

Avlägsenhet, riktning och masstransformation:

Ligetis *Lontano* och dess tillämpning i *The Shining* och *Shutter Island*

av David Riebe

Kandidatuppsats i Musikvetenskap (MUVK01)

Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, HT 2013

Handledare: Mats Arvidson

Abstract

Remoteness, direction and mass transformation: Ligeti's *Lontano* in *The Shining* and *Shutter Island*

In this paper I am studying the orchestral work *Lontano* (1967) by György Ligeti (1923-2006) and its use in the films *The Shining* (1980), by Stanley Kubrick, and *Shutter Island* (2010), by Martin Scorsese. The purpose has been to apply an unusual perspective on film music, based on one selected musical work and how it is used in moving images, instead of the more common method where the entire soundtrack of one specific movie is studied. My aim, having this perspective, is to show how the films affect the creation of musical meaning. I am presenting a brief analysis of *Lontano*, with verbal interpretation of the piece, in order to thoroughly examine the use of the music in the two films. I point out various similarities and differences in how the music has been utilized, and in conclusion I show that there is indeed a vast exchange of meaning between the musical work and the films. I also connect my work to those of several well-known theorists; some specialized in film music and some in the musicological field of hermeneutics in general.

Keywords: *György Ligeti, Lontano, The Shining, Shutter Island, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, film music, soundtrack, film musicology, meaning, Lawrence Kramer, hermeneutic windows, avant-garde, micro polyphony, art music.*

Innehållsförteckning

Abstract	2
Innehållsförteckning	3
Inledning med frågeställning	4
Forskningsläge	6
Disposition, teori och metod	6
Ligetis <i>Lontano</i>	7
<i>The Shining</i> och dess soundtrack	16
<i>Lontano</i> i <i>The Shining</i>	17
<i>Shutter Island</i> och dess soundtrack	22
<i>Lontano</i> i <i>Shutter Island</i>	23
Sammanfattande diskussion och slutsatser	29
Framtida forskning	35
Källor	37

Avlägsenhet, riktning och masstransformation:

Ligeti's *Lontano* och dess tillämpning i *The Shining* och *Shutter Island*

av David Riebe

Inledning med frågeställning

Det är inte alls ovanligt att redan befintlig konstmusik används som soundtrack i filmer. Det finns otaliga exempel på att regissören inte sett någon anledning att beställa helt ny filmmusik när det finns så otroligt mycket bra musik att tillgå i den klassiska repertoaren – och så hög mångfald. Mycket har skrivits, och skrivs, om filmmusik, både generell teoribildning och texter med fokus på specifika filmer (se även ”Forskningsläge” nedan); Claudia Gorbmans *Unheard Melodies* (1987), som jag refererar till senare i uppsatsen, är bara ett exempel på den förstnämnda kategorin. Vad som är mer ovanligt är att man väljer ett specifikt musikstycke och tittar på hur *just detta verk* använts i olika filmer, att alltså ha *musiken* som utgångspunkt, istället för att, som vanligen är fallet, studera hela eller delar av soundtracket till en viss film, med filmen som utgångspunkt. Mycket har naturligtvis, i många fall, skrivits om de oräkneliga klassiska stycken som använts i filmer genom historien, men då är fokus oftast helt inriktat på musiken och tonsättaren, och eventuella filmer eller andra sammanhang där den använts nämns inte ens. Jag vill med denna uppsats bidra till att fylla dessa luckor, och visa att man genom att studera hur ett specifikt musikverk använts i olika filmer kan öka sin förståelse för musiken i fråga – och även för filmerna.

Som föremål för detta arbete har jag valt ut *Lontano* för symfoniorkester, från 1967, av György Ligeti (1923-2006). Detta stycke har, mig veterligen, använts i två spelfilmer hittills (2013), nämligen Stanley Kubricks *The Shining* (1980) och Martin Scorseses *Shutter Island* (2010). Jag ämnar i uppsatsen å ena sidan studera och diskutera – och tolka – *Lontano* som enskilt verk, utan dess koppling till filmerna, och å andra sidan se hur dess tillämpning i filmerna bidrar till och förändrar de potentiella tolkningsmöjligheterna i musiken. Ofrånkomligen kommer jag i hög grad även att resonera kring vilka aspekter av musiken som varit intressanta för filmskaparna, och över huvud taget vilken roll stycket spelar för filmernas

narrativ och för mottagarens perception av de partier/scener där det förekommer. Man kan sammanfatta det huvudsakliga syftet med denna uppsats i två punkter:

- 1) Att undersöka filmmusik med utgångspunkt i ett specifikt musikstycke, snarare än hela soundtracket till en film, och på så vis, genom att studera användandet av musiken i filmerna, belysa olika meningspotentialer hos stycket som kanske inte framkommit utan detta användande.
- 2) En jämförande studie av tillämpningen av ett och samma musikstycke i de filmer där detta musikstycke förekommer. Vilka likheter/skillnader finns, dels mellan själva filmerna i fråga, dels mellan hur musiken används i dem? Vilken effekt har användandet av musiken i tid och rum på mottagarens upplevelse av filmerna?

När det gäller filmerna förekommer i synnerhet två uppenbara likheter som jag väljer att ta upp redan här i inledningen. För det första är båda adaptationer med litterär förlaga, i fallet *The Shining* en roman av Stephen King med samma titel, och i fallet *Shutter Island* en roman av Dennis Lehane, också den med samma titel som filmen. Filmmusik kan definitivt spela en viktig roll i en adaptationsprocess, vilket Jørgen Bruhn visar i en artikel om *Shutter Island* (Bruhn, 2013), som jag för övrigt kort citerar senare i denna uppsats. Vad gäller just *Lontano* har jag dock inte lyckats identifiera några uppenbara sådana funktioner – därmed inte sagt att de inte existerar – och kommer därför inte att behandla denna aspekt.

Den andra likheten har med genre och stil att göra. Ett visst släktskap finns definitivt mellan skräckfilmsgenren, där *The Shining* ingår, och thriller-genren, dit *Shutter Island* kan räknas, i synnerhet vad gäller spänningsnivå och skrämteknik. Stilmässigt, och tematiskt, finns också stora likheter mellan just dessa specifika filmer. Båda fokuserar på mystik och på psykologiska frågeställningar, på vad som ”händer i huvudet” på protagonisterna, och det är ofta svårt för mottagaren att skilja på vad som är verkligt och vad som är ”inbillning”/overkligt i filmerna. I båda används också ofta plötsliga, oväntade – och skrämmande – klipp, bilder och scener, för att skapa en osäkerhetskänsla hos tittaren, och belysa den förvirring, och det vansinne, som filmkaraktärerna bär på.

Med dessa likheter filmerna emellan i åtanke, ämnar jag undersöka om överensstämmelser också finns i användandet av musiken. Onekligen finns en stor ”likhet” redan i det faktum att man i båda filmerna valt ut just detta stycke. Jag hoppas dessutom, med nya perspektiv, kunna bidra till den litteratur som redan finns, dels om Ligetis *Lontano*, dels om soundtracken till de båda filmerna, och slutligen även om filmmusik i stort.

Forskningsläge

Då *The Shining* numera är över 30 år gammal, och dessutom synnerligen kanoniserad, har det naturligtvis skrivits ganska mycket om filmen, och då även om musiken, om än kanske inte så mycket som man kunnat tro. Enligt Jeremy Barhams text i ämnet, en av mina två huvudkällor gällande soundtracket till *The Shining*, omnämns musiken visserligen i flertalet publikationer kring filmen och/eller regissören (Barham räknar upp ett dussintal), men det skulle dröja till efter millennieskiftet innan texter helt eller delvis dedikerade till musiken kom ut, och det handlar än så länge bara om en handfull (Barham, 2009, 7-8). En av dessa är ett kapitel i Kevin J. Donnellys bok från 2005 som jag citerar i uppsatsens slutdiskussion. I boken *Music in the Horror Film*, från 2010, alltså efter Barhams text, skriver David J. Code ett kapitel om soundtracket till *The Shining*, och ägnar *Lontano* några sidor. Detta är för övrigt min andra huvudkälla kring den filmen.

Vad gäller *Shutter Island* är det förstas betydligt skralare med litteratur; filmen är trots allt bara ett par år gammal. Det enda jag haft tillgång till som alls behandlar musiken är ovan nämnda artikel av Jørgen Bruhn och den fokuserar på andra aspekter, och stycken, än Ligetis *Lontano*, även om stycket omnämns, vilket jag återkommer till senare i uppsatsen.

I de biografier om Ligeti som förekommer, exempelvis Richard Toops från 1999, som jag citerar i denna uppsats, nämns naturligtvis *Lontano*, då det är ett av tonsättarens viktigaste verk. Att i en akademisk text göra en djupdykning i ett modernistiskt konstmusikaliskt verk på det sätt som jag gör här är dock ovanligare. Ett exempel där detta gjorts är en artikel av Bruce Reiprich från 1978, även den en av mina källor, men den fokuserar framför allt på rent kompositionstekniska och musikteoretiska frågor, och inte på meningsskapande eller tolkningspotentialer, och ur det filmmusikaliska perspektivet är det värt att notera att den är skriven två år före premiären av *The Shining*.

Det viktigaste, tror jag, som min uppsats kan tillföra forskningen, är dock det ovanliga perspektivet, som nämndes i inledningen. Att betrakta filmmusik med utgångspunkt i ett enda klassiskt verk är, mig veterligen, ytterst sällsynt.

Disposition, teori och metod

Mitt arbete med och inför denna text, och även uppsatsens övergripande struktur, kan delas in i fyra huvudsakliga avsnitt. Det första rör enbart själva stycket *Lontano*, både dess mer objektiva, explicita, egenskaper och de mer subjektiva tolkningsmöjligheter och

meningspotentialer som stycket bär med sig, allt helt oberoende av de två filmerna. Därefter följer en sektion om vardera filmen och hur *Lontano* där har använts. Jag avslutar med en sammanfattande diskussion med de övergripande slutsatser jag kunnat dra. Arbetsprocessen för de tre första momenten kan i sin tur delas in i tre delar. Först har jag gjort en *analys* av objektet i fråga, i fallet med musikverket en grundlig partituranalys av stycket parat med analytisk genomlysning, och när det gäller tillämpningen av musiken i filmerna en detaljerad studie av samtliga filmsekvenser – med fokus på musikens roll – där stycket förekommer. Varje analys har sedan mynnat ut i, och manifesteras i uppsatsen av, en *beskrivning* och en *tolkning*. Vad gäller musikens användande i filmerna sker tolkningen dels löpande, allteftersom jag går igenom de olika scenerna/tillämpningarna en i taget, dels med en kort sammanfattning för vardera filmen. I slutdiskussionen jämför jag och resonerar kring *Lontanos* olika roller i de båda filmerna och återknyter till de frågeställningar jag presenterade i inledningen. Avslutningsvis följer också ett par förslag på framtida forskning i och kring ämnet.

Vad gäller metodik för meningsskapande lutar jag mig i mina tolkningar till stor del mot tre teoretiker: Lawrence Kramer, Nicholas Cook och Claudia Gorbman. Kramers modell med så kallade *hermeneutiska fönster*, ”hermeneutic windows”, (Kramer, 1990, 5-11), som jag kort kommer att gå igenom vid dess första tillämpning, i samband med tolkningen av *Lontano*, ges mest utrymme, men jag hänvisar i uppsatsen även till Cooks *metaformodell* (Cook, 1998, 66-71) och Gorbmans tankar, som hon presenterar i sin bok *Unheard Melodies*, om att den effektivaste filmmusiken är den som mottagaren endast hör undermedvetet (Gorbman, 1987, 1-31; 70-98).

Jag inleder dock, som sagt, med själva musikstycket och verket *Lontano*, betraktat i dess primära roll – enligt tonsättarens intentioner – som symfoniskt konsertstycke, inte filmmusik. Kommande avsnitt syftar således till att skapa en övergripande helhetsbild av verket och resonera kring dess olika meningspotentialer.

Ligetis *Lontano*

Först två klagöranden. Jag tillämpar i hela denna uppsats det nordeuropeiska systemet för tonnamn, med H och B. Ingenstans förekommer det anglosaxiskt inspirerade B-Bess. Vad gäller tidsangivelser har jag valt att utgå från Claudio Abbados och Wienfilharmonikernas inspelning från 1988, som används i *Shutter Island*. Förutom denna används även en

inspelning med Jonathan Nott och Berlinfilharmonikerna från 2001 i filmen, och i *The Shining* används en med Ernest Bour och Sinfonie-Orchester des Sudwestfunks, till vilka stycket är tillägnat, från 1967. När jag senare i denna uppsats analyserar musikens roll i själva filmerna kommer jag självklart att hänvisa till den aktuella inspelningen. Inspelningarnas längd varierar mellan ungefär 10 ½ minuter (Bour) och nästan 13 minuter (Abbado).

"Lontano" är italienska för "avlägsenhet" eller "långt bortifrån" och titeln säger mycket om karaktären och klangvärlden i stycket. Det publicerades och uruppfördes 1967, men ligger ganska långt ifrån vad man hade kunnat förvänta sig under det avantgardistiska 60-talet. Tvärtom finns det i stycket en antydning till romantiska ideal, i synnerhet i instrumentationen. I sin biografi över György Ligeti från 1999 konstaterar Richard Toop att partituret visserligen inte liknar något från 1800-talet (och jag vill hävda att inte heller det klangliga resultatet, utöver ett och annat, i musiken snabbt förbipasserande, undantag, är vad de flesta skulle associera med ens senromantik), men det förekommer ofta subtila anspelningar. Vidare konstaterar Toop: "The large number of staves required for the score has more to do with the multiple divisi found in Debussy and Richard Strauss, than with the mass effects of *Atmosphères*" (Toop, 1999, 116-118). Ligeti har dessutom sagt att han under kompositionsprocessen hela tiden hade ett utdrag ur den romantiske poeten John Keats *Ode to a Nightingale* från 1819 i åtanke:

The same that oft-times hath

Charm'd magic casements, opening on the foam

Of perilous seas, in faery lands forlorn. (Toop, 1999, 117)

Att under det strängt modernistiska och experimentella 1960-talet antyda att man i hög grad låtit sig inspireras av en poet från den tidiga romantiken är minst sagt vågat. Som Toop skriver: "scarcely a poet one would associate with the Darmstadt avant garde" (Toop, 1999, 117).

Jag kommer i denna ytterst kortfattade genomgång (en beskrivning och tolkning av *Lontano* hade mer än väl kunnat fylla en hel kandidatuppsats av dennas omfång, förmodligen till och med en doktorsavhandling) att gå från styckets storform och sedan ner på en något mer detaljerad nivå. Fokus kommer i högre grad att ligga på instrumentation, register, samt övergripande texturförändringar och så kallade "masstransformationer" och i mindre grad på tonmaterial, även om det också där finns mycket att hämta. När jag sedan studerar hur

Lontano används i filmerna, kommer jag, när så behövs, att i ytterligare detalj gå in på just de specifika partierna i stycket som är aktuella.

Det första man kan konstatera när det gäller strukturella egenskaper i stycket som helhet är två saker: 1) att dynamiken genom hela stycket nästan alltid är mycket svag, och 2) det långsamma tempot och nästan totala frånvaron av upplevd rytmik. Det är i huvudsak dessa två egenskaper som gör att stycket gör titeln rättvisa (eller vice versa). I spelanvisningarna i partituret skriver Ligeti explicit att taktstreck och taktslag aldrig betyder accentuering, utan bara finns där av synkroniseringsskäl: ”the music must flow smoothly, and accents (with a very few, precisely indicated exceptions) are foreign to the piece” (Ligeti, 1967a, partitur). Han fortsätter vidare med instruktionerna att alla instrument bör inträda så omärkligt som möjligt, samt att stråkväxlingar vid legatopassager och långa uthållna oavbrutna toner också bör ske obemärkt. På första partitursidan skriver han sedan att tempomarkeringen (fjärdedelsnot = 64) bara är en ”generell indikation” och att andra fluktuationer i tempo än de som är indikerade i partituret är tillåtna. Han skriver också att ”[t]he piece must be played with great expression” (Ligeti, 1967a, partitur), vilket kan ses som ytterligare en antydning av ett mer romantiskt ideal. Fördragsbeteckningen är ”sostenuto espressivo” – uthållet och uttrycksfullt.

Vad gäller orkestreringen generellt så krävs en mycket stor symfoniorkester, av senromantiska dimensioner, dock utan något som helst slagverk. Det enda något okonventionella instrument som används är kontrabasklarinet och den tillåts dessutom, i nödfall, att ersättas av kontrabas.

I sin artikel från 1978 analyserar Bruce Reiprich *Lontano* ur ett perspektiv som fokuserar på styckets masstransformationer av klangliga element, inte minst genom studie av tonmaterialet i de mikropolyfona kanonstrukturerna. Texten ger en hel del att hämta även utifrån andra utgångspunkter, inte minst när det gäller en förståelse av stycket som helhet. Den följande beskrivningen av *Lontanos* storform är baserad på denna artikel och stämmer överens med vad som går att utläsa ur Toops biografi samt med vad jag själv kommit fram till i min analys av stycket.

Lontano har tre stora formdelar, härmed benämnda A1, A2 och A3, som i högsta grad är besläktade med varandra. Var och en av dem är tvådelad och består av en sektion (a) som bygger på mikropolyfona kanonstrukturer och följs av en sektion (b) som framför allt utgörs av utdragna kluster. Ett schema över dessa formdelar, baserat på taktnummer och duration, redovisas i tabellen nedan (Figur 1). Det bör sägas att vissa strukturella egenskaper i A3 innebär att formdelen inte fullt ut platsar i denna generella uppdelning; mer om det senare.

A1		A2		A3	
a	b	a	b	a	b
→ rep. bokst. F	F → H	H → U	U → W	W → AA	AA →
takt 1-41 → 41 t.	takt 41-56 → 16 t.	takt 56-112 → 57 t.	takt 111-120 → 10 t.	takt 120-145 → 26 t.	takt 145-165 → 21 t.
tot. 56 takter		tot. 65 takter		tot. 46 takter	
3 min. 24 sek.	1 min. 20 sek.	4 min. 9 sek.	41 sek.	1 min. 38 sek.	1 min. 28 sek.
tot. 4 min. 44 sek.		tot. 4 min. 50 sek.		tot. 3 min. 6 sek.	
(styckets totala duration på inspelningen: 12 min. 40 sek.)					

Figur 1. Baserad på formschema av Bruce Reiprich (1978, 167).

Reiprich förklarar i sin artikel i detalj hur Ligeti kompositionstekniskt gått till väga i utformandet av de mikropolyfona a-delarna, för att skapa långsamma, organiska masstransformationer av hela den orkestrala texturen. Förenklat kan man säga att dessa partier består av tre nivåer. Längst ner finns den *enskilda stämman* som har en viss specifik tonföljd. Tillsammans med flera ytterligare stämmor med samma tonföljd, tidsmässigt förskjutna gentemot varandra, ingår stämman i en mikropolyfon kanonstruktur, vad Reiprich kallar ett *kanoniskt lager* ("canonic layer"), mellannivån av de tre. Slutligen förekommer ofta flera olika kanoniska lager – vart och ett med sitt eget tonmaterial – samtidigt och bildar tillsammans den översta nivån, som jag väljer att benämna *massan*, den multipolyfona "yta" som är det som man som lyssnare i första hand uppfattar. I en intervju med Joseph Häusler strax innan uruppförandet liknar Ligeti själv musiken vid ett isberg:

[O]nly a very small part of an iceberg is visible [...] But what the iceberg looks like, how it moves, how it is affected by various currents in the ocean, all these things are determined not only by the visible, but also by the invisible part. (Ligeti, 1967b, 101)

Han fortsätter med att konstatera att han i stycket specificerat många detaljer som i sig själva inte är hörbara, men att det faktum att han specificerat dem är mycket väsentligt för stycket i stort (Ligeti, 1967b, 101).

Några, för helheten viktiga, egenskaper hos den lägsta nivån, de enskilda stämmorna och deras linjer, bör nämnas: 1) de är, trots sin långsamma progression, rytmiskt komplexa – tonbyten på exempelvis triolsextondelsnivå är vanligt; 2) de saknar exakt rytmisk likhet med varandra; 3) rörelsen sker oftast i små intervall, majoritetsvis sekunder; 4) omfånget för

tonföljden är relativt begränsat. Dessa fyra punkter, tillsammans med det faktum att det ofta finns passager med likartade tonföljder i olika kanonlager, gör att de enskilda linjerna närmast fullständigt förlorar sin identitet och istället uppgår i ett mikropolyfont masskonglomerat (Reiprich, 1978, 168). Ett tätt orkestralt kluster bildas, vars oupphörliga förändringar ”under ytan” sätter det i ständig rörelse, förhindrar all form av statiskhet och gör det levande. Allteftersom kanonlagren trögt rör sig framåt, nya kanonlager tillkommer och tidigare avslutas, sker en långsam transformation av ”massan”, där nya tonklasser dominerar och nya register tar överhanden i en ständig ”crossfading” av olika klang- och tonmaterial. Reiprich beskriver den gradvisa introduktionen av nya tonklasser som ett slags ”ebb and flow” (Reiprich, 1978, 172) – enligt min mening en mycket träffande metafor. Det är lätt att associera hela processen till någon trögflytande vätska eller, om jag får bidra med en egen metafor, en långsam kemisk reaktion. Nedan följer nu en genomgång av *Lontano*, i huvudsak baserad på min egen partituranalys, för tydlighetens skull uppdelad formdel för formdel och slutligen följt av en kort diskussion kring musiken.

A1

Lontanos inledning utgör ett av de mer igenkänningsbara partierna i stycket. Då tonmaterialet för den första kanonstrukturen inleds med tre på varandra följande Ass, blir resultatet av linjernas/stämmornas ansatser en lång utdragen ton, med små förändringar i klang allteftersom fler instrument sätter in. Så småningom leder linjernas progression till att Asset ”luckras upp” till ett mindre kluster och snart är den första kanoniska mikropolyfonin igång. Förutom den ”automatiska” variation som kanonpolyfonin genererar, utnyttjas också orkestreringen för att skapa gradvisa förändringar i klang genom hela den första formdelen (A1-a). Ofta är ett kanoniskt lager knutet till en viss orkestersektion eller instrumentgrupp, vilket ger en slags blockorkestrering som stundtals är mycket tydlig i partituret. Kanonprincipens natur gör emellertid att även dessa förändringar sker gradvis, så att de olika orkestreringarna obemärkt smyger in respektive tonar ut. I början förekommer bara träblås, därefter tillkommer horn och stråk. Klangens varieras ytterligare genom att stråket gradvis skiftar mellan vanlig spelteknik och tremolo. Blåssektionen dör sedan ut och under ungefär en minut förekommer endast stråkorkestern samt en ensam pedaltong i klarinett. Från repetitionsbokstav D, ca 2 ½ minut in i stycket, börjar uppbyggnaden mot första a-delens klimax och avslutning. Ett efter ett sätter blåsinstrumenten in på klingande C, allteftersom

kanonstrukturen i stråket går mot sin sista ton, också den ett C. Till slut ligger hela orkestern på C i fyra oktaver, från tvåstrukna och uppåt, för att sedan tystna abrupt.

Del A1-b utgör sedan ytterligare ett av de mer igenkänningsbara partierna i stycket. Höga violinflageoletter ligger kvar när resten av orkestern plötsligt tystnar och övriga instrument ersätts av en låg tuba. Ett tomrum på nästan sju oktaver skapas mellan de två statistiskt utdragna tonerna. A1-b varar i endast 1 min. 20 s. och denna struktur bibehålls nästan hela den första minuten; den enda förändringen är att både den höga och den låga tonen expanderas till små kluster genom att fler instrument inträder. Sedan, under de sista 25 sekunderna av formdelen, efter ett abrupt crescendo i kontrabassektionen, börjar nedre delen av registertomrummet att fyllas ut av brassinstrument.

A2

Skiftet till sektion A2 är också ganska abrupt. Föregående textur ersätts helt sonika av en tritonusklang över flera oktaver i hela stråket. Denna ligger oförändrad i ca 15 sekunder, vilket kan lura en att tro att det är en fortsättning på föregående, "statiska" formdel, innan stämmorna börjar röra på sig i en ny kanonpolyfoni. En viktig skillnad är dock att den utdragna klangen här inte utgörs av kluster, vilket den gör i b-delarna.

A2-a är den klart längsta av de sex formdelarna. Den kan beskrivas som en relativt lång orkestral uppbyggnad mot tre klimaxar – en täthetsmässig (mängden simultana kanonstämmor), en registermässig ("massans" totala omfång och förskjutning uppåt i tonhöjd) och en dynamisk, följt av en tillbakagång. Under denna uppbyggnad utökas stråkets kanonpolyfoni först med träblåset och sedan med brassen. Täthetsklimaxen inträder ungefär 1 min. och 45 s. in i A2-a, vid bokstav M (takt 78) i partituret (Reiprich, 1978, 178), och ungefär 6 ½ minut in i hela stycket. Fyrtiofem sekunder senare nås registerklimaxen, genom att fler och fler kanonstämmor krupit upp i ett högt register och stannat där, samtidigt som andra expanderat nedåt. Detta sker mellan bokstäverna O och P. Strax därpå infaller även den dynamiska klimaxen genom en mängd osynkroniserade crescendon upp till *fff* (från P och några takter framåt, ungefär takt 93-95), cirka 7 ½ minut in i stycket. I den påföljande tillbakagången dör först stråksektionen ut, men återinträder snart igen varpå istället blåset tonar bort. Snart försvinner även de övre stråkstämmorna och formdelen A2-a avslutas med att kontrabassektionen ensamt, i sex divisi, avslutar sin mikropolyfoni med ett kort men våldsamt tremolocrescendo 8 min. 55 s. in i stycket.

A2-delens b-sektion är sedan den enskilt kortaste formdelen i stycket, endast cirka 40 sekunder lång. Återigen markeras övergången av ett ganska abrupt skifte i klangvärld. Det vilda tremolot i kontrabasen, som "kadenserar" på ett unisont fess, ersätts av ett statiskt halvtonskluster E-F-Gess i två solocelli samt basklarinet i lilla oktaven. Skiftet blir lite mindre abrupt, dels genom att sektionerna överlappar varandra med en dryg fjärdedelsnot, dels genom att samma enharmoniska tonklass e/fess ingår i båda, dessutom i samma oktav. Klustret bibehålls under större delen av formdelens 40 sekunder, alltmedan fler instrument sätter in. Mot slutet, ungefär 9 ½ minut in i inspelningen, har dock alla stämmorna successivt gått samman till ett unisont F.

A3

Liksom i A2-delen, inleds A3:s a-del med en stillaliggande klang som närmast för tankarna till de statiska b-sektionerna. Här blir det än mer förvirrande eftersom det statiska ackordet inte organiskt övergår i kanonpolyfonin. Istället sätter alla kanonstämmor in exakt samtidigt, vid bokstav X, 9 min. 48 s. in i stycket, medan ackordet ligger kvar i bakgrunden. Starten (de första sekunderna) på kanonrörelsen är ett av några få ställen i *Lontano* som verkligen får en att associera till traditionell symfonisk högmantik. Detta beror i huvudsak på fyra faktorer: 1) tonföljden inleds med en diatonisk skala D-C-H; 2) endast ett kanoniskt lager förekommer – alla stämmor inleder alltså på tonen D; 3) rörelsen är relativt snabb, så man hinner uppfatta melodiken och inte bara harmoniken/dissonanserna; 4) det uttrycksfulla spelsättet (*espr.* indikerat i partituret). Snart har dock kanonstrukturens progression, med det stora antalet stämmor och deras individuella rytmik, transformerat klangmassan från denna initiala glimt av 1800-tal, till mer sedvanlig "ligetisk" mikropolyfoni.

Efter att kanonpolyfonin pågått i ungefär 20 sekunder i ett lågt mittenregister, infaller nästa "quasi-romantiska" inslag. Här införs ett nytt kanoniskt lager, i högre register, och anledningarna till den romantiska stämningen är exakt samma som på föregående ställe. I detta fallet rör det sig om en uppåtgående skala G-A-B (i själva verket är hela denna kanonlinje en transponerad inversion av den föregående) och spelmanvisningen *molto espressivo*. Efter cirka 45 sekunder av tät polyfoni tonar nästan alla blåsinstrument bort, men stråksektionen skapar ändå en stark uppbyggnad mot formdelens avslutning, där alla violiner och celli en efter en landar på ett unisont trestruket Diss i fortississimo – en avslutning snarlik den i A1-a, med skillnaden att i det här fallet fortsätter kanonstrukturen opåverkad i det lägre registret.

A3-a är den kortaste av kanonsektionerna, åtminstone som den definieras i formschemat ovan och i Reiprichs artikel. Det ska dock sägas att övergången till A3-b sedan är mycket diffus; i själva verket fortsätter kanonlinjerna under stora delar av b-delen, vilket gör att man eventuellt kan se a-delen som betydligt längre än så som den här presenterats. Jag vill till och med gå så långt att jag ifrågasätter huruvida det alls är tillrådligt att dela in A3 i en a- och en b-del. Auditivt har man inga problem med att acceptera A3-b som en ny formdel; problematiken ligger snarare på det teoretiska planet. Eftersom kanonpolyfonin fortsätter nästan ända till slutet av stycket, kanske en bättre beskrivning av storformen hade varit tre långa polyfona sektioner förbundna av två korta statiska övergångsdelar.

Vid övergången till ”b-delen” ligger violinerna kvar på *Diss*, men faller *subito* till *ppp*. Samtidigt fortsätter violasektionen, som om inget hänt, med sin kanonpolyfoni. Två utdragna ackord, med accentuerade attacker – något mycket ovanligt i stycket – stör den annars tämligen oföränderliga ljudbilden innan violinerna successivt dör ut. Då och då inträder instrument i lågt register på långa toner. Mikropolyfonin i viola dör också ut. Till slut återstår bara ett svagt kluster H-Ciss-D på gränsen mellan stora och lilla oktaven, i två klarinetter och basklarinett. Klustret ligger ensamt kvar i cirka 20 sekunder innan det tonar ut och därefter avslutas stycket med en fermatpaus i 10-20 sekunder, något som dock inte är med på den här inspelningen (men väl på de båda andra).

Tolkning och diskussion

Innan vi går in på de två filmerna och användandet av *Lontano* i dessa, kan det vara värt att ställa sig frågan vad det ur ett hermeneutiskt perspektiv finns att hämta i själva musiken. Vad förmedlar verket i sig, när det inte kopplas samman med filmerna? Vissa aspekter och egenskaper blir här särskilt viktiga, om vi vill göra en så rättvis tolkning som möjligt. I sin text ”Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics” (1990) myntar Lawrence Kramer det användbara begreppet *hermeneutiskt fönster* som samlingsterm för dessa fenomen. Den första typen av tre sådana ”fönster” och den mest explicita och, om man så vill, objektiva, är så kallade *textuella inkluderingar*. Det handlar om text i, på, eller i relation till verket. Här ingår exempelvis verkets titel, spelanvisningar, fördragsbeteckningar, med mera (Kramer, 1990, 5-11). Jag har redan varit inne på titelns vikt i det här fallet. Självklart har det stor betydelse för vår betraktelse av musiken att stycket bär titeln ”Avlägset”. Den nästan alltid svaga dynamiken kan exempelvis här få en tydlig mening – ett ljud producerat av en fjärran ljudkälla når våra öron som svagare än om samma ljud härrör från en mer närliggande

källa. Även de få tillfällen när dynamiken för någon längre tid blir starkare, alltid i de multipolyfona kanonbaserade a-delarna (exempelvis slutet på A1-a och A3-a, samt den dynamiska klimaxen i A2-a) kan betraktas ur det perspektivet. Kan det vara så att den ständigt transformerande massan symboliserar något som i början befinner sig långt borta men sedan närmar sig? En formlös kropp som växelvis nalkas och drar sig undan. Att inte på något sätt anspela på avstånd, eller sträcka, i sin tolkning blir närmast omöjligt med denna titel.

En annan sorts *textuell inkludering* är fördragsbeteckningar (Kramer, 1990, 5-11). Som antytts ovan bidrar det frekvent förekommande *espressivo*, ofta till och med *molto espressivo*, till slutsatsen att Ligeti här eftersträvar en mer romantisk klangvärld än vad som vanligtvis var idealet under det progressiva 60-talet. Andra dominerande fördragsbeteckningar är *dolcissimo*, *molto calmo* och *flautando*. Tillsammans med Ligetis generella spelanvisningar i början av partituret, för övrigt också en *textuell inkludering*, blir fördragsbeteckningarna en bra språngbräda för tolkning av tonsättarens intentioner.

Den andra sortens *hermeneutiska fönster* kallar Kramer för *citerande inkluderingar*. Här handlar det, förutom om direkta citat, om allusioner, anspelningar på tidigare musik, och de – kulturellt nedärvda – betydelser som vi lägger i dessa. Även titlar eller annan verket tillhörande text som hänvisar till ett annat verk (musikaliskt, visuellt eller verbalt sådant) får räknas hit (Kramer, 1990, 5-11). *Citerande inkluderingar* spelar stor roll när vi underordnar ett verk en viss genre (till exempel, som i det här fallet, konstmusik för symfoniorkester) eller stil (semiavantgardistisk 60-talsmusik?). Av uppenbara skäl är denna typ betydligt mer mångtydig, och öppnar för mer personliga och subjektiva tolkningar, än *textuella inkluderingar*. Här kan till exempel de två i relation till resten av stycket extra tydligt ”romantiska” passagera i del A3-a nämnas, vars mer traditionella klang bygger på en kombination av melodik, tonmaterial, struktur och uttrycksfullhet, dock inom ramen för Ligetis systematiska mikropolyfona kanonteknik. I dessa passager finns en tydlig anspelning på en äldre musikstil, vilket kanske gör dem till de mest uppenbara specifika exemplen på *citerande inkludering*; listan skulle naturligtvis kunna göras längre, beroende på hur avlägsna och subjektiva (och kanske långsökta?) antydningar och associationer man väljer att ta upp.

Den tredje, och kanske mest svårtolkade, typen av *hermeneutiskt fönster* är *strukturella troper*. Dessa är platser i, och aspekter av, musiken som av olika anledning påkallar uppmärksamhet (Kramer, 1990, 5-11). Det kan vara på grund av tempo, dynamik, plötsliga skiften i instrumentering, med mera. Ovan nämnda ”romantiska” passager är, förutom *citerande inkluderingar* genom sin antydning till mer traditionella kompositoriska ideal, även exempel på starka *strukturella troper*, då de definitivt sticker ut i sin musikaliska omgivning.

Andra exempel är alla relativt abrupta skiften mellan olika klangvärldar. Samtliga övergångar mellan de sex formdelarna utgör bra exempel på detta. Dessutom har vi de, förvisso ganska få, överraskande crescendon och accenter som förekommer i stycket. *Strukturella tropor* blir särskilt viktiga, och intressanta att studera, vid tillämpningen av musiken i filmerna. Hur filmen, och dess handling, synkroniseras i förhållande till dessa får stor effekt på vår upplevelse som mottagare. Därför kommer i synnerhet *strukturella tropor* att behandlas ytterligare i samband med mina analyser av *Lontanos* roll i filmerna nedan.

***The Shining* och dess soundtrack**

Den äldre av de två spelfilmer där *Lontano* förekommer är Stanley Kubricks *The Shining* (1980), en kultklassiker inom skräckfilmsgenren. Den handlar om författaren Jack Torrance (spelas av Jack Nicholson) som, tillsammans med sin fru Wendy (Shelley Duvall) och deras son Danny (Danny Lloyd), skall bo i och övervaka det vinterstängda Overlook Hotel i Klippiga bergen. Det visar sig snart att hotellet hemsöks av spöken, bland annat en tidigare vintervaktmästares familj, där mannen huggit ihjäl sin fru och sina tvillingdöttrar med en yxa och sedan tagit livet av sig. Under filmen blir Jack successivt själv galen, påverkad av isoleringen och spökena, och försöker till slut hugga ihjäl sin egen familj på samma sätt som den tidigare vaktmästaren. Wendy och Danny klarar sig dock, medan Jack fryser ihjäl i hotellets enorma häcklabyrinth. Filmens titel syftar på den förmåga till telepatisk kommunikation och att se saker från en annan tid, ”shining”, som vissa av filmens karaktärer besitter.

Liksom i många andra av hans filmer, ända sedan *2001: A Space Odyssey* från 1968, använder Kubrick i *The Shining* till stora delar redan existerande musik. I denna film utgörs soundtracket i hög grad av sentida klassisk musik av mer eller mindre avantgardistisk art. I sin artikel i ämnet (Barham, 2009) redovisar Jeremy Barham dels en översiktlig lista på all musik som används i filmen, dels ett omfattande schema, sammanställt av filmens musikredigerare Gordon Stainforth, över exakt var och hur musiken används. Särskilt Krzysztof Penderecki får en framträdande roll. Inte mindre än sex olika stycken av tonsättaren används i filmen: *Jakobs uppvaknande* (1974), *Utrenja* (”Morgonbön”, 1960-70), *De Natura Sonoris* nr. 1 (1966) respektive 2 (1971), *Kanon för 52 stråkar och ljudband* (1962), samt *Polymorphia* (1961). Dessa överlagras dessutom på de mest komplexa sätt, i synnerhet när handlingen i filmen går mot sin klimax. Under denna del av filmen dominerar Pendereckis musik fullständigt. Från

och med den berömda scenen vid skrivmaskinen, där Wendy upptäcker att maken Jack blivit galen, alltmedan Jack smyger sig på henne bakifrån, och ända tills Jack till slut fryser ihjäl i labyrinten, förekommer enbart dessa musikstycken. I filmens första halva, däremot, har två musikstycken av andra 1900-talskompositörer fått stort utrymme. Det rör sig om Béla Bartóks *Musik för stråkar, slagverk och celesta* (1936) och så Ligetis *Lontano*. Förutom modernistisk konstmusik används också populärmusik från 1900-talets första hälft, ofta som diegetisk bakgrundsmusik. Ytterligare ett musikexempel som bör lyftas fram är Wendy Carlos och Rachel Elkind's elektroniska tolkning av Hector Berlioz ”Dies Irae”-tema ur sista satsen i *Symphonie Fantastique* (1830), som spelas under filmens relativt långa öppningssekvens. Detta är den enda musik som regissören definitivt bestämt sig för att använda innan den långa musikredigeringsprocessen, med allt klippande och överlagrande, tog sin början (Barham, 2009).

Viktigt att notera gällande *The Shining* är att filmen finns i två versioner, en för den amerikanska och en för den europeiska marknaden. Jag bygger själv min analys på den europeiska utgåvan, som är något kortare än den amerikanska, eftersom det är den jag är mest förtrogen med, medan en del av mina källor (exempelvis Code, 2010) använder den amerikanska som underlag. Då de tre scener som är centrala ur mitt *Lontanoperspektiv* inte påverkas av detta, får det inga större konsekvenser för mitt resonemang. Däremot gör det att tidsangivelserna kan verka förvirrande. Jag ska göra mitt bästa för att hela tiden vara tydlig med dessa, i förhållande till båda utgåvorna.

Lontano i The Shining

Stanley Kubrick använde musik av Ligeti, dock ej *Lontano*, redan i *2001: A Space Odyssey*. Då hade han inte bett om kompositörens tillstånd, vilket ledde till att Ligeti stämde filmbolaget MGM. Strax enades dock parterna om kompensation, så fallet kom aldrig upp i domstol. Ligeti kunde också hålla med om att regissörens användande av musiken i *2001* var genialt och när Kubrick några år senare bad om tillstånd att använda *Lontano* i *The Shining*, fick han det (Toop, 1999, 138-140). Som nämndes under föregående rubrik, förekommer *Lontano* endast under filmens första halva – i själva verket bara under dess första tredjedel. Utdrag ur stycket spelas vid tre tillfällen, alltid som ickediegetisk musik. Två av dessa utdrag varar i mindre än en minut, medan det tredje varar i lite mer än en och en halv minut. Totalt rör det sig om knappt tre och en halv minut av filmen. Den inspelning som används är med

Ernest Bour och Sinfonie-Orchester des Sudwestfunks från 1967 (Barham, 2009), samma orkester, dirigent och år som vid uruppförandet (Toop, 1999, 117). Det är alltså en annan inspelning än den som legat till grund för min egen analys av stycket, varför tidsangivelser inte överensstämmer med dem i beskrivningen av *Lontano* tidigare i denna uppsats. Vid inget av de tre tillfällena förekommer någon överlagring som i fallet med Pendereckis musik, utan klippet ur *Lontano* läggs oförändrat över filmen. Vid alla tillfällena börjar dessutom musiken vid samma punkt i stycket, nämligen i det orkestrerings- och registermässigt ganska uppseendeväckande partiet från repetitionsbokstav F (takt 41, drygt två och en halv minut in i den aktuella inspelningen med Ernest Bour, från 1967). Nedan följer nu en kort beskrivning av utdraget i fråga. Därefter kommer jag att beskriva hur musiken används på de tre olika ställena i filmen samt reflektera över vilken effekt den ger. Slutligen följer en sammanfattande analys.

Repetitionsbokstav F i *Lontano* markerar skiftet mellan A1-delens a- och b-del, enligt min beskrivning av stycket ovan. Det är här som den tidigare tjocka mikropolyfona texturen avslutas genom att hela orkestern landar på tonen C i oktaver för att sedan tystna. Endast höga violinflageoletter, klingande i femstrukna oktaven, återstår. Resten av orkestern ersätts av en ensam tuba, och så småningom även kontrafagott, kontrabas och kontrabasklarinett, klingande i kontraoktaven. Den enorma skillnaden i register mellan violinerna och tuban skapar här vad David J. Code kallar en ”klanglig avgrund” (Code, 2010, 141-144). I början av detta parti, och av det klipp som används i filmen, förekommer endast tonen C i det höga registret och tonen D₅ i det låga; registerskillnaden gör att man inte upplever någon direkt dissonans. Efter hand expanderar dock båda dessa toner, genom att fler stämmor sätter in, till dissonanta kluster. Ett plötsligt crescendo, i det låga registret, cirka en halv minut in i partiet, förstärkt av tremolo i kontrabasen, döljer valthornens inträde som fyller ut registertomrummets nedre del. Trumpet och tromboner fortsätter försiktigt denna ”utfyllnad” till, en knapp minut in i klippet (tre och en halv minut in i inspelningen), Ligeti gör ytterligare en orkestral helomvändning (övergången från A1-b till A2-a). Den tidigare okonventionella texturen ersätts av att alla stråkar spelar ett statiskt tritonusackord E-B, oktavdubblerat så det täcker större delen av det normala stråkorkesteromfånget. Efter ytterligare ungefär femton sekunder sätter kanonstämföringen igång och ackordet övergår organiskt i en för Ligetis musik typisk mikropolyfoni. Samtidigt introduceras klarinetter. Variation skapas sedan genom tremolo i stråkarna medan blåssektionen expanderas med ytterligare träblåsinstrument. Detta är vad som finns med på det tredje stället i filmen där *Lontano* förekommer, som också är det längsta av dem; på de båda andra tonas musiken ut betydligt tidigare.

Det första *Lontano*-användandet i filmen inträffar 13 minuter in i den europeiska utgåvan och vid 21:20 i den amerikanska. Det sker när Danny kastar pil i spelrummet (”The Games Room”) och för första gången (bortsett från den mycket korta visionen hemma i badrummet) ser tvillingdöttrarna Grady. Klippet varar i ungefär 55 sekunder. Musiken är omsorgsfullt pålagd för att korrespondera med vad som händer i filmen. Tillfället när Danny plötsligt vänder sig om från darttavlan (och får syn på spöktvillingarna, även om vi som tittare ännu inte har sett dem) sammanfaller med att den initiala statiska tvåtonstexturen börjar ”luckras upp” genom att både den höga och den låga tonen successivt utökas till kluster. Därefter klipper bilden till tvillingarna och crescendo (vars klimax triggar igång brassinstrumentens insatser) startar, för att sedan nå sin kulmen när vi betraktat tvillingarna i ett par sekunder. Crescendot tillför en känsla av att det är något betydelsefullt – och hotfullt – med tvillingarna. Kameran klipper till Danny och sedan tillbaka till flickorna som tittar på varandra och lämnar rummet. Bilden skiftar återigen till Danny varpå *Lontano* når den stora textur- och klangomvändningen till tritonusackordet i stråkorkestern. Filmen klipper till Jack och Wendy som förevisas sin bostad av hotellchefen Ullman och musiken tonas ut.

Här kan man konstatera att, även om musiken överensstämmer med handlingen, så gör den detta på ett ganska passivt sätt. Den sammanfaller visserligen med specifika händelser och klipp i scenen, men det är snarare en fråga om att den hela tiden ”följer med” och bekräftar, än att den aktivt driver berättandet framåt. Musiken förstärker narrativet på ett subtilt sätt där den snarare tycks reagera på de enskilda detaljerna än styra dem. Ett exempel på hur musiken hade kunnat spela en mer aktiv roll är genom placeringen av crescendo, som är den enda dynamiskt starka insatsen i hela partiet. Som det nu är klipper filmen från Danny till tvillingarna och först då startar crescendo. Om musiken istället lagts så att crescendo startat när Danny vänder sig om, och dess klimax därmed sammanfallit med att bilden skiftar och vi får se spöktvillingarna, hade den skrämseffekt som dessa förmedlar blivit starkare, mer påtaglig. Sannolikt hade den till och med blivit *alltför* explicit, åtminstone för detta tidiga skede i filmen, vilket troligtvis är skälet till att musiken är lagd som den är. Man skulle kunna se detta som en bekräftelse på Claudia Gorbmans teorier om att den mest effektiva filmmusiken är den som vi inte hör medvetet, den som döljs av det faktum att man som tittare fokuserar på de narrativa händelserna i filmen (Gorbman, 1987, 1-31; 70-98). För att detta ska fungera, och musiken inte ”ta för stor plats”, krävs det att händelsen kommer först och musiken sedan, även om det inte behöver handla om mer än bråkdelar av sekunder. Ett annat exempel på denna teknik i klippet är det som händer direkt därpå. Först lämnar tvillingarna rummet och kameravyn skiftar till Danny, sedan övergår musiken till tritonusklangen i

stråkorkestern, som, det bör tilläggas, faktiskt har en tydlig förlösande och befriande effekt efter det egendomliga och främmande klanglandskap som föregår den.

Ett tillfälle då musiken ändå spelar en aktiv roll är precis vid klippets början, just när musiken sätter in. I föregående scen förekommer ingen musik, varför införandet av *Lontano* omedelbart blir en tydlig indikation för oss att det nu nog kommer hända något mer än att Danny kastar pil på en darttavla.

Nästa parti där *Lontano* förekommer är kortare, endast dryga 40 sekunder. Det infaller bara några minuter efter det första tillfället, 16 ½ minut in i den europeiska utgåvan (27:20 i den amerikanska). Nu förevisas Wendy och Danny hotellets matförråd av kocken Dick Halloran (Scatman Crothers). Musiken startar så fort de har öppnat dörren och går in i förrådet. Liksom på föregående ställe följer musiken noggrant handlingen i filmen. Halloran pratar först på om det omfattande matvarulagret och tillfället då kontrabas och kontrabasklarinett inträder i musiken, och utvidgar det låga Desset till ett halvtonskluster, sammanfaller sedan med att bilden klipper till Danny som stannat upp och tittar ut i ingenting med frånvarande blick, som om han plötsligt blivit medveten om någonting inombords. Bilden klipper till Halloran och zoomar in på honom samtidigt som ljudet av hans röst tonar bort. När han så vänder sin blick mot kameran och vi hör hans röst tydligt i förgrunden – ”how’dya like some ice cream, Doc?” – samtidigt som han, enligt bilden, fortsätter att prata på om maten, inleds crescendoet i *Lontano*. Innan detta nått sin klimax har filmen hunnit klippa tillbaka till Danny. Därefter klipper den åter till Halloran och Wendy, kockens röst återkommer och musiken dör ut.

Det som lite grand skiljer detta ställe från det första är att musiken får en mer aktiv roll. Liksom vid det förra tillfället är det ingen musik direkt innan *Lontano* sätter in, så även här antyder musiken, ger oss en föraning om, att något viktigt skall ske. Den här gången sammanfaller dessutom crescendoet med den narrativt sett viktigaste händelsen i klippet, när Halloran använder sin telepatiska ”shining”-förmåga för att kommunicera med Danny, istället för att komma efter denna händelse (som i föregående klipp).

Den tredje och sista förekomsten av *Lontano* är också den längsta, och spänner över flera ganska olika klipp eller scener. Den börjar efter 31 min. 50 s. av den europeiska utgåvan (46:10 i den amerikanska). Den initiala ”tonhöjdmässiga avgrunden” inleds mitt under en utomhusscen där Danny och Wendy springer omkring i snön och leker i skymningen. Bilden klipper till Jack som står ensam inomhus och stirrar tomt, lätt vansinnigt, framför sig med halvöppen mun. Kameran zoomar in till en närbild och när crescendoet infaller antyds ett leende på hans läppar, fortfarande i ett helt frånvarande ansiktsuttryck. Bilden blir svart och

titeln ”SATURDAY” visas. En kort utomhusbild av hotellet nästan dolt i snöfall, ackompanjerad av brassinsatserna i *Lontano*, följs av nästa scen där vi ser Jack sitta och skriva och vi hör ljudet av skrivmaskinen. Skiftet till tritonusklangen i stråket sammanfaller exakt med klippet i filmen till Wendy som testar telefonen. När det blivit uppenbart att denna inte fungerar, börjar den statiska klangen brytas sönder till kanonpolyfoni. Denna pågår sedan ganska länge, mer än en halv minut, och stråket hinner övergå till tremolo och blåssektionen introduceras innan musiken tonas bort. I filmen har Wendy då hunnit gå genom hall och korridorer för att använda radiosändaren istället.

Här kan man först konstatera att påläggningen av musiken blir mer mångtydig än på de båda första ställena, framför allt genom att den pågår oavbruten över flera scener. Precis som för de två andra tillfällena, skapar musikens start en antydning om att vi kommer få se något viktigt eller speciellt, vilket inte framgått utan den. Liksom i det andra klippet sammanfaller placeringen av crescendo här exakt med korresponderande händelse i filmen. Det som sedan kan vara värt en extra tanke är fortsättningen. Musiken fortgår oavbrutet, och musikaliskt befinner vi oss fortfarande i samma ljudlandskap, men filmen tar däremot plötsligt ett narrativt kliv framåt i tiden. Man kan inte undvika tanken att Kubrick vill få oss att koppla samman Jacks stirrande blick med hans maskinskrivande ett par dagar senare. Att han redan blivit galen – uppslukad av spökena i hotellet – när han sitter och skriver blir också tydligt senare i filmen, då Wendy upptäcker att han endast skrivit ”All work and no play makes Jack a dull boy” sida upp och sida ner. Kanske vill regissören implicera detta genom att låta musiken fortgå och på så vis koppla ihop den vansinniga blicken med arbetet vid skrivmaskinen.

Det med musiken välsynkroniserade klippet till scenen med Wendy som testar telefonen kräver ingen djupare analys. I *Lontano* ändras ljudbilden fullständigt och i filmen sker ett byte till en ny, annorlunda, scen. Vad man kan fråga sig är dock varför Kubrick därefter låter musiken fortsätta så länge. Detta får nämligen vissa konsekvenser ur ett musikaliskt perspektiv. Tidigare i filmen har vi bara fått höra statiska partier ur stycket, utan någon nämnvärd progression – den första b-delen samt den stillaliggande inledningen på den därpå följande a-delen. Musiken blir då, tagen ur sitt sammanhang, en närmast fullständigt självständig enhet. I det här sista klippet, när kanonpolyfonin tillåts komma igång och dessutom utvecklas under en längre period, blir det mer tydligt att vi har att göra med ett utsnitt ur ett längre musikverk. Dessutom tycks musiken här inte fylla någon direkt dramaturgisk funktion – den bygger inte upp inför någonting särskilt. Kanske var det bara så

att Kubrick ville ha bakgrundsmusik när Wendy förflyttar sig genom hotellet, och då valde en som redan var organiskt sammankopplad med den nyss förekommande musiken?

Sammanfattningsvis, vilken funktion har då *Lontano* i *The Shining*? Code förespråkar en teori (Code, 2010, 141-144) som är kopplad till de klangliga egenskaperna hos det parti i musikstycket som dominerar användandet av detta i filmen – "avgrunden" mellan violinerna och tuban. Här får titeln "Avlägset" en alldeles särskild innebörd. Förutom den svaga – "fjärran" – dynamiken, finns det här dessutom ett stort *vertikalt* avstånd, på nästan sju oktaver, mellan de klingande tonerna. De två första förekomsterna av stycket är klart förknippade med Dannys "shining"-förmåga, hans möjlighet till telepati och att se saker över tid och rum. Det handlar alltså om kommunikation över stora avstånd, temporala eller spatiala. Vad är då mer lämpligt för att illustrera denna förmåga än att använda musik som har ett stort avstånd som en immanent egenskap?

När väl kopplingen mellan partiet i *Lontano* och denna specifika företeelse i filmen befästs genom musikens två första användanden, kan teorin också tillämpas på det tredje tillfället. Att Jack också i någon mån har möjlighet till "shining" framgår senare i filmen, när han konverserar med hotellets spöken, men på grund av musiken kan vi ana att det är detta som pågår redan här, bakom hans frånvarande, stirrande blick.

Slutligen vill jag lyfta fram de tre *hermeneutiska fönster*, enligt Kramers modell (Kramer, 1990, 5-11), som är absolut viktigast i det musikparti som använts i *The Shining*. Alla tre är exempel på så kallade *strukturella troper*. Först och främst gäller det hela partiet med den "klangliga avgrunden". Denna minst sagt okonventionella textur och klangbild bjuder onekligen in till – till och med *kräver* – tolkning från recipienten. Jag skulle faktiskt vilja hävda att det är den enskilt mest hermeneutiskt signifikanta sekvensen i hela stycket! Det är därför ingen överraskning att den använts så flitigt, inte bara här, utan även i *Shutter Island*, varför jag återkommer till den senare. De två andra är naturligtvis kontrabascescendot och skiftet till tritonusklangen. Det är helt uppenbart, för samtliga tre *Lontanotillfällen* i *The Shining*, att de narrativt sett viktigaste händelserna och skiftena i filmsekvenserna svarar mot de hermeneutiskt mest påtagliga händelserna i musiken.

***Shutter Island* och dess soundtrack**

I Martin Scorseses psykologiska thriller *Shutter Island* (2010), som utspelar sig på 1950-talet, får man följa kriminalaren Edward "Teddy" Daniels (Leonardo DiCaprio) som, tillsammans

med sin partner Chuck Aule (Mark Ruffalo), besöker det välbevakade mentalsjukhuset Ashecliffe på ön Shutter Island i Boston Harbor vilket leds av de båda doktorerna John Cawley (Ben Kingsley) och Jeremiah Naehring (Max von Sydow). Poliserna skall utreda försvinnandet av patienten/fångnen Rachel Solando, men Teddy har också en hemlig agenda – han ska försöka hitta sin hustrus mördare, Andrew Laeddis, som han tror befinner sig på ön. Snart blir man varse att allt inte är som det verkar på ön; hela ön tycks vara platsen för en konspiration med syftet att dölja nazistiska hjärnkirurgiexperiment som utförs där i hemlighet. Under filmen konfronteras också tittaren gång på gång med Teddys minnen, drömmar och hallucinationer, som antingen har att göra med hans fru, eller med hans upplevelser i samband med befrielsen av koncentrationslägret Dachau där han var delaktig. I slutet av filmen visar det sig så att Teddy i själva verket själv är Andrew Laeddis, patient på Ashecliffe efter att ha mördat sin manodepressiva hustru som i sin tur dränkt deras barn. ”Konspirationen”, och Teddys roll som utredare, är hans medvetandes försvarsmekanism för att förneka sanningen, och det mesta som hänt under filmen är del av ett stort ”rollspel”, iscensatt av doktorerna, för att kunna ”bryta igenom” detta försvar. ”Partnern” Chuck är egentligen Teddys personlige läkare.

Man kan dela in musiken i *Shutter Island* i två kategorier, konstmusik från andra halvan av 1900-talet – ofta modernistisk, eller till och med avantgardistiskt experimentell; ibland ”konkret” eller elektronisk – och populärmusik från mitten av seklet (ungefär när handlingen utspelar sig). Den senare har oftast en diegetisk roll. Det finns alltså tydliga likheter mellan filmskaparnas musikval i *Shutter Island* och i *The Shining*. Ett undantag från de två musikkategorierna är Gustav Mahlers *Pianokvartett i a-moll*, som för övrigt fyller en tämligen viktig funktion i filmen. Filmerna har ingen specialskriven musik alls. En skillnad gentemot *The Shining* är att *Shutter Island* använder en betydligt större pool av musikstycken med olika tonsättare. Totalt används nästan 30 olika verk i filmen – majoriteten sentida konstmusik – av sammanlagt ett tjugotal olika upphovsmän.

Lontano i Shutter Island

Lontano används vid inte mindre än sju olika tillfällen i *Shutter Island* (vad jag kunnat avgöra; mig veterligen har ingen sammanställning tidigare gjorts) och till skillnad från i *The Shining* rör det sig om flera olika delar av stycket och också om två olika inspelningar. Den som förekommer på den utgivna soundtrackskivan är från 1988 med Claudio Abbado och

Wienfilharmonikerna; den andra är från 2001, med Jonathan Nott och Berlinfilharmonikerna. Exakt vid vilka tillfällen respektive inspelning har använts är ofta svårt att avgöra. Eftersom man valt Abbadoversionen till soundtrackskivan känns det dock som en inte alltför vågad gissning att denna inspelning är den dominerande i filmen. På ett par ställen är det dock helt uppenbart att Notts inspelning använts, vilket jag har vissa tankar kring; mer om det inom kort. Några av de tillfällen där stycket spelas är väldigt kortvariga och dem kommer jag inte att behandla särskilt grundligt. Totalt utgör *Lontano* cirka fem minuter och 50 sekunder av filmens musik.

Det första användandet av stycket är faktiskt redan i vinjetten, när Paramounts logotyp, samt en kort presentation av produktionsbolagen, visas. Vad som är lite intressant är att det är samma parti i stycket som Kubrick använde i *The Shining* – den av basinstrument och violinflageoletter skapade ”klangliga avgrunden” vid bokstav F – som används också här. Musikklippet startar några sekunder innan crescendot i kontrabasarna, som syftar att dölja horninsatsen, och pågår sedan över skiftet till den statiska tritonusklangen i stråkorkestern i början av formdel A2-a. Därefter görs en kortvarig överlagring, där ett klipp från den tidigare ”avgrunden” läggs över tritonusackordet och skapar tillfällig variation. *Lontano* dör ut strax innan kanonpolyfonin hade startat. En inte helt oviktig detalj vad gäller den samlade ljudbilden under vinjetten är att musiken ganska tidigt får sällskap av vad som strax visar sig vara det diegetiska ljudet av vågorna som slår mot båten på väg ut mot ön i filmens första scen. Vatten, ska det visa sig, spelar en ytterst viktig psykologisk roll i filmen.

I en artikel från juli 2013 – som i övrigt fokuserar på andra delar av soundtracket och i synnerhet på musikens funktion i adaptationsprocessen från bok till film – nämner Jørgen Bruhn detta *Lontano*-användande och tolkar den effekt det ger. Han skriver:

Ligeti's ominous music produces a surprising *Verfremdung* effect in the habitual triumphant music of the Paramount brand. Replacing the corporate music with the more ambiguous (to say the least) modernist music is part of the production of cultural capital, but it also sets the slightly discomfoting, *unheimlich* mood that dominates the film. (Bruhn, 2013, 326)

Vad han inte tar upp är kopplingen till *The Shining*, kanske för att han inte kände till den. Jag har dock svårt att tro att *Shutter Islands* skapare var omedvetna om att de använde exakt samma musik (om än en annan inspelning) som tidigare använts i en av historiens viktigaste skräckfilmer. Min tolkning är att de redan här ville sätta fokus på filmens psykologiska aspekter, implicera, om än ytterst avlägset, att mycket av det som vi kommer att

få uppleva i filmen bara händer inne i protagonistens huvud. När allt kommer omkring är ju just det valda partiet i *Lontano* oundvikligen för alltid förknippat med något som händer ”inne i huvudet” på någon, nämligen ”shining”-förmågan hos huvudpersonerna i Kubricks film. Det ska dock påpekas att styckets funktion i *Shutter Island* egentligen aldrig tycks ha någon tydlig koppling till vad som händer inne i Teddy Daniels huvud. Under hans ”syner” är det alltid annan musik som spelas, med ett undantag i scenen där han inbillar sig träffa Rachel Solando.

Värt att reflektera kring är också att just det här klippet är taget från Notts inspelning, alltså inte den på det officiella soundtracket. På just det här stället skiljer sig nämligen inspelningarna ganska markant åt. Abbados tolkning är, enligt min bedömning, på det stora hela mer trogen Ligetis partitur än vad Notts version är. Detta gäller i synnerhet den flytande och flödande karaktär, med så få accenter som möjligt, som tonsättaren i partiturets förord skriver är högprioriterad. I just det här klippet blir detta extra tydligt. Som nämndes ovan, är en viktig funktion i kontrabascrescendot att dölja valthornens ansatser. Någon annan tolkning av det faktum att hornen, med instruktionen ”attack imperceptibly” i partituret, sätter in precis när crescendot når sin höjdpunkt, är enligt min mening inte möjlig. I Abbados inspelning sker detta perfekt – man hör inte horninsatsen; plötsligt ”är de bara där” – medan Nott, stick i stäv med kompositörens vilja, snarare verkar ha velat *framhäva* hornattacken. Sannolikt är det just detta som fått filmskaparna att välja den senare versionen. Man har velat använda detta parti ur *Lontano* – antingen på grund av dess psykologiska betydelse genom kopplingen till *The Shining*, som jag föreslår ovan, eller bara på grund av dess främmande och olycksbådande karaktär – men samtidigt har man velat ha musik med lite större händelsetäthet, och fler *strukturella troper*, än vad sekvensen enligt partituret erbjuder. Detta är nog också en anledning till den ”överlagring” som nämndes ovan – man vill göra musiken mer varierad, mindre statisk.

Det andra tillfället med *Lontano* inträffar 15 ½ minut in i filmen, när ”poliserna” visas runt av biträdande fängelsedirektören ute vid Shutter Islands klippstrand. Den musik som används är från inledningen, det långa utdragna Ass som är resultatet av tonmaterialet i inledningen på den allra första kanonstrukturen. Klippet startar dock inte helt från styckets början; på inspelningen (Abbados version) förekommer detta Ass ensamt i nästan 40 sekunder, medan det i filmen bara varar i knappt tio sekunder innan den första kanonstämman byter ton och skapar den första dissonansen. Musiken från *Lontano* varar här i ungefär 30 sekunder. I filmen utgör detta parti främst en miljöbeskrivning; en svepande kameravy tar in större delen av stranden och stannar på kommissarie Daniels; uttråkade vakter på klipporna visas. När dialogen börjar, efter nästan två tredjedelar av tiden, dröjer det bara någon sekund

innan musiken överlagras med nästa stycke, Giacinto Scelsis *Quattro Pezzi*, för att strax därpå helt övergå i detta stycke. Det finns inte så mycket att säga om just detta ställe. Både musiken och filmen är just här tämligen händelselösa, så man får nog betrakta *Lontano* som stämningssättande bakgrundsmusik till en – narrativt sett – mindre viktig skildring av omgivningen. En tänkvärd aspekt står dock att finna. Att man valt ett stycke vars titel och ”avlägsna” karaktär vittnar om någonting ”långt borta” till att utgöra fond åt en scen som utspelar sig vid *havet* (med dess stora avstånd), ter sig ytterst lämpligt, i synnerhet som inledningen på *Lontano* är ett av styckets mest ”fjärran” partier. Huruvida detta är en medveten koppling som filmens ljudläggare gjort, eller en mer omedveten produkt av gemensamma egenskaper hos film och musik, lämnar jag obesvarat.

Nästa tillfälle inträffar senare i samma scen, mindre än en halv minut efter föregående användning. Scelsis musik har pågått medan poliserna och väktaren diskuterat Rachel Solandos möjligheter att lämna ön och *Lontano* smyger in samtidigt som den senare föreslår att de ska ”check the other side”. Återigen är det nu den ”klangliga avgrunden” som används och musiken timas så att kontrabasrescendots klimax inträffar precis efter att bilden klippt från en närbild på Teddy Daniels till att visa den sedermera så viktiga fyren. Därefter skiftar bilden till de tre männen och fängelsedirektören förklarar att vakterna redan sökt igenom byggnaden, som innehåller ett reningsverk. Bilden klipper sedan återigen till fyren, vilket i musiken är synkroniserat med övergången till tritonusackordet i stråket. Efter en sista närbild på Teddy tonar *Lontano* bort. Även här handlar det om totalt cirka en halv minuts musik.

I det här partiet tycks musikens huvudsakliga roll vara att befästa fyrens vikt i filmen. De två tydliga *strukturella tropor* som förekommer (kontrabasrescendot och skiftet till tritonusklangen) sammanfaller båda med att bilden klipper till fyren. Senare i filmen är det här Daniels misstänker att de ”nazistiska hjärnexperimenten” försiggår, och det är här som den dramatiska slutscenen äger rum. Inget av detta vet vi på ett så här tidigt stadium, och, som nämnts, fängelsedirektören påstår att fyren innehåller ett reningsverk. Musiken blir därför essentiell i sin förebådan om vilken betydelsefull roll byggnaden kommer att spela. Detta förstärks ytterligare av att exakt samma musik dessförinnan nästan fått vara ett slags ”titelmusik” för filmen. Detta är ett av två ställen i filmen, förutom i vinjetten, där detta musikavsnitt förekommer.

Det fjärde användandet av stycket sker ungefär 26 min. 15 s. in i filmen. Här används två olika partier ur stycket direkt efter varandra. Under scenen i fråga lämnar Ted och Chuck i ilska de bägge doktorernas hus efter att ha fått veta att de inte får tillgång till några personliga dokument över anställda. När de sätter sig i bilen i ösregnet spelas några sekunder ur del A2-

a, ungefär vid bokstav P (takt 93), och vid 7:20 i Abbados inspelning. Tremolo i nästan hela stråket skapar en orolig karaktär och ljudbilden passar bra ihop med regnets smattrande. Tämmligen mjukt övergår musiken till del A3-a, 10 min. 12 s. in i inspelningen, strax efter den andra "quasi-romantiska" insatsen, vid bokstav Y, när kanonpolyfonin nått så långt att de "tonala" allusionerna knappt längre anas. Filmen klipper till den spartanska sovsal där de båda kriminalarna inkvarterats och vi bevittnar deras diskussion om huruvida doktorerna ljuger. Hela tiden pågår Ligetis multipolyfona transformering av den musikaliska "massan" i bakgrunden. När Teddy till slut vänder sig bort för att sova och filmen övergår till hans dröm om hustrun, har stråket landat på det högintensiva Diss som avslutar formdelen. *Lontano* tonar bort och i drömmen spelas sedan annan musik, dels diegetisk populärmusik, dels nyromantisk konstmusik.

Liksom i fallet med *Lontanos* inledning, som användes i scenen på stranden, och egentligen med alla a-delarna i stycket, är detta på ytan ganska händelselös musik. Inunder sker hela tiden massvis av små förändringar, men det perceptuella resultatet blir en långsam, gradvis omvandling. Detta gör att musikens främsta syfte här, liksom på stranden, är att skapa en mystisk eller hotfull stämning, men också, genom att den trots allt har en tydlig riktning, agera en slags transport genom hela scenen. Trots att dialogen mellan Teddy och Chuck inte säger oss särskilt mycket som vi inte redan vet, får man känslan av att det funnits en tydlig riktning i scenen, eftersom denna egenskap fanns i musiken. En parallell kan här dras till Cooks *metaformodell* (Cook, 1998, 66-71). Genom att det finns en likhetsrelation, *möjliggörande likhet* ("enabling similarity"), mellan de två medierna – filmen och musiken – i form av exempelvis gåtfullhet och annalkande fara, blir det möjligt för egenskaper som från början bara är tydliga i det ena mediet att "transfereras" till det andra.

Femte förekomsten av *Lontano* är tämligen kort, bara 16 sekunder, så jag nämner den bara för fullständighetens skull. Det är när Teddy och Chuck flyr från mentalsjukhusets kraftigt befästa C-avdelning, vid 1:16:39 i filmen. Musiken är tagen från första formdelens kanonpolyfoni, kring bokstav E, 2 ½ minut in i stycket. Eventuellt är också det ytterst kortvariga tremolo man hör precis innan taget från *Lontano*, men det hinner man svårigen avgöra.

Nästa användande, det sjätte, varar desto längre, cirka 40 sekunder. Det inträffar när Teddy ska lämna den grotta där han träffat (eller inbillar sig ha träffat – detta är man som betraktare dock ännu omedveten om) Rachel Solando, vid 1:30:50 i filmen. Han har precis vilat en stund och väckts av Rachel (med Scelsis *Quattro Pezzi* som soundtrack) som sagt åt honom att han måste gå, så de som letar efter honom inte hittar även henne. *Lontano* utgör

bakgrund för den därpå följande dialogen, där Rachel förklarar för Teddy att han aldrig kommer kunna lämna ön och inte har någon alls han kan lita på. Partiet vi hör, med start ungefär vid 8:10 i inspelningen, mellan bokstäverna S och T (takt 103 respektive 106) i partituret, är slutet på den långa formdelen A2-a. Sannolikt är partiet avkortat någonstans, då det når ända fram till formdelens slut vid bokstav U (8:55). Det är dock svårt att avgöra exakt var, då musiken oftast befinner sig rätt långt bak i filmens ljudbild.

En likhet med musikvalet till scenen i sovsalen är att vi även här har att göra med slutet på en av de kanonpolyfona a-delarna. De orkestersektioner som spelar är först viola och cello, i totalt 16 divisi. De första sekunderna spelar nästan alla stämmor ett oroligt tremolo, men övergår sedan till vanliga stråk. Kontrabasarna smyger in som ett nytt sexstämmigt kanoniskt lager samtidigt som alla andra stämmor dör bort. Kontrabasarna övergår till tremolo och *sul ponticello*, det senare resulterande i en ganska främmande och obehaglig ljudbild, och avslutar formdelen med ett våldsamt crescendo upp till så mycket som *fffff*. Liksom i föregående exempel ökar musiken filmsekvensens upplevda riktning framåt; i den här scenen finns dessutom denna riktning också i dialogen. Det viktigaste ögonblicket i förhållandet film-musik är när Rachel ser Teddy i ögonen och säger ”marshal”, varpå musiken når crescendots kulmen och sedan tystnar, och hon fortsätter ”you have no friends”. Även *sul ponticello*-stället dessförinnan är välsynkroniserat. Det inträffar just i en lucka i dialogen när vi ser hur Teddy med ångest i blicken begrundar Rachels senaste yttrande.

Det sjunde och sista *Lontanostället* är också det längsta, nästan två minuter långt, med start vid 1:38:16 i filmen. Det är scenen när Teddy är på väg genom mentalsjukhusets korridorer, för att ta sig till fyren och rädda sin partner Chuck som han tror skall falla offer för hjärnexperiment där, och plötsligt springer ihop med Dr. Naehring. Två partier ur stycket används. Först hör vi så gott som hela del A3-a (inklusive de två ”quasi-romantiska” ställena och den musik som användes i scenen i sovsalen), medan Teddy smyger genom korridoren och under dialogen med doktorn; därefter, när Teddy sticker sprutan med sömnmedel i doktorn, byter musiken plötsligt till kulmen för det för oss nu välkända crescendot i del A1-b, mitt i den ”klangliga avgrunden”. Violinflageoletterna och de låga brassinsatserna fortsätter i några sekunder medan vi ser Teddy lämna byggnaden och ersätts sedan genom crossfading av Ingram Marshalls *Fog Tropes*. Under stora delar av scenen, i synnerhet vid dialog, för musiken en undanskymd tillvaro, ibland knappt hörbar.

Precis som på de andra ställena där den masstransformerande kanonpolyfonin i a-delarna används under dialog, är musiken här en kombination av stämningssättande bakgrund och riktningsskapande pådrivare för scenen. När Teddy sedan oskadliggör Naehring med

sprutan bygger ljudredigerarna om i *Lontano* genom att placera kontrabascrescendot och hornattacken från A1-b strax efter det att det intensiva höga Disset avtagit, och skapar på så sätt ett *hermeneutiskt fönster*, en *strukturell trop*, som annars inte funnits där. Det är uppenbart att filmskaparna har sett ett behov av något mer kraftfullt och abrupt i musiken för att förstärka det plötsliga angreppet, våldet, som utspelar sig. Det är onekligen hornattacken (återigen Notts inte så trogna tolkning) som man är ute efter här, och att man låter klippet överlagras en stund med *Fog Tropes* är framför allt för att få musiken att verka flyta på organiskt.

Att dra övergripande slutsatser om användandet av *Lontano* i *Shutter Island* på det sätt jag (genom Code, 2010) gjort för *The Shining* ovan (med kopplingen mellan musikstycket och filmkaraktärernas ”shining”-förmåga) är svårt, och dessutom sannolikt inte relevant. Filmskaparna tycks i *Shutter Island* mest ha betraktat stycket som en del i en bank av användbar musik, tillsammans med en stor mängd andra stycken, från vilken man valt ut musiksekvenser efter behoven i de enskilda scenerna. Valet tycks oftast i huvudsak vara baserat på vilken stämning man vill skapa, även om det alltid går att läsa in viss ytterligare mening i de enskilda partierna, vilket jag också visar för vart och ett av dem ovan. Någon generell systematik för användandet av stycket tycks alltså vara svår att påvisa; så är det ju också tämligen olika delar av verket som nyttjas. På det stora hela kan man alltså konstatera att *Lontano* används ganska annorlunda i *Shutter Island* jämfört med *The Shining*, även om, det ska tilläggas, vissa likheter definitivt finns. I stycket nedan ska jag försöka summera och tolka dessa likheter och skillnader.

Sammanfattande diskussion och slutsatser

Först vill jag beröra den ganska uppenbara likheten i sammanhanget, som också nämndes i inledningen, nämligen vad gäller filmernas stil- och genremässiga släktskap. Det är ingen slump att de enda två spelfilmer där *Lontano* använts är en skräckfilm och en thriller, båda med psykologiska och surrealistiska undertoner. Jag tror inte att jag gör mig skyldig till någon riskabel gissning om jag hävdar att i synnerhet skräck- men också thriller-genren är klart överrepresenterad bland de filmer där modernistisk och avantgardistisk konstmusik används. Just fallet *Lontano* är egentligen inte särskilt representativt för detta förhållande, då verket inte används i någon av de ”otäckare” scenerna i filmerna – men så är ju stycket inte heller ett exempel på den mest extrema experimentalismen under sin samtid, utan ett i den historiska

kontexten mer traditionalistiskt inslag. Jag väljer ändå att ta upp denna aspekt, då den lyfter etiska frågor som berör all form av tillämpning av redan existerande musik, i film såväl som andra medier. Det finns definitivt anledning att problematisera denna interpretationsmässiga ”kidnappning” av den mest komplexa konstmusiken, där den påbördats en mening och betydelse i populärkulturen som är fjärran från vad tonsättaren initialt avsett. Det kan vara att jag i detta färgas av min egen bakgrund som kompositör av konstmusik, men det går inte att förneka att dessa musikverk sällan från början syftat till att förmedla den fasa som de får representera i filmerna. Kevin J. Donnelly uttrycker detta på ett träffande sätt i sin bok om filmmusik, där han ägnar ett helt kapitel åt musiken i *The Shining*:

[S]ome [modernist art and art music] appears to have been hijacked and redirected, from being a new way of seeing or hearing to simply being a representation of the world out of kilter, the world of nightmare and disturbed personal psychology. (Donnelly, 2005, 50-51)

I kapitlets avslutande stycke konstaterar Donnelly också, syftande på konstmusiken, att ”its inaccessability precludes reflection by audiences unaccustomed to difficult music, and could provoke a reaction of horror” (Donnelly, 2005, 51-52). Onekligen är det så att vi associerar de klangliga egenskaperna hos många avantgardistiska musikstycken, såsom hög dissonansgrad och rytmisk oregelbundenhet/oförutsägbarhet, med oro och skräck. Som nästan alltid är fallet i filmmusik utnyttjar alltså filmskaparna bara våra kollektiva, delvis kulturellt nedärvda, uppfattningar om musikens inneboende mening, men det går inte att komma ifrån att man i få andra sammanhang (om ens något) kan hitta en så stor diskrepans mellan musikens tillämpade meningsförmedlande och tonsättarens intentioner. Nu är det, mig veterligen, sällsynt att tonsättare faktiskt motsätter sig att deras musik används i film; nästan alltid innebär det bra publicitet och att de når ut till en mycket bredare publik än annars, så det ska erkännas att detta resonemang främst förs på ett idealistiskt plan, med ett konstnärligt perspektiv – och med *musikverkets* identitet i fokus. Jag vill också vara tydlig med att jag egentligen inte motsätter mig den här typen av användande av sentida konstmusik, eller annan musik, men jag tror att det är viktigt att frågan lyfts och problematiseras.

Jag vidrörde ovan vad som är den största likheten filmerna emellan vad gäller själva *användandet* av *Lontano*, nämligen att stycket sällan används i de mer skrämmande eller spänningsrika scenerna i någon av filmerna. De scener där stycket spelas kännetecknas av långsam händelseutveckling och ett relativt lugn. Det enda tillfälle där någon form av våld eller action förekommer är i scenen i *Shutter Island* när Teddy Daniels sticker sprutan med

sömnmedel i Dr. Naehring. Allt detta är knappast särskilt förvånande med tanke på styckets karaktär av långsamma progressioner och statiska klangmattor och jag väljer därför att inte analysera det ytterligare.

En annan aspekt som bör nämnas, besläktad med den ovan, är *när* i filmerna, var på deras tidsaxlar, stycket förekommer. I fallet *The Shining* används stycket, som konstaterats ovan, endast i filmens första tredjedel. I fallet *Shutter Island* är det inte fullt så tydligt, men även här finns en övervikt mot den första halvan. Visserligen kommer det enskilt längsta *Lontanopartiet* inte förrän efter 1 timme 38 minuter, alltså en bra bit in i filmens andra halva, men jag har räknat ut vad jag kallar för *Lontano*användandets ”tyngdpunkt” i filmen – se resonemang nedan – och funnit att den inträffar efter ungefär 53 minuter, det vill säga 38 % av filmen. Även om man helt räknar bort eftertexterna från filmens totala längd, och användandet av *Lontano* i vinjetten, hamnar tyngdpunkten gott och väl före filmens temporala mittpunkt.

Musikens ”tyngdpunkt” har jag räknat ut genom att multiplicera durationen av de olika *Lontanosekvenserna* med hur långt in i filmen respektive sekvens mittpunkt infaller. Därefter har jag summerat produkterna av dessa multiplikationer och slutligen dividerat summan med den sammanlagda tiden stycket förekommer (351 sekunder). Metoden är snarlik den man använder inom fysiken vid beräkning av kraftmomenten i en hävstång eller gungbräda.

Dessa ”förskjutningar” av *Lontanos* användning mot början av filmerna kan, liksom dess frånvaro i scener med hög spänning och händelsetäthet, förklaras med styckets stillsamma karaktär. I inledningen av en film (om den följer en ”normal” narrativ struktur), innan handlingen börjat klättra mot sin kulmen, är helt enkelt den typ av scen som korresponderar väl med detta musikstyckes karaktär betydligt vanligare än när man närmar sig intrigens upplösning. För att kort återknyta till mina frågeställningar i uppsatsens inledning kan man säga att tillämpningen av *Lontano* i dessa båda filmer belyser musikens stora oförmåga att alls representera någonting våldsamt. Det är i det sammanhanget extra intressant att det enda parti i stycket som utgör bakgrund till någon form av våld i filmerna är taget från en ganska tvivelaktig tolkning i ljuset av vad som står i partituret (Jonathan Notts version av horninsatsen i del A1-b) och att detta parti, om det interpreterats ”rätt”, inte alls haft den accentuerade karaktär som filmskaparna utnyttjat i scenen i *Shutter Island*.

Just denna sektion av *Lontano*, David J. Codes ”klangliga avgrund” (Code, 2010, 141-144), är för övrigt värd ytterligare diskussion. Detta är utan konkurrens den i filmerna absolut mest frekvent använda sekvensen ur stycket. Horninsatsen som sammanfaller med kulminationen på kontrabascrescendot förekommer inte mindre än *sex* gånger totalt – tre i

vardera filmen. Det är inte svårt att förstå varför; sektionen utgör onekligen en av de mer framträdande och karaktäristiska passagerna i stycket, och är definitivt den mest originella. Som jag skrev i stycket om *The Shining* är detta därför också den passage i stycket som i högst grad "kräver" tolkning från mottagaren – blotta instrumentationen (violinflageoletter och låg tuba) utgör en otroligt stark *strukturell trop* – vilket gör den särskilt effektiv som filmmusik. Det enda man möjligtvis skulle kunna lyfta fram som talar till sekvensens nackdel är att den skulle vara *för* påträngande. För att åter låna Claudia Gorbmans teorier – i det ögonblick vi blir medvetna om musiken och vad den försöker göra med oss som mottagare, upphör den också att vara maximalt effektiv som förmedlare av ytterligare mening i filmen. Det är när vi koncentrerar oss på bilder och dialog som musiken ostört kan utöva sin subtila påverkan (Gorbman, 1987, 1-31; 70-98). I synnerhet i *The Shining*, där musiksekvensen alltid sätter igång innan någon narrativt viktig händelse påkallar vår uppmärksamhet, är detta riskabelt. I *Shutter Island* föregås detta parti ur *Lontano* alltid av annan musik och inträder dessutom mitt i scener där mottagaren redan är upptagen av att följa med i handlingen (undantag är förstås när musiken spelas i vinjetten).

En annan aspekt vad gäller just detta musikavsnitt – och en av skillnaderna filmerna emellan – är dess i *The Shining* uppenbara koppling till telepati och att se/uppleva händelser från en annan tid – "shining"-förmågan i filmen. Som jag skriver ovan, i stycket om filmen, kan detta enligt Code härledas till de rent strukturella egenskaperna hos musiken; det "vertikala" avståndet mellan violinerna och tuban motsvaras av det spatiala eller temporala avståndet i filmen som "shining"-förmågan överbygger. Det är också ett indirekt utnyttjande av den *textuella inkludering* som styckets titel, "Avlägset", utgör. Detta är för övrigt ett ypperligt exempel på hur filmer kan lyfta fram meningspotentialer ur musik som annars troligen förblivit dolda. Det är också ett exempel på hur Cooks *metaformodell* (Cook, 1998, 66-71), som diskuterades under föregående rubrik, kan fungera i praktiken. Den "enabling similarity" som finns mellan film och musik gör det möjligt för egenskaper – och mening – som förmedlas av bild och dialog att transfereras till musiken.

Något liknande samband i *Shutter Island* står inte att finna. I filmen finns otaliga scener som helt eller delvis utspelar sig i protagonistens fantasi, minnen, eller drömmar, så man skulle kunna göra kopplingen att det även i *Shutter Island* förekommer någon form av "shining", åtminstone om man betraktar ordet som ett slags samlingsterm för fenomen som händer "inne i huvudet" på filmkaraktärerna och överbygger stora distanser i tid och rum. Det råder onekligen ingen brist på filmsekvenser som enbart utspelar sig i Teddy Daniels huvud. I ingen av dessa scener, utom en, utgörs musiken av *Lontano*, och aldrig av den "klangliga

avgrunden". Som jag skrev i början av stycket om *Shutter Island* har jag ändå svårt att tro att filmens skapare varit omedvetna om hur musiken använts i *The Shining* när de valde ut den som musik till sin egen film. Kanske finns det till och med en intention att, genom att använda musiken i vinjetten, koppla ihop *Shutter Island* med dessa psykologiska och metafysiska aspekter i den äldre filmen, och på så vis subtilt antyda en osäkerhet kring vad som är verkligt och vad som inte är det, även om man sedan inte tillämpar samma koppling senare i filmen. Generellt kan man säga att *Lontano* i *Shutter Island* används på flera olika sätt och som bakgrund till tämligen olika scener, till skillnad från i *The Shining* där stycket kraftigt kopplas samman med ett specifikt fenomen.

Något som kan relateras till denna skillnad är det faktum att man i *The Shining* hela tiden använder en och samma musiksekvens (om än med olika längd), medan *Shutter Island* utnyttjar flera, vitt skilda, partier ur stycket. I ett par scener i filmen används *Lontanos* kanonpolyfona masstransformerande a-delar som bakgrund till dialog. I stycket om *Shutter Island* ovan har jag diskuterat hur dessa ger en upplevd riktning åt scenerna, en känsla av att man är på väg mot ett mål, även i de fall där dialogen knappt har lett någonstans. Här är det kanske mer frågan om att musiken lyfter fram eller till och med tillför meningspotentialer till filmen, än det motsatta. Det är i sammanhanget också viktigt att ha i åtanke att musiken ibland egentligen inte fyller någon annan funktion än att agera utfyllnad av ljudbilden, eller av särskilt tröga tillfällen i narrativet. Detta tror jag är främsta syftet med det enda ställe i *The Shining* där en av dessa polyfona passager förekommer, i filmens sista *Lontano*-användning, när musiken får pågå ända tills tritonusklangen i stråket bryts ner genom att kanonstämmorna påbörjar sina progressioner. Delvis är det säkert också syftet i några av fallen där dessa passager använts i *Shutter Islands* dialogscener; ofta är musiken knappt hörbar i bakgrunden under själva samtalet, men skruvas snabbt upp så att den hamnar i förgrunden när det är paus i dialogen.

En sista skillnad som bör tas upp är med vilken frihet ljudteknikerna har behandlat musikstycket. I *The Shining* verkar man i princip inte gjort annat än att "klistra" den oförändrade musiken direkt på filmen. Genom det sista användandet blir det dessutom tydligt, även för dem som inte är förtrogna med *Lontano*, att det rör sig om ett längre musikstycke och inte bara en ganska statisk musikalisk textur som specialkomponerats för scenerna. Vad gäller användandet av Pendereckis musik i filmen är man ju betydligt mer kreativ vad gäller att "klippa och klistra"; mängdvis med överlagringar förekommer. I *Shutter Island* har man, på i synnerhet två av de ställen där *Lontano* förekommer, tacklat materialet med betydligt större frihet. Det första sker redan i vinjetten; efter att den initiala tonhöjdmässiga "avgrunden"

övergått i tritonusackordet överlagras kort en sekvens från den förra, vilket skapar en ljudbild som inte finns någonstans i stycket, med djupa basinstrument i botten, violinflageoletter på toppen, och en hel stråkorkester som fyller ut stora delar av tomrummet däremellan med en tritonusklang i flera oktaver. Det andra tillfället är under konfrontationen med Dr. Naehring, där redigerarna i praktiken stavar om i styckets storform genom att låta slutet på formdel A2-a, med det intensiva Disset i stråket, övergå i horninsatsen mitt i del A1-b. I båda dessa fall kan man säga att ljudteknikerna ägnar sig åt ett slags *rekomponering* av stycket, även om de själva förmodligen snarare ser det som att de utnyttjar den ljudbank de har till sitt förfogande för att skapa ett så välfungerande soundtrack som möjligt. För mig blir det omöjligt att undgå rekonstrueringsaspekten, med dess frågeställningar såsom ”vad hade hänt om tonsättaren tänkt/gjort så här?”. Eventuellt är det återigen mitt tonsättarperspektiv, som jag nämnde tidigare, som spelar in. Beträffande det kan man även här ställa sig de etiska frågorna kring de konstnärliga konsekvenserna av hur man behandlar musiken. Återigen vill jag dock poängtera att jag inte är motståndare till det här sättet att använda redan existerande musik – konstmusik eller annan – i film eller något annat medium, så länge upphovsmannen ger sitt medgivande. Det kan i det sammanhanget nämnas att Ligeti varit död i fyra år när *Shutter Island* hade premiär, vilket ju komplicerar situationen, inte ur ett juridiskt perspektiv – någon äger fortfarande upphovsrätten – men väl ur ett moraliskt; det går inte längre att fråga tonsättaren personligen hur han ställer sig till att musiken används. Detta är förvisso fallet med alla ej längre levande tonsättare, men jag vill hävda att man, åtminstone samvetsmässigt, kan uppleva viss skillnad mellan att bygga om i musik av någon som varit död i hundra år och att göra det med en komposition av en tonsättare som faktiskt levde för fyra år sedan.

Avslutningsvis vill jag leverera en kort sammanfattande slutsats kopplad till det syfte med uppsatsen som jag formulerade i inledningen, även om jag berört frågan vid flertalet tillfällen, både i denna diskussionsdel och på andra ställen i uppsatsen. Hur påverkar mitt perspektiv att utgå från ett specifikt musikstycke och studera hur detta använts i olika filmer den hermeneutiska processen, dels vad gäller musikstycket, dels filmerna? Det blir i uppsatsen uppenbart att denna typ av undersökning, och detta speciella perspektiv, hjälper en att förstå vilka ”kramerska” *hermeneutiska fönster* som finns i ett stycke, och vilka tolkningsmöjligheter som ligger nära till hands, genom att man ser hur filmskaparna använt musiken. Naturligtvis är det bara några av alla verkets olika meningspotentialer som lyfts fram, men detta är fallet med all tolkning, oavsett utgångspunkt. En jämförelse av denna typ kan dessutom belysa släktskap och kopplingar mellan två filmer som man kanske annars inte kommit på tanken att jämföra med varandra. I det här fallet lyfter *Lontano*, mycket med hjälp

av styckets tydliga koppling till ”shining”-förmågan i *The Shining*, fram filmernas kanske viktigaste gemensamma nämnare – frågeställningen om vad som är verkligt och vad som är överkligt, vad som faktiskt händer och vad som bara är en del av rollfigurernas fantasi. Musiken blir den bro som bygger samman de två filmerna, som synliggör en likhet som kanske annars varit dold av ett tidsmässigt avstånd på 30 år och ett ständigt brus där en närmast oändlig mängd verk och media hela tiden förhåller sig till varandra. Då blir det en extra passande detalj i sammanhanget att det i detta fall är ett stycke med titeln ”Lontano”, ”avlägset”, som används. Den ”klangliga avgrunden” i Ligetis musik, med sitt tonhöjdmässiga avstånd, knyter ihop det tidsmässiga avståndet mellan å ena sidan en film som är gjord och utspelar sig kring år 1980 och å andra sidan en som är gjord 2010 och utspelar sig på 1950-talet.

Framtida forskning

Här följer några tankar om – och förslag på ytterligare forskning kring – de frågor jag behandlat i uppsatsen. Först och främst bör denna typ av undersökning definitivt göras med fler musikverk. Jag har för detta ändamål två förslag på konstmusikstycken från andra halvan av 1900-talet. Båda är komponerade av Krzysztof Penderecki och har koppling till någon av de två filmer som jag studerat. Listan hade självklart kunnat göras väldigt lång; att jag nämner dessa två beror på att de är verk som jag funderade på att ägna min uppsats åt innan jag fastnade för *Lontano*. Det första är *Polymorphia* (1961), som förutom i *The Shining* även förekommer i bland annat William Friedkins *The Exorcist* (1973) och David Lynchs *Inland Empire* (2006). I den senare används också *Fluorescences* (1962), som förekommer kort i *Shutter Island*. Självklart kan detta perspektiv appliceras på all redan existerande musik som används i filmsoundtrack, inte bara på modernistisk/avantgardistisk sådan.

Att mer genomgående applicera de olika musikvetenskapliga modeller jag tillämpat på samtliga scener jag studerat hade naturligtvis varit möjligt i en större uppsats. Här förhindrar dock omfångsramarna detta. Det hade varit intressant att studera i detalj hur Kramers *hermeneutiska fönster*, Cooks *metaformodell* och Gorbmans teorier förhåller sig till var och en av de filmsekvenser där *Lontano* förekommer. Perspektivet hade dessutom kunnat breddas ytterligare; som exempel nämner jag det semiologiska perspektiv på tolkningsprocessen som Jean-Jacques Nattiez presenterar i *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*

(1990). Då hela uppsatsen behandlar studiet av ett multimediefenomen hade även en analys med intermedial ingång definitivt kunnat tillföra intressanta aspekter.

Generellt kan mer forskning onekligen göras kring musiken i mina två filmval. I synnerhet gäller detta *Shutter Island*, då filmen är relativt ny och ännu inte hunnit vara föremål för särskilt många akademiska studier. Den har ett otroligt intressant soundtrack, med många av den sentida konstmusikens stora mästerverk, och bör definitivt ägnas ytterligare studier – vilket sannolikt också kommer bli fallet. Titeln på den artikel av Jørgen Bruhn som jag refererat till på några ställen i uppsatsen, "Now a Major Soundtrack!" talar för att i alla fall han håller med mig om detta.

Källor

Partitur

Ligeti, György, 1967a, *Lontano*, Edition Schott. [studiepartitur]

Inspelningar

Ligeti, György, *Lontano* (1967), Ernest Bour (dirigent) och Sinfonie-Orchester des Sudwestfunks, 1967, från *Ligeti: Cello Concerto, Lontano, Double Concerto* [CD], Wergo, 1993.

Ligeti, György, *Lontano* (1967), Claudio Abbado (dirigent) och Wiener Philharmoniker, 1988, från *Wien Modern – Ligeti, Nono, Boulez, Rihm* [CD], Deutsche Grammophon, 1990.

Ligeti, György, *Lontano* (1967), Jonathan Nott (dirigent) och Berliner Philharmoniker, 2001, från *The Ligeti Project Vol 2* [CD], Teldec, 2002.

Filmer

Kubrick, Stanley (producent och regissör), 1980, *The Shining*, Warner Bros.

Scorsese, Martin (producent och regissör), Fischer, Bradley J., Medavoy, Mike, Messer, Arnold W. (producer), 2010, *Shutter Island*, Paramount Pictures.

Referenslitteratur

Barham, Jeremy, 2009, *Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's The Shining* [elektronisk artikel].

(nerladdad från <http://epubs.surrey.ac.uk/1956>)

Bruhn, Jørgen, 2013, ”Now a Major Soundtrack! – Madness, Music, and Ideology in Shutter Island”, *Adaptation*, Vol. 6, No. 2, 320-337.

Code, David J., 2010, ”Rehearing The Shining”, *Music in the Horror Film*, 133-151, Lerner, Neil (red.), Routledge.

- Cook, Nicholas, 1998, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press.
- Donnelly, Kevin J., 2005, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, British Film Institute.
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press.
- Kramer, Lawrence, 1990, "Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics", *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 2-21, University of California Press.
- Ligeti, György, 1967b [skriftligen återgiven intervju], *György Ligeti in Conversation: with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Glock, William (red.), Eulenburg Books, 1983.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press.
- Reiprich, Bruce, 1978, "Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's Lontano", *Perspectives of new Music*, Vol.16, No. 2, 167-180.
(nerladdad från <http://www.jstor.org/stable/832681>, 2013-09-30)
- Toop, Richard, 1999, *György Ligeti*, Phaidon.