



Lars-Erik Larsson
som kompositör av filmmusik
- exemplet *Laila*

Bo Ståhl

Institutionen för konst- och musikvetenskap

C-uppsats

HT 2008

Handledare: Tore Eriksson

Sammanfattning

Bo Ståhl: Lars-Erik Larsson som kompositör av filmmusik - exemplet Laila. – Lund: Musikvetenskap 2008. 60 p.

Syftet med denna uppsats är att studera kompositören *Lars-Erik Larssons* (1908-1986) *originalmusik* till spelfilmen *Laila*. Studien går ut på att analysera musiken i filmen för att se om den kan inordnas i de traditionella begrepp som används inom filmmusiken. För att sätta in studien i ett större sammanhang finns det också en kort biografi över Lars-Erik Larsson. I samma syfte finns det också en beskrivning av utvecklingen inom filmområdet och speciellt perioden 1941-1958 under vilken Larsson skrev filmmusik.

Analysen visar att musiken i *Laila*, inspelad 1958 och Larssons sista filmkomposition, kan inordnas i de olika filmmusikaliska begrepp som redovisas detaljerat i studien. Analysen visar också att musiken kan sammanfattas i tre huvuddelar. Filmen börjar med en *förtextmusik* skriven på Larssons traditionella sätt i ABA-form. Sedan finns det en stor mängd *funktionsmusik* fördelad på *stämningssmusik* och *illustrationsmusik*. Slutligen finns det några *melodiska teman* som används i filmens romantiska scener. Ingen av dessa melodier har dock getts ut i särtryck vilket förekommer i en del andra filmer som Larsson har komponerat musik till. Slutsatsen är att Larssons musik till filmen *Laila* är skriven efter ett tidstypiskt mönster och att den fungerar väl tillsammans med filmen. Studien visar också att Larsson hade förmågan att prestera ett bra resultat på beställning och i en tidspressad situation. Det är min uppfattning att musiken i *Laila* på ett påtagligt sätt höjer behållningen av filmen och jag menar också att helheten blir större än summan av delarna.

Innehållsförteckning

Sammanfattning	2
Innehållsförteckning	3
Inledning	5
Introduktion till ämnet	5
Syfte och avgränsningar	5
Källmaterial och metod	6
Teoretiska förutsättningar och begrepp	7
<i>Diegetisk och icke-diegetisk musik</i>	7
<i>Stämningssmusik, parallell och indirekt</i>	9
<i>Personcentrerad musik</i>	9
<i>Hollywoodsk filmestetik</i>	10
<i>Tema och ledmotiv</i>	10
<i>Illustrationsmusik</i>	11
Historisk bakgrund och kontext	11
<i>Biografi över Lars-Erik Larsson</i>	12
Undersökning och analys	16
Presentation av filmen Laila	16
<i>Handlingen</i>	17
<i>Recensioner</i>	19
Musiken i Laila	22
<i>Scener med musik – en översikt</i>	22
<i>Originalpartituret – en översikt</i>	27
Musiken i ett urval scener - en analys	30
<i>Förttext samt scenerna 1 till 32</i>	30
Resultat av analysen	42
<i>Diegetisk och icke-diegetisk musik</i>	42
<i>Stämningssmusik, parallell och indirekt</i>	43
<i>Personcentrerad musik</i>	44
<i>Hollywoodsk filmestetik</i>	44

<i>Tema och ledmotiv</i>	45
<i>Illustrationsmusik</i>	45
Sammanfattning av analysen	46
<i>Förtextmusiken</i>	46
<i>Funktionsmusiken</i>	46
<i>Melodiska inslag</i>	47
Larssons egen syn på sina filmmusikkompositioner	47
Käll- och litteraturförteckning	50
<i>Radioprogram</i>	50
<i>Film</i>	50
<i>Musiknoter</i>	50
<i>Litteratur</i>	50
Bilagor	52
<i>Bilaga 1</i>	52
<i>Förteckning över de filmer i vilka Lars – Erik Larsson svarat för musiken</i>	52
<i>Bilaga 2: 1-5</i> <i>Kopia av förtextmusiken, sid. 67-71 ur partituret</i>	
<i>Bilaga 2: 6</i> <i>Klaverutdrag av förtextmusiken</i>	
<i>Bilaga 3: 1-2</i> <i>Kopia av sid. 4, 5 och 20 i partituret</i>	
<i>Bilaga 4: 1-2</i> <i>Kopia av sid. 28 och 29 i partituret</i>	
<i>Bilaga 5: 1-2</i> <i>Kopia av sid. 33 och 34 i partituret</i>	
<i>Bilaga 6: 1</i> <i>Kopia av sid. 44 i partituret</i>	
<i>Bilaga 7: 1-2</i> <i>Kopia sid. 56 och 57 i partituret</i>	
<i>Bilaga 8: 1-2</i> <i>Kopia av sid. 75 och 76 i partituret</i>	
<i>Bilaga 9: 1</i> <i>Kopia av sid. 61 i partituret</i>	
<i>Bilaga 10: 1-2</i> <i>Kopia av sid. 64 och 65 i partituret</i>	

Inledning

Introduktion till ämnet

När jag studerade musikvetenskap på B-nivån läste jag en delkurs i filmmusik och då väcktes mitt intresse för detta område inom musikvetenskapen. Det kändes därför som en intressant uppgift att studera ämnet filmmusik djupare på C-nivån. Jag valde att studera musik av en svensk kompositör och fastnade för Lars-Erik Larsson eftersom jag visste att han hade komponerat filmmusik men också att det var en mindre känd sida av hans verksamhet som kompositör. Larsson skrev originalmusik till 26 svenska långfilmer under åren 1941 till 1958. Jag har valt att studera musiken i filmen *Laila* från 1958 som är den sista av Larssons filmkompositioner.

Långfilmen *Laila* hade Sverigepremiär på biografen *Grand* i Stockholm den 26 december 1958 och urpremiär på biografen *Capitol* i Köln den 13 november 1958. Filmen var en samproduktion mellan *Sandrews* i Sverige och *Rhombus-Film* i dåvarande Västtyskland. Under 1940- och 1950- talen var det vanligt, såväl i Sverige som i flera andra länder, att man anlät tonsättare från den klassiska genren till att skriva filmmusik. Lars-Erik Larsson var en av de mest produktiva filmkompositörerna i Sverige vid den här tiden och han samarbetade med flera av tidens mest kända regissörer. I bilaga 1 finns en sammanställning över de filmer där Larsson har skrivit originalmusiken, gjort arrangemangen, dirigerat och varit orkesterledare.

Syfte och avgränsningar

Uppsatsen syftar till en analys av Lars-Erik Larssons originalmusik till filmen *Laila*. Med originalmusik menar jag att musiken är komponerad just för den här filmen och inte är hämtad från kompositörens övriga repertoar. Min avsikt har varit att gå igenom hela Larssons komposition till filmen *Laila* och därigenom försöka strukturera musiken i olika typer av filmmusik. I min uppdelning av musiken har jag använt begrepp som får anses vedertagna i svensk och dansk litteratur om filmmusik. Mitt arbetssätt har varit att

först skaffa mig en överblick av musiken och sedan analysera den, för att slutligen försöka gruppera den i ett antal i förväg redovisade kategorier. Vid uppdelningen av musiken har jag använt moderna begrepp och jag har framförallt sett på musikens funktion, d.v.s. musikens samverkan med händelserna på filmduken i ett givet ögonblick.

När jag har sökt information om filmmusiken till *Laila* har jag även fått en bredare bild av Larsson som filmmusikkompositör och det finns därför inslag i min redovisning som ger en mer allmän bild av Larssons hela verksamhet inom filmmusiken. Denna del ska ses i ljuset av den strävan jag haft att även placera in musiken i *Laila* i sitt historiska och konstnärliga sammanhang. Jag gör emellertid inte någon jämförelse mellan musiken i *Laila* och Larssons övriga 25 filmkompositioner vilka ligger före *Laila* i tiden.

Källmaterial och metod

Som underlag för min analys är det framförallt två källor som jag vill hänvisa till. Den första är en *videokassett* med filmen *Laila* och den andra är en kopia på *originalpartituret* till musiken. Videokassetten har varit tillgänglig som lån från *Statens ljud- och bildarkiv i Stockholm* till *Universitetsbiblioteket i Lund* där jag har kunnat studera filmen. Kopian på originalpartituret har jag skaffat genom *Statens Musikbibliotek i Stockholm*. Originalet förvaras under ”Lars-Erik Larsson, (1908-1986), Efterlämnade verk och papper 1987, samt tilläggsaccession 1997/15”. Som komplement till partituret har min handledare *Tore Eriksson* tagit fram ett *klaverutdrag* över förtextmusiken vilket har underlättat överskådligheten av just denna del.

Någon samlad biografi över Lars-Erik Larsson finns för närvarande inte men man kan finna en hel del artiklar om honom i svensk musikkritik. I dessa nämns dock inte något om Larssons verksamhet inom filmen mer än i undantagsfall och då mycket kortfattat. (Precis när jag höll på att färdigställa denna uppsats kom det ut en biografi över Lars-Erik Larsson skriven av kulturjournalisten Carlhåkan Larsén och utgiven på Bokförlaget Atlantis AB). Det finns däremot en uppsats om filmmusiken i filmen *Snapphanar* (Olson 1992) vilken såvitt jag har kunnat finna är den enda mer omfattande

beskrivningen av Larsson som kompositör till filmmusik och om hans musik i en enskild film.

Mitt syfte att analysera musiken för att sedan dela upp den i olika kategorier bygger på de teorier om filmmusik som beskrivs i modern litteratur. Jag vill här nämna några litterära källor som jag kommer att hänvisa till och som har utgjort en viktig grund för mitt analysarbete. Det är *Filmljud och filmmusik* av Birger Langkjaer och speciellt avsnittet om klassisk film som belyser filmmusiken just under den period då *Laila* spelades in. Det är också de artiklar i *Dag Wirén- en vägvisare* av Ann-Kristin Wallengren som beskriver *Dag Wiréns* filmmusik. Dag Wirén var verksam samtidigt med Larsson och bland annat därför bedömer jag artiklarna som relevanta. Jag vill också nämna Ann-Kristin Wallengrens avhandling *En afton på Röda Kvarn* som utgjort en viktig inspirationskälla för mig då det gällt att analysera musiken i *Laila* och att reda ut de olika filmmusikaliska begreppen.

Teoretiska förutsättningar och begrepp

Det används ett antal olika begrepp inom filmmusiken som kan verka förvirrande om man inte har en djupare kunskap i ämnet. Det är också så att samma sak kan benämnas olika i den allmänna litteraturen om filmmusik. Jag har därför valt att begränsa min analys till att omfatta de begrepp som kan anses vara allmänt vedertagna och som har en någorlunda enhetlig benämning i filmlitteraturen. I följande avsnitt har jag definierat de viktigaste begreppen.

Diegetisk och icke-diegetisk musik

Filmmusiken kan delas in i två huvuddelar, *diegetisk musik* och *icke-diegetisk musik*. Förenklat kan man säga att diegetisk musik är musik som hör till själva handlingen i filmen, t ex den dansmusik som de agerande hör, i motsats till den musik som bara åskådarna hör. (Broman 2005b, s. 201). Den icke-diegetiska musiken benämns i dagligt tal bakgrundsmusik och de flesta filmer innehåller sådan musik även om den vanligtvis inte uppmärksammas som enskild företeelse. Många besökare lämnar sannolikt biosalongen utan att egentligen ha lagt märke till eller i alla fall kan de inte i efterhand

beskriva den icke-diegetiska musiken. Av en del experter anses detta också vara ett gott betyg åt den icke-diegetiska musiken. I dagens filmer, 2008, är den icke-diegetiska musiken och ljudeffekterna mycket integrerade med varandra och ibland tjänar det inte något syfte att försöka skilja dem från varandra. Ofta är volymen också så hög på filmljudet att biobesökaren lägger märke till det enbart av den anledningen.

Man kan i en analys titta efter tillfällen då samma musik, vanligtvis ett tema eller en melodislinga, på ett flytande sätt, övergår från att vara diegetisk till att vara icke-diegetisk och tvärtom. Det finns flera exempel på just detta fenomen i filmhistorien vilket följande citat vittnar om: ” Underlegningsmusiken fungerar icke alene. Typisk leger den med overgangen til den diegetiske musik således at motiver, der høres som diegetisk musik, senere eller omiddelbart efter tages op og overtages av underlaegningsmusikken. I *Casablanca* beder Ilse i skikkelse av Ingrid Bergman Sam om att spille og syng *As time goes by*, hvilket han gør efter lit undgiveri. Rick kommer til for att stoppe den av ham forbudte melodi. Sam standser sang og klaverspil, hvorefter Rick får øje på Ilsa. Her overtager underlaegningsmusiken et musikalskt tema fra den diegetiske musik, i det en ikke-diegetisk og disharmonisk blaeserakkord lyder, hvorefter en enlig stryger spiller melodistemmen af *As time goes by*. Dette akkompagnerer en lang og vaseline-uskarp indstilling af Ingrid Bergmans ansigt, der eksponeres vor vores blikke i blød belysning.- Det er på mange måder gennem sin leg med graensen mellem den diegetiske og den icke-diegetiske, at den klassiske film bekræfter betydningen av dette skel”. (Langkjaer 1997, s. 80).

Ett annat exempel på en flytande övergång mellan diegetisk och icke-diegetisk musik är i inledningen till filmen *Mannen som visste för mycket*. Huvudpersonerna befinner sig på en marknad och där finns en orkester som spelar på flöjter och trummor. Musiken är alltså diegetisk och ingår i handlingen. Plötsligt inträffar ett mord och då ändras samma musik till att följa handlingen rytmiskt och styrkemässigt. Efter hand som jakten på mördaren blir intensiv ökar musiken i styrka och intensitet och den går efterhand över till att vara icke-diegetisk. Under förändringen är dock musiken utförd på de ursprungliga instrumenten och med den ursprungliga klangfärgen.

Stämningssmusik, parallell och indirekt

Det kanske vanligaste begreppet inom området filmmusik är *stämningssmusik* med vilket menas musik som direkt eller indirekt är till för att förstärka det stämningssläge som visas på filmduken. Man kan då låta musiken tolka bilden på ett direkt sätt genom att ha samma karaktär på musik och bild t ex sorglig, glättig eller dramatisk och man talar då om *parallell musik* då musiken stryker bilderna medhårs. Den *indirekta stämningssmusiken* kan exemplifieras med att musiken är dramatisk samtidigt som bilden ger ett lugnt intryck. Man brukar illustrera fenomenet med att visa bilden av ett ansikte på en lugnt sovande person men samtidigt spelar man hetsig, upprörd musik och vill på det sättet visa att personen är skenbart lugn men lider av inre oro eller mardrömmar. Musiken kan alltså bidra till tittarens tolkning av en scen och man kan därför påstå att om en scen utan musik kan tolkas på flera sätt så kan den musiken man lägger till leda tittaren till den önskade tolkningen.

För att skapa en viss stämning med hjälp av musik finns det inom filmmusiken många klichéer. Ända sedan stumfilmens dagar har det funnits företag som har kunnat leverera färdig funktionsmusik för olika situationer i filmberättelsen. I Sverige importerade man på 1950-talet färdig stämningssmusik från England till de flesta Åsa-Nisse filmerna. Samma stämningss- och illustrationsmusik (se nedan om illustrationsmusik) kunde förekomma i flera olika filmer.

En romantisk scen på bildduken beledsagas ofta av en långsam melodi i musiken spelad på en ensam violin eller klarinett. Det vanligaste sättet att skapa spänning är att lägga låga toner, ofta svaga, i kontrabas eller cello. Upp- och nedstråk på samma ton i stråkinstrumenten är också ett vanligt sätt att skapa spänning. Ytterligare ett sätt att uppnå dramatik och spänning är att använda starka dissonanser i blåsinstrumenten.

Personcentrerad musik

Det är också av intresse att studera om filmmusiken är skriven utifrån en viss roll i filmen, vanligtvis huvudpersonen. Frågan är alltså om musiken genomgående är tänkt som en förstärkning av hur en bestämd person upplever sin situation och sin omgivning i filmen. Detta innebär att musiken tar bestämd ställning till förmån för den personen

som den företräder vilket framgår av följande citat: ”Att filmmusiken står på huvudpersonens sida, berättar om dennes ställningstagande, upplevelser och intryck tillhör det gängse filmberättandet. Det är så vanligt att vi knappt tänker på det. Filmmusiken ingår i den klassiska filmens berättarstrategi att få oss som åskådare att identifiera oss med, eller i alla fall på olika sätt förstå huvudpersonen, men filmmusiken är dock en av de viktigaste delarna i denna helhet som framhäver och fokuserar på en viss person.” (Wallengren 2005a, s. 198).

Hollywoodsk filmestetik

Det finns ett begrepp inom filmmusiken som kallas *hollywoodsk filmestetik* och med detta menar man musik skapad av bl a de europeiska kompositörerna som flyttade från Europa till USA på 1930- och 1940-talen och det romantiska musikalvet som de tog med sig. Denna musik betecknas ofta som svulstig och romantisk. ”Dessa europeiska kompositörer, exempelvis Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Dimitri Tiomkin och Mikilos Rosza, använde det romantiska musikalvet då de skapade filmmusik, en filmmusik vars koder fortfarande är välkända för dagens biopublik. Svensk filmmusik från samma tid står i kontrast till denna då den i regel har en lättare mer luftig karaktär. Lars-Erik Larsson, Erland von Koch och Dag Wiren skrev huvudsakligen autonom musik som gav karaktär åt den filmmusik de också komponerade.” (Wallengren 2005b, s. 96).

Tema och ledmotiv

Man kan också studera förekomsten av ett eller flera *Teman* i musiken. Tema i det här sammanhanget innebär att en melodislinga återkommer flera gånger i filmen. Om ett tema knyts till en viss händelse eller en person så talar man om ledmotiv. Här kan man dra en parallell till det som Wagner i sina operor kallade ”*erindringsmotiver*” och som på svenska benämns *ledmotiv*. (Langkjaer 1997, s. 75). Temat eller ledmotivet kan dels varieras musikaliskt och dels återkomma i olika instrument men det ska vara igenkännbart. En annan benämning för företeelsen ledmotiv inom filmen är ”*identifikation*” med innebörden att musiken hjälper tittaren att känna igen, identifiera en person eller en händelse. (Broman 2005a, s. 228). Ytterligare ett begrepp i detta

sammanhang är *reminiscensmotivet* eller *minnesmotivet* och skillnaden mellan detta och ledmotivet är att ledmotivet kan utvecklas medan reminiscensmotivet inte gör det.

Tema och ledmotiv som de behandlas i denna uppsats ska inte förväxlas med motsvarande begrepp i strikt musikalisk mening där motiv innebär en tonföljd på några takter och tema en fras omfattande några motiv. I dagligt tal hör man också talas om ledmotivet ur en film och då åsyftas ett helt musikstycke ur filmen.

Illustrationsmusik

Ytterligare ett filmmusikaliskt begrepp är *illustrationsmusik* ibland även kallat *bildförstärkningsmusik*. Denna musik används för att förstärka rörelser och händelser på filmduken. Det kan t ex vara en biljakt eller ett slagsmål och även här använder man begreppet parallell musik då musiken på ett synkront sätt förstärker händelsen på bilden. En variant på illustrationsmusiken är den starkt rörelsebundna musiken som också kallas *mickey-mousing* efter användningen i animerade filmer. ”Detta innebär t ex. att om någon går uppåt stiger också musikens toner uppåt, om någon går ner går musiken neråt, om någon faller faller också musiken samman.” (Wallengren 2005b, s. 100). Det är vanligt att man just vid denna typ av illustrationsmusik också väljer att framföra musiken på ett eller flera instrument med karaktär i sitt ljud som kan liknas vid skeendet i bilden. Exempelvis har biobesökaren vant sig vid att en berusad man ska ledsagas av tonerna från en fagott i lågt läge som spelar toner i samma rytm som mannen rör sig. Detta förhållande att ett visst instrument förknippas med en händelse, en miljö eller en viss person kan man leda tillbaka i musikhistorien och som exempel kan nämnas att Wagner i sina operor ofta lät klarinetten spegla kvinnorösten.

Historisk bakgrund och kontext

Då Lars-Erik Larsson 1958 skrev filmmusiken till *Laila* hade filmtekniken funnits i drygt 60 år och ljudfilmen i omkring 30 år. Under de tre första decennierna med ljudfilm i Sverige producerades det väldigt många filmer och den genomsnittliga årliga produktionen var under 1940-talet 38,6 filmer. Rekordåret var 1947 då det spelades in 44 filmer. Ett antal som senare aldrig skulle uppnås. På 1950-talet då *Laila* spelades in hade den genomsnittliga produktionen sjunkit till 31,6 filmer. (Winqvist 1983,

Förordet). Förutom Lars-Erik Larsson fanns det många andra svenska kompositörer som skrev filmmusik under 1950-talet och en av dem var *Erik Nordgren* som skrev musik till hela åtta av *Ingmar Bergmans* filmer. En annan kompositör samtida med Larsson var *Erland von Koch* som skrev musiken till Ingmar Bergmans första filmer under slutet av 1940-talet. *Dag Wiren* gjorde originalmusik till tre filmer på 1940-talet och till fyra på 1950-talet. Av de mer namnkunniga kompositörerna bör *Hilding Rosenberg* och *Hugo Alfvén* nämnas och de bidrog med var sin filmmusikkomposition under 1930-talet. Den allra mest produktive kompositören var *Gunnar Johansson* som under 1930-talet skrev musiken till ett 60-tal filmer.

Under 1930- och 1940-talen skrevs det också mycket svensk schlagermusik för filmen och tiden kallas ibland den svenska populärsångens guldålder. Filmmelodierna gavs ut på såväl grammofonskivor som notblad. En av de ledande kompositörerna var *Jules Sylvain* som både skrev schlager och det som då inom filmen benämndes bakgrundsmusik. Allt som allt medverkade Jules Sylvain som kompositör i över 70 filmer.

Den svenska filmmusiken tynade alltmer under slutet av 1950-talet och uppdragen till de traditionella kompositörerna sinade. Istället var det de nya populärmusikaliska genrerna, lanserade inte minst i det nya TV-mediet, som hädanefter kom att dominera inom filmmusiken. Naturligtvis blev filmbolagens musikchefer bekymrade vilket framgår av ett citat av *Nathan Görling* (f. 1905) och musikchef på *Europafilm* då han yttrade sig om popbandens intåg i filmmusiken på 1950-talet. ”Dilettanter som inte kunde läsa noter... Hoppas eländet tar slut.” (Winqvist 1983, Förordet).

Biografi över Lars-Erik Larsson

Lars-Erik Larsson föddes den 15 maj 1908 i Åkarp i Skåne. Larsson var son till en musikintresserad lanthandlare och hans hustru och han visade tidigt intresse för musiken. Det började med orgelstudier för *Herman Åkerberg* i Malmö och 1924 avlade Larsson lilla organistexamen i Växjö. Under åren 1925-1929 studerade Larsson vid Musikaliska Akademin i Stockholm, komposition för professorn *Ernst Ellberg* och dirigering för *Olallo Morales*. Larsson uppmärksammades för sina första kompositioner

En spelmans jordafärd (1927) samt *Symfoni nr 1* (1928) och 1929 fick han statens tonsättarstipendium. Stilen i de första kompositionerna var ”nordisk–romantisk lite Sibeliusbefryndad” (Bergendal 1972, s. 143).

1929-1930 åkte Larsson på en studieresa till Wien där han hade hoppats att få lära sig den nya tolvtonstekniken av *Alban Berg* men där han istället fick arbeta med traditionell kompositionsteknik. Larsson fortsatte till Leipzig där han studerade formlära för *Fritz Reuter*. I Wien fick Larsson höra *Paul Hindemith* spela sin egen altviolinkonsert vilket gjorde ett starkt intryck på honom och han kom också i kontakt med Schönbergskretsens musik vilket ledde till att kompositionerna *Tio tvåstämmiga pianostycken* (1932) innehåller några satser med tolvtonsteknik – de första i svensk musikhistoria. (Bergendal 1972, s. 134). Åter i Sverige anställdes Larsson som repetitör på Kungliga Teatern i Stockholm där han arbetade under åren 1930-1931.

Från 1932 undervisade Larsson i musik i Malmö och i Lund samtidigt som han under åren 1933-1937 var musikskribent på *Lunds Dagblad*. Det var under denna period som Larsson fick sitt internationella genombrott. 1932 skrev Larsson *Sinfonietta för stråkorkester* och vid uppförandet i Florens 1934, då den var upptagen på generalprogrammet för ISCM, (*International Society for Contemporary Music*), väckte den stort uppseende. Larsson kunde nu kallas ”en modernist i ordets bästa neoklassicistiska mening”. (Connor 1977, s. 308). Larsson var emellertid inte helt nöjd med vad han hade åstadkommit utan sökte fortfarande efter ett eget musikspråk. Han ville åstadkomma en musik som var lätt och luftig som han själv uttryckte det. Musiken skulle också vara genomskinlig och svävande i Mozarts anda. Under 1930-talet skrev Larsson några av de verk som han själv satte störst värde på, *Divertimento för kammarorkester* (1935) och *Ostinato för stor orkester* (1937).

1937 anställdes Larsson på dåvarande Radiotjänst och var där verksam som producent, dirigent och kompositör fram till 1943. Här var det viktigt att skriva musik som lyssnarna förstod och det var också i den andan som Larsson ville komponera. Under denna tid tillkom *Pastoralsvit* (1938) och *Förklädd Gud* (1940) vilka får anses vara två av de mest kända verken av Larsson. ”Bortsett från Alvéns *Midsommarvaka* har inget

annat svenskt musikverk uppnått tillnärmelsevis samma popularitet som Larssons *Pastoralsvit*.” (Connor 1977, s. 308). *Förklädd Gud* med text av *Hjalmar Gullberg* är skriven för sopran, baryton, blandad kör, orkester samt recitation och ingår som standardverk i den svenska körrepertoaren.

Det var under krigsåren (1939 - 1945) som Larsson började skriva filmmusik. Den första filmmusiken skrev Larsson 1941 och den sista vad avser spelfilmer 1958. Det började med att Larsson i början av 1941 blev tillfrågad om att göra filmmusiken till *Livet går vidare* av regissören *Anders Henriksson* som höll på att slutföra filmen. Det var vanligt på den tiden att filmerna var färdigklippta när kompositören fick sitt uppdrag och de arbetade ofta under tidspress. I en intervju säger Larsson. ”Det var ett ruschjobb och jag blev intresserad av någonting som för mig var en alldeles ung och ny teknik. Det följde flera uppdrag av den typen och plötsligt var jag inringad av detta som kallades värnskatt, den tidens superskatt och jag måste ta mera filmjobb för att betala skatt och sedan mera jobb för att betala det jag tjänat för att betala.” (Winqvist 1983, Förordet). Under krigsåren 1939 - 1945 blev Larsson 1941 inkallad, liksom många andra män, och han var frustrerad över detta. Själv säger han att han hade svårt att samla sig till någon uppgift i större skala under sin tid på förströelsedetaljen inom det militära och att han började skriva filmmusik för ekonomins skull. (Bergendal 1972, s. 146).

Larsson blev den förste professorn i komposition vid Musikhögskolan i Stockholm 1947-1959 och 1961-1965 var han director musices vid Uppsala Universitet. Under perioden på Musikhögskolan tillkom *Musik för orkester* (1948-1949) och *Missa Brevis* (1954). I *Musik för orkester* använder sig Larsson av metamorforstekniken och han närmar sig här också Hindemith medan han i *Missa Brevis* använder sig av såväl Palestrina-polyfoni som ett icke tonartsbundet kompositionsmonster. Larssons *12 concertinor för soloinstrument och stråkorkester* komponerade 1953-57 är främst avsedda för kvalificerade amatörmusiker och konserterna har betytt mycket för förnyelsen av denna repertoar.

I Sohlmans musiklexikon (G Bergendal) finns följande sammanfattning av Larssons verksamhet som kompositör: ”under sin pendlande bana har L. mer än en gång

kritiserats för anspråkslöshet, bristande exklusivitet och ointresse för den västerländska musikens stil- och materialutveckling; i själva verket har L. under decennier varit en av de sv. komponister på högsta nivå som varit mest rustad att möta en bredare publiks kontaktbehov och avstå från egocentriska manifestationer. Även om några av hans större ork.verk, främst *Musik för orkester*, violinkons. och ork.variationerna, otvivelaktigt hör till de väsentliga bidragen inom genren under den aktuella epoken, ligger hans styrka i de mindre instrumentala formernas informella muciserande. I dessa verk närmar han sig ett 'mozartskt' ideal: en känsligt nyttjad pastellpalett, en fri och elegant melodik, tyngdpunktsundvikande men spänstig komplementärrytmik och formvärld full av inbördes relationer men i grunden baserad på det enkla schemat ABA. Hans naturliga och smidiga kontrapunkt är känd för 'att vara men icke synas'. I enlighet med L:s uttalande 'jag vill att musik ska leva, den får inte krypa på jorden, den måste sväva...' saknas i hans musik extrema effekter och uttryck. Hans emotionella spektrum sträcker sig från en vitsig spiritualitet till lätt svärmiska tonfall och mediativt elegiska stämningar."

Man kan på goda grunder anta att omdömet om Larsson i citatet ovan inte på något sätt syftar på hans filmmusikkompositioner. Vilket ändå inte utesluter att det stämmer in på Larssons filmmusik. Jag baserar mitt påstående på att filmkomponerandet endast behandlas med några korta meningar i den relativt omfattande artikeln om Larsson i Sohlmans musiklexikon. Det är närmast i förbigående och nästan urskuldande som denna del av Larssons verksamhet nämns vilket framgår av följande två citat: "Fram till mitten av 1940-t. kom L. att inrikta sig på musik för mer bestämda ändamål, främst radio, teater och film, och avstod nästan helt från mer exklusiva, personliga manifestationer." och "Under krigsåren komp. L. även musik till ett 20-tal filmer." Den kortfattade behandlingen av Larssons gärning inom filmområdet är typisk för det svala intresse som fanns hos många musikkritiker och tonsättarkolleger under Larssons tid och även senare. Larsson flyttade till Råå utanför Helsingborg 1971 där han dog 1986. Larsson betraktas som en av de största kompositörerna inom svensk konstmusik under 1900-talet.

Undersökning och analys

Presentation av filmen *Laila*

Laila spelades in 1958 och var en samproduktion mellan *AB Sandrew Film*, Stockholm och *Rhombus-Film GmbH*, München. Filmen bygger på en roman från 1881 av den norske författaren *Jens Andreas Friis* med titeln *Lajla*, eller *Skildringar från vildmarken*. Det har tidigare producerats två filmer med romanen som förlaga. Den första spelades in av ett norskt produktionsbolag 1929 och den andra av ett danskt 1937 och båda filmerna har titeln *Lajla*.

Som nämndes i inledningen hade *Laila* Sverigepremiär på biografen *Grand* i Stockholm den 26 december 1958 och urpremiär på *Capitol* i Köln den 13 november samma år med titeln *Laila – Liebe unter der Mitternachtsonne*. *Laila* har också visats på biografer i Norge, Danmark, Finland, Frankrike, Spanien och USA. Enligt Svensk Filmdatabas (www.svenskfilmdatabas.se) har *Laila* visats på Sveriges Television kanal 1 den 21 maj 1999 och den 11 december 2007. *Laila* visades också på den tyska TV-kanalen ZDF den 3 februari 2008 vilket dock inte är noterat i Svensk Filmdatabas. För övrigt kan nämnas att filmen efter rekommendation av barnfilmjuryn blev nerklippt från 2 720 meter till 2 685 meter och därefter var barntillåten.

All originalmusik i filmen är skriven av Lars-Erik Larsson och han har också arrangerat musiken. Utöver originalmusiken förekommer följande musik, oftast med sång, diegetiskt i filmen. *Tryggare kan ingen vara*, *Den blomstertid nu kommer*, *Videvisan*, *Woj Woj*, *Lyriske stycker* av Grieg samt några korta inslag med för tiden populär dansmusik. *Laila* är regisserad av den mycket meriterade manusförfattaren och regissören *Rolf Husberg* som var född 1908, samma år som Lars-Erik Larsson. Det är också Rolf Husberg som har gjort manuset till filmen. Fotot är gjort av *Sven Nykvist*, Sveriges genom tiderna mest kände filmfotograf som har fått ett flertal internationella utmärkelser för sitt filmfoto. Filmen *Laila* spelades in dels i AB Sandrews ateljéer i Stockholm och dels på följande platser: Mullfjället Åre, Kilpisjärvi, Övre Sopporo,

Karesuando, Kautokeino i Finnmark fylke, Ytre Laksvatn i Troms fylke, Lyngseidet i Troms fylke.

Rollista avseende huvudpersonerna

Erika Remberg	Laila Logje
Edvin Adolphson	Aslak Logje, Lailas fosterfar
Birger Malmsten	Mellet Omma
Joachim Hansen	Anders Lind, handelsman i Nordresa
Alfred Maurstad	Jompa, Aslaks vän
Ann-Marie Gyllenspetz	Inger Lind, Anders syster
Isa Quensel	Elli Logje, Lailas fostermor
Sif Ruud	fru Johansson
Bengt Blomgren	Nielsen, Lailas far
Anne Blomgren	fru Nielsen, Lailas mor
Bengt Eklund	Björneberg, nybyggare

Handlingen

Följande sammanfattning av handlingen är en avskrift av texten i innehållsreferatet till *Laila* i Svensk filmografi del 5 sid. 730. (Svensk filmografi 1983, s. 730).

”Det är vinter någonstans i Lappland. En nybyggare och hans fru har just fått sin baby döpt. På hemväg i ackjor genom ödemarken blir de jagade av ylande vargar. Farten är hög. Den lindade baby'n faller. Ackjorna med deras föräldrar störtar utför ett stup. Den skrikande baby'n hittas av Aslak Logje, en rik lapp som tar den med sig hem till sin hustru Elli. De är barnlösa och beslutar behålla den lilla, en flicka. Det dröjer flera månader innan de får reda på att flickan inte är av lappblod. Hennes föräldrar var nybyggare. Men, säger Aslak, han ska göra henne till en äkta lappflicka.

Det är flera år senare. Baby'n Laila har vuxit upp till en grann flicka. Vid en renskiljning ger Aslak henne en egen ren. Hon döper den till Stormvind. Mellet Omma är en rik lapp som på sista tiden kastat intresserade blicka på Laila. Vid en bröllopsfest får han för första gången tillfälle att tala med henne. Hon bemöter honom svalt. Mellet faller Aslak instämmande i talet, när denne klagar över utvecklingen – nybyggarna som ett hot mot

rennäringen. Och Aslak ger senare sitt samtycke, när Mellet ber att få gifta sig med Laila. Laila finner sig i vad Aslak bestämt.

Det är marknad i Kautokeino. I en handelsbod tittar Laila på ringar, och här möter hon för första gången Inger Lind och senare även hennes bror Anders. Han är handelsman. Nordresa är centrum i hans affärsverksamhet. Det uppstår genast en intuitiv, djup kontakt mellan honom och Laila. Det ordnas renkapplöppning på marknaden. Stormvind är med, Laila själv sitter i ackjan. Också Mellet deltar, och det visar sig snart att striden om segern kommer att stå mellan fästfolket. Till Mellets skam är det Stormvind och Laila som först går i mål. Anders uppvaktar Laila med en vacker sjal som extra segrarpris. Hon ger den genast till Stormvind. Först nu får Anders av Inger veta att Laila ska gifta sig med Mellet. När Anders och Inger kommer tillbaka till handelsboden, har Laila lämnat en gåva till Anders – Stormvind.

Aslak har slagit sommarläger inte långt från Nordresa. Laila kommer på besök till Anders, Inger – och Stormvind. Laila får gärna ta med renen till dess rätta miljö säger Anders, bara hon själv kommer tillbaka. Aslak har besvär med en nybyggare som vill stänga honom ute från sin mark. Tvisten har dragits inför landfiskalen, när den oväntat och enkelt löses. Anders har just köpt nybyggarens mark och ger nu Aslak tillstånd att fritt utnyttja den. Mellet klagar för Aslak. Laila är nästan osynlig nu för tiden. Laila möts av Mellet, när hon återvänder från ett nytt besök i Nordresa. Far inte dit mer vädjar han. Du hör inte dit. Du kanske har rätt säger hon.

Anders har inte sett Laila på tre veckor. Han söker upp Aslak i sommarlägret och frågar efter henne. Aslak ber honom lämna Laila i fred. Men Laila dras fortfarande starkt till Nordresa. Utan Aslaks vetskap ger hon sig i väg dit. Hon rör i en liten båt – som plötsligt grips av de starka strömmarna. Hon faller ur båten. Till sist spolats hon upp på en häll. Hon hittas av en liten pojke. Pojken kommer hem till Anders och Inger. Laila lever. Anders hämtar henne i bil. På väg till läkare förklarar han henne sin kärlek. Aslak och Mellet kommer till Anders och Inger för att hämta Laila. Hon ska gifta sig med Mellet säger Aslak. Jag kommer upp till lägret i morgon, säger Anders till Laila, innan de går. På väg till lägret möter Anders Mellet som med dragen kniv börjar slagsmål.

Anders faller utför ett stup. Anders ligger hemma med bruten arm. Han talar med Inger om Aslak, som brutit sitt läger, och om Laila som är försvunnen.

Aslak och Mellet rustar för bröllop – mot Lailas vilja. Hon ber om väntetid. Mellet lovar svartsjukt att vänta – till på söndag. Sedan går han ut och dödar Stormvind. Laila skickar en förtrogen med Stormvinds sjaal och ett bud till Anders: Bröllopet står på söndag. Det är dagen för bröllopet. Laila har ännu inte sett Anders, och hon känner att hon inte kan gifta sig med den som dödat Stormvind. Hon flyr. Mellet och alla bröllopgästerna är församlade och väntar på Laila, när Aslak upptäcker att Laila är borta. Aslak tillkännager Lailas försvinnande, och i nästa ögonblick stiger Anders in i festsalen. Laila gifter sig inte med dig, säger han till Mellet. Denne hänvisar till Aslaks löfte han inte har rätt att ge. Laila är inte hans barn. Hon är ett hittebarn. Hennes riktiga föräldrar var nybyggare. Mellet går ut. Anders finner Laila i en kåta. Anders! Utropar hon. De kysser varandra.”

Svensk filmografi är tryckt 1984 men ordvalet tyder på att texten är skriven i samband med att filmen spelades in annars skulle man nog inte använt ord som *lappar* och *hittebarn*. Språkbruket har förändrats under femtio år men de olika teman som förekommer i filmen är ganska tidlösa. Jag tänker på ett kärleksdrama mellan två män och en kvinna. Eller samtalet om den tekniska utvecklingen och de olika ståndpunkter inför denna som framkommer i filmen då vissa renägare vill använda helikopter medan andra vill arbeta traditionellt med sina renhjordar. Motsättningen mellan renägarna och nybyggarna i filmen är en parallell till den kamp som dagens samer för angående vinterbeten i Norrlands kustområden. Den samiska kulturen och dess förhållande till icke samiska kulturer har en framträdande roll i filmen liksom den har i dagens samhälle.

Recensioner

I Svensk filmografi del 5 sid. 731 finns tre recensioner under rubriken Pressreaktion vilkas innehåll återges nedan. De har samtliga varit införda i respektive tidning den 27 december 1958 alltså dagen efter premiären. (Svensk filmografi 1983, s. 731)

DN (Jerome): ”Den nya *Laila* är en heder för Sandrewofficinen och Rolf Husberg, filmens regissör. Bolaget har satsat åtskilligt på denna inspelning. Husberg tycks ha fått nära nog fria händer att forma filmen efter sitt sinne: här har sannerligen inte snålats på medel då det gällt att ge filmen en storslagen Lapplandsinramning. Skådespelarmaterialet är också av utmärkt, i ett par fall av ypperlig kvalitet. I ateljéerna har även gjorts fina uppställningar, ibland kanske t o m något i överkant, då man tänker på syskonen Linds charmanta hem i det norska fjordsamhället. Var affärerna med lapparna verkligen så lukrativa? Men bortsett från denna lilla fråga och från det faktum att valet av Lailaromanen (av J A Friis) som filmstoff för tredje gången (Tidigare stumfilm på 20-talet med Mona Mårtensson och ljudfilm på 30-talet med Aino Taube) knappast kan betecknas som ett originellt grepp i manushögen vill man dock – som redan antytts – ge denna produktionen ett gott betyg (-) Fjällen, vidderna, sjöarna och forsarna blir en integrerande del av handlingen. De väldiga framvältrande renhjordarna ger ständigt landskapet liv, rörelse och omväxling. Årstidernas skiftande färger skapar måleriska effekter. (-) Berättelsens många dramatiska effekter tas också väl till vara. Man kommer ihåg den inledande skildringen av olycksfärden med den nydöpta Laila. Kapploppningen mellan renarna på marknaden i lappbyn, Lailas forsfärd och den hårdhänta uppgörelsen på bergsbranten mellan Mellet och Anders. Här som i filmen i övrigt har Husberg ett fullgott stöd i Sven Nykvists färgfoto. Det står, särskilt i naturscenerna, i mästarklass.”

StT (Robin Hood) ”Lappexperten prof. Jens Andreas Friis 1800-tals berättelse är troskyldig. (-) Om man över huvud taget skall beröra handlingen kan nämnas att den förlagts till modern tid. Sådana omflyttningar har sina vådor. Friis är förvisso ingen Dostojevskij eller Gogol, men också hans berättelse var bunden till den tid då den skrevs. (-) Sandrews och producenten Rune Waldenkranz har dock förmått trola bort eller camouflera de värsta motsättningarna mellan Friis och 1950-talet. Och utlandet kommer i varje fall inte att störas av dem. Ty sin tjusning har *Laila* i landskapsskildringen. Sven Nykvists färgfoto är storslaget. (-) Rolf Husberg har rutin som vildmarksskildrare. Han kan göra en renkapploppning och en pulkaolycka spännande. Hans talang att byta ut skådespelarna mot stand ins i halsbrytande scener är märklig: man beundrar skådespelarnas förmåga att gå på skidor, åka pulka osv. Man

beundrar mindre skådespelarnas förmåga att vara lappar. De talar de mest växlande och besynnerliga tungomål t ex Edvin Adolphson, som dock är den bäste och ser lapsk ut. Det sistnämnda kan man omöjligt säga om tyskan Erika Remberg, en rundkindad vetebulle av storstadsfabrikat. Men hon ska ju inte heller vara lapp utan av ren ´ras´.”

Ny Dag (Ola): ”Man undrar förfärat hur det ska gå för svensk film om det är med sådana här filmer som man söker tränga in på den internationella marknaden. Man kan inte komma undan med förklaringen att det är en maskeradfest för utkörda skådespelare som har lovats slippa tänka sig in någon roll. (-) Replikerna följer kanske troget den bok som den är inspelad efter. I varje fall är de träiga, dammiga och melodramatiska. En fotograf som Sven Nykvist kan inte misslyckas och kan filmen uthärdas är det enbart hans vackra färgbilders förtjänst.”

Gemensamt för de tre recensionerna är att alla kritikerna berömde Sven Nykvists färgfoto och man kan dra slutsatsen att det var ganska nytt med färgfilm på bio 1958. Kritikerna i DN och StT är också övervägande positiva i sina omdömen om filmen. Annorlunda är det med kritikern i Ny Dag som inte hade något positivt att säga om filmen annat än om fotot. Det är riktigt dålig kritik som serveras och man kan undra hur tre personer kan ha så olika uppfattning om en film. Möjligen kan det ha att göra med att filmen inte passar in i den politiska ideologi som Ny Dag representerade. Ny dag var knuten till Sveriges kommunistparti, Dagens Nyheter är liberal och Stockholm tidningen var socialdemokratisk.

Som framgår av de här i sin helhet återgivna recensionerna nämns inte filmmusiken på något ställe och det är huvudskälet till att jag har tagit med dem i min redovisning. Det nämns inte ett ord om filmmusiken i recensionerna. Detta trots att musiken var komponerad av en vid tillfället rimligtvis välkänd kompositör som också hade haft en hel del framgångar inom sin genre. Larsson hade 1958, när musiken till *Laila* komponerades, varit professor i komposition vid musikhögskolan i Stockholm i nästan tio år vilket märkligt nog inte ledde till att hans filmmusik uppmärksammades av kritikerna. Jerome i DN nämner särskilt den inledande skildringen av olycksfärden, kapplöpningen mellan renarna, Lailas forsfärd och den hårdhänta uppgörelsen som

minnesvärda scener och det är just dessa scener som har den mest omfattande och den mest intensiva illustrationsmusiken. Det är möjligen som jag har nämnt tidigare att det är just när illustrationsmusiken inte märks som den är som bäst. Det bör tilläggas att fenomenet att dagstidningarnas filmkritiker inte nämner musiken annat än i undantagsfall, som t ex i musikfilmer och filmade musikaler, gäller för de flesta kritiker och än idag.

Musiken i *Laila*

Scener med musik – en översikt

För att få en överblick över de scener i *Laila* som innehåller musik återges här en sammanställning över samtliga dessa. Sammanställningen syftar också till att vara en referens vid behandlingen av enskilda delar i filmen och den omfattar både scener med originalmusik och scener med annan musik än originalmusik. Originalmusiken är huvudsakligen icke-diegetisk och övrig musik är huvudsakligen diegetisk och alltså inte skriven av Larsson. Om inget annat är angivet i musikkolumnen avses icke-diegetisk musik.

I den första kolumnen finns en kort information om scenen så att den går att identifiera. För de allra flesta scenerna finns också en siffra och den är densamma som huvudnumreringen i Larssons originalpartitur. Scener utan siffra är scener med annan musik än originalmusik. I den andra kolumnen finns en kort notering av mina intryck av musiken som jag har upplevt den när jag har tittat på filmen men utan att samtidigt titta i partituret. I den tredje kolumnen har jag återgett Larssons egna noteringar i partituret vad avser tempo och musikalisk gestaltning. Siffrorna i samma kolumn är också hämtade från partituret och dessa avser speltiden för den aktuella musiken. Tiden är angiven i minuter och sekunder och man förstår att tidtagaruret var ett av kompositörens arbetsredskap.

Scen	Musik	Notering i partituret
Förtext samtidigt med renar i	Bestämd och uppfodrande	Risoluto

Scen	Musik	Notering i partituret
vinterlandskap. En ensam same leder renarnas vandring.	inledning men sedan aningen vemodig. Ensam oboe varvas med orkester. Skällor och hundskall är diegetiskt.	Un poco meno mosso Tempo 1 1:50
1 Nybyggarparet på väg hem i sina ackjor efter dopet. De blir överraskade av ett oväder.	Skir inledning som övergår i energisk musik i takt med den tilltagande vinden.	Moderato 0:51
1 Nybyggarparet förföljs av vargar och de tappar vaggan med sin nydöpta dotter.	Dramatisk musik som följer jakten. Full orkester.	Poco u poco cres. 3:14
Dopet av Laila utanför kåtan.	Sång a cappella av ”Tryggare kan ...”. Diegetiskt.	Ej originalmusik
2 Aslak ser landsfiskalen komma på avstånd.	Pukslag inleder mörka ackord.	Allegro Tre takter, fortepiano
3 Landsfiskalen lämnar kåtan och familjen Aslak är lättad.	Avslappnat klarinetsolo och fundersamt.	Andante 0:42
4 Helikoptern lämnar samebyn. Sjuksköterskan och Laila åker med.	Kraftfullt och högt tempo, melodiöst.	Moderato 0:33
5 Utanför skolbyggnaden ser Laila och Mellet varandra för första gången.	Stråkar, förväntansfullt.	Allegro molto 0:28

Scen	Musik	Notering i partituret
Paret Kari vigs inne i kyrkan.	Sång till orgelmusik av ”Den blomstertid...”. Diegetiskt.	Ej originalmusik
7A Slädfärden från kyrkan till bröllopsgården	Muntert med tydlig melodi och bjällror.	Moderato 0:25
I festsalen under bröllopfesten.	Jompa sjunger ”Woj woj...”. Diegetiskt.	Ej originalmusik
Laila tittar in en lokal med dans.	Samtida dansmusik med inslag av jazz. Diegetiskt.	Ej originalmusik
9 Mellet fångar Laila med Lasso och ger henne sjalen.	Upprymt och något dramatiskt som övergår i romantiskt.	Allegro molto 0:31
På marknaden i Kautokeino på dagen.	Positivliknande i bakgrunden.	Osäker del av partituret. Kan vara del 19-23 ur nr. 9.
På ett kafé där Aslak blir påhoppad.	Jukeboxmusik. Diegetiskt.	Ej originalmusik
På marknaden i Kautokeino på kvällen.	Positivliknande i bakgrunden.	Osäker del. Se ovan.
Före starten i	Marschmusik ur högtalare.	Ej originalmusik

Scen	Musik	Notering i partituret
renkörningstävlingen.	Skränigt. Diegetiskt.	
13 Renkörningstävlingen från start till mål.	Intensivt och följsamt. Ibland frenetiskt. Höga flöjter.	Allegro molto 2:08
14 B Anders upptäcker stormvind utanför affären. Snösmältning och vårbäckar.	Pukslag som övergår i brusande , porlande.	Poco animato 0:32
14 Nybyggaren ser Aslak förstöra staketet.	Mörka ackord.	Andante 0:05
Inger vid flygeln.	Pianostycke av Grieg. Diegetiskt.	Ej originalmusik
17 Laila och Anders vid fönstret.	Romantiskt och sångbart.	Andante con moto 1:17
Laila vid flygeln	Spelar några takter ur <i>Tema</i> 2 från förtextmusiken och nynnar till. Diegetiskt.	Ej i partituret
Inger vid flygeln. Blir avbruten av Anders som är irriterad.	Spelar några takter ur <i>Tema</i> 2 från förtextmusiken. Diegetiskt.	Ej i partituret
19 Laila tar båten, fastnar och hamnar i storforsen.	Lugn inledning som blir dramatisk med full orkester.	Allegro molto 0:12

Scen	Musik	Notering i partituret
		Andante tranquillo 0:59 Conforza 1:57
20 Laila vid brasan och Anders kommer in i rummet.	Svagt och romantiskt.	Con moto 0:56
22 Laila kommer nedför trappan i moderna kläder.	Spröd violin i högt läge inleder några takter.	Un poco agitato 0:14
23 del av Anders och Mellet i slagsmål och Anders knuffas utför ett stup.	Puktremolo.	Con moto 0:13
23 del av Laila och Elli i samtal ute i det fria.	Melodiös ensam oboe.	Andante semplice 0:50
Renar under förflyttning.	Tema ur förtextmusiken.	Ej med i partituret med eget nummer.
25 I kåtan. Mellet meddelar Laila att de ska gifta sig med varandra.	Några mörka ackord.	Allegro 0:03
27 Mellet åker iväg med Stormvind och Jompa upptäcker Stormvind död.	Skirt och vackert i början men dramatiskt slut.	Andante con moto 0:43 Takt 1-7 och 11-14 ur nr. 27

Scen	Musik	Notering i partituret
27 Jompa meddelar Laila att Stormvind är död.	Dramatiskt.	Takt 8-10 ur nr. 27
28 Jompa åker i ilfart till Anders.	Hetsigt med full orkester.	Allegro moderato 0:12
29 Laila och föräldrarna åker iväg till bröllopet i stormigt väder.	Stormigt och energiskt.	Hänvisning till nr. 1
30 Mellet på väg till bröllopet.	Hetsigt med full orkester.	Hänvisning till nr. 28
31 Aslak upptäcker att Laila är borta.	Väldigt dramatiskt.	Andante con moto 0:19
Anders på skidor på väg till bröllopgården.	Hetsigt med full orkester.	Hänvisning till nr. 30
32 Anders kommer till kåtan och träffar Laila. De omfamnar varandra i slutscenen.	Romantiskt med svävande oboe.	Andante con moto

Originalpartituret – en översikt

Partituret är skrivet på notblad i A4 format och omfattar ett titelblad samt sidorna 1 till 88, dock är sidorna 66, 72 och 84 utelämnade. Huvudindelningen är gjord efter de scener som har musik och dessa är numrerade från 1 till 32. Till detta kommer musiken till inledningen som saknar nummer och istället har rubriken "Förtextmusik". Numren 10-12, 15, 16, 18, 21 och 24 är utelämnade. Det troliga är att de saknade numren har funnits med från början men att de har strukits. Inom varje numrerat avsnitt finns en

underindelning som är numrerad löpande genom alla avsnitten och markerad med en inramad siffra som går från 1 till 39. Det är troligt att denna numrering är att hänföra till scenerna i manuskriptet. Som exempel innehåller avsnitt "N:r I" siffrorna 1 till 11. Här visat med Larssons sätt att avkorta ordet nummer.

Jag har kunnat sammanföra all musik i partituret till motsvarande scen i filmen förutom sidorna 38 till 41 där jag är osäker på vilka scener som avses. Det är dock troligt att detta är musiken till scenerna från marknaden i Kautokeino eftersom jag inte har hittat den musiken på någon annan plats i partituret. Svårigheten i att identifiera just denna musik ligger däri att musiken är svag i volymen på filmen och ligger som en bakgrund till sorlet på marknaden. Det är emellertid ett musikaliskt intressant avsnitt där karaktären på musiken påminner om ljudet från ett positiv.

Jag har gjort en beräkning av speltiden av musiken i partituret där jag har utgått från de tidsangivelser som finns i varje avsnitt. Vid en summering har jag fått en total speltid på 21 minuter och 15 sekunder. Hela filmens speltid är 95 minuter och slutsatsen är att ungefär 21 % av filmens totala längd innehåller originalmusik.

Partituret är uppställt på traditionellt sätt vilket innebär att flöjtstämmorna är noterade överst på sidan och kontrabasstämman nederst. Notsystemen är grupperade i uppifrån räknat träblås-, bleckblås-, slag och stråkinstrument. Det är dock svårt att veta om enskilda stämmor i stråkarna har varit dubblerade vid inspelningen.

Orkesterbesättningen är också densamma som Larsson har använt i andra filmkompositioner som t ex i filmen *Snapphanar* vilket framgår av Lotten Olssons musikvetenskapliga uppsats med titeln 'Lars-Erik Larsson som filmkompositör exemplet snapphanar'. (Olson 1992). Dag Wiren som också skrev filmmusik under samma period som Larsson använde ungefär samma orkesterbesättning. I USA där man hade betydligt större budgetar för sina filmer hade man också större orkestrar än i Sverige vid filminspelningar. Ett problem för tillverkare av svensk filmmusik under 1940- och 1950-talen, som också kan ha påverkat orkesterstorleken, var att den tekniska utrustningen inte tillät att man hade en dialog gående samtidigt med bakgrundsmusiken.

Detta var emellertid möjligt i amerikanska filmer även om man spelade med full orkester.

Nedan följer en uppställning som visar instrumenteringen till avsnitt nr.1 i partituret med mitt förtydligande till höger. Larsson använder förkortningen *Tmp* för puka vilket är en förkortning av det italienska ordet *timpani* för pukor. *Cor* är en förkortning av *cornu* vilket betyder horn.

Enligt partituret	Förtydligande
--------------------------	----------------------

Fl 1	Flöjt 1
Fl 2	Flöjt 2
Ob 1	Oboe 1
Ob 2	Oboe 2
Cl in B 1	Klarinett i B 1
Cl in B 2	Klarinett i B 2
Fg 1	Fagott 1
Fg 2	Fagott 2
Cor in F 1	Horn i F 1
Cor in F 2	Horn i F 2
Tr in C 1	Trumpet i C 1
Tr in C 2	Trumpet i C 2
Trmbn	Trombon
Tmp	Pukor

Triangel

VI 1	Violin 1
VI 2	Violin 2
Vla	Viola
Vcl	Violoncell
Bs	Kontrabas

Ovanstående uppsättning av instrument är den dominerande genom hela partituret men variationer finns och en av dem är att klarinetterna i B i vissa avsnitt byts mot klarinetter i A. En variant på full orkestrering är när endast stråkgruppen spelar tillsammans med ett eller två blåsinstrument som t ex i avsnitt nr 5 där klarinett och oboe samsas med stråkgruppen. Som slaginstrument förekommer i vissa avsnitt bjällror.

Som framgår av partituret ingår det flera transponerande instrument vilket man måste ta hänsyn till då man läser de olika utdragen av partituret som finns i bilagorna. Ett transponerande instrument klingar inte i det noterade tonläget utan genomgående ett visst intervall lägre eller högre. I uppställningen ovan är det klarinetten och hornet som är transponerande. En B-klarinettt klingar alltså en helton lägre än noterat. Omvänt noteras den en helton högre än den klingar. Övriga instrument är C-instrument och de klingar som de noteras. I det tidigare nämnda klaverutdraget av förtextmusiken är de olika stämmorna utskrivna som de klingar. (Se bilaga 2:6).

Musiken i ett urval scener - en analys

Förtext samt scenerna 1 till 32

Förtext

Hela förtextmusiken som omfattar sidorna 67-71 i partituret återfinns i bilaga 2:1-5. På denna finns också mina anteckningar som ansluter till texten nedan. Förtextmusiken omfattar 26 takter och formen är A B A, där A-delarna är på sex takter vardera och B-delen på 11 takter. Till detta kommer en avslutning på tre takter. A-delarna innehåller ett tema som återkommer senare i filmen och jag kallar detta *Tema 1*. I B-delen finns ett

annat tema som också återkommer senare och jag benämner detta *Tema 2*. Rytmen i A-delen är dels 5/4 och dels 3/2 medan den i B-delen är 3/2. Larsson har inte, med fasta förtecken, angett någon tonart vare sig i förtextmusiken eller i övriga delar av partituret.

Filmen inleds med texten *Sandrew visar* och då inleder delen A med en trumpetsignal över två takter kombinerat med ett puktremolo. Pukslaget ger en mycket karakteristisk känsla av påkallad uppmärksamhet och det är som om orkestern uppmanade publiken att börja titta på filmen. Den bestämda inledningen är också markerad med *Risoluto* (bestämt) under de första sex takterna. När förtexten rullar är musiken inne i del B och man ser renar som vandrar i ett öppet vinterlandskap och de leds av en ensam renskötare, en same. Musiken är nu en ensam oboe under fyra takter och den har beteckningen *un poco meno mosso* (mindre rörligt). Man kan uppleva den ensamma oboestämman som återkommer i slutet av B-delen som en symbol för den ensamme renskötaren. Larsson har använt en ensam oboestämman i flera andra kompositioner, t ex förekommer det en sådan i körverket *Förklädd Gud* där det för övrigt också finns en ensam fåraherde i handlingen. B-delens tema som är melodiskt och sångbart består egentligen av ett motiv över fyra takter som upprepas och som sedan avslutas med tre takter där temat är flyttat till ett högre läge i oboestämman. Den ensamma oboen börjar temat vid siffran 33 och efter fyra takter upprepas i stort sett samma tema med full orkester. Innan Tempo 1 börjar finns det en övergång på tre takter.

När A-delen återkommer inleds den med ett ensamt horn och horns signaler har traditionellt varit ett vanligt sätt att inleda filmer på. Hornet har en mjuk och poetisk ton och just denna egenskap hos instrumentet utnyttjar Larsson här. Under romantiken tog man också vara på hornets stämningvärde som inledningsinstrument i t ex inledningen till ouvertüren till *Weberns Friskyttan* och i inledningen till *Schuberts C-dursymfoni* (Brodin 1948, s. 92).

Det är vanligt att förtextmusiken till en film ger en försmak av den musik som ska komma senare i filmen och att den fungerar som motsvarigheten till en uvertyr inom operamusiken men så är det endast i begränsad omfattning i *Laila*. Visserligen finns det ett tema som återkommer senare i filmen men förtextmusiken är inte lång nog för att

kunna innehålla fler provbitar på filmmusiken i övrigt. Det är också så att mycket av den övriga filmmusiken i Laila är musik som är till för att förstärka stämningar och rörelser och sådan musik kan på grund av sin karaktär svårligen inlemmas i ett i övrigt melodiskt musikstycke.

Tre takter före slutet på förtextmusiken avrundar orkestern med ett E-dur ackord och sedan spelar ett ensamt horn ett motiv om tre takter som rör sig från Fiss upp till H och tillbaka till Fiss. Den vemodiga avslutningen A-G-Fiss i hornstämman återkommer vid flera tillfällen senare i musiken just som avslutning. Eftersom hornet är stämt i F klingar avslutningen i D-C-H. Förtextmusiken är väl värd att lyssna på men förmodligen sätter den inga djupa spår hos en biobesökare som endast ser filmen en gång och som samtidigt måste koncentrera sig på texten.

1

Det har varit dop i kyrkan av nybyggarparets dotter och gästerna håller på att ta farväl av varandra utanför kyrkan. Prästen varnar för vargar på kalvfjället och föreslår att nybyggarparet ska ta vägen om dalen samtidigt som han säger till dem att ta väl hand om den lilla. Nybyggarparet svarar att de i alla fall väljer vägen över kalvfjället för att hinna hem innan det blir mörkt. Här kan man ana oråd, en känsla som också förstärks, när musiken börjar då paret kommit en bit från kyrkan. Musiken är svag, lite vemodig och har en rytm som följer de båda renarna som drar nybyggarparet i deras ackjor. Det är modern som har barnet hos sig. Vinden tilltar efter en stund och bilden skiftar till att visa Aslak och Jompa som just har funnit tre renar som blivit dödade av vargar. Just innan Aslak har funnit renarna har musiken drivits upp i tempo och styrka samtidigt som det har blivit storm på fjället. Musiken som förstärker intrycket av storm är kromatiska löpningar i flöjter och klarinetter, trioler på åttondelar i klarinetterna och fjärdedelar i stråkinstrumenten. Fagott, cello och kontrabas spelar långa toner. Det som ger den riktigt dramatiska känslan i musiken är det unisona temat om fyra takter i horn, trumpet och trombon som upprepas. Det är framförallt triolerna på fjärdedelar i dessa instrument som bryter rytmen och som får en att förstå de svåra väderförhållandena på fjället och Aslaks vrede när han ser de döda renarna. Styrkebeteckningen är forte och det spelas verkligen starkt i blåsinstrumenten. Se bilaga 3:1.

Så småningom upptäcker vargarna nybyggarparet och vargarna börjar jaga dem. Jakten ökar i tempo och paret gör vad de kan för att komma undan. Under den vilda flykten tappar modern barnet. När vargarna nästan är i kapp paret tappar de kontrollen över sina ackjor och åker utför ett stup där de slungas mot klipporna och omkommer. Under jakten är musiken kromatiska löpningar på åttondelstrioler i oboestämmorna och jämna sextondelar i flöjtstämmorna. I blecket är det unisont omväxlande långa toner och fjärdedelstrioler. Se bilaga 3:1-2. I avslutningen där paret med sina ackjor åker utför stupet följer musiken rörelserna synkront och den rör sig riktigt sakta när ackjorna avstannar. Dessutom rör sig alla stämmorna neråt på slutet. Det tragiska slutet markeras med dissonansen som uppstår mellan C i oboe och förste violin respektive Ciss i fagott och altfiol. Se bilaga 3:3.

I detta avsnitt som enligt partituret är drygt tre minuter långt är musiken i vissa kortare avsnitt sådan att den förstärker stämningar på ett parallelliserande sätt men framförallt är musiken illustrationsmusik till rörelser vilket tydligast framgår av den senare delen där man kan tala om en effektiv mickey-mousing.

2

Aslak står utanför kåtan och på avstånd ser han landsfiskalen komma. Aslak misstänker att landsfiskalen kommer för att fråga efter barnet som Aslak hittade på fjället. Den plötsliga oron som Aslak känner förstärks av ett ackord i stråksektionen och puknan på tre takter. Slutackordet innehåller tonerna D, D, F, A, H vilket upplevs som spänningsskapande. Den mycket korta musiken är effektiv och den vägleder tittaren i önskad riktning. Effekten av det korta inslaget bygger på bra timing då musiken börjar exakt när Aslak upptäcker landsfiskalen.

3

Landsfiskalen och hans medhjälpare lämnar Aslak och hans familj. Det var inte som Aslak trodde att landsfiskalen skulle söka efter barnet utan hans ärende var istället att betala skottpengar för vargen som Aslak hade dödat. Aslak blev mycket lättad och samtidigt förstod han att barnet som han hade hittat på fjället var de omkomna

nybyggarnas dotter. I kåtan sitter Aslak, hans fru och vännen Jompa och samtalar. Aslak säger att han ska göra flickan till en riktig lappflicka. Stämningen är god i kåtan och det märks också på musiken som pågår svagt under samtalet. Avsnittet som endast varar en halv minut börjar med en kromatisk, snabb uppgång i en klarinett som tydligt visar Aslaks optimism.

4

Helikoptern som har haft med sig en sjuksköterska till samebyn förbereds för avfärd och Laila som nu är vuxen får åka med till samhället. Man får se helikoptern lämna från marken, lyfta och flyga iväg. Under denna scen är musiken bildförstärkande med kromatiska uppgångar på sextondelar och åttondelar utom i bleckblåsarna som spelar fjärdedelar med en skönjbar melodi. Tempot är högt och musiken är stark men avtagande när helikoptern fjärrar sig. Man kan också tänka sig att den optimistiska musiken speglar Lailas glada sinnesstämning. Hon har mot sin fars vilja fått åka med helikoptern till skolan där hon får träffa sin tidigare lärare och får möjlighet att byta sina läneböcker. Musiken skulle med denna tolkning kunna vara skriven utifrån huvudpersonen Laila.

5

Det är utanför skolbyggnaden och Laila och Mellet ser varandra för första gången. Mellet kommer just från ett möte där man har förhandlat om renbetet och han är upprörd men när han ser Laila ler han vänligt. Deras möte blir kort och de säger ingenting till varandra utan försvinner snabbt var och en åt olika håll. Musiken som också är kort ligger enbart i stråkarna om man bortser från några takter i oboe och klarinett. Här kommer ett nytt tema som jag kallar *Tema 3*. Rytmen bygger på att taktarten hela tiden växlar från två fjärdedelar till tre fjärdedelar. Se bilaga 4:1-2.

9

När Mellet har varit hos Aslak och bett om att få gifta sig med Laila åker han iväg och då träffar han Laila strax utanför kåtan. Laila är ovetande om samtalet mellan Aslak och Mellet när hon kommer åkande på skidor och Mellet fångar henne med sin lasso så att hon faller omkull. Irriterad reser sig Laila och får så småningom veta att Mellet vill gifta

sig med henne och att han har fått ja av hennes far. Laila svarar att det är hon som bestämmer och hon säger nej till förslaget om giftermål men hon låter sjalen som Mellet har gett henne ligga kvar på axlarna. Under scenen spelas musik som börjar när Mellet ser Laila och som upphör precis när Laila blir fångad av lasso och faller till marken. Avsnittet spelas med full orkester och det har flera likheter med musiken under avsnitt 5 ovan även om det där endast är stråkmusik. I musiken finns för första gången en upprepning av ett motiv som har förekommit tidigare nämligen det som ingår i *Tema 3* ovan. Det är en rörelse i förstaviolin över fem takter på åttondelar från tvåstrukna H ner till H i lilla oktaven. Se bilaga 5:1-2. Motivet är exakt det samma som den andra delen av *Tema 3* ovan. Här kan man tala om ett ledmotiv, d.v.s. ett musikavsnitt som upprepas likartat vid två olika möten mellan Mellet och Laila. Karaktären på musiken är uppyrmd och något romantisk vilket förstärker, i alla fall, Mellets känslor inför mötet med Laila. Däremot kan just den här musiken inte uppfattas som skriven utifrån Lailas upplevelser eftersom hon är avvisande mot Mellet.

13

Vid renkörningstävlingen på marknaden i Kaotukeino kommer något av en vändpunkt i filmen då Laila vinner loppet i vilket Mellet också deltar. Laila blir dessutom uppvaktad av Anders med en sjal som hon ger till Stormvind, renen som hon har vunnit loppet med. Nu anar man att det ska bli Laila och Anders som blir ett par så småningom även om Laila för tillfället är bortlovad åt Mellet. Under hela kapplöpningen som varar omkring två minuter är det musik som direkt anknyter till händelserna på bioduken. Det är full orkester med tillägg av en piccoloflöjt och det är *allegro molto* (mycket livligt) från början till slut. Endast när speakern kommenterar loppet minskar volymen genom att musiken koncentreras till klarinetter och några stråkinstrument. Det är genomgående illustrationsmusik i hela detta avsnitt som direkt speglar rytmen och hastigheten i kapplöpningen. Intensiteten i musiken ökar när de tävlande ligger nära varandra och avtar när de fjärrar sig från varandra. Här använder Larsson liksom i avsnittet med de jagande vargarna upprepade kromatiska löpningar i alla instrumenten. Även snabba förslag i början på varje takt bidrar till att skildra de tävlandes framfart. Se bilaga 6:1 som visar starten på renkapplöpningen. När Laila går i mål och vinner tävlingen jublar publiken och musiken slutar på ett mäktigt F-durackord där alla träblåsarerna ligger på

grundtonen F. Det märks tydligt att det är glädje i Lailas läger och här kan man med fog påstå att musiken är skriven utifrån huvudpersonens upplevelser. För att illustrera kapplöpningen använder Larsson samma skalrörelser som på några andra ställen i filmen och möjligen kan dessa vara hämtade från de material med s.k. *modds-samlingar* som gavs ut under stumfilmstiden och som skulle vara till hjälp för dåtidens biografmusiker då det gällde att skildra olika händelser. Jag grundar mitt antagande på hypotesen om att Dag Wirén skulle ha utnyttjat ett sådant material i sina skalor, vilka liknar Larssons, i ett tema i filmen *En lektion i kärlek*. (Broman 2005b, s. 230)

14 B

Anders upptäcker Stormvind utanför affären. Jompa har varit och lämnat renen som en gåva från Laila. Scenen avbryts och plötsligt har vinterlandskapet blivit utbytt mot en porlande vårflod. Här har musiken också funktionen att överbrygga årstidsväxlingen från vinter till vår vilket fungerar väl. Klarinetterna ligger kvar på en drill på slutet vilket förstärker känslan av vår och för tanken till drillande fåglar. Denna lilla utsmyckning är emellertid inte noterad i partituret

14

Det är sommar och åter är det dags för flyttning av Aslaks renar. Under flyttningen stöter Aslak på ett nytt staket och på avstånd ser han en nybyggare som håller på att fälla träd för att använda just till inhägnader. Aslak river upp en stolpe till staketet och när nybyggaren ser detta så spelas en markeringsmusik på bara några takter liknande den i avsnitt två ovan.

17

Det är hemma hos Anders och Inger i den stora vackert inredda villan. Laila är på besök hos Anders för första gången och hon har just hört Inger spela ett pianostycke av Grieg på flygeln. När Inger går till köket för att sätta på kaffe blir Anders och Laila ensamma med varandra och de ställer sig vid fönstret och tittar ut på stormvind samtidigt som de samtalar om honom. Anders erbjuder Laila att ta tillbaka Stormvind eftersom han tycks längta hem till samebyn. Laila går med på att ta hem Stormvind mot att Anders lovar att komma och hälsa på honom. Under det lågmälda samtalet som varar någon minut spelas

musik med beteckningen *andante con moto*, d.v.s. lugnt gående med rörelse. Det finns också en notering om att stråkarna ska spela [*espressivo*], d.v.s. uttrycksfullt. I avsnittet spelar endast stråkar och en klarinett vilket är vad man kan förvänta sig under denna romantiska scen. Musiken är också romantisk och den återkommer vid två senare tillfällen i avkortad form. Det är när Anders och Laila sitter framför brasan i scen nr 20 och i slutscenen nr 32 där paret omfamnar varandra. Detta är ett av de teman i filmen som troligen fastnar i minnet hos biobesökaren. Jag benämner det *Tema 4*. Melodin är vacker och sångbar även om rytmen oavbrutet växlar mellan 5/4 och 3/4. Se bilaga 7: 1-2.

Laila vid flygeln

Laila har kommit på besök hos Anders och Inger och hon går in i vardagsrummet och sätter sig vid flygeln. Hon smeker tangenterna med sina händer och sedan spelar hon en melodi med ett finger samtidigt som hon nynnar melodin. Det är *Tema 2* ur B-delen i förtextmusiken som hon spelar. Se bilaga 2:2 och oboestämman vid siffran 33. Laila hinner spela sex takter innan Anders kommer in i rummet och avbryter henne. Anders ber Laila att fortsätta spela men hon börjar samtala istället. Här förekommer alltså en melodi diegetiskt i filmen, d.v.s. som en del i handlingen samtidigt som melodin ingår i det icke-diegetiska underlaget i förtextmusiken. Som nämnts tidigare är denna företeelse ganska vanlig. I det här fallet är det tidsmässigt långt mellan melodiernas förekomst men detta kan variera och det finns som nämnts tidigare musik som gradvis förflyttar sig från diegesen till icke-diegesen. När Laila spelar ett tema ur förtextmusiken kan biobesökaren känna igen detta och återknytningen kan upplevas positivt. Lailas spel på flygeln är inte markerat i partituret.

Inger vid flygeln

Nu är det Inger som spelar *Tema 2* på flygeln och hon spelar även med basstämma eftersom hon är en duktig pianist. Den här gången är emellertid Anders irriterad på musiken och han frågar varför Inger alltid måste spela just det stycket. Inger svarar att hon tycker om det. Anders är alltså irriterad på samma stycke som han tidigare ville höra mer av när Laila spelade det. Orsaken är att han inte har kontroll över förhållandet till Laila. Hon ska ju gifta sig med Mellet. Eftersom detta avsnitt också gäller *Tema 2*

gäller att det också här är diegetisk musik som tidigare har förekommit som icke-diegetisk musik. Detta avsnitt är inte heller markerat i partituret.

19

Laila som nu är i samebyn längtar efter att få träffa Anders och efter att hon har anförtrott sig åt Jompa tar hon ekan för att ro över sjön till Nordresa där Anders bor. När hon har kommit ut en bit på sjön fastnar ekan på en sten och när Laila försöker lossöra båten går åran av. Båten börjar driva och kommer in i en ström som leder mot forsen och ett vattenfall. Laila slungas ur båten i den strida strömmen och efter vattenfallet klamrar hon sig fast på en klippa där en pojke hittar henne och kan skaffa hjälp. Musiken inleder svagt och i ett lugnt tempo när Laila lämnar stranden men exakt när åran bryts av kommer det en kraftig pukvirvel som markerar den dramatiska händelsen. Under tiden båten sitter fast och strax efter att den har lossnat är musiken fortfarande ganska lugn och här kommer en variant på *Tema 2* ur förtextmusiken. Det är också samma tema som spelades när Laila och Anders stod vid fönstret och pratade med varandra och som Laila spelade på flygeln. Om man ser musiken genom Laila kan man tolka det omarbetade temat som att det speglar Lailas tankar och upplevelse av situationen när hon tappar herraväldet över båten och kanske hinner tänka att hon inte får träffa Anders igen. Temat spelas i ett annat läge och i en annan rytm än i förtextmusiken men temat är lätt igenkännbart. Här har Larsson använt metamorforstekniken till att omarbeta ett tema från att vara romantisk till att vara dramatiskt. Se bilaga 8:1-2 ur partituret och jämför med bilaga 2:2. I takterna 5-9 räknat från siffran 36 finns en augmentation, d.v.s. en förlängning av notvärdena på samma tema som i förtextmusiken. När sedan Laila hamnar i vattnet blir det bildförstärkningsmusik på samma sätt som under jakten i avsnitt 1 och under renkörningen i scen 13 ovan. Det är kromatiska löpningar i alla instrumenten samtidigt med ett puktremolo som rytmiskt följer händelserna synkront och som avslutas när vattnet blir lugnt efter vattenfallet. I de sista takterna är rörelserna nedåtgående och det hela avslutas i ett dissonant ackord.

20

Laila sitter framför en brasa hemma hos familjen som har tagit hand om henne efter olyckan. Hon har en filt om kroppen men är för övrigt utan kläder. Då kommer Anders som har hört om händelsen in i rummet och atmosfären blir romantisk. Modern i huset arbetar frenetiskt med att ordna med kläder till Laila samtidigt som berättar för Anders om allt som har hänt kring Laila. Anders och Laila hör henne inte eftersom de är upptagna med sig själva och naturligtvis är de lyckliga över att få träffas igen. Efter en stund lyfter Anders upp Laila i sina armar och bär ut henne till sin bil. Anders tackar familjen och lovar att de får ta vad de vill i hans affär utan att betala. Anders kör iväg med Laila för en läkarkontroll. Under mötet framför brasan spelas romantisk musik med endast stråkar. I musiken ingår delar ur *Tema 4* som spelas i scen 17 ovan då Anders och Laila samtalar vid fönstret.

22

Det är hemma hos Anders och Laila som har blev genomblöt vid olyckan i forsen har fått låna kläder av Inger. Aslak och Mellet har kommit för att hämta henne och när de ser henne för första gången någonsin i icke samekläder blir det en chock för dem. Detta markeras med tystnad från personerna men med en desto tydligare markering i musiken. Det handlar om endast sju takter där två violiner börjar på trestrukna E och rör sig ner till H i lilla oktaven. Denna korta markeringsmusik ger en klar anvisning om vad som ska komma och följdriktigt säger Aslak till Laila att omgående byta kläder och komma med hem. Under tiden frågar Anders besökarna om de önskar något att dricka men de avböjer irriterat.

23 del av

Anders har gett sig iväg för att träffa Laila och på vägen blir han överfallen av Mellet som försöker stoppa honom. Det blir slagsmål och märkligt nog är det ingen musik under själva slagsmålet men när Anders knuffas utför ett stup kommer det ett puktremolo och en oboe som växlar mellan Diss och E vilket förstärker dramatiken. När Anders har landat på marken nedanför stupet avslutar stråksektionen med ett e-mollackord vilket får anses passande i alla fall sett ur Anders synpunkt.

23 del av

Laila och hennes mor sitter utanför kåtan och samtalar och Laila berättar att hon längtar efter Anders. Laila undrar varför Anders inte kommer när han har sagt att han älskar henne. Elli säger till Laila att nybyggare gifter sig inte med en lappflicka utan hon bör hålla sig till Mellet som hon kan lita på. Under samtalet är det svag stråkmusik och en oboe som spelar en kort melodi vilken i karaktären påminner om tidigare teman.

25

Mellet söker upp Laila i kåtan och när Laila ser honom i öppningen och möter hans blick spelar stråkar och oboe tillsammans ett e-mollackord i *forzando* (starkt accentuerat) på tonerna E, G, H i två takter. Mellet säger till Laila att bröllopet ska bli redan på söndag men Laila ber honom om betänketid vilket han inte går med på. När Mellet lämnar Laila säger han än en gång, på söndag.

27

Jompa ser Mellet lämna kåtan och ta med sig Stormvind när han åker iväg. Jompa skriker åt Mellet att inte röra Stormvind men Mellet är redan långt borta. Efter en stund hittar Jompa Stormvind liggande i snön och han förstår att Mellet har dödat honom. Jompa åker till Laila i kåtan och berättar vad som har hänt och Laila säger att hon inte kan gifta sig med någon som har dödat Stormvind. Laila tar fram sjalen som hon fick av Anders på marknaden och ber Jompa åka till Anders med den som ett tecken på att hon säger ja till hans frieri. Scenen som det är musik i, är när Laila sitter i kåtan efter att Mellet har besökt henne. Denna scen avbryts emellertid under tre takter då Jompa hittar Stormvind varefter den återgår till att visa Laila i kåtan. De olika stämningarna i de två scenerna förstärks också av musiken som skiftar karaktär i samma sekund som scenbytet. Se bilaga 9:1. Under de första sju takterna spelar en ensam oboe och en violin några korta melodislingor som passar väl med Lailas ensamma funderande över hur hon ska gå vidare. I takt åtta kommer Jompa in och berättar att Mellet har dödat stormvind och då går taktarten över från 3/4 till 4/4. Styrkebeteckningen blir *forte* (starkt), oboen upphör, samtliga stråkar spelar och melodin upphör. Istället blir det under tre takter mycket små intervall i samtliga instrument vilket är typiskt för den här korta markeringsmusiken då något dramatiskt händer. Som framgår av bilagan ska de tre

sistnämnda takterna ta 11 sekunder (0:19 – 0:30). Under de sista tre takterna visas åter en bild på Laila i kåtan då hon ber Jompa åka iväg med sjalen. Som framgår av bilagan är det följdriktigt samma karaktär på musiken under dessa takter som i början av detta avsnitt.

28

Jompa åker skidor till Anders för att lämna sjalen. När man ser Jompa åka kommer det ett kort inslag med illustrationsmusik med hela orkestern som liknar musiken i vissa avsnitt i renkörningstävlingen.

29

Nu ska Laila och hennes föräldrar ge sig iväg till bröllopet. Aslak frågar Laila var Jompa är och hon svarar att han är hos renarna varpå de åker iväg. Det är vinter och blåsigt och här väljer Larsson att hänvisa till nr. 1 i partituret som också illustrerar den här miljön och vädertypen. Scenen är kort så därför spelas det bara ett kort avsnitt ur nr.1.

30

Nu är det Mellet som ger sig iväg till bröllopet och här hänvisar Larsson till nr. 28 i partituret.

31

Nu har Laila med familj och alla bröllopgästerna samlats i bröllopsgården. I den stora salen umgås man och det märks på gästerna att de är förväntansfulla. I ett mindre rum befinner sig Laila och två flickor som hjälper henne med kläder och utsmyckning. Efter en stund anländer brudgummen Mellet i festdräkt. Han stannar innanför dörren och då gästernas sorl har lagt sig frågar han om det finns en brud för en fattig lapp. Aslak svarar att han ska gå och se efter och han går till rummet där Laila har bytt om kläder. När han kommer in i rummet upptäcker han att Laila är borta och att fönstret är öppet. På golvet ligger hennes bröllopskläder. Laila som hela tiden har varit emot bröllopet har sett flykten som sin enda möjlighet att komma undan. Det är en kort markeringsmusik som förstärker den överraskande upptäckten. Aslak lämnar rummet och går med tunga

steg tillbaka till gästerna och talar om för dem att Laila har försvunnit. Det blir tyst i salen och i nästa ögonblick kommer Anders in genom dörren. Han går fram till Mellet och säger, ”Laila gifter sig inte med dig”. Då hänvisar Mellet till löftet som han har fått av Aslak om att få gifta sig med Laila. Aslak svarar att löftet inte gäller eftersom Laila inte är hans dotter utan barnet som nybyggarparet förlorade under snöstormen efter dopet. Mellet svarar inte utan går sammanbiten ut genom dörren. Nu undrar Anders om någon vet var Laila finns. Jompa viskar till Anders, ”var ska en lappflicka vara någonstans” varefter Anders ger sig iväg. Under detta avsnitt är det musik just när Aslak kommer in i rummet och upptäcker att Laila har försvunnit.

32

Laila sitter ensam i kåtan dit hon har flytt undan bröllopet. Anders kommer in genom öppningen och när Laila ser honom utropar hon, ”Anders” och de omfamnar varandra. Under slutscenen spelas *Tema 4* som hördes första gången i avsnitt 17 och senare i avsnitt 20. Se Bilaga 10:1-2.

Resultat av analysen

Går det då att inordna Larssons filmmusik i Laila i de typer av filmmusik som beskrivs i avsnittet, *Teoretiska förutsättningar och begrepp*, ovan. Ja, ganska väl, de där definierade musikkategorierna är alla, med ett undantag, representerade i Larssons musik. Undantaget gäller den *Hollywoodska filmestetiken* vilken inte återfinns i Larssons filmmusik. I följande sammanfattning har jag gjort en gruppering enligt samma struktur som i förutsättningarna.

Diegetisk och icke-diegetisk musik

Larssons musik är uteslutande icke-diegetisk då den framförs av orkestern. Däremot förekommer *Tema 2* som ingår i förtextmusiken diegetiskt vid två tillfällen och då utförd på flygel. Det är i avsnitten Laila vid flygeln och Inger vid flygeln. Vid båda tillfällena är det på Ingers flygel som *Tema 2* framförs, först som ett enkelt pianospel av Laila och sedan i ett mer avancerat spel av Inger. Det är ett långt avstånd tidsmässigt mellan förtextmusiken och tillfället när *Tema 2* spelas på pianot och man kan anta att

Larsson har velat använda temat ur förtextmusiken för att få biobesökaren att känna igen sig och därigenom fördjupa kontakten med filmen och med personerna i den. I scenen då Inger spelar *Tema 2* frågar Anders henne varför hon alltid måste spela just det stycket. Detta är en intressant replik såtillvida att om vi hade kunnat gå in i Anders och Ingers värld i fantasin bakåt i tiden så hade vi fått höra detta tema diegetiskt vid många tillfällen. Det finns inget tillfälle där den icke-diegetiska musiken gradvis går över i diegetisk musik.

Stämningssmusik, parallell och indirekt

Förtextmusiken är ett exempel på parallell stämningssmusik eftersom man gärna upplever den som att vara i samklang med bilderna av ett vinterlandskap och renar under förflyttning. Övergången mellan orkestern och den ensamma oboen går väl ihop med bilden på renhjorden och på den ensamme renskötaren.

I avsnitt 2 finns ett exempel på hur musiken kan bidra tolkningen av bilden. Det är ingen tvekan om att landsfiskalens besök utgör ett hot mot Aslak vilket egentligen inte framgår av enbart bilden men som tydligt framgår av musiken.

Efter Landsfiskalens besök i avsnitt 3 är musiken tydligt optimistisk och det är en förstärkning av den lättnad som familjen känner när besöket är över.

Ytterligare ett exempel på stämningssskapande musik är i avsnitt 5 när Laila och Mellet ser varandra för första gången. Musiken är både glad och avvaktande vilket passar in väl på händelsen. Man får genom musiken också ett intryck av att personerna är intresserade av varandra.

Stämningssmusik är det också i avsnitt 14 B. Det porlar lika mycket i musiken som i bäcken på bilden. I detta avsnitt har musiken också funktionen att överbrygga två scener. I litteraturen anges just detta vara ett av filmmusikens viktigaste syften.

I avsnitt 14 är det också stämningssmusik och jag kallar den markeringsmusik eftersom den är så kort.

Ett exempel på romantisk stämningsmusik är i avsnitt 17, 20 och 32 där stråkarna spelar *Tema 4*. Man skulle på modernt filmspråk kunna kalla detta avsnitt för ledmotivet ur *Laila*.

Avsnitten 22, 25, 27, 31 har alla karaktären av stämningsmusik och de liknar till karaktären avsnitten som beskrivits ovan. I samtliga exempel är det fråga om parallell stämningsmusik och något exempel på indirekt stämningsmusik har jag inte kunnat finna.

Personcentrerad musik

Som nämnts tidigare är det mycket vanligt att filmmusiken genomgående är skriven utifrån en viss person i filmen, oftast huvudpersonen. Jag tycker det är svårt att göra en bedömning av om detta stämmer på hela filmmusiken i *Laila*. I de romantiska scenerna kan man tydligt höra att musiken är i samklang med Lailas sinnesstämning. Även de scener som beskriver Lailas förhållande till Anders och Mellet har musik som är skriven ur Lailas perspektiv. Ytterligare ett avsnitt där det tydligt framgår att musiken är skriven utifrån Lailas sinnesstämning är avsnitt 4 där *Laila* får åka med helikoptern till skolan.

Hollywoodsk filmestetik

Som framgår av beskrivningen ovan av denna filmestetik står den svenska filmmusiktraditionen i kontrast till den i Hollywood vilket också märks i *Laila*. Musiken är lätt, luftig och genomskinlig och av samma karaktär som många av Larssons övriga kompositioner. Larsson ger ibland hornen en framträdande roll i *Laila* och i detta finns det emellertid en likhet med filmmusik producerad i USA vid samma tillfälle. I övrigt finns det emellertid inte någon likhet mellan Larssons filmmusik och den *Hollywoodska filmestetiken*. I en radiointervju med Torsten Ljungstedt 1958 fick Larsson frågan om han hade blivit ombedd att lägga in signaler i förtextmusiken just när regissörens namn kom på bilden vilket var vanligt i USA. Någon sådan begäran hade dock inte Larsson fått av sin uppdragsgivare kommenterade han lätt skrattande. (Ljungstedt 1958).

Tema och ledmotiv

Jag har i detta sammanhang definierat tema som en musikfras som återkommer åtminstone två gånger på likartat sätt. Filmen innehåller fyra sådana teman. *Tema 1* inleder och avslutar förtextmusiken och förekommer såvitt jag har kunnat finna endast vid dessa tillfällen.

Tema 2 hörs första gången som B-delen i förtextmusiken och återkommer nästa gång när Laila spelar temat på flygeln. I påföljande scen kommer temat för tredje gången då även Inger spelar det på flygeln. En variant på *Tema 2* återkommer i en del av avsnitt 19 när Laila ger sig iväg med båten.

Tema 3 hörs första gången i avsnitt 5 när Laila och Anders ser varandra utanför skolan och nästa gång temat dyker upp är när Anders fångar Laila med lasso. Man skulle kunna kalla temat för ett ledmotiv eftersom det spelas i samband med två möten mellan samma personer.

Tema 4 hörs första gången i avsnitt 17 när Laila och Anders står tillsammans och ser ut genom fönstret hemma hos Anders. Temat återkommer sedan i avsnitt 20 och i slutscenen där Laila och Anders omfamnar varandra. Också detta tema skulle kunna betraktas som ett ledmotiv.

Illustrationsmusik

I *Laila* är ungefär hälften av filmmusiken illustrationsmusik och en stor del av denna är starkt rörelsebunden. De dominerande avsnitten med denna karaktär är avsnitt 1 där vargarnas jakt på nybyggarna ingår och avsnitt 13 som skildrar renkörningstävlingen. Enbart dessa två avsnitt är tillsammans fem minuter långa. Till detta kommer del av avsnitt 23 då Mellet överfaller Anders och avsnitt 19 då Laila ramlar av båten och hamnar i forsen. Avsnitten 28, 29, och 30 är kortare stycken som också har karaktären av illustrationsmusik även om den är mindre rörelsebunden än de tidigare nämnda avsnitten.

Sammanfattning av analysen

Den icke-diegetiska musiken i *Laila* kan också sammanfattas på ett mer komprimerat sätt än i redovisningen ovan. Jag menar att musiken förenklat består av *tre huvuddelar*. Det finns *en uvertyr som motsvaras av förtextmusiken*. Sedan finns det en stor mängd *funktionsmusik som förstärker rörelser och stämningar*. Slutligen finns det ett antal *melodiska inslag som kan sammanfattas i Tema 1-4*. Alla tre typerna av musik fungerar väl i filmen och det är min uppfattning att musiken på ett påtagligt sätt höjer tittarens behållningen av filmen. Jag menar också att helheten blir större än summan av delarna.

Förtextmusiken

Då det gäller förtextmusiken, som också avslutar filmen, känner man tydligt igen Larssons tonspråk. Den ensamma oboen som också finns i andra kompositioner och som först presenterar ett tema som sedan förstärks med hela orkestern. Också formen ABA är typisk för Larsson. Den använder han t ex i romansen i *Pastoralsviten*. Även tekniken att förbereda lyssnaren på B-delen genom att lägga in den i något instrument i slutet av A-delen påminner om *Pastoralsviten*. I boken *Samtal med tonsättare* finns en intervju med Larsson återgiven i vilken han beskriver sin komposition *Divertimento* från 1935, d.v.s. från den nationalromantiska tiden på 1930-talet. I denna beskrivning av musiken finns stora likheter med hur Larsson har byggt upp förtextmusiken i *Laila* både vad gäller instrumentering, karaktär och form. (Connor 1971, s. 22). Det bör tilläggas att den tvådelade visformen, ABA, är vanlig även hos många andra kompositörer.

Funktionsmusiken

Funktionsmusiken i *Laila* har stor betydelse för hur man upplever filmen. Här ersätter musiken ljud som troligtvis inte var tekniskt möjliga att återge på film 1958. Renkapplöpningen är ett exempel på detta. Här ersätter musiken det verkliga ljudet från ackjans friktion mot isen. Funktionsmusiken är den överlägset längsta delen av filmmusiken, tidsmässigt, i *Laila*, vilket också visar betydelsen av musiken i 1950-talets filmer. Det är uppenbart att Larsson 1958 hade stor rutin i att skriva just denna typ av filmmusik eftersom han hade skrivit musik till 25 filmer tidigare. Att Larsson var utsatt för tidspress när han skrev filmmusik framgår av ett tidigare avsnitt där han kallar detta för *rushjobb*.

I slutet av partituret gör Larsson hänvisningar bakåt till tidigare avsnitt. Detta gäller avsnitten 29 och 30 där Larsson skriver *se nr. 1* respektive *se nr. 28*. När Larsson sedan kommer till slutet av avsnitt 31 står det vid ett taktartsbyte en hänvisning, *till nr 30* som enligt ovan i sin tur har hänvisning till avsnitt 28. Av hänvisningarna kan man möjligen dra slutsatsen att Larsson var trött på arbetet men istället tolkar jag detta som att Larsson har velat återanvända musik från tidigare avsnitt för att på detta sätt med musikens hjälp hålla ihop filmen. Det bör tolkas som positivt ur tittarsynpunkt att kompositören använder samma illustrationsmusik vid flera tillfällen i samma film om de bilder som musiken förstärker är likartade.

Melodiska inslag

Den melodiska inslagen i *Laila* finns som tidigare nämnts i avsnitt 17, 20 och i slutscenen. Något av dess korta avsnitt skulle kunna ha utvecklats till ett *tema ur filmen Laila*. Sådana filmteman innehåller ofta sång också men så är det inte i *Laila* och temat förekommer inte som särtryck heller. Man känner igen Larsson i klang och instrumentering i dessa avsnitt där flöjt, oboe och soloviolin är framträdande.

Larssons egen syn på sina filmmusikkompositioner

Som framgår av avsnittet recensioner ovan finns det inte något skrivet om filmmusiken i *Laila* i de där redovisade recensionerna. Det är även svårt att över huvud hitta kommentarer i någon litteratur om Larssons filmkompositioner. Detta kan till viss del förklaras med det faktum att filmmusiken som konststart, enligt min uppfattning, hade en förhållandevis låg kulturell status på 1940- och 1950-talet. Flera av Larsson samtida tonsättarkolleger tog också avstånd från Larssons arbete med filmmusik. Ett exempel på detta är att man undviker att nämna denna verksamhet i artiklar om Larsson men det finns också mer tydliga exempel på ett sådant ställningstagande från omgivningen vilket framgår av följande citat ur tidskriften *Konsertnytt* ”Det förefaller som om Lars-Erik Larsson under krigsåren körde sin musa i botten med allt torftigare resultat. Men snart tog han åter itu med de större formerna.” (Bergendal 1988, s. 9). I samma tidskrift finns också en artikel av *Uno Myggan Eriksson* som ger en mer positiv bild av Larssons insatser inom den lättare genren. Eriksson nämner de filmer som fått eget liv genom

separatutgåvor av sånger och han nämner även de schlagers som Larsson komponerade tillsammans med textförfattaren *Alf Henriksson*. Av artikeln framgår också att *Pastoralsviten* förekommer i filmerna *Herre med portfölj* (1943) och *Fyrtio år med kungen* (1947). I artikeln finns också ett uttalande av Larsson angående hans filmmusik där han säger: ”All denna musik stannade på ett egendomligt sätt kvar inne i dessa filmer.” Eriksson kommenterade detta sålunda: ”det är ett utmärkt betyg på bra filmmusik”. Så är det också i *Laila*. Musiken fungera bra i filmen och ger den det lyft som behövs även om musiken är skriven av en kompositör som själv säger: ”Jag hade aldrig tänkt göra en karriär av filmmusik och jag höll nog på med den längre än jag hade velat”. I samma artikel uttrycker Larsson också att den filmmusik han var mest nöjd med var musiken till *Arne Sucksdorffs* film *Det stora äventyret* (1953). (Eriksson 1988, s. 17). Som nämnts under avsnittet *Biografi över Lars-Erik Larsson* började Larsson skriva filmmusik av delvis ekonomiska skäl och orsaken till att han höll på så länge var också ekonomiska. Det är också känt att den ekonomiska ersättningen för filmmusik på Larssons tid var god.

Det är omvittnat att Larsson både var flyhänt och hade ett stort hantverkskunnande. Larsson har också framhållit att han hade nytta av erfarenheterna från filmkomponerandet i sitt övriga arbete. Han var också van att arbeta under tidspress vilket kom till stor nytta när det gällde att komponera filmmusik. I en radiointervju 1958 med *Torsten Ljungstedt* i programmet *Biodags* som återutsändes den 25 maj 2008 berättade Larsson om sitt arbete med filmmusik. (Ljungstedt 1958). Intervjun gjordes alldeles efter premiären på *Laila* i Tyskland och Ljungstedt inledde med de vänliga orden: ”De tyska tidningarna har varit ganska hövliga”. Larsson kunde inte själv yttra sig för han hade inte sett den färdiga filmen men han berättade att han hade skrivit förtextmusiken till *Laila* innan han hade sett bilderna vilket var vanligt eftersom de bilderna sammanställdes sist. ”Det brukade emellertid bli bra ändå” kommenterade Larsson. Jag ifrågasätter dock riktigheten i att Larsson inte skulle ha sett bilderna till förtextmusiken innan han skrev musiken. Det låter helt enkelt inte rimligt med tanke på hur väl musiken anknyter till bilderna under förtexten. Däremot säger Larsson att han inte hade sett den färdiga filmen vilket låter rimligt.

I detta radioprogram spelades även förtextmusiken till *Laila* och det tema som i analysen benämns *Tema 2* kallade Larsson i programmet för *Lailatemat*. Larsson sa också i intervjun att han försökte färga temat *lappskt* men han visste inte om han hade lyckats. I intervjun framhöll Larsson att hans styrka var att skapa och intensifiera stämningar som var i samklang med människorna som visades på filmduken. Däremot var han inte så förtjust i att skriva musik till bovjakter eller som han uttryckte det. ”Att skriva musik till bovjakter har jag gudskelov varit förskonad ifrån”. Här vill jag nog tillägga att musiken till vargjakterna i *Laila* nog inte skiljer sig så mycket från vad som skulle passa till en bovjakt. I en annan radiointervju med *Bo Teddy Ladberg* från 1972 som återutsändes den 18 maj 2008 berättade Larsson att nästan allt han hade komponerat var gjort på beställning och ofta under tidspress. ”När man väl kommer igång är det roligt” sa Larsson i samma intervju. (Ladberg 1972). Denna förmåga att som Larsson själv uttryckte det ”arbeta med piskan på ryggen” bidrog med säkerhet till att han blev en framgångsrik filmmusikkompositör.

Käll- och litteraturförteckning

Radioprogram

Ladberg, Bo Teddy 1972. Radiointervju med Lars-Erik Larsson, återutsänd i P2 den 25 maj 2008.

Ljungstedt, Torsten 1958. Radiointervju med Lars-Erik Larsson, återutsänd i P2 den 18 maj 2008.

Film

Statens ljud- och bildarkiv, SLBA.

Videokassett med filmen *Laila*

www.svenskfilmdatabas.se

Musiknoter

Statens musikbibliotek, SMB.

Kopia på originalpartitur över musiken till filmen *Laila*. "Lars-Erik Larsson, (1908-1986). Efterlämnade verk och papper 1987, samt tilläggsaccession 1997/15."

Litteratur

Bergendal, Göran 1972. *33 Svenska komponister*. Stockholm: Lindblad, 1972.

Bergendal, Göran, art. "Lars – Erik Larsson" 1988. "Det eviga sökandet, En vandring längs Lars-Erik Larssons musik." *Konsertnytt*, Special November 1988, s. 9.

Brodin, Gereon 1948. *Musikordbok*. Stockholm: Forum

Broman, Per F 2005a. "En lektion i kärlek (1954)". Tegen Martin, redaktör, *Dag Wirén - en vägvisare*. Stockholm: Gidlunds förlag. s. 227-233.

Broman, Per F 2005b. "Fröken Julie", Tegen Martin, redaktör, *Dag Wirén - en vägvisare*. Stockholm: Gidlunds förlag. s. 201-206.

Connor, Herbert 1971. *Samtal med tonsättare*. Stockholm: Natur och kultur, 1971.

Connor, Herbert 1977. *Svensk musik. 2. Från Midsommarvaka till Aniara*. Stockholm: Bonnier, 1977.

- Eriksson, Uno Myggan, art. "Lars – Erik Larsson" 1988. "Det eviga sökandet, En vandring längs Lars-Erik Larssons musik." *Konsertnytt*, Special November 1988, s. 17.
- Langkjaer, Birger 1997. *Filmlyd & filmmusik*. København: Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet.
- Olson, Lotten 1992. "Lars-Erik Larsson som filmkompositör - exemplet snapphanar". 60-poängs uppsats i Musikvetenskap vid Stockholms universitet 1992.
- Sohlex/2*, bd 4. G Bergendal. Stockholm 1977.
- Svensk Filmografi* 1983. Stockholm: Svenska filminstitutet.
- Wallengren, Ann-Kristin 2005a. "Bara en mor (1949)." Tegen Martin redaktör, *Dag Wirén- en vägvisare*. Stockholm: Gidlunds förlag. s. 197-201.
- Wallengren, Ann-Kristin 2005b, "Wirens filmmusik-ett credo i kläm?". Tegen Martin, redaktör, *Dag Wiren-en vägvisare*. Stockholm: Gidlunds förlag. s. 94-102.
- Wallengren, Ann-Kristin 1998. *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*. (Diss) Lund Univ. Press, 1998.
- Winquist, Sven G 1983. *Musik i svenska ljudfilmer 1940-1949*. Stockholm: Stims informationscentral för Svensk musik.

Bilagor

Bilaga 1

Förteckning över de filmer i vilka Lars – Erik Larsson svarat för musiken.

Uppgifterna är hämtade från <http://www.svenskfilmdatabas.se>.

Originalmusik och arrangemang

Bara en kvinna, 1941
En kvinna ombord, 1941
Första divisionen, 1941
Livet går vidare, 1941
Snapphanar, 1941
Farliga vägar, 1942
Kan doktorn komma? 1942
Det brinner en eld, 1943
Elvira Madigan, 1943
Herre med portfölj, 1943
Kvinnor i fångenskap, 1943
Excellensen, 1944
Flickan och djävulen, 1944
Kungajakt, 1944
Narkos, 1944
Den osynliga muren, 1944
Snöstormen, 1944
Flickor i hamn, 1945
Galgmannen, 1945
Rosen på tistelön, 1945
Två människor, 1945
Iris och löjtnantshjärtan, 1946
Kärlek, 1952

Regissör

Anders Henriksson
Gunnar Skoglund
Hasse Ekman
Anders Henriksson
Åke Ohberg
Anders Henriksson
Rolf Husberg
Gustav Molander
Åke Ohberg
Ragnar Arveson
Olof Molander
Hasse Ekman
Erik Hampe Faustman
Alf Sjöberg
Börje Larsson
Gustav Molander
Åke Ohberg
Åke Ohberg
Gustav Molander
Åke Ohberg
Carl Th. Dreyer
Alf Sjöberg
Gustav Molander

Det stora äventyret, 1953

Herr Arnes penningar, 1954

Enhörningen, 1955

Nattens ljus, 1957

Laila, 1958

Arne Sucksdorff

Gustav Molander

Gustav Molander

Lars-Erik Kjellgren

Rolf Husberg

Dirigent och orkesterledare

Kärlek, 1952

Kungajakt, 1944

Gustav Molander

Alf Sjöberg

Förtextmusik

Resoluto (ca 88)

Handwritten musical score for 'Förtextmusik'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 12
- Ob
- Cl
- Fg
- Cor
- Tu
- Tromba
- Tymp

The score is in 2/4 time and consists of three measures. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The third measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written in a clear, legible hand.

Temna 1 A-del

Fl. *un poco meno mosso*

Ob. *mf espr.*

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Trombr.

Timbr.

33

un poco meno mosso

1 Tema 2 B-del

Fl. *ritard...* *Tempo I*

Ob. *mf* *p* *mp* *mf* *mp* *p*

Cl. *mf* *p* *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

Cor. *mf* *p* *p* *mf*

Tr. *mf* *p*

Trombn. *mf* *p*

Timp. *mf* *p* *p*

Tempo I

1 Tema 1 A-dell

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning three systems. The instruments are arranged as follows:

- System 1:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.).
- System 2:** Cor Anglais (Cor), Trombone (Tr.), and Trompani (Timp.).
- System 3:** A group of strings, likely Violins I and II, and Violas.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ritard.* (ritardando). The piece concludes with the tempo marking *ca. 1.50* and the word *Ausleitung* written in cursive at the bottom right.

Larsson Laila

The image displays a musical score for the piece "Larsson Laila". The score is arranged in a system of ten staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining eight staves are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are also some markings that appear to be *ff* and *ff* with a colon. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piece is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure of the score suggests a complex, multi-instrumental or multi-voice arrangement.

4

[3]

Musical score for the first system, measures 4-7. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), and Timpani (Timp.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature rapid sixteenth-note passages with slurs and accents. The Bassoon part has a similar texture. The Horns and Trumpets play sustained chords, with the Horns part including a triplet of eighth notes in measure 5. The Timpani part shows a dynamic shift from *mf* to *f* in measure 4. The key signature has two sharps (F# and C#).

[3]

Musical score for the second system, measures 8-11. This system shows the continuation of the Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), and Bassoons (Fg.) parts. The Horns and Trumpets parts consist of sustained chords with some movement in measure 10. The Bassoon part features a melodic line with slurs and accents. The key signature remains two sharps.

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning two systems of staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tromb), and Timpani (Timp). The bottom system includes a string section with five staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The string parts consist of sustained chords and moving lines. The percussion parts include a steady bass drum pattern and a snare drum pattern with triplets. The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings.

Nr 5

Allegro molto

Ob. 1

Cl. 1
in F

Str.

f *f 007*

Ob.

Cl.

f *mf* *p*

Musical score for Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) starting at measure 15. The score includes multiple staves with musical notation, dynamic markings like 'f', and time signature changes.

Musical score for Clarinet (Cl.) starting at measure 28. The score includes multiple staves with musical notation and dynamic markings.

Nr. 9

Alllegro molto

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Nr. 9". The tempo is marked "Alllegro molto". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (T.), and Timpani (Timp.). The Flute and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Oboe part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Bassoon part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Cor Anglais part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Trombone part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Timpani part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second system includes parts for Violin (V.), Viola (Vl.), Cello (C.), and Double Bass (B.). The Violin and Viola parts have melodic lines with dynamic markings of *f*. The Cello and Double Bass parts have melodic lines with dynamic markings of *f*. The score is written in 4/4 time and features various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

17

Fl I

Oboe

Cl I

Bs

Cor

Tn

Tim

f

Colla 1

17

N. 13

44

Allegro molto

Musical score for the first system, measures 44-50. The score includes parts for Flute (Fl.), Flute piccolo (Fl. piccola), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Timp), and Triangle (Triang.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (f) dynamic. The Flute piccolo part consists of rests. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents, also marked with a forte (f) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts are mostly rests. The Trumpet and Trombone parts have sustained notes with slurs. The Tuba part has sustained notes with slurs. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Triangle part has a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked *Allegro molto*.

Allegro molto

Musical score for the second system, measures 51-57. The score includes parts for Flute (Fl.), Flute piccolo (Fl. piccola), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Timp), and Triangle (Triang.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (f) dynamic. The Flute piccolo part consists of rests. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents, also marked with a forte (f) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts are mostly rests. The Trumpet and Trombone parts have sustained notes with slurs. The Tuba part has sustained notes with slurs. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Triangle part has a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked *Allegro molto*.

N.º 14

Andante

0,05

1 Oboe

str.

Musical score for N.º 14. The Oboe part (1 Oboe) is in 3/4 time, marked *Andante* with a tempo of 0,05. The string part (str.) consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) in 3/4 time, marked *sf-p* and *mf*. The score shows a melodic line for the Oboe and a harmonic accompaniment for the strings.

N.º 17

Andante con moto

0,12

1 Cl.
in B

str.

Musical score for N.º 17. The Clarinet part (1 Cl. in B) is in 5/4 time, marked *Andante con moto* with a tempo of 0,12. The string part (str.) consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) in 5/4 time, marked *mf* and *p*. The score shows a melodic line for the Clarinet and a harmonic accompaniment for the strings.

0,30



ci.

str.

ci.

Da Capo
poi ϕ
al Coda

Solo violin

Coda

1.17

36

Fl
Ob
Cl.
Fg
Cor
Tr.
Trum
Timp

fzmf
mf
mf
mf
mf
fzmf

This system contains measures 36 through 40. It features staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr.), Trombone (Trum), and Timpani (Timp). The Flute, Oboe, and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a similar melodic line. The Cor Anglais part has a sustained chordal accompaniment. The Trumpet and Trombone parts have sustained chords. The Timpani part has a rhythmic pattern with a 't' marking above the first measure.

36

0, 36

fzmf
fzmf
fzmf
fzmf
fzmf

This system contains measures 36 through 40, continuing from the first system. It features staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr.), Trombone (Trum), and Timpani (Timp). The Flute, Oboe, and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a similar melodic line. The Cor Anglais part has a sustained chordal accompaniment. The Trumpet and Trombone parts have sustained chords. The Timpani part has a rhythmic pattern with a 't' marking above the first measure.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor

Tr.

Tromba

Timp

mf

a²

Andante con moto

N.º 27

1 Oboe

mf *poco a poco mp ritenuto* *p*

str.

p

0,19

0,30

1. b.

mf *sul G* *mp* *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

0,43

Ob.

p

p

64 *Andante con moto* N. 32

Oboe *mp*

Fagott *mf* *0,10*

p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

32

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Con.

Imp.

mf *p*

mf *0,26*

ritard.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.

ritard. 047

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Timp.