



LUNDS UNIVERSITET

All About Lily Chou-Chou:
Fransk audiovisuell impressionism i en japansk film

KANDIDATUPPSATS I MUSIKVETENSKAP ▪ LUNDS UNIVERSITET HÖSTEN 2015

FRANCESKA OLOVGREN

HANDLEDARE: JOHN HOWLAND

Abstract

Franceska Olovgren: *All About Lily Chou-Chou*: Fransk audiovisuell impressionism i en japansk film. Lunds Universitet: Institutionen för musikvetenskap, år 2015. 15 poäng.

Uppsatsen är baserad på musik- och konstvetenskaplig terminologi. Den har som mål att visa hur fransk impressionism, inspirerad av symbolismen och japansk konst, återvänt till Japan i omstöpt form genom filmen *All About Lily Chou-Chou* (2001) av den japanska regissören Shunji Iwai. Precis som impressionisterna fångar atmosfären mellan ögat och objektet vid en bestämd tidpunkt, återger Iwai fragment ur den japanska tonårspojken Yuichis turbulenta småstadsliv. Japanernas förkärlek för impressionismen återges ur ett historiskt perspektiv fram till Iwais film. I uppsatsen presenteras först filmen och filmmusiken. Sedan följer ett längre avsnitt som redogör för begreppet impressionism kopplat till symbolismen och den japanska konsten. Vidare berörs kort impressionism inom film. Analysen befinner sig på ett audiovisuellt plan, grundad på filmmusikterminologi, och är främst subjektiv. Filmen länkas till impressionismen, men även till ukiyo-e och haiku. Slutsatsen diskuterar hur filmen är ett exempel på nutida rörlig impressionism genom stämningen och skildrandet av ett snabbt försvinnande ögonblick istället för att fokusera sig på en fortlöpande berättelse.

Innehållsförteckning

Abstract	2
Innehållsförteckning	3
Förord	4
1. Inledning.....	5
1.1 Bakgrund	5
1.2 Syfte och frågeställning.....	6
1.3 Metod och avgränsningar	6
1.4 Disposition	7
1.5 Tidigare forskning	7
2. All About Lily Chou-Chou	8
2.1 Filmen.....	8
2.2 Musiken.....	10
3. Från Japan till Frankrike - och tillbaka	12
3.1 Impressionismen och Debussy	12
3.2 Symbolismen och impressionismen	14
3.3 En flytande värld och impressionismen	15
4. Impressionism inom film	17
5. Film och dess audiovisuella funktioner.....	18
6. Analys.....	19
7. Slutsatser	27
8. Förslag till vidare forskning	28
Käll- och litteraturförteckning.....	29

Förord

Japansk kultur verkar uppenbara sig för varje ny generation av västerländska skolungdomar som en exotisk företeelse. I alla fall den nu rådande japanska kulturen efter andra världskriget som i stor omfattning består av aggressiv materialism/förbrukning och ett kopiöst utbud av genrer, subgenrer, ner till de mest obskyra nischade områdena. Precis som för många andra ungdomar väcktes även mitt intresse för att utforska japansk film, musik och konst. Det som skiljer min generation från exempelvis mina föräldrars är tillgängligheten och flexibiliteten i överföringen av nyskapelser mellan länder. De bidragande faktorerna är internet, möjligheten att internationellt förflytta sig billigt, samt ett förenklat sätt att exportera/importera materiella och immateriella varor över gränser.

Eftersom ett intresse för konst alltid har funnits närvarande hos mig då jag anser konsten vara både förädlande och karaktärsdanande var det självklart att gå och se japanska klassiker såväl som independentfilmer. I min kandidatuppsats önskade jag blanda olika konstformer, därför blev valet *den* filmen, som år 2001 lämnade ett djupt intryck: *All About Lily Chou-Chou* av den japanska regissören Shunji Iwai. Jag blev nyfiken och ville ta reda på med vilka konstnärliga verktyg stämningen i filmen har byggts upp.

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Enligt den rådande definitionen tolkar impressionismen ögonblicket utan att lägga vikt vid berättandet i bilden. Till skillnad från den föregående romantiska perioden som skildrar ett händelseförlopp ska impressionismen snarare förtälja ett ögonblick där tonvikt läggs vid atmosfären kring objektet som porträtteras. Vidare önskar impressionisterna återge verkligheten som de uppfattar den istället för en direkt avbild.¹ En tavla eller ett musikstycke som anses impressionistiskt besitter dock inte en fullständig avsaknad av en historia. Tvärtom kan berättelsen bli mer levande tack vare snabba penseldrag som får åskådaren att följa med i tavlans rörelse. Likaså kan en säregen klang eller ett oupplost ackord få åhöraren att förväntansfullt invänta det som komma skall. Runt 1890-talet när impressionismen började utvecklas även utanför Frankrikes gränser började filmens historia. En av den franska impressionismens grundare, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), fick sonen Jean Renoir (1894-1979) som skulle bli en inflytelserik filmregissör vars karriär började redan under stumfilmens dagar. Debussys relation till stumfilm kommer inte att diskuteras i uppsatsen, men vi får inte glömma att han skrev sina sena verk under stumfilmstidens början. Han fick aldrig uppleva filmens utveckling, men han träffade en ung Charlie Chaplin (1889-1977) när denne uppträdde i Paris. Chaplin, som även var en skicklig musiker, insåg vikten av musik i film och skulle komma att skriva sin egen filmmusik. Film visade sig bli den mest betydelsefulla nya konstformen som uppkommit under modern tid. Jämfört med andra konstnärliga uttrycksätt som funnits i tusentals år har filmen, tack vare teknikens utveckling, lyckats nå ut till de mest avlägsna delarna av världen. Älskad av i princip alla som har tillgång till den, eller hatad (av teaterfolk och bokälskare), talar vi om film oavbrutet - över land och hav. Genom film kan många andra konstarter forceras på biopubliken. Den mest slagkraftiga och bestående filmaccessoaren är tveklöst filmmusiken. Musik är i regel mer fri när det kommer till tolkningar, framförallt kan dess budskap uppfattas på olika sätt beroende på varje åhörarens förkunskaper och subjektivitet. Filmen *All About Lily Chou-Chou* (2001) av den japanska regissören Shunji Iwai består, precis som nästan alla filmer, av olika lager konstnärliga uttrycksmedel som tillsammans utgör filmens helhet. Iwai har låtit filmmusiken bli den bärande faktorn i filmen. Filmrecensionerna tar upp frånvaron av en tydlig berättelse i *All About Lily Chou-Chou*, där filmen snarare känns som ögonblick ur en människas liv, för att sedan försvinna i intet. Det får oss att tänka tillbaka på impressionismens tankesätt.

¹ Christopher Palmer, *Impressionism in Music* (London: Hutchinson, 1973), s. 13.

Den franska impressionismen är högt uppskattad i Japan och förekommer inom många olika konstarter. Eftersom impressionismen tog sin inspiration från de japanska träsnitten och den japanska haikudikten är passionen som det japanska folket känner för rörelsen inte alls besynnerlig. Impressionistisk musik förekommer i japansk film. Ett intressant perspektiv vore att illustrera hur Debussy, impressionismen, symbolistiska element och japanska traditioner binder samman de sekvenser ur filmen som Iwai valt att visa oss. I filmen *All About Lily Chou-Chou* får publiken åka på en audiovisuell resa som bygger på utbyten av konstarter under århundraden: en historia med start i det traditionella Japan, rakt vidare genom impressionismens hjärta, för att slutligen återvända till det moderna Japan som en *feedback loop*.²

1.2 Syfte och frågeställning

Var återfinns de impressionistiska dragen i 2000-talets Japan? Kanske påträffas ett av svaren inom filmbranschen och hos den japanska regissören Shunji Iwai. Uppsatsens mål är att visa hur den franska impressionismen, inspirerad av symbolismen och japansk konst, återvänt till Japan i omstöpt form genom filmen *All About Lily Chou-Chou*.

1.3 Metod och avgränsningar

Uppsatsen är baserad på musik- och konstvetenskaplig terminologi. Analysen befinner sig på ett audiovisuellt plan och är främst subjektiv men med hänvisningar tillbaka till informationen som redan återgetts i uppsatsen. Till analysen har även källmaterialen DVD-film, CD-skivor och noter använts. Förhållningssättet i arbetet har varit hermeneutiskt, d.v.s. ett tolkande perspektiv av det analyserade materialet, i ett konstnärligt sammanhang. Impressionismen berör, liksom många andra konstgenrer, mer än enbart musikaliska verk. Följaktligen har det varit omöjligt att endast behandla musiken utan att gå in på fler konstarter. Genom att tangera konstriktningen inom måleriet och även introducera avgörande författare ur symbolismens rörelse har karakteristiska drag för impressionismen kunnat presenterats på ett mer åskådligt sätt. Fokus har legat på relationen Frankrike-Japan och Debussy som centralgestalt.

² *Feedback loop* = En återkoppling från punkt B, tillbaka till punkt A.

1.4 Disposition

Uppsatsen inleds med en presentation av filmen och filmmusiken som används. Vidare kommer en grundläggande redogörelse för begreppet impressionism kopplat till symbolismen och japansk konst. Därefter följer ett avsnitt som behandlar impressionism inom film, samt ett som presenterar filmmusikterminologi. Slutligen kommer en audiovisuell filmanalys av filmen *All About Lily Chou-Chou*. Uppsatsen avslutas med en slutsats som återanknyter till frågeställningen och syftet.

1.5 Tidigare forskning

Det finns inte mycket tryckt information om själva filmen mer än recensenternas sammanfattningar och några korta passager i böcker om japansk film. Att studera filmen detaljerat ur en impressionistisk synvinkel är att beträda ny mark. Däremot finns det många välskrivna böcker om filmmusikens tekniker där relationen mellan bild och ljud förklaras. Även om impressionismen och rörelsens roll i Frankrike-Japan finns det bra information. Därmed finns det en solid bas att bygga upp egna uppfattningar och antaganden på. Arbetet är inte koncentrerat kring en enstaka författare, utan informationen har hämtats från olika källor.

2. All About Lily Chou-Chou

2.1 Filmen

Från den japanska stumfilmens dagar fram till efter andra världskriget stoltserade landet med framförallt de internationellt erkända regissörerna Akira Kurosawa (1910-1998), Kenji Mizoguchi (1898-1956) och Yasujiro Ozu (1903-1963). Sedan kom den japanska nya vågen som blev upptakten till 1970-talets independentfilmer, ofta inspelade med en liten budget.³ Den japanska filmen fick ett nytt uppsving med skräckfilmer som *Ringu* (1998), men även med Takashi Miikes (f. 1960) extremt våldsamma filmer. Genomgående under den japanska filmhistorien har intresset internationellt legat på yakuzafilm och samurajfilm som alltid förtrollat publiken. I och med att film har blivit mer lättillgänglig har även intresset i utlandet för japansk film som skildrar sociokulturella berättelser ökat. Shunji Iwai (f. 1963) anses med sin innovativa stil ha skapat en ny nisch inom den japanska filmindustrin. Iwai är filmregissör, skådespelare, låtskrivare, videoproducent och novellförfattare. Hans inhemska genombrottsfilm, *Love Letter* (1995), gav honom en status i Japan som rockstjärnor åtnjuter. I västvärlden har han blivit känd genom filmen *New York I Love You* (2009), där elva olika regissörer har bidragit med varsitt filmsegment. Hans långfilmer har främst vunnit framgång hos en ung publik. Ofta är filmerna över två timmar långa och behandlar olika ungdomsproblem med hjälp av socialrealistiska skildringar.⁴ Iwai anser att dagens generation inte känner till regissörer som exempelvis Mizoguchi eller Ozu, och kan inte heller relatera till det samhälle de porträtterar. Därför önskar han göra filmer utformade för en ung generation där handlingen återspeglar den aktuella livsmiljön. Han kallar sig själv för en *visual artist* som strävar efter att sudda ut gränsen mellan film och musikvideo.⁵

Beskrivningen passar in på hans långfilm *All About Lily Chou-Chou* (2001), eller *Riri Shushu no subete* som är filmens originaltitel på japanska. Filmen är koncentrerad kring tonårspojken Yuichi Hasumi som lever i en liten japansk stad. För Yuichi blir hans idol, den virtuella sångerskan Lily Chou-Chou, en provisorisk räddning från att sjunka ner i kriminalitetens träsk. Filmen behandlar relationsproblem som kan uppstå p.g.a. den ångest och desperation som förekommer hos japanska ungdomar när de står inför en oviss framtid. Iwai ansågs med den här filmen vara avantgardistisk, d.v.s. nyskapande, inom den japanska independent-

³ Tom Mes and Jasper Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film* (Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2005), s. xii.

⁴ Mes and Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, ss. 289-290.

⁵ Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film* (Tokyo: Kodansha, 2003), s. 225.

films scenen.⁶ Yuichi ingår i en grupp av japanska ungdomar som har hamnat snett i livet och tyvärr utför kriminella handlingar från en tidig ålder. Förutom att han systematiskt mobbas och förnedras i skolan använder de coola klasskamraterna honom till smutsiga uppdrag de inte har tid med själva, som t.ex. att eskortera 13-åriga flickor till klienter. Privat är Yuichi en isolerad introvert dagdrömmare. Han lever ett dubbelliv där sångerskan Lily Chou-Chou är den enda verkligheten han vill bekänna: "For me only Lily is real".⁷ På fansajten Yuichi grundat åt Lily Chou-Chou träffar han sin själsfrände, en annan tonårspojke, som går under namnet Blue Cat. Tillsammans innanför internetets anonymitet delar de inte bara passionen för Lily Chou-Chou, men även känslan av att känna sig omtyckta och tillhöra en gemenskap. Det de två pojkarna inte vet är att de har träffats tidigare i skolan, och var även under en tid vänner. Blue Cat är Yuichis klasskamrat som heter Hoshino men som Yuichi nu avskyr eftersom Hoshino har gått över till ett coolare gäng. Vi får reda på att det var Hoshino som introducerade Lily Chou-Chous musik för Yuichi, och förmodligen är det därför han känner en djup tacksamhet som gör att han förbiser Hoshinos förnedringar. Yuichi snattar CD-skivor i butiker, medan Hoshino ofredar unga tjejer och utför grymma förnedringsritualer på sina skolkompisar. I hemlighet är de två tonåringarna tydligen vilsna pojkar som står ute på risfältet efter skolan och lyssnar på soft musik. När ingen ser dem. På vart sitt håll, och på olika risfält. Men i den s.k. för dem överkligheten, i den tillvaro de försöker fly undan, träffas de en kväll av en slump vid ingången till Lily Chou-Chous konsert. Hoshino alias Blue Cat som stämt träff med Yuichi alias Philia river sönder Yuichis biljett och tvingar honom att stå utanför ingången under hela konserten för att vänta på en anonym person vid namn Philia. Nu förstår Yuichi vem Blue Cat är och förmodligen av rent raseri över att hans bästa vän är hans värsta fiende, knivmördar Yuichi Hoshino när denne kommer ut från konserten. Vi får aldrig en vettig förklaring till varför Yuichi och hans skolkamrater beter sig som de gör då de kommer från icke-kriminella medelklassfamiljer. En tolkning som tillskrivits filmen är att olika sociokulturella faktorer skapar det japanska fenomenet som kallas *ijime*, en sorts mobbning som förekommer mellan skolelever. *Ijime* går ut på att en grupp elever psykiskt, verbalt och fysiskt förnedrar en enskild elev. Förklaringen till varför den här typen av mobbning blivit så populär på skolorna i Japan, och dessutom ökat de senaste årtiondena, anses vara en förening av den geografiska isoleringen blandat med önskan att konformera sig till gruppen för att inte bli en oönskad utböling, en outsider.⁸

⁶ Jelena Stojkovic, "Alternative Japan," in *Directory of World Cinema: Japan*, ed. John Berra (Bristol and Chicago: Intellect, 2010), s. 36.

⁷ *All About Lily Chou-Chou*, dir. Shunji Iwai, 146 min. 2001.

⁸ Jay McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2008), ss. 106-110.

Filmen *All About Lily Chou-Chou* kom ut samma år som den utsökt vackra men häftiga japanska filmen *Blue Spring* (2001) av regissören Toshiaki Toyoda. Filmen är mer våldsam än *All About Lily Chou-Chou*, men utspelar sig i en liknande skolmiljö och handlar om samma ijimeproblem med två tonårspojkar som protagonister där mobbaren (kompisen/fienden) också mister sitt liv på slutet. För den skandinaviska filmpubliken känns handlingen igen från den danska filmen *Zappa* (1983) av regissören Bille August: skolmobbingen resulterar i att två kompisar blir ärkefiender. Den ondskefulla tonårspojken blir mördad av sin bästa vän.

2.2 Musiken

En viktig funktion i en film fyller filmmusiken. Den mest självklara uppgiften är att locka in åskådaren i filmens fiktiva värld, men musiken fyller även andra funktioner: den kan skapa en stämning, förstärka händelser, föra handlingen framåt, eller binda samman sekvenser som inte verkar sammanhängande.⁹ Efter andra världskriget började en modernisering i Japan med västerländska influenser som inte minst märktes inom den japanska filmen och filmmusiken med kompositörer som Akira Ifukube (1914-2006) (inspirerad av den europeiska klassiska musiken) och Masaru Sato (1928-1999) (använde västerländsk populärmusik och jazz som inslag). Det var emellertid kompositören Fumio Hayasaka (1914-1955) som i internationella sammanhang skulle binda samman Japan med fransk impressionism genom sin filmmusik. Hayasaka tonsatte musiken till Kurosawas genombrottsfilm *Drunken Angel* (1948), där han enligt regissörens önskemål bearbetade Claude Debussys (1862-1918) *Clair de lune* och *Prélude à l'après-midi d'un faune*.¹⁰ Filmmusiken i övrigt är minnesvärd för den dåtida hippa boogie-woogiemusiken som tillsammans med de västerländska tongångarna skulle återge det moderna samhällsklimatet som rådde i efterkrigets Japan, ett trendigt land mottagligt för utländska influenser. Hayasaka blev en av Kurosawas favoritmedarbetare som senare skulle komponera filmmusiken till storverken *Rashomon* (1950) och *Seven Samurai* (1954). Kurosawa har berättat att mötet med Hayasaka förändrade hans synsätt på användandet av musik i film: tidigare hade musiken legat i bakgrunden, ett icke störande ackompanjemang, men nu skulle Kurosawa använda musiken som counterpoint, d.v.s. att den spelades *mot* scenen som visades på skärmen på så sätt att musiken inte matchade rollfigurens känslor.¹¹ En annan betydelsefull förändring var att Hayasaka komponerade filmmusik med ledmotiv

⁹ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2010), s. 1.

¹⁰ Matthew Brown, *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012), s. 134.

¹¹ James Buhler, David Neumeier and Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (New York: Oxford University Press, 2010), s. 106.

för Kurosawas filmer. Att använda sig utav ledmotiv är en teknik som introducerades av Richard Wagner (1813-1883) och innebär att åhöraren associerar en viss melodi till en specifik person, en plats, en situation eller en känsla.¹² Debussys musik har på senare tid använts i japansk film i t.ex. den mindre kända filmen *Zawa-zawa Shimo-Kitazawa* (2000), men även i den internationellt uppskattade filmen *Tokyo Sonata* (2008). Toru Takemitsu (1930-1996), en av Japans mest kända tonsättare och filmmusikkompositörer, var starkt influerad av fransk musik, särskilt av Debussy. Han sa: "Although I am basically self taught, I consider Debussy my teacher - the most important elements are colour, light and shadow."¹³

Debussys musik i *All About Lily Chou-Chou* utmärker sig genom musikens användningssätt, samt styckenas mångfald och täthet. Regissören Iwai har i filmen använt sig utav originalmusik komponerad av den japanska kompositören Takeshi Kobayashi (f. 1959), samtidigt som Debussys musik har fått en överordnad plats. En hyllning till Debussy återfinns redan i filmtiteln, där *Chou-Chou* alluderar till Debussys enda barn, dottern Claude-Emma som kallades ChouChou.¹⁴ Iwai och Kobayashi hade innan *All About Lily Chou-Chou* redan arbetat tillsammans under filmen *Swallowtail Butterfly* (1996) som även blev startpunkten för deras gemensamma sidoprojekt, det kommersiella popbandet *Yen Town Band*.¹⁵ Värt att lägga märke till p.g.a. den tungsinta miljön som porträtteras i filmen är att den instrumentala låten *Rumble Fish* troligen är en hyllning till filmen med samma namn. Förutom den musik som uppenbart är Kobayashis hör vi även den fiktiva sångerskan Lily Chou-Chou i filmen. Under inspelningen av filmen startade Iwai och Kobayashi bandet *Lily Chou-Chou* ihop med den japanska sångerskan Salyu som fick sjunga filmlåtarna.¹⁶ Den virtuella sångerskan i filmen kommer närmare verkligheten genom att regissören låtit henne ge ut en egen skiva utanför filmens ramar. Lily Chou-Chous musik kan beskrivas som typisk deprimerande popmusik med lika modfälld text och en del lite råare tongångar, den sortens låtar tonåringar behöver för att uthärda livets djävulskap. Lily Chou-Chou skapades av Iwai efter att han hade upplevt en sex timmar lång konsert i Hong Kong med den kinesiska popikonen Faye Wong. Han började undra hur det skulle kännas att vara tonåring och delta vid ett liknande spektakulärt evenemang som handlar om mer än musik: fansen hade picknick under Wongs

¹² Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), s. 3.

¹³ Robin Richardson, *Here, There and Everywhere: Belonging, Identity and Equality in Schools* (UK: Trentham Books, 2005), s. 40.

¹⁴ Simon Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge: University Press, 2003), s. 13.

¹⁵ Mika Ko, *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness* (London: Routledge, 2010), ss. 32-35.

¹⁶ Stojkovic, "Alternative Japan," ss. 39-40.

föreställning och det hela blev som en familjefest. De fem Debussyverk som används i filmen är för solopiano och framförs av den japanska pianisten Yui Makino: 1. *Arabesque nr. 1* (1888-1891), 2. *Clair de lune* (tredje stycket ur *Suite bergamasque* 1890-1905), 3. *Flickan med linhåret* (*La fille aux cheveux de lin*, från första boken av *Preludier* 1909-1910), 4. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (första stycket ur *Six épigraphes antiques* 1914). Stycket var från början skrivet för piano, fyrehändigt, men transkriberat av Debussy själv för solopiano år 1915. 5. *Prélude* (första stycket ur *Suite bergamasque* 1890-1905).

3. Från Japan till Frankrike - och tillbaka

3.1 Impressionismen och Debussy

Impressionismen började i Frankrike som en rörelse inom måleriet med syfte att förkasta den konservativa och nu uttjatade stil som akademien slagit fast. Termen *impressionism* har sitt ursprung i Claude Monets (1840-1926) tavla *Impression, soleil levant*¹⁷ som kunde beskådas år 1874 vid impressionisternas utställning i Paris.¹⁸ Konstkritiker och den Franska akademien ansåg att tavlorna med sina korta, tjocka penseldrag gav ett intryck av ofullbordade verk, rent utav fula. Dessutom betraktades färgerna som vulgära och kompositionerna som konstiga.^{19 20} Akademien höll fast vid användandet av dova färger och minutiöst dolda penseldrag som gjorde att konstnärens personlighet inte lyste igenom. Impressionisternas fokus låg mer på effekten än på detaljer. Två utmärkande exempel var att måla skuggor som reflekterades av snön blåa och att låta människohud få en violett färgton.²¹ Inom musiken motsvarades dessa förändringarna av ett avståndstagande från de klassiska formreglerna när det gällde utveckling av teman och motiv. Istället lades fokusering på klanger, harmonier, dissonanser samt oupplösta ackord. Musiken skulle låta som en kontinuerlig improvisation där atmosfären var viktig.²² Debussys kompositioner har alltid varit omdiskuterade huruvida de verkligen är impressionistiska, delvis impressionistiska eller inte alls. Så tidigt som under 1920-talet påstod olika musikkritiker och musikvetare att Debussy borde kallas för en symbolistisk kompositör,^{23 24 25} medan impressionistiska influenser under lika lång tid tillskrivits Debussy

¹⁷ *Impression, Sunrise* (egen översättning)

¹⁸ Stephen F. Eisenman, "The Intransigent Artist," in *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, ed. Mary T. Lewis (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007), s. 149.

¹⁹ Robert L. Herbert, "Impressionism, Originality and Laissez-Faire," in *Critical Readings*, ss. 25-28.

²⁰ Moshe Barasch, *Theories of Art: 3, From Impressionism to Kandinsky* (New York and London: Routledge, 2000), s. 60.

²¹ Barasch, *Theories of Art: 3*, s. 56.

²² Palmer, *Impressionism in Music*, ss. 19-21.

²³ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, s. 1.

²⁴ Simon Trezise, *Debussy: La Mer* (Cambridge: University Press, 1994), s. 35.

²⁵ James McCalla, *Twentieth-Century Chamber Music* (New York and London: Routledge, 2nd ed., 2003), s. xi.

av bl.a. Debussyspecialisten Edward Lockspeiser (som var 13 år gammal när Debussy dog).²⁶ Själv motsatte sig Debussy inte impressionismen som konströrelse, utan den då rådande nedvärderande definitionen där konstgenren beskrevs som banal och smaklös.²⁷ Debussys musik hade sina rötter i den franska traditionen där musiken, som han själv sa, skulle uttrycka elegans och klarhet, med en vilja att behaga.²⁸ Naturen blev en ständig inspirationskälla inom rörelsen, inte minst havet som kunde representera befrielse eller förintelse. Ångest inför döden och för havet återfinns såväl hos impressionisterna som hos deras inspirationskälla symbolisterna, men även inom den japanska konsten. Debussys orkesterverk *La mer* (1905) är inspirerat av Katsushika Hokusais (1760-1849) träsnitt *The Great Wave off Kanagawa*. Trycket fick även pryda styckets omslag. Hokusai var rädd för havet enligt den rådande religiösa bävan och målade dess elegans, fruktan och kraftfullhet. Hos japanerna var det land, och framförallt det vördade Fujiberget, som representerade stabilitet, evigheten.²⁹ I *La mer* utforskar Debussy havets känslöväxlingar: från morgonens stilla skvalpande vågor, genom strömmar och mystiska avgrunder, till havets oväntade opålitlighet som uttrycks genom en tsunamivåg vilken slukar allt inom dess räckhåll. Debussy blev fascinerad av den rådande japaniseringen. Han ägde själv en stor samling japanska föremål som inspirerade honom i hans tonsättande, bl.a. ett exemplar av det traditionella japanska stränginstrumentet koto. Dess harpliknande ljud återfinns i Debussys orkesterverk *Jeux* (1912).³⁰ Debussy intresserade sig för att skriva stycken baserade på pentatoniska skalor, oktatoniska skalor, heltonsskalor och kromatiska skalor. Även i den traditionella japanska musiken används femtonsskalor: de delas in i en manlig (yang) skala ritsu, och en kvinnlig (yin) skala ryo. Skalorna har utöver de fem tonerna även två hjälptoner som används vid modulation. Den pentatoniska skalans viktigaste ton är den tredje, som utgör hörnstenen kaku, mot de övriga tonerna. Konceptet är alltså olik det västerländska systemet som utgår ifrån den första tonen i skalan, den s.k. tonikan. Om skalan är manlig bör den första tonen i den pentatoniska skalan forma en stor ters mot hörnstenen, d.v.s. mot den tredje tonen. Om skalan däremot är kvinnlig bör avståndet vara en ren kvart.³¹ Eftersom en heltonsskala inte har några halvtoner saknar harmonin de upplösningar och kontraster som är vanliga i det västerländska dur-mollsystemet. Istället upplevs tonarten genom repetitioner och tyngdpunkt på melodin.³² Precis som de impressionistiska målarna använde sig även Debussy av orientalism i sina stycken.

²⁶ Trezise, *Debussy: La Mer*, s. 35.

²⁷ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, s. 102.

²⁸ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, s. 39.

²⁹ John Mack, *The Sea: A Cultural History* (London: Reaktion Books, 2011), ss. 85-87.

³⁰ Brown, *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture*, s. 140.

³¹ William Alves, *Music of the Peoples of the World* (Boston, Massachusetts: Schirmer, 3rd ed., 2013), ss. 313-314.

³² Mark DeVoto, "Whole-tone scale.", *Encyclopaedia Britannica*, 2015. <http://www.britannica.com/art/whole-tone-scale>

Värt att notera är att Debussy inspirerades av japansk visual art, men inte av japansk musik. Pianoverket *Pagodes* (1903) är hans mest kända stycke där pentatonik används, och även hans mest orientaliska då det ämnar påminna om javanesisk gamelan.³³ Uppskattningsvis skulle Debussys verk kunna bestå av repetitioner (inom stycket) till över 60 procent, vilket är mer än hos andra kompositörer. Redan på Mozarts tid använde sig tonsättare av repetitioner, men de särdrag som återfinns i Debussys stycken gör deras kompositör lättigenkännlig: han använder upprepning av fraser och frasfragmentering i direkt succession.³⁴

Debussys musik beskrivs som drömsk, med extramusikaliska funktioner, där stämning och bilder är införlivade i kompositionen.³⁵ Många av hans verk bär titlar som väcker bilder och känslor både innan, under, och efter uppspelningen av stycket. Debussys komponeringsstil kan kallas för indirekt programmusik, med naturen som hans favoritämne, går ut på att återge ett extramusikaliskt berättande. Även när han beskrev andras verk använde han sig utav visual image och redogjorde vilka bilder, men även dofter, styckena framkallade hos honom.³⁶ Inom psykologin är bilder och dofter kopplade till, mer eller mindre medvetna, emotionella reaktioner och förnimmelser från muskler ner till inälvor och hud. Vi kan utgå ifrån att den auditiva perceptionen av musikstycket framkallar effekter på flera av kroppens plan som tillsammans ger en mer intensiv upplevelse hos åhöraren.

3.2 Symbolismen och impressionismen

Symbolismen inom litteraturen blev en stark inspirationskälla för impressionismen inom musik. Den franska symbolismen, som har sina rötter i Charles Baudelaires (1821-1867) diktsamling *Les fleurs du mal* (1857), lade fokus på fantasi och drömmar. Tanken var att framkalla känslor och inte hålla sig till ren beskrivning. Samma principer om svävande atmosfäriska ögonblick och frammanande av emotioner återfinns hos impressionisterna. Den symbolistiska rörelsen valde bort föregångarnas realistiska subjekt och närmade sig istället det abstrakta i konsten genom användandet av metaforer, liknelser. Precis som Debussy, i början av sin karriär, hade varit en anhängare av Wagners idéer använde många av de franska symbolisterna gärna Wagner som inspirationskälla. Deras syn på konst var varandras motsatser då Wagner önskade publikens absoluta underkastelse, medan

³³ Lägg märke till den vilseledande titeln *Pagodes*=Japan, *Gamelan*=Indonesien

³⁴ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, s. 179.

³⁵ Trezise, *Debussy: La Mer*, s. 51.

³⁶ Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, s. 103.

symbolisterna ville se ett aktivt publikdeltagande. Det som fascinerade symbolisterna hos Wagner var framförallt den medvetenhet som fanns bakom hans verk, ett intellekt som kunde skapa problem för en icke påläst publik. Hans vision om *Gesamtkunstwerk* där flera konstformer skulle smälta samman till ett gränsöverskridande fullkomligt alster har utnyttjats och modulerats, inte minst efter filmens uppkomst.

Debussy använde Stéphane Mallarmés (1842-1898) dikt *L'après-midi d'un faune* (1876) som inspiration när han komponerade orkesterstycket *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Han inspirerades av symbolisterna även när han skrev sina operor: karaktärerna är få och handlingen minimal, istället leder musikaliska symboler publiken genom berättelsen. Debussy väljer att ihärdigt upprepa vissa fragmenteringar, på samma sätt som de symbolistiska konstnärerna använder en särskild färg, i syfte att hamra fram olika tillstånd: gult som i sjukdom, svart som i begravning, vitt som i förstörelse och violett som i apokalyps. Naturen och själva materian gråter inför den annalkande undergången. Ensamheten och döden är två välkomna följeslagare. På samma sätt använde sig den japanska haikuförfattaren Matsuo Basho (1644-1694) två hundra år tidigare av färg, eller avsaknaden av färg, för att beskriva ensamheten: "Winter solitude, in a world of one colour, the sound of wind".³⁷ Under Debussys era skrev poesin om musiken, medan musiken försökte återskapa ord eller tavlor. Baudelaire förenade flera konstarter: "Music often carries me away like a sea". Hundra år senare skulle regissören Shunji Iwai bjuda oss på filmen *All About Lily Chou-Chou*. Filmen är fylld med drömska sekvenser, symboler, japanska traditioner och Debussys musik.

3.3 En flytande värld och impressionismen

Fokusering på en viss tidpunkt ur ett händelseförlopp har förekommit redan innan termen impressionism kom till. Ett exempel är den japanska haikudikten där ett visst ögonblick återberättas med största inlevelse på ett fantasifullt sätt. Haikudikten kan ses som en litterär föregångare till impressionismen i förenklad form. Basho anses vara en av de främsta haikudiktarna. Han ansåg att en haikudikt skulle berätta vad som hände på en specifik plats, vid en specifik tidpunkt. Naturen är ständigt återkommande, som en räddning, en undergång eller en simpel bakgrund. Andra likheter mellan haiku och impressionismen är att haiku måste upplevas med alla sinnen. Den skall ses, höras, kännas, smakas och luktas. Människan länkas

³⁷ Jean E. Ward, *Short poems* (US: lulu.com, 2008), s. 108.

på så sätt till naturen.³⁸ I Bashos *Ocean waves* beskrivs en ångestfylld atmosfär med ett fåtal utvalda ord: "Ocean waves are dark, only calls of ducks, faintly lighten in the sky".³⁹ En del haikupoeter kunde blanda två olika konstformer genom att lägga till en teckning som skulle förstärka diktens innehåll. Då kallades kompositionen för *haiga*. I våra dagar har fotohaiku blivit populärt, en motsats till haiga: först tar poeten en bild, sedan skrivs en passande haikudikt. Ett önskat ögonblick fryses och förevigas. På samma sätt som det finns extramusikaliska element skulle vi här kunna tala om extravisuella sådana: poeten skriver en haikudikt om känslan och stämningen kring fotografiet. Säkerligen hade Basho, om han hade haft tillgång till en kamera, försökt sig på fotohaiku.

Ukiyo-e, eller bilder av en flytande värld, är en genre inom japanskt träsnitt som var populär från 1600-talet fram till 1900-talet. Benämningen kommer från ordet *ukiyo*, en flytande värld, som refererar till nöjeskvarteren dit invånarna kunde bege sig för att gå till glädjehus eller för att se på kabukiteater.⁴⁰ I Japan användes träsnitten till bokillustrationer, inom kabukiteatern och som inspiration för haikudiktare. Teman kunde gestalta allt ifrån stadsliv och landskap, till sumobrottare.⁴¹ Hokusais förenkling av landskaps- och porträttmålning var en stil som anammades av Claude Monet och Edgar Degas (1834-1917), två impressionistiska målare som populariserade de importerade träsnitten i Europa.⁴² De japanska träsnitten inspirerade de franska konstnärerna till förenkling av de återgivna objekten, betoningen av ljus och skugga, sättet att beskära bilden, de skarpa färgerna, samt den dekorativa funktionen.⁴³ Kompositören Camille Saint-Saëns (1835-1921) använde sig av japanska pentatoniska skalor och japansk text i sin opéra-comique *La princesse jaune* (1872). Verket handlar om en man som blir förälskad i ett ukiyo-e träsnitt och genom magi försöker blåsa liv i flickan på bilden.⁴⁴ Även Giacomo Puccini (1858-1924) inspirerades av den rådande japaniseringen. Han gjorde internationell succé med operan *Madame Butterfly* (1901) och år 1921 kunde japanerna höra operan i sitt hemland, på ryska.⁴⁵ Efterlikning av det västerländska skolsystemet var en bidragande faktor till europeisk påverkan på det japanska musiklivet.⁴⁶ I början av 1900-talet blev intresset för den europeiska klassiska musiken så stort i Japan att europeiska artister kom

³⁸ David Landis Barnhill, *Basho's Haiku: Selected Poems of Matsuo Basho* (Albany, New York: State University of New York Press, 2004), s. 171.

³⁹ Dmitri Smirnov, "Ocean waves.", *Dream Journey*, 2003-2004. http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/DS140_6Haiku.html

⁴⁰ Frederick Harris, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print* (Hong Kong: Tuttle Publishing, 2010), s. 14.

⁴¹ Harris, *Ukiyo-e*, s. 9.

⁴² Charles Harrison, *An Introduction to Art* (New Haven and London: Yale University Press, 2008), s. 165.

⁴³ Anne Dayez, Michel Hoog and Charles S. Moffett, *Impressionism: A Centenary Exhibition, the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1974), ss. 124, 136, 140.

⁴⁴ Nicholas Tarling, *Orientalism and the Operatic World* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2015), s. 261.

⁴⁵ Tarling, *Orientalism and the Operatic World*, s. 280.

⁴⁶ Peter Burt, *The music of Toru Takemitsu* (New York: Cambridge University Press, 2006), ss. 4-11.

för att ge konserter och japanska New Symphony Orchestra började framföra klassisk musik regelbundet:⁴⁷ feedback loopen hade blivit både accepterad och uppskattad. Under den här perioden tillkom även ett nytt konstnärligt uttryckssätt som skulle komma att bli en revolutionerande innovation, nämligen filmen.

4. Impressionism inom film

Runt år 1900 när stumfilmen hade nått Japan kom de japanska stumfilmerna till övervägande del att behandla ämnet musik där temat ofta var dansande geishor. När inhemska filmer visades ackompanjerades visningarna av traditionell japansk musik som bestod av shamisen och taikotrummor. De västerländska filmerna däremot, erbjöd europeisk musik baserad på klassiska operor.⁴⁸ I anslutning till första världskrigets slut producerade en grupp franska filmskapare alster i avantgardistisk stil som kom att kallas för *impressionistisk film*. Regissörernas grundidéer byggde på tankegångar hämtade från den symbolistiska litteraturen och det impressionistiska måleriet där konstnärens personliga vision skulle skapa en konstupplevelse för mottagaren. Filmerna avsåg att skapa flyktiga känslor, intryck. Hos regissörer som Abel Gance (1889-1981) kretsade verken kring huvudrollsinnehavarens drömmar, fantasier och sinnesstämning.⁴⁹ Under stumfilmens tid ackompanjerades samma film av olika pianister i varje biosalong, vilket gav tusentals olika filmmusikvarianter. Gances film *La dixième symphonie* (1918) blev banbrytande på två sätt: den visades tillsammans med förinspelad orkestermusik och den förinspelade filmmusiken illustrerades visuellt för publiken genom dubbelexponering av bilder lagda ovanpå varandra, publiken fick en förenlig audiovisuell upplevelse. *Étude cinématographique sur une arabesque* (1929) blev ett försök ifrån regissören Germaine Dulacs (1882-1942) sida till en abstrakt film inom den impressionistiska genren baserad på Debussys två arabesquer där musiken skildrades med hjälp av rörliga bilder.⁵⁰ Ett par årtionden senare färdigställde Walt Disney (1901-1960) en filmsekvens med en orkestervariant av Debussys pianostycke *Clair de lune* som skulle ingå i den tecknade filmen *Fantasia* (1940), men då filmen redan var två timmar lång klipptes avsnittet bort. Som tur är finns det bortklippta stycket idag till publikens förfogande, ett fint exempel på gestaltning av Debussys musik i rörlig form. Precis som Disney använde sig av klassisk

⁴⁷ Stephen Cottrell, "A view from the East: Orchestras in East Asia.", in *The Cambridge Companion to the Orchestra*, ed. Colin Lawson (Cambridge: University Press, 2003), s. 260.

⁴⁸ Kalinak, *Film Music*, s. 38.

⁴⁹ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 10th ed., 2012), ss. 849-852.

⁵⁰ Tami M. Williams, "Dancing with Light: Choreographics of Gender in the Cinema of Germaine Dulac.", in *Avant-Garde Film*, ed. Alexander Graf and Dietrich Scheunemann (Amsterdam and New York: Rodopi, 2007), ss. 126-128.

européisk musik i sina filmer har japanska Studio Ghibli med frontmannen och regissören Hayao Miyazaki (f. 1941) erbjudit tecknad film med klassiskinspirerad filmmusik. Det är Joe Hisaishi (f. 1950) som stått för tonerna: en blandning av japansk femtonsskalig musik med reminiscenser av Debussys fortlöpande kaskader. Hisaishi har även skrivit filmmusik med franska tongångar som påminner om den franska kompositören Erik Satie (1866-1925) för Takeshi Kitanos (f. 1947) film *A Scene at the Sea* (1991). Även havet som tema, älskat av både japanerna och impressionisterna, återkommer ofta i Studio Ghiblis tecknade filmer såväl som hos Kitano. Det som skiljer dessa japanska filmer ifrån tidigare nämnda japanska filmer som innehåller Debussys musik är att musikens stämning länkas till filmens innehåll istället för att den enbart används som en fin bakgrundsmusik. Det är visualiseringen av Debussys musik blandat med impressionismens tankegångar som kommer att ligga till grund för filmanalysen av *All About Lily Chou-Chou*.

5. Film och dess audiovisuella funktioner

Egentligen är vilken musik som helst tillräcklig för att ackompanjera en viss filmsekvens då all musik kommer att bidra till en effekt,⁵¹ men beroende på vilken musikstil som används gör åhöraren olika kulturella associationer.⁵² Filmmusik kan byggas upp kring en återkommande specifik låt eller melodislinga som förknippas med ett element i diegesen, det berättande i filmen. Åskådaren kommer då, oavsett vad som visas på duken, att förknippa musiken till det regissören önskar att vi tänker tillbaka på.⁵³ Musiken som används i öppningssekvenser har alltid spelat en betydelsefull roll. Även om den genom filmhistorien har genomgått en del förändringar är dess roll enligt det traditionella synsättet att den ska förbereda publiken inför filmen genom att skapa rätt sinnesstämning.⁵⁴ Musiken som valts för slutsekvenserna har, sedan 1990-talet, blivit viktigare och framförallt har regissören nu friheten att t.ex. använda extremt avvikande slutlåtar jämfört med filmmusiken som används under filmen i övrigt.⁵⁵

I *All About Lily Chou-Chou* har Iwai använt sig av både diegetisk och icke-diegetisk musik. Den diegetiska musiken är musik som karaktärerna i filmen hör och upplever, medan den icke-diegetiska musiken, stämningsmusiken, är pålagd musik som endast publiken kan höra

⁵¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 15.

⁵² Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 3.

⁵³ Gorbman, *Unheard Melodies*, ss. 26-27.

⁵⁴ Buhler, Neumeyer and Deermer, *Hearing the Movies*, ss. 165-166.

⁵⁵ Buhler, Neumeyer and Deermer, *Hearing the Movies*, ss. 177-180.

men som karaktärerna i filmen inte uppfattar.⁵⁶ I Iwais film blir den virtuella sångerskan Lily Chou-Chou en musikalisk berättarröst. Vi får aldrig se ett möte mellan Lily Chou-Chou och Yuichi, vi får aldrig höra henne tala. Automatiskt kommer musik med text att konkurrera med handlingen i filmsekvensen och åskådaren kommer att lägga större fokus vid texten, vilket i sin tur leder till att vi får avgöra ifall musikstycket stämmer överens eller kontrasterar med filmens handling.⁵⁷ Anempathetic music är ett begrepp som kommer att användas i analysen och innebär att musiken distanserat sig känslomässigt från den rörliga bilden som visas.⁵⁸

6. Analys

Filmen *All About Lily Chou-Chou* kan ses som en följetong av mer eller mindre vackra bilder när det blir svårt att se den som en sammanhängande berättelse. Handlingen i filmen utspelar sig inte i kronologisk ordning, istället kastas åskådaren fram och tillbaka mellan olika moment ur Yuichis liv. En uppdelning av filmen i tre delar skulle kunna vara Yuichis liv innan resan till Okinawa, Okinawautflykten (inträffar halvvägs in i filmen) som blir själva peripetin, samt Yuichis liv efter Okinawaincidenten. Det övergripande temat i filmen är hur musik kan förena ensamma själar och förstärka moralen hos ungdomar. Iwai har som musik valt att använda sig utav Debussy, kontrasterande japansk popmusik och en kort sekvens med traditionell japansk musik. Popmusiken representerar Yuichi som en trendig japansk tonåring i 2000-talets Japan. Debussys toner står för Yuichis drömmar där han är en felfri person i en perfekt värld. Den traditionella musiken företräder Yuichis härkomst och blir en sentimental länk till en svunnen tid. Debussys musik spelas femton gånger i filmen: pianostyckena som Iwai har valt har en skir klangfärg. Även om det på vissa ställen finns kaskader av toner är det meningen att de ska spelas känsligt och lite trevande, med lätta rörelser som ger styckena ett luftigt intryck. Lily Chou-Chous musik spelas hälften så många gånger: låtarna är mest melankoliska, men Iwai har även valt ut avsnitt som klingar lite mer rebelliskt. Den stora skillnaden mellan Debussy och Lily Chou-Chous musik är att Debussy låter drömsk, men samsad utan nedstämdhet, medan Lily Chou-Chou låter hjälplös och splittrad. Okinawamusiken spelas endast under resan dit, samt två markerande gånger som förklaras i analysen. Kobayashis övriga specialkomponerade musik hörs sparsamt som bakgrundsmusik utan större inverkan på filmen, men låtarna finns i sin helhet på soundtrackskivan. Den specialskrivna musiken som

⁵⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 3.

⁵⁷ Gorbman, *Unheard Melodies*, ss. 19-20.

⁵⁸ Buhler, Neumeyer and Deermer, *Hearing the Movies*, ss. 106-107.

inte sjungs av Lily Chou-Chou är alltid icke-diegetisk. Lily Chou-Chous musik används både diegetiskt och icke-diegetiskt. På samma sätt används även Debussys musik.

Innan vi går in på analysen måste Lily Chou-Chous roll i filmen definieras: Lily Chou-Chou förvandlas av fansen till ett övernaturligt väsen, de tillber henne. Hon representerar en dröm som håller ihop filmen. Lily Chou-Chou blir som en sekt där medlemmarna låter bli att interagera med världen utanför - det enda som förbinder dem är idoliseringen av Lily. *Ether* är ett ständigt återkommande ord och i början av filmen meddelas det att Lily Chou-Chou är etern, den som förbinder allt och alla. Etern är "the place of eternal peace". Enligt fysikens lagar ansågs etern vara en flyktig substans som uppfyllde varje hörn av universum. Genom den färdades ljuset. Aristoteles (384 f.Kr-322 f.Kr) såg etern som tänkbart det femte elementet efter eld, jord, luft och vatten.⁵⁹ I grekisk mytologi var etern den renaste luften, den som Gudarna andades. Den eteriska kroppen, auran, avbildades i guldfärg som ett energifält hos Prerafaeliterna. Debussy inspirerades till att skriva kantaten *La damoiselle élue* (1889) efter att ha läst prerafaeliten Dante Gabriel Rossettis (1828-1882) dikt med samma namn som handlar om en överjordisk kärlek.

Filmens första sekunder handlar om hur Lily Chou-Chou kom till, att hon föddes samma minut som John Lennon blev mördad. Under de fem första minuterna visas öppningsscenen där Yuichi står på ett grönt risfält med sin bärbara CD-spelare och lyssnar på låten *Arabesque* framförd av Lily Chou-Chou. Stycket är lågmält och statiskt. Texten är kort, på japanska och upprepas genom hela sången: "Blue sky, blue sea, an island's song, when the white flower blossoms." Stämningen för filmen är satt och publiken får en inblick i huvudrollsinnehavarens mentala sfär. Scenen är vackert filmad: en oskuldsfull Yuichi klädd i vit skolskjorta, perfekt kammad, står och smeker risaxen med handen. Låten vi hör är från en CD-skiva som Yuichi inte äger förrän tjugo minuter in i filmen: ett exempel på att regissören inte visar filmen i kronologisk ordning. Medan Yuichi står på risfältet och vi får höra deprimerande popmusik klipper kameran till diskussioner mellan hängivna användare på Lily Chou-Chous fansajt. En användare jämför Lily Chou-Chou med serotonin. Serotoninhöjande antidepressiva läkemedel brukar tas för att stimulera hjärnan och simulera en gladare, vackrare miljö.

⁵⁹ John P. Anton and Anthony Preus, *Essays in Ancient Greek Philosophy*, vol. 2 (Albany, New York: State University of New York Press, 2nd ed., 1983), ss. 405-408.

00:07:37-Debussys musik hörs för första gången i filmen: det är *Clair de lune* som spelas medan Yuichi cyklar hem genom de gröna risfälten med en Lily Chou-Chou-plansch. Debussy inspirerades att skriva stycket efter att han hade läst den symbolistiska poeten Verlaines dikt med samma namn som handlar om kärlekens osäkerhet i månljuset. Debussy undviker betoningar för att ge stycket ett svävande intryck. Stycket inrymmer fri takt och tempo som inger en tyngdlös känsla. Medan *Clair de lune* fortsätter spela ser vi Yuichi mystiskt cykla in i en dimma. Direkt bryter Iwai till en TV-sändning som Yuichis mamma tittar på. Det visar sig vara Neomugichaincidenten som utspelade sig året innan filmen kom ut, där en japansk tonårspojke kapade en buss och knivmördade en äldre kvinna. Händelsen fick riksomfattande spridning då den låg i nära anslutning till den tragiska amerikanska Columbinemassakern som också hade inträffat p.g.a. av missnöjda tonårspojkar. Iwai framställer föräldrarna och lärarna i filmen som avlägsna från den verklighet barnen upplever. Han förstärker föräldrarnas brist på verklighetsförankring genom att omedelbar efter busskapningen klippa in en absurd dialog där Yuichis blivande styvpappa säger åt sin biologiska son att han från och med nu måste ta ett annat förnamn eftersom både den yngsta sonen och Yuichi har ändelsen "ichi" i sina förnamn: ichi står för nummer ett, eller *den äldste sonen*.

00:10:20-Yuichi är inte intresserad av konversationen och går till sitt rum för att chatta på Lily Chou-Chous fansajt. Vi hör Debussys fridfulla pianoarrangemang av *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*. Iwai väljer att stänga ute föräldrarnas inskränkta värld genom att byta från en misslyckad middagskonversation där TV:n utgör bakgrundsljudet till kontrasterande pastoral musik som istället leder oss till Yuichis idylliska värld. Filmmusiken ger möjligheten att gå bortom dialog och konkret bildhandling.

00:15:25-Yuichi blir påkommen med att stjäla Lily Chou-Chous senaste skiva *Breath*, en gärning han möjligtvis skäms för. Det är standardprocedur för Yuichi att böja ned huvudet och vara tyst när han befinner sig i äldre människors närvaro. Hans lärarinna köper skivan åt honom för att hon vill gottgöra skivbutiken. Medan de åker tunnelbana på vägen hem lyssnar de tillsammans på låten *Arabesque*. Det visar sig vara Debussys *Arabesque nr.1*, men vi vet att karaktärerna i filmen hör Lily Chou-Chous variant. Övergången till när *Arabesque nr.1* blir diegetisk inträffar i direkt anslutning till sekvensen i tunnelbanan. 00:17:37-Vi hör Debussys toner ur hörlurarna som Yuichi och lärarinnan delar, men direkt efter ser vi en flicka i Yuichis skola spela *Arabesque nr.1* på piano. Yuichi sitter på golvet i korridoren utanför det rum där flickan spelar. Situationen blir diegetisk-offscreen: kameran byter från flickan vid pianot till

Yuichi i korridoren och ljudet förändras på så sätt att vi hör ljudet komma från rummet intill, vars dörr är öppen. I *Arabesque nr.1* finns harmonisk inaktivitet och en brist på ackordprogressioner. Texturen är tunn och transparent, tonerna är många men de ska spelas lätt. Stycket är mjukt och lyssnarvänligt, det inspirerar till en fridfullhet som påminner om minimalistiska japanska trädgårdar. Vi hör även influenser från Bachs kontrapunkt. Ordet *arabesque* står för böjda linjer och stycket är smakfullt dekorativt. Senare i filmen får vi reda på att den *Arabesque* som finns på skivan *Breath* är en hyllning till Debussy. Lily Chou-Chou säger själv vid ett tillfälle att de första som gjorde *eterisk musik* var Debussy och Satie.

00:20:55-Yuichis mamma har kallats till skolan för att informeras om Yuichis snatteri. Hon slår sonen med sin tygmössa, mer i förödmjukande syfte än för att det ska göra ont. Ännu spelas Debussys *Arabesque nr.1* av flickan vid pianot i rummet bredvid, men nu ökar plötsligt volymen orealistiskt för att överrösta ljuden av mammans slag medan Yuichi sitter med nedböjt huvud utan att reagera. Vi kan säga att musiken distanserat sig från scenen som visas, att ljud och bild förmedlar motsatta känslor - anempathetic music. Samtidigt kan vi konstatera att musiken accelererar och stycket når en höjdpunkt när mamman är som mest arg, fast den passar fortfarande inte till scenen. Om vi utgår ifrån att filmen alltid visas ur Yuichis synvinkel, vilket verkar rimligt, skulle den höjda volymen kunna förklaras genom att Yuichi mentalt stiger ut ur det nuvarande ögonblicket och fokuserar sig på musiken han hör i rummet bredvid. Dialogerna i filmen är relativt sparsamma, de vuxna talar *till* barnen, inte *med* dem. Även mellan elever av olika kön är kommunikationen problematisk. När Hoshino t.ex. vid ett tillfälle, innan han själv blir en mobbare, blir förolämpad av ett gäng tjejer står han orörlig och lyssnar. Det för tankarna till ijimefenomenet: rädslan för mobbning och utanförskap som blir konsekvenserna om man inte konformerar sig till gruppen. Eftersom studietempot är högt och många japaner går i förberedande klasser för att komma in på bra skolor finns det inte mycket tid för nöjessysslor eller utrymme för att utveckla en egen personlighet. Eleverna tränar kampsporter, som t.ex. kendo (vilket visas i filmen), i skolan med sina vanliga tråkiga skolkamrater. Den respekt som förväntas av varje led i den japanska hierarkin genomsyrar hela deras homogena samhälle, från dagis till arbetsplats. Skoleleverna våndas därför i ett hermetiskt skolsystem och blir följaktligen dåliga på att kommunicera, framför allt på ett emotionellt plan. Därför känns valet av Debussys musik ibland surrealistiskt i den disciplinära miljö Iwai visar oss.

00:25:45-Yuichi cyklar självmant ut till en öde plats mitt i natten för att bli förnedrad av Hoshinos gäng. Musiken som spelas är en av Lily Chou-Chous låtar med den enkla engelska texten: "I see you, you see me. You see me, I see you". Texten förstärker faktumet att det finns en underförstådd relation mellan Yuichi och Hoshino. 00:51:52-Yuichi och hans kompisar flyger till Okinawa med pengar från en person de har rånat. På fansajten chattar Yuichi om en magisk ö Lily Chou-Chou sjunger om. Vi får samtidigt höra Debussys *Prélude* ur *Suite bergamasque*. Stycket låter som en fortlöpande improvisering med dynamiska kontraster och det ska spelas rörligt. *Prélude* är det mest glädjefulla av de Debussyverk som används i filmen. Preludium betyder förspel, utflykten blir upptakten till en ny fas i Yuichis liv. Musiken förbereder oss inför en stunds äventyrlig rekreation. Hela Okinawasekvensen är inspelad med en skakig handkamera och ger intrycket av en dogmafilm. Yuichi och hans kompisar trivs här och alla förnedringsritualer de brukar syssla med hör hemma i en annan värld. Sekvensen visar på fusionen mellan det traditionella japanska levnadssättet och de occidentala influenserna som japanerna med värme omfamnat, allt utan att förlora sin egen identitet. Musiken som spelas är specifik för ön: den innehåller japanska trummor, shamisen och sång. Jämfört med Debussys klassiska musik och den hajpa japanska popmusiken är musiken här av primitiv art: den förstärker både handlingens geografiska placering och det filmtekniska valet. Musikstycket är klagande, det förvarnar oss om en olycka. På Okinawa känns det som om livet och döden har tagit sig en oförtjänad paus från det kaos som råder. Plötsligt ser vi Hoshino flyta stilla på havet. Han blir mer och mer livlös utan att någon försöker dränka honom. Vi kan tolka det som att han vill dö. Han känner att han har en ondska inom sig som han är rädd för. Och han har ju rätt. Efter Okinawautflykten förvandlas han till ett ohyggligt monster. Han verkar för tillfället ha funnit frid i en flytande värld där han svävar omkring som på ett ukiyo-e-tryck. Det enda ljudet som hörs är några ensliga korthuggna toner från en shamisen och det stilla vattnets skvalpande ljud. Mörkret som smutsat ner glädjens färger för Hoshino vill inte ha honom och låter jorden kalla honom tillbaka till livet. Han blir räddad av några äldre erfarna guider, men deras hjälp är inte uppskattad. Vi inser senare i filmen att Hoshino skulle ha dött i alla fall. Kanske borde han ha fått dö en ung mans tragiska död med äran i behåll istället för att bli brutalt mördad och lämnad på marken, bland främlingar, som en hund. Scenen med havet, döden och den hjälplösa pojken hade Iwai kunnat förstärka genom att t.ex. använda sig utav klockor som ringer och Debussys pianostycke *La cathédrale engloutie* där den envisa kyrkklockan

långsamt drar ner åhöraren långt under vattenytan. Den ödesdigra klockan återkommer som vi vet hos Maurice Ravel, samtida impressionistisk tonsättare med Debussy, i pianostycket *Gaspard de la nuit-Le gibet* där liket hänger i galgen, smekt av solnedgången.⁶⁰ I syfte att förstärka Okinawaincidenten och visa på en kontinuitet hörs samma traditionella musik första dagen i skolan efter resan när Hoshino nu har genomgått sin personlighetsförändring och börjar att terrorisera sina skolkamrater.

01:16:22-Yuichi står på det gröna risfältet med sin bärbara CD-spelare, precis som i början av filmen. Vi förväntar oss musik, men när musiken uteblir tänker vi automatiskt tillbaka på förra gången vi såg scenen. Det kallas för structural silence.⁶¹ Tjugotvå sekunder varar sekvensen som blandar klipp med Yuichi i total tystnad, utan realistiska ljud, och en chatt-konversation från fansajten där Yuichi skriver: "Fourteen years old. The age of gray."

01:20:49-Yuichi har agerat hallick till en klasskamrat och nu slänger flickan pengarna på marken medan hon slår på honom. Stycket som spelas är Debussys *Flickan med linhåret*, det mest spelade och inspelade av alla Debussys verk. Stycket är inspirerat av en dikt och Debussy ville att det skulle erinra om barnlig oskuld. Scenen förstärks genom att musiken målar upp en pittoresk bild, medan filmen visar en kritisk episod. Vi kan även vända på det och se det som att momentet avdramatiseras p.g.a. musikvalet. 01:23:59-Nästa scen visar flickan som Yuichi känner en platonisk kärlek för. Hon finns alltid där i bakgrunden, spelandes sina stycken av Debussy. Här spelar hon *Flickan med linhåret*, d.v.s. det blir som en fortsättning på samma musikstycke från tidigare scen. *Flickan med linhåret* får på så sätt representera två olika sorters flickor som lever i åtskilda sociala världar. Hoshino öppnar upp sig för Yuichi på chattsajten: "Someone guided me to Lily. Someone who liked Debussy." Vi undrar vem den mystiska flickan är: sekvensen visar klipp mellan Hoshinos avslöjande och Yuichi som i hemlighet beundrar flickan vid pianot, som heter Kuno. 01:39:26-På Hoshinos befallning har några tonårspojkar från skolan övertalat Yuichi att lura Kuno till en övergiven lada där de troligtvis utför gruppvåldtäkt på henne. Efter övergreppet står Hoshino och röker medan Yuichi för första gången visar en emotion, han storbölar. Under hela sekvensen hör vi Debussys *Arabesque nr. 1*, vilket känns obehagligt - anempathetic music. Som i scenen när mamman slår Yuichi överröstar samma stycke den traumatiska händelsen som visas på duken.

⁶⁰ Gerald Larner, *Maurice Ravel* (Singapore: Phaidon Press, 1996), s. 61.

⁶¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, s. 19.

01:53:05-Vi får reda på vad Hoshino gör efter skolan: han står på ett risfält med sin bärbara CD-spelare och lyssnar på musik, precis som Yuichi. Scenen är lika vackert filmad som när Yuichi visas i samma landskap, men dekoren är en helt annan: Hoshino står vemodigt ensam i halvmörkret vid solnedgången och risfältet är skördat. Stämningen är tung. Samtidigt hör vi Lily Chou-Chous låt med den japanska texten: "The evening sky was red. Everyone's stares were cold. The a big cloud came down from the sky and hid me." 01:58:08-Klasskamraten som Yuichi brukar sälja till klienter har begått självmord och därför får Yuichi en spyattack i klassrummet. Direkt efter inleds en scen med Hoshino som står i en dimma på det karga risfältet. För andra och sista gången hörs toner av den traditionella japanska musiken vi fick höra under Okinawautflykten. Några sekunder senare övergår musiken till Lily Chou-Chous sång samtidigt som Hoshino får ett utbrott och vrålar ut sin ilska över världen. Hans skrik kvävs av texten: "Experiment in love - it confuses me, experiment in love - does it make you laugh?". Vi har tre lager som förstärker varandra genom en blandning av det visuella och det auditiva: vi ser Hoshinos desperation, vi hör (knappst p.g.a. musiken) honom vråla, vi hör den högljudda musiken. Vi kan se det som att han får en chans till ett dödsskrik innan han blir mördad. Musiken blir en förlösning i ett kritiskt ögonblick. Innan sången slutar byts bilden till Yuichi, som nu också står på ett skördat kargt risfält, tyst, med huvudet nedböjt mot den nakna jorden. Vi känner med Yuichi, vi känner hans känslor genom musiken och hans existensförnekande. Han är alltid den som är tyst, som står ensam, med huvudet nedböjt.

02:03:38-Yuichi står utanför Lily Chou-Chous konsert och ska för första gången IRL träffa sin bästa vän. Blue Cat ska hålla ett grönt äpple i handen som igenkänningstecken. Vi ser Yuichi och ett äpple som kastas upp i luften medan låttexten "I see you, you see me. You see me, I see you" spelas - samma låta som då Hoshino utförde förnedringsritualer på Yuichi blir här ett reminiscensmotiv. Några sekunder senare ser Yuichi att det är Hoshino som kastar äpplet. Efter en kort snegling mot Hoshino bestämmer sig Yuichi för att undvika honom.

02:09:16-Hoshino har rivit sönder Yuichis biljett till konserten eftersom han önskar att Yuichi ska vänta med ett grönt äpple i handen på en okänd kompis vid namn Philia. Nu står Yuichi i kylan utanför konsertarenan, i mörkret, och tänker. Äpplet har inom religion, mytologi och folksägnar representerat frestelse, men också odödlighet och kunskap. Det finns många olika exempel: Adam och Eva, Herakles och de gyllene äpplena, Snövit, men även uttryck som "apple of my eye" eller "bita i det sura äpplet". I Sverige var det vanligt att eleverna gav sina lärare blänkande äpplen.

02:11:51-Konserten är slut och Yuichi har mord i sina tankar. När han ser Hoshino och folkmassan som kommit ut från konsertarenan börjar han ropa att han ser Lily Chou-Chou som vinkar. Alla springer till den platsen Yuichi tittar mot. Yuichi tränger sig fram till Hoshino och knivhugger honom i ryggen men väntar på att Hoshino ska vända sig om och se honom. Det är ett avgörande ögonblick när de två tonårspojkarna, kanske för första gången, verkligen ser på varandra. Lily Chou-Chou nynnar under hela sekvensen några textlösa rader medan Yuichi lugnt går därifrån. 02:15:21-Yuichi har mördat och ett nytt liv väntar: först sitter Yuichi hemma vid pianot och lär sig trevande spela *Flickan med linhåret*. Plötsligt ser vi honom dinglandes livlös, som om han hängt sig, men egentligen står han på en pianopall och funderar. Kameran vilar länge på Yuichis, tror vi, livlösa kropp medan solen bländar in genom tvätten som hänger utanför. Scenens effekt förstärks genom avsaknaden av musik. Istället hörs ett svagt fågelkvitter och tvättgalgarnas knarrande. På fansajten dyker följande text upp: "I hate everyone. But I like it here". Själv mord genom hängning är statistiskt sett den mest populära metoden att begå självmord på i Japan. Aokigahara, skogen nedanför Fuji berget, kallas även för Själv mordsskogen och dit vandrar många japaner varje år för att hänga sig. Skogen saknar djurliv, sägs vara bebodd av demoner och är berömd för sin kusliga tystnad. En av de mest kända scenerna i en japansk film där självmord genom hängning förekommer är inledningsscenen till filmen *Battle Royale* (2000). 02:19:05-Yuichi går tillbaka till skolan som om ingenting har hänt. Han står i skolans musikrum medan Kuno sitter och spelar *Arabesque nr. 1*. Efter allt Yuichi har upplevt, och dessutom är han nu en mördare, finner han serenitet och renhet i flickan. Han behöver hennes existens. 02:22:15-Filmen slutar och på chattsajten står det: "How wonderful will be the end of all things, as my body rots and I am destroyed." Slutsekvensen visar samma scenlandskap som öppningssekvensen, det är samma artist, samma plats, men är det samma värld? Yuichi står med sin bärbara CD-spelare på risfältet och lyssnar på sin musik. Kameran klipper mellan Yuichi i sin vita skolskjorta som står på det gröna risfältet, till flickan i skoluniform som begått självmord och nu också står på ett likadant grönt risfält med en bärbar CD-spelare, för att slutligen visa den mördade Hoshino som står på ett skördat dystert risfält i solnedgången med sin bärbara CD-spelare. Det är svårt att fokusera sig på vad Lily Chou-Chou sjunger samtidigt som sekvenser från chattsajten klipps in. Sångtexten ljuder: "I wanna be just like a melody, just like a simple sound." Chattsajten inflikar: "Black tears...A world without color." Orden för tankarna till Basho och den japanska haikudikten: fåordigheten, färglösheten, ensamheten, döden.

7. Slutsatser

Utbytet av intrycken mellan Frankrike-Japan fick ett betydande inflytande över den impressionistiska konstgenrens utveckling. Uppsatsen har visat på symbolismens och den traditionella japanska konstens inverkan. I filmen *All About Lily Chou-Chou* har den franska impressionismen använts på ett modernt audiovisuellt sätt i det land som en gång influerade såväl Debussy i sin komponering som de impressionistiska konstnärerna. Iwai visar oss att Japans ungdom kan appliceras på impressionismen, likaväl som impressionismen kan appliceras på den japanska ungdomen. Båda grupperna längtar efter att komma ut ur ensamheten, att visa sina känslor. Mallarmé, en av Debussys favoritpoeter vars dikter han tonsatte, skrev i dikten *Angoisse*: "Obsessed by my shroud, I flee, pale, undone, afraid of dying when I sleep alone."⁶²

Filmen blir en symbol för feedback loopen Japan-Frankrike-Japan genom flera kriterier: regissören använder sig av musikvideolikhande sekvenser blandade med japansk kultur och Debussys musik för att visa oss Yuichis liv. Karaktärerna i filmen nämner Debussy och andra nyckelord som är typiska för den impressionistiska rörelsen, men det mest direkta exemplet är när Lily Chou-Chou säger att "Debussy gjorde eterisk musik". Det musikaliska bildspel som Debussy kännetecknas för återkommer i Iwais tavelgalleri. På så sätt blir filmen ett exempel på nutida rörlig impressionism: precis som impressionisterna satsar Iwai på stämningen och på att återge ett snabbt försvinnande ögonblick istället för att fokusera sig på en fortlöpande berättelse. Precis som impressionisterna koncentrerar han sig på vardagsscener och landskap. Precis som hos impressionisterna blir drömmar, himmel och hav genomgående teman där drömmarna flätas samman genom filmens musikstycken. Scener med en frälst Yuichi blandas tillsammans med enkla glesbyggdslandskap. En chimär önskan från Yuichis sida där han i början av filmen står på ett svajande grönt risfält förvandlas till sot. Hela hans tillvaro bygger på ett konglomerat av ödesdigra händelser som släpar sig fram mot ett annalkande slut. Spänningen mellan Yuichi och eskapismen, liksom den mellan vännerna Yuichi och Hoshino, kulminerar i ett *fait accompli* genom mötet mellan Yuichi och den mystiska personen som kallar sig för Blue Cat. Kanske är hans förhoppning att det oupplösta ackordet upphör med dess frenesi och övergår till ett rogivande tonikaläge?

⁶² Henry Weinfield, *Collected poems* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996), s. 15.

Filmmusik ska inte bli för dekorativ (när det inte är befogat), den ska fylla en funktion och det gör den hos Iwai. Genom att varva melankolisk japansk popmusik med Debussys pianomusik markeras kontrasterna mellan Yuichis två världar. Eftersom samma sorts musik av Debussy används, ett instrument och en stil, låter musiken kontinuerlig och filmen känns trots tidshoppen sammanhängande. Debussys musik i sig har redan extramusikaliska egenskaper där stämningar och bilder förmedlas. Iwai använder de egenskaperna på två sätt: att förstärka scener, men även kontrastera mellan scenen som visas och musiken som spelas. Aristoteles hade idéer inte enbart om etern, men även om musik. Han ansåg att endast imitationer kan skapas genom musik, men aldrig riktiga känslor. Tanken passar in bra in på Yuichi: genom att leva i sin musikvärld intalar han sig att allting utanför bara är på låtsas. Han har svårt att hantera kollisionerna med verkligheten och åker längre in i sina personlighetsstörningar. Förebilden Lily Chou-Chou blir som en läkande drog för de känslomässiga ärr Yuichi bär på. Filmen hade lika gärna kunnat heta *An Impression About Lily Chou-Chou* för publiken får inte veta mycket om vare sig Yuichi, den mystiska virtuella sångerskan, eller de andra protagonisterna. Istället genomsyras filmen av en längtan efter frid där slutet göms i en bitterljuv glömska.

8. Förslag till vidare forskning

Det är inte lätt att hitta en film, som inte handlar om kompositörens liv, men innehåller mer än ett Debussystycke. Ett förslag på vidare forskning skulle kunna vara att jämföra vilken inverkan Debussys musik har i skräckfilmer: om hans musik har en underförstådd betydelse för filmens handling, karaktärer etc. Många gånger innehåller skräckfilmer ett moment med en mardröm, som ju också är en slags dröm, och kan återknytas till den drömska atmosfär Debussys musik kan skapa. Det finns en del moderna skräckfilmer som *Dog Soldiers* (2002), *Twilight* (2008) och säkert många asiatiska skräckfilmer, som innehåller Debussys musik. Ett annat förslag är en analys av hur fragmenteringar av Debussys verk använts i film, t.ex. i Hollywoodfilmer som *Portrait of Jennie* (1948), eller varför inte analysera den i uppsatsen nämnda japanska filmen *Drunken Angel* (1948).

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

- Alves, William. *Music of the Peoples of the World*. 3rd ed. Boston, Massachusetts: Schirmer, 2013.
- Anton, John P. and Anthony Preus. *Essays in Ancient Greek Philosophy, vol. 2*. 2nd ed. Albany, New York: State University of New York Press, 1983.
- Barasch, Moshe. *Theories of Art: 3, From Impressionism to Kandinsky*. New York and London: Routledge, 2000.
- Barnhill, David Landis. *Basho's Haiku: Selected Poems of Matsuo Basho*. Albany, New York: State University of New York Press, 2004.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2012.
- Brown, Matthew. *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- Buhler, James, David Neumeyer, and Rob Deemer. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Cottrell, Stephen. "A View from the East: Orchestras in East Asia." In *The Cambridge Companion to the Orchestra*, edited by Colin Lawson. Cambridge: University Press, 2003.
- Dayez, Anne, Michel Hoog, and Charles S. Moffett. *Impressionism: A Centenary Exhibition, the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974.
- Eisenman, Stephen F. "The Intransigent Artist." In *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, edited by Mary T. Lewis. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Harris, Frederick. *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. Hong Kong: Tuttle Publishing, 2010.
- Herbert, Robert L. "Impressionism, Originality and Laissez-Faire." In *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, edited by Mary T. Lewis. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Ko, Mika. *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. New York and London: Routledge, 2010.
- Larner, Gerald. *Maurice Ravel*. Singapore: Phaidon Press, 1996.
- Mack, John. *The Sea: A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2011.
- McCalla, James. *Twentieth-Century Chamber Music*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2003.
- McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.
- Mes, Tom and Jasper Sharp. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2005.
- Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson, 1973.
- Richardson, Robin. *Here, There and Everywhere: Belonging, Identity and Equality in Schools*. UK: Trentham Books, 2005.
- Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokyo: Kodansha, 2003.
- Stojkovic, Jelena. "Alternative Japan." In *Directory of World Cinema: Japan*, edited by John Berra. Bristol and Chicago: Intellect, 2010.

- Tarling, Nicholas. *Orientalism and the Operatic World*.
Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield. 2015.
- Trezise, Simon. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: University Press, 2003.
- Trezise, Simon. *Debussy: La Mer*. Cambridge: University Press, 1994.
- Ward, Jean E. *Short poems*. US: lulu.com, 2008.
- Weinfield, Henry. *Collected Poems*. Berkeley and Los Angeles, California:
University of California Press, 1996.
- Williams, Tami M. "Dancing with Light: Choreographics of Gender in the Cinema of
Germaine Dulac." In *Avant-Garde Film*, edited by Alexander Graf and Dietrich
Scheunemann. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007.

Elektroniska källor⁶³

- DeVoto, Mark. "Whole-Tone Scale." *Encyclopaedia Britannica*, 2015.
<http://www.britannica.com/art/whole-tone-scale>
- Smirnov, Dmitri. "Ocean Waves." *Dream Journey*, 2003-2004.
http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/DS140_6Haiku.html

Diskografi

- All About Lily Chou-Chou. *Arabesque*. 2001. Här finns alla Claude Debussys stycken från
filmen inkl. Takeshi Kobayashis instrumentella kompositioner.
- Lily Chou-Chou. *Breath*. 2001.

Övriga källor

- All About Lily Chou-Chou (Riri Shushu no subete)*. Directed by Shunji Iwai. 146 min. 2001.
- Debussy, Claude. *Arabesque nr.1*. 1888-1891, *Preludier: Flickan med linhåret*. 1909-1910,
Suite bergamasque: Clair de lune and Prélude. 1890-1905.

⁶³ Internetlänkarna har kontrollerats senast den 20 januari 2016.