

DA1063 Självständigt arbete 15 hp (KMH)

2SFMPA Självständigt arbete 15 hp (STDH)

2015

Konstnärlig masterexamen 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Kent Olofsson

Linus Andersson

Kreativt kapital

Reflektioner kring arbetsprocess och
förutsättningar inom filmkomposition.

Skriftlig reflektion inom självständigt konstnärligt arbete.

Valda delar ur det konstnärliga arbetet finns som bilaga på DVD.

Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund.....	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.2	Syfte.....	2
2	Att komponera för film.....	4
2.1	Att ”hitta grejen” – musikaliskt koncept.....	4
2.2	Börja komponera.....	5
2.3	Estetik, funktion och emotion.....	7
3	Rosa Moln.....	9
3.1	Kort om filmens handling.....	9
3.2	Förproduktion.....	10
3.3	Tidiga skisser.....	11
3.4	Klippning.....	11
3.5	Musikens funktion.....	13
4	Reflektioner.....	14
	Referenser.....	16
	Appendix.....	17



1 Inledning och bakgrund

En sak som fascinerar mig är hur processen egentligen ser ut när man skapar något. Det kan ibland kännas som att varje liten kreation är så unik att man aldrig mer kommer kunna åstadkomma något liknande igen. Var börjar skapandet? Jag hade en gång en diskussion med en pianist om hur man inleder sig i det som ska bli ett stycke musik. Hans utgångsläge var att från början spelar alla toner samtidigt hela tiden. Likt en bildhuggare mejslar ur ett stycke sten plockas sen de toner som är överflödiga eller inte passar in bort och kvar blir en liten musikalisk stensulptur. Själv tänker jag nog mer att det bara är helt tyst från början och sedan byggs toner till varandra, en efter en och formas efter varandra, lite mer som att jobba med lera där grundmaterialet i så fall skulle vara tystnaden.

Under min kandidatutbildning inom komposition och musikproduktion för några år sedan funderade jag över begreppen *fine arts* och *applied arts* i relation till att skapa musik. I överförd bemärkelse kan man betrakta all form av film, TV, dataspels och annan mediemusik som en form av *applied arts* eller *musikalisk design*. Den uppfyller en funktion för något annat ändamål. Musikens ändamål är att hjälpa till att berätta något utöver sig självt. Men slutresultatet, den färdiga filmen, som musiken är en del av är ett konstverk som står för sig själv. För mig kändes det befriande att hitta ett forum där musiken kan vara del av att skapa något större än sig själv. Samtidigt krävs ett annat förhållningssätt för att komponera för film. Du har fortfarande som kompositör det fulla ansvaret för hur musiken ska utformas, men det måste göras i relation till filmen och utifrån regissörens direktiv.

1.1 Bakgrund

Till masterprogrammet i filmmusik antas vart tredje år fyra studenter. Förutsättningarna för examensarbetena på StDH innebär att masterstudenterna i filmmusik-komposition jobbar tillsammans med kandidatstudenterna i filmregi, foto, produktion, klipp och ljud. Inom fiktion görs alltså fyra olika examensfilmer. Enligt kursplanen ska en novellfilm på ca 30 minuter produceras.

Livet som frilansande filmkompositör kan ofta vara ganska ensamt och kämpigt delvis med perioder av alldeles för mycket jobb följt av perioder med total stiltje. Jämfört med branschen utanför skolan finns inom skolramen relativt mycket tid för produktionerna eftersom alla funktioner/studenter är ”gratis”. Vi kompositörer bestämde oss därför för att jobba två och två i par på två olika filmer istället för att göra varsin film på egen hand, detta för att vi dels ville utforska vilka fördelar man kan ha av att samarbeta två kompositörer på samma produktion, och dels för att få en chans att jobba bredare i olika genrer med fler filmer och andra team.

Jag valde att jobba tillsammans med Fredrik Wictorsson på filmen *Rosa Moln* i regi av Alexis Almström och tillsammans med Katharina Nuttall på filmen *Girls & Boys* i regi av Ninja Thyberg. Utöver slutfilmerna i fiktion produceras på skolan även dokumentärer, animationer och Tv-produktioner. Jag gjorde även musik till dokumentären *Lone Dads* av Ellen Fiske, tillsammans med Katharina Nuttall och Rickard Age dokumentären *Inuti ett Träd* av Gustav Ågerstrand, samt tillsammans med Katharina Nuttall animationen *Äventyret* av Erik Stockselius. I denna text kommer jag främst att reflektera kring processen med *Rosa Moln*.

Att som filmstudent göra novellfilm på 30 minuter betraktas av vissa som ett ambitiöst visitkort för filmbranschen samt som ett steg mot att lära sig behärska ett längre berättande. Formatet hamnar i ett mellanland mellan kort- och långfilm och kan därför vara svårt att få distribution på. Filmerna är för långa för att ”hänga på” en annan långfilm men för korta för att visas enskilt utan att vara del av ett längre program. Teamet bakom *Rosa Moln* valde tidigt att satsa mot att göra 90 minuter långfilm istället för de av skolan anvisade 30 minuterna. Budget och tidsram var dock samma som för de kortare filmerna. Som bilaga till uppsatsen finns en DVD med bild och musik från valda scener.

1.2 Syfte

Jag kommer med den här uppsatsen reflektera kring de grundläggande kreativa förutsättningar vi har som filmkompositörer i relation till min del i processen att skapa musiken till filmen *Rosa Moln*.

Hur inverkar de inneboende begränsningarna i att skriva musik till film på kreativiteten? Filmens dramaturgi, stil, estetik, regissörens preferenser etc. skapar i sig en begränsning

samtidigt som de musikaliska valmöjligheterna fortfarande är stora. Å andra sidan kan filmen även bidra med inspiration och infallsvinklar till skapandeprocessen.

I vilket skede i filmproduktionen är det lämpligt att komma in som kompositör? Är det bättre att veta så lite som möjligt om processen innan det finns en färdig film eller finns det nytta av att vara med på tåget så tidigt som möjligt? Vad fungerar bäst för mig? Jag kommer även resonera en del allmänt kring estetik och relationerna mellan komposition, arrangering, produktion och sound-design.

2 Att komponera för film

2.1 Att ”hitta grejen” – musikaliskt koncept

Kreativitet börjar, liksom mänskligt liv, i mörker.

– Julia Cameron (Cameron 2002, s.391)

Att ”hitta grejen” tycker jag är en lagom flytande formulering för det inledande arbetet med att söka ett musikaliskt koncept för filmen. Att förstå essensen av musikens relation till filmen – varför det ska vara musik och vad musiken i så fall ska berätta. Hur kan musiken jobba med eller mot filmens övriga berättarkomponenter? Går det att hitta en övergripande stämning för filmen och hur låter den i så fall? Att hitta beröringspunkten mellan musikens beskaffenhet, stämning, instrumentation, sound etc. och filmens dramaturgi, bildspråk, huvudkaraktär(er) etc. Detta är nog det absolut viktigaste och svåraste momentet i varje filmmusikprocess. Det kan t.ex. handla om någon form av musikalisk hook, ett tema, en melodi, en skala, en harmonisk följd, en rytm, ett specifikt instrument eller ett sound. Men det kan också handla om en tydlig idé om musikens narrativa funktion och relation till berättelsen.

Detta moment sätter ofta stor press på både kompositör och regissör. Det i särklass viktigaste är att det finns en god kommunikation och ett bra förtroende från båda sidor. Regissören har en konstnärlig vision, överblick över hela filmen och är filmens konstnärliga ledare. Nyckeln till att hitta en bra väg in i kompositionsarbetet ligger i att förstå regissörens vision. Samtidigt krävs ett förtroende från regissören för kompositörens förmåga att förvalta och utveckla denna vision. I bästa fall finns en tanke om musiken genom hela produktionen, från manus till klippning, och när det är dags att börja komponera finns redan en plats för musiken och en idé om vilken funktion den ska ha. Här kan det vara mycket användbart med referensmusik eller s.k. *temp-tracks*¹ som används för att kunna klippa filmen mer musikaliskt innan

¹ *Temp-track* temporärt musikspår som används under klippningen.

originalmusiken är skriven. Att prata om musik kan ibland leda till viss förvirring eftersom vi upplever musikens kvaliteter individuellt. Återigen handlar det om vilka referenser vi har för att uppfatta musiken på ett visst sätt. Det är oftast bättre att prata om vilken upplevelse man vill ha av musiken än att prata om vilken typ av musik som framkallar dem. Men oavsett i vilken ände man närmar sig frågan så kvarstår problemet att vår subjektiva uppfattning av musik förblir personlig. Johnny Wingstedt, lektor på Högskolan Dalarna och tidigare mentor för mig under kandidatutbildningen, har myntat ett begrepp att *tala med musik* (personlig kommunikation 2009-2011) som innebär att man konverserar genom att bolla olika referenser istället för att verbalisera upplevelse eller funktion av musiken. Ibland kan det vara enklare att förstå vad det ska bli genom att välja bort vad det inte ska vara. John Morris: *"For any film, it's like a chinese menu. I decide what I don't want"* (Karlin & Wright 2004, s.95)

2.2 Börja komponera

Johan Söderqvist (personlig kommunikation 28 nov 2014) har ett intressant förhållningssätt till kompositionsarbetet. Han jämför arbetet med en bildkonstnär som ska måla en oljemålning och antingen kan börja med att skissa konturer med en blyertspenna och först när detta är färdigt börja blanda färg att fylla i med. En annan väg att gå är att först blanda den färg man tror kommer passa och sen prova att måla fritt och se vad det blir. Han menar då att blyertsskissen motsvarar det mer traditionella sättet att jobba, sitta vid pianot, skriva en melodi och så vidare. Att först blanda färgen innebär istället att inleda arbetet med att hitta en skraddarsydd unik ljudmässig kostym för filmen, skapa nya sound, leta upp nya instrument, hitta nya speltekniker, spela in, sampla och bearbeta ljuden digitalt. Först när det finns en egen ljudvärld för filmen börjar arbetet med att utveckla melodier och teman. Detta tar förstås en del tid att göra och resulterar i en massa material som aldrig kommer användas i filmen, men å andra sidan kommer man igång direkt och får en naturlig väg in i kompositionsarbetet. Det blir lite som att börja med produktionen av musiken före komposition och arrangering. Dessutom vinner man en unik möjlighet att kunna komponera till bild med ett improviserat material. Dessa tekniker har inspirerat mig mycket och varit till stor nytta i många produktioner.

En viktig aspekt gällande hur kompositionsarbetet inleds är i vilken fas av filmproduktionen kompositören kommer in. I många fall kan filmen redan vara färdigklippt till temp-tracks,

andra gånger kan kompositören även vara med och välja vilken musik som används i klippningen och i vissa fall kan kompositören vara inkopplad redan innan inspelning. Det finns många positiva aspekter av att kompositören kommer in tidigt i produktionen. Slutfasen av postproduktionen tenderar ofta att bli en ganska stressig period. Deadlines under förproduktion, inspelning eller klippning kan ha förskjutits men trots detta står ändå premiärdatum fast och istället minskar tiden för musik, ljudläggning, grading² och andra moment som av praktiska skäl måste komma sist i produktionskedjan. Därför kan det vara värdefullt som kompositör att vara med tidigt för att hinna experimentera mer kreativt med sound och instrumentation eller lösa andra tidskrävande problem.

Exempel på ett fruktbart tidigt samarbete är ett berömt brev från Christopher Nolan till Hans Zimmer som blev starten för musiken till *Interstellar*. Nolan skickade ett maskinskrivet A4 med en enkel berättelse om en far som lämnar sin son för att åka iväg på ett viktigt arbete och bad Zimmer att avsätta en dag för att komponera musik till brevet, vad som helst bara. Zimmer skrev ett litet personligt tema och spelade upp för Nolan som gillade musiken. Först efter det berättade han att filmen skulle bli ett bombastiskt rymdepos och konstaterade att: "*I now know where the heart of the movie is.*" (Business Insider, 2014)

Ett annat exempel där musiken kommit in tidigt är i flertalet samarbeten mellan Ennio Morricone och Sergio Leone ("Ennio Morricone" 2015, 10, december) där man till och med spelat upp musiken på set för att komma i rätt stämning inför tagning. Den här formen av samarbeten är på många sätt optimala men hör till undantagen och kräver nästan att kompositör och regissör redan känner varandra och är goda vänner.

Karlin och Wright konstaterar (2004, s.18) att det finns delade meningar kring när kompositören bör komma in i processen. Det kan råda en viss förvirring kring vad filmen ska bli som det är onödigt att involvera kompositören i. Från början finns ett manus som sen kanske inte blir riktigt som tänkt under inspelning och under klippningen kan filmen ha tagit ytterligare en ny riktning. Alla dessa beslut under vägen och allt som valts bort kan ofta leda till en viss förvirring hos regissören och är egentligen irrelevant för hur filmen till slut blivit. Det är onödigt att även kompositören ska vara med på samma resa och befinna sig i samma förvirring när slutproduktionen tar sin början.

² *Color grading* att ställa färgbalans, ljus, kontrast, mättnad m.m. i varje klipp i den färdiga filmen.

2.3 Estetik, funktion och emotion

Frågan varför det ska vara musik kan ha många svar. Ett av de sämre svaren jag fått från en regissör var: ”Det brukar ju vara musik i film, så vi borde väl också ha det.” Andra lite tråkigare anledningar kan vara för att kompensera något som blivit mindre lyckat från ett tidigare skede, t.ex. att tona ner eller ge en skådespelarinsats en annan inramning eller rädda en problematisk klippning genom att skapa ett annat tempo. En ganska platt, men vanligt förekommande funktion är att musiken helt enkelt hjälper till att förstärka det vi redan känner eller ser i bild. Det blir mer intressant om musiken får tillföra något helt nytt genom att säga något som inte redan berättas på annat sätt; när musiken spelar *mot* bilden och säger något helt annat, vad scenen *verkligen* handlar om. Några saker som är viktiga att veta i så fall är vems perspektiv musiken har och i vilket lager av berättandet den verkar. Gestaltar musiken huvudkaraktärens upplevelse eller vad åskådaren förväntas känna? Musiken kan också gestalta något vi som åskådare vet men som på inget vis finns inom huvudkaraktärens begrepp.

Ett vanligt dilemma inom filmmusik kan vara att regissören av olika anledningar vill ha musik i en scen, men musiken får inte ha en känslomässig riktning. Det kan vara svårt men visst går det att göra musik som är känslolös och utan riktning. På samma sätt som en bild kan vara riktningslös. Men när bilden eller musiken kommer i en kontext förändras ofta vår uppfattning. Musiken och bilden lever i symbios – musikens känslomässiga innehåll påverkar hur vi uppfattar dramat och på samma sätt påverkar dramat hur vi upplever musiken. Bara att lägga en ensam ton till en scen kommer att antyda någon slags känsla. Dessutom kan det bli ganska tråkig musik om det blir alltför försiktigt. Ett annat sätt är att istället kompensera olika element i musiken så de väger upp varandra antingen melodiskt, harmoniskt eller soundmässigt. Ett som temp-track ständigt återkommande stycke (så även i *Rosa Moln*) inom film är *Fratres* av Arvo Pärt. Stycket upplevs diatoniskt och välbalanserat men har en matematiskt uppbyggd fri tonalitet som gör det mångbottnat och harmoniskt rikt utan att ha någon tydlig känslomässig riktning. Det passar närapå vilken film eller scen som helst på ett nästan magiskt vis. Ett genialt välbalanserat och intetsägande stycke men alla filmkompositörers mardröm att få som referens.

Att *Fratres* används i så många olika filmer kan väl också ses som ett tecken på att musikens kvaliteter i sig ibland kan vara överordnat en intellektualiserad funktion eller dramaturgisk

analys. Det måste finnas en balans mellan musikens autonomitet och funktion i sammanhanget – att musiken inte fullständigt slaviskt följer bilden hela tiden. Den får givetvis aldrig stjäla fokus från filmen men det blir mer intressant om musiken tillåts ha lite integritet också. I slutändan handlar det också mycket om intuition och magkänsla vad som fungerar eller inte. *”More often than not, a sincere (even if not intellectual) score will serve the film better than a clever idea with no connection to the film.”* (Karlin & Wright 2004, s.129)

All these intellectual ideas go only so far, then you have to own up to the truth that it better have an emotional content. – Hans Zimmer (Karlin & Wright 2004, s.73)

3 Rosa Moln

3.1 Kort om filmens handling

Jag kommer i följande kapitel att referera till filmen samt till vissa specifika scener. Därför kommer jag här ge en överblick av filmens handling.

Rosa Moln är ett socialrealistiskt kammardrama som handlar om Greipr (spelad av Albin Grenholm), en man i 30-årsåldern som blir inlagd på sjukhus för sitt alkoholmissbruk. Läkaren ger honom ett ultimatum, om han inte slutar dricka är det med livet som insats. På sjukhuset träffar Greipr Lea (spelad av Hedda Stiernstedt), 22 år, som efter att ha tagit en överdos sömntabletter kämpar med att återfå vårdnaden om sin dotter, Anastasia. Utskriven från sjukhuset får Greipr veta att han blivit vräkt ur lägenheten och inte har någonstans att bo. Som en sista utväg ringer han Lea som motvilligt släpper in honom i sitt hem. En skör tillit börjar sakta växa fram mellan de två trasiga karaktärerna. *Rosa moln effekten* är en term som avser det lyckorus vissa alkoholister kan uppleva när kroppen återuppbygger sin produktion av endorfiner. Greipr hittar ny energi i sitt nyktra liv och Lea börjar känna hopp om att återfå dottern. De pratar om att åka till Island och starta ett nytt liv men båda är arbetslösa och utan pengar.

En dag kommer en socialsekreterare och berättar att Anastasia tills vidare placeras i ett fosterhem och att Lea inte får träffa dottern förrän utredningen är färdig. Detta gör att Lea stöter bort Greipr som i desperation åker och rånar en pantbank. Under flykten från rånet går en färgampull av bland pengarna och skapar ett stort rosa färgmoln som missfärgar alla sedlarna. Greipr går hem till Lea och tillsammans bestämmer de sig för att försöka tvätta pengarna, olovligt hämta tillbaka dottern och rymma till Island. Efter mycket möda lyckas de få pengarna rena. Lea åker för att hämta Anastasia och de bestämmer en mötesplats inför avresan. Medan Lea och Anastasia väntar på Greipr bestämmer de sig för att ta ett bad i sjön intill mötesplatsen. Anastasia tvekar att gå i vattnet och vi får se en flash-back till när hon hittar Lea medvetslös i badkaret. Lea kommer till insikt med att hon faktiskt har en del problem att lösa och att det inte är någon bra idé att rymma till Island. När Greipr kommer till

platsen är Lea och Anastasia borta. Han hittar en lapp som de lämnat vid stranden och går ensam upp till tågstationen. När han öppnar väskan med pengarna upptäcker han att de har lösts upp och smulats sönder av rengöringsmedlen de använt vid tvätten. Greipr sparkar iväg väskan och går på måfå in mot samhället. På vägen passerar han en nattklubb som han går in på. I baren på klubben upptäcker han en bunt otvättade sedlar i skjortfickan. Det röda ljuset på klubben gör att de färgade pengarna ser ut som vanliga sedlar. Greipr köper öl, sprit och champagne för pengarna, bjuder laget runt och hittar nya vänner på klubben.

3.2 Samarbetet

Musiken till *Rosa Moln* är skriven av mig tillsammans med kompositören Fredrik Wictorsson. Uppdelningen av arbetet gick i huvudsak ut på att vi hade gemensamma diskussioner kring funktion och estetik tillsammans med regissören följt av musikskissande på var sitt håll och slutligen att vi sammanförde våra idéer och delade upp ansvarsområden för olika musik *cues*.³ Jag har till största delen gjort musiken för Greiprs scener och Fredrik mestadels för Leas. Olika skisser, teman, sound och arrangemang har korsbefruktats när vi har bollat idéer fram och tillbaka. Spåren på DVD-bilagan är till största delen skrivna av mig.

3.3 Förproduktion

Under våren 2014 (alltså drygt ett år innan slutmix) presenterade regi, manusförfattare och producenter synopsis inför slutfilmerna och teamen sattes samman. Manus för *Rosa Moln* bearbetades ända fram till inspelningen i augusti-september samma år. Det fanns tidigt en idé om att huvudkaraktären Greipr skulle vara musiker och tidigare ha spelat gitarr i ett band. I synopsis fanns även idéer om att filmens anslag skulle kunna vara en flash-back till en klubbspelning med bandet. Den här idén kändes tilltalande för oss. Både musikaliskt, att kunna etablera ett huvudtema för filmen i form av en poplåt direkt i anslaget, men kanske framförallt rent dramaturgiskt, att samma tema på ett tydligt sätt skulle gestalta drömmen om ett annat liv. Av olika anledningar, främst praktiska och ekonomiska, kom den idén inte med i manus. Däremot fanns en scen där Greipr spelar en låt för Lea på gitarr. Regissören ville inte ha ett ”fejkat” framträdande i filmen och skådespelaren Albin Grenholm som blivit castad att

³ *Cue* är ett musikställe i en film, motsvarande *scen* fast för musiken. Kan vara både längre eller kortare än scenen.

spela Greipr hade inte spelat gitarr tidigare. Vi skrev därför en enkel tvåstämmig gitarmelodi som både skulle passa scenen men samtidigt vara lätt att spela. Albin fick några gitarrlektioner av mig och lånade en gitarr att öva på under sommaren. Det funkade jättebra och var ett roligt inslag, men scenen försvann tyvärr i klippningen.

3.4 Tidiga skisser

Under manusprocessen fanns länge en idé om att filmen skulle ha två likvärdiga huvudkaraktärer. En referens gällande att jobba med två huvudkaraktärer var *Rust and Bone* med musik av Alexandre Desplat. Detta var ett betydelsefullt villkor för vårt musikaliska utgångsläge. Speciellt eftersom filmen är ett karaktärsdrivet drama och musiken rimligtvis borde utgå från huvudkaraktär(en/erna). Vi funderade kring att antingen ha ett tema för varje karaktär som skulle kunna utvecklas och vävas samman kontrapunktiskt med varandra. Ett annat alternativ var att istället jobba med olika teman för olika händelser i storyn. I det slutgiltiga manuset blev ändå Greipr den viktigaste karaktären men båda hade fortfarande varsin separat tråd med varsin egen presentation i början av filmen.

En tidig musikreferens var musiken till filmen *The Place Beyond the Pines* av Mike Patton. Ett ganska hårt och taggigt soundtrack till stora delar baserat på barytongitarr och kör. Våra tidiga musikskisser utgick delvis från dessa referenser och att försöka hitta sound och instrumentation som skulle passa de båda karaktärerna men också miljön i filmen. Större delen av filmen utspelar sig i vacker svensk landsbygdsidyll, skog, sjöar och sommar. Gitarrbaserat, skitigt, trasigt, vackert, jordnära, svensk natur, möjligen någon folkton var några tankar som fanns. Det fanns också ett starkt intresse från regissören att musiken gärna får ta plats och vara egensinnig och karaktärsfull, helst med lite udda sound och instrumentation.

3.5 Klippning

Klippningen pågick i perioder från slutet på augusti till mars 2015. När allt material var loggat och genomkollat började filmen klippas kronologiskt. Filmen klipptes i reels⁴ om ca 10 min

⁴ *Reel* (engelska *rulle*) kommer från att jobba med 35mm film. En rulle är 1000 fot lång och räcker i ungefär 11 minuter.

vardera för att ljudläggarna skulle ha ett låst material att jobba med. För ljudläggare är det avgörande att ha ett låst klipp för att kunna börja dialoglägga⁵ och spela in tramp⁶, vilket är de naturliga första momenten i slutproduktionen av ljudet. För oss var det inte lika optimalt att jobba med reels kronologiskt. De musikaliskt sett viktigaste scenerna finns ofta i mitten och mot slutet av en film. Eftersom vi åtagit oss att göra en tre gånger så lång film inom samma tidsram var vi tvungna att börja komponera parallellt med klippningen. Vi fick också tidigt en manusräls⁷ och så småningom en grovklippning på hela filmen att jobba med. Men det var vissa saker som inte föll på plats förrän filmen var klippt på riktigt fram till vissa specifika scener. Ett exempel på det var anslaget och presentationen av Greipr och Lea. Länge var det klippt så att båda karaktärerna fick varsin presentation i början av filmen. Först Greipr i det anslag på baren som finns i den färdiga filmen och sedan ett annat montage med Lea tillsammans med dottern Anastasia där de bl.a. leker hemma på gården och har det bra. Montaget med Lea och dottern slutar i att de sitter hemma i vardagsrummet och tittar på TV. Efter ett tidsklipp visas hur dottern ropar efter mamma och går mot badrummet där det rinner ut vatten under dörren. Det musikaliska problemet här var att båda karaktärerna skulle få ungefär samma utrymme med två helt olika typer av montage staplade direkt på varandra. Att binda samman de två montage med samma låt, alternativt att klippa det som ett montage hade fungerat bättre ur ett musikaliskt perspektiv men tjänade inte filmen. Vartefter klippningen fortskred blev det tydligare att Greipr är huvudkaraktär och att musiken kunde koncentreras mer kring honom. Anslaget klipptes om till att bara presentera Greipr och Lea introduceras först i deras möte på sjukhuset. Sekvenserna med Lea och dottern används istället som flash-backs senare i filmen.

Det fanns länge även två andra ställen i filmen med lite liknande problematik. Efter att de båda hade blivit utskrivna från sjukhuset fanns en sekvens där vi först fick följa Greipr som förlorat lägenheten och sedan går runt i samhället och plockar runt med saker hemifrån i en flyttkartong. Efter det kom en montageliknande sekvens där Lea kommer hem och städar för att sen ringa och få besked om att hon inte kan få träffa dottern än. Här kändes också svårt att hitta ett sätt att kunna följa båda karaktärerna musikaliskt då de båda får ungefär samma

⁵ *Dialogläggning* innebär att redigera, spela in eftersynk och förmixa dialogen.

⁶ *Tramp* är, lite förenklat, alla ljud som hörs från skådespelarna som inte är dialog d.v.s. fotsteg, klädprassel, andetag etc.

⁷ *Manusräls* alla inspelade scener ihopklippta i samma ordning som i manus.

utrymme i filmen och går igenom liknande händelser, men att det staplas direkt på varandra och inte passar med samma musik.

Det tredje stället var efter att Lea fått besked om att hon blivit sviken av sin mamma gällande dottern. Efter att Greipr blivit bortstött av Lea och åkt iväg med hennes bil kom en sekvens där Lea cyklar till sin mamma och har ett stort bråk. Efter det klipptes tillbaka till Greipr som är på väg att råna pantbanken. Här ville vi helst dra en musikalisk båge som börjar bygga från Leas besvikelse och frustration och ända över till pantbanksrån. Men den dramaturgiska bågen bröts på mitten vid bråket med mamman vilket gjorde att vi inte lyckades skissa musik som fungerade hela vägen. I den slutgiltiga klippningen placerades Leas bråk med mamman efter rån istället vilket gjorde att samma musik kunde löpa hela bågen.

3.6 Musikens funktion

En insikt vi gjorde ganska tidigt under klippningen var kring musikens övergripande stämning att den överlag borde vara positiv, lättsam och inte tynga ner filmen. Filmen är en tragedi som slutar med att huvudkaraktären bildligt sett dör. Samtidigt finns mycket optimism och positiv energi hos Greipr kopplat till *rosa moln-effekten*⁸. Ett viktigt direktiv från regissören gällande slutet var att det inte får bli ”snyftigt”. Greipr dör, men han dör lycklig. I slutet av februari 2015 hittade vi musikens huvudsakliga funktion. Då var hela filmen genomklippt och vi hade labbat med skisser på de viktiga scenerna, i slutet och pantbanksrån. Filmen är en ödesberättelse och musiken understryker det genom en sakral och lite övernaturlig stämning. Det är ödet som styr, eller en yttre fullkomlig makt, guds vrede. Vi bestämde oss för att huvudsakligen använda kör, soloröster och orgel.

⁸ *Rosa moln-effekten* beskriver en vanlig fas i rehabiliteringen från alkoholism med onaturligt starka lyckokänslor.

4 Reflektioner

I wish I had some great words of advice. The only advice I have ever been able to give anybody is to focus on writing music, and if you're writing a movie score particularly, don't worry about the picture. Just write great music and the rest will take care of itself. – James Newton Howard (IMDB, 2015)

Att se en film eller läsa ett manus första gången kan ge en överväldigande massa intryck, idéer och kreativ energi. Som filmkompositör gäller det att verkligen ta vara på och förvalta allt detta på bästa sätt för att hitta en effektiv väg in i kompositionsprocessen. Liksom man musikteoretiskt ofta behöver börja bakifrån och utgå från var man vill att musiken ska landa gäller samma princip musikdramaturgiskt. Vissa filmscener, t.ex. anslag, montage eller rena temporala transportsträckor kan ofta absorbera i princip vilken typ av musik som helst, allt beroende på vad man vill berätta och vad det senare i filmen ska leda fram till.

På grund av den tidsbrist som fanns genom hela produktionen var vi tvungna att börja komponera så tidigt som möjligt. I efterhand kan ändå konstateras – att stänga sig blodig genom att försöka hitta musikaliska lösningar på dramaturgiska problem under klippningen gynnade inte vår process. Varje skiss som klipps bort eller hamnar i papperskorgen förbrukar trots allt en viss kreativ energi. Samtidigt var det också en lärorik och rolig del av processen.

Följande reflektioner bör betraktas mer generellt och inte så mycket i relation till arbetet med Rosa Moln. En av utmaningarna med att komponera för film är att bibehålla en lekfull inställning där man vågar experimentera på okänd mark samtidigt som man måste ha stenkoll på musikalisk funktion, stämning och var det ska landa. Att hitta ett flöde där kreativiteten vågar andas. Att inte värdera men ändå ha en medveten riktning i det man gör. Det gäller att hela tiden förhålla sin egen kreativa process utifrån yttre premisser utan att tappa den personliga förmågan till analys – att kunna ta direktiv och förstå den konstnärliga visionen utan att bli regissörens marionett. Risker om regissören får styra för mycket i detalj är att slutresultatet blir lidande eftersom regissören oftast inte har den musikaliska erfarenhet som

krävs. Kompositören är anlitad för att bidra med kunskaper som ingen annan i filmteamet har. Samma sak gäller givetvis även för andra kreatörer i ett filmteam men det är vanligare att en regissör har mer ingående kunskap om ex. manusarbete och klippning än om musik. En bra regissör bör ha en förmåga att fånga upp och kanalisera den samlade kompetensen i hela teamet.

Att skriva musik till film innebär på många sätt att vara en konstnärlig musikalisk designer. För varje film finns strikta begränsningar kring vad som kan göras. I de filmer jag gjort hittills finns nog inte ett enda musikstycke som hade blivit till utan filmens sammanhang. Å ena sidan blir det ganska sällan möjligt att landa i en komposition i ens egen stil, men samtidigt bjuder filmerna in till helt nya perspektiv på musiken som inte hade kommit till uttryck annars.

Gränsen mellan vad som är komposition, arrangemang, produktion eller sound-design är i praktiken ofta närmast obefintlig. Ordningen av dessa moment varierar. Ett skissat tema kan t.ex. kräva arrangemang och produktion för att fungera mot bild. På samma sätt kan ett enkelt producerat arrangemang mot bild leda in till en mer utvecklad komposition för filmen. Att bara sätta sig vid pianot framför filmen och hoppas på att rätt musik ska dyka upp kommer nog sällan fungera. Konsten är att ta reda på vad filmen behöver på ett så effektivt sätt som möjligt. Att hitta konceptet intellektuellt men att sen kunna släppa det och istället fokusera på att göra bra musik. Även om det kan bli många teoretiska analyser kring dramaturgi och musikaliska funktioner så skapas musiken till sist ändå intuitivt och det är magkänslan som säger när det är rätt. Som James Newton Howard (något förenklat) konstaterar: *"Just write great music and the rest will take care of itself."* (IMDB, 2015)

Referenser

Litteratur:

Cameron, J. (2002) *The Artist's Way* New York: Tarcher

Karlin, F. & Wright, R. (2004) *On the track, A guide to contemporary film scoring* New York: Routledge

Musik:

Desplat, Alexandre (2009) *Rust and Bone* Soundtrack:

<https://open.spotify.com/album/2NCvqSA8x6dIU8PiHkVDHJ>

Patton, Mike (2013) *The Place Beyond the Pines* Soundtrack:

<https://open.spotify.com/album/0FkBeTcWwVsXTUCYopU3vp>

Pärt, Arvo (1977) *Fratres*:

<https://open.spotify.com/track/3i6I04GxDjXF8GiVxBV8wh>

Websidor:

Business Insider. (2014). *The Story Of How Hans Zimmer Wrote The 'Interstellar' Theme Will Give You Chills*. Hämtad 2015-12-10 från

<http://uk.businessinsider.com/how-hans-zimmer-wrote-the-interstellar-theme-2014-11>

Ennio Morricone. (2015, 10, december). I *Wikipedia*. Hämtad 2015-12-10 från

https://en.wikipedia.org/wiki/Ennio_Morricone#Association_with_Sergio_Leone

IMDB. (u.å.) *James Newton Howard : Quotes*. Hämtad 2015-12-10 från

<http://m.imdb.com/name/nm0006133/quotes>

The full composer roundtable: Hans Zimmer, Danny Elfman, Trent Reznor, Marco Beltrami, John

Powell: https://www.youtube.com/watch?v=gSAF9_ZHjfc

Appendix

Spårnummer DVD:

1. Rosa Moln – sjukhuset 1 ”släpp flaskan”
2. Rosa Moln – sjukhuset 2
3. Rosa Moln – kärlek/vänskapstema
4. Rosa Moln – pantbanksrån
5. Rosa Moln - slutscen

