutade synkat till sexscenens början och lämnade den ambienta stämningen kvar, vilken går i en loop med samma harmonik och en succesiv nedtrappning mot scenslutet (CD 2 Spår 10). Den viktigaste cue:n i scenen är när Victor inte kan delta i samlaget, det gestaltas med en in-zoomningen på hans ansikte där man ser hans besvikelse och smärta. Där har ambiensen i princip skurits ned så pass mycket att det bara kvarblir som ett sus i symbios med ljudläggningen, gestaltande tomheten Victor hamnar i. Vi ansåg det viktigt ta fasta på och förstärka tomheten, man kan se en dramaturgisk kurva från och med Manges monolog, med höjdpunkt under Dansscenen, fram hit – ett slags ”tense and release”.

Scen 9 – Perrongscen (CD 2 Spår 11)

Suset i föregående scen överlappades till nästa scen som utspelar sig i en hall, Victor är på väg att gå när Amanda kommer, allvarsam. Vi ville få fram tystnaden, gestaltat av suset och en tickande klocka. I slutet av hallpassagen görs ännu en överlappning till Perrongscenen; vi lade in få toner av ett ljud liknande ett signalljud, påminnande om tåg vilket gav en koppling till platsen. Dessa ljud placerades inte ut enligt manus, utan laborerades med så sent som i mixen, skedet innan mastring. Vad ljuden tillförde mer än en smidig övergång till nästkommande scen, var en förstärkning av ljudets oroliga karaktär i kombination med tystnaden.

Perrongscenen var ännu en scen som i manusstadiet skrevs till referensmusiken – scenens uppbyggnad kom av musikens. Referensen var ett tema till västernfilmen *Once upon a time in the west*, Ennio Morricone (1972). Att ha den musikaliska formen för scenen klar gjorde arbetet tydligt, samtidigt återkom vi till att söka nya uppslag i

referensen vilket gjorde oss ännu mer bundna till den. Utmaningen med referensmusik är att referensmusiken har en storhet i sig som kan vara svår att överträffa, om man jämför med att skriva en pastisch på Beatles-musik. Risken blir att man upplever referensmusiken som bättre än den till filmen komponerade.

Generellt arbetade vi mycket detaljmässigt med markeringar av såväl klipp som händelser. Signalljudet vi hittat, som jämfört med referensen ersatte munspelets roll, använde vi för att markera främst Victors närbilder och insikter, känslor, som slog honom i likhet med monologscenen. Scenen hade några dramaturgiska hållpunkter. En är när Amanda berättar att hon är intresserad av Victor, en vändpunkt i handlingen. En andra är när Amanda tittar upp på Victor, som referensmusiken var lagd synkas blicken med en elgitarr och vi var ute efter samma starka effekt. Från scenens början sätts musiken igång, ett synth-arpeggio som trappas upp, denna cue var själva höjdpunkten, releasen av upptrappningen (CD 2 Spår 11).

Scen 10 – Outro (CD 2 Spår 12-13)

Outromusiken var den musik vi satte näst sist av all musik. I och med att vi valde en låt till introt föll det sig naturligt att ha detsamma i slutet. Dock kunde vi inte återanvända introlåten, då vi var ute efter en helt annan stämning. Olof hade, redan i manusstadiet, referensmusik här; Moby, *God Moving Over The Face Of Waters* (1995).

Grundstämningen vi ville åt var en blandning av vemod men mestadels hoppfullhet, ”livet går vidare-känsla”. Jag gjorde en variant baserade på den känslan och versionen av Gatsby Bros houselåt i Kökscenen (CD 2 Spår 12). Ingen av dessa kändes helt rätt, vi började då på något nytt utifrån ett pad-ljud liknande de vi använt i andra scener. Slutresultatet blev ett beatbaserat instrumentalt stycke (CD 2 Spår 13), där vi experimenterade och använde delar av Jessica Folckers inspelade sång till Gatsby Bros houselåt.

Den slutgiltiga filmen finns bilagd på CD 3.

Reflektion av arbetskeendet

Marshall och Cohens (1988) utformade en tvåparts "kongruens-associativ"-modell, vilken menar att innebörden av en film ändras av musiken som ett resultat av två komplexa kognitiva processer¹². I och med att den suggestiva musiken gav fel referentiella och berättande associationer till filmen, byttes den ut mot ett mer modernt låtbaserat soundtrack. Tidsmässigt låg vi därmed efter och samma arbete skulle nu göras på halverad tid. Vår grundvision försvann, och fortfarande fanns en osäkerhet kring det konceptuella musikaliskt.

Konsekvenserna av det konceptuella bytet blev att jag som kompositör fick mer snäva tids- och arbetsramar. Vi hade redan innan bytet påbörjat arbetet med Monologscenen, som baseras på en stråkljudbild och lager av atmosfäriska padljud, samt Terassscenen vilken bygger på en svepande pad med koppling till både Monologscensmusiken och vårt första musikkoncept. I det fortsatta arbetet försökte jag att knyta en röd tråd, återanvända liknande typer av ljud, som i Sexscenen där vi omsluts av en liknande ambient synthpad. I det nya konceptet och med tanke på tidsbrist hade jag nu svårare att arbeta fram en tematisk linje, teman i form av melodik och soundmässigt föll bort. Arbetet kom nu mer att handla om de enskilda scenerna för sig än en helhet. I efterhand hade vi alternativt kunnat arbeta vidare med och behålla ursprungsidén, soundmässigt, och istället justerat de musikaliska parametrarna som harmonik, tempo etc. Klangfärgen hade inte nämnvärt påverkat narrativet i sig, såsom harmoniken gjorde. Genom det alternativet hade vi kunnat arbeta fram ett mer koherent övergripande musiksound.

¹² *The role of music communication in cinema*, Scott. D. Lipscomb, David E. Tolchinsky. 2005.

Som sagt, mycket med anledning av ett bristande tidsupplägg, hann inte en tematik utarbetas på samma sätt som vi var på väg mot i det första skedet. Bortfallet av det tematiska genomförandet anser jag bidrog till att filmen tappade viss struktur. Dock fungerar musiken i de enstaka scenerna för sig. Men helhetsmässigt anser jag att filmen hade tjänat på att ha en mer utpräglad tematik. Att, som var vår vision från början, ha ett huvudtema som speglade handlingens kärna, ett tema som introducerades i filmens början och återkom i olika skepnader i takt med Victors inre förändring.

Analys filmmusikens funktioner

Grundläggande för filmmusikutövandet är att kunna anpassa sig till en berättelse, att arbeta inom begränsade ramar, direktiv och tid. Att kunna använda sig av, utveckla och uttrycka sin kognition kring sitt utövande. Att kunna förhålla sig till referensmusik, dess restriktioner som medföljer; att med en bråkdel synka musiken till en viss händelse, att sätta rätt stämning till filminnehållet; skildra nyanser, att inte konkurrera med dialog. Att via musikens språk kunna tydliggöra, uttrycka, det implicita.

I likhet med språk är musik ett primärt uttrycksmedel; toner binds ihop till melodier, meningsuppbyggnad. Musik har en semiotisk komponent som kan sägas vara universell i den meningen att den påverkar oss. När musik läggs mot bild, ger den omedvetet betydelse. Den har en textuell mening, ett konnotativt värde i samband med musikkulturella koder bidrar till stämningsskapandet. Filmmusik har etablerat ett uttryck där den kopplar ihop vissa sceniska uttryck med viss musik.

Musik kan skapa emotionell och visuell enhet med åhöraren; determinera det semantiska innehållet; meningsinnehållet. Den

fungerar som emotionell informationskälla genererande emotionell perception; genom den skapar sig åhöraren själv ett affektivt sammanhang i diegesen.

Stundvis var vi i detta samarbete mer fast i att välja musikstil, än vilken roll eller känsla musiken skulle gestalta, förstärka, underminera etc. Vi hade kunnat lägga ännu mer vikt vid musikens roll gentemot bild och dramaturgi. Vi kunde ha analyserat mer hur de olika berättarkomponenterna samspelade. Hur reflekterade dialogen känslan, hur behövdes musiken? Vad gav musiken för associationer, genremässigt och uttrycksmässigt? Stämde de överens med helheten? Ville vi att musiken skulle undvika eller tilldra sig uppmärksamhet? Hur påverkade det audiovisuella det visuella? Hur etablerades stämningar?

Dock var just stämningsskapandet det vi hade mest framgång med. Cohen (1999) tog upp åtta funktioner musiken kan ha i en film; maskera irrelevanta ljud, bidra till kontinuitet, dra uppmärksamhet till något visst och skapa associativ kongruens, skapa stämning utan att vara associativ, bidra till mening och narrativ, att verka tidsövergränsande genom återkommande ledmotiv, förstärka känslan av verklighet och absorption av filmen samt bidra till estetiken.

Cohen menar vidare att den emotionella aspekten återspeglas i sex av de åtta ovanstående funktionerna; kontinuitet, emotionell meningsbyggnad till händelser, stämningssättande, emotionell återkoppling, bibehållandet av stämning och estetisk upplevelse. Vår vision, från början, var att lägga tyngdpunkt i just stämningsskapande. I Monologscenen fick vi in flera av de ovan nämnda funktionerna; vi lyckades skapa en kontinuitet genom sampelet musik – dialog, musiken förstärkte stämning, verklighetskänsla och tillskrev berättandet mening. Att skapa

musik som är följriktig narrativet förenar i sin tur åskådaren med filmens berättelse, vilket jag anser vi uppnådde på flera ställen. Liknande kontinuitet åstadkom vi i Sexscenen. Den diegetiska musiken skapade en emotionell dimension, vilken fungerade som en omedvetet styrande stämningssättare i flera delar av filmen. Samspelet mellan den visuella informationen och musiken påverkar i största grad åhörarens tolkning av filmberättandet, minnesintegrerande.

Överlag anser jag att det fanns ett samspel mellan den verbala dialogen, de filmiska bilderna och musiken. Det fanns ett utarbetat dramaturgiskt tänk. Enligt Roy M. Prendergast¹³ kan musik innebära en psykologisk faktor långt bättre än dialog kan. Denna användning av filmmusik är kanske mest effektiv när det är planerat i god tid - när filmen är i manusstadiet, vilket var fallet med just Monologscenen.

Musiken har en liknande funktion i Terrassscenen, men via ett mer subtilt tillvägagångssätt. Här har vi en typ av bakgrundsfillande musik som vävs in i dialogen. Musiken fyller en underordnad roll gentemot de andra berättarelementen; ett subtilt musikanvändande i likhet med första delen av Monologscenen.

I Perrongscenen har musiken en starkt auditiv roll, den ger en ytterligare dimension, meningsbyggnad. Utan den skulle inte bild och dialog ge uppfattningen av obehag på samma sätt. Det vi inte lyckades med funktionsmässigt var det associativa; musiken är inte återkommande, våra tematiska idéer uppfylldes inte. I övergången mellan Perrong- och Outrosccenen då Victor lämnar Amanda vid tåget, tonas musiken in och hjälper att

¹³ *Film music, a neglected art, A critical study of music in films.* Roy M. Prendergast. 1992.

framhäva slutet; den narrativa strukturen och den formella strukturen i musiken smälter samman

Att vi var inne på att arbeta gränsöverskridande i ett första stadie gällande den diegetiska och icke-diegetiska musiken anser jag hade varit spännande att prova. Det hade kunnat tillföra filmen ännu en dimension. Att tänja gränserna på två implicita processer som grund för hur fokus skiftas till att musiken blir medveten eller ligger kvar på en undermedveten nivå – den kognitivt, "ohörbara". Man brukar använda begreppet meta-diegetisk musik, vilken verkar på ett subjektivt plan (även *personcentrerad* musik).

Kommunikation och arbetssituation

”En bra kommunikation kännetecknas av att vi reagerar på varandra både verbalt och icke-verbalt” (Nilsson och Waldemarson, 2007).

Den huvudsakliga uppgiften i samspelet mellan regissör och kompositör är att konkretisera de abstrakta idéer och visioner man har. Kompositören ska, visuellt och uppfattningsmässigt, förstärka filmen med denna gemensamma vision. Utebliven information leder ofta till en ineffektiv arbetsprocess. Innehållet i det man vill förmedla är förstås viktigt, men av lika stor vikt är hur det kommuniceras – hur informationen formuleras, sänds ut och hur den mottas, tolkas.

I det här fallet kan jag tycka att det, tvärtom, blev ett för stort informationsflöde och på många sätt skapade en kreativ låsning. Att dela samma höga visioner var positivt, men det gjorde även att det inte, från något håll, fanns en riktigt realistisk begränsning i alla skilda kreativa idéer eller rent tidsmässigt.

Själva kommunikationssättet vi hade var öppet, det vill säga att det var probleminriktat; ofta när vi stötte på något problem med

till exempel ljudbilden kunde vi till och med sitta tillsammans vid min arbetsstation och konkret synliggöra problemen, göra ändringar. Vi båda var väldigt öppna för nya möjligheter och infallsvinklar, ofta för vidsynta med tanke på tidsramen. Det var ett konstruktivt och lyhört kommunicerande, vi mötte varandra i de tankar och idéer vi hade och återkopplade ofta till dem. Vi följde upp de flesta av de idéer vi hade, vilket självklart tog tid och postproduktionen i sig var som sagt ganska tidsbegränsad.

Tidigare erfarenheter av att kommunicera med regissörer har varit blandade, ofta måste man hitta ett gemensamt språk för att kunna konkretisera musikaliska idéer – men man ska inte börja prata i faktiska musiktermer. Missuppfattningar kan lätt bli när man försöker tolka varandra, den andres upplevelsevärld, därför måste man hitta ett beskrivningssätt som är förenligt för båda. I detta samarbete var det som sagt en mer direkt kommunikation då vi ofta, istället för att bara uttrycka oss i ord, satt tillsammans i själva görandet men även provade olika slags musik till bild – effektiviserande av arbetet och gjorde att vi slapp ”mellanled”. Men självklart fanns det utmaningar med att arbeta på det viset, dels krävde det att direkt kunna anamma och genomföra idéer. Samt som nämnts ovan, idéflödet och informationen kunde bli till överflöd och vara för styrd, vilket fick motsatt effekt.

Som sagt, missförstånd uppstår lätt i försök att tolka den andre. Att tolka kan vara svårt, särskilt den konnotativa betydelsen i något som sägs, det vill säga tolkningen av hur något sägs. Just de inre betydelserna kan vara de mest svårtolkade, vilket gör det ännu viktigare i ett sådant här sammanhang att försöka ha en så konkret kommunikation som möjligt uteslutande alltför många frågetecken. Av erfarenhet i detta samarbete fungerade just det bra, att vi till exempel hade referensmusik vi kunde dissekera, rent hörbart komma fram till vad det var vi ville, kontra inte ville åt. Som nämnts tidigare skapade det dock en del låsningar.

Av tidigare samarbetserfarenheter att döma har det funnits tillfällen då man fastnat i ett slags ”moment tjugotvå” – man har pratat runt och om varandra, misstolkat och misstolkats.

Vi hade under detta samarbete en god kommunikationssituation, det tror jag beror på att vi båda la vikt vid både hur vi själva kommunicerade och den mest grundläggande aspekten: lyssnandet – ”... kommunikationens effektivitet är mer beroende av att vi lyssnar och tar emot korrekt än att vi sänder korrekt” (Nilsson och Waldemarson, 2007). Lyssnandet innebär så mycket mer än att bara lyssna så att säga, det innebär att uppfatta, reagera och följa upp det som sägs. Det kan vara lätt att bli distraherad, att sluta lyssna på grund av egna pågående tankar, idéer eller reaktioner. Något jag uppmärksammade under denna process var att man ska akta sig för att vara för snabb att fylla i vad den andre vill komma fram till, inte vara för snabb att dra slutledningar – det är lätt att lyssna för mycket på vad någon säger istället för vad denne försöker att säga, vilket har med tolkandet att göra som nämnts ovan. Pratar man dessutom inte samma ”språk”, kan missuppfattningar väldigt lätt uppkomma. En effektiv kommunikation är att både ha ett kritiskt och okritiskt lyssnande, vilka kan översättas i dömande och icke-dömande. Det kritiska lyssnandet, det vill säga det egna ställningstagandet, bör man vänta med till efter själva konversationen, och ha som första intention att förstå det som sägs.

I yrkesmässiga samtal vet man hur att förmedla information, det vill säga skapa god kommunikation. Man är förberedd på så sätt att man har särskilda mål med samtalet, tydliga gränser.

Gränssättandet i detta projekt både vad gällde tid och målsättning, kunde ha varit tydligare. Viktigt att försöka skapa struktur, tydlighet, i en väldigt ”otydlig” process som skapandeprocessen kan vara.

Interpersonell kommunikation betecknar kommunikation mellan två människor, interpersonell intelligens handlar således om förmågan att samarbeta vilket är en grundförutsättning som filmkompositör – generellt i arbetsformer som dessa. Samarbetsviljan var utmärkande i detta projekt, även producenterna för filmen var väldigt inblandade i processen och vi alla jobbade utifrån en gemensam grund, vision, som nu i efterhand sett hade behövt vara mer utarbetad.

Filmkompositörens roll

Av slutsats att dra i detta och många andra samarbeten, är det viktigt att hitta ett arbetssätt och arbetssituation där man som kompositör ges och ger sig själv utrymme att vikta in sina egna åsikter. Att som kompositör hitta sin roll i den skapande processen. Uppfyllandet av en vision som byttes ut i läge två hade kunnat undvikas genom ett mer utförligt utarmande av vilken typ av musik vi ville ha i ett första skede. Min roll från början var att genom min profession som filmkompositör hitta ett unikt *sound* i en viss överenskommen stämning. I och med det konceptuella bytet och tidsbristen där av, kom jag och regissören att ha mer av en delad roll i musiksättandet, vilket man kan säga resulterade i någon mån av ett bortkompromissande av mina egna idéer. I ett avseende blev min egen makt över musiken förskjuten. Dock var det i de flesta avseenden fördelaktigt att arbeta med en regissör som är så pass engagerad i de musikaliska idéerna och själv har en musikalisk vision, att det under rätt förutsättningar gör det mer sannolikt att få en sammanhållen slutprodukt.

Avslutande reflektioner

Jag anser att slutresultatet är just ett resultat av den ombytliga visionen och arbetsprocessen. Jag ser i huvudsak tre olika grundvisioner – den ena är det stråkbaserade romantiska spåret, den andra är det mer suggestiva ambienta och den tredje det låtbaserade. Det är uppenbart att vi valde riktning, vilken musikalisk palett vi skulle ha, i ett alldeles försent skede av processen – vi gjorde egentligen aldrig ett val, utan resultatet blev en blandning av de olika visionerna. Tre parallella huvudinriktningar pågick samtidigt. Anledningen till det, tror jag, beror på obeslutsamhet, för många visioner, bristfällig erfarenhet och kunskap på båda håll samt för lite provande i ett tidigt stadium. Att förändringar sker in i slutproduktionen av en process hör till vanligheten, men det brukar oftast mestadels handla om detaljarbete. I denna process tog ”grovarbetet” överhand även i slutet, sökandet efter en musikalisk palett tog alltför mycket tid, detaljarbete försumrades därför. Av erfarenhet i tidigare samarbeten har jag insett vikten av att fördela tiden väl gällande kompositionsprocessens olika stadier. Man pratar ofta om att det första intrycket är viktigast för bedömningen, inom *varseblivningspsykologin* gällande de första bedömningar man gör i mötet med nya människor. Man kan översätta den teorin till filmkomponerandet; det är lätt att fastna i de första intryck och idéer man får, att tidigt forma sig en helhetsbild. Därför ännu viktigare att ta tid för den här ”testperioden” i början av en process, att inte dra för snabba slutsatser. Självklart kan det i fall vara så att första intrycket har stor betydelse, vilket kan bero på att man är mer uppmärksam första gången man ser eller hör något.

Vad gäller ursprungsidén att ha musik som ligger hela tiden, i likhet med stumfilmen, blev resultatet att vi ändå höll tillbaka,

främst för att vi valde att ha ett så pass låtbaserat soundtrack samt att vi inte hittade ett enhetligt sound, en tematik, vilken hade behövts etablerats tidigt.

Något jag lärt är att det ofta blir en begränsning, ett hinder, att göra något som är för likt referensmusiken, i detta fall låg vi närmast i monolog- och perrongscenerna – de scener som tog allra längst tid och där vi återkopplade till referenserna allra mest. Jag hade, såhär i efterhand, velat ta större risker utanför ramarna, försökt se referensmusiken mer som en guide snarare än något definitivt. Trots allt är en referens bara en referens; den ska ge en hint, grundantydning om en övergripande stämning man är ute efter – det är lätt att stirra sig blind på referensen i sig istället för att se kring den. Dock kan det vara svårt att styra i budskap och direktiv som blir alltför dubbla, den tendensen fanns här.

Verktyg finns för att kunna skapa god kommunikation mellan regissör och kompositör. Oavsett hur begåvad man är i sin profession, krävs det en hållbar brygga dem emellan för maximalt utbyte av varderas kunskaper. Ett aktivt gynnsamt informationsutbyte och en lyckad skapandeprocess har ett självklart samband. Kommunikation har en avgörande roll i alla slags möten – ju mer medveten man blir om vilka budskap och signaler man sänder ut, verbalt som icke-verbalt, desto lättare att göra sig förstådd och förstå. Att bygga upp en gemensamt fungerande språkmodell, handlar om att lära sig och få en inblick i varandras uttryckssätt. Att prova flera kommunikationsmetoder.

Sammanfattningsvis, slutsatser jag drar av denna erfarenhet är dels att det är viktigt, i ett tidigt skede:

- Att sitta tillsammans med regissören och prova olika slags musik mot bild.

- Att göra gemensamma analyser, dramaturgiskt och musikaliskt.
- Att kommunicera mer genom handlande, provande, än genom ord.
- Att vara medveten i sin kommunikation; att identifiera både sitt eget och mottagarens sätt att kommunicera samt hitta ett väl fungerande uttryckssätt för just oss.
- Att inte stirra sig för blind på referensmusik utan skapa ett eget kreativt utrymme; trots allt oftast ens personliga uttryck man blir anlitad för och det man behärskar allra bäst.
- Att vara så tydlig man kan för att försöka undvika bristfällig kommunikation.
- Att arbeta mer interaktivt med övriga komponenter, bild och dialog.
- Att analysera samverkan emellan och helhetsbildandet.
- Att ha en dialog med övriga teamarbetare, vilket blev tydligt i detta projekt. Synergieffekten av att arbeta med flera personer i arbetsteamet.

Om man ska se till störningar i samarbetet handlade till stora delar om rent praktiska bitar. Som att den arbetsstation jag hade inte var helt komplett, vi hade till exempel behövt en kompletterande skärm för filmen när vi arbetade tillsammans. Anledningen till att jag arbetade hemma var att de arbetsstationer som fanns på skolan var begränsade gällande mjukvara. Jag har använt datorbaserade mjukvaruinstrument som till exempel *LASS (La Scoring Strings)*, *Omnisphere*, *SampleMoog* med flera.

Jag har lärt mig vikten av att försöka vara så konkret som möjligt för att minimera mångtydighet och alltför mycket ”läsa mellan raderna”, den avsedda innebörden kan vara något helt annat än den uppfattade. Det handlar om avkodning, att försöka hitta en specifik språkmodell för varje samarbetsituation. Det handlar om tillit till sin egen och den andres profession.

Referenser

Litteraturförteckning

Nilsson, B., A, Waldermarson. *Kommunikation – Samspel mellan människor*. Tredje upplagan, Lund, 2007.

Gorbman, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London/Bloomington/Indianapolis, BFI Publishing/Indiana University, 1987.

Robertson, R. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. University of Michigan, 2009.

Webbsidor

Roy M. Prendergast. "Film music a neglected art". *A critical study of music in films*. New York, London, 1992. Åtkomst: 18 maj 2014.

Scott D. Lipscomb, David E. Tolchinsky. *The role of music communication in cinema*. North western university, 2005. Åtkomst: 18 maj 2014.

Referensmusik

A. Badalamenti. *Mulholland Drive*, (Milan Records, 2001).

G. Delerue. *Ouverture, Le Mépris*, (LTM Label, 2006).

Mondo '77. *Looper*. (Jeepster Records, 2000).

Eyes wide shut. Stanley Kubrick, (Warner Bros Pictures, 2009), [DVD].

Deadmau5. *Right this second*, (Ultra Records (US), Virgin Records (UK), Santos Records, 2010).

E. Morricone. *Man with the harmonica, Once upon a time in the west*, (RCA Record Label, 1988).

Moby. *God moving over the face of waters*, (Mute Records Ltd, 1995).

