LUND UNIVERSITY

En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama

Wallengren, Ann-Kristin

1998

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Wallengren, A.-K. (1998). *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*. [Doktorsavhandling (monografi), Filmvetenskap]. Lund University Press.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

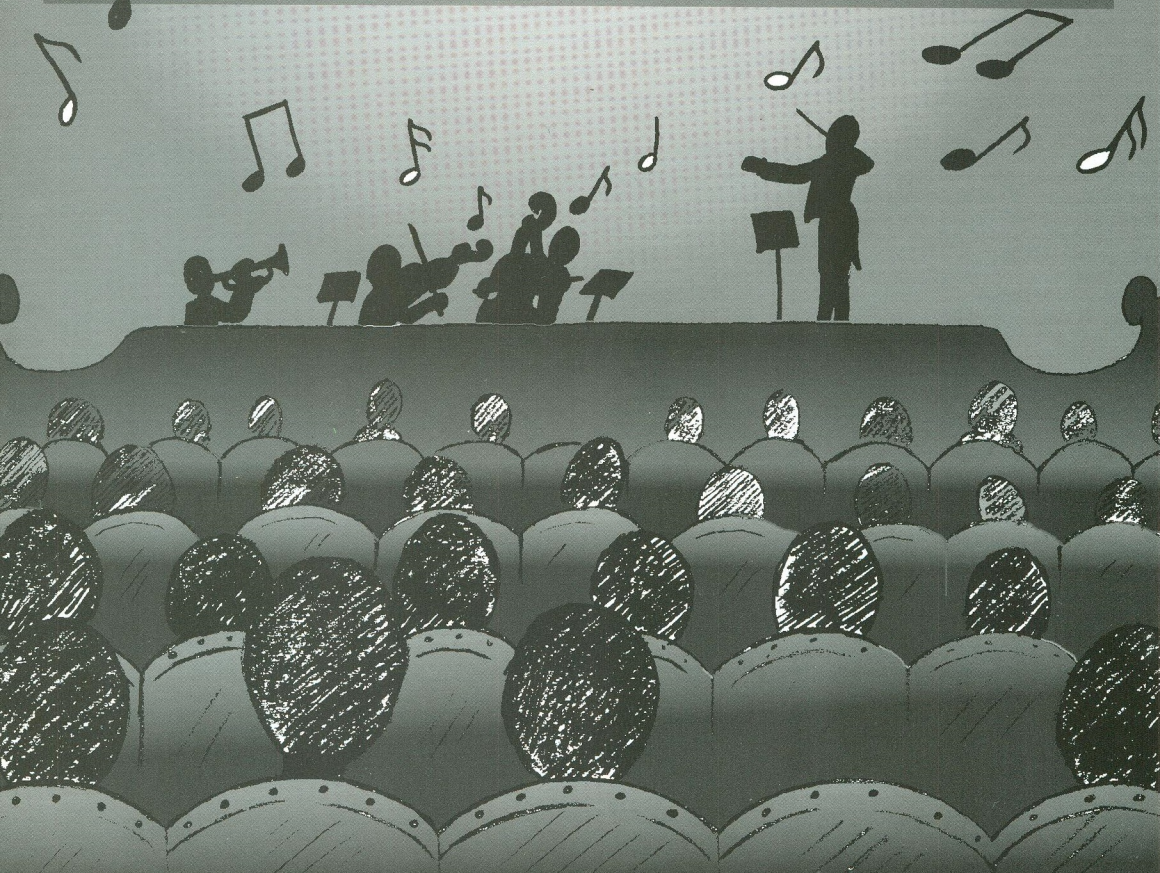
LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

EN AFTON PÅ RÖDA KVARN

Svensk stumfilm som musikdrama

Ann-Kristin Wallengren



Ann-Kristin Wallengren

En afton på Röda Kvarn
Svensk stumfilm som musikdrama

LITTERATUR TEATER FILM, NYA SERIEN 17
Red: Eva Hættner Aurelius, Per Rydén, Margareta Wirmark

En afton på Röda Kvarn
Svensk stumfilm som musikdrama

Ann-Kristin Wallengren

Lund University Press
Box 141
S-221 00 Lund
Sweden

©Ann-Kristin Wallengren

Art nr 205 24
ISSN 0347-7770
ISBN 91-7966-524-1

Printed in Sweden
Team Offset
Malmö 1998

Ann-Kristin Wallengren
En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid humanistiska fakulteten vid universitetet i Lund kommer att offentligen försvaras i Carolinasalen, lördagen den 6 juni 1998, klockan 10.15.

Lund University Press, Box 141, S-22100 Lund, Sweden
ISBN 91-7966-524-1
ISSN 0347-7770, Litteratur Teater Film, nya serien

Organization: Lund University, Department of Comparative Literature
Author: Ann-Kristin Wallengren
Document name: Doctoral Dissertation
Language: Swedish
Number of pages: 280
Date of issue: 1998-06-06
Coden: ISRN LUHFDA/HFLI– –98/1049– –SE+280

Title: **An Evening at *Röda Kvarn*. Swedish Silent Film as Music Drama**

Abstract: The present dissertation delineates the development of silent film music in Sweden in relation to changes in the production practices. Also, the study shows, through analyses of certain swedish films from 1919–1928, that narrative silent film, at least during the second half of the period, had and still has a dramaturgical, structural, narrative and dramatical function which has to be taken into consideration when one studies the reception of silent films.

The historical chapters deal with the orchestral development, with film music during the first decades of silent film and delineates the way silent film music became a more integrated part of cinematic narration. Among other things, swedish original composition and arrangements of compiled music are discussed in some detail. Also an account of the mechanical instruments used in Sweden and the musicians' working conditions is provided.

The still common apprehension that music is narratively and dramatically more significant in sound film than in silent film is discussed. Based on some theoretical reflections and on analyses of films whose music derives from either cue-sheets or an original score, the question is reversed: perhaps music in silent film played a different and possibly more significant role than a merely illustrative one. Silent film could even be regarded as a musicodramatic work of art, in which music offers a substantial portion of the information, being thus even more important in silent film than in sound films.

Key words: film music analysis, film music theory, history of film music, music drama, narrative, silent film music, swedish silent film.

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Innehåll

1. Inledning 7
Problemdiskussion och syfte 7
Forskningsläge och litteratur 11
Källor 18
Disposition 21

2. Filmmusikens teori 23
Frågan ”varför” 23
Relationen mellan film och musik i stumfilm och ljudfilm 30
Filmens och musikens interaktion 40
Musik och mening 50

3. Filmmusikaliska föregångare 58
Musik och bildberättande 59
Moritatsångare, tittskåp, Laterna Magica, skioptikon 60
Diorama och panorama 62
Panorama och spektakel 63
Skuggspel, Reynaud och Edison 64
Musik i teatrala former 66
Mim och pantomim 66
Folklig och borgerlig teater 68
Melodramteatern 71
Filmens första scener 74

4. Från fonograf till orkester 76
Film och fonograf – varieté och orkester 76
Kringresande film och musik – i kyrkor och andra lokaler 79
Fasta biografer – uppgång och nergång 82
Dramatiska spelfilmer 85
Filmernas musikalisering 91

5. Biografmusik – filmmusik 96
Biografmusik som konsertprogram 97
Stumfilm och operamusik 103
Biografmusik blir filmmusik 107
Musikförslag efterfrågas 109

Musikprogrammen 115
Filmillustration – musik, manualer och effekter 126
Rudolf Sahlberg och Röda Kvarns biografmusik.....133
Originalkompositioner.....143

6. Snåla vindar – konkurrens och förändringar.....154
Mekanisk musik – ljudfilmsförsök och självspelande instrument.....154
Biografmusikernas arbetsförhållanden – damm och lönestrider.....162
Ljudfilmen.....170

7. Kompilerad stumfilmsmusik – *Karl XII, Ingmarsarvet, Två konungar, Hans kunglig höghet shinglar*.....178
Musikscener.....182
Musikspeglingar och mönster.....192
Två konungar – en stumfilmsmusikal 198
Bellmans visor.....200
Konungarnas musik.....205
Sammanfattning.....207

8. *Sången om den eldröda blomman* – originalkomposition.....210
Formell uppbyggnad och strukturella mönster.....214
Notmaterialet.....214
Filmens handling.....215
Musiken – allmän karakteristik 216
Strukturella mönster 220
Olof och kvinnorna – musiken som tematisk uttolkare.....229
Livet leker.....230
Kyllikki.....234
Omvändelsen.....236
Landsbygd kontra stad.....239
Sammanfattning.....244

9. Avslutande reflektioner.....246

Summary.....255

Källor.....260

1. Inledning

Problemdiskussion och syfte

Den 14 oktober 1929 hade *Konstgjorda Svensson* i regi av Gustaf Edgren premiär. Filmen markerade för svensk filmproduktion det första steget på vägen bort från en 30-årig epok – stumfilmen och dess renodlade bild- och musikberättande. Till *Konstgjorda Svensson* hade det nämligen spelats in några 78-varvsskivor som på några ställen i filmen ersatte biograforkestern. Skivorna tros främst ha innehållit sånger (grammofonskivorna är förkomna) men det fanns också en prolog där huvudrollsinnehavaren Fridolf Rhudin ”talade direkt ut till publiken, förhånade ljudfilmens nymodigheter och apostroferade biografens kapellmästare”.[1]

Fram till nu hade publiken fått njuta av levande musik exekverad av musiker i biografen. Att gå på biografteater under stumfilmstiden var ofta en festlig och högtidlig händelse och de stora praktbiograferna, med Stockholms Röda Kvarn i spetsen, hade hög kulturell status. Men det som musikaliskt verkligen utspelade sig här och på landets övriga biografer är till stor del dolt i historiens dimslöjor.

Den negativa inställning mot ljudfilmen som tonade fram i *Konstgjorda Svensson* var grundmurad hos landets alla biografmusiker som i ett slag riskerade att bli arbetslösa. Men även andra menade att med ljudfilmen försvann ett berättande som hade utvecklats till en högtstående poetisk bild- och musikkonst. Charles Chaplin är antagligen det mest berömda exemplet på en regissör som under flera år styvnackat vägrade att ge efter för talets och dialogens mer exakta positionsbestämningar.

Till stumfilm spelades musik. Den allmänna föreställningen att stumfilm är en konstart där alla människor rör sig ryckigt snabbt, filmen alltid är svart-vit, skådespelarna inte kan agera utan har alltför överdriven mi-mik och gestik, genren mestadels är den komiska etc, åtföljs av fördom-en att musiken alltid bestod av att en pianist, företrädesvis på ett piano av spikpianokaraktär, improviserade och spelade ragtimes och glada schlagers. Att man kanske allmänt tror att det är dessa kännetecken som är signifikanta för stumfilmen beror inte

[1] *Svensk Filmografi 2* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1982), s 353.

enbart på okunnnighet i sig, utan till stor del på att de flesta endast sett stumfilm på TV som med få undantag presenterar denna konstart på ovan skisserade sätt. Att filmen är inspelad i en annan hastighet rättas inte till vid sändningen, televisionen visar oftast amerikanska stumfilmskomedier och man har använt sig av den musik som man på grundval av fördomar har trott vara den riktiga.[2] Även om kunskaperna kring stumfilm och stumfilmsvisningen har ökat är föreställningen om den improviserande pianisten seglivad.

Forskningen kring stumfilm är omfattande och rik både i ett internationellt men också ur ett svenskt perspektiv. Den svenska stumfilmshistorien är till stor del belyst av forskare som Rune Waldekranz, Gösta Werner, Jan Olsson, Bengt Forslund, Elisabeth Liljedahl, Leif Furhammar, Bengt Idestam-Almqvist, John Fullerton, Bo Florin m fl men vi vet ändå ytterligt lite om den andra halvan av stumfilmsförevisningen, nämligen musiken.[3] Tolkningar har gjorts av centrala svenska stumfilmer men ingen hänsyn har tagits till musikens påverkan. Lite annorlunda för-håller det sig med forskningen i andra länder. I främst USA, men också i t ex Tyskland har historieskrivningen

---

[2] Undantag till dessa stumfilmsvisningar är bl a den serie av restaurerade stumfilmer gjorda av Thames Television som till viss del visats i svensk television.

[3] Här nämns endast ett urval ur litteraturen om svensk stumfilm: Gösta Werner, *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916* (Stockholm: Norstedt, 1969), *Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse* (Stockholm: Norstedt, 1979), Rune Waldekranz, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896-1906*, lic.avh. (Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholm, 1969), *Filmens historia del 1* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1985), Jan Olsson, *Från filmljud till ljudfilm. Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903-1914* (Stockholm: Proprius förlag, 1986), *Sensationer från en bakgård. Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm/Lund: Symposion bokförlag, 1988), Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt*, diss. (Uppsala universitet, Stockholm, 1975), Bengt Idestam-Almqvist, *Den svenska filmens drama* (Stockholm: Åhlén & Söners Förlag, 1939), *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1974), Bengt Forslund, *Victor Sjöström. Hans liv och verk* (Stockholm: Bonnier, 1980), John Andrew Fullerton, *The Development of a System of Representation in Swedish film, 1912–1920*, Ph.D. diss. (Norwich: University of East Anglia, 1994), Bo Florin, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*, diss. (Stockholm: Aura förlag, 1997).

kring filmmusik och stumfilms-tolkningar ur ett musikperspektiv vunnit större terräng genom insikten att musiken är en omistlig del av stumfilmsupplevelsen.

Negligerandet av filmmusiken är signifikant för gängse filmteori och filmhistoria. Filmvetenskapen har av olika orsaker, vilka diskuteras mer ingående i kapitel 2, gett det visuella berättandet företräde framför det auditiva trots att musik, ljud och dialog är en oskiljaktig del av den filmiska narrationen. Filmmusik och filmljud har av den anledningen behandlats separat och har framför allt inom den amerikanska filmvetenskapen under det senaste decenniet rönt en tilltagande uppmärksamhet. Sämre beställt är det med forskning kring den svenska filmmusiken. Här finns en lucka som förtjänar att täppas till.

Stumfilmstiden räknas som en viktig epok i den svenska filmhistorien, och perioden 1917–ca 1924 kallas t o m den svenska filmens guld-ålder.[4] Den svenska stumfilmen hade och har ett mycket gott renommé internationellt. Stumfilmsmusiken låg också i mångt och mycket till grund för musiken i ljudfilm. För att börja nysta i den svenska filmmusikhistorien ter det sig därför relevant att behandla denna begynnande epok. Ett av avhandlingens syften är att teckna den historiska utveckling-en av stumfilmsmusiken i Sverige i relation till förändringar inom stumfilmen och produktionen, och därvid göra internationella jämförelser.

Att stumfilm ackompanjerades av en improviserande pianist är inte den enda fördom som är en del av stumfilmens mytbildning. Även i sofistikerad filmmusiklitteratur stöter man fortfarande på tanken att musiken till stumfilm enbart hade en illustrativ och stämningsskapande funktion – om stumfilmsmusik nu överhuvudtaget nämns – medan musiken i ljudfilm anses narrativt mer betydelsefull. Denna inställning gäller inte för den nyare litteratur som är ägnad åt stumfilmsmusik, men här finns å andra sidan ofta ett musikvetenskapligt närmande som enligt min mening tar alltför lite hänsyn till att musiken samverkade med det filmiska berättandet. För att förstå stumfilmens berättande och särart är det av yttersta vikt att inbegripa musiken. Avhandlingens andra övergripande syfte är att visa att musik till narrativ stumfilm, åtminstone under epokens senare halva, hade och har en dramaturgisk, strukturerande, berättande och dramatisk funktion som i det närmaste är oundgänglig för receptionen av den stumma filmen. Detta visas genom analyser av några

[4] Se Florin, *Den nationella stilen* som diskuterar denna terms uppkomst och användning i samband med den här perioden i den svenska stumfilmen.

svenska filmer från 1919–1928 för att därigenom bidra till förståelsen av den svenska stumfilmsskatten. I sammanhanget är det viktigt att påpeka att filmmusiken ses som en filmisk berättarkomponent och inte som en fristående musikalisk yttring.

Att filmmusikens teori och historia har behandlats separat och skild från den allmänna filmteorin har nackdelen att det saknas en standardiserad metodologi och terminologi, vilket Kathryn Kalinak påpekar.[5] Gen-om den konstruerade uppdelningen mellan bild och musik och genom att ett berättarelement, musiken, särskiljs blir tyngdpunkten med nödvändig-het lagd på detta. Risken finns därmed att det tycks som om musiken i analyserna tillskrivs en kanske alltför stor betydelse för filmens narration.

Men det kan också finnas en viss vinst i framhävandet av musik som berättarelementet. Ofta lägger vi inte aktivt märke till musiken i en film och blir inte medvetna om vilken roll den spelar för förståelsen. Peter Brooks beskriver denna internalisering sålunda: ”Through the film and the pervasive exploitation of background music, we have become so accustomed to music used toward the dramatization of life that it is difficult for us to recapture its radical effect, to measure its determination of our reading of the representations before us.”[6] Av den anledningen är det av vikt att speciellt belysa filmmusiken. Och i stumfilmen alldeles särskilt. Här är musiken det enda ljud som når publiken och det enda ljud som interagerar med bildberättandet. Här finns inget tal som mer definitivt meddelar oss vad som händer både inom och utanför karaktärerna. De rörliga bilderna och musiken bildar tillsammans ett berättande där musiken har ett större, och annat, utrymme än i ljudfilmen. Jag hoppas kunna visa att musiken var oundgänglig för stumfilmens speciella berätt-arteknik, att stumfilmen är ett musikdrama.

---

[5] Kathryn Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1992).

[6] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), s 48. Urspr. publ. (New Haven:Yale University Press, 1976).

Forskningsläge och litteratur

Ovan har redan berörts att filmmusikforskningen, liksom all filmvetenskaplig forskning, har sitt centrum i USA. Både där och i Tyskland har det publicerats monografier som enbart fokuserats på stumfilmsmusiken. En av de tidigaste är Charles Merrel Bergs *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927*.[7]

Bergs bok är en traditionell historisk översikt över den amerikanska stumfilmsmusiken där han i sina teoretiska kapitel ger en relativt ytlig bild av stumfilmsmusikens funktioner. Problemet är att han inte grundar sina funktioner och teorier i faktiska analyser av stumfilmer och deras musik liksom att han i många fall inte heller går direkt till källorna, utan till stor del utgår från vad som redan skrivits om stumfilmsmusik och filmmusik i allmänhet. Flera tidigare, och för den delen också senare utgivna, böcker om filmmusik börjar ofta med en introduktion om musiken under stumfilmstiden (den amerikanska) och denna behandlas överlag kortfattat och som ett nödvändigt ont.[8] Ingen vill av historiska skäl gå förbi stumfilmsmusiken, men ingen tar tjuren vid hornen för att komma förbi den i många fall stereotypa och mytologiska historieskrivningen. Därför stöter man i en bok som Bergs på påståenden som att musikens uppgift under filmens första femton år enbart var att dränka distraherande ljud. Men Bergs bok är ändå den första som seriöst ägnar sig åt enbart stumfilmsmusiken och den är förtjänstfull ur synpunkten att den lämnar viktiga upplysningar om t ex filmmusikens föregångare, om stumfilmsmusikernas arbetsmetoder, om olika sätt att använda musiken. Här finns alltså många faktaupplysningar som är användbara medan hans bristande teoretiska resonemang till viss del kan förklaras av den allmänna filmteorins samtida position.

---

[7] Charles Merrel Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927* (New York: Arno Press, 1976), Ph.D.diss. (University of Iowa, 1973).

[8] Roger Manvell/John Huntley, *The Technique of Film Music* (London and New York: Focal Press Ltd, 1957), Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film* (Lyon: Serdoc, 1963), Tony Thomas, *Music for the Movies* (South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company Inc, 1973), James L. Limbacher (ed), *Film Music: From Violins to Video* (Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1974), Roy Prendergast, *A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films* (New York:New York University Press, 1977), m fl.

En liknande bok är Hansjörg Paulis *Filmmusik:Stummfilm*.[9] Trots att den är producerad i Tyskland står den amerikanska stumfilmsmusiken i centrum, men sidoblickarna är många på framför allt den tyska biografmusiken. Den teoretiska insikten är här högre och Pauli diskuterar mer utförligt om stumfilmsmusikens egenart. Han tar också relativt stor hänsyn till sambandet mellan filmmusikens utveckling och yttre faktorer så-som ekonomiska överväganden inom filmindustrin och andra produktionsbetingelser.

Roten till att stumfilmsmusik ofta har behandlats så enahanda ligger till stor del i att så få analyser har utförts på enskilda filmer och deras musik.[10] Teoribildningen har till stor del byggt på antaganden. Ofta nöjer sig författarna med enbart teorier om filmmusikens funktioner, både vad gäller stumfilm och ljudfilm, och i de fall de bygger på empiriska exempel är dessa lösryckta ur sitt sammanhang. På så sätt framträder endast de funktioner författaren vill påvisa medan de dramaturgiska och narrativa aspekterna kommer i skymundan. Anledningen till dessa bristande analyser är delvis problem av källkaraktär, till vilket jag återkommer, men under senare år har det dykt upp litteratur som angriper problematiken ur ett analysperspektiv. I Tyskland uppmärksammas relativt flitigt den europeiska stumfilmsmusiken, naturligt nog med tonvikt på den inhemska. Här har under de sista tio åren kommit ut tre monografier som behandlar den tyska stumfilmsmusiken ur olika perspektiv och som ger analyserna större utrymme: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* av Ulrich Rügner, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann* av Ulrich Eberhard Siebert och *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen* av Rainer Fabich.[11]

---

[9] Hansjörg Pauli, *Filmmusik:Stummfilm* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981).

[10] En i sammanhanget tidig och relativt läsvärd analys av stumfilmsmusik, musiken till Griffiths *The Birth of a Nation*, presenteras av Seymor Stern i *Film Culture* (no 36, Spring/Summer, 1965), s 103-124.

[11] Ulrich Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* (Hildesheim: Georg Olms, 1988), Ulrich Eberhard Siebert, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann* (Frankfurt a.M., Bern, etc: Peter Lang, 1990), urspr. utg. som doktorsavhandling (Berlin, Freie Universität, 1989), Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen* (Frankfurt a.M., Bern, etc: Peter Lang, 1993), urspr. utg.

De två sistnämnda är musikvetenskapliga avhandlingar vilket tydligt framgår i analyserna. Speciellt Fabich ägnar sig föredömligt åt långa ingående diskussioner om musiken till ett flertal filmer men analyserna är huvudsakligen deskriptiva, och visar framför allt hur musiken formmässigt är uppbyggd. Även i de underkapitel som uttalat ska ägna sig åt musik *och* film ges bara beskrivningar av vad som händer i filmen och formellt i musiken. Tolkningarna och konsekvenserna av filmens och musikens samarbete är mycket kortfattade och ytliga. Ur musikvetenskaplig synvinkel kan analyserna vara intressanta men de säger inte så mycket om musik som ett filmiskt berättarelement.

Siebert ägnar sig huvudsakligen åt den tyske filmmusikkompositören, dirigenten och författaren Hans Erdmann och diskussioner om vad denne skrivit om stumfilmsmusik medan Rügner avser att koppla ihop den tyska filmens och stumfilmsmusikens utveckling och estetik under angivna år. Detta gör han medelst analyser av signifikanta filmer men trots att han deklarerar att det viktigaste är att ”Filmmusik in ihrer konkreten Gestaltung existiert immer nur in Zusammenhang mit Film, in Zusammenhang mit seinem Erzählformen, seinen Bedeutungssammanhängen, seiner dramatischen Struktur, seiner Produktionsrealität” menar jag att analyserna inte motsvarar denna utgångspunkt.[12] De semantiska konsekvenserna uteblir även här.

En av anledningarna till dessa böckers tillkortakommanden kan vara att författarnas utblick är något begränsad – man använder sig nästan enbart av inhemsk litteratur som teoretisk grund. Men de analytiska problemen fokuserar också en viktig punkt för filmmusikforskningen. Ska filmmusikforskning företrädesvis vara en musikvetenskaplig eller filmvetenskaplig disciplin? Vilka metoder lämpar sig bäst för att kunna göra en rättvisande analys av filmmusikens funktioner? Svaret på frågan är naturligtvis att filmmusik måste analyseras ur ett tvärvetenskapligt perspektiv, att det behövs metoder från båda lägren. Men ett filmvetenskapligt perspektiv på stumfilmsmusiken är fortfarande ovanligt.

Martin Miller Marks avhandling *Film Music of the Silent Period, 1895–1924* från 1990 och hans på denna byggda bok *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924* från 1997 förskjuter, trots att den är musikvetenskaplig, tyngdpunkten mot filmmusik som

---

som doktorsavhandling (München: Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft Bd 94, 1992).

[12] Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, s 9.

filmisk komponent.[13] Bättre än några abstrakta funktionsindelningar visar hans analyser av främst musiken till *The Birth of a Nation* (Nationens födelse, D.W. Griffith, 1915) och *Entr'acte* (Mellanakt, René Clair, 1924) på det intrikata samspelet mellan film- och musikberättande. Marks har också, till skillnad från Berg, i grunden studerat tillgängligt källmaterial vilket bidrar till att väsentligt utvidga och nyansera bilden av den amerikanska filmmusikhistorien. Men trots bokens och avhandlingens alla förtjänster saknas av naturliga skäl ett grundläggande filmvetenskapligt perspektiv vilket får till följd att Marks inte presenterar några särskilda teoretiska diskussioner om stumfilmsmusikens estetik eller dess placering inom det filmiska berättarsystemet.

Stumfilmsmusikens estetik och teori behandlas, dock oftast mindre utförligt, i flera av de filmmusikteoretiskt inriktade monografier som har utkommit främst under senare år. Dessa böcker handlar främst om ljudfilmsmusikens teori men, som vi ska se senare, kan detta vara användbart även för stumfilmsmusikens vidkommande. De allmänna teorierna om filmmusik i allmänhet har under åren 1930–1980 varit förhållandevis likartade (jag kommer i senare kapitel att närmare diskutera detta). Inspirerad av nyare filmvetenskapliga synsätt och metoder skrev Claudia Gorbman 1978 sin avhandling *Film Music: Narrative Functions in French Films* som hon senare omarbetade och gav ut under namnet *Unheard Melodies. Narrative Film Music*.[14] Gorbmans bok bör anses som banbrytande i sitt slag. För första gången under senare tid sätts filmmusiken in i ett allmänt filmteoretiskt perspektiv vilket får återverkningar på hela hållningen till musikens roll i filmberättandet. Detta paradigmskifte, vilket inte tycks vara ett alltför starkt ord, initierat av Gorbman har fått flera efterföljare som har tagit upp detta forskningsperspektiv.

Ur stumfilmsmusikalisk synpunkt kan främst nämnas Kathryn Kalinaks avhandling *Music as Narrative Structure in Hollywood Film* och boken byggd på denna, *Settling the Score. Music and the Classical*

---

[13] Martin Marks, *Film Music of the Silent Period, 1895–1924*, Ph. D.diss. (Harvard University, 1990) och *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1997).

[14] Claudia Gorbman, *Film Music: Narrative Functions in French Films*, Ph.D.diss. (University of Washington, 1978) och *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (London, Bloomington, etc: BFI Publishing / Indiana University Press, 1987).

Hollywood Film.[15] Här ägnas ungefär trettio sidor åt musiken till stumfilm i ljuset av detta nya synsätt. Även Helga de La Motte-Haber/Hans Emons, Caryl Flinn och Royal S. Brown gör några kortare men användbara diskussionsinlägg.[16] Ett äldre, men gediget och genomarbetat verk, Zofia Lissas *Ästhetik der Filmmusik*, kan inte förbigås i en orientering kring filmmusik och dess yttringar under stumfilmstid.[17]

I de nordiska länderna, och framför allt i Sverige, är forskningen om filmmusik mindre utbredd. Den svenska musiken är dokumenterad i Sven G. Winquists *Musik i svenska ljudfilmer* (5 volymer som täcker åren 1929–1989) som ger upplysningar om kompositörer, textförfattare och melodier i alla, eller de flesta, svenska filmer.[18] Här finns korta inledningar skrivna av Torsten Jungstedt men läsaren erbjuds inte mycket utöver rena faktaupplysningar.

Rune Waldekranz, vars användbara licentiatavhandling *Levande fotografier* kartlägger tidiga filmvisningar i Sverige, och där musik nämns på flera ställen, har också skrivit antologiuppsatsen *Stumfilmens musik*.[19] Infallsvinkeln är en allmän internationell historieskrivning men här finns också korta inblickar i den svenska stumfilmsmusikhistorien. Waldekranz har även gjort en analys av musiken till *Karl XII* som dock huvudsakligen håller sig på det beskrivande planet.

---

[15] Kathryn Kalinak, *Music as Narrative Structure in Hollywood Film*, Ph.D. diss. (University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982) och *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992).

[16] Helga de La Motte-Haber/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung* (München: Carl Hanser Verlag, 1980), Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), Royal S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music* (Berkeley, Los Angeles, etc: University of California Press, 1994).

[17] Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik* (Berlin: Henschelverlag, 1965).

[18] Sven G. Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer, 1929–39, 1940–49, 1950–59, 1960–79, 1980–89* (Stockholm: Svensk musik resp STIM:s informationscentral för svensk musik, 1980, 1983, 1985, 1990, 1992).

[19] Rune Waldekranz, ”Stumfilmens musik” i *Skriftfest. 19 uppsatser om musik tillägnade Martin Tegen på hans 60-årsdag den 28 april 1979*, (red) Per-Erik Brolinson m fl (Stockholm: Sthlms Univ. Musikvetenskapliga institutionen, 1979).

Biografmusikens historia i Trondheim har beskrivits i en uppsats av Einar Gran, *Kinomusikk i stumfilmens dager og dens historie i Trondhjem (1902–1932)*.[20] Här har författaren gått direkt till källorna vilket också Palle Schantz Lauridsen har gjort i sin uppsats om dansk stumfilmsmusik.[21] I Lauridsens bidrag får vi en inblick i hur dansk stumfilmsmusik fungerade genom musikern Eduard Binderups efterlämnade material, och här finns en kort teoretisk genomgång av stumfilmsmusiken. Även Peter Schepelern har skrivit en insiktsfull text om musik i stumfilm men hans utblick är huvudsakligen internationell, dock med vissa danska jämförelser.[22] Olle Edström har använt tidigare outnyttjat material i en kortare text som belyser stumfilmsmusiken i Göteborg.[23] En annorlunda infallsvinkel på stumfilmstidens musik presenterar Jan Olsson i *Från filmljud till ljudfilm*. Här ges en fullständig dokumentation av de ljudfilmsförsök som gjordes av svenska bolag 1903–1914. För övrigt är inget sammanhängande eller analytiskt skrivet om stumfilmsmusiken i de skandinaviska länderna.[24]

Däremot finns en del annan filmmusiklitteratur. På svensk mark har musikvetaren Philip Tagg skrivit doktorsavhandlingen *Kojak – 50 Seconds of Television Music*, en näranalytisk studie av främst musiken men också hur den kombineras med det snabba bildberättandet i inledningen till denna tv-serie.[25] Genom Taggs ytterst detaljerade analys

---

[20] Einar Gran, *Kinomusikk i stumfilmens dager og dens historie i Trondhjem (1902–1932)*, hovedfagsoppgave i musikk (Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim, våren 1978).

[21] Palle Schantz Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt” i *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1994* (København: Institut for Film- og Medievidenskab, 1994).

[22] Peter Schepelern, ”Musik i mørke. Stumfilmens musikanvendelse i teori og praksis” i *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1980* (København: Institut for filmvidenskab, 1980).

[23] Olle Edström, *Göteborgs Rika Musikliv, en översikt mellan världskrigen*, Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen nr 42 (Musikhögskolan, Göteborgs Universitet, 1996).

[24]Gunnar Iversen har skrivit artikeln ”Skuggornas musik. Musik och ljud i stumfilm” i *Filmhäftet* (nr 4, 1994) som är en allmän introduktion till stumfilmsmusik ur ett internationellt perspektiv (detta nummer av *Filmhäftet* är för övrigt helt ägnat åt filmmusik). Bo Florins artikel ”Att se film är att höra musik” i *Chaplin* (nr 3, 1996) diskuterar nutida stumfilmsvisningar.

[25] Philip D. Tagg, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, diss. (Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen No 2, 1979).

belyses hur mångfasetterat bild- och musikberättandet är, men inriktningen är åter-igen musikvetenskaplig och saknar filmvetenskapliga teorier och metod-er. Avhandlingen klargör dock tydligt hur stort inflytande musiken har i det filmiska berättandet. Nyligen har också musikvetaren Ola Stockfelt skrivit en studie av filmmusiken i Gustaf Molanders *Intermezzo* från 1936 liksom det finns en del allmänna artiklar om filmmusik i både film- och musiktidskrifter.[26]

En hel del litteratur om filmmusik har skrivits i Danmark och Norge. Främst behandlar författarna modernare filmmusik i oftast korta analyser med vissa teoretiska diskussioner, eller diskuteras filmmusik ur ett mer allmänt perspektiv.[27] Men ingen, eller ytterst få, behandlar sitt eget lands filmmusik utan utblicken är hela tiden internationell. Kanske kan tillkomsten av den filmvetenskapliga avdelningen i Göteborg, vars syfte är att fokusera på ljud- och musikdelen i film, ändra på detta faktum.

Denna summariska forskningsöversikt är ingen genomgång av all litteratur om filmmusik, tvärtom är bara en liten del av all litteratur nämnd.[28] Många böcker är dock av mindre seriös art eller bara upp-

---

[26] Ola Stockfelt, ”Intermezzo: Ett musikaliskt narrativ i svensk trettiotalsfilm” i *Blågult filmmer: svenska filmanalyser*, (red) Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998). Stockfelt har också skrivit ”Filmmusikens dieges” i *Svensk tidskrift för musikforskning* (1996) där han hur olika aspekter diskuterar vikten av att forska i filmmusik. Andra svenska böcker om filmmusik ur ett i huvudsak introducerande perspektiv är Erling Bjurströms och Lars Lilliestams *Sälj det i toner…: om musik i tv-reklam* (Stockholm: Konsumentverket, 1993) och SFI har tillsammans med Svenska Rikskonserter 1993 gett ut studiematerialet *”You ain’t heard nuthin’ yet!” Om musik och ljud i film.*

[27] En bibliografi över nordisk filmmusiklitteratur finns i *Nordisk Filmforskning 1975–1995* (Århus: Nordicom, 1995). De böcker som skrivits är (undantaget finskspråkig litteratur) Ansa Lønstrup, *Musik, film og filmoplevelse. En tværæstetisk studie over ”Medløberen”* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1986), Jon-Roar Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood – filmmusik i retorikkens lys* (Oslo: Freidig Forlag, 1988), Randall Meyers, *Film Music. Fundamentals of the Language* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994), Birger Langkjær, *Filmlyd & filmmusik. Fra klassisk til moderne film* (Københavns Universitet: Museum Tusculanums Forlag, 1996).

[28] Bibliografier över filmmusik är Steven D. Wescott, *A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television* (Detroit: Detroit studies in music bibliograhy, Information coordinators, number fifty-four, 1985), Gillian B. Anderson, *Film music bibliography* (Hollywood: Society for the Preservation of

repningar av vad som är skrivet tidigare. De här ovan nämnda verken har varit centrala för mitt arbete och jag kommer att diskutera dessa och andra mer ingående i senare kapitel.

Källor

Bristen på forskning kring den svenska filmmusiken avspeglar sig i käll- och materialsituationen. Medan man i USA kan få tillgång till stora samlingar av både stumfilms- och ljudfilmsnoter på t ex Library of Congress, Museum of Modern Art (båda dessa har stora samlingar av både musikprogram och noter till stumfilmer), en rad universitet och bibliotek så finns inte i Sverige någon speciell filmmusiksamling av större format, som innehåller både noter för ljudfilm, stumfilm och arkivmaterial om filmmusik under produktionsstadiet.[29] Filmmusik anmäld till STIM (Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå), vad gäller ljudfilm en försvarlig del, förvaras ibland på Informationscentralen för Svensk Musik i form av noter och är den största kända filmmusiksamlingen i Sverige. På Svenska Filminstitutet, SFI, finns noter till omkring 80 svenska spelfilmer och där finns också rapportlistor till STIM för en hel del ljudfilmer. I mitten av 1970-talet skänkte Svensk Filmindustri en notsamling som även innehöll stumfilmsmusik (flera av noterna i manu-skript) till Svensk Musik. Notsamlingen har sedan dess legat osorterad i en källare (p g a bristande ekonomiska resurser). I skrivande stund är materialet fortfarande inte arkiverat och riskerar kanske att förstöras.

Film Music, 1995). I Gorbmans bok *Unheard Melodies* finns en kommenterad bibliografi.

[29] För en översikt av materialsituationen i USA se Marks, *Music and the Silent Film*. En förteckning över samlingarna på LoC och MoMA finns i Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929. A Guide* (Washington: Library of Congress, 1988) som också innehåller en uppsats om stumfilmsmusik. Även i USA efterlyses dock ett samlat eller centralt filmmusikarkiv se Marks. I Holland finns en stor samling stumfilmsmusik på Nederlands Filmmuseum, men bara en del är komponerad i Holland, se förteckning i Theodore van Houten, *Silent Cinema Music in the Netherlands. The Eyl/van Houten Collection of Film and Cinema Music in the Nederlands Filmmuseum* (Buren: Frots Knuf Publishers, 1992).

Denna inställning präglar även andra notsamlingar. En enorm samling noter avsedda för stumfilm hämtades i slutet på 1980-talet av Svensk Filmindustri, SF, från biografen Palladium i Malmö i avsikt att låta dessa ingå i ett arkiv som SF planerade att bygga upp. Noterna förvarades några år i ett bergrum i Stockholm och har nu kastats! Ingen vet om det bland alla dessa noter också fanns musikprogram eller andra sorters anteckningar rörande stumfilmsmusiken. Med tanke på att SF:s arkiv under åren varit utsatt både för brand och översvämning varvid ovärderliga samlingar förstörts, är det förvånande att bolaget inte anstränger sig att behålla det som finns kvar.[30]

Att finna material om svensk stumfilmsmusik är alltså inte mindre än ett kvalificerat detektivarbete. Musikprogram är synnerligen svårt att finna och Svensk Filmindustri har genom åren systematiskt gallrat ut allt musikmaterial från stumfilmstiden enligt den arkivliggare som förvaras på Svenska Filminsitutet. De källor som mest bidragit till detta arbete är Lunds Universitetsbibliotek (LUB) och Kungliga Biblioteket (KB) som båda har samlingar av biografprogram (vilka bl a ger upplysningar om både orkesterstorlekar och musik) och KB har även en del musikprogram, stumfilmsmusikern Sture Hagströms efterlämnade noter och musikprogram på Filmmuséet i Kristianstad, Finska rundradion som förvarar orkesterstämmorna, och numera också partituret till Mauritz Stillers *Sången om den eldröda blomman*, Svenska Filminstitutet där SF:s gamla arkivliggare och annat material finns, Cirkusakademins Arkiv i Stockholm som har musikanteckningar från Röda Kvarn i Stockholm och Landsarkivet i Lund som har material från Imperialteatern i Landskrona. Samtida tidskrifter, såväl film-, musik-, som teatertidskrifter, av vilka jag har studerat inalles 39 stycken, har varit en mycket användbar källa vad gäller t ex musikernas fackliga debatter, diskussion-er om biografmusiken och en mängd upplysningar om orkestrar, musiker och synen på filmmusik. Flera andra arkiv och personkontakter har utnyttjats som ibland har kunnat ge mindre bidrag, såsom Statens musikbibliotek (tidigare Musikaliska akademins bibliotek) som har kompositioner av stumfilmsmusikern Helmer Alexandersson, Föreningen Stockholms Företagsminnen, Musikmuséet, Folkrörelsearkivet i Västerbotten och bouppteckningar över avlidna

[30] Samma problem med skingrat källmaterial har stumfilmsforskningen överhuvudtaget, se t ex Olsson. *Sensationer från en bakgård* och Paolo Cherchi Usai, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (London: BFI Publishing, 1994).

musiker. Även om det inte finns något arkiv som specialiserat sig på svensk filmmusik och material kring denna fungerar Dokumentationsenheten Svensk Musikhistoriskt Arkiv vid Statens musikbibliotek som en informationscentral där en stor mängd uppgifter om olika arkivs samlingar lagras.

För historieskrivningen om stumfilmsmusiken i Sverige finns alltså trots allt en del material att tillgå, men det härstammar huvudsakligen från 1915 och framåt. Svårare ter sig rekonstruktionen av musiken till bestämda filmer. De författare som utfört analyser av stumfilmsmusiken till enskilda filmer har mestadels gjort detta på originalkomponerad musik, mycket få har använt kompilerade musikprogram där musiken var sammansatt av en mängd olika kompositioner. Att använda sig av musikprogram är naturligtvis mer komplicerat än att använda originalmusik skriven för en hel film – sådan musik finns i sin helhet i notskrift även om det är ett problem att den inte är inspelad. Det stora antal kompositioner som ingick i ett musikprogram kan vara svåra att få tag på. Ulrich Rügner menar att att cirka 80% av notmaterialet inte går att finna, vilket enligt min erfarenhet tycks vara en överdrift, men han nämner också andra komplikationer när man vill rekonstruera musik till stumfilmer: not- och filmmaterial stämmer sällan överens – dels beroende på ändringar i noterna, dels beroende på olika visningshastigheter av filmen – och originalkompositioner hittar man oftast endast i stympade kopior.[31] Man kan tillägga ytterligare komplikationer – inte bara kompositionerna är stympade utan ofta också filmerna. Det ligger ett problem också i stumfilmsmusikens speciella natur; de flesta svenska kapellmästare och musiker hade troligen bara ett hastigt utarbetat musikprogram för eget bruk som med största sannolikhet kastades efter föreställningen. Biografmusik var alltså verkligen en stundens konst som ur denna aspekt uppvisade likheter med en teaterföreställning.

Rekonstruktionen av stumfilmsmusik kan därför inte sägas ge en exakt historisk bild av ett framförande under stumfilmstiden utan det kan endast bli tal om en hypotetisk föreställning. Som rekonstruktör får analytikern för en stund spela stumfilmsmusikerns roll och efter bästa förmåga försöka tolka musikprogrammen. Till analyserna av filmerna med kompilerade musikprogram har jag använt mig av skivinspelningar från Arkivet för ljud och bild eller egenhändigt spelat piano från noter. Därefter har jag i görligaste mån synkroniserat musiken med filmen.

---

[31] Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*.

Disposition

I den tilltagande forskningen om filmmusik har de teoretiska resonemangen intagit en relativt stor plats. Det följande kapitlet, kapitel 2, ägnas åt de diskussioner som varit centrala för den filmmusikaliska teoribildningen och fungerar därför också som en utvidgad forskningsöversikt. Fokus ligger på relationen och interaktionen mellan film och musik i stumfilmen men också på jämförelser mellan stumfilmens och ljudfilmens musikanvändande. Här diskuteras de olika teorier som lanserats om varför musik används tillsammans med film liksom den tidigare och på sina ställen alltjämt vanliga inställningen att musik är narrativt och dramatiskt mer betydelsefull i ljudfilm än i stumfilm. Genom några teoretiska reflektioner ställs frågan om musiken till stumfilm tvärtom spelar en annan och djupare roll än den tidigare förmodade rent illustrativa och ackompanjerande, om stumfilm inte i hög grad kan betraktas som ett musikdramatiskt verk där musiken är omistlig för förståelsen av filmen. I ett kortare avsnitt diskuteras den svåra frågeställningen om musikens förmåga att beteckna och berätta. Teorikapitlet bildar grund för de his-toriska och analytiska avsnitt som följer därefter.

I avhandlingens tredje kapitel redogörs för de dramatiska och musikaliska arv som filmmusiken utvecklats ur. Traditionellt brukar melodramen och olika former av musikteater diskuteras i filmmusiklitteratur som avgörande föregångare till användningen av filmmusik, men här framhävs också bildberättande former som liksom melodramteatern också ur fler perspektiv än det musikaliska påverkade filmens utveckling.

Därefter följer tre historiska kapitel om stumfilmsmusiken i Sverige som är kronologiskt och tematiskt upplagda. Kapitel 4 handlar om orkesterutvecklingen, biografmusiken under filmens första två decennier och om operafilmer och andra musikfilmer. I kapitel 5 tecknas stumfilmsmusikens utveckling mot en allt mer integrerad del av filmberättandet, och bland annat diskuteras ingående såväl originalmusik som den kompile-rade musikens utformning. Rudolf Sahlberg var en legendarisk kapell-mästare på den välkända biografen Röda Kvarn i Stockholm och hans efterlämnade musikjournaler ligger till grund för en diskussion kring denna omtalade musikers sätt att arrangera stumfilmsmusik. Kapitlet orienterar också kring samtida synpunkter och

diskussioner om filmmusikens estetik. I båda dessa kapitel görs fortlöpande utblickar mot andra länders stumfilmsmusik. Kapitel 6 redogör för de mekaniska instrument som användes i Sverige vilket ställs i relation till musikernas och bio-grafägarnas syn på dessa. Biografmusikernas arbetsförhållanden – löner, arbetsmiljö, facklig organisering, motsättningar gentemot biografägarna diskuteras liksom vad ljudfilmen innebar ur stumfilmsmusikernas per-spektiv.

I avhandlingens filmanalytiskt inriktade del följer i kapitel 7 en analys av den kompilerade musiken till *Karl XII* (John W. Brunius, 1925), *Två konungar* (Elis Ellis, 1925), *Ingmarsarvet* (Gustaf Molander, 1925) och *Hans kunglig höghet shinglar* (Ragnar Hyltén-Cavallius, 1928). Filmerna diskuteras med tonvikt på musikval och indelning i musikscener, och vad detta får för konsekvenser för den filmiska narrationen. För *Karl XII* görs även en jämförelse mellan det svenska och det tyska musikprogram som finns att tillgå. *Två konungar* ägnas en mer ingående analys för att visa hur musiken profilerar och tydliggör filmens innehåll.

Sången om den eldröda blomman (Mauritz Stiller, 1919), kanske den enda svenska film med originalkomponerat partitur, står i centrum för kapitel 8. Analysen är inriktad på att visa hur musikens form ger filmen dramaturgisk enhetlighet och hur musiken fungerar som tolkningsinstrument för handlingen.

Avhandlingens avslutande kapitel innehåller ytterligare och sammanfattande resonemang kring tidigare diskuterade teman. Här diskuteras också andra aspekter av stumfilm och musik såsom musik som form-givande element för experimentella filmer och hur stumfilmen och dess musik har levt vidare i vår tid.

Konstgjorda Svenssons och Fridolf Rhudins uppmärksamhet mot biografens kapellmästare blev ett högtidligt farväl till en filmkonst som hade verkat i symbios med musikens uttryckskraft. Det renodlade film- och musikdramat skulle nu försvinna till förmån för en annorlunda sorts filmkonst där det talade ordet skulle komma att förändra hela estetiken. Med denna avhandling hoppas jag kunna visa att stumfilmen och musiken ingick i en dialektisk process – de använde varandra för att tillsammans skapa ett film-musik-drama.

2. Filmmusikens teori

Frågan ”varför?”

Varför spelas det musik till film? Denna fråga, som är nog så tänkvärd, är en följetong i facklitteraturen. Diskussionerna om musikens närvaro i filmen kan dock vara problematiska att reda ut eftersom en del författare behandlar frågan ur stumfilmens perspektiv, en del ur ljudfilmens, och åter andra tycks under denna rubrik snarare försöka svara på frågan om musikens roll för filmens berättande på olika nivåer. Jag ska här diskutera frågan ur synvinkeln varför man överhuvudtaget spelade musik till stumfilm.

Vi ska i kommande kapitel se hur musik spelades till olika typer av bildberättande och teatrala former, och en av de vanligaste förklaringarna till att musik blivit en del av filmens berättarsystem är just att filmmusiken ses i ljuset av den kulturhistoriska traditionen. Man menar alltså att eftersom musik har ackompanjerat eller varit en del av många andra dramatiska uttrycksformer är det naturligt och självklart att musik även har lierats med film. *Vilka* dramatiska företeelser som kan räknas som föregångare råder det något delade uppfattningar om. De flesta följer traditionen ända tillbaks till den antika teatern med dess kör, över elizabethanska maskspel, opera och balett till 1800-talets melodramer och vaudeviller.[32] Men det finns även invändningar mot att blicka alltför långt tillbaka i tiden. Hansjörg Pauli menar att konstyttringar som opera, musikdrama och balett varken ontologiskt eller ur social synpunkt har något att göra med filmen.[33] Ett tecken på detta är att dessa konstformer inte hotades av filmen vilket däremot t ex vaudevillen, cirkusen, moritatsångarna och framför allt melodramteatern gjorde. Dessa försvann eller minskade i betydelse då filmen blev en populär underhållning för folket, och det är en orsak till att se filmen som direkt

---

[32] Kurt London, *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments* (London: Faber & Faber Ltd, 1936), Manvell/Huntley, *The Technique of Film Music*, Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…*, m fl.
[33] Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*.

påverkad av dessa konstformers musikanvändning. Film visades också under de första åren ofta i samband med vaudeville och liknande underhållning. Musiktraditionen fanns därmed så att säga på plats.

Men det är viktigt att notera att filmen inte bara övertog en tradition – det fanns även andra motiv. Claudia Gorbman vill likna ett alltför hårdnackat fasthållande vid en historisk förklaring med tesen: ”X är en tjuv därför att hans far var det och hans farfar före honom”, och menar att denna lineära syn inte tar hänsyn till t ex sociologiska, ekonomiska och teknologiska förändringar.[34] Filmen, som ur teknologisk synpunkt var ett helt nytt medium, kunde lika gärna ha visats stum eller med någon annan typ av auditiv följeslagare, menar hon. Men filmen hämtade mycket av sitt ämnesinnehåll och sin narrativa struktur från melodramteatern och behövde därför dess bruk av musikaliskt ackompanjemang. Det finns alltså även ett estetiskt och narrativt motiv inbakat i den kulturhistoriska traditionen.

Filmmediets användning av musik har alltså av en stor del av filmmusikens teoribildare förklarats i perspektiv av olika teatrala former. Märkligt nog har de flesta bortsett från de berättande bildmedier som genom årtionden också har ackompanjerats av musik.[35] Detta har däremot Rune Waldekranz noterat och i flera skrifter har han utförligt visat hur filmmediet och även dess musik kan ses i en utvecklingslinje från t ex kines-iska och senare europeiska skuggspel, laterna magica, moritatsångare, tittskåpsteater och till stor del från melodramteatern.[36]

En variant av den historiska förklaringen är argumentet att det aldrig funnits konstnärligt ordnad rörelse utan en akustisk ekvivalent. Framför allt i den tidiga filmlitteraturen, som huvudsakligen hade stumfilmen som referens, framhålls att filmkonsten till stor del baseras på rytm, både som rörelserytm i de enskilda scenerna och som montagerytm, och att musik därför behövdes för att auditivt accentuera och ge djup.[37] Denna

---

[34] Gorbman, *Unheard Melodies*.

[35] En av de få som inte bortsett från bildmedierna som föregångare är Schepelern i artikeln ”Musik i mørke”.

[36] Rune Waldekranz, *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1976), *Filmens historia del 1*, artikeln ”Stumfilmens musik”. Även London, *Film Music* har framhållit moritatsångarnas betydelse.

[37] Hans Erdmann och Giuseppe Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (Berlin: Schlesinger’sche Buch u. Musikhandlung, 1927), Béla Balázs, *Der Geist des Films* (Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930), Kurt London, *Film*

tråd har tagits upp av bland andra Kathryn Kalinak som närmare utreder i vilken bemärkelse begreppet rytm kan användas som förbindelselänk mellan film och musik.[38] Filmens sätt att berätta är ofta elliptiskt, d v s bilder och scener är så att säga utströdda i tid och plats. Genom filmens montage eller klippning ger den ändå intryck av en löpande tid. Musiken, som har en markerad och uttalad tidsprogression, överför sin ordnade ”rytm” på filmen – ”Music’s metronomic function imprints reel time with real time, marking out an ordered progression for the dispersal of images”.[39] Här tycks det dock snarare handla om en tidsmarkering i stället för rytm. En renodlad rytmisk analogi mellan film och musik kan främst ses i experimentell och animerad film.

Att se rörelse utan att höra något ljud framhålls genomgående ha varit en spöklik upplevelse för åskådarna och musiken behövdes därför för att ’fylla det lufttomma rummet’ (Balázs) eller vara ett ’hjälpmedel ur förlägenheten’ (Erdmann). Även senare författare som Irwin Bazelon och Royal S. Brown menar att musiken hade denna psykologiska funktion att tona ner rädslan för mörker och tystnad.[40] Hanns Eisler och Theodor Adorno ser det som om musiken hade en närmast magisk funktion:

> Music was introduced as a kind of antidote against the picture. The need was felt to spare the spectator the unpleasantness involved in seeing effigies of living, acting, and even speaking persons who were at the same time silent. The fact that they are living and nonliving at the same time is what constitutes their ghostly character, and music was introduced not to supply them with the life they lacked – this became its aim only in the era of total ideological planning – but to exorcise fear or help the spectator absorb the shock.[41]

Music, Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, London: George Allen and Unwin Limited, 1948).

[38] Kalinak, *Settling the Score.*

[39] Kalinak, *Settling the Score*, s 48.

[40] Irwin Bazelon, *Knowing the Score. Notes on Film Music* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1975), Brown, *Overtones and Undertones*.

[41]Hanns Eisler och Theodor Adorno, *Composing for the Films* (New York: Oford University Press, 1947), s 75. Hanns Eisler lämnade Tyskland vid mitten av 1930-talet för en tioårig exil i USA. Bl a ledde han vid New School of Social Research i New York något som kallades filmmusikprojektet 1940-42 och det var ur denna verksamhet boken *Composing for the Films* föddes som anses vara skriven av Hanns Eisler och Theodor Adorno gemensamt. Adornos och Eislers

Återkommande argument är att musiken behövdes för att ge bilderna liv, ge verklighet, ge djup och rymd, ge struktur, vara uttryck i stället för språket. Verklighetsupplevelsen förhöjdes genom en auditiv motpart till de visuella händelserna och musiken hade också förmågan att ge ett intryck av rumskänsla och djup. Film är en tvådimensionell representation och speciellt stumfilmen hade bland annat genom sin svart-vita färgskala eller sin speciella tintning en sorts ”platthet” i bilden. Musik däremot, och alldeles speciellt den levande musiken, ger en rums- och djupkänsla eftersom den bärs av ljudvågor genom rummet, och detta påverkar upp-levelsen av filmen.[42] I våra dagars biografer, med den senaste tekniska ljudutrustningen som t ex surround-system, förmedlas denna känsla av rymd i än högre grad.

Det råder inga tvivel om att musiken kunde fylla dessa funktioner, men många tycks underförstått mena att det idealiska är språk och naturliga ljud och att musiken fick ta dessas plats innan ljudfilmen kom. Men flera av dessa musikens funktioner gäller fortfarande för ljudfilm – språk och andra ljud ersatte inte musiken på alla nivåer utan blev snarare ett komplement.

En efterhängsen teori om varför musik behövdes till stumfilm var att musiken skulle dränka filmprojektorns surrande och andra störande ljud. Eisler och Adorno ser för övrigt projektorteorin i ljuset av musikens skräckfördrivande funktion – även projektorljudet tycktes tillhöra den allmänna kusliga sfären av mekanikens makt. Tanken om det störande projektorljudet är en seglivad föreställning som även många senare författare har anammat.[43] Ett av undantagen till detta kritiklösa

---

samförfattande av boken är något oklart - i den engelska utgåvan från 1947 står Eisler som den ende författaren men också Adorno har undertecknat förordet. I en tysk utgåva samma år gjordes några förändringar i texten vilka inte gillades av Adorno som därmed drog tillbaka sitt undertecknande. Ytterligare en utgåva gavs ut på tyska 1969 som auktoriserades av Adorno trots att den inte innehöll några förändringar jämfört med den tidigare utgåvan. Historien förmäler också att Adorno inte ville stå som medförfattare för att inte kopplas ihop med Eisler som hade börjat uppmärksammas för sina ”oamerikanska” aktiviteter, se t ex Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*.

[42] Kalinak, *Settling the Score*, Gorbman, *Unheard Melodies*, Lissa, *Ästhetik der Filmmusik* diskuterar detta.

[43] Se t ex Thomas, *Music for the Movies*, Bazelon, *Knowing the score*, Mark Evans, *Soundtrack:The Music of the Movies* (New York: Hopkinson & Blake,

upprepande utgjorde redan Siegfried Kracauer som menar att den bullriga projektorn på ett tidigt stadium togs bort från visningsrummet till ett inbyggt ut-rymme.[44] I flera källor kan man också finna bevis för att så var fallet.

Redan i Andreas Hasselgrens redogörelse för Lumières kinematograf på Stockholmsutställningen 1897 framgår att apparaten här inte var placerad öppen bland åskådarna: ”...på motsatta väggen ett slags skåp, på hvars framsida synes ett litet hål, tydligen förvaringsstället för apparaten”.[45] Hans Eklund och Lars Lindström skriver i sin bok *Kvartersbion* att i filmens barndom var filmprojektorn ett dragplåster i sig och något som skulle betittas av publiken men att nitratfilmernas eldrisk snart blev uppenbar.[46] Projektorerna ställdes därför först i en plåt- och asbestklädd kur eller hölje i lokalen, men eftersom bränderna fortfarande utgjorde en risk för publiken placerades apparaten i ett maskinrum bakom salongen. Rune Waldekranz har i sin forskning kring det tidiga filmvisandet i Sverige visat att det redan 1897 fanns stränga säkerhetsföreskrifter för projektorns placering.[47] Lumières kinematograf t ex, som innehades av Numa Peterson, flyttades efter Stockholmsutställningen till en fast lokal. Biografen, som hade plats för 63 personer, hade enligt en bevarad planritning en för projektorn avsedd kiosk på 2,15 meters bredd. Även för tältbiografer gällde tydligen dessa säkerhetsföreskrifter.

Men även om projektorn placerades ute i åskådarlokalen är det svårt att tänka sig att dess oljud skulle vara ett avgörande incitament för att spela musik. Tvärtom är det möjligt att det skulle bli ännu mer störande att höra musiken, kanske på en raspig fonograf, tillsammans med projektorns knatter. Detsamma kan sägas om tesen att musiken neutraliserade andra ljud såsom gatuljud, publikens prat etc.[48] Det primära bör i så fall inte ha varit att överrösta eller få tyst på dessa omgivande ljud som enligt

---

1975), Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…*, Prendergast, *A Neglected Art*.

[44] Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960).

[45] Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Fröléen & comp., 1897), s 563.

[46] Hans Eklund och Lars Lindström, *Kvartersbion* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, Kulturhuset, 1979).

[47] Waldekranz, ”Stumfilmens musik”.

[48] Michel Chion, *La Musique au Cinéma* (Paris: Fayard, 1995), s 38 - publiken kommenterade filmen, visslade och lade sig i.

t ex Erdmann uppstod därför att publiken var förlägen inför tystnaden. Istället kanske man kan säga att publikens oljud drog uppmärksamheten från filmen och att musiken hjälpte åskådarna till koncentration och inlevelse. Filmmusiken har här också en social funktion av att binda samman åskådarna respektive åskådarna och filmen vilket framhålls av Hanns Eisler och Theodor Adorno: ”It (musiken, min anm.) attempts to interpose a human coating between the reeled-off pictures and the spectators. Its social function is that of a cement, which holds together elements that otherwise would oppose each other unrelated – the mechanical product and the spectators, and also the spectators themselves”.[49]

Musiken hade alltså en funktion i att dölja filmens teknologiska bas. Film visas genom en mekanisk apparat som hotar att kollapsa eller riva sönder filmremsan, inte helt ovanligt under stumfilmstiden. Den *levande* musiken *i* biografsalongen, genom att den var mycket mer pålitlig, skylde över detta faktum.[50] (Kalinak menar att denna funktion till viss del även gäller ljudfilm – inspelad musik upplevs av någon anledning vanligen som mer opåverkad av mekaniken). Men även filmen i sig är en teknologisk produkt med klipp, hopp i tid och rum, själva filmremsan. Detta döljer musiken genom att ljuda kontinuerligt. Musiken blir en sorts brygga mellan två världar genom att skyla över den tekniska apparaten och binda samman filmen.

Att just musik användes för detta ändamål menar Eisler/Adorno har en ideologisk bakgrund. Musik är enligt Eisler/Adorno mer direkt än andra konstarter, den tycks mindre påverkad av yttre faktorer. Därför har musik också större möjligheter att vara förrädisk, den kan minska vår kritiska medvetenhet. Musiken användes alltså för att minska distansen mellan åskådare och film, och för att dra in publiken i filmens berättande. Eisler menar att man därmed riskerar att sammanblanda verklighet och reproduktion, och att musiken i stället borde betona ”the mediated and alienated elements in the photographed action and the recorded words”.[51]

Men filmindustrins mål har inte varit att skapa en ideologikritisk publik utan har snarare på olika nivåer strävat efter en åskådare som identifierar sig med filmberättandet. Genom olika berättartekniker har filmen utvecklat metoder att vända sig mot åskådaren som individ. Noël

---

[49] Eisler, *Composing for the Films*, s 59.
[50] Kalinak, *Settling the Score*.
[51] Eisler, *Composing for the Films*, s 123.

Burch har visat att kärnan i den filmiska verklighetsillusionen beror på placeringen av åskådaren.[52] Före 1909 menar han att åskådaren, beroende på bl a den dåvarande filmens sätt att berätta, placerades utanför filmen, åskådarpositionen präglades av externalitet. Genom filmens utveckling av kamerans placering och rörelser, klipp, ljus etc blev åskåd-aren alltmer centrerad som ett subjekt. Musiken var ett medel i denna process. Kalinak framhåller också att innan bl a kontinuitetsklippning och närbilder hade utvecklats som filmiska element för att styra åskådarresponsen var musikens tolkande och förklarande funktion utpräglad lik-som dess förmåga att ge åskådarna en känsla av en kollektiv upplevelse.[53]

De hittills diskuterade förklaringarna till varför man spelar musik till film gäller i första hand musik till stumfilm. Jag vill dock mena, att frågan ”varför” är något felaktigt ställd. Den verkar många gånger förutsätta att först utvecklades filmen och därefter upptäckte man att något behövdes för att fylla tystnaden, ge djup och struktur eller vad man nu tänkte sig för behov. Detta kan man bl a se i vissa ordval: ”Die Musik kam zum Film...”, ”... die Filmpraxis...hat also entschieden, dass der Film nicht ohne Musik sein kann...”, ”Music was introduced...”.[54] Även senare författare uttrycker sig i liknande termer.[55] Man bortser här från filmens historiska utveckling där film och ljud många gånger gick hand i hand (t ex Edisons kinetofon som var ett tittskåp kombinerat med fonograf) och tycks mena att musiken vid en viss punkt *infördes* för att ackompanjera film.

Den historiska utvecklingen visar också att melodramteatern nästan oförändrad så småningom överfördes till film – ämnesmässigt, narrativt och estetiskt. Musiken, som var en integrerad del av melodramteaterns olika uttrycksmedel, ingick så att säga i paketet. Men filmen skiljde sig från melodramteatern genom att vara alltigenom stum och musiken blev ett omistligt medel att dra in åskådaren i berättandet. Även andra förklaringar av estetisk och psykologisk/psykoanalytisk karaktär kan ge insikter om varför musiken blivit en självklar del i filmens uttrycksarsenal.

---

[52] Noël Burch, *Life to those Shadows* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990).
[53] Kalinak, *Settling the Score*.
[54] Erdmann/ Becce: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, s 3 och 5, Eisler, *Composing for the Films*, s 75.
[55] Esther S. Hanlon, *Improvisation: Theory and Application for Theatrical Music and Silent Film*, Ph.D.diss. (University of Cincinnati, 1975).

Relationen mellan film och musik i stumfilm och ljudfilm

Finns det några skillnader mellan musikens relation till stumfilm respektive ljudfilm och vilka är i så fall dessa? En del av de funktioner som diskuterats för stumfilmens vidkommande blev överflödiga i ljudfilmen, t ex att musiken ansågs kompensera för tystnaden och avsaknaden av andra ljud. De författare som diskuterar denna frågeställning utgår oftast från att förhållandet mellan musik och bild grundläggande förändrades på olika nivåer i ljudfilm.

En typisk inställning som flera ger uttryck för, dock utan att teoretiskt eller analytiskt-empiriskt argumentera för sin tes, är att musiken i ljudfilmen blev mer intim och emotionellt effektiv, att den nu inte längre en-bart hade en sorts deskriptiv funktion utan var ett noggrant kalkylerat element *inom* filmen.[56] Zofia Lissa menar att i ljudfilm förändrades förhållandet mellan ljud och bild på framför allt tre punkter: det auditiva skiktet innefattade nu alla hörupplevelser, det auditiva skiktet blev bestämt till bilderna och kunde inte tillhöra någon annan film och möjligheten till teknisk koppling gav större synkronisering.[57]

Hon framhåller att eftersom musiken tekniskt sett är sammankopplad med filmen får den därmed, tydligen automatiskt, större dramaturgisk funktion. I stumfilm var förbindelsen musik-film inte en syntes eftersom, med Lissas ord, den levande musiken tekniskt sett ej tillhörde den fiktiva världen:

> Der Zusammenhang zwischen Film und Musik war nicht organisch. Eine Summe verschiedener, mehr oder weniger parallel nebeneinander verlaufender künstlerischer Erscheinungen ergibt noch kein einheitliches, organisches Kunstwerk. Notwendig ist ihre Synthese, welche der gemeinsamen Funktion, dem Dienst an einem gemeinsamen Zweck, entspringt. Der Stummfilm konnte diese Synthese nicht schaffen. - - - Der Zuschauer projizierte sich selbst in die fiktive Filmwelt hinein, aber die begleitende Musik gehörte dieser fiktiven Welt nicht an, sie war ein Element der gleichen Wirklichkeit, zu der auch der Zuschauer selbst gehörte.[58]

---

[56] Bl a Lindgren, *The Art of the Film* och Manvell/ Huntley, *The Technique of Film Music* och de La Motte-Haber/Emons, *Filmmusik* ger tydligt uttryck för denna åsikt.
[57] Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*.
[58] Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, s 101.

Även Claudia Gorbman poängterar att musiken i ljudfilm är inspelad och därmed får en annan relation till åskådarna. Denna tekniska förändring innebär också att musiken kan vara diegetisk, menar Gorbman. Men den viktigaste skillnaden är att det även finns en mängd andra akustiska fenomen vilket får flera konsekvenser. Bland annat menar Gorbman att eftersom musiken inte ljuder kontinuerligt som till stumfilm utan alternerar med andra ljud finns det möjlighet för musiken att spela en större emotionell roll, den används när den behövs och effekten blir då större. En annan konsekvens är att eftersom det finns andra diegetiska ljud är den ickediegetiska musiken "all the more clearly *outside* the story".[59]

Det har alltså förts fram framför allt två övergripande och sammanhängande skillnader mellan musik i stumfilm och ljudfilm. Den ena är musikens tekniska koppling i ljudfilm, den andra att musiken därigenom kan vara diegetisk. Dominique Nasta menar att det inte är förrän musik-en upplevs som kommande "from the screen that it turns cinematic, i.e. an established element of film syntax".[60] Alla författare som skrivit om filmmusikens teori framhåller distinktionen diegetisk/ickediegetisk musik i relationen mellan film och musik, och menar att denna är förbehållen ljudfilmen. Terminologin, och därmed sammanhängande teoretiska konsekvenser vilka jag kommer in på senare, skiftar dock: del i handlingen/ackompanjemang (Arnheim), realistisk/ickerealistisk eller funktionell (Manvell/Huntley, Gran), aktuell/kommenterande (Kracauer, de La Motte-Haber/Emons), "Bildton"/"Fremdton" (de La Motte-Haber/ Emons, Pauli).[61] Den inspelade musiken borgar för att musiken i ljudfilm allmänt menas ha en större dramaturgisk och berättande roll.

Men spelar denna tekniska skillnad mellan stumfilm och ljudfilm verkligen just den roll som litteraturen tillskriver den? Naturligtvis blir det ur flera aspekter skillnad mellan den levande musiken i stumfilmsbiografen och den inspelade musiken på filmremsan. Med Christian Metz ord är musiken i stumfilmen ett icke-filmiskt-cinematiskt element medan den i ljudfilmen är filmisk-cinematisk – "The change is thus important; the music no longer participates only in the cinematic

---

[59] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 41.
[60] Dominique Nasta, *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative* (Bern, Berlin, etc: Peter Lang, 1991), s 50-51.
[61] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1931).

institution, but in the cinematic discourse itself."[62] Men jag vill mena att stumfilmsmusiken ändå *uppfattas som* kopplad till den filmiska diskursen; annars skulle man inte uppfatta det som om den hade med filmens berättande att göra överhuvudtaget. Att stumfilmen och musiken i teknisk mening inte var förbundna med varandra skulle innebära att de två konstarterna tillsammans inte bildade ett enhetligt konstverk tycks vara en förhastad slutsats. Förutsatt att musik och film på olika plan var samspelta uppfattade åskådaren antagligen dem som organiskt förbundna. Musiken hade som vi sett förmågan att samla åskådarens koncentration mot filmen och upplevdes med största sannolikhet som nära lierad med berättandet. Den tekniska fixeringen förefaller bortse från receptionssituationen och vad som händer då publiken tolkar filmupplevelsen.

Om man accepterar detta resonemang ter sig den tekniska kopplingen överskattad med avseende på flera av de ovan diskuterade konsekvenserna. Får musiken verkligen större dramaturgisk funktion enbart för att den är inspelad på filmen? Möjligheten till närmare synkronisering talar visserligen för att detaljarbetet blir annorlunda i ljudfilm, men en skicklig stumfilmsdirigent eller biografpianist lyckades med största sannolikhet få publiken att uppleva att musiken var intimt och nära förknippad med händelserna på duken. De diegetiska ljudens funktioner är självklart mer mångfasetterade i ljudfilmen men enbart några få tycks ha uppmärksammat att stumfilmsmusiken ofta hade en sorts diegetisk funktion.[63] Till scener med musikutförande och kanske dans spelade den levande orkestern den sorts musik man förmodade var tänkt, den levande orkes-tern hade alltså en representerande funktion, och det var inte heller ovanligt att musiken hade en ljudhärmande karaktär. Många av de effekter en del menar att ljudfilmens diegetiska musik kan ha (Claudia Gorbman framhåller framför allt den diegetiska musikens ironiska spelmöjligheter, t ex då ett brott begås mot fonden av dansmusik) anser jag att också stumfilmsmusiken kan ha, vilket jag kommer att visa i analyserna. Däremot fanns det problem med denna illusion av diegetisk musik i stumfilm. Genom att musiken hördes hela tiden blev det svårare att urskilja övergången till "diegetisk" musik och detta kunde ytterligare för-värras av en bristande koordination mellan film och musik.

---

[62] Christian Metz, *Language and Cinema* (The Hague, Paris: Mouton, 1974), s 279.
[63] Pauli, *Filmmusik: Stummfilm* och Lauridsen, "En hel del repertoire var nødvendigt".

Den tekniska skillnaden mellan stumfilms- och ljudfilmsmusik har förvisso konsekvenser men huvudsakligen ur ett annat perspektiv än de här diskuterade. I stumfilmsbiografen fanns en levande orkester; människor av kött och blod framförde musiken. Detta gav en trovärdighet åt filmbilderna men gav också publiken en stark närvaro- och delaktighetskänsla: ”Live sound actualised the image and, merging with it, emphasised the presentness of the performance and of the audience. It is from that play of interpellation and positioning – the placing of the spectator within an immediate experience – that ’silent’ cinema derived much of its potency”.[64]

Musiken spelade kvantitativt större roll i stumfilm än i ljudfilm men kvalitativt mindre – om detta tycks många författare vara ense. Men kanske musiken tvärtom var viktigare i stumfilm? I samband med musikens funktion i ljudfilm lånar Gorbman uttrycket ”ancrage” från Roland Barthes. Barthes menar att ett ”ancrage” (förankring) kan utgöras av lingvistiska budskap i annonser och detta förankrar då den polysemiska bildens budskap, detta ger den mångtydiga bilden dess denotativa betyd-else.[65] Gorbman noterar att en av filmmusikens huvudfunktioner (i ljud-film) är att vara ”ancrage” och som visuella analogier ser hon tintningen och det icke-diegetiska inskottet som båda var vanliga under stumfilms-tiden. Musikens höga grad av kodning ”anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safely channeled signified”.[66] Ett ”ancrage” svarar på frågan ”vad är det?” och ger en mer bestämd betydelse.

Filmmusik har alltså en tolkande funktion, vilket innebär en sorts försäkring att åskådaren förstår filmbilderna på rätt sätt. I ljudfilmen finns naturligtvis även andra element i den aurala dimensionen som förankrar bildernas betydelse, främst språket, men musiken är ”a notably direct and reliable one”.[67] Detta var en av orsakerna till att musiken inte ströks ur ljudfilmens diskurs.

---

[64] Norman King, ”The Sound of Silents” i *Screen* (Volume 25, Number 3, May-June 1984), s 15.

[65] Roland Barthes, ”Rhetoric of the image” i *Image - Music - Text*, (red) Stephen Heath, (New York: Hill and Wang, 1977). Texten är också översatt och publicerad i *Visuel kommunikation 1*, (red) Bent Fausing och Peter Larsen (Köbenhavn: Medusa, 1980), där ”ancrage” översätts med ”forankring”.

[66] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 58.

[67] Noël Carrol, *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film* Theory (New York: Columbia University Press, 1988), s 222.

I ljudfilm finns alltså både dialog och ljud som kan fungera som ”ancrage”, eller förankring, men i stumfilmen fanns, i alla fall mestadels, enbart musik som auditivt element (berättare förekom främst till den tidiga filmen). Musiken fick därmed ta över hela den auditivt tolkande funktionen vilket den hade möjlighet att göra genom sin höga grad av kodning. Eftersom det i stumfilm fanns endast musik som ljöd kontinuerligt och mestadels obruten (ibland användes tystnad som speciell markering) fick den därmed antagligen en större berättande roll.

Men just genom att musiken inte är denoterande som språket, men ändå starkt associationsbärande och kodad, blir musik och stumfilm i förening en speciell konstart. Flera författare har uppmärksammat stumfilmens speciella väsen – Manvell/Huntley menar t ex att stumfilmen hade en drömkvalité som gick förlorad i ljudfilmen. Denna av flera omtalade drömkvalité baserades på stumfilmens speciella narrativa, estet-iska och stilistiska särdrag där musiken spelade en väsentlig roll. Musik är en konstart som genom alla tider har framhävts för sin unika förmåga att påverka emotionellt. Kalinak visar i en historisk genomgång exempel på olika tiders syn på visuell kontra auditiv konst.[68] Förenklat uttryckt har visuell konst, men även tal, huvudsakligen förknippats med intellektuell respons medan musik har ansetts som en mer direkt konstart som inte behöver ta omvägen om en intellektuell reflektion. Den tidiga ljudfilmen använde ofta inte musik överhuvudtaget, men Royal S. Brown menar att man ganska snabbt kom underfund med att man därigenom bland annat missade viktiga affekter och därför infördes musiken igen.[69] Bäst kanske stumfilmens speciella särdrag uttrycks av Rudolf Arnheim:

> In distinguishing, for example, between representational and non-representational media one understands easily that painting or the dance – as contrasted with music – may convey underlying themes in a more indirect and hidden manner. The representation is tied to tangible objects but precisely for this reason more in keeping with practical experience. Music transmits such ideas more directly, more purely and forcefully, but its interpretation, which can do without depicting objects, is also more abstract and generic since it excludes the multitude of concrete things and happenings. This is why music completes the dance and the silent film so perfectly: it vigourously transmits the feelings and moods

[68] Kalinak, *Settling the Score*.
[69] Brown, *Overtones and Undertones*.

> and also the inherent rhythm of movements that the visual performance would wish to describe but which are accessible to it only through the inevitable diffraction and turbidity deriving from the use of concrete objects.[70]

Eisler och Adorno visar en negativ inställning till tal i film som de menar kan hindra rörelse som är filmens bas – ”Speech in the motion picture is a stop-gap...”.[71] Rörelse som filmens grund har poängterats av flera författare som velat förklara musikens och filmens samverkan på grundval av denna omständighet. I stumfilm pågår alltså en ständig rörelse även musikaliskt som inte avbryts eller hindras av dialog. I kombination med aktörernas närmast pantomimiska rörelser framstår filmerna i en sorts danslik stilisering. Musikens rörelse samarbetar med filmen och ger den en sorts styrka och kroppslighet: ”...music intervenes, supplying momentum, muscular energy, a sense of corporeity (sic!), as it were. Its aesthetic effect is that of a stimulus of motion, not reduplication of motion.”[72]

Om man tänker på stumfilmen ur denna synvinkel, kan då stumfilm med musik ses som en sorts musikdrama? Musikdrama kan definieras på olika sätt. Vanligen brukar man med musikdrama mena ”en främst för Wagners sceniska verk och den efterföljande traditionen (ex. R. Strauss) använd term för att beteckna verk där handlingen framförs i obruten musikalisk följd utan den äldre operans uppdelning i slutna nummer (’nummeroperan’)”.[73] Stumfilmen har också setts, och ses, i relation till Wagners begrepp om musikdrama. Charles M. Berg, Kathryn Kalinak och framför allt Caryl Flinn framhåller att det wagnerska musikdramat utgjorde en modell för stumfilmens musikackompanjemang. [74] Främst framhålls ledmotivet, den kontinuerliga musiken som aldrig gör paus, syntesen mellan musik och drama, och idén om ett ”Gesamtkunstwerk”.

---

[70] Rudolf Arnheim, *Film as Art* (London: Faber and Faber Ltd, 1958), s 177. Urspr. *A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film* (1938).
[71] Eisler, *Composing for the Films*, s 77.
[72] Eisler, *Composing for the Films*, s 78.
[73] Enligt *Sohlmans musiklexikon*, band 4, (Stockholm: Sohlmans förlag, 1975–78).
[74] Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…*, Kalinak, *Settling the Score*, Flinn, *Strains of Utopia*. Berg visar också hur amerikanska kritiker och stumfilmsmusikkompositörer ofta framhöll stumfilmsmusikens band med det wagnerska musikdramat.

Men i ett större dramatiskt perspektiv är musikdrama någon sorts dramatiskt verk som framförs tillsammans med musik. Det viktigaste kännetecknet för musikens del måste vara att musiken bär en stor del av handlingen, förmedlar en betydande del av informationen. John D. Drummond liksom Robbert van der Lek ser opera bara som en sorts musikdrama bland flera andra och van der Lek menar att opera och film är två olika musikdramatiska genrer, dock med vissa likheter.[75] Drummond anser, att musikdramat tog sin början i de förhistoriska rituella dramerna och har följt människan sedan dess. Musikdramat har alltså sitt ursprung i religiös ritual och det rituella har i en eller annan form följt musikdramat genom tiderna. ”Image-making”, imitation, är tillsammans med musik en av grundingredienserna. De imiterade bilderna i ett musikdrama kan betraktas som ’transformerad verklighet’ men vilka bilder framkallar musiken? På vilket sätt är musiken transformerad verklighet? Musikaliska bilder kan aldrig bli specifika; det är svårt att ”förklara” musik. Men musik kan symbolisera det ord inte kan nå, och därför har musik alltid varit nära relaterad med religion. Musiken blev i musikdramat en väg att prisa gudomen, ett sätt att representera mystiska krafter.

Hur ter sig stumfilmen (jag förutsätter att stumfilm alltid framförs med musik) inom ramen för dessa teorier? Jag har ovan påstått att musiken kan ha en större narrativ och dramaturgisk roll i stumfilm än i ljudfilm, och detta innebär att musiken förmedlar viktig information som skulle gå förlorad om filmen verkligen visades stum. Aktörernas stiliserade gestik och mimik ger nästan ett rituellt intryck. Utan musik, som tolkande och nyanserande faktor, kanske detta skulle vara svårt att ta till sig. I sin licentiatavhandling *Från branschblad till filmstjärnetidning* skriver Bo Halvarson att filmbolagen genom sin manipulation fick filmstjärnorna att framstå nästan som halvgudar – ”Att de var stumma bidrog snarast till att befästa denna position i den dyrkande publikens ögon, ty från gudar väntar man sig ingen muntlig kommunikation”.[76] Blev musiken i detta sammanhang en representation av mystiska och

---

[75] John D. Drummond, *Opera in Perspective* (London: Dent, 1980), Robbert van der Lek, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two genres of Drama analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*, diss. Universitetet i Amsterdam (Amsterdam: Rodopi, 1991).

[76] Bo Halvarson, *Från branschblad till filmstjärnetidning*, opublicerad licentiatavhandling (Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 1989), s 119.

gudomliga krafter, representerande filmstjärnornas mytiska ursprung, värld och tillhörighet? Även om ett sådant resonemang riskerar att bli för högtravande och långsökt, vill jag mena att stumfilm kan ses som en form av musikdrama. Musiken hade visserligen mestadels inte något inflytande över filmens produktionsprocess och det är möjligt att se stumfilm utan musik, men jag menar att förståelsen och perceptionen skulle bli lidande av stumfilm utan musik liksom att en stor del av stumfilmens dragnings-kraft och väsen skulle förloras. Musiken hade också synliga exekutörer i biografsalongen vilket bidrog till att öka publikens medvetenhet om den musikaliska närvaron.

Gorbmans tes att musiken definierar den polysemiska bilden innebär en begränsning, en insnävning av möjliga betydelser. Att många menar att stumfilm med musik har en större poetisk kvalitet än ljudfilm ligger möjligen just i denna *musikaliska* begränsning. I ljudfilm finns dialogen som ger mer denotativa beteckningar genom utsagor, tonfall och andra röstkvaliteter. I stumfilm finns i stället för ordens mer prosaiska karaktär en förenklad men på samma gång en mer associativ meningsproduktion genom musiken. Stumfilm går att likna också vid lyrik – förenklat (få ord) men associativt (inga klara och entydiga utsagor). Denna skillnad mellan stumfilm och ljudfilm gör kanske att berättandet och karakteriseringen av personer blir mer stiliserat eller arketypiskt och därmed mer musikdramatiskt.

Drummond vill, med hänvisning till Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1871), i musikdramat se en blandning av apollinska och dionysiska element. Mycket kortfattat är det apollinska elementet kallt analyserande och kräver självkontroll medan det dionysiska refererar till våra känslor och får individen att glömma sig själv. Musiken innefattar båda nivåerna men det dionysiska tenderar att överskugga det apollinska – vi blir lätt subjektivt involverade då vi lyssnar på och upplever musik. Det dionysiska elementet ger oss de djupaste känslomässiga upplevelserna och Drummond menar att det antagligen är därför man tenderar att se operan mer som en musikgenre, med betoning på musik, än som ett musikdrama, med betoning på båda leden. I opera ligger de facto tyngdpunkten mer på musiken än på dramat medan den narrativa filmen normalt uppmärksammas för handlingen.[77]

---

[77] Detta poängterar Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996) och framför allt Jeremy Tambling, *Opera, Ideology and Film* (Manchester: Manchester University Press, 1987).

Att våra responser gentemot det dionysiska är undermedvetna och omedvetna om jaget har på olika sätt formulerats av flera filmmusikteoretiker. På senare år har den psykoanalytiska teoribildningen använts för att förklara filmmusikens effektivitet. Men redan innan den psykoanalyt-iska teoribildningen fick sitt genombrott inom andra forskningsdiscipliner var det flera författare som tangerade dess tankegångar i fråga om filmmusik. Kurt London skrev på 1930-talet att musik i film underlätt-ade perceptionen och påverkade åskådaren undermedvetet.[78] Siegfried Kracauer formulerade det så att musiken stimulerade åskådarens/lyssnarens mottaglighet, Tony Thomas och Hansjörg Pauli uttrycker sig på samma sätt som London, och Helga de La Motte-Haber/Hans Emons menar att musik är starkt känsloupplösande och att den kan bryta ner kognitiva strukturer och därmed minska distansen till det sedda.[79] *Alla* som överhuvudtaget skriver om filmmusik framhåller hur musiken inverkar på åskådarens känslor.

Den psykoanalytiska teorin har av flera författare applicerats på den auditiva dimensionen i allmänhet och av några enstaka på specifikt film-musik. de La Motte-Haber/Emons menar, att eftersom musik i sig har en avspännande verkan, vilket man använder sig av i terapi, implicerar detta att man kan dra sig tillbaka från omvärlden. Därmed finns det möjlighet till regression till tidigare utvecklingsstadier vilket i sin tur underlättar identifikation (ersättningar av det egna jaget) och dagdrömmar. Musiken så att säga avvecklar det medvetna jaget och låter oss träda in i en annan värld – den fiktiva filmvärlden.[80]

Gorbman och Kalinak refererar till flera författare som teoretiserar om att ljud utgör ett slags första psykiska rum i den bemärkelsen att vi redan innan födseln hör och upplever olika ljud från modern och utanför henne.[81] Fostret badar i ljud vid en tidpunkt då det är omedvetet om

---

[78] London, *Film Music*.

[79] Kracauer, *Theory of Film*, Thomas, *Music for the Movies*, Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, de La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*.

[80] Samma verkan utövar musiken hos medier och andra som behöver musiken för att komma i trans, vilket utvecklas av Gilbert Rouget i *Music and trance* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

[81] Didier Anzieu, ”L’enveloppe sonore du soi” i *Nouvelle revue de psychanalys* (13, Spring 1976,) Dominique Avron, ”Notes pour introduire une métapsychologie de la musique” i *Musique en jeu* (November, 1972), Guy Rosolato, ”La voix: entre corps et langage” i *Revue francaise de psychanalyse*

skillnaden mellan sig själv och omgivningen, det uppfattar sig som helt och hållet sammansmält med modern och hennes ljud. Även efter födseln är moderns röst den primära, och dessa författare inom den psyko-analytiska skolan beskriver ofta denna utvecklingsfas i musikaliska termer. Att vi senare finner ett så stort nöje i att lyssna på musik menar en del kan spåras till dessa tidiga psykologiska utvecklingsstadier.

Till viss del kan filmmusikens verkan jämföras med att vi hypnotiseras eller ”sövs”; musiken gör att vi godtar det egentligen något bisarra filmberättandet.[82] Man kan möjligen tycka att dessa psykoanalytiska förklaringar är något långsökta, men alla har nog upplevt hur man trots sitt kritiska medvetande ändå kan gripas av en tårdrypande hollywoodsk kärleksfilm från 1930- och 1940-talen, där de smäktande violinerna kan locka fram tårar i ögonen trots att vi kanske tycker att historien egentligen är fånig och skrattretande. Filmmusikens makt är således stor på flera områden, och dess tolkande och på olika plan psykologiska funktioner var till stor del bidragande orsaker till att musiken inte övergavs i ljudfilmen; ”Film music is at once a gel, a space, a language, a cradle, a beat, a signifier of internal depth and emotion as well as a provider of emphasis on visual movement and spectacle. It bonds: shot to shot, narrative event to meaning, spectator to narrative, spectator to audience.”[83]

Filmens och musikens interaktion

Vad sker i mötet mellan film och musik? Vilka strukturer och betydelsemönster genereras? I termen ’interaktion’ ligger att film och musik påverkar varandra, men i lejonparten av filmmusikteorin i ett historiskt perspektiv är denna förutsättning inte helt självklar. I stället tycks det som om, med vissa undantag, filmmusikteorin genom decennierna, fram till åtminstone 1980-talet, har som grundval att filmen och bilderna har

---

(38,1, January 1974), Francis Hofstein, ”Drogue et musique” i *Musique en jeu* (9, November 1972).

[82] Gillian Anderson har t o m skrivit en artikel med rubriken ”The presentation of silent films, or music as anaesthesia” i *The Journal of Musicology* (vol 5, no 2, 1987).

[83] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 55.

en färdig betydelse som musiken har att på olika sätt förhålla sig till. Detta framgår också av de funktionsindelningar som många ställt upp, vilket jag återkommer till.

Filmmusikteorin har mestadels baserats på distinktionen parallellism/ kontrapunktik vilken i sin tur är relaterad till den likaledes seglivade filmteoretiska distinktionen realism/formalism.[84] Med parallell filmmusik avses musik som är illustrativ och följsam till innehåll och berätt-ande, och med kontrapunktisk filmmusik menar man musik som står i ett sorts motsatsförhållande till det som visas och berättas, oftast med avseende på det dramatiska innehållet. I stumfilmstidens litteratur och i de manualer som gavs ut till hjälp för biografmusikerna tycktes det oftast vara en outtalad överenskommelse att musiken skulle vara av en sorts illustrerande, parallelliserande natur. Man typologiserade och indelade musikstycken efter den sorts händelser och scener man ansåg musiken skulle kunna karakterisera och illustrera.

Men efterhand som stumfilmsmusiken utvecklades framträdde också kritiker mot denna typ av musikanvändning. Hans Erdmann och Giuseppe Becce förespråkade en enhet mellan film och musik, och de kritiserade det allmänt förekommande tillvägagångssättet att mekaniskt med musiken försöka följa de yttre handlingarnas snabba scenväxlingar. I stället ansåg de att musiken skulle framhäva den inre handlingen, känslolinjen (”die Gefühlslinie”).[85] Här tangeras det som framför allt Eisenstein vände sig mot – en ytligt påhängd musik som parallelliserar händelseförloppet.

Den 5 augusti 1928 publicerades ett manifest undertecknat av S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin och G.V. Alexandrov.[86] I manifestet vände de tre sig mot den riktning den nya framgången d v s ljudfilmen hade tagit: ”Meanwhile, a misconception of the potentialities within this new technical discovery may not only hinder the development and perfection of the cinema as an art, but also threatens to destroy all its present formal achievements.”[87] De menade att montaget var det enda medlet genom

---

[84] Gorbman, *Film Music: Narrative Functions in French Films* och *Unheard Melodies* diskuterar ingående denna tradition.
[85] Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*.
[86] ”A Statement” publicerades ursprungligen i *Iskusstvo kino* 5 augusti 1928 och senare som appendix i Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Layda, (New York: Harcourt, Brace and Company, Inc, 1949).
[87] Eisenstein, *Film Form*, s 257.

vilket filmen hade nått sin affektiva styrka och att filmen därför endast gick att utveckla genom att bredda montagemetoderna. Gruppen vände sig mot vad de kallade det naturalistiska sättet att arbeta med ljud som gick ut på att uppnå en exakt korrespondens mellan ljud och bild. Ljudet borde alltså inte enbart vara någon sorts akustisk upprepning av bilderna, d v s parallellisera bilderna, utan få status som eget montageelement genom en kontrapunktisk användning: ”ONLY A CONTRAPUNTAL (sic!) USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.”[88] Eisenstein, som antas vara den som författat manifestet, utsträckte alltså sin tidigare montageteori till att gälla även ljudet. Han menade, att ljudfilmen i princip inte innebar att man behövde utarbeta nya teorier, utan montageteorin kunde helt enkelt appliceras även för ljudets vidkommande.

I *The Film Sense* kritiserar Eisenstein det sätt på vilket man typologiserade och använde musik till stumfilm.[89] Han menar att det var naivt att klassificera musikstycken enligt vad man antog vara deras emotionella effekter och ytligt representerande element. Detta leder till, som Eisenstein uttrycker det, visualiseringar av den mest banala karaktär – om man av någon anledning eftersträvar visualiseringar. I stället ska man ta fasta på musikens ”sensed inner movement” (vilket delvis påminner om Erdmanns/Becces inre handling, känslolinjen).[90] Med denna beteckning menar Eisenstein att när vi hör musik ”känner” vi rörelse, vi kan t ex röra våra händer i korrespondens med musikens rörelser. Det är detta man bör ta tillvara när man gör film. Musikkomposition och filmkomposition ska bedrivas i nära samarbete och eftersom rörelse är filmens och musikens gemensamma språk är det rörelse som gör det möjligt att finna ”an inner synchronization between the tangible picture and the differently perceived sounds”.[91]

Det bör noteras att Eisenstein i *The Film Sense* inser att ljudfilmen innebar nya svårigheter, nya metoder, och att han därför har ersatt det

---

[88] Eisenstein, *Film Form*, s 258.
[89] Sergei Eisenstein, *The Film Sense* (London: Faber and Faber Ltd, 1943). De uppsatser ur denna jag refererar till är ”Synchronization of Senses”, ursprungligen publicerad i *Iskusstvo kino* (”Vertical Montage, First Essay”) (nr 9, 1940) och ”Form and Content:Practice”, ursprungligen publicerad i *Iskusstvo kino* (”Vertical Montage, Third Essay”) (nr 1, 1941).
[90] Eisenstein, *The Film Sense*, s 126.
[91] Eisenstein, *The Film Sense*, s 70.

tidigare begreppet ’konflikt’ vad beträffar det audio-visuella montaget med begreppet ’vertikalt montage’. Det vertikala montaget liknar han vid en orkester – samtidigt som varje instrumentgrupp utvecklar sig horisontellt samordnar den vertikala strukturen samtliga grupper. Begreppet ”sensed inner movement” tycks också ha ersatt kontrapunktik, även om det är detta begrepp som av senare teoretiker förknippas med Eisenstein. Eisenstein menar dock att bilderna och musiken måste förenas till en helhet men inte att de för den skull måste berätta precis samma sak – som orkesterstämmorna i en orkester.

Eisenstein brukar allmänt anses som en förespråkare för en kontrapunktisk filmmusik och detta brukar uppfattas som att han menade att musiken skulle uttrycka något annat än vad filmbilderna visade. Men Eisenstein definierade aldrig vad han egentligen menade med kontrapunkt i musikalisk kontext och han var enligt Kristin Thompson inte kritisk mot parallellism i sig.[92]

En av parallellismteoretikerna var enligt Gorbman Kurt London vars *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible developments* utkom 1936. Den är en av de första böckerna från ljudfilmstid som enbart ägnas filmmusik. Även om det kan finnas en viss rimlighet att som Gorbman placera in teoretikerna i något av lägren parallellism/kontrapunktik kan vi hos London finna att båda typerna av filmmusik förespråkas. Å ena sidan menar han att det finns få tillfällen då illustrativ bakgrundsmusik är berättigad i ljudfilm och att musiken bör vara av tolkande karaktär snarare än av programmatisk, vilket han menar var vanligast till stumfilm. Å andra sidan menar London att om musiken används för att framkalla effekter som inte filmen själv kan framkalla, försämrar musiken både sig själv och filmen. Dessa två uttalanden motsäger i princip inte varandra trots att det första kan hänföras till kontrapunktiskt tänkande och det andra till ett parallellistiskt.

Det finns ändå en viss skillnad mellan Eisensteins och Londons tänkande. Även om London delvis förespråkar den så kallade kontrapunktiska typen av filmmusik och även om Eisenstein i sin praktik närmast använde sig av parallell musik ligger det en skillnad i den betydelse de tillmäter musiken. För Eisenstein är musik ett montageelement; musik och film ska skapas organiskt tillsammans, medan musiken för London är något som tillförs den färdiga filmens redan fasta betydelsemönster.

---

[92] Kristin Thompson, ”Early Sound Counterpoint” i *Yale French Studies* (nr 60, 1980).

Uppkomsten av parallell/kontrapunkt-teorin ligger dock på ett annat plan än det rent filmmusikaliska.

Om vi återvänder till Kalinaks historiska belysning av synen på visuell och auditiv perception såg vi att det visuella har förknippats med intellektuell stimulans medan det auditiva har förbundits med emotioner. Visserligen fungerar ögat och örat på olika sätt – ljusstrålar uppfattas snabbare av medvetandet än ljudvågor. Det tar alltså aningen längre tid att mottaga ett meddelande med hörseln än med synen. Detta har fått till resultat att man menat att ögat är överlägset att kommunicera faktisk information – ”In fact, one of the most distinguishing characteristics of the history of acoustics is the prevalence of the collateral beliefs that consciousness mediates vision more directly than it mediates hearing and that such mediation functions to objectify the information it processes”.[93]

Antikverad eller inte, så har denna uppfattning färgat av sig på filmens och filmmusikens teori. Bilden har fått hegemoni över ljudet. Film anses som en primärt visuell konstart; bilden har en bestämd mening, ett bestämt innehåll som musik och ljud har att förhålla sig till. Genomgående i filmteori betraktas inte film som en sammansatt konstart, utan teoretikerna har huvudsakligen utgått från att film berättar i bilder.

Rick Altman menar att en orsak till detta är att de som tidigt skrev om film var misstänksamma mot ljudet och utgick från den stumma filmen.[94] Både filmare och kritiker strävade, så snart stumfilmen blivit etablerad, efter att så mycket som möjligt skilja filmen från teatern. Man ville försvara filmens särart. Ett medel var att inskränka på språket, vilket bl a uttrycktes i att mellantexter efterhand reducerades och dess innehåll förändrades från dialogtext till kommentarer; ”To such a world, devoted to minimalization of the language which recalls film’s competitor and parent, the theater, the coming of sound could hardly have represented a welcome innovation.”[95]

Den tidiga ljudfilmens kritiker valde två vägar för att söka förhindra att filmen uppfattades som alltför lik teater. Dessa två vägar, som båda benämns som misstag (”fallacies”), har enligt Altman legat till grund för hela den följande ljudteorin. Den ena är det historiska misstaget (”the historical fallacy”) som utgår från den stumma filmen och ser ljudet som enbart ett tillägg – ”*ergo*, in the analysis of sound cinema we may treat

---

[93] Kalinak, *Settling the Score*, s 24.
[94] Rick Altman, ”Introduction” i *Yale French Studies* (nr 60, 1980).
[95] Altman, ”Introduction”, s 13.

sound as an afterthought. A supplement which the image is free to take or leave as it chooses".[96]

Med detta sammanhänger det ontologiska misstaget ("the ontological fallacy") där man utgår ifrån att film är ett visuellt medium och att det är bilden som primärt innehåller mening. Detta var en för denna syn nödvändig konsekvens då ljudfilmen oåterkalleligt slog igenom.

Detta synsätt har varit ytterst seglivat och har inte börjat förändras förrän under de sista tjugo åren. Inte bara filmmusik- och ljudteori genomsyras av dessa "fallacies" utan även den allmänna filmteorin.[97] Parall-ell/kontrapunkt-teorin har alltså utvecklats till följd av denna visuella hegemoni. Musiken kommer i andra hand och förmodas på något sätt bero av och underordnas bildernas innehåll och mening.

Fram till för ett par decennier sedan utgick filmmusikteorin från detta paradigm och använde det som grund för de analytiska modeller som kan kallas funktionsindelningar. Dessa funktionsindelningar var en sorts typologiseringar av hur man använder musik i film, ett slags grammatiker som i tydliga kategorier försökte fånga in alla de sätt på vilka filmmusik kan förmedla information eller något annat. Den första funktionsindelningen, bortsett från stumfilmstidens manualer, gjordes av Raymond Spottiswoode och de som har gjorts därefter är nästan enbart variationer på temat.[98]

Musiken delades alltså in i olika avdelningar beroende på vad den ansågs utföra. Funktionsindelningarna ter sig ofta ganska ostrukturerade och blandar samman olika nivåer i filmberättandet. Roger Manvell och John Huntley, vars bok *The Technique of Film Music* från 1957 ofta betraktas som en av grundböckerna inom området, anser att filmmusik går att indela i sju funktioner: "Music and Action, Scenic and Place Music, Period and Pageant Music, Music for Dramatic Tension, Comedy Music, Music of Human Emotion, Music in Cartoon and Specialized Film".[99] Här blandas funktionell musik och musik för olika filmgenrer med varandra och viktiga funktioner som t ex musik som dramaturgiskt sammanfattande faktor och den tids- och rumsöverbryggande funktionen,

---

[96] Altman, "Introduction", s 14.
[97] Altman, "Introduction". Flinn, *Strains of Utopia* tar upp t ex Raymond Bellours och Laura Mulveys teorier som helt och hållet visuellt orienterade.
[98] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film* (Great Britain: Faber and Faber, Ltd, 1935).
[99] Manvell/Huntley, *The Technique of Film Music*, s 73.

inrangeras, om överhuvudtaget, ostrukturerat under de olika överrubrikerna.

Under rubriken ”Music and Action” ger Manvell/Huntley exempel ur en film där musiken ”...interlocks with the action, anticipating what is to come as well as reflecting rising tensions”.[100] Musiken i detta exempel, liksom i många andra författarna tar upp, fyller flera funktioner samtidigt även om de sammanförs under *en* funktion. Detta beror naturligtvis dels på att ’musik och handling’ är ett vittomfattande begrepp som egentligen inte definierar någonting bestämt, men dels på att filmmusik ofta är funktionell på olika nivåer samtidigt. Därför kan det ligga en fara i att försöka placera in filmmusik i statiska typologier. Genom att man ville ”grammatikalisera” filmmusiken i några enkla regler som skulle fördela musiken i ett begränsat antal fack fick flera funktioner samsas under samma rubrik.

Den mest utförliga funktionsindelningen presenteras av Zofia Lissa som menar att det var först med ljudfilmen som det blev möjligt att använda musiken antingen parallelliserande eller kontrapunktiskt.[101] Lissa, liksom de flesta andra, bygger sin funktionsindelning helt på ljudfilmen. Filmmusikteoretiker inom denna tradition tycks implicit eller explicit anta att stumfilmens funktioner var helt annorlunda än ljudfilmens, och att musikens uppgift i stumfilm var att illustrera medan den i ljudfilmen fick en tydligare dramaturgisk betydelse. Lissa menar att i ljudfilmen utökades musikens uppgifter avsevärt och för att påvisa alla filmmusikens berättande möjligheter i ljudfilm delar hon upp det auditiva skiktet i drygt 15 olika funktioner.

I den ström av filmmusiklitteratur som utkom kring 1960- och 1970-talen, och även i en del nyare framställningar, saknas sällan denna typ av funktionsindelningar. Alla tycks bygga på den outsagda förutsättningen att bildberättandets mening är fixerad och att musiken är illustration, kommentar och något sorts bindemedel utan att egentligen delta i meningsbyggandet.[102] Det är alltså inte tal om någon egentlig interaktion. Med hjälp av den narrativa och semiotiska filmteorin kom emellertid

---

[100] Manvell/Huntley, *The Tehnique of Film Music*, s 77.
[101] Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*.
[102] T ex Thomas, *Music for the Movies*, Evans, *Soundtrack: The Music of the Movies*, Lønstrup, *Musik, film og filmoplevelse*, Nasta, *Meaning in film*.

filmmusikteorin att framstå i ett något annorlunda ljus, och denna utveckling har initierats av Claudia Gorbman.[103]

Gorbman kritiserar att man tidigare har utgått från att musiken arbetar antingen parallellt eller kontrapunktiskt. Det är högst diskutabelt om man kan kalla information som meddelas av två olika konstarter för detsamma eller olika, menar Gorbman. Bilderna antas med detta synsätt vara fullständigt autonoma; de kan överhuvud taget inte kan bestämmas av musik (jmfr tidigare diskussion om musikens roll som ”ancrage”). Men i princip kan man med vilken musik som helst ändra en films eller filmscens innebörd och därför vill Gorbman hellre beskriva filmens och musikens interaktion såsom *ömsesidig påverkan* (”mutual implication”). Så länge musiken inte är alltför inadekvat tenderar filmscenen att rättfärdiggöra den. Musikens förmåga att nyansera den visuella narrationen verkar ändlös, skriver Gorbman.

Med detta synsätt har bilden inte den hegemoni man tidigare har utgått ifrån. Denna förskjutning från bilden betraktad som dominant till en teori om interaktion mellan film och musik får stora konsekvenser för synen på *hela* den filmiska berättarprocessen. Kalinak noterar att nu blir musiken en narrativ agent och tvekar inte att kalla Gorbmans teoribildning ett paradigmskifte.[104] Det är viktigt att lägga märke till att det inte bara är musiken som påverkar bilden utan att också bilden påverkar musiken. De två systemen bestämmer varandra.

Gorbman lägger stor vikt vid musikens relation till den diegetiska världen. Musik är det enda element i film som i stor utsträckning förekommer både diegetiskt och icke-diegetiskt och som ofta också rör sig mellan dessa olika plan. Genom musikens flexibilitet i förhållande till den filmiska diegesen blir konsekvensen att musiken kan ha en mängd olika funktioner – temporala, spatiala, dramatiska, strukturella, denotativa, konnotativa – både successivt och på olika nivåer samtidigt.

Den diegetiska musikens funktioner betonas av Gorbman. Hon menar, att vilken musik som helst, antingen den är diegetisk eller icke-diegetisk, förbinds med de diegetiska händelserna och kan därmed i princip ha samma funktioner. Detta har inte alltid varit självklart. Både Manvell/Huntley och Kracauer implicerar i sina analysmodeller att diegetisk musik (kallad realistisk respektive ”actual”) inte kan vara bärare av funktioner. I motsats till detta visar Gorbman hur effektiv den die-

---

[103] Gorbman, *Unheard Melodies*. Diskussionen kring Gorbmans teori grundar sig på både hennes avhandling och den bok som är en bearbetning av denna.
[104] Kalinak, *Settling the Score*.

getiska musiken kan vara. Den kan t ex uttrycka ironi på ett mer naturligt sätt än icke-diegetisk musik och har också andra möjligheter att utöka det filmiska rummet. Musik (och annat ljud) som ljuder från någon plats utanför den synliga bilden implicerar att världen fortsätter utöver det vi kan se, liksom den kan skapa en känsla av djup genom en fortlöpande ökning av ljudstyrkan (något också Lissa betonade). Detta är enkla exempel – möjligheterna är stora att manipulera med det filmiska rummet. Det bör här noteras att denna typ av rumsbildande funktioner främst gäller ljudfilm, men vi ska senare i filmanalyserna se hur stumfilmen kunde ge sken av diegetisk musik och ljud och därmed också på ett föreställande sätt ha vissa av dessa spatiala funktioner.

I sina definitioner av diegetiskt och icke-diegetiskt berättande hänvisar Gorbman till Gérard Genette som också urskiljer ett metadiegetiskt berättande.[105] Genette avser med detta begrepp en berättelse som förmedlas av en karaktär inom fiktionen, d v s av en sekundär berättare *inom* den primära narrationen, till skillnad från icke-diegetiskt (eller extradiegetiskt) berättande som tillförs narrationen av en berättare utanför. Metadiegetiskt berättande kan t ex vara drömmar, visioner eller flashbacks presenterade via en karaktär. Finns det då också metadiegetisk filmmusik, frågar Gorbman?

För att försöka ge ett svar ställer hon upp ett tänkt exempel. En film börjar med en tragisk kärlekshistoria. Flera år senare påminns i ett samtal protagonisten om sin förlorade kärlek och samtidigt som protagonistens ansiktsuttryck förändras hörs från ljudbandet samma musik som hörts tidigare i filmen då kärleksparet först träffades. Omständigheterna visar att musiken definitivt inte är diegetisk. Gorbman menar, att musiken naturligtvis ligger på en extradiegetisk nivå, men också på en metadiegetisk. Vi får intryck av att protagonisten minns romansen och musiken som hörde samman med den. Protagonisten tar över en del av berättandet och publiken får höra hans tankar, eller rättare sagt, de cinematiska konventionerna får oss att förmoda att vi hör musiken ur karaktärens ”point-of-view”. Kanske kan man med Bruce Kawins terminologi säga att metadiegetisk filmmusik är en sorts ’auditiv mindscreen’.[106]

---

[105] Gérard Genette, ”D’un récit baroque” i *Figures, v.II* (Paris: Seuil, 1969).
[106] Bruce F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1978). Kawins definition på ”mindscreen” är: ”A mindscreen is a visual (and at times aural) field that

De flesta författare har påpekat att musiken på olika sätt kan ge filmen kontinuitet, men de har sällan utvecklat detta längre. Gorbman ger ett utmärkt exempel på hur musiken kan skapa kontinuitet på olika nivåer och därmed alstra betydelser. I Alfred Hitchcocks *Blackmail* från 1929 spelar mannen ett stycke på piano. När kvinnan mördar honom fortsätter musiken att höras från ljudbandet och vi hör den fortfarande när kvinnan går genom gatorna. Musiken överflyttas utan uppehåll från att vara diegetisk till extradiegetisk och slutligen metadiegetisk – kvinnans tankar när hon går på gatorna. Denna gradvisa övergång tillsammans med en subjektiv kamerateknik får oss att identifiera oss med kvinnan-mördaren. Med denna korta analys visas hur Gorbmans sätt att teoretiskt behandla filmmusik tränger djupare in i filmmusikens funktioner. Vi får ett analysinstrument som dels hjälper oss att förstå musikens organiska samarbete med filmens övriga element och dels lämpar sig för en helhetsanalys.

Gorbmans teorier håller sig på ett mer allmänt och övergripande plan än de flesta tidigare funktionsindelningarna. Genom Gorbman får vi det raster som vi tidigare saknat, det filmteoretiska ramverk som kan bilda en stabil grund för mer detaljerade funktionskategorier. Några av dessa funktioner eller principer som Gorbman grundar på den klassiska Hollywoodfilmen, har redan nämnts. Att musik kan ge formell kontinuitet mellan tagningar och i scenövergångar, och hur musiken är ett medel att genom t ex temaarbete medverka i skapandet av den berättande helheten är ett par av de funktioner som uppmärksammats av tidigare författare. Detsamma gäller den princip Gorbman kallar ”narrative cueing” som ligger på ett semiotiskt plan. Denna uppdelas i två huvudavdelningar: ”-referential/narrative: music gives referential and narrative cues, e.g., indicating point of view, supplying formal demarcations, and establishing setting and characters. -connotative: music ’interprets’ and ’illustrates’ narrative events.”[107] Man kan förenklat uttrycka det så att musiken fungerar dels på ett syntaktiskt, dramaturgiskt plan och dels interagerar med filmen på den enskilda scenens nivå. Hur detta fungerar och vilka olika funktioner musiken kan ha på de olika nivåerna kommer jag att visa i filmanalyserna.

Den narrativa och semiotiska filmteorin kan sägas ha givit oss de ramar och tankemodeller som på ett bättre sätt än tidigare betraktar

---

presents itself as the product of a mind, and that is often associated with systematic reflexivity, or self-consciousness.” (s xi).

[107] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 73.

filmmusiken som ett av flera filmiska element som deltar i filmens meningsuppbyggnad. Genom dessa ramar framstår musiken som ett berättarelement som finns som en organisk del i filmens berättarsystem. Det framstår dock som förenklat att som Gorbman mena att tidigare filmmusikteori hade som utgångspunkt att musiken antingen hade en parallell eller kontrapunktisk relation till filmen. Många teoretiker har framhävt musikens stora betydelse för förståelse och tolkning av film, och Eisensteins montageteorier som även innefattade ljudet och musiken har likheter med Gorbmans grundläggande åsikt om ömsesidig påverkan. Men oftast har ändå filmmusikteorin gjort misstaget att utgå från att bildens och bildberättandets mening är fixerad och att musiken på olika sätt förhåller sig till denna. I stället bör man utgå från att filmen och musiken interagerar på olika sätt och tillsammans bildar en narrativ och dramatisk enhet.

Filmmusik har alltså förmågan att fylla många funktioner samtidigt, men de flesta, inklusive Gorbman, tycks utestänga stumfilmen från dessa möjligheter. Stumfilmsmusikens teori tenderar att skilja sig från ljudfilmens. Genom analyser av några svenska stumfilmer och deras musik hoppas jag kunna visa att stumfilmsmusiken inte enbart var illustrerande utan att den innehöll väl så många funktioner som ljudfilmsmusiken. Till yttermera visso tror jag att stumfilmen var, och är, en konstart som är beroende av musiken för att kunna göra sig förstådd – att den är ett musikdrama.

Musik och mening

Inom musikvetenskapen har frågan ”Kan musik vara meningsbärande, vara betecknande, ha semantiska funktioner?” utförligt diskuterats och olika teorier har lanserats om hur och på vilken nivå musiken har mening. Att musiken har en inommusikalisk mening, att den är meningsfull som struktur, är alla överens om, men när frågan kommer till musikens utommusikaliska referenser glider åsikterna isär. Litteraturen om musikens betydelse är nästan oöverskådlig och jag kommer här att kortfattat diskutera några av de teorier och åsikter som kan anses ha relevans för det filmmusikaliska berättandet. Den expressionistiska tendensen – att musiken kan betyda något utöver sig

själv – står alltså i centrum och inte den formalistiska som innebär att musiken bara referar till sig själv.[108]

Under antiken utvecklade Platon sin etoslära som gick ut på att musiken på olika sätt, genom t ex instrument och tonarter, kunde påverka människans karaktär – ”Menneskets moral og karakter kunne formes og dannes med musikk som påvirkningsmedium, som en direkte bærer og formidler av det skjönne og det sanne, fra verdenssjelen til menneske-sjelen”.[109] Jon-Roar Björkvold, som har skrivit dessa rader, har åsikten att filmmusikens rötter sträcker sig bakåt till antikens retorik och etoslära. I både Platons Grekland och dagens Hollywood (i den mån Hollywood fortfarande är den amerikanska filmindustrins högkvarter) var och är det frågan om en medveten påverkan av människor. Även ideologiskt finns en gemensam nämnare, menar Björkvold: ”Til og med den overordnede tanke om en musikalsk konsolidering av en gitt samfunnsorden er prinsipielt felles, fra Platons idealstat til Hollywoods kulturindustrisamfunn.”[110]

Den andra musikaliskt-retoriska traditionen som kan ses som en sorts föregångare till filmmusiken är barockens affekt- och figurlära. Den musikaliska affektläran var framför allt ett tyskt och franskt fenomen som hade som grundteori att bestämda intervaller, tonarter, motiv och instrument hade ett bestämt känsloinnehåll, en affekt, som man menade var en inneboende och universell egenskap hos själva musiken. En viktig del var figurläran som man övertog från renässansens musikaliska uttrycks-teori. Under renässansen hade det utvecklats figurer för att åskådliggöra innehållet i vokalmusiken, exempelvis betydde en uppåtstigande melodi-linje, ”ascensus”, upphöjdhet, himmel, medan en nedåtstigande melodi-linje, ”descensus”, betydde död, förnedring, helvete.[111]

Bland annat det faktum att affektlärans teoretiker (främst Johann Mattheson och hans bok *Der vollkommene Capellmeister* från 1739) menade att det var möjligt att dessa musikens inneboende egenskaper var universella tar Philip Tagg som intäkt för att se sin analys av

---

[108] För diskussioner om dessa olika ståndpunkter se t ex Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
[109] Björkvold, *Fra Akropolis til Hollywood - filmmusikk i retorikkens lys*, s 13.
[110] Björkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, s 14.
[111] Björkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*.

populärmusikens affekter i affektlärans ljus.[112] Både Tagg och Björkvold menar att det finns kultursociologiska och musikretoriska likheter mellan barockens affektlära och (stum)filmmusikens övertagande och utvecklande av musikaliska koder. Även stumfilmsmusiken hade sina kataloger med standardiserade musikfragment som rent musikaliskt kommit att få relativt fixa betydelser (hur dessa betydelser sedan påverkades av mötet med filmen är en annan sida av saken). Musik är också det enda filmiska element som blivit utsatt för en rigorös typologisering genom funktionsindelningarna. Men, som Tagg betonar, går det naturligtvis inte att mekaniskt applicera affektläran på dagens populärmusik (den genre som står i centrum för Taggs undersökning), och Björkvold framhäver en viktig filosofisk skillnad mellan stumfilmsmusiken och barockens affektlära:

> Barokkens musikalske retorikk hadde hatt en metafysisk begrunnelse i teologin, beslektet med antikkens ethoslære. Stumfilmens musikkbruk manglet helt denne dimensjon. Her var ikke det bakenforliggende mål styrket gudstro, men styrket lönnsomhet. Den gamle pythagoreiske tese om at 'alt er tall' fikk med profitmotivet et ganske annet innhold.[113]

Barocken övertog många av renässansens musikaliska formler och stumfilmsmusiken öste ur romantikens musikskatter som i sin tur var påverkad av barockmusik. Båda traditionerna använde sig alltså av redan kända musikaliska koder. Men den musik stumfilmen nyttjade var aldrig tänkt till film och man isolerade bitar ur sitt musikaliska sammanhang. Den ursprungliga uttryckskraften fick därmed ge vika för ett kvalitativt annorlunda betecknande medan det under barocken aldrig handlade om en sådan metamorfos. Vare sig man vill acceptera att barockens affektlära i någon mån kan ses som ett sorts estetiskt-historiskt ursprung till stumfilmsmusiken eller ej, kan man i alla fall konstatera att musikhistorien uppvisar exempel på att man sett och använt musik på ett tydligt referentiellt sätt.

Men en av de viktigaste skillnaderna mellan affektläran och stumfilmsmusiken (bortsett från att stumfilmsmusiken användes tillsammans med och som en del av en annan konstart) är också att de musikaliskt-retoriska figurerna under barocken var teoretiskt fastlagda

---

[112] Tagg, *Kojak - 50 Seconds of Television Music*.
[113] Björkvold, *Fra Akropolis til Hollywood*, s 21.

och hade fått sina bestämda denotationer medan stumfilmsmusiken, med sina uttryckskoder från 1800-talets romantiska musik, inte kan sägas vara referentiell på samma detaljerade sätt. Musiken var alltså inte exakt denoterande på det sätt barockmusiken kunde vara. Flera musikestetiker vill dock göra gällande att även den autonoma musiken kan uttrycka en utommusikalisk mening.

I *Emotion and Meaning in Music*, vars kapitel om detta problemkomplex till stor del sammanfattar andra författares tankegångar, menar Leonard B. Meyer att olika kulturers och epokers musikaliska teori och praktik indikerar att musik bär referentiell mening och att förståendet av detta innehåll beror på inlärning.[114] Meyer vill använda begreppet konnotationer i betydelsen att det är associationer som delas av individer inom en kultur, och att konnotationer är resultatet av ”the associations made between some aspect of the musical organization and extramusical experience”.[115] Konnotationerna är stegvis inlärda för att slutligen bli standardiserade och är då gemensamma för alla individer inom en kultur, men de ändras också under tidens gång. Så har vi i Västerlandet lärt oss att t ex ”död” vanligen i musiken uttrycks genom långsamt tempo och låga toner; orgelspel har för en västerländsk lyssnare kommit att associeras med ”kyrka” och därigenom med religiös tro och attityd, och den pentatoniska skalan används ofta för att representera det pastorala eller det exotiska.

Meyer betonar att om våra responser till dessa musikaliska konnotationer ska bli effektiva och vanemässiga måste vi uppleva musiken upp-repade gånger i samma kontext (t ex samma sorts musik till samma sorts sceninnehåll i en film). Det är dessa typer av konnotationer Claudia Gorbman syftar på då hon talar om att musik i film bl a betecknar enligt kulturella musikaliska koder: ”We all know what ’Indian music’, battle music, and romance music sound like in the movies; we know that a standard forties film will choose to introduce its seductress on the screen by means of a sultry saxophone playing

---

[114] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1956). Se också t ex Wilson Coker, *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics* (New York: The Free Press, 1972) och Deryck Cooke, *The Language of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1959). Trots sin relativa ålder är dessa böcker fortfarande aktuella i debatten och ligger till grund för flera nyare böcker inom området.

[115] Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, s 258.

Gershwinesque melody".[116] Vad som är viktigt att notera är att musikens kodning är kulturellt betingad och inget inneboende och universellt.

Denna typ av "kulturella" associationer utgör dock en mindre del; de flesta konnotationer beror enligt Meyer och flera andra på likheter mellan vår upplevelse av musikens material och organisation och våra erfarenheter av den utommusikaliska världens föreställningar, bilder, sinn-estillstånd etc.[117] Livserfarenheter, liksom musik, upplevs som en pro-cess, som rörelseförändring vilket inbegriper riktning, form och kvalitet, t ex snabb, långsam, lugn, sporadisk. Även de upplevelser som inte direkt involverar rörelse associeras med aktivitet av något slag. Vi har lärt oss att associera toner med vissa kvaliteter, t ex position (hög eller låg ton) och färg (ljus eller mörk klang). De olika kvaliteterna samverkar så att låga toner för en västerländsk lyssnare innebär mörk färg, låg position, stor storlek, långsammare rörelser och sorgsenhet. (Nattiez påpekar att de associationer höga och låga toner ger är omvända i grekisk, arabisk och judisk musik.)[118] Detta innebär alltså att musiken kan ge oss vissa föreställningar men för den skull inte beteckna något specifikt objekt. Konnotationerna kan däremot specificeras genom en text, ett program eller en bild.

Musik kan därmed bl a ge oss en upplevelse av spatialitet, ett sorts auditivt rum. Genom t ex en uppåtstigande melodilinje tycker vi oss uppleva en rörelse uppåt och den musikaliska rörelsen kan också uttryckas i termer av t ex "språng" och "steg". Zofia Lissa menar att filmmusik, framför allt ljudfilmsmusik, kan ge en starkare rumskänsla än autonom musik. Som redan nämnts ger musik som antas komma från en källa utanför bild oss en föreställning om ett för oss osynligt filmiskt rum, en ökad ljudstyrka från en ankommande orkester ger oss föreställningar om djup. Steven Paul Scher noterar att temporala konstarter, som musik, strävar efter spatialitet och spatiala konstarter strävar efter temporalitet, ofta genom att ta hjälp av varandra.[119] Illustrativt tonmåleri som bygger

---

[116] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 3.

[117] T ex Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), orig. *Musikästhetik* (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967), Peter Kivy, *Sound Sentiment, An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991), Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, och Lissa, *Ästhetik der Filmmusik.*

[118] Nattiez, *Music and Discourse*, s 122.

[119] Steven Paul Scher, "Notes Toward a Theory Of Verbal Music" i *Comparative Literature* (no 2, 1970).

på dessa koder om uppåt-neråt, hög-låg, ljus-mörk, avstånd-närhet etc har utnyttjats och utvecklats av filmmusiken, inte minst i samband med animerad film.

Meyer skriver vidare att musiken inte bara kan uppväcka dessa mer sakliga konnotationer utan också en viss stämning och känsla. Han menar dock att musiken inte speglar själva känslan utan snarare hur vi uppför oss då vi har en viss känsla. De åtbörder vi använder i samband med vissa känslor går så att säga att översätta i musik eftersom både åtbörder och musik baseras på olika typer av rörelse. Också de rösttonfall som används för att uttrycka vissa känslor går att efterlikna i musiken. Meyer är noga med att påpeka att de mer faktiska konnotationerna ofta resulterar i en affektiv upplevelse hos lyssnaren men att det inte är lika säkert att den musikaliska ”känsloåtbörden” som sådan gör det – man kan vara medveten om en känslas eller stämnings uttryck utan att uppfatta det som om känslan vore ens egen.

Just diskussionen om musikens förmåga att uttrycka eller representera känslor har stått i fokus hos ett närmast oöverblickbart antal författare, kanske mest frekvent hos Peter Kivy.[120] Åsikterna går ständigt isär om huruvida det är möjligt och på vilket sätt musiken skulle kunna vara kapabel att vara expressiv. Peter Kivys enkla anmärkning att musiken visserligen kan förmedla känslor men att frågan är hur den gör det, tycks sammanfatta majoritetens ståndpunkt för närvarande: ”Whenever I listen to a piece of complex expressive music, I am convinced that neither I nor anyone else understands how it is possible for the expressiveness to be in the music at all. It is there: of that I am sure; but how, in what manner remains to me a divine mystery.”[121]

Wilson Coker och Jean-Jacques Nattiez menar att det musikaliska uttrycket väcker affektiv respons hos lyssnaren genom att ljud direkt påverkar organismen. Flera musikpsykologer har också påvisat hur volym, rytm, tempo och tonhöjd på olika sätt påverkar nervsystemet.[122] För filmmusikens vidkommande har detta diskuterats av bl a William Johnson och Kathryn Kalinak, men båda poängterar ändå slutligen att

---

[120] Kivy, *Sound and Semblance* och *Sound Sentiment*, m fl.
[121] Kivy, *Sound Sentiment*, s 258.
[122] Se t ex Helga de La Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie* (Laaber: Laaber-Verlag, 1985) för en grundlig genomgång av olika experiment.

filmmusikens effekter huvudsakligen emanerar ur kombinationen med det visuella.[123]

Deryck Cooke har drivit resonemanget om musikalisk kodning till sin spets och i affektlärans anda satt upp modeller för hur t ex bestämda tonföljder denoterar bestämda objekt och företeelser.[124] Något liknande gör Philip Tagg i sin doktorsavhandling.[125] Inspirerad av bl a semiotisk teori försöker han ge en modell för affektanalys av populärmusik (till vilken han även räknar filmmusik). Han menar att musik är starkt affektivt kod-ad och att den även är det på de enskilda tonernas nivå. Den minsta enhet som bär affektiv kodning kallar han ett ”musem”. Det kan bestå av så litet som tre toner, och musemen kan sedan kombineras paradigmatiskt och syntagmatiskt. Han tycks alltså förankra musem i denotationer, men trots att han tar hänsyn till utommusikaliska omständigheter tycks det problematiskt för en filmmusikalisk analys att utgå ifrån att musik kan ha sådana exakta betydelser.

I vilken mån är då dessa diskussioner om musikaliskt betecknande tillämpliga då det gäller filmmusik? Den autonoma musikens kulturella musikaliska koder, konnnotationer, måste betraktas som viktiga. Detta gäller kanske speciellt stumfilmsmusik eftersom man tog musik ur en redan ganska starkt kodad corpus. Den romantiska musikens operor och tonpoem var ofta komponerade i en programmatisk och illustrativ tradition. Den filmillustrationsmusik som gavs ut var förenklade nykompositioner som till stor del använde sig av detta kodsystem och hade en starkt ikonisk karaktär.

Gorbman påpekar att musiken i stumfilm kunde vara ett ikoniskt tecken för ljud, fungera som ljud, härma ljud. Dessa ikoniska tecken kan i en receptions- och tolkningssituation åstadkomma betydelser på flera nivåer. Vladimir Karbusicky, som i sin musiksemiotik liksom Wilson Coker använder sig av Peirces typologi, visar hur en musikalisk stilisering av ett gökrop kan förstås på olika nivåer.[126] Som ikoniskt tecken är det en akustisk bild av fågeln, som index ger det ungefär betydelsen ”Våren är här” och det kan också som i Beethovens *Pastoralsymfoni*

---

[123] William Johnson, ”Face the Music” i *Film Quarterly* (22:4 1969) och Kalinak, *Music as Narrative Structure in Hollywood Film* och *Settling the Score*.
[124] Cooke, *The Language of Music*.
[125] Tagg, *Kojak - 50 Seconds of Television Music*.
[126] Vladimir Karbusicky, ”The index sign in music” i *Semiotica* (vol 66-1/3, 1987).

symbolisera hela naturen. I en cinematisk kontext skulle det kunna innefatta alla konnotationer samtidigt.

Men jag menar att det är svårt att tala om fixa innebörder hos filmmusiken. Filmmusik är i första hand ett *relationsstudium*; det intressanta är inte vad musiken betyder, utan vilka betydelser som uppstår i mötet mellan film och musik. Musiken är ett berättarelement, men inte på egna villkor, utan är en del i filmens berättarsystem. Därmed framstår det som svårt att upprätta någon sorts ”katalog” över musikaliska betydelser i film. Även om det finns schablonmässiga konnotationer som härrör från den autonoma musiken eller har skapats i den filmmusikaliska kodbild-ningen, uppstår många betydelser direkt i den individuella filmens system av berättarelement där musiken ingår som en integrerad del. Musiken får alltså specifika betydelser av den cinematiska kontext den ingår i och går då inte att behandla som autonom musik. Claudia Gorbman framhåller att musik i film betecknar på tre olika sätt.[127] Musiken får betydelse genom sin placering i det cinematiska flödet (cinematisk musik-alisk kod), den bär på kulturella associationer av ovan diskuterat slag (kulturell musikalisk kod) eller så betecknar den genom den rena musik-aliska koden vilket innebär att musiken refererar till sig själv; den står i centrum t ex genom musikaliska framföranden som inte refererar till något annat än själva musiken.

I den här diskussionen kommer åter Barthes begrepp ”ancrage” in. Musiken kan förankra bildernas betydelse men det finns en växelverkan i det filmiska berättandet – musiken får också betydelse från bilderna. Ett vanligt tillvägagångssätt i filmmusikaliskt berättande är att binda ett tema till en person i filmen. När filmen har etablerat denna koppling mellan bild och musik kan det räcka att vi hör musiken för att erinra oss personen. Musiken har alltså fått en denotat genom bilderna. Men samma musik kan också fungera som förankring – temat kan fastställa att det är just den personen en viss scen handlar om, musiken har blivit en specifik cinematisk kod. Det är uppenbarligen så att vi snarare ändrar vår tolkning av en scens innehåll beroende på musiken än att vi ändrar vår tolkning av musiken. Men det kan också fungera så att systematisk användning av en viss sorts musik i filmer ändrar innebörden hos musiken.[128]

---

[127] Gorbman, *Unheard Melodies*.
[128] Se bl a Frith, *Performing Rites* för en diskussion kring detta.

Hittills har huvudsakligen diskuterats de semantiska konsekvenserna av musikens möte med enskilda fenomen i film. Men filmmusik betecknar inte endast på denna nivå utan även de narrativa betydelsebildning-arna skapas av musik tillsammans med den cinematiska kontexten. Jag kommer att i analyserna visa hur filmmusikens betecknande av enskilda fenomen samspelar och deltar i det dramaturgiska uppbyggandet av det narrativa nätverk en film utgör.

3. Filmmusikaliska föregångare

Filmens historia börjar redan före den magiska dagen 28 december 1895. Detsamma gäller filmmusikens historia. I en översikt över de filmmusikaliska föregångarna skulle det vara tänkbart att börja med ”Redan de gamla grekerna...”. Flera författare som beskrivit filmmusiken går de facto tillbaka till antikens Grekland där musiken var en oskiljaktig del av tragedierna.[129] I tecknandet av en musikalisk dramatisk tradition hänvisar dessa författare till 1500-,1600- och 1700-talens (engelska) borgerliga teater fram till operan. I viss mån tas melodramteater upp och i undantagsfall visuella berättarformer. Det tycks ibland föra väl långt att se ett släktskap med filmmusik endast av anledningen att en konstform på något sätt har beledsagats eller varit uppbyggd av musik. Jag menar att det är mer rimligt att begränsa sig till de visuella och teatrala berättarformer som har visats ha ett mer eller mindre direkt utvecklingssamband med filmiska uttrycksmedel på olika nivåer.

Det finns även anledning att beakta vilken social förankring olika konstformer har och har haft. Vissa författare framhäver olika konstformers sociala hemvist som en delvis bestämmande grund för den estetiska utvecklingen. Hansjörg Pauli menar att det av dessa skäl inte går att se operan som en direkt historisk föregångare till användningen av filmmusik.[130] Man kan naturligtvis inte förneka att operan, kanske framför allt under stumfilmstid, i varierande grad påverkade utformningen och den estetiska synen på filmmusik. Men som förklaring till varför stumfilmen i så hög grad lutade sig mot det musikaliska berättandet är det nog rimligare att se tillbaka på de underhållningsformer som har spelat i samma sociala division som filmen. Jan-Christopher Horak hör till de författare som tydligast markerar den sociala förankringen som ett förbindelseled mellan filmen och tidigare konstformer:

> This connection indicates that the early cinema’s evolution is indivisible from the history of other forms of working class entertainment. Thus, we must view early cinema in the context of

[129] T ex London, *Film Music*, Manvell/Huntley, *The Technique of Film Music*, Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music….*
[130] Pauli, *Filmmusik: Stummfilm.*

> the history of visual communication. Only then can we differentiate between cinema specific and non-cinematic codes, the latter having been borrowed from such diverse visual media as lanterne slide shows, tableaux series, illustrated ballads (moritats), comics, as well as vaudeville comedy and magic shows. These various forms of visual communication were presented in music halls, burlesque houses, variétés, fairgrounds, circuses, and street corners, in other words, in those locales where the working class and petit bourgeoisie congregated. Thus, it seems logical, that the early cinema communicated the same norms as those segments preceding and following the film portion of the program, and that these programs necessarily catered to a proletarian audience.[131]

Horak visar i sin artikel hur dessa konstformer och den tidiga filmen bygger på en gemensam narrativ strategi.

Jag kommer i det följande att diskutera visuella berättarformer som har ackompanjerats av musik liksom vissa teaterformer, dock främst melodramteater. I det perspektiv som nedan presenteras framgår det tydligt att filmen inte var en uppfinning som plötsligt dök upp utan hade en lång rad föregångare både visuellt och dramatiskt-narrativt. I dessa konstformer spelade musiken en aktiv del.

Musik och bildberättande

Få har så grundligt uppmärksammat filmens arv från tidigare visuella berättarformer som Rune Waldekranz i *Så föddes filmen*.[132] Både bildberättandets och vissa teaterformers relation till filmens estetik redovisas med ingående faktakunskaper och exempel. Historien uppvisar ett myller av visuella och teatrala illusioner som strävade efter att i någon sorts dramatisk form delge publiken ett verkligt eller uppdiktat skeende.

---

[131] Jan-Christopher Horak, ”The Magic Lanterne Moves: Early Cinema Reappraised” i *Film Reader* (nr 6, 1985) s 97.

[132] Waldekranz, *Så föddes filmen*. I första delen av *Filmens historia* redogörs också för dessa filmens föregångare. Detta delkapitel baseras till stor del på Waldekranz böcker. Många andra författare har kortfattat berört detta filmmusikaliska arv, t ex Marks, *Music and the Silent Film*, Schepelern, ”Musik i mørke” och Wolfgang Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* (Berlin: Henschel, 1981).

Flera existerar samtidigt, glider över i varandra eller utvecklas mot en likartad form. Gemensamt är att de alla använder musik på olika nivåer – kanske som en integrerad del i dramat eller som frammanare av den information eller stämning som berättaren/förevisaren söker förmedla.

Moritatsångare, tittskåp, Laterna Magica, skioptikon

Tidiga bildmedier förevisades ofta på marknader som senare blev en av de platser där film presenterades. Moritatsångare och tittskåpsförevisare konkurrerade under 1500- och 1600-talen om publikens gunst. I tittskåpen visades med hjälp av speglar och andra snillrika arrangemang tredimensionella bilder som kunde växlas och förevisaren kunde med bilderna åskådliggöra aktuella eller historiska händelser. Moritatsångarna framförde genom sång ett moraliserande drama som de bildligt åskådliggjorde genom att samtidigt peka på planscher som illustrerade de föredragna händelserna. Laterna magica övertog senare denna genre men framförde också, liksom ibland moritatsångarna, komiska scener eller aktuella reportage. Moritatsångarnas bildberättande var alltså förknippat med musik men även till tittskåpsförevisningarna ljöd oftast ett positiv. Kombinationen bildberättande-musik var nära förbundet.

Laterna magica var också vid denna tid redan ett populärt folknöje. Målade bilder på glasplattor förstorades genom den magiska lyktan och visades för publik upp på en vit duk. Utöver de genrer som nämnts ovan var visningar av mer övernaturlig karaktär oerhört populära – goda andar och onda djävlar var ett berättarpar som skulle följa ljusbildsvisningarna in i filmens värld. Etienne Gaspard Robert, med artistnamnet Robertson, var inte sen att under 1700-talets senare del slå mynt av publikens längtan efter det mystiska,ockulta och nervpirrande. I ett övergivet franskt kloster skrämdes publiken av vålnader, fantomer och andeuppenbarelser projicerade på rökmoln. En starkt illusionshöjande effekt var att Robertson gjort den geniala uppfinningen att placera en laterna magica på hjul – ett fantascope. Waldekranz framhäver ljudets stora roll i denna dramatiska illusion: ”En väsentlig suggestionsskapande roll spelade i Robertsons seanser ljudkulisserna. Spöksynerna fick alltid en akustisk inram-ning av lugubraste slag. Klämtningar av klockor, dovt

åskmuller och obestämbara, mystiska ljud ekade under de låga valven”.[133]

Med fotografiets hjälp förändrades laterna magica-visningarna till än mer dramatiserade berättelser. På grund av detaljskärpan i fotografierna, jämfört med de målade glasen, tålde dessa en större förstoring och därmed kunde man minska formatet på originalbilden. Denna förenkling jämte elektriska och tekniskt avancerade projektorer innebar att ett stort antal bilder kunde visas på kort tid. Man började nu, under andra delen av 1800-talet, främst i England att visa berättande ljusbildspjäser, skioptikonserier, som genom sitt montage föregrep det filmiska berättandet. Snabba växlingar mellan närbilder och dramatiska översiktsbilder gav en illusion av viss rörelse och ett rytmiskt montage som senare skulle på-verka filmberättandet. Till stor del inspirerades innehållet och berättar-tekniken av melodramteatern och liksom denna ackompanjerades vis-ningarna av instrumentalmusik. En populär variant, som i England var ett kärt folknöje långt efter att filmen fått en dominerande roll på under-hållningsmarknaden, var att låta ljusbilderna illustrera kända sånger. En sångare gav akustisk dimension åt bildberättandet och publiken deltog med allsång.[134]

Inte bara berättartekniskt och musikaliskt kan man finna likheter mellan skioptikonvisningar och filmen. Inköpare av dessa ljusbildspjäser var ofta missionssällskap och nykterhetsföreningar. Förutom att efterfrågan av socialt avslöjande serier genom detta ökade gav dessa sällskap senare plats åt filmvisningar i samma lokaler. I publikens ögon var an-tagligen inte steget överväldigande mellan skioptikonberättande och filmvisning, och för samma publik hade det naturligtvis verkat underligt om musikerna som med självklarhet ackompanjerade ljusbildspjäserna skulle tystna under filmen. Under flera århundranden hade visuell under-hållning alltid förknippats med musik.

---

[133] Waldekranz, *Så föddes filmen*, s 97-98. Waldekranz har tagit uppgiften från *Enciclopedia Dello Spettacolo*, Erwin Roos, ”Laterna Magica”, t. VI, sp. 1229f.
[134] Se John L. Fell, *Film and the narrative tradition* (Berkeley, Los Angeles,etc: The University of California Press, 1986), (orig. publ. The University of Oklahoma Press, 1974).

Diorama och panorama

Detsamma gäller de spektakulära diorama- och panoramavisningarna. En av föregångarna till diorama menar Waldekranz vara Servandonis pantomimteater, Spectacles d'Optique, där som namnet antyder den optiska illusionen stod i centrum. Servandoni, som verkade som scenograf under 1700-talet, gav teaterscenerier en ny utformning genom en annan rumsillusion och en mer verklighetsnära utformning. Sina nyskapande idéer applicerade han på en bildteater där han bland annat genom belysningseffekter gav bilderna en illusion av magisk verklighet. En utvecklad variant presenterade målaren och scenografen Loutherbourg, på 1770-talet scenograf på Drury Lane där han bland annat samarbetade med David Garrick, i sin bildteater Eidophusikon. Denna optiska teater bjöd på ett dramatiskt skådespel:

> Med hjälp av ett raffinerat teatermaskineri, reflekterande speglar, reglerbara färgade glas, florstunna, transparenta dekorstycken och ett skickligt projicerat ljus kunde Loutherbourg trolla fram snabbt växlande scenerier utspelade mot en förtonande horisont. Scenbilden återgav illusoriskt de atmosfäriska förändringarna i ett landskap: moln gled över himlen, vinden rörde upp vikens vågor, mullrande åskmoln tornade upp sig, stormen piskade sädesfält och skogsdungar. --- Liksom i Servandonis Spectacles d'Optique åtföljdes även i Eidophusikon de rörliga bilderna av musik och illusoriska ljudmålningar.[135]

Det är inte svårt att föreställa sig hur denna naturens dramatik gick hand i hand med ett illustrativt musikberättande.

Publikens och konstnärernas längtan efter verklighetsalluderande och spektakulära bilder tog sig uttryck bland annat i panorama och diorama. Panorama var i enorma dimensioner bilder som exempelvis visade landskapsutsikter eller aktuella händelser. Daguerres diorama byggde på samma idé men hade en än större illusorisk verkan genom att föreställningen innehöll två bildmotiv. Publiken stod på en roterande plattform vilket gav ett intryck av rörelse i bilderna. Musik och ljud tycks inte ha varit en ingrediens från början – några kritiker beklagade sig över bildernas stumhet. Detta avhjälptes efter några år. Då Waterlooslaget visades i panorama i London 1824 ackompanjerades bilderna av en mili-

[135] Waldekranz, *Så föddes filmen*, s 26.

tärorkester och vid dioramavisningar blev musik och ljudeffekter en omistlig del av föreställningen.

Panorama och spektakel

Panoramat vann också insteg på teatern där den dels påverkade den sceniska bildlösningen, dels blev en sorts självständig teaterform. I Paris öppnade 1921 Panorama-Dramatique där man framförde melodramer och pantomimer men där den största huvudattraktionen var den sceniska illusionen. Panoramats användning på den gängse teaterscenen hade en intressant funktion enligt A. Nicholas Vardac.[136] Den var ett uttryck för tidens smak – bildlig verklighetsillusion var något man eftersträvade både genom underhållande bildkonst och folklig teater. Vardac menar att panoramat utgjorde en brygga mellan scenen och filmen därför att ”they found a direct continuation and improvement in the earliest film expression, that of the reproductional, topical episodes which filled the period from 1895 to 1902”.[137]

Vardac visar genom exemplet *Ben Hur* som framfördes på scen 1899 (Broadway Theatre) hur scenbilden tycks ha tagit över stora delar av det dramatiska berättandet från dialogen.

> In the first act alone fourteen scenes were billed, each with its own scene painter. Emphasis from first to last was placed upon the pictures, and the scene painter usurped the author’s prominence on the program. In the original version there are six such acts and an additional seventeen tableaux. This endless stream of scenes resulted in a dramatic pattern akin to the editorial fabric of the cinema. --- With this large number of scenes, each an elaborate and detailed stage picture, some lasting but a few moments, offentimes employing little dialogue but merely illustrating the novel, the stage seems to have come very close to the standard of the early motion picture.[138]

---

[136] A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith* (New York och London: Da Capo, 1987), (orig. publ. Cambridge: Harvard University Press, 1949).
[137] Vardac, *Stage to Screen*, s 74.
[138] Vardac, *Stage to Screen*, s 79.

Bildberättandets diskurs tycks verkligen ha fått företräde framför den talade eller, som Vardac uttrycker det, publikens teatrala medvetenhet låg på det bildliga planet. För produktionen av *Ben Hur* i denna nästan filmatiska uppsättning komponerades också speciell musik. Vardac framhåller att till denna typ av spektakulära uppsättningar lade man sig ofta vinn om ett noggrant musikarrangemang. Kritikern i *Boston Transcript* den 21 december 1900 var full av entusiasm över orkesterns tema-tiska och berättande ackompanjemang. Beskrivningen av ett par scener i detta ”panoramaspektakel” skulle utan förändringar kunna vara en be-skrivning av vilken ändamålsenlig filmmusik som helst:

> When the curtain rises on the opening tablaeu, showing the wise men in the desert, beside their kneeling camels, awaiting the appearance of the star in the East, the first suggestions of the star theme are heard, developing into orchestral fullness as the light increases in intensity. As this instrument of the drama closes, the thread of the camel is simulated by the orchestra, suggesting the journey of the wise men over the arid waste of sand to the City of David, where the child is to be born whom they seek.[139]

Skuggspel, Reynaud och Edison

En av de tidigaste formerna av narrativt och teatralt bildberättande finner vi i skuggspelen. Detta är en intressant konstform bland annat ur aspekten att den sedermera överfördes på film. Skuggspel fanns i Indien och Kina redan på 1000-talet, spred sig snabbt till bl a Thailand och Indonesien, vandrade över Persien och Turkiet till Italien, Tyskland och Frankrike. Än idag uppförs enligt Waldekranz skuggspel på Java, i Kina och, som ett minne av det turkiska herraväldet, i Grekland. Skuggspelsfigurerna var av skilda utformningar i de olika länderna men då skuggspelet nådde Europa vid slutet av 1700-talet uppförde de här svarta silhuettfigurerna små pjäser av olika genrer.

I de olika tappningarna var och är musiken aktiv och integrerad i skådespelen. I Kina spelar orkestern en dominerande roll och ”den obligatoriska orkestern understryker följsamt handlingens alla dramatiska och emotionella moment. Skuggspelet blir därigenom ett

[139] *Boston Transcript* (December 21, 1900) i Vardac, *Stage to Screen*, s 82.

mellanting mellan opera och melodram”.[140] På Java uppförs musiken av den traditionella javanesiska orkestern, gamelan, som improviserar alltefter hand-lingens behov. Liksom den kinesiska skuggspelsteatern har den javanesiska en berättare (en tradition som i flera asiatiska länder överlevde under hela stumfilmsperioden), och orkestern och berättaren ingår ett teatralt samspel. Så snart berättaren introducerar en ny karaktär markeras detta i orkestern och starka ljudeffekter hör till skådespelet. I alla andra länder har skuggspelen åtföljts av orkestermusik.

En sorts hybrid mellan skuggspel, sångillustration på skioptikon och teaterns tablåer introducerades i Paris 1887 på något som kallades Cabaret du Chat Noir. Här visades skuggfigurerna i tablåer och med hjälp av utvecklade belysningseffekter illustrerades sånger och dikter av samtida diktare och man framförde feerier och skådespel.[141] Teatern försvann relativt snabbt men visar hur det optiska berättandet kombinerat med musik var en allerstädes populär underhållningsform.[142]

Lotte Reiniger, en av samtidens största skuggspelskonstnärer, överförde skuggspel på film, först i några korta silhuettfilmer och som kron-an på verket en helaftonsfilm från 1926 – *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Prins Achmeds äventyr). Som ytterligare bekräftelse på skuggspelens av tradition nära förbindelse med musiken fick filmen originalskriven musik av Wolfgang Zeller.

En annan form av animerad film presenterades redan på 1880- och 1890-talen av Emile Reynaud. I sin théâtre optique förevisade han ljus-pantomimer som bestod av direkt målade bilder på celluloidremsor (tidi-gare hade han använt sig av gelatinremsor och glasplattor) som matades fram i en sorts filmprojektor. I likhet med många andra teatrala och optiska uppsättningar fick flera av hans korta tecknade filmer specialskriven musik. Gaston Paulin skrev musiken till i varje fall *Un bon bock* (En sejdel gott öl) och *Pauvre Pierrot* (Stackars Pierrot), och Jacques Deslandes vill kalla denna musik den första filmmusik som någonsin skrivits.[143]

---

[140] Waldekranz, *Så föddes filmen*, s 79.

[141] Lotte Reiniger, *Shadow Theatres and Shadow Film* (Norwich: Jarrold & Sons Ltd, 1970).

[142] Hur féeriet som teaterform upptogs i Georges Méliès filmer behandlas av Katherine Singer Kovács, ”George Méliès and the Féerie” i *Film before Grifftih*, (red) John L. Fell (Berkeley, Los Angeles, etc: University of California Press, 1983).

[143] Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, tome 1, *De la cinématique au cinématographe 1826–1896* (Tournai: Casterman, 1966).

Också den direkta framväxten av film var förknippad med musik eller i varje fall ljudåtergivning. I en etapp av Edisons utveckling av filmkameror och filmprojektorer lanserades kinetofonen – ett kinetoscope, tittskåp, kombinerat med ljudet och musiken från fonografrullar. Enligt bl a Brian Coe sporrades Edison att utveckla de visuella inspelnings- och reproduktionsapparaterna som en motsvarighet till den fonograf han konstruerade 1877.[144] Att kinetoscopet blev just ett tittskåp anses bero på att fonografrullarna avlyssnades i bås. Bildberättande i olika former hade under alla tider åtföljts av någon sorts musikalisk motsvarighet. Men det fanns även teaterformer som på flera sätt och på olika nivåer påverkade hur filmen och filmmusiken skulle komma att utfomas.

Musik i teatrala former

Mim och pantomim

De teaterformer som påverkade den filmiska konceptionen och den därmed sammanhängande musiken har sina rötter i den antika pantomimen och mimen. Även den romerska varianten av grekernas flyakfars – atellanfarsen – bildar ett ursprung till senare teaterformer. Atellanfarsens aktörkompani var uppbyggd av fasta typer vilket kanske gick i arv till commedia dell'arte. I atellanfarsen liksom i de flesta andra antika teaterformer använde skådespelarna masker. Mimen var dock det enda undan-taget till denna regel. Utan masker blev grimaserande och plastiska ansikten viktiga uttrycksmedel. Mimens ämnesval låg på det folkliga planet – mustiga och verklighetsnära skildringar ur vardagslivet. Den här typen av teater åtnjuter sällan någon högre social status och så var också fallet i antikens Rom. Mimen ansågs vara en oanständig teaterform och oaktat att de populära skådespelarna kunde tillskansa sig folkets kärlek var deras samhälleliga ställning låg.

Rune Waldekranz vill mena att det i detta finns en parallell mellan mimens skådespelare och deras kollegor under stumfilmstiden. Men även innehållsmässigt och karaktärsmässigt kan man finna tydliga spår av mimen i melodramteatern och i stumfilmen. Den mimiska traditionen

[144] Brian Coe, *The History of Movie Photography* (London: Ash & Grant, 1981).

överlevde in i marknadsgycklet och dess typgalleri återuppstod i medeltidens nya teaterform commedia dell'arte. Antagligen kan man i stumfilmens återkommande fasta komikerkaraktärer se avkomlingar till commedia dell'artens komiska och clownaktiga figurer. Det är också ett intressant faktum att Reynauds tidigare omtalade *Pauvre Pierrot* är en pantomimisk filmatisering kring commedia dell'arte-karaktärerna Arlequin, Colombine och Pierrot.

Pantomimen är kanske det teatrala uttryck som tydligast överlevt, antingen fristående eller i ett flertal teaterformer. Redan under antiken skilde sig pantomimen från mimen på flera avgörande sätt. Skådespelarna bar mask, något tal förekom inte och därför blev kroppens gester av framträdande betydelse. Pantomimen utvecklades till en sorts blandning av dans och drama och man upptäckte snart att med tillskott av orkestermusik fick spelet ytterligare dimensioner. Waldekranz går till och med så långt att han menar att ”Sen denna tid har alla på renodlat optisk verkan inställda teaterformer varit intimt förbundna med musikackompanjemang”.[145] Även ämnesmässigt skilde sig pantomimen från mimen. Man använde teman ur den grekiska mytologin och utgick inte som mimen från den folkliga vardagen.

Pantomimen levde under flera århundraden kvar under mindre ståtliga former men fick en uppblomstring i 1700-talets England. Efter Restaurationen upplevde de engelska scenerna en renässans. Här återföddes pantomimen i olika men alla i lika spektakulära former där sånger kom att bli en viktig del.[146] Den samhällssatir som var kännetecknande för denna tidens engelska pantomim övertogs av revyteatern, som hade sina rötter i den franska marknadsteatern och vaudevillen, då panto-mimens stjärna dalade.

Men pantomimen ingick framledes bl a som inslag i olika teaterformer och under 1800-talet uppfördes ofta s k pantomimspektakler – en sorts hopkok av tidens scenmagi.[147] Dessa var till skillnad från den då stort utbredda melodramteatern inte realistiska i sin iscensättning utan framvisade rent fantastiska och spektakulära effekter. Vardac framhåller att i dessa pantomimspektakler, liksom i melodramen, finns flera cinematiska koncept som skulle komma att tas tillvara i stumfilmen: ”...the pictorial continuity with single or parallel lines of action; the

---

[145] Waldekranz, *Så föddes filmen*, s 117.
[146] Se F.W. Sternfeld, *Music in Shakespearan Tragedy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1963).
[147] Pantomimspektakler behandlas i ett kapitel i Vardac, *Stage to Screen*.

insignificance of dialogue; the insistence upon spectacular physical action, pantomime, and tableaux; and the use of music throughout to heighten these many productional values”.[148] Att musik användes genomgående framgår tydligt genom de sufflörböcker ur vilka Vardac ofta citerar. I tidningsartiklar har Vardac ibland också funnit längre utläggningar kring den musik som spelades och likheten med stumfilmens kompilerade musikprogram är iögonfallande:

> Like the other types of spectacle plays of the period, the pantomime depended to a large extent upon the music. In this production of Aladdin (på Drury Lane, december 1896, min anm.) it became ”all-important...Favorite music-hall melodies are deftly orchestrated, so as to follow without offense airs from Faust, Romeo et Juliette, and bits from Wagner’s Ring des Nibelungen...the dramatic work of the authors is at all times assisted and emphasized by the composer.” For instance, as George Bernard Shaw has noted, ”Aladdin's combat with the Slave of the Lamp is accompanied by the heroic strains of the famous Siegfried motifs; and the trombones blare out Alberich's curse on the King when mention is made of Abanazar's greed for gold.” The musical effects may have been naïve, but the procedure elaborated a practice which, of course, became a strong forte of the silent motion picture.[149]

Folklig och borgerlig teater

Den franska marknadsteatern, som bl a inspirerade uppkomsten av den engelska revyteatern, låg i ständiga fejder gentemot den etablerade teatern. Marknadsteatern, djupt förankrad i folkdjupen, växte i Frankrike fram under 1500-talet och skulle komma att få stor betydelse för de visuellt inriktade teaterformerna. Förutom sedvanligt marknadsgyckel uppförde dessa marknadsteatrar sedermera också skådespel. Men Comédie-Francaise som bl a hade ensamrätt till uppförande av talpjäser, förbjöd 1707 marknaderna i Saint Germain och Saint Laurent att uppföra talpjäser. Men detta hindrade inte det påhittiga teaterfolket. Efter ytterligare några turer i denna fejd fann man slutligen på att uppföra pantomimiska

---

[148] Vardac, *Stage to Screen*, s 156.
[149] Vardac, *Stage to Screen*, s 159. Citaten tagna ur *The Stage* (December 31, 1896) resp. *Saturday Review* (London, January 23, 1897).

pjäser som ackompanjerades av musik. Comédie-Francaise gav sig inte; nu förbjöds orkestermusik. Som svar övergick marknadsgycklarna från orkesterspel till två violiner och med hjälp av textplakat och banderoller som förmedlade styckets handling och sångtexter utförde skådespelarna pantomiskt handlingen medan publiken sjöng de påbjudna sångerna. Här kan man finna flera paralleller både till ljusbildspjäser och till stumfilm.

Ur denna smått revolutionära pantomimform växte efterhand andra teaterformer upp – vaudeville-teatern och opéra comique. Vaudeville kallades de sånger som publiken sjöng till de pantomimiskt framförda pjäserna men med tiden försvann allsången och vaudevillen övergick i sedekomedi. Märk de olika betydelser vaudevillen har i Frankrike jämfört med England och Amerika, där den under 1800-talet kom att betyda olika sorters varietéföreställningar. Alla dessa här ovan diskuterade teaterformerna, plus några andra, bidrog till utformandet av melodramteatern.

Men även i den mer borgerliga teatern kan vi finna föregångare och inspirerande bidrag till filmmusikens användning och berättarteknik. Det medeltida liturgiska kyrkodramat använde sig (självklart) av musik, och när skådespelen flyttade ut ur kyrkan, i t ex mysterie- och mirakelspel, följde musiken med. Publiken förväntade sig att uppträdanden av olika slag skulle ackompanjeras av musik och William Tydeman menar att det var utvecklingen av det religiösa dramat utanför kyrkan som födde fram den sortens ackompanjerande musik som vi i dag kan se avnämare av i filmmusiken – ”The opportunities offered for music make a valuable contribution to the dramatic impact of the *mystères* and *miracles*, Corpus Christi plays and moralities, and seem to have been taken full advantage of, for well-chosen music could serve to deepen an audience’s appreciation of the stage situation just as a film score does in the present-day cinema”.[150]

På den elizabethanska scenen spelades musik både i komedier och tragedier.[151] I komedierna framfördes företrädesvis sånger, men i tragedierna ingick mer och mer instrumental musik. Sternfelds förklaring till varför man allt oftare vände sig till den instrumentala musiken skulle lika bra kunna appliceras på filmen:

---

[150] William Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), s 181.
[151] Sternfeld, *Music in Shakespearan Tragedy*.

> In casting about for an explanation of the greater use of instrumental music as compared with vocal music in tragedy one can only surmise that its inclusion in the early tragedies at significant steps of the plot proved so successsful that its presence was soon taken for granted. Because there is no text, instrumental music has a quick suggestiveness and poignancy that speaks eloquently to the emotions and the imagination.[152]

En av de viktigaste berättarfunktionerna musiken hade i Shakespeares tragedier utgick från instrumentens etos. Trumpeter och trummor var ofta en signal till krig och instrumenten betecknade därmed ett instabilt samhälle eller en instabil regent. Apollons andliga stråkar representerade politisk harmoni, andlig jämvikt och ibland något för människan ouppnåeligt (sfärernas musik). Ofta blandades instrumentfamiljer (”broken consort”) för att beteckna ett ohälsosamt, brutet samhälle. Det var alltså *ljudet* av klanger som hade en viktig funktion, inte melodin. Sternfeld visar genom flera inträngande analyser hur musiken deltog i och faktiskt frammanade berättelsen, och i många fall karakteriserade såväl sociala som psykologiska förändringar i dramat.

Norman O'Neill framhåller också hur musik i England mer än i andra länder varit förknippat med skådespel och exemplifierar med mirakelspel och Shakespeares dramatik.[153] Själv var O'Neill kapellmästare på Haymarket som framförde musikteater av något annat märke än melodramteatern. Av intresse är hans diskussion om instrumentala inslag i denna musikteater. Dessa kan bestå av marscher, sånger, danser eller dylikt men här ingår också ”Melodrame” – ”That is, to music which accompanies the dialogue and reflects the feeling and emotion of the spok-en lines...”.[154] O'Neill är kritisk mot denna musikanvändning och speciellt då orkestern saxar ur ett känt stycke, t ex delar ur Tjajkovskijs symfonier. Han föredrar det äldre sättet att ackompanjera dialoger – genom repeterade och insignifikanta åtta-takters fraser. Här finns uppenbara lik-heter med stumfilmsmusiken. Stumfilmsmusikens kompilerade musikprogram bestod till största delen av utbrutna delar ur förkomponerad musik, liksom musik uppbyggd av just relativt insignifikanta åttataktersfraser kom att utgöra stommen i

---

[152] Sternfeld, *Music in Shakespearan Tragedy*, s 4.
[153] Norman O’Neill, ”Music to Stage plays” i *Proceedings of the Musical Association* (Session 37, 1910-11).
[154] O’Neill, *Music to Stage Plays*, s 88.

filmillustrationsmusiken eller kinotekmusiken. Men dessa diskussioner återkommer jag till längre fram.

Dag Kronlund skriver om de musikaliska inslagen i talpjäserna på Kungliga Teatern under 1800-talet.[155] Kronlund inriktar sig alltså inte huvudsakligen på melodramer eller andra former av musikdramatik. Även i talpjäserna kunde musiken ta aktiv del som vokala inslag, instrumentala inslag eller som melodramer. De vokala inslagen var den vanligaste formen och bland instrumentala inslag räknar Kronlund militärmusik, dansmusik och ren underhållningsmusik. Melodramerna har i detta sammanhang samma definition som O'Neills och denna musik användes också till pantomimiskt framställda episoder. Särskilt spelades melodramer i dröm- och insomningssituationer och hade bl a till uppgift att markera detta gränsland och avspegla innehållet i drömmarna. Kronlund ger flera exempel på hur musiken bidrog dramatiskt och berättande, och visar hur man även i taldramatik i undantagsfall kunde använda sig av ledmotivsteknik.

Melodramteatern

Melodramteatern var den teaterform som till stor del fångade upp flera av dessa här diskuterade teater- och visuella berättarformer – den tog vissa delar, blandade samman, lade till och ur detta konglomerat uppstod något nytt. Melodramteatern är en av de viktigaste filmiska föregångarna, framför allt vad gäller musik, berättarteknik, iscensättning och visuellt berättande. Stumfilmen byggde till stor del vidare på melodramteaterns mönster och teman. Det var åtskilliga melodrampjäser som filmatiserades. Melodramen kom att bli en av stumfilmens och senare ljudfilmens viktigaste genre.

Ofta innehöll ett program förutom melodramen också en fars och en pantomim – ett mönster som i modifierad form också fanns under stumfilmstiden. Publiken bestod huvudsakligen av lägre borgarklasser. Ingvar Holm vill till viss del se det som den samhälleliga förändringens för-tjänst att denna nya teaterform växte fram: ”Utan det nya

[155] Dag Kronlund, *Musiken låten ljuda, mina vänner. Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, diss. (Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet, 1989).

borgerskapet vid biljettluckan, skulle den lavinartade förvandlingen av genrer och stil-ar efter 1800 förmodligen aldrig ha kommit till stånd."[156]

Här är vi främst intresserade av de musikaliska inslagen i melodramerna. Vardac, liksom flera andra, framhåller att dialogen hade sekundär betydelse i melodramen; i första hand kom pantomim, gestik och sceneri. Musiken fick i detta sammanhang också en viktig stämningsskap-ande och berättande funktion. James L. Smith menar att musiken också hade betydelse för att få publiken att acceptera melodramens nästan osannolika karaktär: "For when mime and music replace the tedious spoken word, the most sophisticated audience seems ready to accept the simplified characters, impossible plots, scenic marvels and cosy poetic justice of this conventionalized dream world."[157] Detta skulle lika väl kunna handla om stumfilm.

Musikens uppgifter var t ex att genom ett tema markera vilken person som skulle göra entré och vad detta stämningsmässigt innebar för händelserna. Vidare användes musik vid dramatiska höjdpunkter och då en scen bestod av en rask fysisk, företrädesvis stum, handling. "Music seems to have been called upon whenever the dramatist wanted to strike a particular emotional pitch or coloring and lead the audience into a change or heightening of mood."[158]

Exakt på vilket sätt och vilken musik som användes råder det delade meningar om. Flera gånger noteras i manuskripten endast vilken sorts musik som ska spelas. Någon författare menar att musiken var noggrant planerad medan en annan menar att den till stor del var slumpmässig.[159] Men genom Felix A. Vincents manuskriptbok till *Enoch Arden* som sattes upp i New York 1869 kan vi få någon uppfattning om musiken. I manuskriptet finns åtskilliga hänvisningar till musik t ex: "Slow peculiar music till curtain", "Lively music till Annie and children off, then change to slow music till Philip is on", "Tremolo pp. Outside R. at back".[160] Likheten med stumfilmens tidiga försök till musikprogram är slående liksom de obestämda musikanvisningarna indikerar att det var kapellmästaren som själv valde den specifika musiken. Antagligen hade

---

[156] Ingvar Holm, *Industrialismens scen* (Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1979), s 29.
[157] James L. Smith, *Melodrama* (London: Methuen & Co Ltd, 1973).
[158] Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s 48-49.
[159] David Mayer, "19th Century Theatre Music" i *Theatre Notebook* (Volume XXX, No 3, 1976) resp Vardac, *Stage to Screen.*
[160] Vardac, *Stage to Screen*, s 71.

den ackompanjerande musiken, likt huvudparten av stumfilmsmusiken, formen av ett kompilat, en sammansättning av skilda stycken av olika tonsättare. Enligt Vardac synkroniserades musiken ibland till att exakt följa den fysiska handlingen, ett mönster som med styrka återkom i den animerade filmen i ”mickey-mousing”-tekniken.

Melodramen påverkade på flera sätt den romantiska operan, även musikaliskt. Aubers och Meyerbeers operamusik bär karakteristiska melodramatiska drag vilket kan vara en förklaring till att deras musik ofta kom att användas till stumfilmer. Peter Brooks menar att det romantiska dramat och melodramat, som i så hög grad lutade sig mot det gestiska och pantomimiska uttrycket, realiserades i än högre grad i operan ”where music is charged with the burden of ineffable expression”.[161] Kanske detta till viss del också kan sägas gälla stumfilmen.

Melodramens filmiska karaktär är noterad och diskuterad av flera författare. Framför allt framhåller man berättarteknik t ex ljusets förmåga att illudera närbilder (vilket också gäller skioptikon) och parallellt berättande, visuell fokusering och scenografins stora betydelse för handlingen, användning av föregångare till den rörliga bilden (t ex rullande panoramafonder som ett förebud för panoreringen), gestik och pantomim, den episodiska karaktären och musiken. Musikberättandets koder var alltså till stor del utvecklade redan när film började visas, utvecklade genom århundraden. Melodramen var musikaliskt, berättartekniskt, scen-iskt, innehållsmässigt en filmens motsvarighet på teatern. Viktiga scener och akter avslutades ofta med en *tableau vivant*, en levande tavla, ackompanjerad av musik – en teknik som återkom i stumfilmen och avsluta-des med en irisslutning som motsvarighet till teaterns ridå.

Filmens första scener

Till yttermera visso visades film under dess första år på teaterscener, i högsta grad utbrett i USA. Robert C. Allen har visat hur filmen genom

[161] Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s 75.

hela stumfilmstiden i USA var nära förknippad med vaudevillen.[162] Under de första tio åren visades film i USA huvudsakligen på vaudeville-teatrar. En av anledningarna var att när filmen började exploateras kommersiellt var vaudevillen den dominerande nöjesformen för den stora massan. Det var detta folkflertal som filmens entreprenörer ville erövra och film visades som en del i teaterprogrammet. Allen menar att detta bidrog till att filmen fick en så snabb spridning i USA – här fanns mängder av vaudevilleteatrar som ofta var stora, eleganta nöjespalats. Analogt fick filmen en långsammare spridning i Europa där vaudeville var en mindre etablerad nöjesform och filmen huvudsakligen spreds av kring-resande förevisare.

Även efter den explosionsartade etableringen av nickelodeonbiografer i USA mellan 1906–1910 visades film mest på vaudeville-teatrar. Dess ägare utnyttjade situationen och byggde upp biografkedjor. Vaudevillen och filmen kom att interagera under hela stumfilmstiden – på mitten av 1920-talet använde sig de stora biografpalatsen av vaudevilleshower som kvällens öppningsnummer.

De amerikanska vaudevillerna hade under flera årtionden mött det behov av ”pictorial sensationalism” som diskuterats tidigare. Små melodramer uppfördes liksom pantomimer och andra prefilmiska nyheter, såsom skuggspel, skioptikonvisningar, tableaux vivants. Flera av dessa försvann från vaudevillen åren efter filmens entré. Publiken, som under tidens lopp presenterats allehanda tekniska och visuella nymodigheter, hade ett öppet sinne för nyheter och var därför en attraktiv målgrupp för de affärsmän som i filmen såg stora möjligheter för ekonomiska klipp.

Allen nämner i sin bok knappast något om musik, men det faller sig naturligt att tänka sig att den orkester som fanns tillhands på vaudeville-teatrarna även spelade till de rörliga bilderna. Om inte skulle säkert publiken reagera. I april 1895 släpptes en film som bestod av nio tablåer från *Faust* ut på marknaden och denna ackompanjerades av utdrag ur Gounods opera.[163] Dörren stod öppen för orkestern att ge filmen en auditiv motpart.

Jag kommer att visa hur dessa ovan relaterade förhållanden till viss del även gällde Sverige och de svenska filmvisningarna. Här kommer vi

---

[162] Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895–1915. A Study in Media Interaction* (New York: Arno Press, 1980), Ph.D.diss. (The University of Iowa, 1977).
[163] Allen, *Vaudeville and Film 1895–1915*.

också att finna att orkestern inte tystnade då rörliga bilder förevisades för sekelskiftets publik.

4. Från fonograf till levande orkester

Film och fonograf – varieté och orkester

Den första offentliga filmvisningen i Sverige ägde rum vid konst- och industriutställningen i Malmö den 28 juni 1896, närmare bestämt på Sommarteatern i Pilstorp. Filmerna visade ett tåg som kommer in på en järnvägsstation, två badande hundar i Seine, arbetet i en smedja, arbetare som lämnar sin fabrik m m.[164] Filmerna tycks, av vad man kan döma av innehållet, härstamma från bröderna Lumière, men enligt Rune Waldekranz i *Filmens historia del 1* är detta antagande felaktigt. Waldekranz hävdar i stället att filmerna emanerar från Henri-Joseph Joly men filmernas ursprung diskuteras fortfarande.[165]

Att se rörliga bilder var ingen nyhet, men förändringen ur publiksynpunkt var att alla nu kunde se dessa ”lefvande fotografier” samtidigt, att filmerna projicerades på stor duk. Tidigare hade tittskåpen medgivit endast en åskådare i taget. Vi har tidigare sett att flera av filmens föregång-are visades tillsammans med musik eller ljud av annat slag. Hade dessa tidigaste filmremsor också sin auditiva ekvivalent?

I filmlitteraturen framhålls att då filmmediet begick sin offentliga premiär för allmänheten på Grand Café i Paris den 28 december 1895 ackompanjerades bröderna Lumières filmer – *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (Arbetarna lämnar Lumières fabrik i Lyon), *Le Repas* (Babys måltid), *L'Arroseur arrosé* (Bevattnaren bevattnad) m fl – av ett piano trakterat av M. Emile Maraval.[166] Skladanowskys Bioskop-filmer på Wintergarten i Berlin under november månad 1895 bestod huvudsakligen av filmade varieténummer som ackompanjerades av husorkestern. Den specialarrangerade musiken som spelades till programmet finns på Deutsche Film- und Fernsehakademie och består mest av danser (polka,

---

[164] Recensioner i *Arbetet*, *Skånska Aftonbladet* och *Skånska Dagbladet* (29.6, 1896).
[165] Waldekranz, *Filmens historia del 1*.
[166] Enligt affisch i David Robinson, ”Music of the shadows”, supplement till *Griffithiana* (nr 38/39, ottobre 1990).

galopper, vals). Musiken sägs ha varit sammansatt av Hermann Krüger, men enligt Martin Marks som noggrant studerat noterna finns inga namn på manuskripten.[167] För övrigt säger dessa tyska exempel en hel del om filmens visningsförhållanden under de allra tidigaste åren – i Sverige och i andra länder visades filmer ofta på varietéer, de ingick som ett nummer bland andra.

Strömmade musiken även ut ur visninglokalen på Sommarteatern i Pilstorp? Ögonvittnesskildringarna är fåtaliga från denna historiska tilldragelse, och i de enstaka notiserna nämns ingen musik. Endast en mening i *Sydsvenska Dagbladets* notis från den 29 juni 1896 väcker misstanken om att en fonograf möjligen ackompanjerade de korta filmerna: ”Det fattades endast att fonografen återgifvit sorlet af menniskorna för att göra taflan illusorisk.” Betyder detta att det i lokalen fanns en fonograf som spelade musik? Det är troligt att så var fallet – under filmens första år i Sverige hade de turnerande filmförevisarna ofta med sig även en fonograf, grafofon eller grammofon som ytterligare en attraktion för den nyhets- och underhållningslystna publiken. Vid kinematografvis-ningarna på Stockholmsutställningen 1897 ackompanjerades åtminstone ett av numren av en fonograf, vilket framgår av Andreas Hasselgrens bok om utställningen:

> Nästa nummer är en rysk nationaldans. Vi se en varietétribun, på hvilken ett antal figurer i nationalkostymer lifligt figurera och svänga sig i takt efter en svag musik, som dock icke åstadkommes af de nedanför estraden sittande musikanterna, hvilka för öfrigt mycket ordentligt spela sina instrument, utan från en under skärmen dold fonograf. Rätt som det är ser man de öfriga dansande stiga åt sidan för solodansören, som börjar utföra en serie af väldiga språng upp och ned, under det att anföraren i orkestern med taktpinnen sätter ökad fart i musiken, till dess med ens hela föreställningen afbrytes. Det var ju ett ganska effektfullt nummer.[168]

Rune Waldekranz menar i sin licentiatavhandling *Levande fotografier* att visningen av Méliès första spelfilmer på Valand i Göteborg i en ”kombination av underhållande filmer och grafofonmusik blir

---

[167] Marks, *Music and the Silent Film*. I Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, och i Karl Heinz Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland* (Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1995), nämns Krüger som kompositör.
[168] Hasselgren, *Utställningen i Stockholm*, s 564.

mönsterbildande för de offentliga filmvisningarna i Sverige det närmaste decenniet”.[169] På Lumières kinematograf på utställningen Gamla Stockholm 1897 visades några filmbilder upptagna av Numa Peterson: simupp-visning, vaktparaden marscherande förbi Skeppsbron, förmälningshögtidligheterna i Köpenhamn m m. Albin Roosval skriver med anledning av detta evenemang om filmens framtida utveckling: ”Låt oss så vidare tänka oss dessa bilder i stereoskopisk projektion framställda på duken efter fotografier i naturliga färger och ledsagade av fonografiskt återgifvande af de samtidiga ljuden. Detta låter icke alls orimligt – grafofonen fick ju till och med i Gamla Stockholm tjänstgöra för att återgifva vaktparadens musik”.[170]

Waldekranz framhåller att kinematografen framför allt sågs som en teknisk nymodighet åren 1895–1900. Därför kombinerade man kinematografvisningar med tekniska nymodigheter på musikåtergivningens område. Man får anta att musiken hade en egen punkt på programmet och inte alltid ackompanjerade de levande bilderna, och därför kan vi i de här fallen inte tala om biografmusik i gängse mening. Waldekranz skriver också att ”Fonografen tjänade som festlig upptakt till förevisningen och fyllde ut de många pauserna”.[171]

Men det fanns tidigt exempel på levande musik som fungerade ackompanjerande och illustrerande. I *Dagens Nyheter* 1899 inflöt följande betraktelse över en filmkväll av signaturen Floridor (Beyron Carlsson):

> Publiken på varietéteatern i Kungsträdgården fick sig en ovanligt glad afton i går. Det skrattades alldeles kolossalt i den lilla salongen. Upphofvet till munterheten var den nyanskaffade kinematografen som visade en för en debutant alldeles ovanligt envis motvilja att framträda inför publiken. Det började redan vid första numret, hvilket angafs föreställa STORMIGT HAF (texten ska vara spegelvänd, min anm.). Ja, så stod det verkligen på den hvita duken, och ett par gånger presenterades den gåtfulla inskriptionen innan den slutligen förmådde vända sig rätt och framträda som ”stormigt haf”. Nå, så skulle det stormiga hafvet komma, och orkestern spelade en tillbörligt kuslig melodi. Men intet haf syntes till. Det tycktes vara alldeles uttorkadt. Orkestern började kasta

[169] Waldekranz, *Levande fotografier*, s 81.
[170] Albin Roosval, ”Kinematografen” i *Julqvällen 1897* (Stockholm: Publicistklubben, 1897), s 14.
[171] Waldekranz, *Levande fotografier*, s 135.

> otåliga blickar uppåt läktaren, där apparaten var placerad. Skulle de gno igenom en hel ocean innan det blef något af? Jo, se där syntes ändtligen något på duken. Det gled några andesvaga skuggor öfver den – och så var det slut.[172]

Den aktuella filmen visar släktskap med diorama och panorama – naturmålningar och naturens krafter var populära visningar i dessa medier. Så tidigt som 1899 kan vi alltså finna exempel på musik som fungerade illustrerande till filmen, och orkestermusik dessutom. Även t ex theatrografen som visades av Theodor Blanch i Salon International ”framställer under maskinsurr och pianomusik rörliga fotografier”.[173] Det var naturligtvis endast tal om att enkelt illustrera händelserna på duken eftersom filmkonsten ännu inte hade utvecklats till de längre, berättande filmerna. Huvudsakligen visades dokumentära entagningsbilder interfolierade med Méliès mer fantastiska filmtagningar. Flera dagspressannonser visar att kinematograf eller liknande ingick som ett nummer i en varieté och det finns därför anledning att förmoda att den orkester som spelade till de övriga framförandena även spelade till filmerna. På filmens första scener ingick redan musik.[174]

Kringresande film och musik – i kyrkor och andra lokaler

Under filmens allra första (fem) år i Sverige var det alltså huvudsakligen kinematografen som teknisk nymodighet som poängterades, och den visades upp på varietéer och cirkusar, ofta med den där tillstädse orkestern som ackompanjemang till de korta filmerna. Kringresande filmförevisare förekom endast sporadiskt före år 1900 enligt Rune Waldekranz. Mellan 1900 och 1906 inföll de turnerande kinematografsällskapens glansperiod. Enligt Waldekranz spelades inte

---

[172] *Dagens Nyheter* (13.10, 1899), s 3.
[173] *Figaro* (5.6, 1897), s 3.
[174] Marks, *Music and the Silent Film* och Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”framhåller också varietéorkestrarnas betydelse för de första filmvisningarna.

musik *till* filmerna under den allra första tiden efter 1900; musik användes i stället som utfyllnad i de långa pauserna.

Att pauserna var långa förklaras av de tekniska förutsättningarna: ”Projektionsapparaten hade ingen automatisk upprullning av filmen, utan den rann ut i en trälåda under stativet, klädd med svart sammet. Det var besvärligt och tidsödande att spola upp filmen igen, och på den tiden bildade pauserna största delen av programmet.”[175] För att under uppehållet underhålla publiken som var lika angelägna om att höra musik som att se film lockade man med namnkunniga musiker. Fonografen och grafofonen övergavs relativt tidigt som musikinslag då ljudet utan förstärkaranordningar blev svagt och tunt.[176] Levande musiker fick ersätta tekniken och mest omtalade var kanske de musiker bröderna Gooes engagerade för sina ambulerande filmförevisningar. Pianisten Protus Åslund följde deras kinematografturné under ett antal år och han framhävdes ständigt i annonserna.[177] Under en period 1904 engagerades också violinisten Gaetano Fusella som ansågs så framstående att *Sundsvallsposten* kände sig föranlåten att recensera musikernas framträdande.

Även själva kinematografföreställningen, som bl a visade *Marie Antoinette* – ett historiskt skådespel i 9 tablåer, *Den förförda arbeterskan*, *Teatereldsvådan i Chicago*, *Kolorerade moderna danser*, omnämns med berömmande ord – filmrecensioner var ännu något som endast undantagsvis publicerades i pressen.[178] *Sundsvalls-Posten* skriver sålunda: ”Kinematografföreställningen på teatern i går afton var talrikt besökt. De förevisade bilderna voro synnerligen lyckade. Signor Fusellas mästerliga violinspel framkallade dånande applåder och äfven hr Protus

---

[175] Bengt Idestam-Almquist och Ragnar Allberg, *Vid den svenska filmens vagga* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1936), s 40.
[176] Waldekranz, ”Stumfilmens musik”.
[177] T ex i *Eskilstuna-Kuriren* (2.10, 1903 och 2.1, 1904), *Stockholms-Tidningen* (27.12, 1904).
[178] I texten följer jag principen att ange filmtitlar på originalspråk med den svenska översättningen inom parentes, även om filmtitlar skrevs på svenska i både filmprogram och musikprogram. Dock står filmtitlarna på enbart svenska i de fall jag inte funnit eller är osäker på originaltitel. I källorna, d v s främst programblad från biograferna, skrivs musikkompositioner ibland på originalspråk och ibland på svenska. Jag har valt att skriva musikkompositioner som i källorna för att motverka förväxlingar men också för att vara trogen tiden och materialet.

Åslunds pianonummer hälsades med entusiastiskt bifall. Det lider intet tvifvel, att det blir fullt hus i afton".[179]

Waldekranz menar att eftersom filmerna inte innehöll några förklarande texter på svenska behövde förevisaren eller en konferencier beskriva och kommentera innehållet i filmerna; därför spelades inte musik alltid *till* filmerna. Jan-Christopher Horak påpekar att fram till 1905 var filmer bestående av mer än en tagning i minoritet, och bilderna var ofta tablåliknande.[180] De gånger filmen innehöll flera tagningar var dessa ofta diskontinuerliga vilket indikerar närvaron av en berättare. Förekomsten av en berättare behöver dock inte utesluta musiken; i t ex Tyskland behölls konferenciererna på många biografer fram till ungefär 1920 och det finns ingen anledning att tro att man där inte ackompanjerade filmerna med musik i de fall man hade en berättare.[181] Dettke visar också exempel på biografägare som anställde filmberättare på 1920-talet för att erbjuda något speciellt i den hårdnande konkurrensen.[182]

Men det var en kort period som filmerna visades helt utan beledsagande musik. I *Eskilstunakuriren* 1903 meddelar bröderna Gooes i sin annonsering att musik spelas under filmvisningen – "Musik utföres såväl under spelets gång som i pauserna af den berömda Piano-virtuosen Herr Protus Åslund" – och i flera annonser i olika tidningar framhävs att god musik spelas.[183] Waldekranz menar i sin avhandling att musikackompanjemang till filmerna började användas kring 1903 – program började då säljas som förklarade filmerna och detta kunde ersätta berättaren.

Nu var också tiden för de filmade passionsspelen som av många anses som upptakt för den dramatiska filmen. Dessa visades ofta i kyrkor och orgeln blev då det instrument som gav stämning och berättarstruktur till de religiösa filmskapelserna. Passionsskådespelen från Oberammergau visades på flera ställen i Sverige och i en annons i *Kristianstadsbladet* den 15 september 1905 står att orgelmusik utfördes till spelen som visades i Broby kyrka. Signaturen Toreador recenserade föreställningen av spelen på Vetenskapsakademin och efter att ha beskrivit bilderna

---

[179] *Sundsvalls-Posten* (26.10, 1904), s 3.
[180] Horak, "The Magic Lanterne Moves: Early Cinema Reappraised".
[181] Flera annonser i *Der Kinematograph* söker genom åren konferensiärer och "Filmerklärer" av olika slag.
[182] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*.
[183] *Eskilstunakuriren* (2.10, 1903), s 2.

tillägger han ”allt medan från en osynlig orgel ett dämpadt spel söker ge åskådaren ännu starkare stämning”.[184]

De turnerande filmförevisarna var nu inte längre ensamma om att visa film. De fasta biograferna hade börjat etableras i Göteborg 1902 och från 1904–05 upplevde biografetablissementen en hausse. Samtidigt kom fiktionsfilmerna att dominera repertoaren. Biografmusiken gick nu liksom biografmarknaden på flera sätt in i en ny period.

Fasta biografer – uppgång och nergång

Kring 1905 rörde sig biografmusikerna fortfarande på relativt jungfrulig mark. Även om man hade äldre musikdramatiska traditioner att stödja sig på handlade det dock om ett helt nytt medium och ett annorlunda sätt att arbeta. Svensktextning av filmer påbörjades 1905 och att spela musik till filmerna var nu helt etablerat. De tidiga biograferna gjorde ofta reklam för att de kunde erbjuda god musik. Biograferna var överlag inredda med ett piano och ibland även andra instrument. I Kristianstads Bios inventarielista för 1906–07 står upptecknat att man den 1 juli 1906 innehade 1 piano, 2 pianostolar och 1 större trumma med stock.[185] I enklare biograflokaler var inte programmen av så hög kvalitet enligt signaturen Waldeck (T.A. Wallbeck-Hallgren) i *Svenska Dagbladet* 1905, och musiken var inte heller av högsta standard: ”...på ett osynligt piano åstadkommer en försiktigtvis osynlig pianist en – enligt programmet – förstklassig musik, som kan göra en katt sinnesslö...”.[186]

Fortfarande bestod filmvisningarna av flera kortare nummer där man blandade naturbilder med komik, upptagningar från zoologiska trädgården i Paris med en filmatiserad saga, journalbilder från jordbävningen i San Fransisco med en allvarlig nutidsskildring eller en ”jättefilm” om Maria Stuart. I biografprogrammen anges ofta att pianomusik eller fiol- och pianomusik spelas och någon enstaka gång understryker man att det är ”harmonierande pianomusik” som trakteras (Kalmar Biograf-Teater 1906).[187]

---

[184] *Svenska Dagbladet* (21.10, 1903), s 5.
[185] Inventarium för Kristianstads Bio 1906–1907 i SF:s arkivliggare på SFI.
[186] *Svenska Dagbladet* (1.3, 1905), s 8.
[187] Biografprogram på LUB. Alla omnämnda biografprogram hädanefter kommer från LUB eller KB, se specifikation i källförteckningen.

Redan några år efter det att fasta biografer börjat etableras infördes återigen orkestermusik likt tidigare då film visades på varietéer, men nu användes orkestern enbart för att ackompanjera filmerna. Scala i Jönköping gör i ett biografprogram från 1909 reklam för att de har egen orkester och till en programpunkt, det handkolorerade trolleri- och illusionsnumret *De märkvärdiga äggen*, framhåller man att det till filmen framförs särskilt arrangerad musik. Det framkommer inte av vilket format orkestern var, men Karl Hjalmar Lundblad drar sig till minnes hur det var på hans biograf Östermalmsbiografen:

> Redan 1908–09 fanns det orkester – hela sex man stark – på Östermalmsbion, berättar han. Den satt på den lilla scenen och inledde programmet med någon klämmig bit. Så hissades duken ner och föreställningen började. Orkestern befann sig nu alltså bakom duken och såg från det hållet, vad som hände i filmerna. Att text-erna var bakvända och ”gubbarna” vänsterhänta spelade ingen roll, det gick lika bra ändå med ”Södermanlands regementes paradmarsch”, ”Über den Wellen”, ”Haver ni sett Karlsson” eller vad man nu kunde ha att bjuda på i s.k. schlagerväg. Bakom duken fanns också grabben som ”gjorde effekter”, skrapade med sandpapper, när tåget skulle gå, och fifflade med andra ljudknep. Så småningom stoppade emellertid polisen placeringen av orkestern bakom duken och bestämde att den skulle sitta framför i stället.[188]

Men optimismen hade varit alltför stor inom biografnäringen. Åren kring 1910 inträdde biografbranschens första stora kris beroende bl a på över-etablering av biografer, ett organiserat motstånd mot ”biograf-eländet” men också på att publiken ville ha längre filmer med ett mer innehållsrikt stoff. Ännu var inte den internationella produktionen av spelfilmer så stor som efterfrågan och den svenska filmproduktionen bestod fortfarande nästan enbart av dokumentära upptagningar. Men publiken hungrade efter underhållning. Biografernas låga priser tillät även personer med låg inkomst att förlusta sig på kvällarna. Biografägarna var tvungna att fylla ut det otillräckliga filmprogrammet. Åter blandades film med uppträdanden av varietéartister och nu som över tio år tidigare kom filmen i bakgrunden: ”Filmerna var inte längre huvudnummer utan hade

[188] ”När vi började. Biografveteraner berättar pittoreska minnen och intryck från filmens svenska genombrottsår” i *Biografägarens kongressnummer* (nr 9-10, 1945), s 77.

degraderats till att på sin höjd fungera som pausutfyllnad åt kuplettsångare, bondkomiker, kolingkapell, paschasdragare, visslare, trollkonstnärer, pajasdvärgar, skäggiga damer och andra s k 'levande attraktioner'".[189]

Musikerna stannade alltså kvar på biograferna, fick andra uppgifter utöver att spela till film och kunde ibland vara ett publikdragande attraktionsnummer. Enligt Lars Lindström utgjorde t ex Svea-biografens musikkapell Fennia i Arvika ett extra dragplåster i programmet våren 1910.[190] Albin Roosval gjorde försök att göra en sorts tidiga dans- och musikfilmer där musiken stod i centrum. Hans biograf Apollo i Stockholm stod som producent till flera kortfilmer där kända artister dansade eller agerade och musiken framfördes av musikerna i biograflokalen. Nu infördes en nyhet i svensk stumfilmsmusik – den originalkomponerade biografmusiken. Till filmen *Amerikaminnen* (1908) där Emma Meissner och Rosa Grünberg dansar bostonvals komponerade de båda artisterna en bostonvals som vid visningen framfördes av en orkester.[191] Den fortfarande populära *Spiskroksvalsen* (underrubrik *Kolingens-Boston*), med text av Rosa Grünberg, komponerades av Karl Gustaf Lundin (Kal Dompan) i samband med filmen *Kolingen* (Erik Dahlberg, 1908).[192]

Det var också vid denna tid som man arbetade en hel del med ljudfilmsförsök vilket jag återkommer till längre fram. Det är möjligt att dessa "ljudfilmer" var en bidragande orsak till att produktion av svenska långfilmer lät vänta på sig. Ljudfilmsförsöken visade dock på ett behov och en längtan efter att de rörliga bilderna skulle förbindas med sin auditiva motsvarighet. Men ännu 20–25 år framåt stod den levande musiken i centrum, och konsten att skapa musikdramatiska verk av stumfilm växte till fulländning under dessa år.

---

[189] Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Förlags AB Wiken, 1991), s 23.
[190] Lars Lindström, *Bio i Arvika. En historisk överblick 1897–1986* (Arvika: Bröderna Lindström, 1986).
[191] Enligt *Dagens Nyheter* (21.3, 1908) och *Svensk Filmografi 1* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1986).
[192] Det är svårt att belägga om melodin komponerades direkt för filmen. Spiskrokarna var ett danskapell i Stockholm klädda i trasiga Kolingen-kostymer, se *Nöjeslexikon* (Höganäs: Bra Böcker, 1993).

Dramatiska spelfilmer

1911 kommer den första biografförordningen eller i folklig mun ”censuren”.[193] Fram tills dess hade polisen i varje distrikt haft befogenhet att både censurera filmer (hela filmer eller delar) och bestämma över visningarnas beskaffenhet. Det fanns ingen allmängiltig överenskommelse som gällde lika för filmvisningarna i varje stad. Detta var naturligtvis irriterande för filmbranschen. Likaså fanns en opinion bestående av framför allt pedagoger, föräldrar och läkare som kämpade hårt för att åstadkomma förändringar inom ”biografeländet”. Biografförordningen var därmed välkommen ur flera aspekter och Statens Biografbyrå inled-de sin verksamhet med en upprensning bland filmerna som visades:

> Man får ett visst begrepp om censurens saneringsambitioner (och möjligen också om karaktären på de tidigare årens repertoar), när det visar sig att var tionde spelfilm totalförbjöds under inledningsskedet och att av de barnförbjudna filmerna var fjärde utsattes för mer eller mindre omfattande censurklipp. Det är givet att så radikala rensningar måste ha haft högst märkbara effekter på biografrepertoaren. Det hade också konsekvenser för filmbranschens allmänna status och anseende.[194]

Även uppträden och varietéattraktioner belades med restriktioner. Biografförordningen fick också återverkningar på musiken. Eftersom alla slags uppträdanden förbjöds fick inte orkestern sitta på en tribun, vilket de gjorde på en del biografer för att synas bättre, och de fick inte heller bära någon kostym som kunde uppfattas som utklädsel. Ett kapell från Dalarna stötte på problem då de på en biograf i Stockholm spelade i sina nationaldräkter vilket uppfattades som kostymering. De tvingades att köpa nya kläder eftersom de inte hade några andra än sina nationaldräkter.[195]

Publiken får nu de längre, dramatiska spelfilmer de efterfrågat. Danmarks internationellt betonade filmproduktion dominerar den svenska marknaden men snart växer svensk film sig stark. 1909, samma år som biografkrisen var som mest dramatisk, startade Svenska Biografteaterns produktion av längre spelfilmer i Kristianstad.

---

[193] Furhammar, *Filmen i Sverige*.
[194] Furhammar, *Filmen i Sverige*, s 40-41.
[195] *Stockholmstidningen* (20.10, 1911).

Filmindustrin ville locka till sig den penningstarka medelklassen och i kampen om publikens gunst blev inte bara censuren utan också musiken ett av vapnen.

I filmmusiklitteraturen brukar man göra en skarp gräns vid övergången till långfilm. Musiken ska då genomgripande ha förändrats från att ha varit totalt tillfällig och helt oanpassad till de filmbilder som har visats till att bli genomtänkt arrangerad.[196] Detta är en något förenklad och grovritad historieskrivning. Det var inte så att musiker, regissörer och producenter i ett slag fick upp ögonen för de potentiella möjligheterna i ett välanpassat musikprogram. Fröet till utvecklingen fanns redan tidigare. Den ständige föregångaren Georges Méliès sålde enligt Georges Sadoul musikarrangemang tillsammans med sina operafilmatiseringar.[197] David Robinson har t o m funnit ett partitur av Méliès hand till filmen *La Damnation de Faust* (1904) som bygger på Charles Gounods opera.[198] Det rör sig alltså inte om någon originalkomposition utan om ett arrangemang av operan.

Svenska biografprogram poängterar som vi sett några gånger att musiken är anpassad till filmerna. 1909 står i programmet för Biografteatern Sirius i Jönköping att till Louis Feuillades mytologiska drama *Timmarna* spelas musik komponerad av Adolf Stanislas. I Frankrike startade också Film d'Art sina produktioner 1908 med *L'assassinat de Duc de Guise* (Hugenotterna eller Mordet på hertigen av Guise, Le Bargy och Calmettes) som fick originalkomponerad musik av Camille Saint-Saëns. Att musik och film kunde samspela på olika nivåer verkade alltså tidigt stå klart åtminstone inom begränsade kretsar.

Från 1909 producerades längre spelfilmer i Frankrike, Italien och Danmark. Med de dramatiska spelfilmerna blev också ur flera synpunkter musikackompanjemanget viktigare. Dels var det först nu som ett dramaturgiskt nära samspel mellan musik och bildberättande i djupare bemärkelse blev möjligt och dels var musiken delaktig i den omstrukturering av biografproduktion och filmförevisande som ägde rum vid denna tid. I t ex USA där patentbildningar och monopoliserandet dominerade började man bygga stora, eleganta biografpalats vars orkesterdiken äntrades av allt större orkestrar. Hansjörg Pauli m fl vill se

---

[196] Bl a Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…* menar detta.
[197] Georges Sadoul, *Georges Méliès* (Paris: Editions Seghers, 1961).
[198] Robinson, ”Music of the shadows”.

hela denna utveckling som en strävan att erövra den mer penningstarka medel- och över-klassen till biograferna.[199]

I USA byggdes genom åren biografer med plats för flera tusen personer och biograforkestrarna kunde uppgå till 110 man. I Europa var utvecklingen något senare och biograforkestrarnas storlek något mer modesta – Berlins UFA-Palast am Zoo som var en av de mest prestigefyllda biograferna hade en orkester på 60 man. Som vi ska se senare i närmare detalj började man samtidigt som den berättande långfilmen blev central i filmförevisandet också att diskutera hur musiken skulle utformas, och i främst USA började specialarrangerad musik dyka upp. Milstolpen brukar D.W Griffiths och Joseph Breils musik till Griffiths *The Birth of a Nation* anses vara. Partituret utgjordes huvudsakligen av redan existerande musik. Även om partitur getts ut tidigare anses detta vara det första som på ett djupare plan förband film och musik, och det var också i samband med denna film som symfoniorkestrarna blev permanenta.[200]

Samma utvecklingsmönster finner vi i Sverige. Även här producerades likt Film d'Art teaterinspirerade tablåfilmer, t ex regisserade Erik Dahlberg vid Apollo *Gustaf III och Bellman* (1908) och Anna Hofman-Uddgren hos Häst-Nisse gjorde bl a filmatiseringar av ett par av Strindbergs dramer. Svenska Biografteatern i Kristianstad gjorde enligt denna tids förhållanden längre spelfilmer och även dessa filmer var stela och tablåliknande. Men möjligen kan filmens association med teatern i dessa tidiga filmer vara ett av incitamenten till att musikerna i allt större utsträckning inspirerades av de teatermusikaliska formerna.

1912 invigde Svenska Biografteatern sin ateljé på Lidingö och samma år öppnades Röda Kvarn i Sveasalen i Stockholm – den största visningslokalen för film dittills. Nu satte det stora biografbyggandet igång på allvar – Cosmorama i Göteborg, Röda Kvarn på Biblioteksgatan i Stockholm, Palladium i Stockholm och Skandia i Lund för att enbart nämna några.[201] Som vi tidigare sett kom orkestermusiken tidigt till biograflokalerna. Då Göteborgs orkesterförening importerade utländska musiker biträdde en del av dessa konserthusorkestern vid en föreläsning med kinematograf, skriver *Musiktidningen* 1907:7. Denna föreläsning

---

[199] Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*.

[200] För en analys av musiken se Stern: "Griffith I. The Birth of a nation", och framför allt Marks, *Music and the Silent Film*.

[201] Om biografbyggandet i Sverige se bl a Furhammar, *Filmen i Sverige* och Eklund-Lindström, *Kvartersbion*.

ägde inte rum i en biograflokal, men det kan ses som ett tecken att man ville ha en välrenommerad orkester då kinematografin skulle visas i ”bättre” sammanhang. Men i Göteborg debuterade orkestermusiken tidigt och det var tydligen bra som publikdragande medel:

> Orkestermusik å Kinematografer börjar man nu på att införa i Göteborg. Början har gjordts av Göteborgs kinematografbolag, Kungsgatan 15. Ett femmanskapell är engageradt och betalningen är efter musikernas fastställda tariff. Enligt hvad vi hört, har det i ekonomiskt hänseende visat sig vara lönande för affären att hafva orkestermusik. Vi hoppas att exemplet kommer att mana till efterföljd.[202]

Även Göteborgsbiografen Cosmorama fick en orkester som berömdes i *Nordisk Filmtidning* 1910:20, men också i mindre städer gjorde kapellen sitt intåg på biograferna. Som vi tidigare sett gjorde Scala i Jönköping 1909 reklam för egen orkester, och Brunkebergsteatern i Stockholm trycker ibland på sina program att musik spelas av kapellet. Nu går utvecklingen snabbt. På Kalmars Regina-Teater har man 1912 en orkester på fjorton man och Uppsalas Röda Kvarn har en sextett. Biograf Metropol i Trollhättan gör 1918 reklam för sin fem-mannaorkester och Kristinehamns Röda Kvarn för sin sex-mannaorkester.[203] Vid invigningen av Metropolteatern i Malmö 1913 debuterade den tolv man starka orkes-tern.[204] I flera biografprogram framhålls att det är en trio, ett kapell eller en orkester som spelar. I Stockholm höll sig de stora praktbiograferna med större orkestrar. När Röda Kvarn öppnade i Sveasalen engagerades en orkester bestående av fjorton musiker och Röda Kvarns orkester växte under åren för att kring 1920-talet normalt uppgå till ungefär tjugo personer. Samma gällde Palladium, Göta Lejon, China och Bio Rio. Flera andra biografer hade orkestrar på ungefär tio man.[205] Samma utveckling går att skönja i flera andra länder, bland andra Danmark, Norge och Tyskland.[206]

---

[202] *Musikern* (nr 14, 1908), s 110.
[203] Uppgifter om landsortens orkesterstorlekar kommer från biografprogram från LUB.
[204] *Sydsvenska Dagbladet* (19.12, 1913).
[205] Uppgifter om orkesterstorlekar i Stockholm kommer från diverse svenska filmtidskrifter.
[206] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Gran, *Kinomusikk i stumfilmens dager…*, Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”, Pauli,

Att det fanns orkestrar på biograferna var dock ingen garanti för musikens filmdramatiska kvalité. Ett fåtal artiklar om biografmusik publicerades i svenska musik- och filmtidskrifter vid 1910-talets början och dessa uppehöll sig huvudsakligen vid orkesterstorlekar, värderingar av bra eller dålig biografmusik etc, utan att man kom att tala om vad som egentligen var värderingsgrunderna för ett bra musikackompanjemang eller diskussioner om hur musiken på bästa sätt borde utformas. Oftast handlade det om att musiken var dålig på biograferna och att den borde tillmätas större betydelse:

> Någon idealbiograf finnes ej i Sverige. Där finnas de som ha någorlunda god musik, medelmåttig och dålig, men ingen finns, som ej skulle kunna vara åtskilligt bättre. Det är att hoppas, att förbättring skall inträda med tiden. Musiken, som så att säga åtföljer bilderna, och som bör vara i fullkomligaste harmoni med dem, fästes vanligtvis ej så stor vikt vid, som borde vara fallet. Pianot och några ljudapparater för efterhärmning af vattnets brus m.m. anses tillfyllest för flera af hufvudstadens större biografer.[207]

Att musiken var en viktig aspekt av filmupplevelsen, liksom klagomål på musiken vid biograferna, var ett återkommande tema i de utländska filmtidskrifterna vid denna tid.[208] I dessa publicerades dock faktiska förslag på förbättringar. I *The Moving Picture World* började man bl a tidigt skriva om temaarbete i musiken (t e x 10 december 1910, 21 januari 1911).

Fler och fler biografer gör reklam för att de kan bjuda orkestermusik till bilderna och har man ingen orkestermusik att bjuda på namnger man ibland pianisten för att på så sätt framhäva musiken. Biografmusiken i Sverige kunde under stumfilmstiden bestå av allt från en ensam pianist till en hel, eller i alla fall halv, symfoniorkester. Men även biografer i

---

Filmmusik: Stummfilm, Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*.

[207] *Nordisk Filmtidning* (nr 9, 1909), s 1-2.

[208] T ex i *The Bioscope* (8 augusti, 1912), *Der Kinematograph* (26 juni, 1912), *The Moving Picture World* (1 juli, 1909 och 16 april, 1910).

Söders Biograf på S:t Paulsgatan i Stockholm, 1907–1908 (SFI Bildarkivet)

små samhällen på landsorten lät av och till engagera mindre kapell. Att man hade orkester innebar att musiken behövde inrepeteras; endast en ensam pianist, möjligen duo, kan improvisera. Föreställningen om den improviserande pianisten är alltså inte helt hållbar.

Filmernas musikalisering

Under 1910-talet, och undantagsvis också senare, händer det ibland att musikprogrammet trycks i biografprogrammet. Musiken framhävs alltmer. Cosmorama i Göteborg visade från den 4 mars 1912 *Samhällets dom* i regi av Eric Malmberg, och musiken var arrangerad av biografens kapellmästare Louis Johansson. Till skådespelet, som var i tre akter och 53 avdelningar, spelades nio olika musikstycken, bl a en fantasi ur Wagners *Mästersångarna i Nürnberg*, *Serenade* av Braga och förspelet till *Marsk Stigs Döttrar* av August Söderman.[209] I januari 1913 visade Ljusdals-Biografen *Faust*, denna gång i iscensättning av Georges Fagot. Liksom Méliès gärna ville att musik ur operan skulle spelas till hans Faust-filmer gör man likadant med denna version. Längst ner i programmet står att man framför ”Musik ur op. med samma namn”.[210]

Filmkonsten strävade alltså upprepade gånger mot musikdramatiska allkonstverk – Faustfilmatiseringar, dans- och sånguppträden och ljudfilmsexperimentens sångfilmer bekräftar alla denna tendens. Även passionsspelen hade del i dessa musikdramatiska försök. I början på 1900-talet var det som nämnts vanligt med passionsfilmsvisningar i kyrkor där orgeln gav musikalisk accent, och passionsfilmerna fortsatte in på 1910-talet. 1913 visade Fyris-Biografen i Uppsala passionsspelen under påskhelgen och julhelgen. Till påskhelgen hade man engagerat tre musiker; en violinist, en pianist, och en musiker som spelade orgel och violoncell samt sjöng. Till julhelgen hade man en speciell musiker som spelade orgel. I stort är musikprogrammen för de båda helgerna identiska. Man spelade och sjöng t e x Adams *Julsång*, *Largo* av Händel, arian *Jerusalem* av Mendelssohn och *Ave Maria* av Gounod. Till varje avdelning spelade man två kompositioner. Att man även sjöng till filmen har antag-ligen gjort det musikdramatiska intrycket ännu större.

---

[209] Ur biografprogram från SFI.
[210] Ur biografprogram från LUB.

Sång till skioptikonbilder och filmer förekom i begränsad omfattning i Sverige men var mycket utbrett i framför allt England och USA. Kända och omtyckta sånger illustrerades av stillbilder eller dramatiserades för film. Till stillbildsvisningarna engagerades ofta en sångsolist men publiken inbjöds alltid att sjunga med. [211]

Andra försök till filmens musikalisering var filmatiseringar av operaverk. Jennifer Batchelor menar i sin artikel om operafilmer att ”There were strong reasons why cinema should want to tackle opera and these reasons pertained even, and especially, before the introduction of sound. From the start what the cinema needed was spectacle or narrative: opera offered both.”[212] Méliès operafilmatiseringar är redan nämnda, andra exempel är Cecil B. DeMilles *Carmen* från 1915 med den berömda opera-sångerskan Geraldine Farrar och King Vidors *La Bohème* från 1926. *Carmen* filmades bl a även i Tyskland 1918 i regi av Ernst Lubitsch och här filmatiserades också *Die Nibelungen* av Fritz Lang 1924 till vilken Gottfried Huppertz satte samman musiken på grundval av teman från Wagner. Richard Strauss opera *Die Rosenkavalier* gjordes till film av Robert Wiene 1926 och Strauss själv dirigerade den omarbetade musik-en på Tivoli Strand i London.[213] Här fick filmens hastighet följa musiken i stället för tvärtom.

I Sverige finns endast enstaka exempel på operafilmatisering. Den mest berömda är Theodor Berthels *Arnljot* till vilken Wilhelm Peterson-Berger satte samman musiken baserad på sin opera. En sorts variant på operafilmerna utgör *Två konungar*. Filmen om Bellman och Gustaf III är till stor del koncipierad för Bellmans epistlar och sånger, och flera scener är ägnade åt framträdande av Bellman (Åke Claesson) där mellantexterna före och i scenerna upplyser vilken visa han sjunger och vad orkestern därmed bör spela. Michel Chion anser t o m att Carl Engdahls *Värmlänningarne* från 1910 ska betraktas som en operafilmatisering.[214] *Värmlänningarne* är visserligen ingen opera utan ett sångspel och det finns inga belägg för, även om det är tänkbart, att dess musik framfördes vid visningarna. Men flera sångspel filmatiserades upprepade gånger under den svenska stumfilmstiden.

---

[211] Se t ex Fell, *Film and the narrative tradition*, och annonser i *Bioscope* och *The Kinematograph and Lantern Weekly*.
[212] Jennifer Batchelor, ”From ’Aida’ to ’Zauberflöte’” i *Screen* (vol 25, no 3, May-June 1984), s 27.
[213] *Biografbladet* (nr 9, 1926).
[214] Chion, *La Musique au Cinéma*.

Ett annat, mer marginellt utslag av musikaliseringstendensen är dirigentfilmer som omnämns i *Svenska Musikerförbundets Tidning* 1914: ”Dirigentfilmer är den nyaste uppfinningen inom kinematografen. Vid uppförandet af stora orkestersaker kommer härigenom att för publiken åskådliggöras framstående kapellmästares dirigering af verken.”[215] Dirigentfilmer producerades av bland andra Messter och visade en dirigent som med ryggen mot biografpubliken dirigerade ett berömt verk. Genom någon sorts projektionsanordning såg (de levande) biografmusikerna dirigenten framifrån och följde honom.[216] Dessa och flera andra försök (exempelvis filmer om berömda kompositörer) att så att säga musikali-sera filmen, att sträva mot filmverk som hade musiken som tematisk och agerande komponent i filmen, får betraktas som relativt marginella – den dominerande utvecklingen gick mot musiksättning av narrativa spelfilmer. Men man kan i dessa utpräglade musikfilmer se en tendens att musiken betraktades som en viktig partner och inspirationskälla för filmen. Inte alla biografer som på olika sätt ville ge musiken en annan och större roll tilläts göra så; 1914 rapporterar *Biografen* om en biografägare som av polisen nekades att ha sång till naturbilder – det låg alltför nära att uppfattas som ett uppträdande. Polisen menade att biograf ska vara bio-graf och inget annat.[217]

Biografmusiken nämndes och diskuterades allt oftare i tidskrifter under 1910-talet liksom musiken värderades relativt ofta i de allt mer vanliga filmrecensionerna, framför allt till svenska filmpremiärer. I tid-skriftsartiklarna lade man allt större vikt vid hur musiken skulle utformas. En artikel i *Filmbladet* 1916 summerar utvecklingen och menar att biografmusiken vid den tidpunkten så gott som kommit upp på samma nivå som filmens utveckling. Man menar att musiken i biografens ungdom var undermålig men ”När biografen började tränga igenom och kämpa sig fram till den plats som en populär folkförströelse den f.n. innehar, följde kravet på god biografmusik med. Och nu mera ingår god musik som en nödvändig och väsentlig del av biografens förströelseprogram”.[218] Tidskriften framhåller att det inte är biografägarnas förtjänst att biografmusiken är bättre, tvärtom har dessa inte alltid insett behovet av att bjuda på god musik, utan det är publiken som krävt det. Numera är biografer med endast ett piano i minoritet och

---

[215] *Svenska Musikerförbundets Tidning* (nr 38, 1914) s 189.
[216] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*.
[217] *Biografen* (nr 26, 1914).
[218] *Filmbladet* (nr 24, 1916), s 349.

”till och med på mindre landsortsbiografer ståtar man med kapell om minst ett par tre stämmor”, skriver *Filmbladet* i samma artikel. Biografmusikernas anseende har höjts till den grad att även namnkunniga musiker och dirigenter nu äntrar orkesterdiket och förståelsen för filmens speciella krav på den musika-liska utformingen har fördjupats.

Men musik användes inte bara vid filmförevisning på biograferna. Musik ansågs vara ett medel att nå rätta känslor och stämningar och användes därför även vid inspelning av film. Enligt en artikel i *Filmnyheter* 1920:11 hade vid denna tid musik vid filminspelningar använts länge. Tidskriften hade gjort en rundfrågning bland några regissörer om varför de använder musik vid filminspelning. Anledningarna var något skiftande. Rune Carlsten menade att allt buller som fanns i en filmateljé distraherade skådespelarna och behövde neutraliseras av musik. Han liksom Mauritz Stiller ansåg att det gick lättare att regissera en statistmassa om det samtidigt spelades musik. Stiller var här tveksam till nyttan för den enskilde aktören – han menade att musiken kan leda uppmärksamheten från agerandet. Enligt en notis i *Thalia* 1913 menade dock Stiller att han alltid hade en skicklig pianist under sina filminspelningar för ”att framkalla och hålla stämningen uppe”.[219] Victor Sjöström tycktes se musiken som någon sorts ”musik under arbetet” – det känns inte så långsamt om det spelas musik, men samtidigt är musiken också en stämningsskapare, ansåg han.

Tekniken användes rutinmässigt i USA enligt flera artiklar i svenska filmtidskrifter, men det är tveksamt om det var så självklart i Sverige. Enligt en artikel i *Filmnyheter* 1926:10 menar en icke namngiven svensk regissör att han använde musik vid filminspelningar tidigare men att han inte tror att det passar svenska skådespelare. Det framgår av artikeln att det inte var praxis i Sverige. Gillian B. Anderson skriver att man i större utsträckning började använda musik under inspelning av film vid slutet av 1910-talet i USA och under 1920-talet var närvaron av musiker i filmateljéerna standard, och Kevin Brownlow skriver om flera amerikanska regissörer och deras sätt att utnyttja musik under filminspelningar.[220] Enligt den engelska tidskriften *Bioscope* 8 april 1926 var musik i studio vanligt i Tyskland men inte i England. Den tyska

---

[219] *Thalia* (nr 12-13, 1913), s 94.

[220] Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929* och Kevin Brownlow, *The Parade's gone by*... (London: Columbus Books Ltd, 1989), först publicerad (London: Martin Secker & Warburg Ltd,1968).

filmtidskriften *Der Kinematograph* 1922:810 skriver också att det är vanligt med musik vid filminspelningar, dock menar man att precis som biograforkestrarna är ateljéorkestrarna likgiltiga för filmen som spelas in; man bryr sig bara om det musikaliska konsthantverket.

Förenklat kan man säga att den praxis som växte fram under 1910-talets första år snabbt etablerades och resten av stumfilmsperioden utgjorde ett finslipande och en utveckling av de metoder som redan fanns. Nu bestod filmprogrammen av en dominerande långfilm och till förspel oftast en journalfilm och en kortare komedi eller humoristisk akt. Med långfilmerna ställdes naturligtvis helt nya krav på musikens utformning. Musiken blev en viktig strukturerande och dramatisk part i filmberättandet.

5. Biografmusik – filmmusik

Hur varje film illustrerades med musik, som var det gängse uttrycket under stumfilmstiden, kunde man antagligen finna nästan lika många exempel på som det fanns biografer och kapellmästare. Eftersom musikprogram endast i begränsad skala distribuerades med varje film fick varje biografs musiker efter eget gottfinnande sätta samman arrangemang till varje film. Filmupplevelsen, så som den formades och påverk-ades av musiken, skilde sig därför från biograf till biograf. Genomkomponerade originalpartitur förekom ytterst sällan i Sverige och det i sär-klass vanligaste sättet att musiksätta filmerna, här och utomlands, bestod i att kompilera musik, d v s dela in filmen i avsnitt och förse dessa med kompositioner som man tyckte passade det narrativa förloppet, det dra-matiska innehållet, rytmen etc. Musikstilar blandades efter behag. Man kan dock se vissa mönster och utvecklingslinjer beträffande musikval och utformning under åren.

Vad den tidiga stumfilmstidens musik bestod av kan man för Sveriges del till stor del endast spekulera i – det verkar som om det ibland spelades konstmusik, ibland schlagermusik. Kanske var det som Erik Nørgaard refererar ur en dansk dagstidning:"...og Hr. Valdemar Heeberg ledsagede det med en flot Musik, der heldigvis var langt fjærn fra den sedvanlige Yankee-Doodle-Genre".[221] Men av de musikprogram som finns bevarade eller är tryckta i biografprogram kan man dra slutsatsen att allteftersom långfilmen etablerades blev det alltmer utbrett att använda kompositioner ur konstmusikens corpus. Detta, tillsammans med flera andra faktorer som t ex byggandet av pampiga biografpalats med Stockholms Röda Kvarn i spetsen och utnyttjandet av erkända litterära förlagor för filmatiseringar, var naturligtvis ett led i kampen om att vinna teaterpubliken på sin sida.[222]

Musiken blev ett vapen, inte bara i kraft av de kompositioner som ut-nyttjades, utan också i hela framtoningen av orkestern. Välkända

---

[221] Ur *Dannebrog* (27.09, 1910), citat ur Erik Nörgaard, *Levende billeder i Danmark. Fra "den gamle Biograf" till moderne tider* (København: Lademann, 1971).

[222] Om byggandet av biografpalats i Sverige se t ex Eklund-Lindström, *Kvartersbion*.

dirigenter och musiker engagerades, musiken fick en framstående annons-plats och för att efterlikna opera- och teaterföreställningar så mycket som möjligt spelades ouvertyrer, slutmarscher och mellanaktsmusik. Vid vissa tillfällen, som vid biografinvigningar och större högtider, fick musiken en utökad roll och flera nummer framfördes av enbart orkestern, ibland med en specialengagerad sångerska eller musiker.

Biografmusik som konsertprogram, 1910-talet

Av vad man kan utläsa ur flera biografprogram tycks det dock som om man under en stor del av 1910-talet i Sverige lät musikens utökade roll nästan enbart vara ett sorts konsertprogram som spelades samtidigt som en film visades. Så fanns i Linköping en biograf som hette Konsert-Biografen vars program verkligen gjorde skäl för namnet.[223] I ett program för tiden 22–25 april 1915 kan vi läsa att hela föreställningen börjar med att Konsert-Biografens solistkapell spelar marschen *Im Zigeunerlager* av Oscheit. Därefter kommer föreställningens första film, *Tjipanas på Java*, som innehåller ”Några vyer från Javas mest pittoreska och karaktäristiska trakter” och till denna spelar orkestern Johann Strauss vals *Künstlerleben* (!). Till akrobatbilden *Sonaicnivtruppen* spelas en two step och därefter är det dags för journalfilmen *Svensk nyhetsrevy*. För att betona det svenska i denna spelas svenska folkvisor. Till själva huvudfilmen, ett drama i två avdelningar med titeln *Ett hjärta av guld*, spelas en komposition till varje avdelning.[224] Till den första är det Gounods *Fantasie* ur *Romeo och Julia* och till andra avdelningen *Per Sempre e an cor Sempre* av Tosti.

Programmet som följer dagarna efter, d v s 26–28 april 1915, visar att till dramat *Grevinnans lejon* (Tyskland, 1915) som är tre akter lång är

---

[223] Alla de här omnämnda biografprogrammen kommer huvudsakligen från LUB och några kommer från KB och SFI. För exakta uppgifter se källförteckning.

[224] Enligt programmet är filmen gjord av Ferdinand Zecca och Leprince. Enligt *Långfilm i Sverige 1*, sammanställd av Bertil Wredlund och Rolf Lindfors (Stockholm: Proprius, 1991) finns ingen film med denna titel gjord av de två, däremot en dansk film med denna svenska titel, orig. *Et hjerte af guld* (August Blom, 1912).

musikprogrammet uppdelat i tre avdelningar, av allt att döma en avdelning per akt. Till de två första akterna ska således spelas *Fantasie* ur operan Faust av Gounod och till den tredje akten *I promessi Sposi* av Pouchielli. 1917 framhävs musiken ytterligare i de flersidiga programmen. Musikprogrammet återfinns nu på första sidan med rubriken ”Konsert-musik av framstående solister under ledning av kapellmästare Hugo A.P. Reimers”. Till de flesta akter spelas nu två kompositioner. Operafantasier, delar ur operor, och symfonier men även lättare stycken av t ex Millöcker och Lincke hör till de vanligaste. Denna sorts musik ackompanjerar allehanda filmer. Wagner, Rossini och Mozart bland and-ra är utvalt som ackompanjemang till *Den dubbla moralen*, ett äktenskapsproblem, ouvertyren till Aubers opera *Den vita frun* spelas till en skämtfilm och till dramat *Systrarna* med Lillian och Dorothy Gish spelade orkestern bl a ett potpurri ur *Värmlänningarna* av Randel.[225]

Många gånger tycks det som om de utvalda musikstyckena egentligen inte passar filmen och man anar en ambition hos biografägaren att locka till sig publik med hjälp av musiken, något som underbyggs av att biografen kallas Konsert-Biografen. I det här fallet tycks namnets uppdelning i två led motsvara föreställningens karaktär – dels konsert och dels filmförevisning utan att de två egentligen tycks mötas. Det framgår dock tydligt av programmen att musiken var avsedd att spelas *till* de olika filminslagen.

I en artikel i *Filmbladet* skriven av kapellmästaren Julius Türk framgår det också att det verkligen var en utbredd praxis att endast spela ett par kompositioner per akt, men han har invändningar: ”Jag har för övrigt på många ställen hört och sett ofoget, att musici helt enkelt spela en fantasi från början till slut, och då de äro färdiga därmed, göra de en konst-paus och börja efteråt med en annan, som ej står i ringaste sammanhang med den förra.”[226]

Det tycks alltså närmast ha varit ett genomgående mönster under dessa år att spela endast en eller ett par kompositioner, företrädesvis opera-

---

[225] Återigen anger programmet en förvirrande uppgift. Filmen *Den dubbla moralen* påstås vara iscensatt av D.W. Griffith men enligt *Långfilm i Sverige 1* är den gjord av George Nicholls 1915 med orig.titel *Men's Prerogative*. Om filmen *Systrarna*, liksom några andra av de i detta kapitel omnämnda filmer, finns inga uppgifter i *Långfilm i Sverige*, men troligen är det Griffiths *An Unseen Enemy* (1912) som avses – Dorothy och Lillian Gish var ju systrar.
[226] *Filmbladet* (nr 18, 1917), s 252.

och konstmusik, per akt. Mauritz Stillers film *Kampen om hans hjärta* från 1916 hade följande musikprogram då den visades på Stora Teatern i Stockholm där Cesare Spedicati var konsertmästare: akt 1 – ouvertyr till *Tancred* av Rossini, akt 2 – fantasi ur *Rigoletto* av Verdi, akt 3 – *Erotik* av Grieg och ur *Robert le Diable* av Meyerbeer. På Biografpalatset i Stockholm visades samma år *Therèse* (1916) av Victor Sjöström. Konsertmästare Adolf Zahél hade satt samman följande musikprogram som spelades av orkestern vilken även innehöll medlemmar ur Konsertföre-ningen: akt 1 – fantasi ur *Tannhäuser* av Wagner, akt 2 – Eilenbergs ouvertyr till *Kung Mydas* och Ziehrers *Wiener Bürger*, akt 3 – *Offertorium* av Söderman, *Menuett du Bourgeois gentilhomme* av Lully och Elgars *Salut d'amour*.

Exemplen är flera. För att bara ytterligare nämna några kan vi se att oavsett vilket land filmen kommer ifrån eller vilket innehåll den har ack-ompanjeras den av likartad musik. Johan Kemner på biografen Vinter-palatset i Stockholm ackompanjerade Victor Sjöströms *Ingeborg Holm* (1913) med ett inslag för varje akt – *Sömngångaren*, opera av Bellini, Saint-Saëns opera *Samson et Delila*, *Madame Butterfly* av Puccini, *Serenade* av Widor och Bizets opera *Pärlfiskarna*. 1919 spelade Walter Karlander på Eriksbergsteatern i Stockholm till *Jefthas dotter* (Robert Dinesen, 1919) ouvertyren till Webers opera *Euryanthe*, fantasi ur Massenets opera *Navaresiskan*, Schuberts *Symfoni i h-moll*, fantasi ur operan *Elektra* av Richard Strauss och en ouvertyr av Gomes.

Vid samma tid hade filmen premiär på Palladium där en av stum-filmstidens legendariska kapellmästare, Otto Trobäck, höll i taktpinnen. Han hade till filmen komponerat några mindre stycken, bl a *Ökenstämningsmusik*, *Jefthas intågsmarsch* och en sorgmarsch. För övrigt använde han musik av Massenet, Lalo och Liszt. Till danserna spelades musik av Ippolitow-Iwanow vars musik för övrigt hade spelats vid inspelningen av danserna.[227] Denne kapellmästare tycks alltså till en del ha övergett de kanske ibland alltför pompösa operastyckena och använt mindre känd och helt ny musik komponerad av honom själv.

Det är troligt att detta ”filmkonsert”-mönster uppträdde extra tydligt under de år då musiken i biografen var ett lockbete för den penningstarka medelklassen. På Umeåbiografen Metropols affischer från mitten av 1910-talet står att Metropol är en biograf- och konsertsalong, och kapellmästare, specialinhyrda extramusiker eller musikprogrammet

[227] *Filmkonsten* (nr 7, 1919) skrev om Trobäcks musikprogram till *Jefthas dotter*.

framhävs särskilt. Samma sak gäller för biografen Odéon i samma stad, men 1919 är musikreklamen förändrad. Fortfarande vill man kalla sig biograf- och konsertsalong, men ordets format är förminskat och inget övrigt nämns om musiken.[228]

Men ibland verkar det som om musiken fick en så självständig funktion att filmen möjligen kom i skymundan. Det är förstås också tänkbart att det kompletta musikprogrammet inte trycktes i programfoldern p g a utrymmet. Dock förefaller det som om eventuella andra musikstycken bör ha varit ganska få eftersom de kompositioner som var upptagna i musikprogrammen var mycket tidskrävande. Många filmer var också under en stor del av 1910-talet kortare än normalt långfilmsformat. Modellen att spela så få kompositioner per akt kan förklaras av att man då fick tid att spela hela kompositionen eller i alla fall en avslutad del av kompositionen. Musiken fick inte den kompilerade och avbrutna karaktär man kanske ansåg den skulle få i mer sammansatta musikprogram, eller var det ännu inte självklart att stycka upp kompositioner i mindre delar för att dramatiskt ansluta till filmen. Man spelade helt enkelt ett fullständigt stycke och ackompanjemanget blev ur denna synpunkt lugn-are och utan hopp.[229] Konsertmusiken verkar endast ibland inträda i funktionen som filmmusik.

Men ännu in på 1920-talet fanns biografer som i program och affischer framhävde musikens särställning. 1921 står på Auditorium-Biografens program att de har en ”1:a kl. KONSERTORKESTER” och att den är Stockholms största konsertbiograf. Linnéteatern i Stockholm trycker t o m delar ur musikprogrammet på reklamaffischen för kommande veckas program. Allra längst går nog Edda-Biografen i Uppsala som 1927 ger ut särskilda program som endast, förutom reklam för musikaffärer, innehåller kvällens musiksammanställning som vanligtvis består av upp till 30 kompositioner. Fortfarande, och förmodligen på ett

[228] Metropols och Odéons affischer kommer från Folkrörelsearkivet Västerbotten, Alfred Hjelmérus arkiv VLM, arkiv nr 1897.
[229] Detta har också van Houten, *Silent Cinema Music in the Netherlands* framhållit.

Affisch ur Alfred Hjelmérus arkiv (Folkrörelsearkivet Västerbotten)

annat sätt än tidigare, anses musiken vara en väsentlig del av filmupplevelsen.

Det är svårare att göra en generell bedömning av biografmusiken i Tyskland, England och USA då jag inte har tillgång till enskilda musikprogram från dessa länder, och endast undantagsvis diskuteras musikprogrammen ingående i respektive länders filmmusiklitteratur.[230] Men vissa tendenser går att utläsa ur de musikprogram och diskussioner som publicerades i tidskrifterna. Det tycks som om de tyska biografmusikerna arbetade på ett liknande sätt som de svenska, d v s man använde operamusik i stor utsträckning och spelade endast några enstaka inslag per akt.[231] Dock finner man ibland något större variation. Kapellmästare A. Schirmann på UFA-Theater i Berlin satte 1917 samman ett musikprogram till Psilander-filmen *Der tanzende Tor* och här finner man upp till 12 musikbyten per akt liksom ett originalkomponerat ledmotiv och en mer utbredd användning av lättare salongsmusik.

De engelska musikförslag som publiceras i *Kinematograph Weekly* är ofta ganska ospecificerade, d v s man framhåller var det är viktigt med musikbyten och anger akternas allmänna karaktär men ger inte alltid exakta musikförslag, utan nöjer sig med att skriva att man bör spela en vals eller marsch etc.[232] De mer detaljerade förslagen innehåller visserligen konstmusik ur olika genrer och stilar men operafantasierna är så gott som obefintliga. Men artiklar i samma och andra tidskrifter talar dock för att man även i England använde sig av operamusik vilket vi snart ska se. Huvudsakligen håller man sig i dessa publicerade musikförslag inom salongsmusikens sfär och använder relativt ofta engelska kompositörer. Musikbytena är tätare än i svenska och tyska musikprogram, ca tio per akt.

I *The Moving Picture World* publiceras ofta musikförslag av olika utformning.[233] Liksom i de engelska musikprogrammen finns här täta

---

[230] Huvudsakligen diskuteras i filmmusiklitteraturen mycket kända filmers originalkompositioner. Undantag är Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* men han diskuterar inte musikprogrammens sammansättning ur ett översiktligt perspektiv. Marks, *Music and the Silent Film* går igenom tidiga musikprogram i USA.

[231] *Der Kinematograph* skilda ställen 1917–1918.

[232] T ex *Kinematograph Weekly* (1 april, 1915, 8 november, 1917), *The Bioscope* (nr 552, 1917, nr 638 och 651, 1919, passim 1919, nr 692, 1920).

[233] Musikförslag i t ex *Moving Picture World* (nr 11, vol 9, 1911, nr 4, vol 15, 1913, nr 12 och 14, vol 26, 1915, nr 2, vol 30, 1916, nr 9, vol 40, 1919).

mu-sikbyten och genomgående lättare musik. Detta mönster framträder så tidigt som 1911. Av titlarna att döma spelas ofta schlagermusik men också populär konstmusik såsom valser ur Tjajkovskijs *Svansjön* och adagiot ur Beethovens *Sonat pathétique*. Att schlager- och dansmusik var vanligt i den amerikanska biografmusiken förklaras delvis av att biograforganisterna spelade denna musik oftare än musik ur den klassiska repertoaren, vilket Gillian B. Anderson påpekat.[234] Slående i de amerikanska musikprogrammen är det frekventa användandet av filmillustrationsmusik, men detta förklaras av att denna sorts musik ofta komponer-ades i USA. Filmillustrationsmusik var korta, enkla musikstycken komponerade för att karakterisera en viss handling, scen eller liknande. Jag återkommer senare till denna speciella typ av biografmusik.

Stumfilm och operamusik

Det kan inte förnekas att för publiken kunde de kända operorna innebära ett igenkännande som kanske inte hade med filmen att göra eller som inte passade denna. En opera förde ju med sig associationer till handling och karaktärer som kunde rimma illa med den visade filmen. Denna invändning mot operamusiken fördes också fram i den engelska tidskriften *Kinematograph Weekly*. I sökandet efter illustrativ musik hade musiker-na i hög grad vänt sig mot operamusiken med tanken att de associationer operan gav skulle vara till hjälp för förståelsen. Dock hade musiken inte valts med någon större insikt – ”consequently the mental picture aroused by the music is entirely different from that presented on the screen. There results a dual effect where there should be the intensifying of one”.[235]

Användningen av operamusik var naturligtvis ett viktigt medel för att höja biografmusikens och filmens status. Flera skribenter både i svenska och utländska tidskrifter förespråkade användning av operamusik till film.[236] Kapellmästaren Julius Türk skrev i *Filmbladet* 1917: ”De växlande situationerna på vita duken kräva växlande musik i orkestern,

---

[234] Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929*.
[235] *The Kinematograph and Lantern Weekly* (17 maj 1917), s 18.
[236] I t ex tyska *Der Kinematograph* (nr 255, 1911), flera artiklar i engelska *The Bioscope* under 1912.

och det kan man endast ernå med vår dramatiska *operamusik*”.[237] Han hade också förslag på vilka kompositioner som passar vid olika tidpunkter i filmen:

> Också till dramatiska stegringar måste man taga hänsyn. Man skall i regel börja med lättare musik i första akten och spara den svåra dramatiska musiken för de 2 sista akterna. Mozart passar gärna till första akten, Wagner eller Puccini för de sista. Alldeles särskild hänsyn skulle man taga till slutscenen i dramat. Då gäller det att söka en gripande aria, då hjälten eller hjältinnan dör på scenen; särskilt passar där ett litet violinsolo, t.ex. ”Eleazars klagovisa” ur op. ”Judinnan”, eller ”Avsked från bordet” ur op. ”Manon”, ”Coeur brisé” av Gillet etc.[238]

Det bör noteras att operamusiken främst spelades till dramer, och en skribent i *Musikern* framhåller att musiken till dramer är viktiga emedan han menar att dramer är musikaliska filmer medan exempelvis lustspel, grotesker och naturbilder är omusikaliska filmer. Med musikaliska filmer menas att de ”utan lämpligt vald musik förlora mycket av sin verkningskraft”.[239] Denna grundläggande estetiska skillnad mellan olika filmgenrer som artikelförfattaren ger uttryck för, bottnar antagligen inte i att olika filmer ontologiskt kan kallas musikaliska eller icke-musikaliska, utan på att dramer med väl avstämd musik gav ett större musikdramatiskt intryck än lustspel med sin ofta mer ytligt karakteriserande musik.

Stumfilmens och operans berättande kan i vissa stycken liknas vid varandra. Båda berättar relativt långsamt och tar lång tid på sig att skildra händelser och sakers tillstånd. Flera författare har funderat över likheterna mellan stumfilm och opera och många av dessa har kommit fram till att utöver att båda förenar olika konstarter har de gemensamma drag som förklarar användningen av operamusik till stumfilm.[240] Charles M. Berg skriver:

> The question of the relationships between drama and music has been central throughout opera’s history. This same question became the most pressing issue in serious discussions about silent film music. Consequently, film musicians frequently turned to

---

[237] *Filmbladet* (nr 18, 1917), s 252.
[238] *Filmbladet* (nr 19, 1917), s 269.
[239] *Musikern* (nr 16, 1925), s 551.
[240] Se t ex Lissa, *Ästhetik der Filmmusik* och Fabich, *Musik für den Stummfilm*.

> opera in their efforts to solve the problem of synthesizing photoplays and music into unified dramatic presentations.[241]

Fritz Güttinger analyserar de estetiska och dramaturgiska likheterna mellan stumfilm och opera och framhäver att i båda avlöser stämningsmoment varandra utan att det alltid finns något direkt meningssammanhang.[242] Många scener i filmer tycks också långa utan musik och dessa scener var ofta känslomässiga höjdpunkter (vilket inte behöver vara en handlingsmässig höjdpunkt) där musiken var viktig i likhet med ariorna i opera. Han menar att bl a dessa likheter, som gör stumfilmen till en sorts bildopera, förklarar den flitiga användningen av operamusik till stumfilm. Kenneth MacGowan har också uppmärksammat att det finns scener i *Birth of a Nation* som tycks för långa och frågar sig om detta beror på att dessa var anpassade efter musiken.[243]

Att operamusik inte bör användas till stumfilm eftersom den kan associera till en handling som kan ligga långt från filmen menar Güttinger är ett tankefel – i stället är det så att just den omständigheten att musiken är förknippad med ett handlingssammanhang gör den användbar i andra handlingssammanhang. Även Charles Hofmann, som själv ackompanjerat stumfilmer på Museum of Modern Art i slutet av 1960-talet, menar att på stumfilmstiden kunde man spela klassisk och annan konstmusik utan att publiken associerade musiken till ett annat sammanhang – folk kände helt enkelt inte till musiken.[244]

Simon Frith betonar att det finns två viktiga likheter mellan operans och filmens (här inte specifikt stumfilm) sätt att använda musik.[245] Den musikaliska meningen, betydelsen, ligger internt i verken, d v s ett musikaliskt tecken kan exempelvis användas som attribut till en karaktär och detta är då vad tecknet betyder. Den andra viktiga likheten är att

---

[241] Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…*, s 70-71.
[242] Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit* (Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984).
[243] Kenneth MacGowan, *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture* (New York: Dell Publishing Co Inc, 1965).
[244] Charles Hofmann, *Sounds for Silents* (New York: DBS Publications Inc/Drama Book Specialists, 1970). Detsamma menar Marks i *Music and the Silent Film* – ur den samtida publikens synpunkt var musiken relativt ny och ofta okänd för en större publik.
[245] Frith, *Performing Rites*.

musik kan användas som symbol (t ex kan ett instrument symbolisera natur, en melodislinga symbolisera en karaktär) på ett sätt som inte behöver sammanfalla med kompositionens övriga struktur. Frith menar att filmen och operan använder samma element, men de organiseras på olika sätt: ”In operas, musical logic is supreme (though the great operas are precisely the ones in which musical and narrative logic, structural and symbolic meanings are integrated, as in Wagner); in films, narrative logic is sup-reme (though the great film scores are the ones in which musical and narrative logic, structural and symbolic meanings are integrated, as for Bernard Herrman).”[246]

Men även om det naturligtvis går att finna estetiska likheter mellan opera och stumfilm, vilket till viss del kan förklara användningen av operamusik, finns det också en mer prosaisk förklaring till det flitiga bruket av operamusik till stumfilm. Martin Tegen har visat att under 1800-talet och vid sekelskiftet var det vanligt att man ur många operor lösgjorde delar, arrangerade om och därefter spred som populär musik i parker, kaféer, salonger och hem.[247] Han skriver också att det ”framgår av programmen att den lätta musiken dominerade i stor utsträckning. Inslagen av seriös musik bestod främst av uvertyrer och operanummer.”[248] Eftersom delar ur den lättare operalitteraturen var så populär under dessa år och biograferna delvis sågs som en plats för musikunderhållning med musiker som ofta var utbildade inom konstmusiktraditionen är också detta en förklaring till operamusiken i biograflokalerna. Kanske operamusiken också genom operafilmatiseringarna hade blivit etablerat för stumfilmen.[249] Operafilmer och dess musik gav den prestige och status som stumfilmen annars saknade under dessa år.

---

[246] Frith, *Performing Rites*, s 113.
[247] Martin Tegen, *Populär musik under 1800-talet* (Stockholm: Edition Reimers AB, 1986).
[248] Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*, diss. (Stockholm, 1955), s 143.
[249] Marks, *Music and the Silent Film* menar att det är så.

I Sverige tycks det alltså ha varit vanligt att musikprogrammen under 1910-talet bestod av ett fåtal kompositioner per film och att dessa ofta var operafantasier. I alla de biografprogram jag funnit där musikprogrammet varit tryckt innehåller det, med något enstaka undantag, en eller ett par kompositioner per akt. Det bör noteras att det hörde till undantagen att publicera musikprogrammet, så det är naturligtvis möjligt att denna ackompanjemangsmodell inte var den genomgående vanligaste. Möjligheten finns också att p g a av utrymme inte hela musikprogrammet trycktes utan bara de mest kända kompositionerna. Kanske nämndes musiken i programfoldern endast de gånger man spelade operafantasier eftersom det kanske ansågs vara speciellt värt att omnämna. Men enligt Türk hörde det tydligen inte till undantagen att utforma musiken på detta sätt. Dock får man inte glömma att på ett stort antal biografer fick kapellmästaren/musikern ofta inte se filmen i förväg och därför var det naturligtvis svårt för dessa att sätta samman ett genomtänkt musikprogram när filmmediet var relativt nytt och inga rutiner utarbetats.

Men situationen förändras kring 1920. Nu började man livligt efterfråga att musikförslag sändes ut med filmerna vilket också till viss del skedde. Debatten i tidskrifterna om musikens utformning tog också fart under dessa år och det tycks som om man började bli alltmer angelägen om att musiken skulle verka i syntes med filmerna och inte vara ett sorts fristående konsertprogram. Genom musikförslag som följde med filmen skulle också filmupplevelsen enhetligas över landet.

I både svenska och internationella facktidskrifter publicerades, debatterades och kritiserades filmernas musikaliska illustration. I Sverige gällde detta dock i ganska begränsad omfattning vilket tydligt framgår vid en genomläsning av några större internationella tidskrifter. Den svenska stumfilmsmusiken verkar av tidskrifterna att döma inte ha åtnjutit samma engagemang från varken musikernas eller producenternas sida. I de tidskrifter jag läst igenom – den amerikanska *The Moving Picture World*, de engelska *The Bioscope* och *Kinematograph Weekly* och den tyska *Der Kinematograph* – finns i samtliga en mer eller mindre regelbunden kolumn som exklusivt ägnas biografmusik och som i ett fall, i *The Moving Picture World*, startade så tidigt som 1909. Dessa kolumner tog upp det mesta som hade med stumfilmsmusiken att göra. I svenska film- eller musiktidskrifter fanns aldrig något motsvarande och det sammanlagda antalet artiklar i ämnet från ca 35 svenska tidskrifter

understiger vida antalet artiklar i endast en av dessa nämnda utländska tidskrifter.

I Sverige finner man estetiskt inriktade artiklar först 1917–1918. Tidpunkten stämmer väl överens med att vid denna tid hade biograferna konsoliderat sig, filmprogrammen hade antagit en fastare form och den svenska filmproduktionen hade manifesterat sin ställning. För biografmusiken fanns nu utrymme att så att säga göra sin stämma hörd och delta i den utveckling som börjat äga rum internationellt. De allra livligaste debatterna fördes från 1924 och framåt med tyngdpunkt på åren kring 1927–1928 och det var mestadels kapellmästare som förde talan. De stora frågorna rörde sig kring vilken sorts musik som hörde hemma på biograferna, vad i filmen man skulle ta hänsyn till då man satte samman musikprogrammen, huruvida ledmotiv var en bra lösning m m. Man kan något tillspetsat påstå att dessa ämnen aktualiserades tio år senare i Sve-rige än i USA, England och Tyskland. Oftast fördes debatterna i Musikerförbundets organ *Musikern*, men även i filmtidskrifterna publicerades ofta inlägg om stumfilmsmusiken.

De svenska biografmusikerna hade alltså inte, jämfört med en del av sina utländska kollegor, någon kolumn i tidskrifter som kunde ge hjälp och stöd för det egna musicerandet. I viss utsträckning diskuterades ändå filmackompanjemangets olika fasetter i de fora som fanns. Även i dagspressen förekom att åsikter luftades. I filmrecensioner var det upp till skribentens personliga smak och omdöme att recensera musiken. Vid de stora biografernas premiärer, där en känd kapellmästare höll i taktpinnen, tog recensenten ofta upp filmmusiken specifikt. Annorlunda öde rönte de små biografernas kapell eller pianist. Här nämndes inget alls eller bara mycket kortfattat.

Efter 1921 var det mycket ovanligt att musikprogrammen trycktes i biografprogrammen. Förklaringen till detta kan vara att musiksammanställningarna blev alltmer komplicerade, de innehöll bl a fler kompositioner och det fanns därför inte möjlighet att trycka upp dem. I artiklarna i *Filmbladet* kan man under dessa år också notera att ordet ”biografmusik” börjar bytas ut mot ordet ”filmmusik”. Detta kan spegla en förskjutning i värderingen och synen på musiken – biografmusik ger konnotationen ”musik i biografen” medan filmmusik snarare bör innebära ”musik tillsammans med filmen”. Man kan naturligtvis ha teoretiska invändningar mot detta språkbruk. Karl Heinz Dettke anser att termen filmmusik endast ska användas om musik som är

komponerad för en bestämd film, för övrigt är det biografmusik.[250] Men även kompilerad musik var avsedd för en specifik film och i så måtto är även det filmmusik. Att termen filmmusik vann allt större terräng är troligen också en överföring av att en faktisk förändring ägde rum. Musiken användes nu på ett annat sätt än tidigare – inte som ett konsertuppförande i en bio-grafsalong utan som sammanknuten med och oskiljaktig från filmen.

Musikförslag efterfrågas

1918 finner man den första insändaren i en svensk tidskrift som uttrycker ett behov om särskilt komponerad musik eller musikförslag till varje film. Insändaren är publicerad på ledarplats i film- och biografbranschens organ *Filmbladet* och skriven av en kapellmästare som vill vara anonym. Denne kapellmästare önskar att musik skall komponeras för varje större film och till andra filmer låta ”någon eller några duktiga och omdömesgilla musiker, som hade till uppgift att för varje färdigställd film, till vilken ingen musik bleve komponerad, välja ut lämplig musik, varefter filmbolagen kunde i samband med filmen, om så önskades uthyra partitur och noter samt ge lämpliga anvisningar beträffande dylik musik.” Anledningen skulle vara att musiken ofta inte fyller ”de enklaste krav på sammanhang och överensstämmelse med det, som samtidigt visas på den vita duken”.[251]

Tidskriften och biografbranschen uppmärksammar frågan vid ytterligare några tillfällen, och Sveriges Biografägareförbunds styrelse framförde förslag till Sveriges Filmuthyrareförening och till de enskilda filmbyråerna ”att till varje film, resp. varje akt låta fackmän uppgöra tre förslag till musikstycken”.[252] Sveriges Filmuthyrareförening svarade att de i princip ställer sig bakom förslaget men att varje filmbyrå får göra som de själv vill i saken. De enskilda filmbyråerna hade inte svarat.[253]

Frågan ansågs tydligen viktig för biografägarna – senare samma år, 1920, behandlades frågan på ledarplats i *Filmbladet*. I artikeln

---

[250] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*.
[251] Båda citaten ur *Filmbladet* (nr 14, 1918), s 237-238. *Filmbladet* blev senare filmuthyrarnas språkrör enligt Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt*.
[252] *Filmbladet* (nr 21, 1919), s 381.
[253] Uppgifter enligt *Filmbladet* (nr 23, 1920).

framhålles att en av svårigheterna för en kapellmästare på en mindre ort är att filmerna anländer så kort tid före de ska visas att musikerna knappt hinn-er sätta samman ett utarbetat musikprogram. På premiärbiograferna får man längre tid på sig och kapellmästarna här är ofta framstående musiker och dirigenter, skriver *Filmbladet*. För att förstärka argumentering-en publiceras åter en insändare från en kapellmästare som upprepar de tidigare insändarnas ståndpunkter. Som kommentar till denna redogör ledarskribenten för hur saken handlagts av Sveriges Biografägareförbunds styrelse och menar att arbetet redan gett resultat då Skandias Filmbyrå börjat skicka ut musikförslag till sina filmer. Detta har tydligen mottagits med tacksamhet av biografägare och ”deras musikledare”.[254]

Att filmen anlände sent framhöll också i en intervju Tora Sundgren som spelade piano i en trio åren 1927–1931 på City-biografen i Bjärnum.[255] Hon menade att musikerna ofta inte visste förrän samma kväll vilken film som skulle visas och kapellmästare Larsson som spelade vio-lin fick ta en snabb diskussion med maskinisten om vad det var för slags film. Men på de större biograferna kom filmen något tidigare. Sture Hagström, som var kapellmästare på några av Svensk Filmindustris bio-grafer runt om i Sverige, fick se filmerna kvällen innan de skulle visas.[256] De andra musikerna var också med på provkörningen men fick inte musiksammanställningen förrän filmen skulle visas och det var därför nödvändigt att de antingen kunde alla musikstycken som fanns i lager eller vara duktiga att läsa direkt från notbladet.

Skandias exempel tycks inte ha fått några efterföljare och de verkar inte själva ha fullföljt sina avsikter. Nästföljande år, 1921, var frågan föremål för en mer ironiskt hållen artikel i *Filmbladet*. Artikeln återger en diskussion mellan några biografägare i en stad. Dessa är irriterade över att Sveriges Biografägareförbunds förslag inte har vunnit något eko hos filmbyråerna. Stadens musiker, här ofta en ensam kvinnlig pianist, väljer ofta helt felaktig musik menar de:

> När en film skall gå på Röda Kvarn i Stockholm, har musikdirektör Sahlberg ett väldigt schå att leta ihop bra musik. På Palladium är det likadant. Det blir också bra musik, men varför

---

[254] *Filmbladet* (nr 40, 1920), s 765-766. Jag har inte funnit några av Skandias musikprogram.
[255] Intervju av författaren med Tora Sundgren den 21 september 1992.
[256] Intervju av författaren med Sture Hagström den 14 december 1987.

> skall detta nedlagda arbete inte komma filmen till godo under hela dess fortsatta färd genom landet? Det är ju slöseri att nedlägga så mycket arbete och sedan inte utföra det lilla, som kunde behövas för att det nedlagda arbetet skall komma ett hundratal andra biografer till del. Vi hade ”Kungens mätress”. Min pianofröken är ju inte hemma i klassisk musik och om Frankrikes Ludvigar och rococotiden vet hon ju just inte mera än en modern östermalmsfröken vet om kåldolmar. Hon spelade en bohusvals, då kungen dansade till sig smittkopporna. Jag tror den heter ”Alla grabbar på en gång”. Då bastiljen stormades, så blev det förstås marseljäsen. Nu tror jag inte att direktör Sahlberg spelade ”Alla grabbar på en gång”, då filmen gavs på Röda Kvarn i Stockholm. Jag vet inte vad han spelade, men det skulle inte ha tagit honom mer tid än en halvtimme att på en papperslapp med blyerts kasta ner några förslag till musik under de olika scenerna och akterna. Då hade vi sluppit ”Alla grabbar på en gång”. Kanske Schubert och Schumann kommit i stället för den där komponerande tandläkaren nere i Strömstad.
> –Vi alla biografgubbar här i X:tolv be att med vår ombudsman få skicka en hälsning att vi vilja ha musikförslag till våra filmer. Annars få vi höra pianisten spela ”Trindskallar ä’ vi allihopa”, då riksdagsmännen gå till riksdagens öppnande.[257]

Möjligen kan det anses förvånande att musikförslagsdebatten pågick till så stor del i biografägarnas organ. Även i tidskriften *Film-Reklam* som också i huvudsak vände sig till biografägare hade man 1919 två längre inlägg i frågan (nummer 8 och 9). Båda insändarna vill att filmbyråerna skall skicka med musikförslag och redaktionen rapporterar att flera biografägare har hört av sig och velat att *Film-Reklam* på något sätt skulle ordna fram musikförslag och publicera dessa. Tydligen låg det biografägarna varmt om hjärtat att musikerna skulle få tillgång till musikförslag. I en kommentar till en av insändarna skriver redaktionen att de genom publiceringen på ledarsidan ville ”få kunskap om huru hrr bio-grafägare skulle ställa sig till en eventuell ansträngning från vår sida i denna enligt vårt förmenande viktiga fråga.”[258]

Det är alltså biografägarna som anses vara de som har den avgörande åsikten i frågan. Även musiker ville ha musikförslag men det är möjligt att biografägarnas bevekelsegrunder var något annorlunda. Det är

[257] *Filmbladet* (nr 39, 1921), s 797.
[258] *Film-Reklam* (nr 9, 1919), s 12.

betecknande att musikförslagsdebatten var som mest intensiv under de år då de fackliga striderna var som häftigast vilket vi senare ska se. Sambandet kan vara att eftersom biografägarna under dessa år ville sänka lönerna, minimera antalet musiker på sina biografer eller t o m införa självspelande instrument skulle musikförslag bl a inskränka musikernas arbetstid (liksom deras bestämmanderätt över musiken) vilket skulle spara pengar åt biografägarna. Det låg ju också en viss kritik mot de lokala musikerna i att efterfråga centralt framställda musikprogram. Bio-grafägarna hade dock naturligtvis insett betydelsen av god filmmusik för publiktillströmningen trots att musikerna ibland ville påskina att biograf-ägarna inte brydde sig om musiken och inte insåg dess värde.

Men även i musikerförbundets forum *Musikern* framfördes önskemål om musikförslag, dock inte speciellt många utan endast ett par stycken under 1920. Innehållet i artiklarna är i princip detsamma som i *Filmbladet*. Man framhåller Rudolf Sahlbergs musik på Röda Kvarn och att väl avpassad musik är av största betydelse för filmupplevelsen. I *Musikern* 1920 klagar en insändare över att biografmusiken sällan omnämns i pressen. Men han har själv svaret till varför det förhåller sig så: ”Ty det måste medgivas att då det lyckats svenska diktare, regissörer, skåde-spelare och fotografer att höja den svenska filmkonsten vida över vad utlandet förmått prestera i rent konstnärligt avseende, har det ej förunnats den beledsagande musiken att följa med på den konstnärliga fulländningens väg.”[259] Insändaren framhäver problemet med hur olika en film upplevs beroende på vilken biograf man ser den på och att detta beror på musiken. Skulden läggs inte på kapellmästarna utan på att det inte skickas musikprogram med filmerna.

I en ledarartikel i samma tidskrift fem år senare tas problemet upp på nytt. Men här läggs skulden på regissörerna. Ledarskribenten framhåller att regissören enbart är intresserad av den sceniska gestaltningen och saknar kunskap om musikens betydelse för filmen. Redan under produktionsstadiet måste filmmusikern engageras om man ska kunna åstad-komma ett enhetligt konstverk, vilket är en åsikt som återkommer både i handböcker och i den internationella tidskriftspressen.[260]

Insändarna och artiklarna i film- och musiktidskrifterna om musikförslag tog abrupt slut 1921. Det kan tolkas som om musikförslag nu i viss utsträckning började skickas med filmerna. De musikförslag jag

---

[259] *Musikern* (nr 3, 1920), s 30.
[260] *Musikern* (nr 16, 1925).

funnit i arkiven kommer också från åren kring mitten av 1920-talet men de är i begränsad omfattning.

Vid slutet av stumfilmstiden får frågan ny aktualitet. En dramatiskt anpassad musik kunde locka publik och på så sätt agera motstånd mot ljudfilmen. Frågan får naturligtvis allt mindre intresse allteftersom ljudfilmen breder ut sig men 1930 kommer åter bl a en insändare i *Biograf-ägaren*. Där hävdas att det behövs musikförslag oavsett om ”orkestern är levande eller består av en orkesterapparat (d v s skivspelare av något slag, min anm.)” och noterar liksom en senare insändare att musikförslaget kan och bör kompletteras med en skivförteckning.[261] I Sverige blev alltså utskickandet av musikförslag aldrig en helt genomförd praxis.

Internationellt var situationen en annan. I USA började *Edison Kinetogram* publicera musikförslag till sina filmer redan 1909, och 1911 börjar *Moving Picture World* liksom andra tidskrifter också att sätta samman och publicera sådana. Produktionsbolaget Vitagraph började skicka musikförslag 1909 och Kalem Company gav ut komponerad eller arrangerad specialmusik till sina filmer från 1912.[262] Under hela 1910-talet debatteras ofta musikförslagens utformning och både speciellt inhyrda musikarrangörer och musiker i läsekretsen sätter samman musikförslag för tidskriften.

1919 konstaterar tidskriften att ”cue-sheets” nu ges ut i stor omfattning och efter detta årtal diskuteras överhuvudtaget inte musikförslagens vara eller icke-vara; de är nu allmänt förekommande. Flera företag, även mycket stora sådana, bildades under framför allt 1920-talet som enbart gav ut olika typer av musikförslag, dock framför allt kompilerade musikpartitur. Enligt C.M. Berg lyckades dock dessa kompilerade musikpartitur inte få full genomslagskraft.[263] Anledningarna var flera; uthyrningsbyråerna var inte så angelägna om den dyra distributionen, filmer klipptes på olika ställen och då passade partituren inte längre, partituren skadades på sin väg mellan olika biografer, många kapellmästare ville sätta samman musiken själv etc.

---

[261] *Biografägaren* (nr 8, 1930), s 11.

[262] Robinson, ”Music of the Shadows”. Se ingående diskussion om Kalems musikförslag i Marks, *Music and the Silent Film*.

[263] I Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…* kan man läsa om dessa olika bolag.

Lösningen på problemet tyckte sig en M.J. Mintz finna i vad han kallade ”Thematic Music Cue Sheet”.[264] Mintz tog patent på denna form av musikförslag och de fick ett ganska stort genomslag i USA. Det var alltså inte ett partitur utan ett musikförslag uppbyggt kring teman. Dessa musikförslag kom ibland också till Sverige och jag kommer längre fram att titta närmare på dem.

Även i England var man tidigt ute med musikförslag. Enligt *The Bioscope* och *Kinematograph Weekly* kunde man redan 1912 få musikförslag från en del bolag men det blev tydligen inte en helt inarbetad vana att döma av de artiklar som dök upp under åren. Upprepade gånger manar man på produktions- och uthyrarföretag att skicka med musikförslag och i båda tidskrifterna publiceras musikförslag. Några gånger framskymtar att den typ av musikförslag man efterfrågar skiljer sig från de som gavs ut i USA och de som senare kom att ges ut i Sverige. I *The Bioscope* den 6 september 1917 menar man att producenterna måste börja ge ut musiksynopsis, d v s ej speciellt komponerad eller utvald musik. Det ska i stället vara en sorts guide om filmen där man anger handling och plats men viktigast ”a list of subtitles and scenes or situations denoting a desirable in the accompaniment from comedy to drama, from grave to gay, etc.”[265] Under hela 1920-talet fortsatte debatten och efterfrågan på musikförslag och även om musikförslag av olika sorters utformning verkar ha haft relativt stor spridning tycks det som om det aldrig blev någon standard.

Enligt *Der Kinematograph* tycks musikförslag, i likhet med svenska förhållanden, inte fått någon genomgripande utbredning i Tyskland. Tidskriften publicerar själv musikförslag då och då men debatten blir aldrig särskilt intensiv. Några gånger skrivs att producenter borde skicka med musikförslag men enligt en skribent har man lovat detta upprepade gånger utan resultat. Det är naturligtvis svårt att dra några säkra slutsatser enbart utifrån tidskrifterna men insändare och debattartiklar ger dock en antydan om att musikförslag aldrig fick något större genomslag i Tyskland, snarare att man höll sig på ungefär samma nivå som i Sverige. Ulrich E. Siebert har i sin studie i Hans Erdmanns filmmusik skrivit om musikförslagsdebatten i tyska filmtidskrifter. Han menar att musikprogram blev vanligare i Tyskland från mitten av 1920-talet men att de i praktiken visade sig otillräckliga.[266]

---

[264] *Moving Picture World* (nr 1, vol 61, 1924).
[265] *The Bioscope* (nr 569, 1917), s 67.
[266] Siebert, *Filmmusik in Theorie und Praxis*.

I framför allt USA men också i England var det alltså betydligt vanligare med utskickade musikförslag än i Sverige. Hela musikförslagsdebatten visar på en medvetenhet om musikens möjliga samspel med film-en och på vad detta kunde betyda för mottagandet och uppfattningen av en film. Det är något förvånansvärt att regissörerna inte engagerade sig i frågan – deras filmer kunde i princip bli förstörda av en slumpartat utvald musik.

Men i andra sammanhang fanns det tydligen regissörer som engagerade sig i musikvalet till sina filmer. Enligt en historia nertecknad av Rudolf Sahlberg var Mauritz Stiller en regissör som ”visste vad han ville och hade han fått för sig, att ett visst musikstycke skulle beledsaga viss scen, voro invändningar tämligen lönlösa.”[267] Någon gång var Sahlberg och Stiller oense om vilken musik som var lämplig, men Stiller gav sig med tanke på recensenterna. Men Sahlberg spelade på en stor premiärbiograf och kanske regissörerna var mer angelägna om vilken musik som spelades här än på de små provinsbiograferna.

Musikprogrammen

Rutinen var alltså sådan att kapellmästaren på den biograf som premiärvisade en film skrev samman sitt musikprogram, och detta kunde ibland följa filmen i distributionen runtom i landet. Eftersom de svenska filmerna ofta hade premiär på Röda Kvarn eller Palladium var det Rudolf Sahlberg eller Otto Trobäck som musiksatte dessa. Det är möjligt att dessa musikprogram inte skickades ut i någon större omfattning – jag har endast funnit ett fåtal signerade av dem. (Längre fram kommer jag att mer ingående diskutera Rudolf Sahlbergs och Otto Trobäcks musikkompilationer till svenska filmer.) Anledningen kan vara att dessa namnkunniga kapellmästare ansågs ha någon sorts ensamrätt för uppförandet av de enligt kritiken ofta lysande musikprogrammen. Några gånger medföljde ett musikprogram då en film distribuerades från USA och dessa är något annorlunda utformade än de svenska. Hur ofta sändes då musik-

[267] Rudolf Sahlberg, ”Stiller som musikaliskt smakråd” i *Svensk Filmindustri Tjugofem År* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), s 241.

Musikprogram ur Sture Hagströms arkiv (Filmmuséet, Kristianstad)

förslag ut och hur var de upplagda? Frågorna är svåra att besvara p g a att så mycket källmaterial är försvunnet men Sture Hagström menar att det var så här:

> Till de större filmerna kom ganska ofta musikprogram med som var sammanställda i Stockholm, men de hade jag oftast ingen nytta av. Även om jag hade 3000 musikkompositioner i lager hände det ofta att jag inte hade den musik som stod i programmet. Jag hade ju också egna idéer om musikackompanjemanget som jag ansåg bättre.[268]

Till viss del verkar det dock som om Sture Hagström minns fel. De musikprogram som han fått och som nu är lämnade till Filmmuséet i Kristianstad visar genom hans strykningar att det inte var så många kompositioner han bytte ut. Å andra sidan kan ha fått många fler som han ansåg oanvändbara och som han därför kastat bort. Samma minne har även de stumfilmsmusiker Einar Gran har intervjuat – de menar att man aldrig använde hela kompilationer som sändes ut.[269] Men kanske de använde den indelning av filmen i musikscener som var gjord i musikprogrammet vilket i så fall har varit till stor hjälp.

De musikprogram som skickades ut var ofta mer detaljerat sammanställda än de som skrevs enbart för *en* biografs bruk. Man angav var musikbytet skulle ske – vid en mellantext eller vid en ny scen – och därefter vilken komposition som skulle spelas. Ibland finns en sorts beskrivning av musiken för att man skulle ha möjlighet att byta ut kompositionen till någon liknande.

Att döma av tidskrifterna och av trycklistor på KB tycks det alltså som om man kring åren 1925 var mest aktiv i att sända ut musikförslag med filmerna och det var filmbyråerna som huvudsakligen stod för utgivningen.[270] En av de mer flitiga kompilatörerna var Gunnar Malmström som först var kapellmästare på Rialto-Teatern och därefter på Metropol-Palais, båda biograferna i Stockholm. Enligt de musikprogram som finns att tillgå kompilerade han musik huvudsakligen till amerikanska filmer. Samma sak gäller Walter Karlander (som nu flyttat från Eriksbergsteat-ern till Piccadilly, båda i Stockholm) och

---

[268] Intervju av författaren med Sture Hagström den 14 december 1987.
[269] Gran, *Kinomusikk i stumfilmens dager….*
[270] På några musikprogram finns filmbyråstämpel, oftast en amerikansk t ex Metro-Goldwyn. Detta kan möjligen tolkas så att amerikanska filmbyråer ville ha den amerikanska praxisen med musikprogram.

andra kapellmästare, t ex Gunnar Löfgren på Eriksbergsteatern och Louis Johansson på Cosmorama i Göteborg.[271]

Svensk Filmindustri sände uppenbarligen i viss mån ut någon sorts musikförslag till sina landsortsbiografer. I SF:s arkivliggare på SFI finns uppgifter om att ett arkiv skulle innehålla ”musikförteckningar till landsortsbiografer” men att dessa är utgallrade. Jag har dock funnit några utskick från denna instans i stumfilmsmusikerns Sture Hagströms arkiv. Ibland var dessa musikförslag inga utskrivna detaljerade program utan endast skriftliga råd till musikerna. Till filmen *Her Sister from Paris* (Hennes syster från Paris, Sidney Franklin, 1925) med Constance Talmadge sände Teateravdelningen ut ett blad med följande instruktioner:

> Filmens handling spelas i Wien. Musiken bör redan vid föreställningens början ge upptakten till och medverka till, att en lätt och lekande ”Wien-stämning” präglar tillställningen. Denna bör föregås av ett förspel Johan Strauss’ ”An der schönen blauen Donau”. Denna vals skall förekomma även vid ett par tillfällen i filmen: i andra avd. efter texten ”Första numret är A.d.s.bl.D.”. Valsen spelas härefter i noggrann takt med Constances’ dans på scenen. Valsen avbrytes, när dansösen övergår till en menuett: denna avbrytes i sin tur, när Constance utför ett ryskt, mera ”bullrande” dansnummer.

Likaså bifogade musiksammanställaren till *Seventh Heaven* (I sjunde himlen, Frank Borzage, 1927) utöver några musikrekommendationer också instruktioner om hur musikerna borde förfara med ljudillustrationer.

Skandinavisk Filmcentral sände ut maskinskrivna, alltså ej tryckta, musikprogram till sina biografer. Detta gäller i alla fall under perioden 1919–1922 och de musikprogram som skickades till Imperial-Teatern i Landskrona.[272] Dessa var dock oftast av betydligt enklare art än de tryckta alster jag funnit från SF eller från diverse filmbyråer. De innehöll inte på långt när lika många musikinsatser och var genomgående mycket enklare och odetaljerade till sin komposition. Oftast bestod de enbart i en uppräkning av de stycken som skulle spelas till filmen utan någon som

---

[271] De musikprogram som här omnämns kommer från stumfilmsmusikern Sture Hagströms arkiv deponerat på Filmmuséet i Kristianstad och från KB. En del musikprogram är anonyma.

[272] Landskrona-biografens musikprogram och övriga handlingar förvaras på Landsarkivet i Lund.

helst specifikation till var eller när de skulle spelas. Vid några tillfällen beskrivs scenerna vid vilka musikbyte ska ske och någon gång anger man under hur lång tid i minuter och sekunder stycket ska spelas. På musikprogrammen anges inte heller vem som satt samman dem eller någon upplysning om dess ursprung.

I samtliga musikprogram från 1920-talet ser vi en tydlig skillnad i musiksammansättningen jämfört med de musikprogram som var tryckta i biografprogrammen. Musikinsatserna per film ligger mellan 30 och 70. Här är de pompösa och långa operainsatserna och symfoniska kompositionerna till stor del övergivna till förmån för lättare romantisk konst-musik, schlagers och filmillustrationsmusik. En anledning till denna för-ändring, förutom att det var enklare att saxa korta delar ur denna typ av musik jämfört med t ex operamusiken, kan vara att man sökte en annan publik. Som Mats Björkin påpekar i en uppsats var det nu till den yngre, tonåriga populationen filmbolagen vände sin håg:

> I takt med att framför allt amerikanska moden och livsstilar slår igenom i Sverige (korta kjolar, jazzmusik och dans, bilar, flygplan) blir detta märkbart även i filmen, allra tydligast i stjärnkulten. Bilder av Hollywoods stjärnor (men också av tyska och svenska stjärnor) spreds snabbt och effektivt med de nya filmtidningarna, med dagstidningarnas filmreportage och med veckopressen. Det görs modereportage med anknytning till nya filmer och till stjärnornas klädsel, moden som snabbt syns på de svenska (i synnerhet stockholmska) gatorna. Om man under 10-talet vände sig till en medelålders medelklass vände sig filmbolagen under 20-talet, både de amerikanska filmbyråerna och de svenska produktionsbolagen, till en yngre, tonårig publik.[273]

Liksom tidigare är det huvudsakligen ur 1800-talets konstmusik man gör ett urval, ofta bland kompositioner skrivna för något sceniskt uppförande. Urvalet har dock förskjutits mot kortare och lättare alster. Så kallade Tavan-fantasier var mycket vanliga, d v s förenklade utgåvor av populära operafantasier baserade på operor av t ex Bizet, Massenet, Puccini arrangerade av Emile Tavan. Detta framgår också av annonsering i filmtidskrifterna. Andra kompositörer av konstmusik som dyker upp då

[273] Mats Björkin, ”En Strindbergspjäs blir film. Synd: ’fritt efter August Strindbergs Brott och Brott’” i *Strindbergiana*, tolfte samlingen (Stockholm: Atlantis, 1997).

och då är Schubert, Chopin, von Weber och teater-, dans-, och salongsmusik av t ex Auber, Delibes, Leoncavallo, Waldteufel används till en del. Det är iögonfallande, vilket Peter Schepelern har uppmärksammat i sin artikel om stumfilmens musik, att en stor del av den musik som användes hade komponerats vid den tid som melodramteatern stod på höjden i popularitet.[274] Delar ur Daniel François Esprit Aubers opera *La Muette de Portici* (Den stumma från Portici) från 1828 spelades ofta till stumfilm och var starkt färgad av melodramatisk musik.

Philip Tagg konstaterar att det var naturligt att man valde musik ur den sena romantiska perioden ”not only because it was the sole contemporary musical idiom of any universality both in conception and reception, but also because it was the only storable musical genre of the period. Moreover, there existed a considerable programmatic and illustrative tradition of composition from the operas and tone poems of the Romantic era which proved highly usable in the cinema”.[275] Den romant-iska tonaliteten som dominerade i stumfilmsmusiken kom också att bli starkt framträdande under ljudfilmens första decennier. Europeiska kompositörer utbildade inom denna tradition var verksamma i USA under 1930-, 1940- och 1950-talen, t ex Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman och Hugo Friedhofer, och dessa satte sin prägel på den dominerande filmmusiken.[276]

Under 1920-talet, framför allt från mitten av decenniet, används också populärmusik av sådana som Jules Sylvain (Stig Hansson), Fred Winter (Sten Njurling), Irving Berlin, Harold Davis, Sigmund Romberg, Rudolf Friml (de båda sistnämnda skrev också operettmusik som ofta användes i musikprogrammen) och flera andra, ofta amerikanska, kompositörer.

Filmillustrationskompositionerna utgör en ganska stor del och vanliga kompositörer inom denna genre är Becce, Aborn, Gabriel-Marie, Noyes, Borch, Zamecnik m fl. Filmillustrationsmusik utgavs nu i stora kvantiteter i USA och Tyskland (i Tyskland användes också ”kinotek-musiken” framför allt på 1920-talet) med större variation än tidigare och många gånger dyker kompositörer upp vars namn man sällan efter

---

[274] Schepelern, ”Musik i mørke”.
[275] Tagg, *Kojak – 50 Seconds of Television Music*.
[276] I *Strains of Utopia* skriver Flinn om det romantiska tonspråkets utopiska funktion och ideologiska konsekvenser för den amerikanska filmmusiken.

stumfilmstiden stöter på.[277] Samma filmillustrationskompositioner användes i början av ljudfilmstiden i kortfilmer och reklamfilmer.[278]

Det kan finnas många anledningar till varför denna speciella biograf-musik nu användes i så stor utsträckning. En kan vara att musikprogrammen hade blivit så komplicerade och innehöll så många kompositioner att det fanns stort behov av denna sorts musik för att få variation. Filmillustrationsmusik var ju också skriven för att direkt passa det filmiska berättandet, d v s den var komponerad i avgränsade delar så att man kunde avbryta nästan var som helst i kompositionen eller så var den så pass kort att den i sin helhet var lagom avpassad för en scen, och den komponerades med en speciell handling eller scen i bakhuvudet och fick därmed en ikonisk funktion. Fördelen med filmillustrationsmusik var också att den inte påminde publiken om någon annan dramatisk berättelse.

Det var också under 1920-talet som STIM, Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, initierade sina aktioner på allvar. Musikbyrån grundades 1924 av Föreningen Sveriges Tonsättare för att tillvarata svenska tonsättares och textförfattares rättighet till sina verk – bl a skulle avgift betalas till tonsättare vars musik spelades. Skyddstid för verken skulle vara 30 år. Redan samma år träffades ett avtal mellan Stim och SF för samtliga deras biografer i landet och 1927 fick de som var anslutna till Svenska biografägareförbundet minst 30% reducering på de annars enligt avtalet utgående avgifterna.[279] STIMs tillkomst verkar inte nämnvärt ha påverkat användandet av fri musik – i stället blev nyskrivna alster nu allt vanligare på biograferna.[280]

En metod som tycks vara ovanlig i musikprogrammen är användandet av ledmotivtekniken. Till och med repetition av ett musikstycke vid ett senare tillfälle i filmen, något som kan ge olika narrativa och dramatiska effekter vilket jag kommer in på senare, är en sällsynt metod. Ledmotivtekniken användes tidigt och var mycket utbrett i USA och senare också i England. De amerikanska musikprogram jag har fått tillgång till är dessa tidigare nämnda ”Thematic Music Cue Sheets”. De är till stor del annorlunda upplagda än de svenska och man inleder ofta med att redogöra för

---

[277] Om kinotekmusik i Tyskland se Fabich, *Musik für den Stummfilm*.

[278] Enligt SF:s rapportlistor till STIM som förvaras på Föreningen Stockholms Företagsminnen.

[279] *Musikern* (nr 24, 1924 resp nr 23, 1927).

[280] Jag har sökt efter rapporter till STIM från biograferna från stumfilmstid hos STIM och Stockholms Företagsminnen men inget tycks finnas kvar.

de teman som är återkommande i filmen. Antalet teman ligger kring fem–sex och de återkommer mellan tre och sex gånger i filmen. Varje tema är knutet till en person eller händelse och kan heta *Yvonne Theme*, *Fontain Theme*, *Suspense Theme*, *Dorothy Theme*, *Eccentric Theme*, *Flirtation Theme*. För att kunna ge valmöjligheter i musikval beskrivs också varje tema; *Yvonne Theme* karakteriseras som ”A broad love melody of a sustained nature with heart appeal” och *Eccentric Theme* som ”A humorous chattery characteristic of the gabbing type”. Dessa amerikanska musikprogram förklarar fördelen med den här typen av uppläggning jämfört med tidigare fullständigt utskrivna kompilerade musikpartitur:

> The purpose of this GREATER THEMATIC MUSIC CUE SHEET is to make it possible for a more detailed and accurate rendition of the suggested music, to establish a more definite locale of the production, a more careful sequence of modulations from one selection to another, a more careful working out of dynamics and effects, and in fact to take the place of a complete music score.
>
> By carefully adhering to the suggestions offered on this cue sheet together with the types, style and character of the music selected for the various scenes, actions and characters, a most effec-tive and satisfactory performance must result from any theatre combination of musicians, as extra care was taken to select only such arrangements that can be most effectively played by any size orchestra, or even with Organ or Piano alone.
>
> *(Ur musikprogrammet till Fast and Furious (Bilar, bluff och kärlek, Melville W. Brown, 1927)*

Skillnaden i uppläggning i övrigt består främst i att man efter instruktionen om nytt musikinpass skriver ner kompositionens första takter i noter. På detta sätt ser varje kapellmästare eller musiker vilken karaktär stycket har och kan byta ut det efter behov.

1927–1928 pågick en animerad debatt i tidskriften *Musikern* om användandet av ledmotiv. Debatten initierades av kapellmästare Gunnar Malmström som var en ivrig förespråkare av musikaliskt temaarbete. Malmström anför här att musikprogrammen bör vara så väl utformade att publiken minns det ena eller det andra som tillhörande en speciell film. Som förebild bör kapellmästaren ha opera och speciellt Wagners musikdramatik. Genom användandet av ledmotiv når man större enhet-

lighet och kan få fram raffinerade musikaliska effekter, skriver Malmström.

I debatten, som pågick i tio nummer, diskuteras den wagnerska innebörden av ledmotiv, om den repetition av musikstycken, som enligt vissa insändare använts i tio år på svenska biografer, kan kallas ledmotiv eller bara ”återuppdykande motiv”, om det överhuvudtaget är rimligt att arbeta efter denna princip etc. Debatten var så engagerande för flera musiker att den flera gånger urartade till personlig pajkastning. Efter att redaktionen avslutat debatten 1928 togs den kort upp av några filmtidskrifter och även av *Stockholms-Tidningen*. Att musiken hade stor betyd-else för filmupplevelsen tycks man dock vara ense om i olika läger och också om att filmmusik är en speciell konstart som ska ingå i symbios med filmen och inte vara någon sorts separat konsertuppvisning. Som vi ser förekom inga djupare teoretiska diskussioner om stumfilmsmusik i den svenska fackpressen förrän vid en tid då ljudfilmen snart skulle börja sitt segertåg.

Svenska musikprogram använder undantagsvis den amerikanska typ-en av ledmotivisk uppläggning. Från 1929 finns ett par musikprogram från Gunnar Malmströms hand, nu kapellmästare på Metropol-Palais. Filmerna är *The Woman from Moscow* (Kvinnan från Moskwa, Ludwig Berger, 1928) och *The Case of Lena Smith* (Historien om Lena Smith, Josef von Sternberg, 1929). Till dessa båda filmer har Malmström valt ut fem respektive fyra teman som återkommer flera gånger under filmen. Filmillustrationsmusikkompositören Savino står för huvuddelen av dessa kompositioner. Till den tidigare nämnda filmen *Seventh Heaven*, till vilken det skickades ut en vägledning för musiksättningen, var musiksättarens råd att låta en viss melodi användas som ouvertyr och fungera som ett ledmotiv – ”Melodin bör för övrigt hållas såsom grund för musiksättningen hela filmen igenom”. Denna melodi, som har samma namn som filmens svenska titel, var komponerad av Georg Enders för en av Ernst Rolfs revyer och det är ett exempel på växelverkan mellan teaterscenen och biografsalongen.[281]

Det hände att samma komposition förekom två eller tre gånger i en film och man fick därigenom en sorts ledmotivisk struktur. En raffinerad

---

[281] Det var ju inte heller ovanligt att sånglustspel och liknande filmatiserades där man utnyttjade teatermusiken. Ett känt sådant exempel är *Styrman Karlssons flammor* (Gustaf Edgren, 1925) med Helge Lindbergs musik till pjäsen och Ernst Rolf i en ledande roll. Se *Svensk Populärmusik* (Stockholm: STIMs Informationscentral för Svensk Musik, 1982) för uppgifter om kompositörer.

effekt måste Rudolf Sahlberg ha uppnått då han till slutscenerna i filmen *Ingmarsarvet* spelade visan *Till Österland vill jag fara*. Kompositionen förebådade redan nästa film *Till Österland* (Gustaf Molander, 1926) där den återkom som förspel. På så sätt blev de två filmerna på ett elegant sätt förknippade även musikaliskt. Men det verkar alltså inte, av de olika musikprogrammen att döma, som om svenska stumfilmsmusiker följde de recept som ständigt återkom i amerikanska manualer om hur stumfilmsmusik skulle utformas. Ett av dessa lyder sålunda:

> Experience and observation has taught me that the simplest procedure is as follows: –Firstly – determine the geographic and national atmosphere of your picture, –Secondly – embody everyone of your important characters with a theme. Undoubtedly there will be a Love Theme and most likely there will be a theme for the Villain.[282]

Kompilationer av musik var alltså den i särklass vanligaste formen för musikillustration av stumfilm. Dessa musikkompilationer kan ur vissa aspekter te sig smått absurda, framför allt 1910-talets sammanslagningar av olika operor. Olika operastycken kunde ge associationer till någon händelse eller grundkänsla som inte var aktuell i filmen. Detta sammelsurium av operastycken med sina vidhäftande associationer spelades därefter till en film som i sin helhet antagligen inte uppvisade någon som helst likhet med de citerade operorna. Men att kompilera olika opera-stycken hade en föregångare i 1700-talets pasticcio vilket även Berg påpekar.[283] En pasticcio är ett musikaliskt verk, oftast en opera, där flera tonsättare samarbetat eller där man lånat från olika håll. Att sätta ihop lånad musik var också vanligt i melodramteatern liksom balettmusik under 1800-talets senare hälft oftast bestod av kompilat.[284]

Operakompilaten hade möjligen åtminstone en fördel framför senare musikprogram. Att spela långa, sammanhängande stycken kunde musikaliskt ge publiken en annan helhetsupplevelse framför de kompilerade musikprogram som kunde innehålla uppemot 70 musikinslag. Det var en svår konst att försöka följa filmens narrativa och sceniska skiften

---

[282] Erno Rapée, *Encyclopedia of Music for Pictures* (New York: Belwin Inc, 1925), s 13.
[283] Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music….*
[284] Om dansens musik se Cecilia Olsson, *Dansföreställningar. Dansestetiska problem i historisk belysning och speglade i två dansverk* (Lund: Bokbox Förlag, 1993).

samtidigt som ackompanjemanget skulle uppvisa en musikalisk enhet. Martin Marks menar att detta är kompilationens svaga sida: ”In accompaniment to narrative films, compilations often lack two things: on the one hand, close relationships between musical detail and specific images, and on the other, musical coherence.”[285]

Men samtidigt var det antagligen så att publiken inte upplevde musiken som avbruten och sammansatt, i varje fall inte om den exekverades av skickliga musiker. En väl utvald musik följde de sceniska och narrativa förändringarna och därtill använde man ofta modulationer som mjukade upp övergångarna. Kurt London skriver också att stycken som var karakteristiska i sig kunde få sin natur ändrad i kompilationens smältdegel.[286] Ofta fick man ändra rytm, tempo, tonart, instrumentering och t o m melodi för att en komposition skulle passa in och detta gjorde att de enskilda styckena absorberades i en sorts kollektiv karaktär.

Men inte alla stumfilmsmusiker hade möjlighet att utarbeta genomtänkta musikprogram. Som vi har sett kom filmerna till de mindre bio-graferna ofta samma dag de skulle visas. De fordrades en skicklig pianist/musiker för att kunna ge filmen dess musikaliska motsvarighet. I Tora Sundgrens fall fick kapellmästaren en chans att gå igenom filmens innehåll med maskinisten. Eva Göransson, stumfilmspianist i Smedstorp i slutet av stumfilmstiden, såg ibland till att se filmen hon skulle ackompanjera dagen innan då den visades i Hammenhög.[287] Därefter hade hon och hennes medmusikanter, två violinister, hela kvällen på sig att bestämma musikprogrammet. I några sidor ur hennes anteckningsbok, som endast listar de melodier de spelade till varje film, kan man dock se att variationen mellan de olika filmackompanjemangen inte var så stor.

Eva Göransson planerade i alla fall varje films musikprogram och detsamma gjorde Hervor Palmér som spelade på Stora Teatern i Örnsköldsvik under 1929.[288] Genom hans papper kan man utläsa att varje film fick ett noga utarbetat musikprogram. Liksom i de musikförslag som ibland skickades ut har Palmér skrivit ut ”cues” för varje nytt

---

[285] Marks, *Film Music of the Silent Period, 1895–1924*, s 82.
[286] London, *Film Music*.
[287] Mattias Engström: *Dar sidder jao – filmvisningen i tre orter på Österlen under 1900-talets fyra första decennier*, c-uppsats (Litteraturvetenskapiliga institutionen, Lunds universitet, våren 1996).
[288] Palmér, som antagligen tidigare spelade i Bollnäs, har efterlämnat musikkatalog och musikprogram på Örnsköldsviks Museum. Musikprogrammen, som är handskrivna och tydligen enbart för privat bruk, är relativt specifika men också ganska svårtydda.

musikinslag och han har en välmatad musikkatalog där han har skrivit upp alla kompositioner han har att tillgå. Även utanför de stora praktbiograferna kunde man alltså hitta musiker som inför varje ny film omsorgsfullt bearbetade musiken.

Genom dessa intervjuer, artiklar och insändare i tidskrifter och diverse efterlämnat material kan man utan tvekan dra slutsatsen att den improviserade musiken inte var vanlig på svenska biografer. Improviserat kunde det vara i så måtto att musikerna inte hade sett filmen tidigare. Men man måste anta att de lärde sig stumfilmens koder och därmed snabbt kunde välja musik som i alla fall någotsånär passade till filmen. Under stumfilmstiden gavs det också ut en stor flora av specialskriven eller specialarrangerad filmmusik, och denna och andra verktyg kunde vara till stor hjälp för den seriöse stumfilmsmusikern.

Filmillustration – musik, manualer och effekter

Internationellt sett publicerades det tidigt speciell filmillustrationsmusik. Ofta gavs de ut som samlingsvolymer (ur vilka man kunde införskaffa enskilda nummer) t ex *Sam Fox Moving Picture Music* av J.S. Zamecnik som utkom i fyra volymer med början 1913 och Giuseppe Becces *Kinothek: Neue Filmmusik* som med början 1919 utkom i tolv volymer.[289] En av de absolut tidigaste av dessa antologier var Gregg A. Frelingers *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Picture Music* från 1909.[290] I denna kan man för första gången se den typologisering av musik som senare blev vanlig i flera antologier och som också var kompositionernas titlar: ”Aged Colored Man, Aged Persons, Ancient Dance, Andante, Antique Dance, Apparitions, Artistic Dance, Assembly Bugle Call, Bag Pipe Imitation”.[291] Dessa är enbart exempel på den flod av filmillustrationsmusik av en mängd olika kompositörer som gavs ut

[289] J.S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Picture Music* (Cleveland: Sam Fox, 1913, 1914, 1923), Giuseppe Becce, *Kinothek: Neue Filmmusik* (Berlin: Schlesinger, 1919–1927).
[290] Gregg A. Frelinger, *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Picture Music* (Lafayette, Indiana: Frelinger, 1909).
[291] Marks, *Music and the Silent Film*, s 68.

under stumfilmstiden. Musiken fanns att tillgå för olika kombinationer av orkesterbesättningar eller för enbart piano.

I Sverige tilltog annonseringen i tidskrifterna om speciella filmmusik-utgåvor vid slutet av 1910-talet. Benämningen på musiken varierar mellan biografmusik, filmmusik, musikalisk filmillustration, kinotek m m. I artiklar kan man som sagt vid denna tid se en förskjutning från benämningen biografmusik till filmmusik. Jag har valt att kalla den för speciella utgåvor nykomponerade och omarrangerade musiken för filmillustrationsmusik för att kunna skilja den från övrig musik.[292] Den förhållandevis sena annonseringen stämmer överens med musikprogrammens uppläggning – inte förrän in på 1920-talet tog filmillustrationsmusiken en avsevärd del av ackompanjemangen. Allt tyder på att det var populär musik bland landets kapellmästare.[293] En intressant detalj i sammanhanget är att Gaston Borch, som 1923 tillträdde som dirigent på Skandia i Stockholm, skrev mängder av filmillustrationsmusik som gavs ut internationellt.[294]

Antologierna och häftena bestod antingen av endast nykomponerad musik men ofta var de en blandning av nykompositioner och redan existerande musik. Av tidigare skriven musik användes den typ av musik som är beskriven ovan – populärmusik och lättlyssnad romantisk musik. Oftast tog man bara en del av en längre komposition, omarrangerade och gav den ett nytt namn. Man kan säga att dessa kompositioner och bearbetningar var en sorts typologisering av musikens olika dramatiska funktioner.

Den nykomponerade filmillustrationsmusiken var ur en aspekt originalkompositioner för stumfilm – låt vara att de inte var avsedda för en specifik film. De ansågs musikaliskt kunna illustrera ständigt återkomm-ande situationer, scener, händelser och karaktärer t ex förföljelse, död, kärleksscen, Arabien, komisk figur. Dessa små stycken var mycket karakteristiska och inte speciellt intressanta ur musikalisk synpunkt. Men filmiskt fungerade de bra. Filmillustrationsmusikens

---

[292] Ibland finner man termen ”kinotekmusik” men det är ju strängt taget förbehållet Becces musik. I annonserna lutar man åt ”filmillustration”, medan t ex Marks, *Film Music of the Silent Period, 1895–1924* kallar den ömsom ”descriptive music”, ömsom ”original ’incidental’ music”. Ledet ”illustrerande” kan naturligtvis ur vissa synpunkter vara missvisande men jag har ändå valt termen p g a att den ofta kallas så i utgåvorna.

[293] Jag har funnit stora samlingar av sådana noter på SFI och Sture Hagströms arkiv på Kristianstads filmmuseum m fl ställen.

[294] Se t ex *Filmbladet* (nr 4, 1923).

speciella uppbyggnad och kännetecken var: en periodisk melodiuppbyggnad som inte förändrades eller utvecklades utan behöll samma ”stämningsinnehåll” från början till slut; eftersom det inte fanns någon utveckling kunde låten avbrytas var som helst; perioderna kunde spelas de antal gånger som erfordrades; melodierna lutade sig mot den enklaste formen av musikalisk illustration, inspirerade av 1800-talets romantiska tonmålningar.[295]

Filmmusikutgåvor av olika slag bidrog sannolikt till att musikbeledsagningarna blev något mer enhetliga. Kompositionerna var lika i musik-alisk uppbyggnad och struktur och lättare att definiera än t ex den renodlade operamusiken. Med filmillustrationsmusik spridd över världen är det nog inte övermaga att påstå att den bidrog till en internationell standardisering av stumfilmsmusiken och det musikdramatiska uttrycket, både ur musikalisk synpunkt och ur ett koderings- och tolkningsperspektiv. De musikaliska koder för dramatiskt berättande som etablerades under främst romantiken blev nu för stumfilmsmusikens vidkommande än mer renodlade och stadfästa. Kalinak menar att ”Attempts to standardize musical accompaniment from within the industry coincide with the development of continuity editing during the period 1909–1912”.[296] Narrativiseringsprocessen i filmen avspeglade sig alltså även i musiken. Likaså visar Rick Altman hur filmproducenterna i USA från 1909 initierade ett antal kampanjer för att auditivt standardisera filmvisningarna.[297] Kanske man för svenska förhållanden kan härleda den ökande annonseringen och användningen av filmillustrationsmusik (liksom andra förändringar inom stumfilmsmusiken) till den svenska filmens utveckling och växande etablering.

Som ytterligare bidrag till standardiseringen av filmillustrationen fanns handböcker, manualer, att tillgå. Redan 1912 publicerade George W. Tyzacke i London *Playing to Pictures* men de flesta gavs ut i USA.[298] Den första amerikanska handboken var Eugene A. Aherns: *What and How to Play for Pictures* som gavs ut 1913 och som strax efter följdes av Lyle C. Trues: *How and What to Play for Moving Pictures, a manual*

---

[295] Se t ex Pauli, *Filmmusik: Stummfilm* och Fabich, *Musik für den Stummfilm*.
[296] Kalinak, *Settling the Score*, s 48.
[297] Rick Altman, ”Naissance de la réception classique: la campagne pour standardiser le son” i *Cinémathèque* (nr 6, 1994).
[298] George W. Tyzacke, *Playing to Pictures* (London: Kinematograph Weekly, 1912).

and guide for Pianists.[299] Bägge verken var mycket kortfattade och vände sig primärt till pianister.

Trues bok består till största delen av en lista av efter dess varierande stämningar klassificerad musik medan Ahern går något närmare in på hur man skulle arbeta med musiken. Han framhåller t ex att man ska arbeta med teman, hur viktigt det är att anpassa musikens tempo efter film-ens, att man inte ska spela två valser efter varandra och inte spela samma musik till två olika filmer två kvällar i rad. Han går också igenom vilken typ av musik som passar till olika genrer.

Senare amerikanska handböcker var t ex Edith Langs och George Wests *Musical Accompaniment of Moving Pictures* från 1920, George W. Beynons *Musical presentation of motion pictures* från 1921 och *Encyclopedia of Music for Pictures* som gavs ut 1925 av Erno Rapée.[300] Här behandlades bl a musikalisk tolkning av olika filmgenrer, vilken musik som ska spelas till olika sceninnehåll, hur orgeln ska användas, hur ett musibibliotek ska byggas upp och filmmusikens utveckling. Beynon tränger något djupare in i estetisk analys och visar hur man ska följa filmens dramaturgi – hur man delar in filmen i avsnitt och bygger upp mot klimax. I Rapées bok består själva encyklopedin av uppslagsord över alla tänkbara händelser, situationer och objekt som kan förekomma i en film och förslag på musik som anses passa till dessa, såväl autonom som filmillustrationsmusik. Rapée har ingen övergripande metod för sin musikindelning utan den presenteras i bokstavsordning: ”American Indian, Ballett, Emotional, Horses, Hurry, Honduras, Mad House, Mad Scenes, Mysterioso, Northern.”

En likartad bok, fast långt mer sofistikerad, är Hans Erdmanns och Giuseppes Becces *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* i två delar som gavs ut i Berlin 1927. Även här utgörs största delen av ett musik-index; en typologisering av musik till film som författarna kallar *Das thematische Skalenregister*, vilket Becce står som ansvarig för. I text-delen, som är skriven av Erdmann, presenteras belysande och inträng-ande betraktelser över film och filmmusik vilket gör att boken med rätta kan ses som den första grundliga teoretiska översikten av stumfilms-

---

[299] Eugene A. Ahern, *What and How to Play for Pictures* (Twin Falls, Idaho: News Print, 1913), Lyle C. True, *How and What to Play for Moving Pictures, a manual and guide for Pianists* (San Fransisco: The Music Supply Co, 1914).
[300] Edith Lang och George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (New York: G. Schirmer, 1920) och George W. Beynon, *Musical presentation of motion pictures* (New York: G. Schirmer, 1921).

musik. Men också mer traditionella ämnen såsom musik till olika genrer, vilka sorters filmer som lämpar sig för musikackompanjemang och vilka som är svåra att illustrera, musik vid filmens inspelning, musikbiblioteket, biografmusikernas sociala status etc, blir föremål för diskussion.

Kapitlet om hur man praktiskt arbetar med musiksättning är det hittills mest genomarbetade och genomtänkta där t ex ledmotiv, enhet och motsats, dynamik, rörelse, musikväxling diskuteras. Erdmann förespråkar en musik ”welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfliesst” och kritiserar det allmänt förekommande tillvägagångssättet att mekaniskt med musiken försöka följa de yttre handlingarnas snabba scenväxlingar.[301] I stället ska musiken framhäva den inre handlingen, känslolinjen (”die Gefühlslinie”).

Det är svårt att veta i vilken utsträckning dessa handböcker användes i Sverige. I tidskrifterna nämns endast Erdmanns och Becces bok. *Musikern* publicerar en längre recension skriven av Gunnar Malmström och han höjer boken till skyarna och menar att den är oumbärlig.[302] I stumfilmsmusikers efterlämnade arkiv kan man se att de har klassificerat sina musikbibliotek på liknande sätt som antologierna och manualerna. Sture Hagström har indelat sina noter i t ex ”graciösa”, ”neutrala”, ”dramatic” och efter samma principer sorterade den danske musikern Eduard Binderup sina noter.[303] Att på sådant sätt indela och tillskriva musiken olika sorters funktioner har varit förvånande livskraftigt och vägledande och lever kvar i högsta välmåga än idag. Det finns stora, internationella ”mood music” förlag eller arkiv som ger ut kataloger ur vilka TV, radio, reklamföretag, sjukhus, hotell kan beställa de musikstycken de behöver. Dessa kataloger är direkta avtryck av stumfilmens musikmanualer.[304] En variant på stumfilmstidens handböcker kan man finna i Esther S. Hanlons *Improvisation: Theory and Application for Theatrical Music and Silent Film* från 1975 som i doktorsavhandlingens form diskuterar hur man improviserar till stumfilm.

---

[301] Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, s 45.
[302] *Musikern* (nr 22, 1927), s 339-340.
[303] Se Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”.
[304] Philip Tagg, *Film music, Mood music and Popular Music Research* (Stencilerade skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet, No 2, 1980) och *”Nature” as a Musical Mood Category* (Göteborgs Universitet, no IASPM:P 8205, 1982).

Filmillustrationsmusiken, speciellt den nykomponerade, var som sagt musikaliskt illustrerande – koderna renodlades och utvecklades och man försökte i musiken avbilda karaktärsdrag och stämningar på ett otvetydigt sätt. Musiken fick så att säga en mer realistisk prägel. Ett ytterligare led i det realistiska inslaget var ljudeffekter. Det är svårt att uppskatta hur mycket ljudeffekter som användes på svenska biografer men i flera musikprogram finns anvisningar om hur musiker ska illustrera ljud genom olika medel. Många menade att musiken härmade eller representerade ljud på ett alltför illustrativt sätt. Vi har sett i ett tidigare citat (om Östermalmsbiografen) att ljudeffekter tidigt användes för att öka de illusoriska verkningarna. I citatet står att ”grabben som ’gjorde effekter’” t ex skrapade med sandpapper när tåget skulle gå. Till Otto Trobäcks musikprogram för *Seventh Heaven* bifogades skriftliga instruktioner till hur man bl a skulle markera ljudet av ett signalhorn. Men strävandena att inte bara efterhärma naturliga ljud musikaliskt utan även reellt tycktes på flera håll anses vara ett otyg. *Biograf-Revyn* publicerade 1923 en artikel ur en Göteborgstidning som kritiserade ljudeffekter. *Biograf-Revyn* instämde med artikelförfattaren som menade att ljudeffekterna förstörde stämning och sammanhang. Han skriver:

> Ty det kan väl icke betecknas annat än såsom falskt att beledsaga en renhjord, som drager bort och försvinner över fjällen, med det hela tiden lika starka pinglandet med en koskälla. Och lika falsk som effekten är väl den belåtenhet över sin uppfinningsförmåga, som pianisten hyser då han ackompagnerar den lätta knackningen på en dörr med ett monotont klink; musiken går i pianissimo eller tystnar för att låta den för händelseförloppets utveckling fullkomligt likgiltiga knackningen av pianisten betonas så starkt, att det skriker till, ger en schock.[305]

En annan insändare i *Svensk Filmtidning* 1924 ger ett exempel ur en film där det förekommer ett järnvägståg av äldre konstruktion. Under två akter försöker orkestern härma konduktörens signaler till föraren samtidigt som man hela tiden använder sig av ”något oherrans otyg för att återge lokets frustande, och verkan härav är av sådan natur, att man blir om inte arg, så åtminstone betydligt irriterad”.[306] Tydligen fortsätter musiken att

[305] *Biograf-Revyn* (nr 3, 1923), s 12.
[306] *Svensk Filmtidning* (nr 4, 1924), s 48.

spela samtidigt och skribenten menar att denna förlorar i musikaliskt värde.

Gunnar Malmström, som omnämnts som initiativtagare till ”ledmotivsdebatten”, skrev också i sina artiklar om ljudeffekter, här kallat ljudimitationer, och menade att dessa vanligen missbrukas. I farser och liknande genrer kan man använda ljudeffekter utan begränsningar menade han, men i filmer av allvarligare slag bör man ”Imitera endast de ljud, som innebär något för handlingen viktigt”.[307] Publikens uppmärksamhet får i dessa fall dock aldrig ledas från filmen till ljudeffekten. Det var alltså vanligt att musiker i försök att närma de stumma filmerna till en realistisk ljudsfär, att så att säga ge filmerna en realistisk auditiv dimension som en del kanske tyckte att de saknade, till stor del använde sig av ljudeffekter.

Med en alltför extensiv användning av ljudeffekter bör berättandet ha blivit annorlunda. Musikdramatiken, som till stor del bygger på musikalisk omvandling av verklighetens alla yttringar, skjuts i bakgrunden till förmån för ett mer handfast slag av illusion. Trots att stumfilmen ju faktiskt *är* stum tycktes den många gånger förutsätta det diegetiska ohörbara ljudet, exempelvis stolar som rasar och därmed väcker personerna i rummet (vilket händer i *Sången om den eldröda blomman*). De diegetiska personerna hörde de facto ljudet och man överförde obekymrat denna diegetiska händelse till publikens förståelse, eller översatte den till en ljudeffekt. Men ibland utgick man från publikens reception och förutsatte att ljuden som inte hördes i biografsalongen inte heller hördes i den diegetiska världen – stolar kunde rasa och man kunde bryta sig in i rum utan att någon hörde det. Stumfilmen hade en tvetydig inställning till det fiktiva ljudet.

Det är möjligt att skickliga och insiktsfulla kapellmästare var mer sparsmakade med uppseendeväckande ljudeffekter utan förlitade sig i stället på musikens magik. Vi ska titta närmare på hur en svensk kapellmästare tänkte och arbetade, hur han med musikaliska medel strävade att ge filmen ett fullödigt dramatiskt uttryck.

---

[307] *Musikern* (nr 13, 1927), s 197.

På hösten 1916 stod i en notis i *Svenska Musikerförbundets Tidning* att Rudolf Sahlberg skulle bli ny dirigent på Röda Kvarn. Hans verksamhet som dirigent på denna praktbiograf under SF:s egid skulle bli känd över hela landet och han själv ett föredöme för alla de stumfilmsmusiker som verkade i landet. Av allt att döma stannade Rudolf Sahlberg på Röda Kvarn stumfilmstiden ut med undantag för en sjukdomsperiod våren 1920–våren 1921, då Eric Westberg vikarierade.[308] Tidigare hade han varit verksam som musiker på cirkus, varieté och teater och 1908 förestod han *Musikerns* Stockholmsredaktion.[309]

Rudolf Sahlbergs namn kom att bli förknippat med Röda Kvarn eftersom han tillträdde bara något år efter att biografen öppnats. Då han firade tioårsjubileum 1926 publicerades en stor artikel om honom i *Filmjournalen* och andra tidskrifter nämnde också tilldragelsen.[310] *Filmjournalen* hävdade att Röda Kvarn genom Sahlberg fått ryktet att vara den biograf i Sverige som hade den bästa filmmusiken och att berömmelsen även nått utomlands. Tidskriften uppger att han arrangerat musik till och dirigerat tjugo-mannaorkestern till ca 300 filmer genom åren. Hans storhet uttrycktes på följande sätt av signaturen W.K. i *Musikern*: ”Vad Järnefeldt är för Operan, vad Schneevoigt är för symfonien, det är Sahlberg för filmen.”[311]

Sahlberg intervjuades genom åren upprepade gånger i diverse tidskrifter om sin syn på stumfilmsmusikens estetik. Han är aldrig så dogmatisk i sina uttalanden som Türk eller som flera andra kapellmästare. I tidskriften *Film-Reklam* framför han så tidigt som 1918 åsikter som antagligen av många uppfattades som ganska ovanliga. Sahlberg framhåller att några generella regler är omöjliga att uppställa. Hans gyllene regel är

[308] Enligt *Filmbladet* (nr 41, 1920).
[309] *Filmjournalen* (nr 11, 1920) och *Musikern* (nr 5, 1908).
[310] *Filmjournalen* (nr 18-20, 1926).
[311] *Musikern* (nr 11, 1921), s 162.

Röda Kvarns orkester med Rudolf Sahlberg (SFI Bildarkivet)

att eftersträva enhetlighet i musikackompanjemanget, vilket innebär t ex att begränsa sig till *en* kompositörs musik till en film och att musikstyckena skall väljas med tanke på hur länge det passar att spela dem så att man i möjligaste mån kan spela hela stycket. Hans tankar om att använda endast en kompositör till en film har inte bara med undvikande av för hoppiga kompilat att göra: ”Med tanke på helhetsverkan kan det naturligtvis därjämte ofta i filmer, som från början till slut äro av en bestämd lokalfärg, vara lämpligt att använda en och samma kompositör, men någon regel för filmer i allmänhet får detta naturligtvis ej vara.”[312] Han menar också att det står kapellmästaren fritt att använda vilken musik som helst till musikackompanjemang – enhetlighet är ett honnörsord och individualitet ett annat. Enhetlighet kunde också ligga i att inte följa de hastiga växlingarna alltför mycket utan man skulle ”utkristallisera den huvudsakliga stämningen”.[313]

Enligt en artikel i *Filmjournalen* 1920 påstår Sahlberg att det var han som införde förspelen på biografen för att ge publiken den rätta stämningen. Återigen betonar han på vilket sätt musiken bör samspela med filmen, ”ej blott till det yttre bildvärdet utan till skådespelets själ, så att man tar fasta på grundtonen i själva berättelsen och väljer ut ett musikstycke, som i toner tolkar samma eller liknande motiv”(jämför Erdmanns ”Gefühlslinie”).[314] Även *Filmnyheter* hade en artikel om Sahlberg med anledning av hans tioårsjubileum och här uttalar han att publiken inte ska höra musiken i den meningen att ”musiken skall så exakt foga sig till bilden, att den ej blir självständig”.[315] Förutom rena intervjuer nämndes Röda Kvarns musik, och då självklart Sahlberg som dirigent och musikarrangör, ett flertal gånger i tidskrifterna. Man framhöll den genomarbetade filmmusiken och menade att filmerna kunde upplevas helt annorlunda med Röda Kvarns orkesters musik.

Tyvärr är det en omöjlighet ur källsynpunkt att exakt vaska fram vad det var som gjorde Sahlbergs biografmusik så enastående. Till det hade det fordrats exakta musikprogram, framletande av den svåråtkomliga musiken som inte finns inspelad, synkronisering till filmerna och samma

---

[312] *Film-Reklam* (nr 2, 1918), s 2.
[313] *Filmbladet* (nr 1, 1918), s 1.
[314] *Filmjournalen* (nr 11, 1920), s 348.
[315] *Filmnyheter* (nr 39, 1926), s 3. Sahlbergs syn på stumfilmsmusiken och hur den bör utformas påminner starkt om den danske regissören Urban Gads så som de refereras ur Gads bok *Filmen – Dens Midler & Maal* (København, 1919) av Schepelern i ”Musik i mørke”.

procedur med några andra biografers musik. Det jag funnit kan dock ge vissa antydningar. Det finns på Cirkusakademins Arkiv bevarat musikuppställningar från de flesta, kanske alla filmer som hade premiär på Röda Kvarn åren 1918–20 och 1922–25. En stor del av musikuppställningarna är till utländska filmer men här finns också flera till svenska. Dessa musikuppställningar listar alla kompositioner i den ordning de skulle spelas men saknar anvisningar för när inslagen skulle byta av varandra, d v s ”cues”. De ger dock en god inblick i musiksammansättningen som sådan och man kan få en aning om hur de olika filmerna behandlades och om Sahlberg uppfyllde sina egna synpunkter på bio-grafmusik.

Musikprogrammen, som de ändå kan kallas, förefaller inte vara utskrivna av Sahlberg själv – de är undertecknade av andra med oläsliga signaturer. Handstilarna växlar dock genom åren. Musikprogrammen får dock antas vara sammansatta av Sahlberg eftersom det vid flera finns utdrag ur biografprogrammet som anger att Sahlberg är dirigent och arrangör. Listorna är dock daterade *efter* veckouppförandet. Sannolikt är det så att de skrevs ut av musikbibliotekarien eftersom det ofta förekommer en sifferkombination efter varje komposition. Samma numrering återfinns på de stumfilmsnoter från Röda Kvarn jag funnit i källaren på Svensk Musik (se kapitel 1). Musikbibliotekarien är den enda som skulle ha nytta av att veta denna sifferkombination för att hitta de efterfrågade verken. Röda Kvarns musikbibliotek förvarades på Svensk Filmindustri och enligt Sahlberg själv hade han 4000 musiknummer i detta kring år 1925.[316]

Anledningen till att de har skrivits ut i efterhand kan bero på att man ville spara musikprogrammen för ett eventuellt återuppförande eller som inspiration för senare musikprogram. Ett annat skäl kan vara att man ville hålla reda på vilka musikstycken som spelades så att de inte skulle återkomma alltför tätt. I den internationella tidskriftsfloran ser man ofta att skribenter framför klagomål på att samma musik återkommer alltför ofta. Även om STIM-anmälningar inte var nödvändiga förrän från mitten av 1920-talet finns också möjligheten att listorna är anteckningar för rapporter till STIM. Eftersom STIM inte hade något intresse av den interna numreringen kan det vara så listornas härkomst går att förklara som en kombination av alla nämnda möjligheter.[317]

---

[316] Intervju med Rudolf Sahlberg i *Filmnyheter* (nr 9, 1925).

[317] Som jag tidigare nämnt finns inga STIM-anmälningar kvar från SF från denna tid i arkiven.

Jag har valt att här i huvudsak titta närmare på Sahlbergs musikprogram till svenska filmer med vissa jämförelser med hans musikprogram till utländska filmer. Musikprogrammen emanerar alltså från 1918–20 och 1922–25 och täcker en viss del av den period som brukar betecknas som svensk stumfilms storhetstid.[318] Filmerna som producerades var ofta baserade på skandinaviska litterära förlagor och blev bland annat berömda för sina vackra naturscenerier. Naturen var dock inte bara en vacker utsmyckning och miljöskildring utan ingick ofta som en väsentlig del i berättandet. Människor kämpade mot och samspelade med naturen på olika nivåer. Man kan då förvänta sig att det enligt stumfilmsmusikens praxis spelades mycket musik av skandinavisk karaktär. Så var också fallet men det gäller nästan uteslutande filmerna fram till 1921. *Ingemarssönerna* (Victor Sjöström, 1919), *Herr Arnes pengar* (Mauritz Stiller, 1919), *Dunungen* (Ivan Hedqvist, 1919), *Johan* (Mauritz Stiller, 1921), *Gunnar Hedes saga* (Mauritz Stiller, 1923) och *Hårda viljor* (John W. Brunius, 1923) har alla musikprogram som till stor del innehåller utpräglat skandinavisk romantisk musik.[319] Kompositioner av Johan Halvorsen, Johan Svendsen, Edvard Grieg, Jean Sibelius och Armas Järnefelt utgör en stor del av musiken. De svenska kompositörerna är det klenare beställt med men Johan Hartman, August Söderman, Emil Sjögren och senare Wilhelm Peterson-Berger är företrädda.

Ofta är det samma kompositioner som återkommer. *Fossegrimen*, *Rabnabryllaup* och *Kongen* är ofta använda kompositioner av Halvorsen som huvudsakligen skrev skådespelsmusik, liksom delar ur *Pelleas et Melisande*, *En saga*, *Konung Kristian* av Sibelius och delar ur *Peer Gynt*, *Morgonstämning* och *Huldigungsmarsch* av Grieg för att nämna några

---

[318] Florin, *Den nationella stilen* diskuterar ingående och ur olika aspekter, främst stilistiska, den svenska stumfilmens storhetstid.

[319] Sahlberg var som nämnts sjuk våren 1920–våren 1921 och denna sjukdomsperiod sammanfaller med avbrottet i de bevarade musiksammanställningarna. Den vikarierande Eric Westbergs musikprogram ingår alltså inte i materialet. Dock ingår ändå två musikprogram från våren 1921 – till filmen *Johan* (med premiär 28.2) och till *Vallfarten till Kevlaar* (med premiär 9.5) och det står klart att det är Sahlberg som står för dessa (se *Svensk Filmografi 2*). Det är möjligt att man till dessa två storproduktioner inte gav Westberg förtroendet utan lyckades få Sahlberg att göra musikprogrammen. Men det är å andra sidan oklart när under våren Sahlberg kom tillbaka till Röda Kvarn.

exempel. Brottstycken ur Armas Järnefelts specialkomponerade musik till *Sången om den eldröda blomman* används ofta, speciellt i *Johan*.

Men i senare filmer är denna skandinaviska tendens försvunnen (med undantag av *Gunnar Hedes saga* och *Hårda viljor* från 1923). *Mälarpirater* (Gustaf Molander, 1923) med sina skärgårdscener, *Anna-Clara och hennes bröder* (Per Lindberg, 1923) som utspelas i svensk sommar och *Unga greven tar flickan och priset* (Rune Carlsten, 1924) med sin bilfärd genom Sverige har musik som mestadels utesluter den skandinaviska färgningen. Anledningen till detta kan vara att den skandinaviska musik som bedömdes passande ansågs uttjatad, kanske berodde det på att det dykt upp filmillustrationsmusik som bättre smalt samman med film, kanske man fått stor framgång med en mer internationell musik till svenska filmer.

Utländska filmer ackompanjerades alltid med utländsk musik, endast någon gång lade Sahlberg in musik av en skandinavisk kompositör, och möjligen ville han ge dessa senare svenska filmer en internationell glans genom musiken. Delvis ligger förklaringen också i vilken genre filmen tillhör. *Thomas Graals bästa barn* (Mauritz Stiller, 1918), med nytt musikprogram vid repriseringen 1923, Hemslavinnor (Ragnar Widestedt, 1923), *Erotikon* (Mauritz Stiller, 1920), *Norrtullsligan* (Per Lindberg, 1923), *33,333* (Gustaf Molander, 1924) och *Kalle Utter* (Karin Swanström, 1925) är ju inte filmer som likt de andra utspelas och bygger på en utpräglat svensk eller skandinavisk grund liksom dessa nämnda filmer är komedier. Det tycks som om vissa musikstilar reserverades för vissa filmgenrer vilket också var rekommendationen i handböcker och tidskrifter. I en insändare i *Svensk Filmtidning* 1925 framhålls att man gärna hör jazz och lättare saker till farser och komedier medan skådespel (dramer) bör ackompanjeras av ”mer konstnärlig musik”.[320]

Under en period kunde man alltså se att konstmusik huvudsakligen reserverades för svenska filmer, och populär och lättare salongsmusik för amerikanska. Detta kunde bero på att svenska filmer, som ofta var litterärt baserade, ansågs ha ett större konstnärligt värde och vände sig mot en borgerlig publik medan många amerikanska filmer ansågs falla inom den lätta underhållningsgenren och vände sig mot en annan publik. Bo Florin visar i sin avhandling hur svenska samtida skribenter mestadels upphöjde den svenska filmen gentemot den amerikanska: den

[320] *Svensk Filmtidning* (nr 16, 1925), s 464.

svenska filmen var ”präglad av duglighet och hovsamhet i motsats till det banala, det vräkiga eller det schlageraktiga.”[321]

Men *Gösta Berlings saga* (Mauritz Stiller, 1924), med Selma Lagerlöfs roman som bas och den värmländska naturen som samspelspartner, består bara till ungefär hälften av skandinavisk musik. 1923 repriserades flera filmer. Några fick behålla sina gamla musikprogram, men *Terje Vigen* (Victor Sjöström, 1917) och *Berg-Ejvind och hans hustru* (Victor Sjöström, 1918) fick nya, och dessa gick i en klart mer internationell stil. Musikprogrammet till *Berg-Ejvind*, som tidigare nästan uteslutande ackompanjerats av Sibelius musik, består nu huvudsakligen av filmillustrationsmusik.[322]

Med största sannolikhet är det alltså en förändring i Sahlbergs preferenser av musikval som har skett. Kanske han ville att musiken inte skulle vara för välkänd, vilket han också uttalade i en intervju.[323] Den musik som blev mer använd än den skandinaviska nationalromantiska musiken var av högst skild karaktär. Allt från Beethoven och Mozart till populärmusik från den internationella marknaden användes. Tjajkovskij är en flitigt använd kompositör – både hans balettmusik, operamusik och symfoniska musik användes, t ex *Svansjön*, *Romeo och Julia*,*Törnrosa*. Mussorgsky, Rachmaninov, Berté och von Weber är andra kompositörer ur konstmusikens led vilkas verk ofta tjänstgjorde som stumfilmsmusik. Oftast var det endast några få utvalda verk av varje som ständigt återkom. Men till stor del bestod programmen av filmillustrationsmusik, romantikens tondiktningar och salongsmusik och samtida dansmusik. Sällsynt var mer folklig musik av typen dragspelsvalser och svenska folkvisor, men det förekom.

Den samtida dans- och schlagermusiken representerades av titlar som *Far away Honolulu*, *Send a letter to me*, *Indian summer*, *My love*, *In a hurry*, *Te souviens tu?*, *Hjärterövalsen*. Salongs- och lättare konsertmusik som var en av de viktigaste ingredienserna i denna tids musikprogram, både svenska och utländska, representeras av Massenet, Lacome, Czibulka, Delibes (balettmusik), Gungl, Donizetti och Gillet. Jag ger här bara utvalda exempel på namn som förekom ofta i musikprogrammen, det fanns många fler. Hela musikhistorien stod öppen att användas och på en mastodontbiograf som Röda Kvarn med

---

[321] Florin, *Den nationella stilen*, s 36-37.
[322] Om musiken till premiärvisningen av *Berg-Ejvind och hans hustru* se *Filmjournalen* (nr 11, 1920) och *Svensk Filmografi 1*.
[323] *Filmnyheter* (nr 39, 1926).

många musiker från Konsertföreningen var musikbiblioteket som vi sett välfyllt. Musikprogrammen, både de svenska och utländska, vittnar om en mycket stor variation i musikurvalen, möjligen bortsett från de år då skandinaviska kompositörer användes flitigt. (Detta kan tala för att man gick mot en internationell repertoar för att få större variation.) Utländska och svenska filmers musikprogram är senare nästan omöjliga att skilja från varandra. Enda skillnaden är att de svenska filmerna fortfarande innehåller vissa moment med skandinavisk musik.

Under dessa år ser man tydligt hur filmillustrationsmusiken får allt starkare fotfäste i biografmusiken. Samma tendens har Palle Schantz Lauridsen funnit hos den danske kapellmästaren Eduard Binderup.[324] Första svenska filmen på Röda Kvarn med filmillustrationsmusik är enligt detta material *Gunnar Hedes saga* som hade premiär 1 januari 1923. Kompositör är Gaston Borch, från USA inflyttad dirigent på Skandia, vars filmillustrationsmusik flitigt kom att användas av Sahlberg och andra kapellmästare. Här finns filmiska tonmålningar som *Creepy creeps* och *The slimy viper*. Till filmen *Eld ombord* (Victor Sjöström, 1923) hade Sahlberg avsevärt utökat filmillustrationsmusiken. Giuseppe Becce deltar med 15 nummer och andra kompositörer i genren som representeras i filmen är Borch, Gabriel-Marie och Langey. Till repriseringen av *Tösen från Stormyrtorpet* 1923 (Victor Sjöström, 1917) hade Sahlberg satt samman ett musikprogram som nästan uteslutande bestod av filmillustrationsmusik av Borch. Andra filmmusikkompositörer som flitigt kom att användas var Audino, Savino, Clutsam, Neinass, Kempinski och Zamecnik.

Filmmusikkompositioner hade som nämnts ofta titlar som på något sätt, på någon nivå, korresponderade mot innehållet i den filmscen de var tänkta att spelas till. I Sahlbergs musikprogram finner vi titlar som *Ernste Stimmung*, *Mysterious marsch*, *Agitato*, *A pathetic story*, *Springtime scene*, *Misterioso dramatico*, *Heavy descriptive agitato*, *Forboding introduction and hurried suspense*. Anledningarna till att Sahlberg, och som vi tidigare sett även flera andra biografmusiker, kom att använda filmillustrationsmusiken i så stor utsträckning är antagligen flera. En av dessa orsaker är förmodligen att denna musik ”passade” filmberättandet bättre på många sätt än musik som var tänkt för andra syften. Kompositionerna var ofta korta och därför hann man spela hela vilket gav större enhetlighet och bättre helhetsintryck. De gav inte heller

[324] Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”.

associationer mot något annat berättande som teater-, dans- och operamusik kunde göra. Filmillustrationsmusik var även vanligt i utländska musikprogram under dessa år, vilket också kan utläsas av varningar i tidskrifterna mot ett alltför utbrett bruk av dessa kompositioner.

Sahlberg använde ofta kompositioner som skrivits av Helmer Alexandersson. Alexandersson var violinist i Röda Kvarns orkester och började relativt tidigt att skriva kortare stycken till speciella filmer. Till t ex *Ingemarssönerna* skrev han *Drömmen* och *Oro*, till *Herr Arnes pengar* skrev han *Elsas dröm*, *Vålnaden* med flera. Andra kompositioner från Alexanderssons hand var *Glädjens blomster*, *Presto*, *Sven i Rosengård*, *Krigsscen*. Det står klart att flera av hans kompositioner var skrivna med tanke på en speciell film men de kom att användas i en mängd filmer genom åren: *Dunungen*, *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Hans Nåds testamente* (Victor Sjöström, 1919), *Klostret i Sendomir* (specialkomponerat förspel, Victor Sjöström, 1920), *Johan*, *Vallfarten till Kevlaar* (Ivan Hedqvist, 1921), *Eld ombord*, *Hårda viljor*, *Mälarpirater*, *Anna-Clara och hennes bröder*, *Norrtullsligan*, *33.333*, *Gösta Berlings saga*, *Livet på landet* (Ivan Hedqvist, 1924), *Kalle Utter*.

Alexandersson skrev även en symfoni som spelades vid ett konserttillfälle på Röda Kvarn. Ingen av hans kompositioner är utgivna men Alexandersson STIM-anmälde dem och de förvaras nu osorterade i en källare på Svensk Musik. Hans ambitioner verkade vara stora men en för tidig död (24 december 1927) satte stopp för hans strävanden.

Även annan musik som var specialskriven för en speciell film användes i andra filmer. Armas Järnefelts musik till *Sången om den eldröda blomman* användes ofta i filmer med ibland liknande innehåll. I *Johan*, som utöver varje annan likhet med *Sången om den eldröda blomman* också innehöll en forsfärd, användes sex långa insatser av Järnefelts musik. Även i *Gunnar Hedes saga* förekom flera av dessa kompositioner och i *Gösta Berlings saga* någon enstaka. Också utländska filmkompositioner användes. Till *Gösta Berlings saga* användes delar ur den specialkomponerade (egentligen specialarrangerade) musiken av Louis Silvers och William F. Peters till *Way Down East* (Genom stormen, D.W. Griffith, 1920).

Något som är frapperande med dessa, och andra, musikprogram är hur olika stilar obekymrat ställdes bredvid varandra. Schlagers avbyttes av operamusik, *Arbetets söner* omgavs av musik av Dvorak, balettmusik ställdes bredvid filmillustrationsmusik. Men antagligen upplevde inte publiken dessa språng mellan stilarna som störande. Inte heller tror jag

att man i någon större utsträckning lade märke till att kompositioner avbröts för att bytas av mot någon annan. Modulationskonsten mellan inslagen var högt utvecklad av skickliga kapellmästare vilket både Sture Hagström och tidskriftsartiklar vittnar om. Man upplevde antagligen musiken så nära förknippad med filmberättandet att man inte lade märke till byten och stilbrott. Dock ser man i Sahlbergs musikprogram mestadels inte mycket av den enhetlighet han talade sig varm för utan de förefaller vara lika potpurriartade som andra. Vid något enstaka tillfälle använde han så gott som genomgående samma kompositör till en film, t ex Sibelius musik till *Berg-Ejvind och hans hustru*, men generellt sett präglas hans musiksammanställningar mer av mångfald än av enhetlighet. Enhetlighet kunde förstås ligga på andra nivåer. Kanske spelades ”avvikande” stycken bara kort medan de likartade kompositionerna dominerade. Hade en närmare analys varit möjlig kanske man hade funnit att han med sina musikprogram verkligen nådde ”skådespelets själ” och att de därigenom framstod som enhetliga.

Antalet insatser per film låg mellan 30–50, naturligtvis beroende på filmens längd. Merparten av musiksammanställningarna har kring 40 insatser där några kompositioner kan vara återkommande. Med hjälp av några enstaka detaljerade musikprogram kan man se vissa mönster. Det verkar inte som om Sahlberg arbetade med ledmotiv i samma bemärkelse som Gunnar Malmström eller de amerikanska musikarrangörerna. Både Malmström och de amerikanska arrangörerna arbetade med fyra–fem musikaliska teman som de lät återkomma i filmen på mellan tre till sju ställen, oftast de större antalen upprepningar. Ibland återkommer hos Sahlberg samma komposition tre gånger, någon enstaka gång fyra gånger, och det är möjligt, för att inte säga troligt, att kompositionen ackompanjerar en person eller likartade scener som på detta sätt binds samman med varandra. Vid några tillfällen spelas olika delar ur samma balett, opera eller symfoni och detta kan ge en viss repeterande verkan kanske också med inslag av utveckling. Ibland börjar och slutar en film med samma komposition – ett grepp som ju fortfarande används och ger helhet men också med hjälp av musiken en titt framåt i filmens handling.

Rudolf Sahlberg lyckades tydligen bättre än de flesta att skapa en musikdramatisk upplevelse i biografsalongen. Antagligen berodde detta till stor del på hans val av musik men förmodligen också på att han måste ha varit en skicklig dirigent som omgav sig av skickliga musiker och att han hade ett stort notbibliotek. Nutida musiker som ger sig på uppgiften

att dirigera musik till stumfilm bekräftar att konsten är oerhört svår.[325] Utöver att leda hela orkestern måste man ha ständig kontroll över filmen och skiften måste ske på exakt rätt plats. För att lyckas bör dirigenten hela tiden ligga ett steg före för att kunna förvarna musikerna i god tid. Filmen rullar obönhörligt på och kommer man det minsta fel kan det vara svårt att reparera. Sahlberg och andra kapellmästare hade upparbetat en oerhörd rutin som kan vara svår att inse i våra dagar.

Röda Kvarns ställning som premiärbiograf för Svensk Filmindustris filmer hade säkert också inflytande över Sahlbergs arbete. Premiären var viktig för regissören och filmbolaget och Sahlberg fick till skillnad från andra kapellmästare relativt god tid på sig att förbereda sitt musikprogram för att filmen skulle framstå i bästa möjliga dager. Både i tidskrifter och tidningsrecensioner uppmärksammades att filmupplevelsen var beroende av biograf och därmed vilken musik som framfördes. Antagligen hade Sahlberg insett stumfilmens musikdramatiska potential och lyckats bilda en enhet av musik och film.

Originalkompositioner

Hittills har vi huvudsakligen diskuterat den kompilerade musiken, vilken oomtvistligt var det i särklass vanligaste ackompanjemanget. Men det fanns även till en del filmer specialskriven musik.

Den första film som fick originalkomponerad musik anses vara *L'assassinat du Duc de Guise* från 1908. Musiken skrevs av Camille Saint-Saëns och finns bevarad som Opus 128.[326] Som vi har sett tidigare komponerades även musik till några av de förfilmfenomen som diskuterats.

Tanken att förse en film med originalkomponerad musik kan ses i ljuset av att man sökte sig mot ett musikdramatiskt tänkande. Filmerna hade tidigare kanske inte direkt inspirerat till någon speciell musik utan först med Film d'art-rörelsen och den övriga filmiska utvecklingen

---

[325] Författaren har haft flera samtal med bl a Johan Åkesson som har dirigerat *Sången om den eldröda blomman* och Gillian Anderson som på heltid ägnar sig åt restaurering av stumfilmsmusik och uppför dessa verk över hela världen.

[326] Se t ex Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*. Marks, *Music and the Silent Film* poängterar att filmens musik är det tidigast *kända* originalpartituret. Det kan ha funnits tidigare partitur som är försvunna.

öppnade sig möjligheterna för ett dramaturgiskt musikackompanjemang. Film d'art-rörelsen som genom flera medel försökte höja filmens status och föra upp filmen på en högre konstnärlig nivå använde också musiken som ett medel och engagerade en namnkunnig kompositör som Saint-Saëns.

Under hela stumfilmstiden, framför allt under 1920-talet, fick flera filmer originalkomponerad musik, främst i Tyskland, Frankrike och också i USA. I Frankrike och Tyskland vände man sig ofta till kompositörer av konstmusik, och Arthur Honegger (*La Roue*, Ur spillrorna, och *Napoléon*, Napoleon, Abel Gance, 1922 resp. 1927), Eric Satie (*Entr'acte*), Darius Milhaud (*L'inhumaine*, Den omänskliga, Marcel L'Herbier, 1924) och Jacques Ibert (*Un chapeau de paille d'Italie*, Det var i vår ungdom, René Clair, 1927) komponerade filmmusik för att endast nämna några från Frankrike. Här fick också Carl Th. Dreyers film *La Passion de Jean d'Arc* (En kvinnas martyrium, 1928) originalkomponerad musik av Leo Pouget och Victor Alix. I Tyskland kom filmer med musik av t ex Joseph Weiss (*Der Student von Prag*, Studenten från Prag, Stellan Rye och Paul Wegener, 1913), Hans Erdmann (*Nosferatu*, F.W. Murnau, 1921), Giuseppe Becce (*Der letzte Mann*, Sista skrattet, F.W. Murnau, 1924) och Gottfried Huppertz (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927). Amerikanska originalkompositioner skrevs ofta av biografernas kapellmästare och exempel på sådana är Mortimer Wilsons musik till *The Thief of Bagdad* (Tjuven i Bagdad, Raoul Walsh, 1924), *Don Q, Son of Zorro* (Don Q, Zorros son, Donald Crisp,1925) och *The Black Pirate* (Sjörövaren, Albert Parker, 1926).

Även italienska filmer fick specialskriven musik, främst mellan 1910–20 då Italiens filmer gjorde stor succé. Exempel är *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1914) med musik av Pietro Mascagni, känd operakompositör, och *Christus* (Fausto Salvatori och Giulo Antamoro, 1916) med musik av Giocondo Fino som skrev musik till flera filmer. En kompositör som också livnärde sig som stumfilmspianist är Dimitri Sjosta-kovitj som 1929 skrev musiken till *Novyj Vavilon* (Nya Babylon, Grigori Kosintsev och Leonid Trauberg,1929).[327]

Dessa här angivna exempel är bara några enstaka av alla de filmer som fick originalkomponerad musik. En av de mest omtalade filmerna

[327] Uppgifter om originalkomponerad musik från bl a Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Kalinak, *Settling the Score*, Manvell/Huntley, *The Technique of Film Music*, Fabich, *Musik für den Stummfilm*.

någonsin med specialskriven musik är Sergej Eisensteins *Bronenosets Potemkin* (Pansarkryssaren Potemkin) från 1925 med musik av Edmund Meisel. Här har vi ett exempel på hur stor musikens makt många gånger ansågs vara. I några länder, bl a i Sverige, censurförbjöds filmen på grund av dess, vad man menade, alltför revolutionära innehåll. Men i flera europeiska länder censurerades inte filmen men väl musiken – man ansåg att det var musiken som var alltför revolutionärt uppeldande och att utan musiken blev filmen så pass tam att den inte kunde vara ”skadlig”.[328]

I Sverige var detta tillvägagångssätt att förse film med specialskriven musik ytterst ovanligt. Endast enstaka filmer fick originalmusik. Den mest kända av dessa, vars partitur och orkesterstämmor jag också lyckats finna, är *Sången om den eldröda blomman* från 1919 i regi av Mauritz Stiller. Musiken skrevs av hovkapellmästare Armas Järnefelt. Till viss del bygger musiken på finska folkmelodier men har i Järnefelts hand fått symfoniskt arrangemang. I så måtto kan man alltså säga att musiken inte är helt och hållet originalkomponerad eftersom den delvis bygger på redan existerande material, men omformningen och arrangemanget med ett helt sammanhållet partitur gör att det ändå är rimligt att beteckna den som en film med specialskriven musik. Joseph Breils och D.W. Griffiths musik till Griffiths filmer The *Birth of a Nation* och *Intolerance* liksom en stor del av amerikanska filmers specialskrivna musik är uppbyggd efter samma princip som *Sången om den eldröda blomman*, men i de amerikanska finns en betydligt större portion av tidigare skriven musik. I USA var dessa kompilerade partitur vanliga mellan 1910–14 men även under hela stumfilmstiden.[329] Exempel på ytterligare amerikanska storfilmer med samma typ av partitur är *Way Down East*, *Greed* (Den giriga, Erich von Stroheim, 1925), *Ben-Hur* (Ben-Hur, Fred Niblo, 1926) och *The Big Parade* (Den stora paraden, King Vidor, 1925).[330]

George Beynon skiljer i sin bok mellan tre sorters partitur.[331] Det ena är helt originalkomponerat, det andra kompilerat, alltså enbart sammanslaget utan några som helst musikaliska förbindelser, medan det

---

[328] Enligt t ex Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1960) och Roger Manvell: *The Film and the Public* (Harmondsworth: Penguin, 1955).
[329] Se Marks, *Music and the Silent Film* som har uppmärksammat flera av de tidiga partituren.
[330] Kalinak, *Settling the Score*.
[331] Beynon, *Musical presentation of motion pictures*.

tredje kallas ”semi-original” och är alltså ett arrangemang av redan existerande musik. Det originalskrivna i dessa partitur är arrangemanget, de sammanbindande modulationerna och orkestreringen. Järnefelts musik är alltså en blandning av original- och semioriginalpartitur enligt denna definition. Om man granskar de filmer till vilka det i litteraturen påstås vara originalkomponerad musik finner man ofta att de är en blandning av kompilerat och originalkomponerat material. Det föreligger alltså en viss förvirring i terminologin och det kan vara svårt att i källorna förstå vilken form som menas. Seymor Stern vill t o m påstå att ingen film förrän *Pansarkryssaren Potemkin* hade helt originalkomponerad musik, men även Meisel hade i en sekvens lånat musik av Prokofiev.[332]

Men redan ett par år innan *Sången om den eldröda blomman* fanns tydligen ambitioner i Sverige att originalkomponera musik. I *Filmbladet* 1917:2 står att *Dagens Nyheter* rapporterat att särskild musik skulle komponeras till *Terje Vigen* av en av Norges mest kända kompositörer. Av allt att döma blev så aldrig fallet – enligt *Svensk Filmografi 1* hade Rudolf Sahlberg arrangerat musiken vid premiären och i tidskrifterna nämns saken aldrig mer. Vid återuppförandet några år senare spelades inte heller någon originalkomponerad musik. 1919 fick alltså *Sången om den eldröda blomman* specialskriven musik och saken uppmärksammades flitigt i filmrecensionerna.

SF ansåg antagligen att försöket fallit så väl ut att man året efter ville förse ytterligare en film med originalkomponerad musik. I *Filmbladet* 1920:11 finns en notis som meddelar att Erik Westberg har komponerat speciell musik till *Fiskebyn* (Mauritz Stiller, 1920). I *Svensk Filmografi* står också att Westbergs originalmusik användes vid premiären på Röda Kvarn men blandad med musik av andra kompositörer i vanlig ordning. Ambitionen var tydligen att Westberg skulle skriva musik till hela filmen. I ett tryckt lösblad som förvaras tillsammans med biografprogrammet på SFI står följande:

> Musiken till ’Fiskebyn’ är delvis byggd på de av Eric Westberg komponerade scenerna. Dessa utgöras av förspel (som kommer till användning även i första och andra akterna) de inledande kyrkscenerna och hela fjärde akten, som i ett eller annat brottstycke även återfinnes i tredje akten. Femte aktens inledande scener och speldosimitationen äro även av hans hand. –Då tiden

[332] Stern, ”Griffith I. The Birth of a nation”.

> icke tillåtit hr Westberg att genomkomponera filmen, har musiken kompletterats med symfoni Sommerliv av Louis Glass, Fossegrimen, Kongen och Gurre av Halvorsen, Svein Uraid av Ole Olsen, Oberon av Weber samt Resignation av Neupert.

Detta stämmer överens med det utkast till musikprogram som finns bevarat bland Röda Kvarns efterlämnade musikrapporter på Cirkus-akademins arkiv. De övriga kompositionerna utgjordes alltså av sådana som var vanliga på Röda Kvarns repertoar. Texten sätter fingret på en viktig punkt i sådana här sammanhang. Det var den begränsade tiden som hindrade Westberg från att skriva musik till hela filmen. Eftersom musiksättningen skedde då filmen var färdigproducerad fanns sällan utrymme för experiment. Hade musiken kommit in i produktionen i ett tidigare skede hade antagligen svenska filmer oftare fått originalmusik. Det är möjligt att andra länder lade större vikt vid filmmusiken och därför gav större utrymme för kompositörer och arrangörer att arbeta med musiken. I D.W. Griffiths fall var det så – han deltog ofta själv i utform-andet av musiken och i analyser har flera författare antagit att en del sek-venser i *Birth of a nation* är anpassade för ett speciellt musikstycke.[333]

Möjligen har filmen *Hälsingar* (William Larsson, 1923) specialskriven musik av Helmer Alexandersson, i alla fall till viss del. Manu-skriptet till filmen är skrivet av Henning Ohlson och Theodor Berthels, och förlagan är en teaterpjäs av Ohlson. Filmen producerades av Filmindustri AB Triumvir, Skandinavisk Filmcentrals Lars Björcks sista försök på filmmarknaden. Den hade premiär på Odéon och Rialto i Stockholm. På ett i övrigt maskinskrivet papper på Statens musikbibliotek över Helmer Alexanderssons STIM-anmälda kompositioner finns ett handskrivet tillägg som säger följande: ”Obs! Musiken till ’Hälsingar’ finnes hos författaren Henning Ohlson, som har all rätt till dess offentliga framförande. Originalmanuskriptet förkommet.” När texten skrevs är omöjligt att säga. Helmer Alexandersson avled julafton 1927 och därför kanske rättigheterna övergick till Ohlson. Det är inte heller säkert att musiken var genomkomponerad utan den kan lika gärna bestå av kompo-nerade delar liksom fallet var med så många andra filmkompositioner.

---

[333] T ex MacGowan, *Behind the Screen*, Marks, *Music and the Silent Film*, Stern, ”Griffith I. The Birth of a nation”.

Detta gäller t ex *Herr Arnes pengar* och *Gunnar Hedes saga* som enligt *Svensk Filmografi* skulle ha originalkomponerad musik av Helmer Alexandersson. Enligt Röda Kvarns musikrapporter har Alexandersson dock enbart skrivit vissa inslag till dessa båda filmer liksom han gjorde till en del andra. Största delen av musikprogrammen består av andra kompositioner.

Runt om i Sverige fanns hundratals kapellmästare och biografmusiker och det är naturligtvis möjligt att några av dessa skrev båda kortare stycken och kanske till och med genomkomponerad filmmusik. Så tycks fallet ha varit med Gunnar Malmström som i en av sina artiklar menar att han skrivit fullständig musik till *Never the Twain Shall Meet* (Och aldrig mötas de två, Maurice Tourneur, 1925).[334] Det tycks dock inte vara denna komposition som följt med filmen då den turnerade runt i landet utan ett musikprogram sammansatt av Karlander. Om Malmströms uppgifter stämmer är det möjligt att det fanns andra sådana original-kompositioner, även om det verkar ganska osannolikt att det skulle finnas särskilt många eftersom tiden var så begränsad för den enskilde kapellmästaren. Malmströms musik finns inte heller på Statens musikbibliotek där det dock finns andra smärre kompositioner i manuskript av Malmström.[335]

Sången om den eldröda blomman framstår alltså som den enda svenska film med fullständigt specialskriven musik och jag kommer att behandla denna film i ett senare kapitel. Men originalmusik fanns som vi sett även i mindre skala. Helmer Alexandersson komponerade ofta mindre stycken till någon bestämd film och dessa stycken användes även senare. Ett särskilt uppmärksammat fall av originalkomposition finner vi i *Erotikon*. Till balettscenerna där komponerade Kurt Atterberg speciell musik.[336] Vid återuppförandet av filmen 1923 spelades dock inte Atterbergs musik. Även t ex Eric Westberg, Oskar Lindberg och Yngve Sköld förekommer som kompositörer av kortare inslag till bl a Ingmarsfilmerna och *Fiskebyn*. Otto Trobäck skrev flera kortare stycken som han använde i sina musikprogram. Sådana smärre musikinslag komponerades antagligen även av kapellmästarna vid landsortsbiograferna. I *Filmbladet* 1917:24 står att kapellmästaren vid

---

[334] *Musikern* (nr 16, 1927).

[335] Malmström har troligen i alla fall skrivit en komposition med den titeln. Den förekommer i hans musikprogram till *Hennes karriär*. Kompositionen är inte heller upptagen i *Svensk Musikförteckning* (Eslöv, 1915 etc).

[336] Enligt *Svensk Filmografi 2* och *Filmnyheter* (nr 5, 1920).

Nordiska Biografen i Linköping, August Jensen, ska ha komponerat en vals till *Tösen från Stormyrtorpet* men det finns inga andra belägg för detta. Det finns säkert flera exempel på sådana här korta kompositioner, men de har sällan blivit tryckta och antagligen bara använts på den biograf där de komponerats och står därför inte att finna i arkiven. Det får stanna vid antaganden på grundval av de fakta som finns.

En del importerade filmer fick sin specialskrivna musik med sig. Enligt musikprogrammen från Röda Kvarn ska Griffiths filmer *Orphans of the Storm* (De föräldralösa, 1922) och *One Exciting Night* (Sensationer-nas natt, 1922) ha originalskriven musik. Det framgår inte om musiken följt med från USA men man får anta att så är fallet. Då *Broken blossoms* (D.W. Griffith, 1919) visades på Eriksbergsteatern i Stockholm 1920 spelades Louis F. Gottschalks originalmusik liksom Victor Schert-zingers musik spelades till Douglas Fairbanks-filmen *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922) på Cosmorama i Göteborg 1922.[337]

Ett specialfall av originalkompositioner möter vi i temasångerna som blev speciellt vanliga i särskilt USA under 1920-talet. *Kinematograph Weekly* skriver 1916 att den senaste utvecklingen inom filmmusiken är temasånger – alltså en sång som komponerats speciellt för en film, spelas i denna och säljs som lösnoter.[338] Temasånger hade emellertid vid denna tidpunkt komponerats under flera år. Danmark tycks tidigt ha utnyttjat denna möjlighet till reklam för både film och musikförlag. Redan 1910 komponerade Thorwald Rasch *Gaucho Dance*, vilken dansades av Asta Nielsen och Poul Reumert i Urban Gads film *Afgrunden*.[339] Till filmen *De fire Djævle* (De röda artisterna, Alfred Lind, 1911) skrev Eduard Binderup en vals med samma namn.[340] En annan dansk temamelodi blev sedermera en av världens mest spelade kompositioner, näm-ligen *Tango Jalousie*. Den komponerades av kapellmästare Jacob Gade till Douglas Fairbanks-filmen *Don Q, Son of Zorro* från 1925.[341] Danskarna var för

---

[337] Enligt respektive biografs program, LUB.
[338] *Kinematograph Weekly* (28 oktober, 1916).
[339] Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt” och Robinson, ”Music of the shadows”.
[340] Försättsbladet till noterna är publicerat i Nörgaard, *Levende billeder i Danmark*, s 59.
[341] Se Schepelern, ”Musik i mørke” och Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”.

övrigt tidigt ute med originalkompositioner – redan 1913 skrev Fini Henriques musiken till Glückstadts film *De dødes ø*.[342]

I USA skrevs temasånger under 1910-talet, bl a till *Mickey* (Micky, Mack Sennet, 1918) och *Broken Blossoms*, men det var först under 1920-talet som de sånger skrevs som är kända än idag – *Charmaine* av Erno Rapée och Lew Pollack till *What Price Glory* (Rivalerna, Raoul Walsh, 1926), *Diane* av samma kompositörsduo till *Seventh Heaven* och sången *Ramona* av Mabel Wayne och Wolfe Gilbert till *Ramona* (Edwin Carewe, 1928) för att enbart nämna några. Att radion börjat bli var mans egendom stod säkerligen i växelverkan med dessa filmschlagers uppkomst och spridning.

I Sverige fanns också exempel på sådana filmschlagers och de fick ju ett stort uppsving under 1930-talet. Emma Meissners och Rosa Grünbergs bostonvals till *Amerikaminnen* kanske kan räknas till temasånger-nas kategori. På slutet av 1920-talet, precis i gränsen till ljudfilmens genombrott, kom en rad temasånger (som trots sitt namn inte alltid var avsedda för en tematisk eller ledmotivisk användning i filmen). *The Divine Woman* (En gudomlig kvinna, Victor Sjöström, 1928) med Greta Garbo fick en vals med samma svenska namn komponerad av Halvar Olsson, direktör för Halvar Olssons Filmbyrå. Valsen ingick i biografen Piccadillys musikbeledsagning.[343] Léon Nené komponerade en vals tillägnad huvudrollsinnehavaren Margit Manstad i filmen *Parisiskor* (Gustaf Molander, 1928), Ernfrid Ahlin skrev till filmen *Das tanzende Wien* (Det dansande Wien, Friedrich Zelnik, 1927) en wienervals och Harald Mortensen komponerade *Hjärtats triumf* till filmen med samma namn (Gustaf Molander, 1929), och sången gavs även ut på grammofonskiva. Man hade haft planer på att förse filmen med ljud vilket kanske kan förklara denna extra ansträngning. Det finns fler exempel på special-komponerade temasånger men i övrigt emanerar den svenska filmens populära schlagers från 1930- och 1940-talen.

Utomlands var alltså originalskrivna kompositioner och arrangerade partitur betydligt vanligare än i Sverige och detta förhållande avspeglar sig även i tidskriftsdebatten. I svenska tidskrifter är debatten om originalmusikens och musikkompilationernas respektive nackdelar och före-träden så gott som obefintlig. Någon enstaka insändare uttrycker

---

[342] *Biografen* (nr 8, 1913), Schepelern, ”Musik i mørke”, Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”.

[343] Enligt *Filmjournalen* (nr 7, 1928) och *Svensk Musikförteckning* (1928). Valsen gavs ut på Reuter & Reuter förlag.

önske-mål om särskilt komponerad eller åtminstone arrangerad musik till varje film och vid ett tillfälle refererar man en debatt om originalmusik ur en fransk tidskrift varvid artikelförfattaren menar att man får nöja sig med att komponera musik endast till de största filmerna.[344]

Endast en artikel tränger något djupare in i problemet och denna är ett återgivande av en artikel i *Sydsvenska Dagbladet* författad av Helmer Norén.[345] Norén har gjort en rundfrågning hos några framstående kapellmästare och biografägare vad de anser om ett nära samarbete mellan kompositör och regissör. Jens Edvard Kock i Malmö anser att den originalkomponerade musik som hittills skrivits inte har visat sig vara bättre än kompilerad. Kapellmästare Jean Naumann på Scania i Malmö menar att det är så gott som omöjligt att skriva en komposition till filmens hastigt växlande scener. Rudolf Sahlberg på Stockholms Röda Kvarn är även han betänklig mot originalkompositioner och menar att alla utom musiken till *Sången om den eldröda blomman* har varit tråkiga. Anledningen anser han vara att det är omöjligt för en kompositör att skriva två timmars god musik jämfört med kompilatörens tillgång till historiens alla musikskatter.

Enligt vad man kan utläsa av dessa enstaka utsagor tycks det som om svenska kapellmästare var relativt ointresserade av originalkomponerad filmmusik. Karel Kadraba på Palladium i Malmö menar också i samma artikel att originalkompositioner från USA inte passar den svenska publiken och han går till och med så långt som att säga att vad som går hem hos publiken i Stockholm inte nödvändigtvis går hem hos publiken i Malmö. Den något kyliga inställningen till originalkompositioner kan kanske delvis förklaras av att framstående kapellmästare gärna ville sätta sin personliga prägel på musiken. Deras musikaliska arbete hade ju förändrats avsevärt om originalkompositioner eller speciella musikarrangemang blivit gängse.

I internationella tidskrifter är man genomgående mer positivt inställd mot specialkomponerad musik. I USA som var det land där det antagligen skrevs flest originalkompositioner och specialarrangemang diskuterar man i *The Moving Picture World* dock sällan metoden utan nöjer sig med att upprepade gånger under åren, fram till ca 1918, nämna att originalmusik kommer att bli viktigt. I likhet med musikprogram såg man uppenbarligen inte saken som ett problem.

---

[344] *Filmjournalen* (nr 40, 1924) och *Filmnyheter* (nr 11, 1922).
[345] *Biografbladet* (nr 10, 1927).

I de engelska tidskrifterna *The Bioscope* och *Kinematograph Weekly* skriver man upprepade gånger genom åren att man hoppas att specialkomponerad musik ska skrivas för varje film och recenserar åtskilliga gånger sådan musik. Några gånger framhåller man att även den sämsta sketch på ett music hall-program har sin egen musik, att t o m Edward Elgar har skrivit musik till music hall visningar. Man ser då ingen anledning till varför inte filmen ska få denna ynnest.[346] Herman Darewski, enligt tidskriften en välkänd kompositör, skriver: ”It is music that has raised the status of various theatres, it can do the same for kinemas. The popularity of a revue largely depends on its special music. The popularity of a film could certainly be increased in like manner.”[347] *Kinemato-graph Weekly* skriver dock den 28 oktober 1920 att specialkomponerad musik inte blivit någon framgång. Anledningarna är att det är dyrt, den skrivs för sättningar som inte finns överallt och noterna är dåligt tryckta. Man fortsätter dock genom åren att rekommendera den specialkompo-nerade musiken, och tidskrifterna rapporterar ofta om engelska filmer som fått originalmusik av något slag.

Redan 1913 skriver *Der Kinematograph* om några tyska filmer som fått originalkompositioner bl a den tidigare nämnda *Der Student von Prag* med musik av Josef Weiss.[348] Tidskriften framhäver att biografmusiken har beträtt en ny väg men att huvudfelet fortfarande är, liksom fallet med övrigt musikackompanjemang, att man tänker för lite på filmen och för mycket musikaliskt. Fortfarande 1924 återkommer kritiken att kompositörerna är benägna att tänka alltför musikaliskt pretentiöst och att den genomsnittliga publiken inte tycker om för modern musik.[349]

Tyskarna, med sin långa musikdramatiska tradition att falla tillbaka på, skrev jämförelsevis mycket originalmusik till sina storfilmer. Att inte fler filmer i Sverige fick egen musik beror antagligen på att det var ett väldigt tidskrävande arbete som kanske inte ansågs få sin fulla utdelning då filmerna var uppe på repertoaren bara ett fåtal veckor. *Sången om den eldröda blomman* gick fem veckor på Röda Kvarn i Stockholm, fram till dess,1919, ett rekord. Berg och Kalinak framlägger flera anledningar till varför det, även i USA, inte gjordes fler originalkompositioner; orkesterkombinationerna på olika biografer skiljde sig åt – det var därför svårt med instrumenteringen, scener togs bort av den lokala censuren (eller

---

[346] *The Bioscope* (nr 305, 1912), *Kinematograph Weekly* (1 februari, 1917).
[347] *The Kinematograph and Lantern Weekly* (17 maj, 1917), s 18.
[348] *Der Kinematograph* (nr 354, 1913).
[349] *Der Kinematograph* (nr 882, 1924).

beroende på att filmen gick sönder), biografmaskinisterna körde med olika projektionshastigheter, en originalkomposition för en hel film blev dyrt och, som nämnts tidigare, kapellmästarens status förändrades om han inte själv bestämde vilken musik som skulle spelas (vilket ju också kan vara en anledning till att distribuerade musikprogram inte fick något större genomslag i Sverige).[350] Den exakta synkroniseringen som också var nödvändig fordrade oerhört skickliga dirigenter som det bara fanns ett fåtal av i Sverige. Det var enklare att sätta samman existerande musik som musikerna redan kunde spela – att öva in nykomponerad långfilms-musik till varje premiär tedde sig som ett oöverstigligt arbete.

[350] Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music…*, Kalinak, *Settling the Score*.

6. Snåla vindar –konkurrens och förändringar

Mekanisk musik – ljudfilmsförsök och självspelande instrument

Vi har sett i tidigare kapitel att de tidiga filmexperimenten till stor del rörde sig om försök att framställa ljudfilm. Att film skulle beledsagas av ljud sågs som något eftersträvansvärt och under stumfilmens första offentliga år åtföljdes filmvisningarna ofta av musik uppspelad från fonografer. Kombinationen film - ”konserverad” musik framträdde i olika skepnader under hela stumfilmstiden, framför allt i form av ljudfilmsförsök och självspelande instrument. De mekaniska instrumentens guldålder inföll allmänt 1880–1930 så det föll sig förstås naturligt att i denna era av reproduktion använda även sådana till stumfilm.

Från strax efter sekelskiftet fram till 1915 producerades i Sverige 85 korta ljudfilmer. Tekniken varierade. Som Jan Olsson skriver i sin bok *Från filmljud till ljudfilm* handlade det om ”mer eller mindre lyckade försök att synkronisera ett avfilmat sångnummer med musik från fonograf, grammofon eller kinetofon”.[351] Dessa tre inspelningssätt markerar också tre perioder i denna ljudfilmsproduktion. Det rörde sig alltså inte om avfotograferat ljud som låg på filmremsan utan man strävade efter synkronverkan mellan bilder och ljud på en mer mekanisk väg.

Den första periodens ljudfilmer, kinematograf kombinerad med fonograf, debuterade vid industriutställningen i Helsingborg 1903. Det var Numa Peterson som presenterade sin Svenska Odödliga Teatern. Den odödliga teatern turnerade landet runt ett par år men kom 1905 att avlösas av grammofonen. Repertoaren bestod av sångnummer från främst operetter, men även den svenska sångskatten togs tillvara. Arvid Ödmann, Anna Norrie och Emma Meissner är några av de återkommande artisterna som man kunde se och höra i nummer som *Höj dig, du sköna sol* ur *Romeo och Julia*, sång ur *Frödingsvisor*, *Ack, Venus*

[351] Olsson, *Från filmljud till ljudfilm*, s 10.

säg, är det skick och fason ur *Sköna Helena* och *Papegojvisan* ur *Geishan*.

Nästa fas kännetecknades av grammofonerna. Vid denna tid fanns en stor mängd ljudfilmsapparater i omlopp runt om i världen men Oskar Messters Biofon kom att bli den dominerande i Sverige. Det var under denna period, 1905–1908, som de flesta svenska ljudfilmerna tillkom. Produktionen startade i Göteborg men förflyttades senare över till Svenska Biografteaterns Kristianstad och Frans Lundbergs Malmö. Repertoaren följde i Svenska Odödliga Teaterns fotspår men accenten var mer förskjuten åt det svenska. *Dollarprinsessan* måste ha varit en mycket populär operett – nästan alla bolag har produktioner ur denna. Samma sak gäller den svenska bondoperetten *Lars Anders och Jan Anders* och visor ur *Gluntarna*. Svenska Bio i Kristianstad såg också till att ta tillvara bygdens musikaliska förmågor och presenterade musiksergeant Wihljam som marmofonkonstnär. Återkommande artister hos Svenska Bio var Rosa Grünberg och Carl Barcklind vilka uppträdde i både kända operetter från Oscarsteatern och i enklare fiskarvalser.

De fjorton kinetofonfilmerna, som avslutade de svenska ljudfilmsinspelningarna, spelades in i Wien på tre dagar 1914 och visade t ex Oscar Bergström sjungandes den svenska nationalsången och *När jag var prins utaf Arkadien*.

Artisterna var vid dessa inspelningar fysiskt bundna av apparaturen och ljudfilmerna blev därför statiska och relativt innehållslösa. Filmkonsten hade under tiden gjort stora konstnärliga framsteg och det blev tråkigt att se dessa stillastående sångfilmer trots att de genom ljudet tycktes levande. Ljudfilmen fick nu, med undantag av diverse experiment, vänta till slutet av 1920-talet.

Intresset för den konserverade musiken går att avläsa också i användningen av de självspelande instrumenten. Även dessa användes i relativt väl avgränsade perioder. Av fackpressen att döma verkar de ha varit mest i bruk under två perioder. Den första sammanfaller med ljudfilmsproduktionen 1910–1915 och den andra sträckte sig från 1920 och några år framåt i samband med striderna mellan biografägarna och musikerna.

Upplysningar i tidskrifterna om den tidigare periodens instrument är knapphändiga; främst är det annonser om självspelande pianon av olika slag, t ex självspelande piano utan klaviatur, piano med vaxrullar, det elektriskt-pneumatiska reproduktionspianot DUCA som återger berömda pianisters spel fullkomligt naturtroget men som även kan spelas för hand.

Det fanns också en maskin som hette Pianophon som kunde göra alla pianon självspelande.[352]

Det enda instrument som beskrivs närmare är Philipps Paganini Orkesterverk som salufördes av en firma vid namn C.A.V. Lundholm i Stockholm. I tidskriften *Biografen* berättas att instrumentet helt och hållet sköter musiken på en av biografaktiebolagets Viktorias biografer, och att instrumentet framför musiken ”på det mest fullkomliga sätt, allteftter bildernas skiftande karaktär och situationer”.[353] Orkesterverket erbjuder tjugo olika musikstycken för en vanlig 1,5 timmes föreställning, och de olika musikstyckena kan inkopplas från maskinrummet eller från den plats som önskas. Att instrumentet inte alltid lyckades uppfylla förväntningarna förstår vi av att biografägaren Bror Abelli stämde Lundholms företag för Paganini-orkestern då den ej fungerat och musiken varit allt annat än njutbar.[354]

Under den andra perioden för självspelande instrument var det huvudsakligen biografägarna som propagerade för dessa i sina försök att minska eller helt eliminera behovet av musiker. Vid denna tid var biografägarna och musikerna inbegripna i flera konfliktsituationer och biografägarna sökte olika lösningar för att komma undan musikernas krav. En sådan lösning var införandet av självspelande instrument, och för detta ändamål arrangerades en demonstration av pianolainstrument på Orientaliska teatern. Firman Lundholm hade ställt upp en pianola av senaste konstruktion, och instrumentet trakterades av en av företagets chefer som ackompanjerade naturbilder från Sevilla med ett potpourri ur *Carmen* och en Harold Lloyd-film ”med någon glad och uppiggande musik”.[355] *Filmbladet*, som rapporterade från demonstrationen, ansåg att instrumentet kunde vara en fullgod ersättare för den bästa pianist. Repertoaren som tillhörde pianolan var stor, upp till 10.000 olika musikstycken, av vilka firman Lundholm tillhandahöll mellan 2.000–3.000. Även svenska kompositioner fanns på repertoaren. Två typer av pianola var representerade, dels en elektrisk och dels en för trampning. Priset låg ganska högt – den trampade pianolan kostade 4.300:- medan ett vanligt

---

[352] Annonser i t ex *Biografen* (nr 6, 1913) (självspelande piano utan klaviatur), (nr 9, 1913) (Philipps Paganini-Orkesterverk), (nr 10, 1913) (DUCA), *Nordisk Filmtidning* (nr 22, 1909) (självspelande elektriskt piano), *Svenska Musikerförbundets Tidning* (nr 45, 1911) (elektriskt piano med vaxrullar).
[353] *Biografen* (nr 9, 1913), s 13.
[354] *Musiktidningen* (nr 4, 1915).
[355] *Filmbladet* (nr 3, 1920), s 28.

piano kostade 2.500:-. Mellanskillnaden ansågs dock snabbt kunna vändas till vinst genom inbesparade lönekostnader.

En läsare av *Filmbladet* gjorde ett besök på en fabrik (sannolikt Hupfelds) för självspelande instrument i Leipzig, varifrån han redogör för alla de instrument företaget producerat under åren.[356] Särskilt uppmärksammar han den självspelande fiolen Phonoliszt-Violina som består av ett piano med ett påbyggt skåp innehållande tre eller fler fioler. En ringformig stråke rör sig roterande i skåpet och fiolerna förs mot den. Ett annat intressant instrument är Kino-Pan som till förebild har den levande orkestern. Kino-Pan var enligt Dettke specialkonstruerat för biografbruk.[357] Det drivs med elektrisk kraft och har två notrullmagasin liggande bredvid varandra. Varje magasin innehåller tio notrullar som utväljs och placeras i ordning alltefter musikönskemål. Musikstyckena följer på varandra utan paus, och även detta instrument kan skötas varifrån lokalen man vill. Författaren menar att instrumentet installerats på flera biografer i Tyskland, och att svenska biografägare borde göra detsamma med tanke på ”de fördelar i ekonomiskt, konstnärligt och trygghetshänseende som dessa utan tvivel skulle lämna”.[358]

Pianolan borde ersätta alla mindre goda pianister eftersom musiken är inspelad av de främsta konstnärer, ansåg en insändare.[359] Om det blev van-ligare med pianolor skulle tillgången på notrullar öka, och kanske t o m särskilda rullar inspelas för varje film. Pianolor är också ett bra alternativ för att ersätta musiker med för höga löneanspråk, skriver insändaren.

Den 21 maj 1920 hade Sveriges Biografägareförbund årsmöte, och som vanligt i dessa tider hade man musikerfrågan på dagordningen.[360] Kongressen ansåg att det enda sättet att slutgiltigt lösa de olika problemen med musikerna vore att allmänt införa självspelande instrument. Olika talare framhöll instrumenten från Hupfelds fabriker i Leipzig, framför allt Kino-Pan och Violina. Kongressen föreslog att man skulle bilda ett särskilt bolag som köpte in notrullar till uthyrning. De medlemmar som hade självspelande instrument, oftast en vanlig pianola, framhöll att publiken verkade tycka lika bra om dessa som om ett ordinarie kapell.

---

[356] *Filmbladet* (nr 5, 1920).
[357] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*.
[358] *Filmbladet* (nr 5, 1920), s 87.
[359] *Filmbladet* (nr 6, 1920).
[360] *Filmbladet* (nr 21, 1920).

Självspelande instrument blev nu ett allt vanligare inslag på biograferna.[361] Det mest använda tycks det självspelande pianot ha varit, men även de större orkesterinstrumenten började komma till användning. Ett Hupfeldinstrument gjorde succé på en biograf i Norrköping och av beskrivningen i *Filmbladet* att döma bör instrumentet ha varit en Violina även om det påstås vara ett Kino-Pan. Detta instrument fanns även på Teaterbiografen i Kristianstad, Folkets Hus-biografen i Katrineholm, Regina i Åhus och på Vinslövs biografteater, rapporterade tidskriftens skribent.

I en senare artikel saxar *Filmbladet* olika kritikerröster från lokala tidningar om de mekaniska instrumenten.[362] I Lund har instrumentet Orkestrion Pan för en kortare tid placerats på en biograf innan vidare befordran till Västervik och kritikern i *Lunds Dagblad* menar att efter en viss övningstid hörs nu instrumentet ”diskret och välljudande” och publiken verkar nöjd.[363] *Arbetet* och *Kristianstads Läns Tidning* skriver ungefär samma sak; skribenten från Kristianstadstidningen menar att biografmusikerna nu fått en konkurrent, ”men man får dock både för deras och musikens skull hoppas, att de icke bli helt utestängda av denna musikaliska modernitet”.[364]

Olika självspelande instrument, som alla verkar vara tillverkade av Hupfeld i Tyskland, beskrivs och recenseras flera gånger i *Filmbladet*. Många biografägare sänder också in uppgifter om hur de sköter instrumenten och varifrån de får musik, vilket oftast verkar vara från biograf-ägarnas ombud John Ekblad som köpt in notrullar som cirkulerar mellan de olika biograferna.

Vad tyckte då musikerna om dessa Hupfeldinstrument? Huvudsakligen verkar förbundets tidskrift nonchalera dem, men ett par artiklar 1921 redogör för musikernas ovilja mot vad de kallar ”Hupfeldspöket”.[365] Man menar, att om man helt ersätter den levande orkestern med självspelande instrument nonchalerar man publiken som kommer att reagera mot att de betalar ett högt biljettpris och får lyssna till ”musik, mest passande å någon biograf i Hotentotternas rike”.[366] Det är stora svårigheter förknipp-ade med instrumentet framhäver *Musikern*, såsom

[361] *Filmbladet* (nr 29, 1920).
[362] *Filmbladet* (nr 32, 1920).
[363] *Filmbladet* (nr 32, 1920), s 599.
[364] *Filmbladet* (nr 32, 1920), s 599.
[365] *Musikern* (nr 17 och 19, 1921).
[366] *Musikern* (nr 19, 1921), s 243.

att det måste stämmas varje dag och en montör måste alltid finnas tillgänglig då reparationer behövs flera gånger i veckan. Eftersom instrumentet ofta går sönder måste även en pianist finnas till hands som snabbt kan ställa upp vid behov. *Musikern* är övertygad om att allmänheten snart kommer att överge de biografer som endast bjuder på självspelande musik.

Att instrumenten kunde vara problematiska visar ett brev daterat den 27 juli 1921 från Carl E. Güllich, förståndare för Skandinavisk Filmcentrals biograf Imperial i Landskrona, till en musikdirektör J. Ekblad:

> Härmed sänder jag dig begärda förteckning över de noter som nu finnas här till instrumentet. Det vore bra om du snart vore i tillfälle att sända några nya i utbyte, då de jag nu har börja bli gamla för publiken på grund att man för ofta får spela om samma nummer.
>
> Beträffande instrumentet så har jag haft ganska mycket krångel och bråk med samma, i synnerhet vad beträffar mekaniken, och publiken har vid flera tillfällen varit ytterst missnöjd. Det har bl.a. inträffat att vi icke på hela föreställningen kunnat få en ton av samma och för ett par kvällar sedan måste vi arbeta mest hela natten för att upptäcka var felet fanns, varför jag vore tacksam om Richter eller någon annan montör, inom en icke allt för avlägsen framtid, finge hitresa och titta på det.[367]

Brevet visar också att de tillgängliga notrullarna var begränsade och att man använde sig av ett sorts utbytarsystem.

Det verkar inte heller som om de självspelande instrumenten fick något större genomslag då annonser och artiklar snabbt försvinner efter 1921. Antagligen har de självspelande instrumenten använts på några små och medelstora biografer, men med tanke på skötselbehoven – notrullarna skulle förvaras fuktfritt i ett inoljat skåp, svårighet att få tag på notrullar – och de höga inköpskostnaderna är det förståeligt att de inte fick den genomslagskraft i Sverige som biografägarna hoppades på. Inte heller dyker det upp några rapporter i tidskriften *Musikern* om att musiker skulle ha blivit arbetslösa på grund av självspelande instrument.

I de internationella tidskrifter jag gått igenom finner man under hela stumfilmstiden annonser för självspelande instrument men inga artiklar som diskuterar dessa. Enligt vissa notiser verkar den mekaniska musiken ha varit rätt vanlig i England och bör också ha varit det i Tyskland

[367] Ur Imperial-teaterns efterlämnade arkiv på Landsarkivet, Lund.

eftersom en stor del av de mekaniska instrumenten tillverkades där. Men Dettke menar att det verkar inte ha varit särskilt vanligt att använda de större instrumenten utan oftare trädde självspelande pianon i tjänst.[368] I *The Moving Picture World* omtalas inte heller de självspelande instrumenten särskilt ofta. Men på nickelodeons användes elektriska piano och från 1910 blev det vanligt med orkestrion – automatiska pianon med effekter av trummor och visslor.[369] Även i USA tillverkades självspelande instrument, eller ”Photoplayers”, och de användes enligt Samuel A. Peeples ofta i mindre biografer.[370] På de större biograferna tog istället de enorma biograforglarna över.

Teaterorgeln eller biograforgeln var en uppfinning av engelsmannen Robert Hope-Jones, elektriker och amatörorganist. 1910 köptes hans patent ut av Rudolph Wurlitzer Company som blev en av de stora orgeltillverkarna vid sidan av bl a Kimball, Morton och Moeller.[371] Till skillnad från kyrkoorgeln drevs biograforgeln elektriskt vilket gav den ett annat ”sound” och utökade spelmöjligheterna väsentligt. En biograforgel lät som en hel orkester och kunde göra diverse ljudimitationer. C. Roy Carter, en organist i Los Angeles, beskrev i sin bok hur man skulle framkalla följande ljudimitationer: ”The Snore, Laughter, Yell or Scream, The Kiss, R.R. Train, Aeroplane, Thunder and Rain Storm, Steam Whistle, Policeman’s or Other Shrill Whistle, Prize-Fight, Gong, Dog Bark, Dog Yelp, Cat Meow, Lion Roar, Cow’s Moo, Rooster Crow, Pig Grunt, Cuckoo, Bag Pipes, Music Box, Banjo, Hand Organ, Accordion-Harmonica, Telegraph-Typewriter.”[372] Biograforgeln hade i USA slagit igenom helt vid början av 1920-talet och hade vid sidan av alla sina egna möjligheter även uppgiften att komplettera orkestern – den fyllde ut saknade instrument, överbryggade mellan musikstycken, spelade under pauser etc. I både USA och England var Wurlitzerorglar i bruk på bio-graferna några decennier framåt som

---

[368] Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*.
[369] Q. David Bowers, *Nickelodeon theatres and their music* (New York: The Vestal Press, Ltd, 1986).
[370] Samuel A. Peeples, ”The Mechanical Music Makers” i *Films in Review* (Vol XXIV, No 4, April 1973).
[371] Robinson, ”Music of the shadows” och Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929*.
[372] C. Roy Carter, *Theatre Organist’s Secrets: A Collection of Successful Imitations, Tricks and Effects for Motion Picture Accompaniment on the Pipe Organ* (Los Angeles: C. Roy Carter, 1926), s 1, citerat i Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929*, s xxi.

förspels- och pausmusik. (Kommer traditionen att spela orgel vid avblåsningar i ishockey från biografens pausorgel?)

I Sverige, liksom i Danmark, blev biograforgeln aldrig vanlig men fanns på några biografer.[373] 1922 installerades på Röda Kvarn en elektrisk orgel av svenskt fabrikat som hade möjlighet att åstadkomma orkes-tereffekter. Vid invigningen av orgeln spelade Hilding Rosenberg Bachs *Toccata och fuga i d-moll*.[374] Hilding Rosenberg var för övrigt anställd som organist på Röda Kvarn under ett och ett halvt år där han också, enligt egen uppgift, hjälpte Rudolf Sahlberg med musikurval.[375] Röda Kvarns orgel omtalades utförligt i tidskrifterna där man dock framhävde att kapellet behölls oförändrat.[376] 1925 fick Göteborgs Cosmorama en Wurlitzer Hope Jones Unit-orgel.[377] Enligt *Biografbladet* var Cosmo-ramas Wurlitzer den enda dittills i Skandinavien.

Den mest omtalade biograforgeln i Sverige var Stockholmsbiografen Skandias Wurlitzer som installerades till höststarten 1926 och som användes så sent som 1944.[378] Tydligen fordrades speciellt utbildade orga-nister för att hantera dessa mäktiga biograforglar. Enligt ett brev från Svensk Filmindustris amerikanska agent fick Svensk Filmindustri engagera en Stanley C. Wallace från Rutherford, New Jersey för att spela på Skandiaorgeln.[379] Skandiaorgeln är numera försvunnen. Man trodde att den fanns i Stockholms Stadshus men alla delar tycks försvunna och ingen vet något närmare.[380]

Intresset för och försök med konserverad musik av olika slag var alltså vanligt under stumfilmstiden. I botten låg en strävan efter ljudfilm

---

[373] Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt”.
[374] *Musiken i Sverige IV* (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co, 1994). Enligt denna bok ska detta utförande ha filmats och filmen finnas bevarad.
[375] Hilding Rosenberg, *Toner från min örtagård* (Stockholm: Natur och kultur, 1978).
[376] *Filmbladet* (nr 1 och 12, 1922), *Biografbladet* (nr 7, 1922), *Filmnyheter* (nr 33, 1922), *Annandagens Filmnyheter* (nr 1, 1922), *Nutidens musikliv* (nr 11, 1923).
[377] *Biografbladet* (nr 17, 1925), *Filmnyheter* (nr 26, 1926), *Svensk Filmtidning* (nr 14, 1925) och Edström, *Göteborgs rika musikliv*.
[378] *Biografbladet* (nr 17, 1926), *Filmnyheter* (nr 24, 1926) och Carl Anders Dymling, Daniel Engdahl och Vilhelm Bryde, ”SF-biograferna, deras utveckling och repertoar” i *Svensk Filmindustri Tjugofem År*.
[379] Brev från Ernest Mattsson, Inc till Stanley C. Wallace den 22 juni 1926. Ur Svensk Filmindustris arkiv förvarat på Stockholms Företagsminnen.
[380] Oscar Hedlund, ”Orgelns sista suck” i *Dagens Nyheter* (13.9, 1985).

eller i varje fall en önskan att på något sätt kunna kontrollera den auditiva dimensionen och för biografägarna att göra sig mindre beroende av musikerna. Stumfilmsmusikens ideal var att musiken skulle ljuda konti-nuerligt, vilket framgår av handböcker och musikprogram där pauser i musiken är mycket sällsynta. Tystnad sågs så att säga som en miss i arbetet. Den mekaniska musiken kunde vara en väg att uppnå ett kontinuerligt ljud.[381] Mekaniska instrument associeras ofta med något ständigt pågående, något ostoppbart som bara går runt, runt. Men å andra sidan kan denna ständigt rullande musik från en fristående mekanisk apparat innebära att den börjar leva sitt eget liv och inte längre samverkar med filmen på ett sådant sätt som levande musik kan göra. Risken måste ha funnits att den mekaniska musiken enbart fungerade som en ljudkuliss och inte som en del i det filmiska berättandet. Det tycks svårare att få två olika mekaniska anordningar – filmprojektor och ett mekaniskt instrument – att fungera tillsammans än att använda smidigheten och inlevelsen hos den levande orkestern.

Biografmusikernas arbetsförhållanden – damm och lönestrider

Musiker hade under stumfilmstiden en guldålder. Aldrig någonsin hade det varit så lätt att få arbete. Det var dock ett slitigt jobb att spela till film – filmen rullade obönhörligt på och det var bara för musikerna att försöka hänga med. Den goda arbetsmarknaden innebar att biografmusikerna hade en chans att pressa upp sina löner och biografägarna hade enligt egen utsago fullt bestyr att behålla kontrollen över sina anställda.

De svenska biografmusikerna hade inte något eget fackligt förbund eller förening som t ex biografmusikerna i England hade, vilket innebar att de fackliga frågor Svenska Musikerförbundet (bildat 1907) kämpade för ofta gällde alla typer av musiker.[382] Enligt Karl-Olof Edström spelade i början av 1920-talet ca 40% av Musikerförbundets medlemmar på bio-

[381] Kalinak, *Settling the Score*.
[382] *Musikern* (nr 5, 1913) meddelar att biografmusikerna i England ska sammansluta sig i en förening.

graf.[383] Därför utkristalliserades vid vissa perioder frågor som uttalat gällde biografmusikerna, och jag ska i det följande ge en översikt över fackliga problem beträffande denna yrkesgrupp som endast existerade i ungefär 25 år.

Svenska Musikerförbundets Tidning eller *Musikern*, som den hette fram till 1910 och efter 1920, var fackförbundets organ. Mellan 1907, då tidskriften började ges ut, och 1918 publicerades så gott som inga artiklar av facklig natur, vilket sammanhängde med att arbetsmarknaden under denna period var förhållandevis stabil för biografmusikerna, och att några större konflikter med biografägarna inte var aktuella. Huvudsakligen publicerades nya tariffbestämmelser och dessa visar att löneutvecklingen under den aktuella perioden var mycket begränsad. I *Musikern* 1909:4 får vi besked om Malmöavdelningens minitariffer som för varje stämma rekommenderade en månadsinkomst av 150:-.[384] Avdelningen föreskrev att tjänstgöringstiden under vardagar fick uppgå till högst fem och en halv timme och på helgdagar högst åtta timmar. 1917 var lönerna olika för större och mindre biografer, där en mindre biograf ansågs ha plats för upp till 300 besökare.[385] En ensam pianist skulle på en mindre biograf tjäna 180:- i månaden; om det var ett kapell skulle varje stämma ha 150:- i månaden. Motsvarande löner på en större biograf var 240:-/månad respektive 190:-/månad.[386] Tjänstgöringstiden låg på samma timantal som 1909. Under åtta år förändrades alltså inte lönernas faktiska summa nämnvärt, men den kraftiga inflationen under kriget för-minskade dess värde.

Från 1918 börjar emellertid längre artiklar om biografmusikernas arbetssituation att publiceras i vilka det även framkommer att biografmusikerna var ovilliga att organisera sig. I *SMT* (*Svenska Musikerförbundets Tidning*) 1918:14 skriver en talesman för förbundet att biografmusikerarbetet är både kroppsligt och konstnärligt ruinerande. Kropps-ligt därför att lokalerna är dragiga och dammiga vilket förorsakar

---

[383] Karl-Olof Edström, *På begäran. Svenska Musikerförbundet 1907–1982* (Stockholm: Tidens Förlag, 1982).

[384] Som jämförelse kan nämnas att per månad 1909 tjänade en utbildad industriarbetare 90:-, en folkskollärare 96:- och en sotare 110:-. Gösta Bagge, Erik Lunberg och Ingvar Svennilsson, *Wages in Sweden 1860–1930, part one and two* (London: P.S. King & Son, Ltd, 1933 och 1935).

[385] *Svenska Musikerförbundets Tidning* (nr 1, 1917).

[386] 1917 tjänade en utbildad industriarbetare 159:-, en folkskollärare 130:- och en sotare 150:- per månad. Bagge, Lunberg, Svennilsson, *Wages in Sweden 1860–1930*.

tuber-kulos och reumatisk värk, men framför allt är det myckna spelandet med långa arbetsdagar och oavbrutet musicerande i två timmar nervslitande och konstnärligt ruinerande eftersom ”det blir musik kilovis och inte kvalitémusik, som måste presteras”.[387]

Förbundet menar att biografmusikerna varit alltför slappa i dessa frågor; allt de lyckats framdriva är relativt bra löner. De borde begära att biograferna anställde två orkestrar som alternerade så att man inte behövde spela mer än tre–fyra timmar dagligen. Detta borde biograferna ha råd med, menar förbundet, de är numera miljonaffärer och musiken har till stor del bidragit till filmens popularitet. En förändring måste komma till stånd om inte förbundet i sin organisation ska behöva få ”ett beklag-ligt musikerproletariat”.[388] Denna artikel refererades i *Filmbladet* 1918: 15, Sveriges Biografägareförbunds officiella organ, som naturligtvis inte alls höll med. *Filmbladet* menade att arbetstiden inte var speciellt lång och att det borde vara lika tröttande och konstnärligt ruinerande att spela vid en teater eller opera. Denna polemik är upptakten till en lång strid.

1918 började biografägarna reagera på musikernas lönekrav, och vid Stockholms Biografägareförenings sammanträde den 8 november 1918 togs problemet enligt *Filmbladet* upp under rubriken ”Musikerfrågan”. På sammanträdet påstods att musikerförbundet hade uppmanat sina medlemmar att inte ta hänsyn till några uppgjorda kontrakt, utan ”Det gällde bara att ta betalt”.[389] Förslag framfördes att biografägarna skulle bilda en egen anställningsbyrå för musiker, antagligen i syfte att man skulle kunna utvälja de musiker som inte var medlemmar i fackföreningen. Detta kom senare att ske, men ett förslag som skulle komma att stöta på patrull från Musikerförbundet var att biografägarna ville införa en ransonering av musiker på så sätt att varje biograf bara skulle få anställa en musiker per påbörjat hundratal platser. I efterföljande nummer av *Filmbladet* togs också alla dessa problem upp, och här skriver man att ransonering är en bra lösning ”för att avspänna konkurrensen biograferna emellan och få en smula bukt på musikernas självöverskattning och allt för överdrivna anspråk”.[390]

Så långt som att anse att musiken är överflödig på biograferna vill *Filmbladet* inte sträcka sig, men de framhåller att det finns många som

---

[387] *Svenska Musikerförbundets Tidning* (nr 14, 1918), s 133.
[388] *Svenska Musikerförbundets Tidning* (nr 14, 1918), s 134.
[389] *Filmbladet* (nr 22, 1918), s 439.
[390] *Filmbladet* (nr 23, 1918), s 461.

har den uppfattningen. Vid Stockholms biografägareförenings sammanträde den 2 december 1918 diskuterades ånyo ransoneringsfrågan och man beslöt att utsända en enkät till landets biografägare för att få veta hur många anställda varje biograf hade och hur mycket man betalade i löner.[391] För att kunna arbeta mer effektivt tillsattes en speciell musiker-kommitté som enbart skulle syssla med ”musikerproblemet”. I samma nummer publicerades också ett upprop från Biografägareförbundet som uppmanade biografägarna att inte skriva kontrakt med musiker innan förhandlingarna var slutförda.

1919 försökte biografägarna, på grundval av enkätsvaren, på allvar att genomföra en ransonering. Man förutsåg dock att det skulle komma att bli problem i Stockholm eftersom några av de större biograferna ställt sig avvisande till förslaget, och därför beslöts att försöka genomföra planerna i landsorten i enlighet med Bror Abellis något egendomliga påpekande att ”i landsorten god musik kunde vara än mer behövlig på biograferna än i huvudstaden där så många andra tillfällen stode till buds att få höra god musik”.[392] Man hade alltså åsikten att man genomförde en konstnärlig gärning med ransoneringen, liksom man tycktes ha den märkliga uppfattningen att eftersom det fanns många konserttillfällen i huvudstaden behövde inte biograferna erbjuda ”god musik”, helt oaktat att detta var filmmusik. Tyvärr publicerade *Filmbladet* ingen uppföljning av ransoneringsförsöken, men av senare nummer framgår att förslaget endast förblev ett hot mot musikerna.

I början av 1921 började det hetta till i lönefrågan. I *Filmbladet* 1921:11 meddelas att man hört ryktas att musikerförbundet ska komma att kräva en löneförhöjning med 3%. Biografmännen menar att detta är oerhört med tanke på att inom de flesta områden nu förekommer nedskärningar i personalen jämte reduceringar av lönerna med upp till 30%. Man anser att under denna lågkonjunktur, då det allmänt var oroligt och konfliktfyllt på den svenska arbetsmarknaden, måste biografägarna säga nej till budet, och om inte musikerna går med på lönereduceringar kom-mer man att avskeda personal och övergå till självspelande instrument. Detta renderar ett svar i *Musikern* 1921:7; den lön som biografmusikerna nu har, 450–500:- i månaden, borde betalats

[391] *Filmbladet* (nr 24, 1918).
[392] *Filmbladet* (nr 21, 1919), s 381.

innan 1914 och att det därmed inte berättigar till reduceringar.[393] *Musikern* anser, att biografbolag-ens direktörer och skådespelare liksom biografägarna inhöstar så stora pengar att 3% till musikerna inte har någon egentlig ekonomisk betyd-else.

Hotet om självspelande instrument tar musikerförbundet lätt – de menar att dessa inte har med konst att göra: ”Vi hysa för övrigt den uppfattningen om våra biografägare, att de, inseende vikten av musikens oerhörda betydelse för filmen, av rent konstintresse måste räkna med det levande musikmaterialet i sin tjänst”.[394] Biografägareförbundet står fast vid sitt krav på lönereducering och anser att självspelande instrument i jämförelse med vissa biografmusiker är rena ”änglatoner”. Slutet på denna lönetvist blev att musikerförbundet fastställde samma tariff som året innan, dock menade förbundet att nya löner skulle komma att beslutas av kongressen i oktober.

I *Filmbladet* 1921:31 påstås att hotet om ransonering gjort att många musiker i landsorten sänkt sina krav, liksom att många biografer installerat självspelande instrument för att slippa musikerna överhuvudtaget. Biografägareförbundet ställer inte upp på musikerförbundets krav att endast anställa fackanslutna musiker liksom man inte heller vill godta de anställningsformulär som tillhandahålles av musikerförbundet: ”Arbetsgivaren skriver kontraktet så som han själv önskar och för gott finner”.[395]

Alla biografägare tycktes dock inte vara beredda på att till vilket pris som helst sänka lönerna. Carl E. Güllich vid Imperial i Landskrona menade att musiken var en viktig publikdragande faktor:

> Jag gillar till fullo Eder åsikt, att kostnaderna för musiken äro för höga och måste nedbringas, och jag har ju också själf fört denna fråga på tal. Men frågans lösning inskränker sig nog icke enbart till anskaffandet af ett billigare kapell. Med full säkerhet kan jag påstå, att en väsentlig del af vår publik infunnit sig för musikens skull. Jag har otaliga gånger hört personer säga, att man, när ingen af biograferna har något särskildt program, utan tvekan besöker Imperial för den goda musikens skull. Detta är nog en

[393] 1921 tjänade en utbildad industriarbetare 262:-, en folkskollärare 420:- och en sotare 400:- per månad. Bagge, Lunberg, Svennilsson, *Wages in Sweden 1860–1930*.
[394] *Musikern* (nr 7, 1921), s 107.
[395] *Filmbladet* (nr 31, 1921), s 622.

> faktor att räkna med och har säkerligen till stor del förorsakat vår öfverlägsenhet öfver de andra biograferna.[396]

I början av 1922 tog lönestriderna och pajkastningarna ny fart. *Filmbladet* gick ut tidigt och slog fast att musikernas löner var oskäligt höga och menade att musikerförbundets kongress självmant skulle inse för-delen med att gå med på sänkta löner.[397] I en kortare artikel meddelas att arbetslösheten bland musikerna ökar, dels på grund av depressionstiden, men framför allt beroende på musikernas ständiga höga lönekrav.[398]

Den 9 mars inleddes förhandlingarna. I fråga efter fråga var man oense vilket ledde till att musikerna lämnade förhandlingarna. Arbetsgivarna ville kraftigt sänka lönerna liksom arbetstidens längd och övertidsersättning också var föremål för diskussion. Andra konfliktfrågor var arbetsgivares rätt att avskeda personal när han ville liksom att anställa oorganiserad personal. Nu var striden i full gång.[399]

En insändare i *Musikern* 1922:7 skriver att enda lösningen på konflikten och för att få biografägarna att inse musikens stora betydelse är att strejka – då kommer nämligen publiken att försvinna. I *Filmbladet* 1922:13 kallas musikerorganisationen för efterbliven då den inte rätt inser vad tiden och situationen kräver. Vid denna tid började kontrakten löpa mot sitt slut; de utlöpte vanligen den siste april eller maj. En konflikt var alltså nära förestående om inte organisationerna enades. Flera artiklar publiceras i bägge tidskrifterna i vilka man försvarar sina ståndpunkter. För att visa musikerna hur överflödiga de är, påpekar *Filmbladet* att biografägarna inte får göra reklam för musiken i sina annonser ”då det blott kan leda till en icke sund konkurrens. Filmen är det väsentliga och på det området skola vi tävla. Icke om musik. Den är blott en bisak”.[400] 1918 hade nämligen Svenska Film- och Biografmannasällskapet beslutat att biografer i Stockholm i sina annonser inte skulle nämna sina orkestrars storlek. Något beslut i frågan för landsorten finns inte, men man ville att landsortsbiograferna skulle följa Stockholms exempel.[401] I början på hösten meddelar *Filmbladet* att

---

[396] Brev från Carl E. Güllich till Skandinavisk Filmcentral den 14 mars 1921. Ur Imperial-teaterns arkiv på Landsarkivet, Lund.
[397] *Filmbladet* (nr 6, 1922).
[398] *Filmbladet* (nr 10, 1922).
[399] *Musikern* (nr 6, 1922), *Filmbladet* (nr 11, 1922), *Biografbladet* (nr 6, 1922).
[400] *Filmbladet* (nr 25, 1922), s 474.
[401] *Filmbladet* (nr 32, 1919).

avtalsförhandling-arna mellan biografägarna och musikerna har strandat. Spliten var ett faktum.

Lördagen den 22 september 1922 inleddes biografmusikernas strejk. På 24 av Stockholms större biografer, även Röda Kvarn och Palladium, nedlades arbetet. I Göteborg och Malmö hade man lyckats få igenom löneuppgörelser och klarade sig därmed undan strejken.[402] I Umeå utbröt konflikten redan på försommaren och i Halmstad utfärdades blockader i början av augusti och där blev konflikten också långvarig.[403]

De olika organisationerna ger i sina fora motsatta perspektiv på strejken och dess följder. *Musikern* menar att på de biografer som är i konflikt har biografägarna snabbt rafsat ihop amatörkapell och på många biografer har publiken svikit.[404] *Filmbladet* framhåller de ”ligistfasoner” och ”bolsjevikfasoner” musikerförbundet använder sig av, d v s flygbladsutdelning och smärre demonstrationer. Intervjuade biografägare menar att de inte haft någon som helst känning av strejken och att människomassor strömmar ut från biograferna i samma utsträckning som förr.[405] Den 16 oktober upphävdes strejken.[406] Enligt *Musikern* var det musikerna som avgick som segrare. De fick igenom sina krav på fridagar, sjukförsäkring och skydd mot att spela tillsammans med amatörer medan man i lönefrågan var tvungna att gå med på en kompromiss. Här blev lösningen en lönereducering på 17,5%.[407] Medan denna tidskrift publicerade en mängd artiklar som handlade om den lyckosamma uppgörelsen och refererade många episoder om hur solidariska musikerna varit, blev strejkavblåsningen i *Filmbladet* reducerad till endast publicering av avtalet. Biografägarna hade antagligen underskattat musikernas betydelse.

Flera år framåt hade biografägare och musiker strider vid varje löneuppgörelse och i hårda ord smädade de varandra genom respektive tidskrift. Strejkhotet låg många gånger nära.

Man kan anta att de meningsskiljaktigheter som fanns mellan biografmusiker och biografägare hade visst inflytande över musiken. De

---

[402] *Musikern* (nr 18, 1922).
[403] Edström, *På begäran*. Även i Norge utbröt en långvarig strejk 1924 som varade i 10 månader, se Gran, *Kinomusikk i stumfilmens dager….*
[404] *Musikern* (nr 19, 1922).
[405] *Filmbladet* (nr 27 och 28, 1922).
[406] *Filmbladet* (nr 29, 1922). Enligt *Musikern* (nr 21, 1922) slutade strejken den 14 oktober.
[407] *Musikern* (nr 21, 1922). Edström, *På begäran* redogör i detalj för uppgörelsen.

självspelande instrumenten blev vid några tillfällen biografägarnas vapen i kampen mot musikerna. Likaså måste biografägarnas benägenhet att anställa de billigare amatörerna många gånger ha inverkat menligt på musiken.

Det fanns även andra omständigheter som kunde påverka musikens kvalité. En sådan var då pianisten vid Palladium i Malmö anmäldes till Musikerförbundets styrelse i Malmö för att ”vid flera tillfällen ha uppträtt onykter vid tjänstgöring”.[408] Kanske han tidigare på dagen hade spelat på restaurang – det var mycket vanligt att biografmusikerna också spelade på andra offentliga ställen såsom restauranger och caféer. Det rådde brist på musiker och de var efterfrågade på flera ställen.

Även från platser högre upp i hierarkin kunde biograferna locka musiker. Flera medlemmar ur Konsertföreningen i Stockholm spelade som nämnts i Röda Kvarns orkester. Möjligen påverkades detta av att Eric Westberg, som var intendent för Konsertföreningen 1921–27, hade en ”vänlig” inställning gentemot stumfilmsmusiken. Han komponerade och arrangerade en del stycken för svenska stumfilmer liksom han var vikarierande dirigent och kapellmästare på Röda Kvarn 1921–22. Westberg var även direktör för STIM 1923–44 och hans personliga engagemang kan ha varit en bidragande orsak till att STIM och SF så snabbt nådde en för SF positiv överenskommelse. I Göteborg engagerades konsertmäst-aren i symfoniorkestern, Francesco Asti, då och då under 1920-talet som kapellmästare på Palladium därstädes.[409] Som han i sin ordinarie yrkesroll åtnjöt relativt hög status fördes denna med sannolikhet till viss del över till Palladiums biograforkester.

Biografmusikernas sociala status är generellt skiftande. Musiker i sig hade inte något högt samhälleligt rykte. Karl-Olof Edström menar att musikerna på restaurang, biograf och på t ex Stora teatern i Göteborg låg på en mellannivå inom musikerskrået.[410] Stumfilmsmusikerna spelade dock på biografer som i sig skiftade i anseende och kapellmästarna på de största biograferna ansågs vara förtjänta av högre respekt än t ex den ensamma pianisten på förortsbion.

Eric Westberg var en av de musiker inom den garanterat respekterade sfären som även gjorde insatser för stumfilmsmusiken. Men det var förstås endast Röda Kvarn i Stockholm och biografens visningar av

---

[408] Protokoll 23.4 1920, Styrelsen för Svenska Musikerförbundets avdelning i Malmö, Arbetarrörelsens Arkiv i Malmö.
[409] Edström, *Göteborgs rika musikliv*.
[410] Edström, *Göteborgs rika musikliv*.

svenska storfilmer som kunde locka till sig kompositörer ur den konstmusikaliska skolan. Kurt Atterberg skrev balettmusiken till *Erotikon*, Oskar Lindberg skrev musik till filmerna om Ingmarssönerna och Hilding Rosenberg framträdde som biograforgelmusiker. Jämfört med t ex Carl Nielsens kategoriska vägran att i Danmark befatta sig med stumfilmsmusik är detta ändå en del.[411]

Men både lönestrider och socialt anseende skulle inom loppet av några år framstå som lätta bekymmer. Större hot mot biografmusikerna var under uppsegling.

Ljudfilmen

Ljudfilmens genombrott revolutionerade inte filmen över en natt. Snarare var ljudfilmen något som man experimenterade med under hela stumfilmstiden liksom det dröjde några år efter den första ljudfilmen innan alla biografer var utrustade för att köra ljudfilm. Ljud ingick i de första filmiska försök som överhuvudtaget lyckades och de tidiga ljudfilmsförsöken på grammofonskiva eller liknande gav ytterligare uttryck för ansträngningarna att skapa ljudfilm. Ljudfilmsförsöken var nästan enbart inriktade på den musikaliska beledsagningen och man kan säga att även de självspelande instrumenten var ett led i försöken att åstadkomma reproducerad musik. För musikerna var detta naturligtvis ett stort hot.

Någon enstaka gång tas ljudfilmen upp i tidskrifterna innan den egentligen är aktuell, men från 1928 är ljudfilmens olika aspekter ett ständigt debattämne i tidskrifterna, främst i *Musikern* under 1929. *The Jazz Singer* (Jazzsångaren, Alan Crosland) hade haft premiär i USA 1927 och nyheten hade förstås nått Sverige. Under 1928, innan man hade börjat producera ljudfilm i Sverige, hade *Biografbladet* flera artiklar om ljudfilmen. I dessa framhölls att denna gången var det allvar och rapporterade från USA om hur ljudfilmen vann terräng. Man siade att i Sverige skulle den rena talfilmen komma att dröja och att istället skulle det satsas på ljudfilmer med musik eller sång. Delvis kom spådomen att slå in – de tidigaste ljudfilmerna i Sverige bestod enbart av sång- och musikinslag, men ganska snart kom talfilmer. *Biografbladet* tycks förhålla sig relativt neutral gentemot nyheten; snarare ser man ljudfilmen

[411] Lauridsen. ”En hel del repertoire var nødvendigt”.

som en spännande innovation. Men i *Musikern* året efter, samma år som *Konstgjorda Svensson* hade premiär, är man naturligtvis kritisk mot ljudfilmen och tycks i flera artiklar blunda för ljudfilmens tilltagande utbredning internationellt.

Paul Deutscher, generalsekreterare i I.M.U. (Internationella musikerunionen), skrev en lång artikel om ”tonfilmen” i *Musikern* 1929:2. Till stor del består artikeln av tekniska redogörelser för hur grammofonen, tonfilmen och ”tontråden” (inspelning av musik på en kromlegerad ståltråd) fungerar. Han menar att det är tontråden som har den största framtiden. Principiellt för musikernas del skriver Deutscher att den mekaniska musiken inte har något med konst att göra och att det därmed är allmänhetens intresse som hotas.

Just åsikten att inspelad musik inte är konst är ett ställningstagande som återkommer i flera artiklar i *Musikern*. Men om Deutschers artikel tycks vara framsynt nog att inse att ljudfilmen verkligen är på väg att ta över är flera kommande artiklar inte det. Redan i följande nummer publiceras en lång artikel där man menar sig ha bevis för att tonfilmen redan är på tillbakagående. Enligt artikeln har publikens intresse avmattats och det har blivit alltför dyrt för produktionsföretagen med ljudfilmsapparat-er, något som i viss mån på detta stadium äger sin giltighet. Slutsatsen är att ljudfilmen aldrig kommer att tränga ut stumfilmen. I artikel efter artikel framförs dessa synpunkter med variationer och även om man tycks inse att ljudfilmen kommer att finnas ett tag framöver menar man att den goda smaken kommer att segra och att ”orkesterdödaren” kommer att visa sig vara ofarlig. Som kamp mot ljudfilmen publiceras artiklar från utländska tidskrifter där man menar att I.M.U måste agera. Exempelvis bör musiker vägra att hjälpa till med att välja grammonskivor, vägra att delta i ljudfilmsinspelningar, och agera för bildandet av lagar för att skydda musikerna mot arbetslöshet på grund av ljudfilmen.

Enligt *Musikern* sände Musikerförbundets styrelse också ut ett cirkulär till medlemmarna i landet där det gavs direktiv för en aktion ”mot tonfilmen och biografmusikens mekanisering och amerikanisering”.[412] Tyvärr redogör inte notisen för vari aktionen skulle bestå, men det framgår att man som den största fienden ser ”den amerikanska tal- och tonfilmstrusten”. Man rapporterar att musiker redan blivit arbetslösa på grund av ljudfilmen. I tidskriftens propaganda publiceras också uttalanden av svenska kompositörer som alla uttalar sig negativt om ljudfilm.

[412] *Musikern* (nr 18, 1929), s 235.

Musikerförbundet satsar allt för att misskreditera den nya uppfinningen. Enligt tidskriften ska också *Svenska Dagbladet* gjort en rundfrågning bland läsarna där resultatet skulle vara att hela 92% förespråkar stumfilm med levande musik. Endast en artikel i början av 1930 författad av Emil Hansen klargör att det nu är fråga om massarbetslöshet bland musikerna, men några nummer senare skrivs åter på ledarplats att intresset för ljudfilm är i avtagande.

Det är naturligt att Musikerförbundets organ på detta sätt gjorde allt för att föra en motpropaganda mot ljudfilmen – en stor del av deras medlemskår hotades ju av arbetslöshet. Ytterligt sällan diskuterades ljudfilmen på ett mer teoretiskt plan utan man såg den enbart som ett hot mot musikerna och som en konstens förflackning.

I *Biografbladet* däremot var artiklarna mer inriktade på tekniska beskrivningar och rapporter om det senaste i den tekniska ljudfilms-utvecklingen. Tidskriften noterar att musikerförbundet är emot utvecklingen och i ett nummer publiceras en artikel av Robin Hood (Bengt Idestam-Almqvist) om musikernas kamp mot ljudfilmen.[413] Han gör en jämförelse mellan musiken till stumfilm och den synkroniserade musiken till ljudfilm och kommer fram till att ljudfilmsmusiken är överlägsen. Den enda fördelen den levande orkestern har är dess klangskönhet, menar Robin Hood. Ljudfilmsmusiken är smidigare och följer filmen på ett sätt som ett stumfilmsackompanjemang nästan aldrig lyckas med, med undantag av Rudolf Sahlbergs. De flesta småorkestrar spelar ”Slött, lojt, fantasilöst, ett oinspirerat, hantverksmässigt fiolgnidande” och hade stumfilmsorkestrarna i allmänhet spelat och följt filmen bättre ”hade sympatierna kanske varit mera på deras sida i kampen mot högtalar-draken”, slutar Robin Hood.[414]

Alla kompositörer var inte emot ljudfilmen. Den flera gånger nämnde Eric Westberg, som gjort kompositioner för stumfilmen, skriver i två artiklar i *Biografägaren* om tonfilmen som musikalisk kulturbärare.[415] Artiklarna, som samtidigt innehåller kritik mot Musikerförbundet, framhåller att den musikerkår som spelar till stumfilm har i sina led så många svaga musiker att det svenska musiklivet tjänar på att dessa upphör att arbeta som yrkesmusiker. Han menar att den mekaniska ljudåtergiv-ningen förbättrats så mycket att högtalarmusiken numera är njutbar. Men överlag är alltså, som vanligt, motsättningarna mellan

---

[413] *Biografbladet* (nr 7, 1929).
[414] *Biografbladet* (nr 7, 1929), s 249.
[415] *Biografägaren* (nr 14 och 15, 1929).

biografägare och musiker djupa, vilket återspeglas i debatten i respektive tidskrifter om ljudfilmens vara eller icke vara.

Även i de internationella tidskrifterna går det att avläsa ett sorts förnekande inför fakta bland musikerna. Tyska *Der Kinematograph* publicerar huvudsakligen tekniska artiklar om hur olika ljudsystem fungerar men fäller sällan några värdeomdömen, och skriver heller inte om ljudfilmen ur musikernas synpunkt. Endast någon enstaka gång framhåller man att flera biografer fortfarande vill ha levande musik eftersom den mekaniska musiken inte följer filmen.[416] I amerikanska *Moving Picture World* upphör den fasta musikkolumnen i början av 1920-talet och det är av dessa skäl ovanligt med artiklar om musik och musiker överhuvudtaget under dessa år. Ljudfilmen belyses därför inte alls ur musikernas synvinkel.

De engelska *Bioscope* och *Kine Weekly* visar däremot ungefär samma tendens som de svenska tidskrifterna. *Bioscope* skriver i ett par artiklar från 1926 kort om några olika system för ljudfilm men menar att musikerna ej är hotade. Anledningen är att grammofonskivorna inte återger ljudet tillräckligt bra och om filmen klipps om måste alla skivor göras om.[417] Men under 1928 alternerar den fasta kolumnen med att kallas ”Music and Musicians” och ”Mechanical Music and Effects” och under den senare rubriken diskuteras maskininstallationer, recenseras grammofonskivor och ges tips om hur man gör bra ljudeffekter. Under hela tiden fortsätter tidskriften att publicera artiklar om bästa sättet att musiksätta stumfilmer. I övrigt skriver man mer och mer om ljudfilmen och musikerna verkar efterhand ge upp. De fåtal artiklar om ljudfilm som hädanefter publiceras är mer positivt inriktade.

Kinematograph Weekly är möjligen ännu mer hoppfull om den levande musikens fortlevnadsutsikter. Några enstaka gånger under 1926 och 1927 rapporterar man om ljudfilmsutvecklingen och om installationer av ljudfilmsapparater, men den inledande artikeln för 1928 har rubriken ”Hopeful outlook for 1928”. Skribenten menar att kvaliteten på biografmusiken har kraftigt förbättrats och att den sannolikt kommer att fortsätta på denna väg. Ett annat hoppfullt tecken är att superteatrar byggs upp och för dessa engageras stora orkestrar – inom några år är trion och kvartetten ett minne blott, tror skribenten. De stora orkestrarna kommer att finnas överallt liksom specialkompositioner och musikförslag blir allt mer sofistikerade vilket sammantaget talar för

---

[416] *Der Kinematograph* (nr 234, 1929).
[417] *The Bioscope* (14 oktober och 11 november, 1926).

biografmusikens förfining. Inte med ett ord nämns ljudfilmen. Man antyder också i ett senare nummer att ljudfilmen enbart är en sorts showkuriosa.[418]

Mot slutet av året dyker i *Kinematograph Weekly* rapporter upp om biografer som installerar ljudfilmsutrustning och under 1929 publiceras flera tekniska artiklar om olika ljudsystem liksom rapporter om arbetslöshet bland biografmusiker. Dock fortsätter man att diskutera biografmusikens utformning men snart ebbar dessa artiklar ut. In i det längsta håller man liksom de svenska tidskrifterna kvar vid stumfilmen och stumfilmsmusiken.

Efter *Konstgjorda Svensson*, *Säg det i toner* (Edvin Adolphson och J. Julius, 1929) och de andra första svenska ljudfilmerna fortsatte dock produktionen av stumfilmer ännu några år, och flera filmer som gjordes var en sorts blandning av ljudfilm och stumfilm där musik och ljudeffekter var inspelade och dialogen presenterades som stumfilmstexter. Den sista stumfilmen var *Flickan från Värmland* (Erik A. Petschler, 1931) som hade premiär på Astoria med orkester den 22 februari 1931. Flera ljudfilmer visades också som stumma under några år i de biografer som inte hunnit eller hade råd att installera ljudfilmsapparatur. Musikerna, eller i alla fall vissa av dem, fanns alltså kvar i orkesterdiket ytterligare några år. Otto Trobäck ledde exempelvis en tjugo-mannaorkester på China då ljudfilm börjat visas där och orkestern stod för förspel och mellanspel.[419] Orkestern spelade även till journalfilm och Trobäck skriver i sina minnesanteckningar att nu hade han verkligen tid att tänka igenom musiken ordentligt: ”Så började slutligen ljud och talfilmen göra sin entré, då vi så småningom endast behövde spela till journaler och förfilm, vilket ju var nog så angenämt ur arbetssynpunkt, då vi kunde utarbeta våra förspel på ett förträffligt konstnärligt sätt.”[420]

Under den här perioden var musikerna ett problem för biografägarna som dels ville bli av med dem, dels ibland tycktes känna någon sorts ansvar. I korrespondensen mellan Svensk Filmindustri och biografen Skandia i Eskilstuna, i vars bolag SF hade stora penningintressen, kan man avläsa utvecklingen mot ljudfilmsapparatur och problemet med

---

[418] *Kinematograph Weekly* (10 maj, 1928).
[419] *Musikern* (nr 18, 1929).
[420] Otto Trobäck, *Minnesanteckningar 1872–1936*. Manuskript i Otto Trobäcks personarkiv på Musikmuséet.

musikerna.[421] Så sent som april och september 1929 sände SF ut cirkulär till sina biografföreståndare där man bland andra föreskrifter också ger instruktioner om hur kapellmästare och maskinist bör samarbeta, om hur ljussättningen i salongen skall samverka med musiken och exempel på hur en film ska ackompanjeras. Men ljudfilmen var redan i antågande.

I ett brev av den 11 september 1929 skriver verkställande direktören för SF, Olof Andersson, till kassören på Skandia, Carl Grandin, att man funderar på att installera en Klangfilm-apparat på Skandia. Andersson nämner, konfidentiellt, att bolaget varit tvungna att köpa fler apparater än man egentligen ville för att kunna få ner priset. I Skandias svar till SF står att man inser att man av konkurrensskäl nog behöver Klangfilm-apparaten men Grandin har ett tillägg: ”Jag vill till detta uttala den förhoppningen, att vi må kunna undgå att fara hårdhänt fram mot vår musiktrio. Men det bekymret får vi väl också söka klara” (brev från Grandin till Andersson 12 sept 1929). Olof Andersson svarar snabbt och sänder ett styrelseprotokoll för Grandin att underteckna så att apparaten ska kunna installeras. Huvuddelen av brevet består dock av svar på hur man ska göra med musikerna:

> Beträffande orkestern har Svensk Filmindustri från första början gått ytterst varligt fram och vill jag nämna att vi här under en längre tid avlönat över 20 musiker utan att de tagit ett stråkdrag. Jag tror för min del att en god musiker alltid kommer att få arbete. Däremot hör jag hellre en mekanisk musikåtergivningsapparat än en dålig orkester, och det blir för musikerna såväl som för andra människor här i världen; den som kan sitt yrke finner även sin utkomst på det, då däremot de andra som kommit på fel plats få stå sitt kast. Jag känner icke trion på Skandia, men kanhända man skulle kunna använda en av dessa för reglerandet av ljudet på den nya apparaten och de två andra på Röda Kvarn. Du får väl ta samtal med Engdahl och jag är övertygad om att allting ska ordna sig till belåtenhet.
>
> *(Brev från Andersson till Grandin 19 september 1929)*

[421] Korrespondensen finns bevarad på Svensk Filmindustri. Med tanke på att SF har rensat ut annat efterlämnat material finns möjligheten att denna korrespondens nu inte heller finns kvar. Jag har dock, efter tillstånd, kopior på hela materialet.

Efter detta brev saknas delar av den bevarade korrespondensen, men av ett brev från Daniel Engdahl, chef för SF:s provinsteatrar, till Grandin den 11 januari 1930 framgår att frågan om vad man skulle göra av musikerna diskuterats under hela hösten. Engdahl skriver ett kort och kärnfullt brev om hur problemet ska lösas: ”…ordna vi alltså med musiken sålunda, att, när Skandia giver ljudfilm, Skandias musiker spela tillsam-mans med Röda Kvarns trio å Röda Kvarn, vilket emellertid icke bör på något som helst sätt särskilt annonseras av biograferna”. Av brevet att döma tycks det som om man ändå var rädd för konkurrens från en attraktiv orkester – en sextett skulle kanske locka en större publik än en ljudfilm.

Men saken avgjordes inte så lätt. Den 22 januari 1930 skrev Engdahl ännu ett brev till Grandin där han klagar över att Skandias musiker ännu inte tjänstgjort på Röda Kvarn. Han framhåller att på så sätt skulle man få både en förnämlig ljudfilmsbiograf och en förnämlig musikbiograf. Tydligen har Skandia använt musikerna som extra vakter då det blivit rusning till ljudfilmsvisningarna. Brevet slutar närmast med ett hot – om Grandin inte accepterar Engdahls förslag kommer *Säg det i toner* att visas stum på Röda Kvarn i stället för som ljudfilm på Skandia (notera det ironiska i filmens titel!). I sitt svar skriver Grandin att han uppfattat saken så att Skandia skulle få behålla musikerna så länge de behövde dem, och att de vill ha dem för att göra det trivsamt för publiken. Det tycks också som han menar att det blivit billigare att ha dem som extravakter än att anordna något annat arrangemang.

Ärendet kommer ånyo på tal den 4 juli 1930. I ett brev till föreståndaren på Eskilstunas Röda Kvarn, Hulda Lindholm, redogör Engdahl för hur man tänkt sig musikernas arbetsuppgifter under den kommande perioden:

> Beträffande musiken för Skandia och Röda Kvarn nästa spelår, hava vi tänkt oss att söka sammansätta en trio av biografernas musiker. Troligen kommer vi att installera ljudfilmsapparater även å Röda Kvarn frampå hösten, varför musiktrion alternerande skall tjänstgöra å Skandia och Röda Kvarn.
> /.../
> Vi komma emellertid att förbehålla oss rätt att under spelåret entlediga musikerna efter en månads uppsägning, en bestämmelse som vi tidigare haft i de flesta avtal och f.r.o.m. nästa spelår måste förbehålla oss i alla överenskommelser, även muntliga. Detta hind-rar emellertid icke, att musikerna nog torde kunna göra

> räkning på anställning lika lång tid nästa som sistgångna år, då vi givetvis vilja söka göra vårt bästa, för att bereda musiker, som varit länge i bolagets tjänst och ådagalagt nit och intresse, fortsatt anställning. Möjligt är ju, att trion kan komma att utökas till kvartett längre fram, men tillsvidare kunna vi endast bereda tre musiker anställ-ning.

Det framgår av Engdahls brev att bolagen ville behålla ett visst antal musiker. Dels behövdes de naturligtvis i en övergångsperiod men det verkar också som om SF inte är helt säkra på att ljudfilm kommer att fullständigt ta över. Den levande musiken var trots allt antagligen fortfarande populär bland publiken och en orkester användes, som vi sett exempel på, ibland även vid ljudfilmer för förspel och mellanspel.

Stumfilmer visades ytterligare en tid framöver men arbetslösheten hade redan börjat sprida sig bland biografmusikerna. Efter ytterligare några år var denna yrkeskår, som gett stumfilmen dess glans, borta från biograferna. Karl-Olof Edström refererar från Musikerförbundets årsberättelse 1931 att man då ansåg allt hopp ute och att de sista biografmusikerna hade avskedats i Stockholm.[422] Inte mindre än 800 biografmusiker blev arbetslösa genom övergången till ljudfilmen, framhåller den under stumfilmstiden fackligt aktive Gustaf Gille.[423] Även musikför-läggare och musikaffärer stod som förlorare. Det skulle dröja ända till 1980-talet innan publiken åter i större skala fick höra en levande orkester spela till film.

---

[422] Edström, *På begäran*.

[423] Gustaf Gille, ”Ur Svenska Musikerförbundets historia” i *Sveriges underhållnings-, dans- och restaurangorkestrar samt militära musikkårer*, E. Eckert-Lundin (red), (Uppsala: Ringström & Ringström, 1944).

7. Kompilerad stumfilmsmusik

Karl XII, Ingmarsarvet, Två konungar, Hans kunglig höghet shinglar

Den kompilerade musiken var under hela stumfilmsepoken utsatt för skiftningar och förändringar. Musikgenre och stil ändrades och musikprogrammen blev allt mer utarbetade. I den genomgång om musikprogram jag har gjort i tidigare kapitel har jag huvudsakligen diskuterat musikval ur ett allmänt perspektiv. Men på vilka grunder indelades en film i olika musikscener, d v s vad föranledde kapellmästarna att skifta musik respektive behålla samma musikinslag? Hur skedde urvalet av musik – vad försökte man berätta och spegla genom musiken? Hur påverkade musikscenerna och musikurvalet det berättade? Jag ska i det följande titta närmare på dessa problemställningar för att försöka finna ut hur den kompilerade stumfilmsmusiken samspelade med filmens narration.

De svenska (film)arkiven innehåller som nämnts mycket lite material om filmmusik, och musikprogram från stumfilmstiden är svåra att finna. De svenska musikprogram jag har lyckats få tillgång till är mestadels till amerikanska filmer och endast några få till svenska filmer.[424] Dessa musiksammanställningar skickades till andra biografer där filmerna uppfördes. Musikprogrammen till de svenska filmerna är *Karl XII* del 1 och 2 (även ett tyskt program), *Två Konungar*, *Ingmarsarvet*, *Till Österland* och *Hans kunglig höghet shinglar*.[425] *Till Österland* faller genast bort för den här typen av analys eftersom filmen inte finns tillgänglig. Alla dessa

[424] Jag talar här om detaljerade musikprogram där det noggrant anges var musiken ska skiftas och vilken musik som ska spelas.

[425] Samtliga musikprogram är från Sture Hagströms arkiv på Kristianstads filmmuseum. Musikprogrammet till *Karl XII* finns även på SFI som också innehar det tyska musikprogrammet till denna film. I Sture Hagströms arkiv finns även ett musikprogram till *Norrlänningar* (Theodor Berthels, 1930) men jag har valt bort denna film bl a av skälet att jag satt en gräns vid tiden då ljudfilmen kom.

musikprogram är sammanställda av Rudolf Sahlberg med undantag av *Karl XII* som är kompilerat av Otto Trobäck.[426] Det tyska musikprogrammet till denna film är gjort av Hansheinrich Dransmann till uruppföran-det på Piccadilly-Berlin den 6 april 1926. De två olika musikprogram-men till *Karl XII* ger underlag för en jämförelse. Valet av musik till *Två konungar* kommer att betraktas närmare.

Analyser av det slag jag ämnar utföra stöter dock på flera svårigheter trots tillgången till både filmer och musikprogram. Som stumfilmsmusikforskare står man i den något egenartade positionen att man inte har omedelbar tillgång till den sammansatta filmupplevelsen. I de här fallen har jag efter musikprogrammens anvisningar försökt synkronisera filmen med inspelad grammofonmusik eller egenhändigt spelad musik efter pianonoter.[427] Till viss del blir det en uppskattning av hur det verkligen lät, dock med flera förbehåll – instrumenteringen kan vara en annan än den avsedda vilket är mycket väsentligt, tonarter kan vara annorlunda, jag har inte lyckats få tag på all musik, ibland kan det vara svårt att i programmen läsa ut exakt vilken musik som avses etc. Men den viktigaste skillnaden ligger i stumfilmens egenart – jag sitter inte i en biografsalong och lyssnar på en levande orkester. Trots dessa nog så väsentliga betingelser kan jag genom min metod få en föreställning om hur filmmusiken lät och fungerade.

Det mest problematiska musikprogrammet är det tyska till *Karl XII*. Av alla de musikinslag som ingår i filmen har jag endast fått tag på ett fåtal inspelningar – det är oftast sällsynt musik som används. En annan svårighet med den tyska versionen är att filmen verkar ha klippts om för tyskt bruk. Att döma av musikinslagens längd och inpassning tycks en del scener ha förkortats, och en stor del av del 2 verkar vara bortklippt. Omklippningar av filmer då de skulle lanseras utomlands var inte helt ovanliga och i det här fallet har man antagligen ansett att två långa filmer om Karl XII skulle bli för mycket för den tyska publiken och därför

---

[426] För Otto Trobäck var tydligen musikprogrammet till *Karl XII* hans stolthet. I Trobäcks minnesanteckningar där endast ett kort kapitel ägnas åt hans tid som biografmusiker upptar minnen kring denna film mer än hälften av kapitlet.

[427] Den inspelade grammofonmusiken liksom filmerna kommer från Arkivet för ljud och bild, och noter från stadsbiblioteket i Lund, SFI och Sture Hagströms arkiv. En del material finns också på grammofonarkivet på Sveriges Radio (främst till *Hans kunglig höghet shinglar*) men tillgången till detta är begränsat p g a höga kostnader.

kortat ner filmerna. Trots detta är det möjligt att göra vissa jämförelser med det svenska musikprogrammet.

En anteckning i *Svensk Filmografi 2* föder misstanken om att musikprogrammen kunde vara annorlunda på premiärbiografen jämfört med de musikprogram som skickades ut till landsortsbiograferna vilka är de jag har använt. I filmografin står att musikprogrammet till *Ingmarsarvet* innehöll ”inslag från Helmer Alexanderssons musik till Victor Sjöströms tidigare Ingmars-filmer”.[428] Detta stämmer inte med det musikprogram jag har tillgängligt. Den enda komposition av Alexandersson som finns i detta är ett arrangemang av folkvisan *Om dagen vid mitt arbete*. Det är möjligt att övriga kompositioner av Alexandersson var strukna i programmen för utskick eftersom hans kompositioner inte var tryckta och därför inte tillgängliga för andra kapellmästare. Å andra sidan finns det kompositioner av Oskar Lindberg, Eric Westberg och Yngve Sköld i det utskickade musikprogrammet som antagligen också var svåra att få tag på då de inte var utgivna i tryck. I det här fallet är det troligt att *Svensk Filmografi* har fel uppgifter. Uppgiften till *Svensk Filmografi* är möjli-gen tagen från en notis om musiken till *Ingmarsarvet* i *Filmnyheter* där det står följande: ”En betydande del (av musiken till filmen, min anm.) utgöres av reminiscenser från de tidigare framförda Ingmarsfilmerna, till vilka tonsättaren Helmer Alexandersson då lämnade avsevärda bidrag.”[429] Detta behöver inte nödvändigtvis tolkas så att det är Helmer Alexanderssons musik som är reminiscenserna. Musikprogrammet kan också ha ändrats eftersom denna notis publicerades före filmens premiär.

Möjligheten kvarstår naturligtvis att musikprogrammen till viss del förändrades för landsorten. Men musiken till *Karl XII* var samma för landsorten som för premiärbiografen – jag har musikprogrammen för båda och de är identiska. Det verkar därför troligt att musikprogrammen inte ändrades i någon större omfattning. Det fanns ju inte heller någon orsak utom möjligen i de fall det rörde sig om specialkompositioner.

En annan förbryllande omständighet är att det på några ställen i samtliga filmer inte stämmer mellan filmens och musikprogrammets aktindelning. I *Karl XII* skiljer sig aktindelningarna åt på flera ställen vilket får till följd att filmen innehåller elva akter och musikprogrammet tolv. Om man granskar olikheterna i aktindelningen på två ställen i *Två*

---

[428] *Svensk Filmografi 2*, s 272.
[429] *Filmnyheter* (nr 43, 1925), s 9.

konungar visar detta att musikprogrammets aktindelning tycks mer logisk än filmens.

Enligt musikprogrammet ska aktskiftet mellan akt 4 och 5 inträffa efter scenerna på Drottningholm där man haft teaterföreställning i parken. I akt 5 kommer först scenerna med barnen på gatan, därefter med roddarmadamen, sedan när kärleksparen är ute på promenad och slutligen scenerna då Bellman hamnar på gäldstugan. Filmkopian har istället aktskiftet efter scenerna med roddarmadamen. Jag vill mena att det verkar narrativt och dramaturgiskt riktigare att ha aktskiftet enligt musikprogrammet. Akt 4 är en väl sammanhållen akt handlingsmässigt, rumsmässigt och tidsmässigt som bryts vid scenen med Bellman och barnen. Akt 5 är en sorts kompott av olika händelser som Bellman deltar i. En person från scenerna med roddarmadamen dyker också upp i ett inklipp då paren är ute och promenerar vilket talar för att alla scenerna bör ingå i en akt – det finns en om än vag tidsmässig anknytning.

Även aktskiftet mellan 5 och 6 uppträder på olika ställen. Enligt musikprogrammet ska akt 6 börja då de konspirerande männen planerar attentatet mot kungen. Ture Hielm upptäcker dem och fångas. Efter ytterligare några scener med likartat innehåll börjar operamaskeraden och här börjar akt 6 enligt filmkopian. Även här är musikprogrammets indelning mer logisk ur samma synpunkter som ovan.

För *Ingmarsarvet* gäller helt enkelt att musikprogrammet har sex akter medan filmkopian har sju. Detsamma gäller *Hans kunglig höghet shinglar* – här finns i filmen fem akter mot musikprogrammets fyra.[430] Här föreligger också en skillnad i aktskiftet mellan akt 1 och 2 där filmens aktskifte inträffar mitt i en sekvens och mitt under pågående musikinslag medan musikprogrammets aktskifte sker vid början av en ny sekvens och med nytt musikinslag.

Anledningarna till dessa skillnader i aktskifte kan vara flera. I några fall tycks det som om man har gjort fel vid restaureringen av kopian. Detta menar jag kan gälla i de fall då filmkopians aktindelning är narrativt och dramaturgiskt ologisk. Men musikprogrammen kan naturligtvis också vara fel. För *Ingmarsarvets* del kan det helt enkelt vara så att Sahlberg har glömt att skriva in aktskiftet – det faller sig naturligt att ha ett aktskifte såsom i filmkopian. Det finns ju uppenbarligen också filmremsor med inskriptionen ”Akt 7”. I mina analyser har jag, då

[430] Här finns dock ingen textruta med texten ”Akt 5” utan endast en med texten ”Slut på fjärde akten”.

aktskiftet kan ha betydelse, utgått från de narrativa och dramaturgiska tolkningar jag anser rimliga.

Musikscener

När man har möjlighet att se en stumfilm med musik eller läser i de manualer som fanns tycks det relativt oproblematiskt att indela filmen i lämpliga segment som man sedan väljer musik till. Vid en snabb anblick verkar det som om musikinslaget ändras då en ny scen börjar. Men vid närmare studium kan man upptäcka att musiken delar in filmen i scener eller sekvenser vilka inte alltid överensstämmer med scener och sekvenser i filmvetenskaplig bemärkelse. Dessa musikindelningar kallar jag musikscener. Intresset fokuseras här på hur man indelade i musikscener; på vilka grunder sammanband respektive avskilde man scener genom musiken, hur skilde sig dessa musikscener från filmens scener och sekvenser och vilka konsekvenser får detta för berättandet?

Termen ”musikscen” definieras på ett grundligt, om än inte alltid särskilt användbart sätt av Rainer Fabich.[431] Han använder begreppen ”synkron” och ”asynkron” musik. Synkron musik innebär att musiken är lika lång som en bildinställning (d v s begränsas av klipp), eller i montagesekvenser att musiken är lika lång som en montagesekvens. Asyn-kron musik innebär att musiken är längre eller kortare än bildinställning-en eller montaget. Om musiken binder samman flera scener är den egent-ligen asynkron (utom alltså i avslutade montagesekvenser) men är innehållsligt synkron och detta kallar Fabich en musikscen. En musikscen är enligt Fabichs definition alltid både asynkron och synkron samtidigt. Det förefaller något svårtillgängligt att som Fabich inte betrakta musiken till montagesekvenser som musikscener. I min terminologi kallar jag varje musikinslag för en musikscen i betydelsen att varje musikinslag har en helande *och* delande funktion samtidigt.

Filmmusiken används både i stumfilm och ljudfilm som ett medel att binda samman scener och sekvenser, både i formell betydelse (åskådaren ska inte göras medveten om klipp och hopp i berättandet) och i berättande betydelse (av musiken sammanbundna scener antas på något sätt

[431] Fabich, *Musik für den Stummfilm*, s 72 ff.

höra ihop). Detta är en helande funktion.[432] Musiken kan skapa sammanhang mellan skilda scener: ”Nicht nur aus formaler und inhaltlicher Zugehörigkeit der Bilder erwachsen Verknüpfungen. Determiniert werden diese auch vom Soundtrack und hierbei insonderheit von der Musik, die nicht nur Schnitte und Überblendungen hervorhebt, vielmehr auch Zusammenhänge schafft, indem sie Montagen unmerklich macht.”[433] Den delande funktionen fungerar så att säga tvärtom. Genom att musiken förändras blir vi medvetna om nya händelser, personer, hopp i berätt-andet eller vad som avses att framhävas. Enbart själva musikbytet fung-erar som en signal för att väcka eller förändra åskådarens uppmärksamhet.

I *Ingmarsarvet*, *Två konungar* och *Hans kunglig höghet shinglar* finns både likheter och skillnader i sättet att bilda musikscener. För alla filmerna gäller att när en ny sekvens börjar byts också musikinslaget ut, men musiken kan inom denna gräns förhålla sig på skilda sätt gentemot de filmiska scenerna. Byte av musik kan ske vid en ny scen inom en sekvens (nästan aldrig spelas samma musik till en hel sekvens), inom en scen, flera spridda scener kan bindas samman av samma musik eller en fristående, avslutad scen kan avgränsas av ett musikinslag.[434] Musiken kan alltså stycka upp de filmiska sekvenserna och scenerna och bilda egna musikaliska scener och sekvenser som ofta klargör, framhäver och profilerar narrationen.

Den film som är enklast uppbyggd ur denna synvinkel är *Ingmarsarvet*. Medan de andra filmernas musikskiften och musikinslag ofta arbetar på olika nivåer samtidigt är *Ingmarsarvets* musikscener entydiga och enkla. De vanligaste sätten att använda musikinslagen är genom att byta musik vid ny scen inom sekvenser eller att sammanbinda scener. Av filmens sju akter är det första tillvägagångssättet vanligast i de två första, fjärde och femte akterna och vi ska titta närmare på några exempel.

---

[432] Se t ex Gorbman, *Unheard Melodies*, s 89 ff.
[433] de La Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, s 196.
[434] Termen *scen* innebär här ett segment som utspelas inom samma tid och rum, vilket också är den gängse filmvetenskapliga betydelsen. Vid några tillfällen utökas dock betydelsen av *scen* till att också innebära förändring i persongalleriet eller förändrad handling. *Sekvens* innebär ett ganska stort segment av scener som i tid eller handling är förknippade med varandra. Se också David Bordwell och Kristin Thompson som i *Film Art. An Introduction* (New York: Alfred A. Knopf, 1986) menar att i en narrativ film är sekvens ofta ekvivalent med begreppet scen.

I första aktens scen presenteras Lill-Ingmar och Stark-Anders sittandes vid ett bord. De läser ur en bibel och samtalar lugnt. Stark-Anders berättar om de rika förfäderna till Ingmar och vi får se det han berättar i en tillbakablick. Då han berättat klart fortsätter scenen och de två går in till gamle Ingmar som ligger för döden. Vid dödsbädden presenteras Lill-Ingmars mor Karin och hennes man Eljas som ska bli förmyndare för Lill-Ingmar.

Till Stark-Anders berättelse, d v s tillbakablicken, spelas *Dalalåtar* av Hugo Alfvén och scenen omgärdas av *Orgelpreludier*. Genom att musiken ändras står tillbakablicken i kontrast till nutiden, det lyckliga förgångna jämförs med den tyngre nutiden. Kontrasten framhäver också de olika tidsplanen i berättandet. Hade orkestern fortsatt att spela *Orgelpreludier* finns det risk att åskådarna hade tolkat de två olika scenerna som tidsmässigt samtidiga. Det hade varit möjligt att ändra musikinslag-en efter tillbakablicken då Stark-Anders och Lill-Ingmar går in till döds-bädden men genom att *Orgelpreludierna* tas upp på nytt binds alla personerna samman på ett sätt de inte hade gjort vid musikbyte.

Därefter kommer en lång sekvens som innehåller fyra olika musikscener. Sekvensen består av två handlingslinjer som sammanfaller i sista scenen. I den första scenen får vi se Eljas sanna jag – han sitter på krogen och super och bråkar med Tims Halvor som är kär i Karin. Tims Halvor är en rättskaffens man som lugnt går ut ur krogen då han blir provocerad. Eljas följer efter, men bråket avstyrs och Eljas stiger uppretad upp i sin hästkärra och börjar åka iväg. Till denna scen spelas *Ballad* ur Sibelius konsertsvit *Kung Kristian II*.[435] Denna hetsiga musik står i bjärt kontrast till de föregående stillsamma *Orgelpreludierna* – det framhävs tydligt att en ny scen och nya handlingar tagit sin början.

Då Eljas åkt iväg med hästen klipps till nästa scen som utspelar sig på Ingmarsgården med modern Karin i förgrunden och Stark-Anders och Lill-Ingmar. Karin har inte pengar till att betala Stark-Anders lön. Anders säger uppgivet att Eljas super upp Ingmars arv. Denna scen är samtidig, eller följer direkt i tid på krogscenen. Detta framgår emellertid inte förrän i nästa scen, inte heller genom musiken. Orkestern byter inslag för scenen på Ingmarsgården och spelar till denna en stillsam filmillustration kallad *Mélancolie*.

---

[435] Konsertsviten är ursprungligen scenmusik till ett skådespel. Som konsertsvit är musiken utökad och *Balladen* fanns inte med i scenmusiken.

Ivan Hedqvist som Stark-Anders och Arne Lundh som Lill-Ingmar i Ingmarsarvet (SFI Bildarkivet)

I nästa scen är Eljas på väg hem i vild galopp och nu kryssklipps denna scen med scenen hemma på Ingmarsgården och man förstår att de båda föregående scenerna varit samtidiga. I kryssklippningsscener spelas ofta samma musik hela tiden för att tydliggöra samtidighet och påverkan, och här spelas ett *Agitato* av Boehnlein, åter filmillustrationsmusik. Karin och Stark-Anders hör Eljas närma sig och då han är i närheten av hemmet välter hans vagn och Eljas skadas. Detta uppmärksammas av

folket inne på gården som skyndar ut för att hjälpa. I samma stund som Eljas bärs in i huset ändrar orkestern musikinslag till Zamecniks *The awakening*. Denna musik spelas till sekvensens slut som handlar om den skadade Eljas som finner den gamle Ingmars gömda pengar i kudden, och Eljas begravningsdag då prästen och Karin samtalar om det försvunna arvet. Detta sista musikinslag binder alltså ihop två scener som är skilda åt genom tid men som inte uppmanar till musikbyte eftersom Eljas är central i båda scenerna.

Under sekvensens lopp spelas fyra olika musikinslag som framhäver kontraster, olika scenrum och olika personer. Hetsiga och mer lugna musikavsnitt alternerar och förmedlar med skiftande tempi och dynamik de olika scenernas innehåll. Musikscenerna tydliggör sekvensens uppdelning i scener. Det hade varit möjligt att spela t ex Sibelius *Ballad* hela tiden för att framhäva samtidigheten men troligen är sekvensen beroende av dessa skiftande tempi för att berättandet ska bli tydligt och dynamiskt. Musikvalet är också beroende av tempot i scenen – när Eljas har vält och bärs in bryts genast *Agitatot* för att markera att den vilda färden är slut.

På samma sätt fungerar också musiken i den långa sekvens som berättar om det stora ovädret och om Helgums ankomst till byn. Sekvensen är uppdelad i sju musikscener och förändringarna i musikinslag är precis som ovan mestadels beroende av förflyttningar mellan scenrum, vilket också ofta innebär att andra personer är involverade, men också av tempoförändringar inom scenerna. Två stormscener följer efter varandra; den ena utomhus när Helgum kommer och tar sig in i mis-sionshuset, och den andra i Stark-Anders stuga där ungdomarna samlats till dans. Båda scenerna ackompanjeras av ”stormmusik”. Trots att det är stormen som står i förgrunden i båda scenerna har Sahlberg valt att byta musik – kanske just för att betona förändring av rum, men det finns naturligtvis också en möjlighet att de två musikstyckena är skilda i uttryck (musiken finns inte inspelad på grammofonskiva och jag har inte funnit den på noter). Även denna sekvens innehåller en tillbakablick som omgärdas av *Orgelpreludier* och den dramatiska musiken i tillbaka-blicken (en omskrivning av ångaren Titanics undergång) står åter i bjärt kontrast till samtidens stillsamma orgelmusik. Sekvensen har blivit dramatiserad av den i dynamik och uttryck föränderliga musiken.

Musikscenerna i *Ingmarsarvet* fungerar också sammanbindande vilket innebär att två eller flera olika scener fogas ihop av samma musik. Denna typ av musikscen finner man huvudsakligen i akt 3 och 6. I akt 3 sammanvävs två olika scener på Ingmarsgården och en scen i Gunhilds hem. Den första scenen visar hur Helgum på Ingmarsgården berättar om

Jerusalem för en mängd människor som samlats, och i den andra scenen bråkar och talar Karin och Tims Halvor (de har gift sig) i ett angränsande rum om Helgum. I den tredje scenen hemma hos Gunhild ställer Helgum, som inte är närvarande, också till problem. Gunhild vill sälla sig till sällskapet på Ingmarsgården men hennes far låser in henne på hennes rum. Sibelius *Ballad* ur *Karelia-sviten* binder ihop dessa scener som mycket väl skulle kunna ha ackompanjerats av tre olika musikinslag. Men här finns en gemensam nämnare som påverkar handlingen i alla tre scenerna – Helgum. Även om han bara är fysiskt närvarande i den första scenen är det hans starka inflytande på människorna som står i centrum i de följande scenerna och den gemensamma musiken berättar och betonar detta.

De två därefter följande scenerna binds också ihop med ny musik – *Le Songe d'Exile*, som av Sahlberg getts beteckningen mystisk. Den första scenen visar Gunhilds flykt från hemmet och den andra Helgum och skollärarens fru. Musiken betecknar tydligt den första scenen men verkar mindre passande för den andra. Antagligen har vi här ett exempel på hur kapellmästaren valde att inte byta musik för att intrycket inte skulle bli för splittrat utan istället försökte behålla en enhetlighet. Den andra scenen är också så kort att ny musik knappast är motiverad inom kompi-lationens stil.

Flera andra scener binds ihop på likartat sätt där en central person eller handling står som bestämmande för val av musikscen. Ett nästan extremt exempel är akt 6 som består av ett enda lång musikinslag, *Rapsodi IV* av Johan Svendsen. Hela akten utspelar sig på Ingmarsgården då den ska gå under klubban för att Karin (som nu är omvänd) och Tims Halvor ska kunna följa Helgum till Jerusalem. Ingmar ska ge ett bud men häradsdomaren som vill ha sin dotter Barbro bortgift med Ingmar tänker köpa den för ett överpris och skänka den till Ingmar och Barbro till priset av att Ingmar går med på giftermålet. Åtskilliga olika scener och intriger utspelar sig på gården och det är egentligen ganska förvån-ande att inte Sahlberg valt att ändra musiken åtminstone ett par gånger. De händelser som visar sig vara avgörande för Ingmars liv lyfts inte fram utan allt sker till ackompanjemang av musik som av Sahlberg karakteri-serats som ”folkliv”. Musikinsatsen blir istället en sorts ironisk kontrast till Ingmars brutala öde.

I *Ingmarsarvet* finns några tillfällen då musiken byts *inom* en scen och dessa byten motiveras av att en person ändrar inställning på något sätt eller av att handlingen förändras tvärt. *Två Konungar* har ett flertal byten av musik inom en scen men dessa motiveras av filmens uppbygg-

nad som en sorts musikal. Scenerna bryts ofta av ett sånguppträde av Bellman och den musik som följer efter visan är annorlunda än den musik som var före. Dessa scener indelas alltså i tre musikscener där skiftet faller sig naturligt genom avbrottet med visan. Genom att musiken är ny efter visan förs berättandet framåt utan att musikskiftet är alltför mar-kerat. Inom en sekvens förekommer ofta flera sorters musikbyten sam-tidigt (vilket inte är fallet med *Ingmarsarvet*)**,** i många fall beroende på dessa sånguppträden.

Större delen av akt 2 i *Två konungar* är en enda lång sekvens där musikscenerna uppträder i olika skepnad och musikskiftena är av olika typ. Efter en inledande scen där Bellman framför ett par av sina visor utspelar sig akten på Gröna Lund där folket förlustar sig på midsommar-afton. Bellman och Gustav III är där och intriganterna inför mordet på kungen har också tagit sin tillflykt till Gröna Lund. Den första musikscenen, som utgörs av Erik Westbergs *Folkliv*, binder samman bilder från nöjesplatsen med dansande människor med bilder på hur kungens vagn närmar sig. På Gröna Lund får vi se Bellman på en veranda och då ändras musikinslaget till *Epistel 50* (*Febus förnyar*) utan att Bellman sjunger. Bellman som person motiverar alltså ett musikbyte inom scenen. Därefter sjunger han denna epistel och inspirerad av en drucken man sjungs också *Drick ur ditt glas*. Efter dessa uppträden återtas dansen och samtidigt pågår intrigerna inför mordet. Ömsom visas de intrige-rande männen och ömsom dansen. Denna nya handling motiverar en ny musikscen vars titel illustrerar vad som pågår bland männen – filmillu-strationen *Conspiracy* av Savino. Då spionerna reser sig från bordet och går återtas *Folkliv*. Musikbytet inom scenen motiveras alltså av handling och personer. Bellman tar åter ton och sjunger till kungens ära *Gustavs skål* och då han därefter upptäcker kungen utbryter allmänt jubel. Efter en nertoning och upptoning hyllas Bellman av folket till tonerna av Haydns *Symfoni nr 12*. En sång av Bellman har åter varit incitament till en ny musikscen inom sekvensen.

Till skillnad från sekvenserna i *Ingmarsarvet* sker alltså musikskiftningarna i sekvenserna i *Två konungar* efter flera principer samtidigt. Musikbyten inom scener och musik som sammanbindande faktor förekommer ofta. Detsamma gäller *Hans kunglig höghet shinglar* som likt *Två Konungar* ibland har flera typer av musikskiften samtidigt inom en sekvens och där byte inom scen är vanligt.

På Saltö slott presenteras vi för den beskäftiga farmor Sophie som vill hjälpa en skallig gubbe att med Sophies hårbalsam få tillbaka sitt hår. Då gubben har lämnat huset går Sophie upp till ett annat rum där en man,

greve Edelstjerna, sitter och sover. När Sophie tilltalar Edelstjerna ändras musiken från en schlager, *If I could look into your Eyes*, till en annan, *May be I will*. Det sker alltså ett rumsbyte och en ny person introduceras och dessa två faktorer motiverar förändringen i musiken. *May be I will* knyter därefter ihop flera scener som utspelas på olika platser och med olika karaktärer. Musiken klargör att de olika händelserna äger rum samtidigt och de skilda scenerna knyts av musiken ihop till en sammanhängande enhet.

Den sista scenen inom denna musikscen äger rum i frisersalongen där Nickolo, en av huvudpersonerna, nyligen har shinglat en flicka. Astrid, den andra huvudpersonen, åker förbi i bil och flickan ropar efter henne. Astrid stannar, hälsar på Nickolo och kör iväg. Under samtalet om Astrid som därefter utspinner sig mellan Nickolo och flickan ändras musiken till en lugn vals, *Waters of the Perkiomen*. Denna vals bryggar över till följande scen som utspelas på Saltö slott och involverar Astrid, Sophie och frisören Gregory. Här ändras alltså musiken inom en scen samtidigt som den överbryggar till en annan scen. Denna överbryggningsfunktion, som blev ett standardgrepp i ljudfilmen, har inte påträffats i de andra filmerna (i varje fall inte med så klockren tydlighet). En annan överlappningseffekt, d v s att en ny scen påbörjas innan musikinslaget förändras, är också ett standardgrepp i ljudfilmen och används på några ställen i *Hans kunglig höghet shinglar*.

Musiken i denna lättsamma komedi har inte samma starka uttryck som musiken i *Ingmarsarvet* och musikbytena inom scenerna ter sig inte så abrupta. De motiveras ofta genom att något förändras i handlingen eller genom att nya personer blir centrala. En lång scen i akt 4 utspelas på samma ställe, frisersalongen, och med samma personer, Astrid, Nickolo, greve Edelstjerna och en flicka, men uppdelas i tre musikscener vilka alla motiveras av handlingsförändringar. Den långa scenen både påbörjas och avslutas med scenöverlappningar, d v s scenen börjar redan under ett tidigare musikinslag och slutet av scenen överbryggas av en följande musikscen. Filmens scener och musikscener glider böljande in i varandra och skillnaden är ganska stor jämfört med *Ingmarsarvet* där musikbyten i liknande fall sammanfaller med scenavgränsningarna.

Brita Appelgren som Astrid och Enrique Rivero som Nickolo i Hans kunglig höghet shinglar (SFI Bildarkivet)

De olika musikprogrammen till *Karl XII* erbjuder möjlighet att jämföra vad som händer om musikscener appliceras på olikartade sätt. Allmänt kan sägas att det svenska musikprogrammet har fler musikscener med varierande musik när det handlar om sekvenser med krig eller andra nationaliteter medan det tyska gör fler uppdelningar vid mer neutrala scener. Detta ses tydligt i den akt som skildrar slaget vid Narva. I sek-vensens första scen visas tsarens trupper, i den andra figurerar den svenske kommendanten i Narva, i den tredje Karl XII och hans soldater och i den fjärde scenen skildras vad som händer i tsarens

läger – fest, dans och dryckenskap vilket även innefattar tsaren. Karl XII och hans soldater visas därefter uppställda framför Narva där de skjuter svensk lösen vilket i följande scener uppmärksammas av både den svenske kommendanten och det ryska lägret. Svenskarna går till anfall och tsaren passar på att smita från hela sammandrabbningen. Denna upptrappning utmynnar i en lång skildring av själva slaget.

Otto Trobäcks musikprogram tar nogsamt hänsyn till varje scenförändring inom denna sekvens medan det tyska binder ihop vitt skilda scener. Till den första scenen med tsarens trupper spelar Palladiums orkester *Ryska kejsarmarschen* medan Piccadillys orkester spelar *Le Siège de Thèbes* av Julian Porret. Då vi förflyttas till den svenske kommendantens rum förändras musiken i båda programmen men det tyska hoppar endast till ett annat ställe i samma komposition. Den svenske kungen och hans soldater markeras tydligt av båda – svenskarna spelar *Karolinsk Narvamarsch 1* medan tyskarna markerar kungen med åtta takter ur *Eriksgesang* av Kretschmar och övergår sedan till en komposition betitlad *Marsch der Finnländischen Reiterei*. Så långt har både den svenska och tyska musiken genom musikscenerna markerat de olika filmscenerna men skillnaderna blir stora i det följande.

Bilderna från tsarens läger skildrar med all önskvärd tydlighet hur ryssarna ägnar sig åt helt andra förlustelser än de krigiska. Tsaren har tydligen inte spottat i glaset utan han visas som en suput som tackar nej till mat, bråkar med sina underlydande och vill ha mer att dricka. Efter dessa orgiastiska uppvisningar följer alltså scenen med de svenska soldaterna framför Narva och därefter åter till det ryska lägret och tsarens smitning. Den tyska orkestern fortsätter att spela *Marsch der Finnländischen Reiterei* under alla scenerna fram till att ryssarna hör att svenskarna skjutit lösen då musikinslaget förändras. Detta nya musikinslag, ouvertyren till *Bertrand du Eueselin*, spelas därefter fram till det stora slaget.

Det tyska musikprogrammet delar alltså upp denna sekvens i endast två musikscener medan det svenska har åtta musikscener. Efter *Karolinsk Narvamarsch 1* spelas till bilderna av tsarens festande soldater *Trepak* ur *Nötknäpparsviten* och till scenen med den försupne tsaren *Kukuska* av Lehár. Karl, hans soldater och den svenske kommendanten ackompanjeras av Stenbocks *Carl XII:s fältmarsch* och filmillustrationen *Storm* av Savino och ryssarna åter med ett potpourri av ryska sånger och två kompositioner ur Tjajkowskijs balett *Törnrosa*.

De semantiska konsekvenserna blir ganska stora av dessa olika sätt att indela sekvensen i musikscener. Den tyska varianten binder med sin

musik samman Karl XII:s kompani med händelserna i det ryska lägret, d v s det ryska lägrets dekadens ges ingen utpräglad profil trots att dessa scener är relativt långa. Musikscenen betonar snarare att händelserna sker samtidigt; den sammanbindande musiken förmedlar att karolinernas uppställning framför Narva sker på samma gång som ryssarna har fest. Detsamma gäller den följande musikscenen – tsaren smiter från sitt läger när svenskarna anfaller men genom att musiken inte förändras ges det ryska lägret och tsaren ingen utpräglad beteckning.

Annorlunda förhåller det sig med de musikscenerna i det svenska musikprogrammet. I stället för samtidigheten mellan händelserna betonas starkt genom bytet av musikinslagen den ryska nationaliteten gentemot den svenska. Mellantexter och klippning får oss ändå att förstå att scenerna har tidsmässigt sammanhang, och det kontrasterande uttrycket och tempot mellan de olika musikscenerna framhäver de svenska truppernas styrka och redbarhet gentemot de ryskas förfall och feghet. Det tyska musikprogrammet har undvikit denna tydliga polarisering.

Vi har sett hur filmer kunde indelas på olika sätt i musikscener och vad dessa har för inverkan på narrationen och förståelsen av filmen. Men musikinslagen i sig spelade naturligtvis också stor roll för placeringen av filmens berättande i tid, dess kontext, handling och karaktärer.

Musikspeglingar och mönster

Som vi sett i tidigare kapitel satte man i de kompilerade musikprogrammen ogenerat stycken av de mest skilda stilar bredvid varandra. Inställ-ningen tycks ofta ha varit rent pragmatisk – huvudsaken var att filmen ackompanjerades av musik som man ansåg på något sätt, och ofta på den mest uppenbara nivån, passade dess uttryck, innehåll, tidsanda. Det fanns någon sorts, ej nödvändigtvis negativ, respektlöshet i att avstycka klassikerna och använda endast delar ur t ex hela symfonier. I de här diskuterade filmerna användes musik som stundom är av helt skilda stil-arter och betonar olika saker i narrationen.

Kompositionernas genre och stil skiljer sig tämligen mycket mellan de olika filmerna. *Hans kunglig höghet shinglar* producerades vid en tidpunkt inom den svenska filmproduktionen då filmer i den lättare genren hade företräde. Musiken, som anpassades efter denna utveckling, gick allt oftare i schlagermusikens tecken. Denna musikstil är högfrekvent i *Hans kunglig höghet shinglar* som också har inslag av

folklig musik, och vid några enstaka tillfällen används även nationalromantisk musik. De båda musikprogrammen till *Karl XII* är sammansatta av kompositioner huvudsakligen ur konstmusikens oeuvre, där det svenska programmet har en viss betoning på svenska kompositioner. Hela intrycket blir relativt högtidligt och pompöst.

Även om musiken till *Ingmarsarvet* också rör sig mycket inom konstmusikens domäner är uttrycket annorlunda. Anledningen är att kompositionerna mestadels kommer ur den lättare nationalromantiska genren – musik av t ex Oskar Lindberg, Hugo Alfvén, Johan Svendsen, Halvorsen, Sibelius och Grieg används ofta i musikprogrammet men också Tjajkowskij, Smetana och klassikern Beethoven finns representerade liksom en hel del filmillustrationsmusik. *Svensk Filmografi 2* uppger att kompositionerna av Oskar Lindberg och Erik Westberg (3 kompositioner) var specialbeställda och det är möjligt att det var så.[436] Antagligen gäller det då också inslaget av Yngve Sköld som var anställd som orga-nist och pianist på Svensk Filmindustri mellan 1923 och 1938. Erik Westberg var ju på olika sätt involverad i filmmusikbranschen så det ligger nära till hands att han skulle komponera något direkt för filmen. Han arrangerade också inslaget *Till Österland vill jag fara* som även användes i filmen med samma namn. Att Oskar Lindberg skrev musik på uppdrag av Svensk Filmindustri framgår av en originalhandskrift på Musikaliska Akademins bibliotek. Originalhandskriften är en komposition betitlad *En liten dalarapsodi* och har en stämpel med texten ”A/B Svensk Filmindustri Stockholm. Notarkivet”. Denna originalnotskrift har inget årtal men det är möjligt att det är delar av denna komposition som användes i *Ingmarsarvet* då med titeln *Dalamelodier*.

Förspelen till filmerna spelar en viktig roll för genrebestämning och för placering i tid och kontext. Förspel och slutmusik är en del av det Claudia Gorbman kallat de klassiska filmmusikprinciperna, under funktionen ”narrative cueing”:

> Music normally accompanies opening and end titles of a feature film. As background for opening titles, it defines the genre…; and it sets a general mood…Further, it often states one or more themes to be heard later accompanying the story; the distinctness of the melody can cue even the nonmusical listener into this

[436] Även denna uppgift, liksom den om Helmer Alexandersson, finns i *Filmnyheter* (nr 43, 1925).

> promissory function, setting up expectations of the narrative events to follow. Finally, opening-title music signals that the story is about to begin, bids us to settle into our seats, stop chatting with fellow moviegoers, and drift into its daydream. … Ending music tends to strike up in the final scene and continues (or modulates) behind the end credits. Musical recapitulation and closure reinforces the film's narrative and formal closure. Often, it consists of an orchestral swelling with tonal resolution, sometimes involving a final statement of the score's main theme. At any rate, it typically provides a 'rising crescendo', 'loud and definite'.[437]

I stumfilm började ofta förspelet en stund innan filmen tagit sin början och gick in över texterna och de första bilderna. Förspelet hade alltså funktionen av ouvertyr och följde därmed den musikdramatiska traditionen. Till *Ingmarsarvet* spelas *Dalamelodier* av Oskar Lindberg. Kompositionen berättar för publiken att det som ska visas på duken är nästan arketypiskt svenskt och kommer att röra sig inom de breda folklagren. Musiken ger också signaler om att filmen utspelar sig på landsbygden – aldrig har väl i svensk film stadsskildring ackompanjerats av folkmusik. Allt detta känner man naturligtvis till om man är bekant med Selma Lagerlöfs roman, men för den oinvigde ger musiken denna information och för de invigda blir musiken en påminnelse och stämningsskapare.

Förspel och inledning till *Hans kunglig höghet shinglar* utgörs av Johan Svendsens *Norsk rapsodi 3*. Trots att musikprogrammet huvudsakligen är uppbyggt av moderna amerikanska schlagers har Sahlberg alltså valt denna romantiska komposition. Svendsen skapade liksom Grieg musik byggd på folkmusikalisk grund och denna komposition har tempobeteckningen Allegro molto och karakteriseras av Sahlberg som 'lantligt glad'. Genom musiken förmedlas att vi kommer att se en film som är lättsam, glad och inte högtravande. Det skandinaviska framträder även i denna films förspel liksom i det första inslaget därefter (potpurri ur *Livet på landet* av Emrik Sandell) och det är ju i Sverige som hand-lingen utspelas. Vid ett annat tillfälle i filmen betonas också det svenska (midsommarfirande med glada danslåtar), men i övrigt är både filmen och musiken, även slutmusiken, av mer internationellt slag. Men förspel-et förmedlar trots det den ungefärliga kontexten.

---

[437] Gorbman, *Unheard Melodies*, s 82. Gorbmans citat är Dimitri Tiomkins ord.

Det tyska musikprogrammet till *Karl XII* anger inte någon ouvertyr men det är möjligt, ja troligt att det spelades en sådan. I det svenska musikprogrammet framgår inte heller vad Trobäck valt till förspel, men i tidskriften *Filmnyheter 1925:5* står att orkestern framförde Stenbocks *Karl XII:s fältmarsch* med Vestermarks sång *Kung Karl den unge hjälte* som trio. Kommentarer till detta musikval är nästan överflödiga men förspelet speglar inte minst de krigshandlingar som är centrala i filmen. Stenbocks komposition avslutar också filmen (d v s första delen) och är därmed ett tydligt tecken på slut och sammanfattning. Precis som Gorbman skriver spelades också slutmusiken med ett ”rising crescendo” och ”loud and definite”. Detta har Trobäck gett tydliga anvisningar om.

I musikprogrammet till *Ingmarsarvet* ges några allmänna anvisningar om musikvalet till filmen – musikprogrammet var inte avsett att följas slaviskt utan varje kapellmästare kunde bearbeta det efter behag. Men när det gäller det sista musikinslaget uttrycker man sig med bestämdhet: ”Observera, att folkvisan ’Till Österland vill jag fara’ utföres precis till angivna scener. Med denna avslutas filmen, när man ser Mona Mårtenssons glädjeutbrott strax före sluttexten: ’Jag får se löftets land..’. Melodien spelas här till filmens slut kraftigt, triumferande.” Man var alltså angelägen om att slutmusiken skulle ha alla etablerade tecken för musikdramats avslutning.

Musikinslagen i programmen har getts allmänna karakteriseringar av Sahlberg och Trobäck och dessa kan vara till hjälp för att försöka vaska ut vad de sökte beteckna. Som vi ska se både vad gäller *Två konungar* och *Sången om den eldröda blomman* var musiken ofta en spegling eller ett betecknande av karaktärer eller handling. Detsamma gäller *Ingmarsarvet*. Den tidigare omnämnda *Ballade* ur Sibelius *Karelia-svit* tycks på grund av musikens sammanbindande funktion stå som ett uttryck för Helgum och den påverkan han har över folket. *Orgelpreludierna* som inleder filmberättandet är naturligtvis en direkt spegling av handlingen i filmen – Stark-Anders och Lill-Ingmar sitter och läser bibeln, gamle Ingmar som ligger för döden – men också en karakterisering av de personer som står i centrum. Genom bibelläsningen och *Orgelpreludier* visas gårdens invånare som religiöst troende och enligt denna ideologi som rättrådiga människor. Desto tydligare framstår detta då den kontrasterande musiken som följer Eljas spelas till nästa sekvens, *Ballad* ur *Kung Kristian II*. Sahlberg har karakteriserat musikinslaget som ’brutalt’ och som sådan framstår också Eljas.

Liknande exempel går att finna filmen igenom och utöver att förhålla sig till personer och handling (vilket ofta kan vara svårt att särskilja i den

här filmen) speglar musiken i *Ingmarsarvet* den natur och de naturkrafter som på en del ställen är avgörande i filmen, t ex ovädret och scenerna uppe vid forsen. Musiken framstår som alltigenom tydligt profilerad, d v s den förhåller sig inte i bakgrunden för att ge en allmän stämning utan står i direkt relation till något som finns eller förekommer i bild.

Ansa Lønstrup använder begreppen ’figur’ och ’grund’ som analytiska redskap för att definiera musikens förhållande till bilden. Hon menar att då musiken har en grundrelation till bilden förhåller den sig främst till rum, bakgrund och grundstämning. Bild och musik kan också ha en figurrelation, d v s musiken står då i relation till personer, ting, figurer.[438] Denna tudelning kan ibland vara problematisk att använda – det är ofta svårt att till en given scen hänföra musiken till att bara ge grundstämning och inte på något sätt förhålla sig till personerna eller händelserna i bild. Men musikprogrammet till *Hans kunglig höghet shinglar* tycks till stor del ha musik som håller sig i en stämningsskapande bakgrund. De glada schlagers som spelas är ofta bara en trevlig ljudkuliss till förehavandena på duken, men de kan ibland förhålla sig till både personer och handling.

De musikscener som användes i det tyska respektive svenska musikprogrammet till *Karl XII* innebar i sig karakteriseringar och beteckningar på personerna i scenerna. Men trots att den svenska musiken genomgå-ende så nogsamt anpassar sina musikscener till det skiftande personaget uppmärksammar den tyska musiksättningen ofta Karl XII på ett annat sätt än den svenska. När kungen dyker upp i bild spelas, dock inte alltid, några takter ur *Eriksgesang* medan den svenska musiken inte markerar kungens uppdykande på något särskilt sätt. Denna skillnad kan bli ganska iögonfallande. Andra akten utspelar sig hos folket på gården Berga. Karl XII kommer på besök och när han är på väg uppför trädgårds-gången spelas takterna ur *Eriksgesang* och därefter en *Skandinavisk svit* av Fredriksen. Det är ett typiskt mönster för det tyska musikprogrammet att någon skandinavisk musik spelas efter *Eriksgesang*. I den svenska versionen fortsätter man, då kungen dyker upp, med den Roman-musik

[438] Lønstrup, *Musik, film og filmoplevelse*, s 14.

Gösta Ekman i rollen som Karl XII (SFI Bildarkivet)

man spelat tidigare och när majorskan och kungen bugande och nickande går mot varandra skiftas till *Menuett* av Roman. Det annorlunda musikskiftet gör att kungen inte alls poängteras, det finns inget i musiken som ger signal om vilken viktig person som nalkas. Kanske Trobäck har valt denna väg för att framhäva Karl XII:s folklighet vilken på flera ställen tydliggörs i filmen. För tyskarna är det viktigare att markera en kunglighet. *Menuetten* ger däremot en slags danslik stilisering åt kungens och majorskans artighetsgester och deras uppträdande blir smått förlöjligat.

Bortsett från detta musikaliska motiv i det tyska musikprogrammet och några hyllningskompositioner för Karl XII i det svenska använder inte någon av musiksättningarna något tema eller annan musik som upprepas vid innehållsligt liknande ställen. Filmens episka form manar inte heller till musikdramatik av ett mer strukturellt slag. Men ledmotivarbete eller tematiskt arbete som lastar på sig cinematiska associationer tycks inte heller ha varit ett utpräglat arbetssätt för de svenska stumfilmsmusikerna. De mönster som uppträder är av ett mer svårdetekterat slag än de amerikanska ledmotiven. I *Hans kunglig höghet shinglar* har Sahlberg möjligen tänkt i någon sorts tematisk bana då han till flera scener med Astrid ensam eller Astrid och Nickolo tillsammans har valt att spela en 'mjuk' vals, dock aldrig samma. I filmen spelas, på ett undantag när, aldrig vals av schlagermärke och som av Sahlberg har karakteriserats som 'mjuk' utom till de scener då Astrid figurerar som central person.

Inte heller i *Ingmarsarvet* finns något ledmotiviskt arbete av vad vi numera betraktar som traditionellt snitt. Här finns liksom i de andra filmerna några enstaka återkommande kompositioner men de används inte tematiskt. Däremot har *Ingmarsarvet* flera gemensamma kompositioner med de andra Ingmars-filmerna. Det finns en möjlighet att man skulle kunna finna tematiskt arbete och strukturella mönster vid en jämförelse, men det är tyvärr omöjligt ur källsynpunkt. Endast till *Till Österland* finns ett detaljerat musikprogram men filmen är försvunnen. De andra filmernas musik finns endast listade i den tidigare diskuterade musikförteckningen från Röda Kvarn.

I *Två Konungar* finns det dock musikaliska mönster och strukturer av olika slag vilket vi ska ta en närmare titt på.

Två konungar – en stumfilmsmusikal

I korthet skildrar *Två konungar* Carl Michael Bellmans liv och leverne, hans relation till Gustav III samt konspirationen och mordet på kungen.[439] En väsentlig del av filmen upptas av scener med Bellman som framför någon av sina visor i miljö som motsvarar visornas innehåll.

[439] Musiken till *Två konungar* diskuteras också i författarens artikel "Stumfilm – en musikdramatisk upplevelse" i *I offentlighetens ljus*, (red) Jan Olsson (Stockholm/Stehag:Symposion bokförlag, 1990).

Arbetstitlar på filmen var *Bellmanfilmen* eller *Filmen om Bellman*, en indikation på att Bellman var den karaktär som stod i centrum.[440] Filmen gjorde inget anspråk på att vara en ”sann” framställning utan har som undertitel ”Romantiserad skildring från Gustaf III:s och Bellmans dagar”.

Filmens musik blev ovanligt väl uppmärksammad i tidningsrecensionerna. Recensenterna berömde Rudolf Sahlbergs musikprogram och det sätt han utnyttjade Bellmans sånger och epistlar. Några hyllade också filmen men flera menade att det var musiken som var föreställningens stora behållning och ett par kritiker framförde också åsikten att filmen skulle stått sig platt utan musiken. Vältaligast och ymnigast uttrycktes detta av signaturen Hake (Harald Hansen) i *Svenska Dagbladet* som också gav en kort betraktelse om filmmusikkomposition:

> Och här komma vi in på ett viktigt kapitel – det är nämligen obestridligt att denna film står och faller med musiken. Hr Sahlberg, som med fog torde kunna betecknas som den svenska filmens främste musikexpert, har här genom en skicklig sammanflätning av Bellmansmelodier och samtida kompositioner – Mozart, Haydn, Rameau – åstadkommit ett ackompanjemang, som icke blott bär filmen utan också förlänar den det liv, som den ursprung-ligen saknar. Jag skulle icke vilja se denna film med ackompanjemang av enbart piano och fiol! Emellertid har Två konungar mer än någon annan film dokumenterat musikens betydelse för filmen och när man lämnar Röda Kvarn, minnes man icke minst de många vackra melodierna. Hur träffande var t.ex. icke ledmotivet ur Haydns Barnsymfoni inpassat i den lilla gatuscenen med barnen, som spelade Gubben Noak!
>
> Aftonen var lyckad – en överraskande sammansmältning av bild och musik, som jag sent skall glömma, ty den gav en vink om filmens framtid sådan den kommer att te sig, när man verkligen kommer därhän, att man kan skriva och komponera för filmen.[441]

Bortsett från Bellman-visorna består musikprogrammet av en kompott av konstmusik och filmillustrationsmusik. Till skillnad från många andra musikprogram till svenska filmer kommer kompositionerna här, med något enstaka undantag, inte från den skandinaviska nationalromantiska genren, utan kompilationen är uppbyggd av musik som är från ungefär

---

[440] *Svensk Filmografi 2*.
[441] *Svenska Dagbladet* (10.11, 1925), s 9.

samma epok som den fiktiva berättelsen. Rameau, Haydn och Mozart är flitigt använda men här finns också kompositioner av Beethoven, Gluck, Lully, Grétry och Boccherini. Den samtida musiken var naturligtvis viktig för att skapa tidsfärg enligt den kulturella musikaliska kodningen, men också för att framhäva det högreståndsskikt filmen utspelar sig i och som Gustav III befinner sig i. Det är tänkbart att denna markering blev desto tydligare eftersom musikprogrammen vid denna tid allt oftare byggde på schlagermusik och lättare salongsmusik.

Filmillustrationsmusik används i klart definierade scener. Med undantag av att den ackompanjerar en scen med skenande hästar spelas den enbart till scener som har samband med de konspirerande männen. Dessa urskiljs därmed musikaliskt och begåvas inte med den högreståndsmusik som annars spelas till högt uppsatta personer. Den moraliska statusskillnad som finns mellan karaktärerna får alltså sin motsvarighet i musiken.

Bellmans visor

Det som utmärker filmen *Två konungar* är dess, egentligen osannolika, utformning som musikal eller ”filmvådevill” som Hake benämnde den i sin recension i *Svenska Dagbladet*. Bellmanrollens största insats består i att framföra de sånger som anges i mellantexterna och detta är naturligtvis en uppmaning till biograforkestern att spela de nämnda kompositionerna. Sällan skådade väl stumfilmstiden en film med så många direkta hänvisningar till den levande musiken i orkesterdiket. Det var inte ovanligt i stumfilm med scener av olika slag som förutsatte musik – dans-scener, musikuppföranden och marscher spelades ständigt in med bio-graforkestern i tankarna. Men denna Bellmanfilm går ett steg längre då man redan vid inspelningen styr *vilken* musik som ska spelas i biograf-lokalerna.

Ofta hänger scenerna med Bellmans framföranden lite löst i luften men några gånger motiveras de tydligare av filmens handling. Ibland framför orkestern Bellmansånger utan att vara uppmanade därtill av mellantexter i filmen och de blir då en musikalisk kommentar till händelserna i bild. Bellmans visor framförs alltså huvudsakligen som rena konsertnummer utan att ha någon närmare dramaturgisk anknytning. Men sångframförandena, vilka inte *sjöngs* i biografen utan enbart var orkestrala, blir ändå inte alltid bara uppvisningar utan de ingick i en dramatisk kontext. Likt så många andra musikaler blir det

istället en paus eller fördröjning i det narrativa flödet. Men ibland framstår scenerna med Bellmans framföranden som en *tableau vivant*.

Han introduceras i filmen genom *Fjäriln vingad syns på Haga* och *Ulla, min Ulla säg får jag dig bjuda* och det första intrycket blir att Bellman var en harpolekare som sjöng oförargliga och naturmåleriska visor, vilket ju inte helt är med sanningen överensstämmande. *Fjäriln vingad syns på Haga* skrevs dock som en hyllning till Gustaf III och är av den anledningen motiverad i sammanhanget.[442] Bilderna av fladdrande fjärilar och soliga hagar är en ren illustration till visan och musiken styr här liksom vid övriga framföranden filmsekvensens längd och tematik. Något senare framför Bellman med Anne-Charlotte von Stapelmohr vid spinetten *Liksom en herdinna högtidsklädd*.

I akt 2 framförs *Opp Amaryllis* och vid midsommarfirandet på Gröna Lund sjunger Bellman till folkets förtjusning *Febus förnyar*. När han sjungit denna får han syn på den dystre och berusade fader Berg som sitter bland publiken med ett ölstop i handen. Bellmans ansikte förmörkas, han tittar uppåt som för att söka orden och tonerna och börjar sjunga episteln *Drick ur ditt glas*.[443] Bellmans improvisationsförmåga får här fritt utspel; filmen vill visa hur situationen inspirerar till en sång. Episteln s framförande blir dramaturgiskt berättigat och inte så löst infogat som en stor del av de andra visorna. Bellmans sista insats i denna akt be-står av *Gustafs skål* som vid denna tid nästan var en informell nationalsång. Bellman börjar sjunga sången men avbryter sig då han upptäcker Gustav III på inkognitobesök på Gröna Lund. Orkestern fortsätter spela *Gustafs skål* efter att Bellman slutat sjunga och musiken övergår alltså från att vara diegetisk till extra-diegetisk. Därmed förflyttas också upp-märksamheten från Bellman till kungen.

Bellmans mer bacchanala natur får utrymme då han på ett värdshus, uppmanad att sjunga för att dra intresset från kungen som åter är ute på inkognitobesök, framför *Är jag född så vill jag leva*. Musiken får styra berättandet och den filmiska struktureringen då bilderna illustrerar hur Ulla dansar till (och i) *Fader Berg i hornet stöter*. Efter att några barn sjungit *Gubben Noak* i akt 5 sjunger Bellman för dem *Solen glimmar blank och trind* och filmen avslutas med att visan *Vem är ej som vår broder minns* som även den övergår från diegetisk till extradiegetisk.

---

[442] *Bellmans Stockholm*, utställningshäfte Stockholms Stadsmuseum (Stockholm, 1945).

[443] Episteln är egentligen komponerad till fader Movitz under hans sjukdom men personförväxlingarna i filmen är många.

Det är alltså i dessa scener som utformningen som musikal blir synlig. Musikalbetonade är också de teater- och balettscener som utspelas i Drottningholmsparken till musik av Lully och Gluck. Till stor del tycks filmen vara gjord för att ge publiken tillfälle att höra Bellmans sånger och epistlar, och filmen måste anpassa sig efter musiken vilket var relativt ovanligt under stumfilmstiden.

Att överhuvudtaget bemöda sig om musiken redan på produktionsstadiet måste ses som ytterst bemärkansvärt. Kanske såg man *Två konungar* som ett sorts filmmusikaliskt experiment. Filmen och musiken blev närmare knutna till varandra och det är egentligen otänkbart att tänka sig någon annan musik till dessa scenerna än de angivna visorna. Det skulle bli ologiskt och lite löjligt att höra annan musik till dessa scener. Naturligtvis skulle effekten ha blivit ännu större om musiken framfördes med sång och luta men det finns inget som pekar på att man någonstans gjorde ett sådant experiment. (Det hade dock inte varit otänkbart – åtminstone en svensk stumfilm visades med sångackompanjemang, nämligen *Vallfarten till Kevlaar* där orkestern var förstärkt med Oscarskyrkans kör.)[444] Musiken är i alla dessa scener diegetisk, eller rätt-are, musiken har en diegetisk funktion. Den framförs dock på ett sätt som inte stämmer överens med bilderna. Den månginstrumenterade or-kestern rimmar illa med det enkla lut- och sångframförandet i bild, men musiken *upplevs* ändå som diegetisk. Ungefär samma fenomen kan man dock finna även i ljudfilmer.

Några gånger har Sahlberg valt att spela Bellmankompositioner utan att uppmanas till detta av mellantexterna. Musiken fungerar då ofta som en illustration till händelserna men genom sin anknytning till Bellman fungerar den också som en markering av hans person. Genom sin musik sätts Bellman i centrum och hans personlighet genomsyrar bildberättandet. Ett par gånger får musiken också en mer cinematiskt kodad betydelse. Det enklaste fallet är när i akt 2 Bellman kurtiserar Anne-Charlotte och orkestern spelar *Liksom en herdinna högtidsklädd* vilken framfördes tidigare av Bellman och Anne-Charlotte tillsammans. Eftersom Bellman

[444] *Biografbladet* (nr 10, 1921), *Filmnyheter* (nr 19, 1921), *Musikern* (nr 11, 1921), *Svensk filmografi 2* (som citerar *Filmnyheter*).

Bellman och Ann-Charlotte von Stapelmohr vid spinetten (SFI Bildarkivet)

inte sjunger blir framförandet inte konsertant utan episteln har blivit dramatisk, narrativ icke-diegetisk musik. Musiken påminner oss om det tidigare tillfället då visan spelades i den scen som etablerade Bellman och Anne-Charlotte som ett par. Den icke-diegetiska sången går alltså utöver den rena musikaliska koden och har fått en cinematisk kodning genom det tidigare framförandet i filmen.[445]

[445] Dessa filmmusikaliska koderingsnivåer diskuteras tillsammans med den kulturella musikaliska kodningen av Gorbman, *Unheard Melodies* och har kort diskuterats i kapitel 2.

En ytterst viktig del i teckningen av Bellman går naturligtvis förlorad genom att texterna till hans visor inte framförs. Man hoppades kanske att hans visor var så bekanta för publiken att man kunde texterna utantill. Detta tycks Rudolf Sahlberg ha förmodat då han till en sekvens valt ut Bellmanssånger som ironiserar över skeendet i filmen.[446] Bellman ska hämtas till gäldstugan av två paltar, d v s konstaplar, och då han förbereder sig för att följa med dem spelar orkestern sången *Om magistraten i Tälje*. För att visan fullständigt ska komma till sin rätt krävs att man erinrar sig texten som karikerar rättsväsendet, och scenen blir då närmast komisk.

Magistraten uti Tälje fiker
att vid riksda'n vinna få justis:
hvarje rådman uti staden skriker,
jämrar sig nu öfver prejudis.
Man kan tänka, saken är också viktig,
hela rådstu'n pliktig
att ge kontraplan.
Man tror ej att saken snart afstannar:
rådstu'n nu förbannar
hvarje galt i stan.

Saken var den: när rätten skulle sitta
i en ganska sträng och svår question,
kom en sugga, fram vid bordet titta,
satte sig vid preses sans facon.
Preses steg då upp och komplimentera',
sade intet mera
än: "Gack ut, din fan!"
"Nej," sa' suggan, "Jag har så bedrifvit,
att jag också blifvit
rådman här i stan."

[446] Då August Bournonville skapade sin Bellmanbalett myntade han begreppet "Vaudeville-Ballet". Detta innebar att man förvandlade "visan till en ordlös musik som i sin sammanställning med pantomim och dans likväl kan åstadkomma de ursprungliga ordens stämningar och meningar som en återerinring i publikens medvetande". Anders Palm, *Möten mellan konstarter* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1985), s 50.

Ironin ligger dock inte enbart i texten utan också i musiken – visan är en parodi på en stor aria vilket Nils Afzelius framhåller, och paltarna blir därför betecknade som uppblåsta och pompösa.[447] Musiken börjar då kameran visar en närbild på en hand som bankar med portklappen på en dörr och känner man då igen sången kan man strax sluta sig till att det är justisen som dyker upp. Eftersom sången (texten) är skriven av Bellman och man under filmens gång har lärt sig att hans visor aldrig spelas utan att han medverkar i scenen förstår man också att det är Bellman paltarna kommit för att hämta.[448] Visornas placering i den cinematiska kontexten signalerar att Bellman är eller kommer att bli central i scenen. Sahlberg fortsätter på den ironiska stigen då han låter Bellman och paltarna vandra iväg till *Så lunka vi så småningom*. Dryckesvisan i marschtakt ger rytmisk stringens åt bilderna men också en skämtsam kommentar – paltarna har nämligen suttit och druckit vin hos Bellman.

Konungarnas musik

Då Bellman framträder i bild är det alltså ofta ackompanjerat av hans egen musik – antingen som ett musikalframträdande eller som extradiegetisk musik. Hans egna kompositioner får stå som beteckning för hans person. Den andre kungen, Gustaf III, har som musikalisk motsvarighet den samtida konstmusiken. Det kungliga och hovvärlden betecknas alltigenom av menuetter, gavotter och delar ur klassikernas symfonier medan Bellman och hans ”folkliga” värld markeras av Bellmanvisor eller av musik av mer folklig karaktär.

Denna tudelning manifesteras av Sahlberg redan i förspelet till filmen. Han har valt att spela allegrot ur ouvertyren till Mozarts sångspel *Die Entführung aus dem Serail* och Bellmans epistel 82, *Hvila vid denna källa*, ”den mest kända av alla Ulla Winblad-epistlar”.[449] Episteln etablerar klart och tydligt Bellman som en huvudperson i filmen och Mozarts allegro får antas beteckna den andre protagonisten, Gustaf III. Tudelningen löper sedan som musikalisk princip genom hela filmen och symboliserar dessa två personer och deras olika sociala status. Som sammanfattning av de Bellmansvisor som kommer att framföras i filmen

---

[447] Nils Afzelius, *Bellmans melodier* (Stockholm, 1947).
[448] Bellman använde sig som bekant ofta av den musikaliska parodin, d v s han använde, eller omarbetade, redan skriven musik och satte text till.
[449] Palm, *Möten mellan konstarter*, s 57.

är episteln kongenial – det pastorala framhävs på bekostnad av det bacchanala.

Även narrationen i sig kan till viss del sägas vara delad i två handlingslinjer. Bellman och kungen har egentligen inte så mycket med varandra att göra utan skildringen av händelserna kring kungen löper parallellt med bilder ur Bellmans liv och leverne. De gånger filmen framställer ett sammanträffande mellan de två är Bellman endast en underdånig trubadur som hyllar kungen. Ett egentligt personligt möte sker inte förrän, och endast, i akt 5 då Bellman bjuds till kungens taffel efter att kungen ordnat med Bellmans frisläppning ur gäldstugan. Tidigare har de stött samman på Gröna Lund och på krogen Tre Liljor, kungen har passerat i sin slup då Bellman varit på utflykt med sina vänner och Bellman har framträtt inför kungen med ett av sina divertissements.

Förbindelsen mellan de två upprätthålls alltså framför allt av slumpartade möten men antyds ibland också av musiken. Den första låten Bellman framför är *Fjäriln vingad syns på Haga*. Att Bellman besjunger Haga befäster tidigt i filmen hans relation till Gustaf III och visan var som nämnts en hyllning till monarken. Det är inte uppenbart var Bellman specifikt befinner sig under denna scen men det är ju inte uteslutet att han vistas just på Haga. Han etableras rumsligt inom den kungliga sfären. Filmen slutar med att den mördade kungen besjungs av Bellman genom *Vem är ej som vår broder minns*. I filmens öppning och slut hänvisar Bellmanlåtarna till kungen eller hans direkta omgivningar och vis-orna bildar därmed en sorts musikaliska ridåer kring narrationen.

De musikaliska beteckningar som särskiljer de två konungarna, Bellmans epistlar och sånger kontra den samtida konstmusiken, närmas naturligtvis varandra genom den likartade instrumenteringen. Det är möjligt att Sahlberg använde en annorlunda instrumentering vid framförandet av Bellmansvisorna men även om det var så framförs de på ett sätt som ursprungligen inte varit avsett. Genom denna för genren främmande instrumentbesättning förs visorna och därmed Bellman själv närmare den kungliga sfären. Man kan säga att Bellmans musik förborgerligas och framförs på ett förfinat sätt som egentligen inte motsvarar Bellman. Åke Claesson i huvudrollen framför inte heller sångerna med den dramatiska gestik och mimik som var utmärkande för Bellmans egna uppträdanden.[450]

Vid några enstaka tillfällen ackompanjeras scener med Bellman med konstmusik. I en scen, som ur aspekten kopplingen mellan Gustaf III och

[450] Afzelius, *Bellmans melodier*.

Bellman måste betraktas som en nyckelscen, får detta betydelse för tecknandet av Bellmans status. Vid midsommarfirandet på Gröna Lund uppmanar Bellman folket att sjunga till konungens ära. Bellman intonerar en sång och orkestern börjar spela *Gustafs skål*. Kungen dyker samtidigt oväntat upp på festplatsen och när hyllningen är avslutad försvinner han. Folket vänder sig istället mot Bellman som hyllas i ännu högre grad än kungen. Bellman bärs i blomsterstol och jublet vet inga gränser. Till denna sista scen har Sahlberg valt musik ur första satsen i Haydns *Symfoni nr 12*. Det kan tyckas att en Bellmanssång bäst skulle representera folkets kärlek till skalden, men genom att bryta mönstret och låta hyll-ningen av Bellman ackompanjeras av en symfoni förflyttas Bellman in i den sfär som tidigare varit förbehållen kungen och dennes närmaste män. Genom musiken markeras att Bellman tagit klivet över i den kungliga symbolvärlden. I sekvensen sker ett sorts karaktärsbyte – kungen hyllas genom en Bellmanssång, låt vara ansedd som kungssång, medan Bellman befäster sin ställning som den andre konungen genom Haydnsymfonin. Bellman och Gustaf III har blivit jämlikar.

Denna (fiktiva) jämlikhet framhävs åter i slutscenen. Till bilder av Bellman i umgänge med de män som i filmen varit några av kungens närmaste spelas som nämnts *Vem är ej som vår broder minns*. Här är de två inte längre endast två konungar utan brödrar, åtminstone andligen. Om man vill gå längre i tolkningen kan man också överföra denna Bellmans minnesstund till publiken. Hela filmen är en hyllning till en av våra nationalskalder och slutmusiken kan tänkas stå som en beteckning även för honom.

Sammanfattning

Vi har i detta kapitel sett exempel på hur kapellmästaren genom musikval och indelning av filmen i musikscener kunde binda samman, särskilja och skapa sammanhang och betydelser som ibland inte är tydliga eller ens befintliga i bildberättandet. På denna generella nivå i filmmusikberättandet är det betydelselöst om musiken är kompilerad eller genomkomponerad – båda kan ur dessa aspekter uppnå i stort sett samma sak.

Det mest iögonfallande kännetecknet för den kompilerade musiken är dess sammansättning av allehanda musikstilar och genrer. Men som nämnts tidigare upplevdes med största sannolikhet inte de olika

musikstilarna som brytande mot varandra – hade musiken spelats konsertant hade säkerligen detta varit intrycket men i samspel med filmen blir det annorlunda. Genom att musiken fungerar dramatiskt och drar på sig utommusikaliska beteckningar blir upplevelsen av musikens ibland disparata uttryck förändrad. Det musikdramatiska berättandet rättfärdigar olika musikstilar från olika epoker. Genom att utnyttja vitt skilda musikgenrer och använda tidigare kända kompositioner fanns möjligheten att bland annat väsentligt utvidga den kulturella musikaliska kodningen vilket vi bland annat sett exempel på i Bellman-filmen. Många kompositioner återkom också i olika filmer och på detta sätt byggdes det upp en sorts filmmusikalisk intertextualitet där musiken kunde bära med sig associationer från en film till en annan.

Det måste naturligtvis ha funnits en risk, speciellt vid dålig musiksättning, att de skilda musikscenerna/filmscenerna kunde tyckas stå så att säga bredvid varandra utan något tydligt sammanhang. En ny musikscen kunde bryta av så abrupt mot den tidigare att berättandet upplevdes mer som enskilda sekvenser i stället för att vara en dramatisk utveckling. Det musikdramatiska berättandet hade i sådant fall fått ge vika för en mer vaudevilleartad förmedling. Att lyckas musikdramatiskt med en kompilation var beroende på hur det utvalda stycket smälte samman med eller kompletterade filmscenerna och på vilket sätt man gjorde scenindelningar genom musiken. Musikscenerna följde inte slaviskt filmens scenskiftningar utan bildade nya sammanhang och strukturer. Hade musiken ändrats vid varje scen eller ny händelse hade resultatet blivit mer splittrat – musiken är ”executed in a loose correspondence rather than direct synchronization to narrative action.”[451] I stället strukturerade musikscenerna berättandet och medverkade till att ge filmen en dramatisk form. De narrativa och semantiska konsekvenser detta innebar förstärker stumfilmens egenskap av musikdrama. I de diskuterade musikprogrammen kan man också se att kapellmästarna försökt hålla en relativt uniform musikalisk stil.

Men det fanns andra sätt att skapa enhetlighet och sammanbindning i en kompilation. På en musikalisk grundnivå var det enklaste sättet att se till att tonarterna i någon mån harmonierade med varandra och även den förmodligen likartade orkestreringen bidrog till att de skilda styckena närmade sig varandra. I handböcker och utländska, främst amerikanska, tidskrifter betonades ständigt ledmotivets funktion av att bland annat fungera som ett kitt i musikdramat, men ledmotiv användes som vi sett

[451] Kalinak, *Settling the Score*, s 64.

sällan i Sverige. Men olika musikstilar kunde i sig utgöra en sorts ledmotiv genom sitt sätt att beteckna – exempelvis Gustaf III:s och Bellmans respektive musikgenrer. Ett liknande musikaliskt temaarbete finns i den originalkomponerade musiken till *Sången om den eldröda blomman*.

8. Sången om den eldröda blomman

Originalkomposition

Sången om den eldröda blomman i regi av Mauritz Stiller, baserad på Johannes Linnankoskis roman med samma namn, hade premiär den 14 april 1919 på Röda Kvarn i Stockholm, Cosmorama i Göteborg, Metropol i Malmö och på Röda Kvarn i Helsingborg och i Eskilstuna. Filmen var Svenska Bios dittills dyraste produktion och blev en stor publiksuccé; den gick hela 5 veckor i Stockholm, slog rekord i ekonomisk intäkt och exporterades till över 40 länder.[452] Enligt Gösta Werner gav film-en den största ekonomiska vinsten under hela storhetstiden.[453] Kanske en del av dess framgång går att sätta på musikens konto. Det var den första svenska film som fick specialkomponerad musik, och kompositör var Armas Järnefelt.

Armas Järnefelt var kapellmästare vid Kungliga teatern, d v s Operan, i Stockholm. Svenska Bio utsåg alltså till medarbetare en musiker som hade hög status som operadirigent vilket till viss grad måste ha medverkat till filmens rykte och musikens popularitet. Armas Järnefelt, som föddes 1869 i Finland, kom till Stockholm första gången 1903, och 1905–06 ledde han Operans symfoniorkester samtidigt som han var kapellmästare vid Operan i Helsingfors.[454] Efter ett kort mellanspel vid Helsingfors musikinstitut blev han fast engagerad vid Stockholmsoperan mellan 1907–32. Då han skrev musiken till *Sången om den eldröda blomman* hade han titel som hovkapellmästare. Järnefelt komponerade allt från solosånger till symfoniska verk och teatermusik. Delar ur filmmusiken kom, som tidigare nämnts, till användning i senare filmer som uppfördes på Röda Kvarn i Stockholm. Forsfärdsmusiken användes till en forsfärdsscen i *Johan*, och både *Gunnar Hedes saga* och *Gösta*

---

[452] Waldekranz, *Filmens historia 1* och *Svensk Filmografi1*.

[453] Gösta Werner, ”Svenska Bios produktionspolitik fram till 1920” i *Rörande bilder. Festskrift till Rune Waldekranz* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1981).

[454] De biografiska uppgifterna om Armas Järnefelt är tagna från *Svenskt biografiskt lexikon* (Stockholm, 1973–75), *Sohlmans musiklexikon* och *Svenska män och kvinnor* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1948).

Berlings saga (och senare ljudfilmsversionen från 1934 av *Sången om den eldröda blomman*) använde sig av urval ur Järnefelts komposition. Järnefelt var för övrigt rådgivare till Gunnar Malmström vid dennes musiksättning av *Fänrik Ståls sägner* (John W. Brunius, 1926).[455]

1931 spelades delar av musiken in på grammofonskiva. En anteckning i *Svensk Filmografi* ger uppfattningen att det skulle röra sig om en inspelning av hela verket: ”Den av Armas Järnefelt komponerade musiken spelades 1931 in på grammofon i Stockholm”.[456] I själva verket rör det sig bara om cirka 10 minuters inspelningstid. Det inspelade materialet består av forsfärdsmusiken och några danslekar/folklåtar.[457]

Hur kom det sig att man just vid denna tid satsade på en specialkomposition och varför skrevs inte fler? Delvis ligger naturligtvis förklaring-en i att Svenska Bio inte ville vara sämre än sina utländska kolleger. Specialkomponerad musik hade funnits ett tag på den internationella filmmarknaden men inget av de svenska bolagen hade ännu producerat något sådant. Men för Svenska Bio låg också en sådan satsning rätt i tiden. Från 1917 bestämde sig Svenska Bio för att i stället för flera lågbudgetfilmer satsa på ett mindre antal, men kvalitativt mer högtstående filmer.[458] Man inledde med *Terje Vigen* och bolaget kunde efter den inhösta allt större framgångar. 1919, samma år som *Sången om den eldröda blomman* producerades, anställdes tre nya regissörer – Ivan Hedqvist, Carl Th. Dreyer och Benjamin Christensen. Leif Furhammar menar att allt detta skedde ”under den period då företaget för en kort tid tycktes ha outtömliga resurser.”[459] Företaget hade alltså råd att anställa en dyrbar kompositör och man tänkte sig antagligen därmed bli extra kon-kurrenskraftiga. Men det är möjligt att hela satsningen blev för kostsam. Genomförda specialkompositioner dök aldrig senare upp på repertoaren, som nämnts möjligen med något undantag. Det var ett väldigt tids-krävande arbete som kanske inte ansågs få sin fulla utdelning då filmerna bara var uppe några veckor på biodukarna.

---

[455] *Svensk filmografi 2*.
[456] *Svensk filmografi 1*, s 400.
[457] Skivnummer Odeon D 1052 (*Danslek*/*folklåtar*) och D 6061 (*Älven*/*Forsfärden*). Gävle Symfoniorkester gjorde 1996 en inspelning av *Forsfärdsmusiken* på skivan *Armas Järnefelt*, dirigent Hannu Koivula (Sterling CDS-1021-2).
[458] Furhammar, *Filmen i Sverige*.
[459] Furhammar, *Filmen i Sverige*, s 83.

Enligt dagstidningsrecensioner och annonser spelades Järnefelts musik i Stockholm (där Järnefelt själv dirigerade orkestern vid premiären), Göteborg och Malmö men tydligen inte i Helsingborg och Eskilstuna. En notering i slutet av flöjtstämmans noter indikerar också att de noter jag har fått tillgång till har varit i Malmö. Där står nämligen: ”C. Möller, Malmö, Metropol-Bio den 13-4-1919”. Av en annons i *Helsingborgs-Posten* den 15 april framgår att musiken där i stället var arrangerad av en Gösta Fogelberg. I *Eskilstuna-Kurirens* annons står inget om musiken, men om Järnefelts musik inte spelades i Helsingborg kan det finnas anledning att förmoda att den inte heller spelades i Eskilstuna. Antagligen hade man också annonserat om en sådan speciell tilldragelse.

I Stockholm spelades Järnefelts musik enbart på Röda Kvarn och distribuerades inte till några andra biografer i huvudstaden. En insändare i tidskriften *Musikern* intygar besviket ”huru filmens konstnärliga verkan spolierades genom att till densamma satts annan musik” då han gjorde experimentet att se *Sången om den eldröda blomman* på en annan biograf.[460] Den rimligaste slutsatsen torde alltså vara att filmens originalmusik endast spelades på premiärbiograferna i de tre nämnda städerna och inte någon annanstans.

Premiären på *Sången om den eldröda blomman* föregicks av en relativt stor reklamkampanj. I några filmtidskrifter fanns både helsides- och flersidesreklam för filmen och på någon stod också att Armas Järnefelt komponerat musiken.[461] I flera dagstidningar sågs reklam för Johannes Linnankoskis roman som var underlag till filmen och i dagstidnings-annonserna hörde det snarare till regel än undantag att i alla fall kort omnämna Armas Järnefelts musik. I Malmötidningarnas recensioner nämn-des inget om musiken och i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning* står endast ”och Armas Järnefelts musik med inslag av finska melodier [hade] en efter det hela smidigt fallande dräkt”.[462] Ett sådant kort omnämnande är kännetecknande för de flesta recensioner. Den längsta recensionen finns i *Stockholms-Tidningen*:

---

[460] *Musikern* (nr 3, 1920), s 31.
[461] *Filmen* (nr 7, 1919) och *Filmbladet* (nr 15, 1919).
[462] *GHT* (15.4, 1919), s 8. Att musiken av Järnefelt spelades i Malmö bevisas dels av noteringen i noterna jag omnämnt tidigare, dels av annonsering i *Arbetet* och *Skånska Dagbladet*.

> Den av Armas Järnefelt komponerade musiken, som av honom själv dirigerades vid gårdagspremiären på Röda kvarn, uppgives framför allt stödja sig på finska folkvisor. Den är utomordentligt verkningsfullt anpassad till den fortlöpande skildringen – aldrig torde något liknande i konstnärligt intim anslutning till varje filmens moment ha presterats. Huru härmed såväl den fagra idyllens som den tragiska konfliktens gripande stämning fördjupas, är uppenbart.[463]

Trots dessa kortfattade inslag om musiken var alla recensenter eniga om att musiken var mycket lyckad och någon menar att musiken ger filmen den stämning den i sig själv inte förmedlar: ”Till filmen har Järnefelt komponerat en musik, som med sina variationer över finska folkvisemotiv är något utsökt i sitt slag och skänker mycket av den stämning, som man saknar i filmen”.[464] *Stockholms Dagblads* recensent menade t o m att man kunde jämföra musiken med Linnankoskis språk: ”Den av Armas Järnefelt särskilt arrangerade musiken, som han själv anförde på premiärkvällen, ersätter lyckligt Linnankoskis vackra språk, som texterna trots allt ge föga av”.[465]

Man skulle kunna vänta sig, då filmen var den första svenska med originalkomponerad musik, att filmtidskrifterna skulle uppmärksamma detta och kanske göra ett reportage om kompositören eller om originalkompositioner. Så är dock inte fallet även om filmen uppmärksammas med några stora reportage. *Filmvärlden* publicerar dels en längre intervju med huvudrollsinnehavaren Lars Hansson, dels en lång positiv recension med flera bilder ur filmen.[466] I *Filmrevyn* finner man en längre analys om naturens roll i filmen där skribenten menar att naturen är mer en sorts medaktör än en tjusig fond.[467] Men musiken har man tyvärr inte uppmärksammat.

---

[463] *ST* (15.4, 1919), s 9.
[464] *SvD* (15.4, 1919), s 10.
[465] *StD* (15.4, 1919), s 10.
[466] *Filmvärlden* (nr 3, 1919), intervju s 6, recension s 12-13.
[467] *Filmrevyn* (nr 2, 1919), s 28-29.

Notmaterialet

Notmaterialet till *Sången om den eldröda blomman* ansågs vara försvunnet sedan länge då jag började göra efterforskningar. Efter många och långa telefonsamtal återfanns dock de kompletta orkesterstämmorna på Finska Rundradion där man blev ganska förvånad över sitt innehav. Fortfarande saknades dock partituret. På en lös lapp bland orkesterstämmorna stod noterat att partitur och dirigentstämma var utlånade till kompositören 1938.[468] Genom att söka efterlevande i Järnefelts bouppteck-ning fann jag materialet hos en son som välvilligt lånade ut allt för kopi-ering. Partitur och dirigentstämma finns nu också på Finska Rundradion.

Musiken spelades till en visning av filmen på filmfestivalen i Umeå den 10 september 1988 med Umeå Sinfonietta, som består av 25 musiker. Detta var såvitt känt den första visningen av filmen med originalmusiken sedan 1919. I december 1990 i Lund och i juni 1996 i Malmö framfördes musiken och filmen med lundaorkestern Akademiska kapell-et under ledning av director musices Johan Åkesson.

Filmen är inte längre komplett, vare sig i ursprungligt skick eller i den nerklippta version som gjordes 14 månader efter filmens premiär. Från den ursprungliga kopian saknas ungefär 1/4 av filmen, eller 30 minuters visningstid.[469] Det finns alltså 30 minuter musik för mycket. Vid några tillfällen i filmen ska man enbart upprepa en viss musik flera gånger och då filmen är för kort räcker det med att justera musiken genom att hoppa över repetitionerna. Men vid några tillfällen förstår man av notmaterialets längd att filmsekvensen ursprungligen bör ha varit längre än vad som nu är fallet.

Filmens och musikens olika tidslängd är en av de svårigheter som dyker upp då musikmaterialet ska tolkas. Musikens större omfång kan också bero på att Järnefelt skrev för mycket musik – det finns flera

[468] Notmaterialet har alltså en särskild dirigentstämma som är ett sorts förminskat partitur. Dirigentstämman består av melodistämmor och viktiga instrumentinslag. Att dirigenten hade en speciell dirigentstämma i stället för, som brukligt, hela partituret har antagligen sin förklaring i att det var lättare att handha än det stora partituret liksom det också var lämpligt för mindre orkestrar.
[469] *Svensk Filmografi 1*.

strykningar i partituret. Att han gjorde det kan tolkas som att Järnefelt faktiskt komponerade musiken under tiden filmen gjordes och inte när filmen var klar. En anteckning i partituret talar också för detta faktum: ”Om scenen med vallpojken göres så finns i oboestämman ’låtar’ för scenen ifråga”. Notater om händelser i filmen på spridda ställen i både partitur, dirigentstämma och orkesternoter underlättar dock inpassning av musiken.

Det finns dock ett problematiskt ställe i filmen där jag menar att man möjligen gjort ett fel vid restaureringen. Det gäller aktindelningen mellan akt 3 och 4 (jämför tidigare diskussion om aktskiften). Enligt den restaurerade kopian börjar akt 4 då Olof ger sig ut på forsfärden, och akten innehåller inget annat än denna och en kort träff mellan Olof och Kyllikki. I den föregående akten har Olof flirtat med Kyllikki, blivit avvisad och tillsammans med kamraterna nere vid älven beslutat sig för att genomföra sitt dåd. Akt 3 i filmkopian avslutas med en lång sekvens som utspelas på bron den dag Olof ska försöka besegra forsen och bybefolkningen samlats för att beskåda detta mandomsprov. Men flera saker talar för att akt 4 i stället ska börja just med dessa broscener. I dirigentstämman står vid sista insatsen i akt 3 noterat ”stockjunkarna”, med vilket antagligen menas de scener då stockjunkarna samlats vid floden. I noterna inleds akt 4 med ett flera sidor långt Allegro. Vid det efterfölj-ande Lento står noterat ”När Olavi går till floden” (vilket är den scen som inleder den moderna kopian). Akten måste alltså enligt notmaterial-et ha börjat långt före själva forsfärden. Ur narrativ och dramaturgisk synpunkt är det mer berättigat att börja akt 4 med broscenerna. Nu sker aktskiftet mitt i en sekvens – folket har samlats på bron och precis innan Olof ger sig ut på floden kommer textkartongen som visar att akt 4 nu börjar. Detta tycks slumpmässigt och omotiverat. I den följande analysen kommer jag emellertid att utgå från den tolkning av notmaterialet jag bedömer som rimlig, d v s jag lägger aktskiftet tidigare såsom tolkningen av partituret motiverar.

Filmens handling

I en skog genomströmmad av vårsolens strålar möter vi huvudpersonen Olof som hugger träd. Vallflickan Annikki dyker upp och de två har en stilla flirt. Något senare roar sig byns ungdomar med ringdanser och sånglekar och Olof ratar då Annikki till förmån för bondflickan Elli. I andra akten, eller kapitlet som aktindelningen kallas i filmen (men inte i

partituret) för att markera filmens litterära ursprung, inträder så komplikationen. Olof och Elli, som har en nattlig kärleksstund på höskullen, tas på bar gärning av Olofs mor. Båda blir bortkörda från sina hem.

I akt 3 har Olof tagit tjänst som flottare och nu träffar han sin stora kärlek, Kyllikki. Han försöker vinna hennes hjärta på sitt vanliga sätt, men då det inte lyckas får han ta till mer vågade metoder. Olof ger sig ut på forsen på en timmerstock. Ingen annan har tidigare betvingat forsen på detta sätt utan att gå under men Olof gör ett försök – allt för att vinna Kyllikkis hjärta. Han lyckas och allt tycks nu vara frid och fröjd. Men då Olof vänder sig till Kyllikkis far för att begära hennes hand får han ett obevekligt nej som svar och förkrossad ger han sig ut i världen.

I staden bland samhällets utstötta träffar han Elli som blivit prostituerad. Då hennes öde blivit upptäckt av Olof begår hon självmord. Olof återvänder till barndomshemmet endast för att finna att hans föräldrar är döda. Detta får honom att inse vad i livet som har något värde och han ger sig av för att åter fria till Kyllikki. Då hennes far får veta att Olof är arvtagare till den stora gården Koskela ger han med sig och Olof och Kyllikki kan lyckliga ta varandra i famn.

Musiken – allmän karakteristik

Musiken till *Sången om den eldröda blomman* är komponerad för en mindre symfoniorkester. Instrumentbesättningen är i stort sett densamma som en symfoniorkesters men med färre musiker i varje stämma. Instrumentbesättningen är följande: flöjt, oboe, klarinett 1 i B, klarinett 2 i B, horn 1, horn 2, trumpet i B, trombon, slagverk, piano, harmonium, violin 1, violin 2, viola, violoncello. Trots att musiken är originalkomponerad för filmen finns det likheter med kompilerad musik genom att den är uppbyggd av avslutade, självständiga musikinslag. Musiken är mestadels mycket melodisk och sångbar.

Musiken är i hög grad nationalromantisk till sin karaktär med ”stämningsklanger, känslosamt sentiment och folkloristiska dansrytmer”, och är på sina ställen baserad på finska folkvisor.[470] Som tidigare

[470] Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid* (Stockholm: Norstedt, 1991), s 470. Citatet gäller senromantisk svensk musik. För övrigt påminner Järnefelts musik ibland om bl a Stenhammars stråkkvartett nr 1 C-dur opus 2 som

diskuterats var det snarare regel än undantag att även specialskriven musik innehöll tidigare existerande musik. Såvitt kan bedömas av skivinspelningen och musikens karaktär ligger folklåtarna i akt 1 (dansleken) och i akt 3 (låtarna, se schematisk uppställning längre fram). Användning av folkloristiskt material var mycket vanligt i den nationalromantiska musiken och utnyttjades ofta av t ex den tidige Sibelius, Glinka, Borodin, Dvorak och Smetana. I sin bok om relationerna mellan myter och musik framhåller Eero Tarasti att ”the folk-musical elements contribute to the creation of mythical atmosphere in a composition”.[471] I film bildar också folkmusikaliska inslag en kulturell musikalisk kod som förknippar det förevisade med en viss nationell och kulturell kontext.

Stilen korresponderar alltså till filmgenren, både genom nationalromantiken och det melodramatiska uttrycket vilket vi ska se senare, och man kan i andra filmer i samma genre se exempel på likartad musik. Den kompilerade musiken till *Ingmarsarvet* innehåller t ex *Dalalåtar* av Hugo Alfvén, musik av Sibelius och Grieg och olika folkvisor. De två sistnämnda kompositörerna är representerade även i *Till Österland* liksom folklig dansmusik av Erik Vestberg, Oskar Lindberg och August Söderman.

Men det finns inslag i den originalkomponerade musiken till *Sången om den eldröda blomman* som bryter av mot detta nordisk-romantiska tonspråk. Ett av dessa finns i akt 2 då Olof och Elli har sin nattliga träff. Koskelavärdinnan, Olofs mor, har misstänkt att något är i görningen och går ut för att undersöka detta. Då hon går mot höskullen spelas musik som närmast kan karakteriseras som hotfullt smygande. Den består i melodistämman av violiner som spelar tremolando omväxlande med pizzicato, som för att härma tassande steg. Musiken är här ikonisk – den representerar och reflekterar moderns steg liksom den fara hennes annalkande innebär för Olof och Elli.[472] I de funktionsindelningar som

---

ingående behandlas av Wallner, liksom om Sibelius *Nachtmusik* ur *Belsazars gästabud*.

[471] Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (Helsinki: Suomen musiikitieteellinen seura, 1978), s 328.

[472] Filmmusik och musik som ikonisk representation diskuteras av bl a Gorbman, *Unheard Melodies*. Märk att Gorbman använder begreppet ikonisk på ett annat sätt än Coker i *Music and meaning*. Coker menar att musik, inte bara filmmusik, är ikonisk i det att den härmar främst känslor. Ett liknande resonemang finns hos Meyer i *Emotion and Meaning in Music*.

har presenterats av ett flertal författare framhålls just musikens förmåga att illu-strera rörelse som en av de vanligaste uppgifterna för filmmusiken. Rör-elseillustration driven till sin spets har utvecklats främst i animerad film och har genom detta fått tillmälet ”mickey-mousing”.

Denna hotfulla smygmusik bryter kontrastrikt av från filmens tidigare musik och blir därmed ett tecken på förändring. Musiken har hittills varit främst av folklig-dansant karaktär, men är nu närmast effektmusik av typen filmillustrationsmusik och skulle kunna ha varit ett stycke av Giuseppe Becce eller någon annan. Musiken är alltså ur denna aspekt mycket filmisk.

Ett annat exempel på ’filmillustrationsmusik’ finner vi i akt 5 efter att Olof bett om Kyllikkis hand men fått nej. Olof och Kyllikki sitter förtvivlade vid dansbanan då den man som Kyllikki varit bortlovad åt blir uppretad på flottarna för att de stjäl deras flickor, och mannen ställer till bråk. Alla slåss mot alla och slutligen står striden mellan Olof och Kyllikkis trolovade. Ingen tycks egentligen vinna och dansen återupptas. Till bråket spelas ett presto som föregås av ”fanfarer” i blåsinstrumenten – de kallar till strid på militäriskt sätt. Uppfordrande trumpetsignaler är ett väl etablerat tecken för strid. I slagsmålsmusiken dominerar violinerna med jämna sextondelar vilket i detta snabba tempo ger ett hetsigt intryck. Musiken försöker skildra den fysiska och psykiska aktionen. Strax efter denna musikaliska skildring av ett slagsmål har Järnefelt lagt in ytterligare något som var populärt under stumfilmstiden – en ljudeffekt. Kyllikki har försvunnit med sin far, och i ilskan över förlusten sliter Olof till sig spelmannens fiol och slår sönder den mot trästaketet. Detta ljud ska härmas på något sätt av orkestern; det är utmärkt med ”Krasch” i noterna. På ytterligare några ställen i filmen återkommer både ’filmillustrationsmusik’ och ljudeffekter.

Ytterligare funktioner som kan vara på sin plats att diskutera här är att musiken fungerar *som om* den vore diegetisk i dansbanescenerna. I scenerna före slagsmålet spelar hela orkestern dansmusik även om den i bild utförs av endast en ensam fiol, men musiken ger ändå intryck av någon sorts tillhörighet i den filmiska världen. Man kan kanske säga att musiken är transformerat diegetisk eftersom den inte är trogen bildens musikrepresentation. Under dansen ser vi Olof och Kyllikki gå mot Kyllikkis hus och hela tiden hör vi dansmusiken. Även om musiken endast är representerande diegetisk ger den här illusionen av ett utökat filmiskt rum, vilket bl a Lissa och Gorbman framhåller som en viktig funktion

hos ljudfilmsmusiken men som är möjlig även i stumfilmsmusiken.[473] Genom att vi så att säga auditivt befinner oss på ett ställe (dansen) men visuellt på ett annat (Olof och Kyllikki vid huset) ger musiken oss tecken på att de två händelserna sker samtidigt. Musiken visar att efter varandra följande bilder egentligen är tidsligt samtidiga.[474] Samtidigt har musiken här en ”anempatisk” och ironisk roll – den uppsluppna och glada dansmusiken får ackompanjera Olofs nederlag då Kyllikkis far nekar honom flickans hand.[475] En representerande diegetisk funktion hos musiken finns även i *Ingmarsarvet*, *Två Konungar* och *Hans kunglig höghet shinglar*. Den fungerar anempatiskt i *Ingmarsarvet* då ungdomarna dansar och förlustar sig samtidigt som Stark-Anders utmanar Ingmar att ta tillbaka fädernegården. I *Hans kunglig höghet shinglar* har musiken denna rumsutökande funktion då spelmännen vid midsommarfirandet fortsätter att spela svenska spelmanslåtar samtidigt som Astrid och Nickolo ger sig av på en romantisk utflykt.

Efter slagsmålet återupptas dansen men till skillnad från tidigare spelas dansmusiken nu av en ensam fiol och musiken får en mer renodlad diegetisk funktion. Den ensamma fiolen utgör en dramatisk kontrast till den hetsiga slagsmålsmusiken som spelats av hela orkestern. Det blir tystare och lugnare efter den allmänna upphetsningen. Genom solomusiken bjuder också ljudeffekten på en större överraskning.

Musiken har alltså vid upprepade tillfällen en ikonisk funktion (även om den samtidigt har andra funktioner) som är så framträdande i och kännetecknande för filmillustrationsmusiken. Denna typ av kompositioner påverkade uppenbarligen även originalkomponerad filmmusik. Anledningen måste vara att den ansågs speciellt cinematisk, att man här hade funnit musik som tycktes passa det filmiska berättandet.

---

[473] Lauridsen, ”En hel del repertoire var nødvendigt” kallar det också representerande diegetisk.

[474] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen & Co Ltd, 1985). Bordwell diskuterar detta på s 120 där han menar att ljud är speciellt bra på att ge antydningar om filmiskt rum off-screen.

[475] För diskussion om den diegetiska musikens förmåga att vara ironisk, se kap 2 och Gorbman, *Unheard Melodies*. Termen anempatisk, som är myntad av Michel Chion i *Le Son au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma /Editions de l’Etoile, 1985), innebär i princip samma sak som den ironiska funktionen – filmmusik är vanligtvis empatisk med karaktärerna, den så att säga delar och följer karaktärernas situationer och känslor. Är den anempatisk fungerar den tvärtom, musiken förhåller sig likgiltig.

Även tidigare teatrala former vars berättande till stor del byggde på fysisk aktion använde sig av musik i denna stil.

Strukturella mönster

Musiken till *Sången om den eldröda blomman* har en väl sammanhållen uppbyggnad som genom olika strukturella mönster genererar betydelser och ger enhetlighet. För att underlätta diskussionen kring detta återges här schematiskt scenernas indelning med tillhörande musik. Musiken har företrädesvis de titlar (som ömsom är namn och ömsom enbart tempo-angivelser) som återfinns på skilda ställen i notmaterialet men ibland är titlarna mina egna (markerade med *) då jag anser att de ger en bättre föreställning om vad för sorts musik som spelades.

AKT 1

Scen	*Musik*
Innan ridån går upp spelas 16 takter av det första musikinslaget.	
1.Olof i skogen, hugger träd.	*I vårbrytningen (g-moll) (Largamente)
2.Annikki dyker upp.	Skogsjungfrun (Molto adagio) (modulerande)
3.Olof och Annikki har en pratstund.	Alla marcia (B-dur)
4.Annikki får blommor och går.	Förkortat skogsjung-frumotiv (Adagio) (modul.)
5.Danssekvens. Scener med allmän dans blandas med scener på Olofs och Ellis flirt.	Dansmusik A (B-dur, D-dur)
6.Annikki avviker och går ensam ner	Förkortat skogsjung-

till ån.	frumotiv (modul.) I vårbrytningen (kort) (g-moll)

AKT 2

Scen	*Musik*
1.Elli smyger ut från sovrummet, systrarna bygger upp stolar framför dörren.	Molto moderato, trio (Ess-dur, Ass-dur)
2.Koskelagården, Olofs mor.	- " -
3.Olof ger sig iväg till mötet.	- " -
4.Olof och Elli på höskullen.	- " -
5.Modern ut på trappan.	- " -
6.Elli och Olof hör att någon är på väg, inklipp på modern.	Adagio 1 (c-moll)
7.Olof öppnar dörren och följer med modern.	- " -
8.Elli går hem, stolarna brakar ihop då hon öppnar dörren. Systrarna skrattar, modern är arg.	- " -
9.Elli går ut, förtvivlad.	- " -
10.Koskelagården morgonen efter, bråk.	Matbordet (Energico) med Risoluto (f-moll, c-moll)
11.Olof lämnar hemmet.	*Ensamhetsmusik (Adagio) (c-moll)

12.Landsvägsscener, Elli på väg bort liksom Olof.	- " -

AKT 3

Scen	*Musik*
1.Stockjunkarna vid floden.	Andante pesante (G-dur)
2.Moisiogården, Kyllikki och fadern.	Moisiogården (C-dur)
3.Stockjunkarna på vägen. Olof och Kyllikki tittar på varandra, Kyllikki går. Olof tillbaka till männen.	Låtarna 2,3,4[476] (g-moll, Ess-dur, c-moll)
4.Kyllikki och Olof samtalar senare på kvällen.	- " -
5.Stockjunkarna vid floden, Olofs vision.	Molto pesante *Forsfärdsmotiv Molto pesante (g-moll)

AKT 4

Scen	*Musik*

[476] Det finns inte någon låt som har siffran 1. Möjligen avses med låt 1 dansleken i akt 1 då denna liksom låt 2,3,4 antagligen är de som är byggda på finska folkvisor.

1.Folksamling på bron.	Allegro (C-dur)
2.Olof ger sig ut på floden.	*Forsfärden (Ess-dur) (Lento, Allegro 2)
3.Olof åter på stranden, hyllas.	Andante pesante (G-dur)
4.Olof vid staketet där Kyllikki fäst rosor.	Andantino (Jag gick mig ut en afton) (B-dur)

AKT 5

Scen	*Musik*
1.Kyllikki och Olof på berget.	Adagio 2 (B-dur, mollkaraktär)
2.Dansbanan.	Dansmusik B (G-dur)
3.Olof och Kyllikki går upp till gården, Olof går in.	- " -
4.Dansbanan, Kyllikki och hennes friare.	- " -
5.Olof och fadern utanför gården, Olof blir ivägkörd och går till –	- " -
6.Dansbanan.Kyllikki och Olof tillsammans medan hennes friare surt tittar på. Han muckar gräl med en av stockjunkarna.	- " -
7.Slagsmål mellan friaren och stockjunkaren. Olof går dit, slåss med friaren, friaren går.	Presto (d-moll)

8.Dans.	Dansmusik B (G-dur)
9.Friaren och fadern,fadern går iväg till dansen.	- " -
10.Dansbanan.Fadern drar iväg med Kyllikki.Olof dansar vilt, slår sönder fiolen och sticker iväg med de andra stockjunkarna.	- " -
11.Flottarna ger sig iväg på floden. Kyllikki går ner till floden och vinkar farväl till Olof.	Adagio 2 (B-dur)

AKT 6

Scen	*Musik*
1.Olof ute i staden,möter glädje-flickan som drar iväg med honom.	Adagio 3 (toner ur vårbrytningstemat) (f-moll)
2.Inne hos glädjeflickan.	*”Bolero” (f-moll) Vals (F-dur, B-dur)
3.Flickan går för att hämta en annan flicka. Elli kommer in, hon och Olof tittar chockerat på varandra varpå Elli rusar ut och Olof förkrossad lämnar huset.	Pizzicato (c-moll), toner ur trio från akt 2 Allegro 3 (c-moll)
4.Olof på kaféet. Går igenom en själskris, kastar flaskan mot spegeln som krossas och rusar iväg.	Allegro 3,Adagio 4 (c-moll) (med toner ur vårbrytningsmotivet)

5.Olof tillbaka till glädjehuset.	Allegro 3 (c-moll)
6.Olof går in till Elli som tagit livet av sig.	*Ensamhetsmusik (adagio) (c-moll)

AKT 7

Scen	*Musik*
1.Olof går över markerna i sin hembygd, talar med vallpojken.	Oboesolo (G-dur)
2.Olof vid moderns grav, vision.	Harmoniumsolo, violiner (kort ur Adagio 1) (Ess-dur)
3.Olof till Moisiogården.	Moisiogården (C-dur)
4.Inne på Moisiogården. Efter några komplikationer får slutligen Kyllikki och Olof varandra.	*Gånglåt(F-dur), Forsfärden (Ass-dur, Ess-dur), klockor

Filmens dramatiska uppbyggnad är traditionell till sitt slag och musiken fungerar i samspel med detta. Förändringar i musiken föranleds ofta av en ny scen eller en händelse inom en scen – en ny person dyker upp, något avgörande händer eller inträffar tvära känslokast. Vid några tillfällen binder musiken samman flera relaterade scener.

Men filmmusiken skapar också strukturella mönster som medverkar till formell åtstramning och dramaturgisk sammanhållning. En återkommande musikalisk formation i filmen är vad jag valt att kalla cirkelrörelsen. Musiken gör återtagningar, främst i enskilda akter men i några fall också gällande två eller flera akter, vilket får dramatiska konsekvenser. I slutet av flera akter spelas samma musik som spelades i början av akten. Denna återtagning och inramning ger en sorts sammanfattning av aktens budskap och sätter punkt för kapitlet. Akten

blir på så sätt en sluten enhet. Inom de musikaliska cirklarna finns sammanhållna dramatiska händelser.[477]

Akt 1, och filmen, börjar med den musik som kallas *I vårbrytningen* och delar ur denna dyker upp i slutet av akten på enbart soloviolin. Musiken ger oss en sista kommentar över aktens innehåll – den spirande vårens kärlekslekar och Olofs sorglösa stämning. Temat är visserligen förändrat till instrumentationen och spelas nu av en soloviolin till skillnad från hela orkesterns insats vid början av filmen, men de semantiska konsekvenserna av detta återkommer jag till senare.

Andra aktens musik bildar inte den cirkelrörelse som finns i de flesta övriga akter. Aktens berättelsekärna präglas av hur Elli och Olof känner sig tvingade att lämna sina hem och i analogi med att akternas avslutningsmusik ger ett slags koncentrerad sammanfattning av aktens innehåll slutar akt 2 med *Ensamhetsmusiken*. Narrativt startar här berättelsens komplikation – Olof beger sig hemifrån, upplever en del av livets sorger och glädjeämnen och kommer inte till insikt om vad i livet som är viktigt förrän Elli begått självmord och han återvänder till sitt barndomshem. Då Olof återvänder hem sätts punkt för hans planlösa irrande och man kan säga att även musiken, d v s *ensamhetstemat*, som slutar akt 6 medverkar till att framhäva denna delavslutning i berättelsen. Genom musiken binds också alla akter mellan akt 2 och akt 6 samman – musiken är tillbaka på samma punkt där berättelsens och Olofs utflykter startade. Inramningen och cirkeln sträcker sig från slutet av akt 2 ända till slutet av akt 6, och inom denna ”storcirkel” finns mindre cirklar.

En cirkelrörelse ligger över två akter, akterna 3–4, vilka är narrativt sammanhängande; akt 3 är händelsemässigt tätt förknippad med akt 4. Akt 3 börjar med musiken som har beteckningen *Andante pesante* och den återkommer i slutet av akt 4 då Olof har besegrat forsen och lyckligt kommit till land. Akten har även en epilog med Kyllikki och Olof (scen 4) men berättelsen har knutits samman i den föregående scenen både narrativt och musikaliskt. Cirkeln tycks nu sluten från då akt 3 började. Olof hade då gett sig ut i livet och sökte nya äventyr. Han har nu gått igenom det största äventyret och därigenom också vunnit den stora seger han eftertraktade – han har erövrat Kyllikki. Det finns också en bildmässig parallell; akt 3 öppnade med bilder på männen vid floden –

[477] Marks, *Music and the Silent Film* har funnit denna cirkelrörelse eller rundade form i några av sina filmmusikanalyser, främst i Saint-Saëns musik till *L’assassinat du Duc de Guise* men exempel finns även i musiken till *Birth of a Nation*.

floden blev ett dramatiskt incitament. Olof hade kommit ut i världen och var tvungen att gå igenom något, övervinna något. Nu i slutet av akt 4 har Olof besegrat floden och dramatiskt stängs denna del av berättelsen – floden är inte längre viktig för Olof och inte heller för berättelsen. Akt 3 och 4 hänger narrativt samman och musiken framhäver och markerar detta genom en inramning.

Även akt 5 omgärdas av en musikalisk cirkelrörelse. Akten börjar med att Olof och Kyllikki träffas på tu man hand högt uppe på berget och musiken tycks avporträttera deras samtal och relation på ett mycket måleriskt sätt. Två instrument, en klarinett och en violin, spelar kontrapunktiskt mot varandra; de tycks verkligen svara på varandras stämmor. Melodin, som egentligen går i B-dur, ger ett mollintryck på grund av de många tonerna med tillfälligt b-förtecken. Som helhet är scenen vemodig till sin karaktär och kan sägas förebåda att lyckan ännu inte är fullständig. I slutet av akten lämnar Olof byn tillsammans med de andra flottarna. Olof och Kyllikki vinkar farväl och skiljs. Till denna scen spelas samma musik som när de två satt uppe på berget. Musiken framhäver deras tvåsamhet men erinrar också om vad samtalet uppe på berget handlade om – att Olof har svårt att slå sig till ro vilket nu bekräftas av att han reser.

Vi ser alltså hur musiken sluter akterna, kommenterar och framhäver handlingens kärna. Musikens cirkelrörelse ger ett strukturellt mönster som genererar semantiska innebörder och medverkar till filmens dramaturgiska enhetlighet.

Akt 7 står utan denna cirkelrörelse men sista akten sätter i stället punkt för hela filmen och musikaliskt poängteras detta genom att två inslag, *Moisiogården* och *Forsfärden*, som spelats vid avgörande händelser i filmen och som därmed samlat på sig starka betydelsebärande associationer genom den cinematiska kodningen, spelas till filmens sista scener. *Forsfärdsmusiken* som spelades till filmens absoluta klimax avslutar nu berättelsen och påminner oss om att det var Olofs hjältemodiga dåd som fick Kyllikkis hjärta att vekna. Istället för att innehålla en cirkelrörelse intar musiken till akt 7 en särställning genom sitt uppbyggande mot 'grande finale'. Akten börjar med ett oboesolo, därefter ett harmoniumsolo som byggs på med violiner för att slutligen utbrista i hel orkes-terfinal.

I sin bok *Opera in Perspective* analyserar John Drummond musiken efter tonartssläktskap; besläktade företeelser har ofta musik som går i samma eller närliggande tonart. Tonartssläktskap och tonarternas relationer har också en central betydelse hos Martin Marks som i sina

analyser givetvis ser dessa relationer som ett medel att skapa enhetlighet men som också läser in semantiska betydelser i dem.[478] Även om musiken i *Sången om den eldröda blomman* inte är uppbyggd mönstergillt efter tonartssläktskap kan man se hur Järnefelt gett enhet åt akterna, och även över hela filmen, genom vissa förhållanden mellan tonarterna. Ibland är metoden även betydelsealstrande.

I nästan varje akt håller sig tonarterna i närhet till varandra och två på varandra följande stycken går relativt ofta i parallelltonarter (samma förtecken, den ena dur-, den andra molltonart). *I vårbrytningen* går till exempel i g-moll medan den efterföljande *Alla marcia* (efter det modulerande inslaget *Skogsjungfrun*) går i B-dur. Akt 2 är genomgående sammanhållen av tonartssläktskap. *Molto moderato* går i Ess-dur med *trion* i Ass-dur. *Adagio 1* är i c-moll (parallelltonart till Ess-dur) och *Matbordet* i f-moll (parallelltonart till Ass-dur) med *Risoluto* och *Ensamhetsmusiken* i c-moll (samma som *Adagio*). På liknande sätt är varje akt uppbyggd. Dessa tonala relationer är naturligtvis nödvändiga för den musikaliska strukturen – inga musikdramatiska verk hoppar slumpmässigt från tonart till tonart.

Som nämnts kan tonarternas relationer och samband med olika händelser ha narrativa och semantiska konsekvenser. *Moisiogården* och *Allegrot* före forsfärden går båda i C-dur och ingen annan musik i filmen går i denna tonart. Detta kan tolkas som ett tecken på dessa kompositioners viktiga ställning och på att de är narrativt relaterade till varandra genom Kyllikki – *Moisiogården* är delvis en musikalisk beteckning på hennes person och det är hon som är drivkraften bakom Olofs forsfärd.

Ytterligare en tonartsrelation finner vi mellan *Adagio 1* och *Ensamhetsmusiken* i akt 2, *Allegro 3* (och *Adagio 4*) och *Ensamhetsmusiken* i akt 6 vilka alla spelas i c-moll. De händelser dessa kompositioner beledsagar är förknippade med varandra – Koskelavärdinnans upptäckt av Olof och Elli vilket är upphovet till att de båda lämnar hemmen, Olofs själskris då han betänker det öde detta har fört med sig för honom och Elli och slutligen Ellis död. Notera att sista akten liksom akt 4 inte innehåller en enda molltonart vilket alla de andra akterna gör. Båda dessa akter har narrativa och dramaturgiska särställningar. Akt 4 utgör dramats höjdpunkt med forsfärden och här finns ett lyckligt delslut som framhävs genom de genomgående durtonarterna. Samma gäller för sista akten som också pekar tillbaka på

[478] Marks, *Music and the Silent Film*.

fjärde akten genom *Forsfärden*. Durdominansen i denna sista akt bryter abrupt och melodramatiskt av mot den föregående aktens så gott som totala moll-karaktär och dur-klangerna blir därmed ytterligare framträdande. Signalerna är otvetydiga – det finns inte längre något som komplicerar intrigen och filmen slutar lyckligt.

Olof och kvinnorna – musiken som tematisk uttolkare

Liksom en stor del av stumfilmens samlade filmproduktion går *Sången om den eldröda blomman* utan tvekan in under genrebeteckningen melodram. Det allra mest framträdande karaktärsdraget i melodramer (liksom det romantiska musikdramat) är att i dessa underodnas ”virtually everything to broad emotional impact … the narration will be highly communicative about fabula information – specifically, information pertaining to characters’ emotional states” för att tala i David Bordwells termer.[479] Musiken har både historiskt och narrativt sett en avgörande betydelse för melodramer, där en av musikens viktigaste funktioner är att spegla och informera om karaktärernas känslor och sinnestillstånd. *Sången om den eldröda blommans* tematik kan kortfattat sägas vara Olofs förhållande och förhållningssätt gentemot kvinnor och hur kvinnorna förändrar hans liv på avgörande punkter. Musiken i filmen fungerar till stor del som uttolkare av Olofs känslovärld liksom av hans inställning till kvinnor. Man kan säga att musiken ger en musikalisk bild av Olofs inre; av hans attityder, känslor och tankar. Jag vill här försöka visa hur musiken karakteriserar Olof och hans förhållande till kvinnorna och hur den hjälper oss att tolka de processer Olof går igenom.

Livet leker

Filmens första bilder visar Olof som hugger träd i skogen i vårens första solstrålar. Musiken till scenen, *I vårbrytningen*, går i 3/4-takt och har beteckningen largamente, d v s lugnt och brett. Stämningen som förmedlas är också lugn, ljus och harmonisk och hela scenen andas lycka och frid.

[479] Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s 70.

Så dyker vallflickan Annikki upp som ett skogsrå mellan träden och orkestern börjar spela nästa inslag som kallas *Skogsjungfrun*. Temat består huvudsakligen av olika soloinslag av klarinett, oboe och violiner. Blåsinstrumentens melodier härmar vallningslåtar och lockrop och är alltså en entydig signal på Annikkis sysselsättning. Men violinstämman har något att tillägga till denna otvetydiga signal. Violiner är genom instrumenteringskonventioner ofta en beteckning både för öm kärlek och den ljuva, goda kvinnan, och här får alltså den rent yrkesmässiga funktionen ge vika för det kvinnliga som kön.[480] Detta är inte utan anledning. Annikki är en av de kvinnor Olof roar sig med och i Olofs ögon är hon främst ett exempel på kvinnlig skönhet snarare än en kovallerska. Musiken ger oss alltså flera signaler om vem Annikki är, vad hon sysslar med, och tillsammans med de blickar hon kastar åt Olof framhäver de smeksamma violinerna att hon är mer än kamratligt intresserad av skogshuggaren.

Den tolkning jag ger ovan ligger främst på ett innehållsligt plan men här finns också formella, dramaturgiska funktioner. Om man gör tankeexperimentet att orkestern hade fortsatt att spela *I vårbrytningen* till bilderna då Annikki hade dykt upp hade tolkningen blivit en annan. Då hade inte Annikki markerats och profilerats på det sätt hon gör nu. Att musikinslag överhuvudtaget förändras gör att en viss person eller händelse utkristalliseras, lösgör sig från enhetligheten och framstår som något man ska lägga märke till. Musiken fungerar som en signal på att något nytt inträffar. Samma musik däremot gör att separata bilder sammanknyts, inget framhävs som något speciellt.

---

[480] Se Gorbman, *Unheard Melodies*, avsnittet ”Music and representation of Woman”. Instrumenteringskonventioner är en funktion som framhålls av de flesta författare i filmmusik och musikestetik och är ingen företeelse som enbart är förknippad med filmmusik. de La Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, diskuterar ur musikvetenskaplig synpunkt varför violiner ofta används vid kärleksscener: ”Die Art seiner Tonerzeugung macht es der Spontaneität und der Subjektivität noch der feinsten Ausdrucksvaleurs nächst der menschlichen Stimme am ehesten dienstbar.” s 145.

Lars Hansson som Olof kurtiserar Greta Almroths Annikki i Sången om den eldröda blomman (SFI Bildarkivet)

Helga de La Motte-Haber och Hans Emons berör detta då de menar att musik kan framhäva något som figur mot en grund. Att inte skifta musik skapar ”ein Etcetera zu der zeitlichen Raffung eines vorgangs auf der Leinwand. Sie integriert das gezeigte Geschehen zu einem Eindruck von Ereignislosigkeit, dem – vergleichbar sprachlichen Konjunktionen – trotzdem Bedeutung erwächst, weil die Relation des Vorausgehenden und Nachfolgenden prägnanter hervortritt”.[481] Termerna ”figur” och

[481] de La Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, s 197.

”grund” i samband med filmmusik används för övrigt i olika betydelser av olika författare. David Bordwell använder dem i betydelsen att t ex en hög ton framträder mot en botten av låga toner och att tal tycks föregå i förgrunden medan ljud finns i bakgrunden.[482] Ytterligare en variant av begreppen finns som vi tidigare har sett hos Ansa Lønstrup.

Då Annikki sätter sig hos Olof skiftar orkestern från *Skogsjungfrun* till stycket som kallas *Alla Marcia*. Detta spelas fram tills hon får den lilla blomsterbuketten av Olof då ett något förkortat *Skogsjungfrutema* återkommer med tyngdpunkten lagd på violinerna (i pianostämman kallas musikmotivet *blomsterkvasten*). *Alla Marcia* är som beteckningen antyder en taktfast melodi men är också mycket glad och sångleksaktig till sin karaktär. Annikkis och Olofs flirtiga samtal får därmed en lekfull och lättsam aura över sig. Hade orkestern fortsatt att spela *Skogsjungfrutemat* hade deras tête-à-tête mer fått karaktären av romantiskt vemod, kanske blivit mer ömsint. Jag vill tolka *Alla Marcians* lekfullhet som att det är Olofs inställning som musiken här speglar – hans uppvaktning innehåller inget djupare allvar utan han förlustar sig glatt med den kvinna som dyker upp. Detta menar jag bekräftas av senare händelser i filmen. Däremot ställer sig musiken, med *Skogsjungfrutemat*, snarare på Annikkis sida vid överräckandet av blommorna. Att det är Annikkis sinnestillstånd och tankar som nu står i centrum underbyggs av kamerans fokusering på henne under dessa bilder. Hennes inställning till samtalet med Olof är avgjort av ett mer allvarligt romantiskt slag. Under sekvensen växlar alltså musiken mellan Olof och Annikki som för att profilera och berätta om deras olika grad av engagemang – Olofs bekymmerslösa flirt kontra Annikkis seriösa.

Redan i nästföljande händelser har den obeständige Olof valt ut en ny flicka att försöka erövra. Byns ungdomar har ställt till med dans och både Olof och Annikki finns bland de dansande. Till danserna spelar orkestern dansmusik av folkligt slag och musiken antar alltså funktionen av diegetisk musik. Bland ungdomarna finns också Elli och under en danslek jagar Olof upp henne bland kullarna. Denna scen innehåller också inklippta bilder av en alltmer besviken Annikki. Efter detta intermezzo återupptas dansen. Under denna blir det tydligt att Olof nu föredrar Elli och den försmådda och ledsna Annikki drar sig ur dansleken och sätter sig ensam nere vid ån. Till dessa bilder spelas sista takterna av *Skogsjungfrumotivet*, d v s enbart den mjuka och romantiska violindelen.

---

[482] Bordwell, *Narration in the Film*, s 118f.

Åter framhävs det glättiga och obekymrade i Olofs tillvaro. Han ägnar en stor del av sin tid åt lättsamma och oseriösa flirter med byns flick-or och bryr sig inte om att han krossar några hjärtan. Detta betonas av dansmusiken som har samma folkliga karaktär som förra aktens *Alla Marcia*. Musiken berättar genom sin lekfullhet att hos Olof finns inget som tynger hans sinne, inget som fördunklar hans tillvaro. Men Annikki är inte längre glad och då hon sitter vid åstranden påminner musiken oss om stunden i skogen då hon stod i centrum för Olofs uppvaktning. Annikkis ledsna ansikte sammankopplat med violintonerna, med den starka kodning dessa bär, ger oss helt enkelt betydelsen ”försmådd kärlek”.

Enligt äldre terminologi i filmmusiklitteraturen skulle den musik som spelas i hela denna sekvens kallas parallelliserande musik i meningen att den berättar samma sak som bilderna. Men musiken tolkar händelserna i bilderna och även om den tycks säga ”samma sak” tillfogar den alltid något nytt, något utöver. Om vi går tillbaka till inledningssekvensen visade jag där hur man genom kommutation, d v s ett imaginärt utbyte av den befintliga musiken, kan se hur det narrativa budskapet förändras.[483] I det tankeexperimentet jag där gjorde kunde båda varianterna räknas som parallell musik men kommutationen visade en signifikant förskjutning i meningsbildningen. Naturligtvis kan man göra en riktigt drastisk kommutation och till den första sekvensen eller till bilderna av Annikki vid åstranden tänka sig t ex mörk och hotfull musik. Jag vill mena att de semantiska konsekvenserna skulle varit genomgripande och detta är exempel på vad Gorbman menar med att musiken förankrar den polysemiska bilden (se kapitel 2).

Elli blir orsaken till att Olof får lämna hemmet och fädernebygden. De två smyger iväg en sen kväll och träffas i en lada. Olofs liv är lekande glatt så musiken spelar upp i en *galopp* i 2/4-takt. Musiken har alltså alltjämt karaktären av folklig dans och är nu mycket taktfast och sprittande. Det nattliga kärleksäventyret är bara fyllt av glädje och livslust. Men idyllen störs av avslöjandet. Men trots att Olof nu tvingas lämna hemmet ändras inte hans inställning till livet och kvinnorna utan den präglas ännu ett tag av oseriös flirt.

---

[483] Begreppet kommutation, som är lånat från lingvistiken, diskuteras och exemplifieras av Gorbman, *Unheard Melodies*, s 16f.

Då Olof lämnat hemmet tar han arbete som flottare, eller stockjunkare som de kallas i filmen. Efter några scener med stockjunkarna i början av akt 3 presenteras Moisiogården med dess innevånare – den barske gårdsherren Moisio och hans stolta dotter Kyllikki. Orkestern spelar nu en romantiskt harmoniserad melodi med löpande åttondelar i basen. Melodistämman, som spelas av violiner, är smekande och jämnt melodisk och sångbar. Eftersom kameran mestadels följer Kyllikki etableras musiken som tillhörig henne – vi får uppfattningen att musiken kan vara en tolkning av hennes väsen och personlighet.

Musiken tycks dock berätta något annat än det som mellantexten upplyser oss om. Här meddelas att Kyllikki är stolt och ännu inte har skänkt någon pojke ett vänligt eller smeksamt ögonkast. Men smeksam är just vad musiken är, genom melodi, rytmik, harmonisering och instrumentering, och detta får oss att förmoda att musiken i stället delvis pekar fram mot något som ska hända, att Kyllikki kommer att ingå i en situation som motsvarar musikens uttryck. Som karakterisering av Kyllikki som kvinna skiljer sig musiken avsevärt från tidigare ”kvinnomusik”. Det arketypiskt nordiska är så gott som borta och ersatt av en mer individuellt anknuten musik som till sitt uttryck är en mer traditionell beteckning för romantik och harmoni. Men märk att musiken inte är en spegling av Olofs inställning till Kyllikki – de har ju ännu inte träffats. Musiken tycks i stället vara en signal till åskådaren att Kyllikki intar en särställning; genom musiken skiljs Kyllikki ut från de andra flickorna.

Flottarna har blivit lediga från sitt arbete och promenerar längs en byväg. De får syn på Kyllikki som hämtar vatten ur en brunn och flottarna, visa av erfarenheten, utmanar Olof att försöka göra ett närmande till henne. Hittills har ingen lyckats, menar de. Olof, som har svårt att stå emot den här sortens utmaningar, går fram till Kyllikki och inleder en alldeles otvetydig flirt. Kyllikki visar fram sin allra stoltaste sida och de enda blickar han får är föraktfulla och nedlåtande. Olof ger sig dock inte i första taget och Kyllikki är märkbart påverkad av hans närvaro. Men hon ger inte efter och Olof har misslyckats som alla andra. Även Olof är envis och gör ånyo ett försök på kvällen då han är ensam. Kyllikki är i sin trädgård och plockar rosor då Olof går förbi och väcker hennes uppmärksamhet genom att blåsa piprök på henne. De pratar men Kyllikki är lika styvnackad som tidigare. Olof frågar om han kan få en ros men Kyllikki nekar honom med motiveringen att det inte varit sed på Moisiogården att ge blommor till vem som helst. Olof blir arg och går

därifrån med orden att om hon någon gång upptäcker att hon gett sina rosor för högt värde ska hon fästa dem vid staketet. Kyllikki svarar att så högt värde ger hon dem alltid att den som begär dem också ska våga något annat än att begära rosor, för det vågar vilken landsvägsstrykare som helst. De skiljs som ovänner.

Jag har beskrivit händelsekedjan ingående eftersom den är avgörande för Olof och för kommande händelser. Aldrig har Olof blivit så tydligt avvisad, och det är Kyllikkis utmanande förakt som får Olof att genomföra filmens stora dåd. Under alla dessa scener spelar orkestern folkmusikbaserade polkalåtar vilka har ett glatt och lekfullt utspel. Flirtscenerna blir därmed paralleller både innehållsmässigt och musikaliskt till Olofs tidigare äventyr i kärleksbranschen. De framstår genom den dansanta och glada musiken som lekfulla och får ett kraftigt stänk av humor. Musikens lättsamma uttryck speglar Olofs inställning till kärleken och flickorna – det är inte värt att tas riktigt på allvar utan är bara på skoj. Eftersom orkestern spelar nordiskt folklig eller dansartad musik då Olof uppvaktar Kyllikki och de andra flickorna får dessa scener något av danslek eller folksaga över sig, de blir nästan nordiskt arketypiska eller rituella.

Men Kyllikki har slagit an en sträng i Olofs inre som får honom att med dödsförakt kasta sig ut i den strida forsen. Genom att besegra forsen, vilket ingen lyckats med tidigare, vinner Olof slutligen Kyllikkis hjärta. Forsen blir en metafor för Kyllikki. Då Olof senare passerar Kyllikkis hus har hon fäst rosor på staketet. Orkestern spelar då ett *Andantino* som är en variation över visan *Jag gick mig ut en afton*. Det folksångsbetonade finns alltså fortfarande med i den musikaliska karakteri-seringen av Olofs relation till kvinnor, men det snabba tempot och det ystra uttrycket har fått ge vika för det långsamma och stillsamma. Musiken förmedlar att Olof har börjat ge sig in i mer allvarsamma lekar. Hans obekymrade och hjärtekrossande spel med kvinnor börjar transformeras mot något djupare och ärligare.

Samma sak gäller då Kyllikki och Olof möts uppe på berget i nästföljande akt. Till scenen spelas *Adagio 2* och inget av det glättiga finns kvar. Nu präglas samvaron i stället av vemod. Olof kan inte helt ge sig hän åt lyckan eftersom han är oönskad hemma och inte har någon kontakt med sin hembygd. Men detta kommer att lösas på melodramens drastiska och omkastande sätt.

Omvändelsen

I sitt sökande efter något som kan ge hans liv innehåll och mening beger sig Olof till staden. Han plockas upp på gatan av en glädjeflicka som gör sitt bästa för att få honom på bättre humör men hon lyckas inte. Olof förblir nedstämd och tankfull. Som ett sista försök att förbättra Olofs sinnesstämning hämtar glädjeflickan en nykommen flicka. Då de kommer tillbaka in i rummet visar det sig att nykomlingen är Elli, som ju också blivit bortkörd från hemmet. Olof och Elli tittar med fasa på varandra och i skam vänder sig Elli bort och rusar ut ur rummet varpå Olof desperat lämnar huset.

I dessa scener inträffar alltså det som kommer att bli vändpunkten för Olof. Upptäckten av Ellis belägenhet blir det incitament som får honom att ur botten av sin själ plocka upp reminiscenser från det tidigare glädjefulla livet. Dessa inre händelser hos Olof berättas till stor del genom musiken.

Att något avgörande kommer att hända då nykomlingen ska hämtas signaleras genom musikaliska konventioner. Då glädjeflickan lämnat rummet blir musiken, i kontrast mot den glada vals som nyss spelats, återhållsamt hotfull med mullrande trummor och pizzicato i violinerna interfolierat med de tamburiner som hörts under stora delar av akten. Då Olof och Elli i akt 2 var på väg att bli upptäckta av Olofs mor spelades också sådana pizzicatotoner och då de nu repeteras påminner de oss om dennna tidigare händelse som blev en vändpunkt i berättelsen. Åter är det en upptäckt som kommer att vända händelseförloppet och åter är det Olof och, som det ska visa sig, Elli som är inblandade. Elli, som var orsaken till att Olof fick lämna hemmet, kommer nu att bli orsaken till att han återvänder. Pizzicatotonerna erinrar oss om tidigare avgörande händelser i filmen samtidigt som de förebådar att något drastiskt kommer att inträffa.

Då Elli kommer in i rummet spelar trummorna ett kraftigt crescendo som avslutas med ett sforzando i samma ögonblick som Olof och Elli upptäcker varandra. Musiken speglar och profilerar deras chockartade upplevelse. I några sekunder blir orkestern helt tyst samtidigt som det i bild blir totalt stilla. Effekten blir en andlös spänning. Orkestern spelar så några takter ur den trio från akt 2 då Olof och Elli förlustade sig på höskullen och musiken övergår därefter i *Allegro 3* som fortsätter in i nästa scen.

De få takterna ur trion menar jag kan vara en musikalisk överföring av de tankar och känslor som rör sig i Olofs inre. Efter den urbant

betonade musik som hittills dominerat i denna akt framstår de få takterna som ett svagt eko ur det förflutna, som en musikalisk bild av de känslosträngar som kommer i dallring hos Olof då han inser vem det är som står framför honom. Musiken påminner oss om Ellis och Olofs tidigare problemlösa liv. Till de följande händelserna spelas musik som är adekvat med detta mönster.

Till tonerna av orkesterns *Allegro 3* kastar sig alltså Olof huvudstupa iväg och irrar så småningom in på ett kafé. Då Olof har satt sig ner därinne spelas musiken långsammare och övergår i *Adagio 4*. Inne på kaféet genomgår Olof sin själskris. Medan han börjar fundera över sig själv och sitt nuvarande tillstånd och avläser sitt jag i en spegel som hänger på väggen spelar orkestern ett något transformerat *Vårbrytningstema*, först med klarinetter som i akt 1 och sedan med bleckblåsinstrument. Tonerna ur *Vårbrytningstemat* liksom *Adagio 4* framstår inte bara som tolkande Olofs känslor utan också som ett subjektivt uttryck för Olof. När Olof ser sitt nedbrutna jag vid spegeln och *Vårbrytningsmusiken* samtidigt klingar ställs de två extremerna mot varandra, nu är han på andra sidan från det rena och friska. Musiken berättar om hur gamla minnen tränger sig på, hur han påminns om det förgångna.

Men minnena är bitterljuva – samtidigt som han tänker på hur ljust och lättsamt livet var förr inser han hur han har lekt med kvinnornas tillgivenhet. Musiken visar detta genom den förändrade instrumenteringen i *Vårbrytningstemat* och det alltmer dissonanta *Adagio 4*. Dissonans är som bekant ett konventionellt tecken för oro och upprördhet. Jag menar att man här kan tala om en sorts musikalisk mindscreen, alltså metadie-getisk filmmusik. Olofs inre monolog berättas till stor del genom musiken i samspel med mellantexter, mimik och Olofs avläsning av sig själv i spegeln.

I avsnittet om strukturella mönster visade jag hur man kunde se en cirkelrörelse från akt 2 till akt 6 genom det musikaliska motiv som jag har kallat *Ensamhetstemat*. Då Olof har rannsakat sig själv lämnar han kaféet för att uppsöka Elli, antagligen för att hjälpa henne och för att gottgöra sin svekfullhet. Men då han kommer fram möts han av ett sorgligt budskap. Elli har tagit livet av sig och lämnat ett meddelande att hon inte längre orkar leva. Då Olof kommer in i huset spelas *Ensamhetstemat*. Det finns narrativa likheter mellan denna situation och den tidigare i akt 2 vilket musiken framhäver och markerar. Elli är nu för gott bortkörd ur världen, hon tror sig inte vara önskad någonstans. I akt 2 spelades temat då Elli gick bort från hemmet, nu spelas det då hon

lämnar jordelivet. Ellis tragiska öde markeras genom att en orgel är tillagd. Akt 6 avslutas alltså på ett liknande sätt och har vissa narrativa likheter med akt 2. I båda akterna är det ett otillåtet kärleksmöte som är anledning till den följande olyckan. I båda medverkar och försvinner Elli, men sista gången är det definitivt. Musiken påminner oss också om att det var Olof som var skuld till att hon fick lämna hemmet och kanske är musiken också här är en spegling av Olofs känslor – han känner sig skyl-dig till hennes självmord. Genom Ellis död sluts cirkeln och Olofs utflykt i världen är nu slut. Musiken framhäver och är delaktig i att skapa detta narrativa mönster.

Olof beger sig nu åter till sina hemtrakter endast för att upptäcka att hans föräldrar är döda. Då han står och minns avskedet från föräldrahemmet faller hans tankar på Kyllikki. Olof har nu kommit till insikt om vad han tidigare ställt till med och vad som verkligen betyder något för honom. Musiken vid moderns grav och under scenen direkt därefter binder samman de tre kvinnor som har varit avgörande för Olofs liv – modern, Elli och Kyllikki. I det harmoniumsolo som spelas vid graven klingar kort några violintoner ur *Adagio 1* som spelades då modern upptäckte Elli och Olof, och Elli fick lämna hemmet. De två första takt-erna i harmoniumsolot och *Moisiogården*, som spelas till scenen direkt efter, är i princip identiska. Kyllikki och modern betecknas alltså gemensamt med några toner (!).

Olof beger sig genast till Kyllikki för att åter begära hennes hand. Kyllikkis far vill fortfarande inte ge sin välsignelse, men då han inser att Olof är arvtagare till den stora Koskelagården ger han med sig. Filmen slutar med att Olof och Kyllikki håller varandra i famn.

Olof har nu lämnat den lättsinniga och bedragande inställningen mot kvinnorna och detta framträder i musiken. I stället för den dansvise-betonade musiken spelas, då Olof beger sig till Kyllikkis hem, *Moisio-gårdsmusiken*. Denna musik som tidigare representerade Kyllikki utan Olof närvarande används nu, samtidigt som den betecknar Kyllikki, för att markera en transformation hos Olof. Han har nu funnit sann kärlek och musiken visar detta genom att spela i ett annat idiom. Även Olof innesluts nu i Kyllikkis musik, Kyllikki som alltid menat allvar med sin kärlek. Även karakteristiska delar ur *Forsfärdstemat* spelas till slutscenerna i Kyllikkis hem. Fadern bevekas som sagt av Olofs rikedom men *Forsfärdstemat* tycks berätta för oss att det inte är rikedom och pengar som har någon betydelse för Kyllikkis och Olofs kärlek. Olof lyckades vinna Kyllikki genom att visa mod och manbarhet och detta påminner oss musiken om. *Forsfärden* som spelades till filmens klimax

avslutar filmen tillsammans med klingandet av klockor, och ger därmed både en narrativ och dramaturgisk avrundning och sammanfattning.

Landsbygd kontra stad

Sången om den eldröda blomman är vad Per Olov Qvist i sin avhandling *Jorden är vår arvedel* kallar allmogefilm.[484] Allmogefilm är en undergenre till den övergripande landsbygdsfilmen som hade en av sina blomstringsperioder under stumfilmstiden med början 1917. Allmogefilmen kännetecknas av ”en medvetet gjord, naturromantisk landskapsskildring” med en schablonmässig handling.[485]

Per Olov Qvist framhåller att motsättningen mellan land och stad var mer regel än undantag, och en av de viktigaste motivkretsarna, i allmogefilmerna. Det vanligaste sättet att skildra motsättningen var enligt Qvist miljödualismen: ”Enkelheten ligger i framhävandet av landet och staden som två motpoler, där landet enkelt uttryckt står som bärare av dygden i motsats till stadens syndfullhet”.[486] *Sången om den eldröda blomman* är en av de filmer som innehåller tydliga exempel på denna dualism (både stumfilmsversionen och 1956 års inspelning). Naturen spelar en viktig roll i filmen genom att ”vara stämningsskapande, ge den känslomässiga bakgrunden till vissa scener samt stundtals själv spela en aktiv roll i handlingen”.[487]

Jag vill här visa att musiken i stumfilmsversionen spelar en viktig roll i framhävandet av naturen och dualismen land/stad. Qvist har i sin avhandling ett kort kapitel om musiken, ”landskap och musik”, men behandlar i detta främst sånger vilket förekom i många ljudfilmer inom denna genre.

---

[484] Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel*, diss. (Uppsala: Filmhäftet, 1986). Qvist definierar och diskuterar genreindelningen främst på s 23.
[485] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, s 23.
[486] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, s 209.
[487] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, s 243.

Kyllikki (Edith Erastoff) vinkar adjö till stockjunkarna (SFI Bildarkivet)

Endast inom parentes nämns det han kallar ackompanjerande filmmusik. I *Sången om den eldröda blomman* är den nationalromantiska musikstilen dominerande och i några scener är de naturromantiska dragen mer framträdande. Dessa ställs i ännu tydligare profilering då de bryts mot stadsaktens musik, akt 6.

I filmens början står Olof i skogen en vårdag och hugger träd. Solen silas genom de skira lövträden, Olof ser lycklig ut och hela scenen andas frid. Musiken, *I vårbrytningen*, spelas av hela orkestern som här lägger tonvikten på stråkarna. Musiken är mycket melodiös och går ibland i den folksångsmoll som är vanlig i svensk folkmusik. Hela bildföljden

karakteriseras av redundans, man använder alltså olika cinematiska element för att förmedla samma sak, och effekten blir överväldigande. Vi kan helt enkelt inte misstaga oss på bildkedjans kommunikationssyfte.[488] Den skandinaviska nationalromantiken är omisskännlig, inte minst genom musiken. *Skogsjungfrun*, som är musikinslaget därefter, spelas av klarinett och oboe. Blåsinstrument av typ oboe har sedan länge i den västerländska musikhistorien stått som symbol för den pastorala herdevärlden bl a (naturligtvis beroende på den musikaliska kontexten). Genom att blåsinstrumentens melodier här är förvillande lika vallningslåtar befäster de ännu starkare berättelsens förankring i det skandinaviska skogslandskapet.

Olof tar, då han lämnat hemmet, arbete som flottare – väl något av det mest urskandinaviska arbete man kan tänka sig, man arbetar *ute* i naturen *med* naturen. Qvist noterar också att den levnadsglade flottaren är en schablonbild i landsbygdsfilmen.[489] I den första scenen får vi se Olof i arbete tillsammans med sina kamrater. Det är kraftfulla tag med kraftfulla karlar och musiken framhäver denna karaktär. Musiken, *Andante pesante*, är gånglåtsmässig i 4/4-takt med melodistämman ofta i jämna, markerade fjärdedelar, mycket sångvänlig i dur och med drag av dansmusik, närmast polka. Den jämna takten och den trallvänliga melodin för tankarna mot arbetssånger och har ett manligt drag.

I Henrik Karlssons avhandling om *Frihetsvisan* försöker han bl a definiera de musikaliskt manliga drag som förekommer i vissa av *Frihetsvisans* tonsättningar.[490] Hans inringning av dessa karakteristika visar sig vara en utmärkt beskrivning av *Andante pesante* i akt 3.

> Till en början är det lättare att inringa det ”manliga” med en negativ definition. Där finns inget tvekande eller sökande eller mångtydigt. Elegiska tonfall undviks för att inte erinra om *Du gamla, du fria* för mycket, och i de fall tonsättarna använder moll balanseras detta ofta med marschrytm - - - Inledningstakternas ”motto” har ett stort omfång, ofta en oktav eller mera, och språngvis fallande melodik. Det rör sig i regel om tonikatreklangens omspunna toner, dvs ett slags inbäddad fanfar, och har givetvis också fanfarernas innebörd av lystring och

---

[488] Om redundans, se Bordwell, *Narration in the Fiction Film*.
[489] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, t ex s 24.
[490] Henrik Karlsson, *”O, ädle svensk!” Biskop Thomas’ frihetssång i musik och politik*, diss. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 59, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborg nr 19, Stockholm, 1988).

> samling. Tonaliteten är stabil och pålitlig, likt ett auktoritärt och odiskutabelt uttalande från ovan...[491]

Detta manliga och kraftfulla ställs i omedelbar kontrast mot det efterföljande musikinslaget, *Moisiogården*, med sin mjuka och smeksamma melodik.

Flottaren och forsen har nu blivit introducerade i filmen och det är dags för Olof att utföra sitt mandomsprov på den strida forsen, även detta en nästan obligatorisk ingrediens i allmogefilmerna. Olof ger sig ut på älven på en timmerstock och han lyckas under stor dramatik att besegra den strida forsen. Byfolket följer honom hela tiden spänt. Till denna dramatiska höjdpunkt har Järnefelt skrivit musik som är program-matisk och tonmålerisk till sin karaktär. Den virvlande forsen är åskåd-liggjord genom de löpande violinerna, det hastiga tempot och den kraftfulla dynamiken. Den skandinaviska naturen står i berättelsens centrum och musiken hjälper till att ge sekvensen den status av peripeti som är åsyftad. Musikens nationalromantiska karaktär får här sitt fulla utlopp.

Trots att Olof behärskar floden och vinner Kyllikkis tillgivenhet finner han inte ro. Hans sökande går vidare. Olof beger sig iväg till staden och därmed, enligt denna filmgenres mytologi, till samhällets avigsidor och mörka avgrunder.[492] Vi ser honom en mörk natt ute på gatan bland försupna och prostituerade och en av dessa lockar med sig Olof. Till dessa gatuscener spelas *Adagio 3* som innehåller toner ur *Vårbrytningsmusiken*. Men tonerna är förändrade. Till skillnad från temats tidigare mjuka legatokaraktär spelas det här pizzicato och i åttondelar med åttondelspauser. Temat är alltså uppbrutet och kan sägas vara en musikalisk bild av Olofs avbrutna harmoni.

När Olof är inne hos glädjeflickan och de förlustar sig med vin och gitarrspel spelas en melodi influerad av bolero, eldig och eggande, helt skild från det tidigare musikidiomet i filmen, och en vals av wiener-karaktär. Denna väsensskilda musik, med ursprung från andra länder, står liksom staden för något främmande, och därmed inom denna landsbygdsideologi för något ont och farligt. Tidigare har en stor del av scenerna utspelats utomhus, nu är alla scener inomhus (utom den introducerande som var på gatan) och bilderna är tintade i syndfullt rött. Den musikaliska kontrasten är påfallande – vi är nu fjärran från

---

[491] Karlsson, *”O, ädle svensk!”*, s 216.
[492] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, s 207f.

oskyldiga glada danslekar och folksånger, nu är vi inne i den mörka och hetsande musiken med sexuella övertoner. Olofs tidigare kvinnor har varit bondflickor och stått naturen nära och deras musikaliska beteckning och karakterisering har hållit sig inom den folkmusikaliska sfären. Men nu är vi hos ’depraverade’, ’förstörda’ stadsflickor och detta markeras genom den artskilda musiken.

Det var alltså inte bara staden som man i dessa filmer ville framställa som något syndfullt och degenererat utan även den musik man förknippade med den urbana levnadsformen. Ett citat ur Qvists bok som huvudsakligen gäller för måleri kan även appliceras på musiken: ”Konsten skall närma sig ett folkligt ursprung och ge uttryck åt hembygdens och jordens ande”.[493] Denna folkliga musik som beteckning för natur är ytterligare ett element i betonandet av det svenska i denna tids filmer, låt vara att just denna film egentligen har finländska rötter.

I kinotekböcker var förslagen till musikaliska uttryck för natur mer europeiskt borgerliga vilket Philip Tagg uppmärksammat: ”The other catalogues show similar tendencies in depicting the Pastorale mood exclusively from the nineteenth-century bourgeois musical viewpoint”.[494] Exempel på musik lämplig till naturscenerier kunde vara Griegs *Till våren*, Schumanns *Träumerei* eller liknande. Men här används det folkliga idiomet för att framhäva det svenska och den livsstil man ville förfäkta: ”Med hjälp av olika schabloner anknyter tonsättarna till redan välkända musikaliska genrer och stilar och ger de ideologiskt ’riktiga’ associationerna, till begrepp och institutioner i det svenska samhället som av hävd hörde samman med fosterlandskänslan och dess upprätt-hållande – – – folkmusiken anknyter till hembygden, rötterna i landsbygden, det folkliga”.[495] Som kontrast till detta står den icke inhemska, borgerliga och mer internationellt betonade musiken som uttryck för den stad och dess invånare som man ville ge en negativ färgning.

Nästa akt i filmen kallas *Pilgrimsfärden*, som om Olof nu måste göra bot för de synder han begått. Han beger sig mot föräldrahemmet igen men träffar där en pojke som talar om för honom att de gamla dog våren innan. Olof kan alltså inte återknyta föräldrakontakten. Som avbrott till den tidigare aktens dunkelhet och sorgsenhet spelas, då man ser Olof vandra över solbelysta kullar, ett oboesolo som påminner om en

---

[493] Qvist, *Jorden är vår arvedel*, s 245.
[494] Tagg, ”Nature as a Musical Mood Category”, s 7-8.
[495] Karlsson, *”O, ädle svensk!”*, s 225.

herdepipa. Det hela blir en väl sammansmält helhet – solskira kullar, grönska, en fri Olof, oboesolo. Det skandinaviska utomhuslivet blir än mer betonat som något positivt, mycket genom den pastorala, ”lantliga” musiken till skillnad från den nyss avslutade stadsmusiken. Olof är tryggt återbördad till jorden och till fädernesgården.

Sammanfattning

Jag har i analysen koncentrerat mig kring några teman som jag anser vara de mest framträdande för musikens roll i det narrativa bygget. Ett av dessa tema är Olofs förhållande till kvinnor vilket i musiken speglas genom dess förändring från lekfulla danslåtar till en mer typifierad romantisk musik. En annan viktig uppgift för filmmusiken är att vara uttolkare av Olofs känslor och sinnestillstånd. Denna funktion är typisk för musiken i filmmelodramgenren, samtidigt som den nationalromantiska musiken förstärker filmens tillhörighet i allmogefilmernas värld. Musiken är en viktig medspelare i värdedifferentieringen mellan land och stad som var så kännetecknande för dessa filmer.

Men musikens funktion i *Sången om den eldröda blomman* är inte bara att vara katalysator åt innehållet, utan den är också ett formgivande element. De cirkelrörelser som musiken formerar, markerar dramaturgiska enheter på ett sätt som inte omedelbart framgår av de visuella händelserna. Filmen blir därmed mer sammanhållen, den får en narrativ och strukturell enhetlighet och sammanbindning. Utan musiken skulle intrycket med största sannolikhet bli mer splittrat och svårfångat.

Motiv och teman återkommer i nya kontexter, musiken blickar bakåt och framåt, påminner, speglar och berättar. Lika lite som när det gäller filmerna med kompilerad musik kan man här tala om ledmotiviskt arbete, snarare ett tematiskt. Det tematiska arbetet kan sägas ligga på en genrenivå; olika musikstilar genererar genom olikartad karaktär symbolik med flera undertexter. Enhetligheten i det musikaliska berättandet skapas liksom i det kompilerade musikprogrammet på andra sätt än genom ledmotiv – genom dess sätt att beteckna, genom den musikaliskt genomarbetade strukturen etc.

Men det finns naturligtvis en stor skillnad mellan originalkomposition och kompilerat musikprogram. I den förra är *en* kompositör ansvarig för hela filmmusiken vilket utöver de rent musikaliska konsekvenserna även

får återverkningar på den narrativa nivån. Genom att musiken har en mer genomgripande enhetlighet får den en annan kontinuitet. Kontinuitet var ett av honnörsorden för musiken till stumfilm – bröts den musikaliska linjen blev det också ett avbrott i den fiktiva diskursen: ”Continous music insured narrative integrity and safeguarded the absorption of the spectator into the fictive world.”[496]

Även kompilerad musik spelades utan avbrott men originalkompositioner har en kontinuitet i det musikaliska arbetet, i arrangemang, instru-mentering och stil såväl som i den musikdramatiska koncipieringen. I musiken till *Sången om den eldröda blomman*, liksom fallet säkert var i andra originalkompositioner, finns ett musikdramatiskt tänkande som genererar narrativa och dramatiska innebörder – tonarternas relationer med dramats handling, cirkelrörelsernas sammanfattningar av en akts innehåll eller inramning av dramatiska helheter, och de korta påminn-ande återtagningarna som dyker upp likt tankar och känslor hos karaktär-erna. Musiken är inte enkom ett pålagt ackompanjemang utan är mångfasetterat integrerad i den dramatiska strukturen.

[496] Kalinak, *Settling the Score*, s 54.

9. Avslutande reflektioner

Att gå på biograf under stumfilmstiden var en annorlunda filmupplevelse jämfört med idag. På de stora premiärbiograferna, såsom Röda Kvarn och Palladium i Stockholm, var dagens popcornlukt och godisprassel långt borta. Här var det guldgalonerade vaktmästare, festklädd publik, vacker arkitektur, frackklädd orkester och *levande musik*. Även om standarden skilde sig mellan biografer i olika hänseenden fanns alltid en orkester, ett kapell eller en pianist på plats. En stor del av biografupplevelsen kom av den levande musiken i sig under en tid då den musikaliska reproduktionen ännu inte hade fått full utbredning. Grammofon och radio började under 1920-talet göra sitt inträde i hemmen, men fortfar-ande, och i ännu högre grad på 1910-talet då stumfilmen etablerades, var den levande musiken den enda chansen att överhuvudtaget få höra musik. Biograferna var ett av de ställen som erbjöd ett rum för musik, och här kombinerades musiken med det dramatiska berättandet. Den levande musikens samspel med filmdramatiken gav publiken en musikdramatisk upplevelse och en närvarokänsla av högre grad än ljudfilmen. Jag vill mena att stumfilm, alltid med musik, är en särskild konstart och inte en sorts outvecklad film som saknar ljud.

Stumfilmsberättandet är musikdramatiskt, en filmkonst som är beroende av musik för att till fullo göra sig förstådd. Det ligger nära till hands att jämföra stumfilmen med opera och Wagners musikdramer och det har också gjorts av flera författare såväl under stumfilmstid som i senare litteratur. Speciellt Wagner och hans tankar om ett ”Gesamtkunstwerk” har stått i centrum för sådana jämförelser. De likheter man anser finns är användningen av ledmotiv, den kontinuerliga musiken (oändlig melodi), syntesen mellan musik och drama och alltså allkonstverket som konception. I ljuset av de analyser jag gjort framstår dock denna överföring mellan det wagnerska musikdramat och stumfilmsmusikens estetik som problematisk.

Ledmotiv som strukturerande princip var en av de regler som fördes fram i de huvudsakligen amerikanska manualer som publicerades till hjälp för kapellmästarna. Och det var också i amerikanska ”cuesheets” och originalpartitur, och antagligen i något mindre omfattning i engelska och tyska, som ledmotivet verkligen användes. I den svenska stumfilmsmusiken däremot blev ledmotivsprincipen aldrig fullt genomförd. Likaså

är Wagners kontinuerliga musik, den oändliga melodin, av annat slag än musiken till stumfilm. Visserligen spelades musiken i biograferna oavbruten (med modulationer mellan de olika musikstyckena) men i motsats till Wagners och andra, med honom samtida, operakompositörers musik var det ändå tydliga avbrott mellan insatserna. Stumfilmsmusiken kan i denna mening inte kallas fullständigt genomkomponerad:

> Uttrycket genomkomposition har främst använts om den av vers- och strofscheman obundna och ofta starkt assymmetriska prosodin och formbehandlingen i solosång och operamusik under 1800-t:s senare hälft (hos t.ex. R Wagner, H Wolf, G Mahler), där den understöds av ackompanjemangets gestaltning som kontinuerliga förlopp utan tydliga cesurer mellan formleden. Inom operan står denna typ av genomkomposition i motsats till t.ex. sångspelets växling mellan sjungna och talade partier eller nummeroperans uppradande av recitativ, fristående arior etc.[497]

I Wagners operor flyter melodierna in i varandra, det är svårt, för att inte säga omöjligt, att höra var den ena slutar och den andra börjar och under dramats gång blandas de ofta. Så är det inte i stumfilmsmusiken, i alla fall inte i de svenska exempel jag har tittat närmare på. Vill man nödvändigtvis jämföra stumfilmsmusik med opera skulle man i stället kunna säga att stumfilmens musikdrama är uppbyggt som en blandning mellan nummeropera och genomkomposition. I stumfilmsmusiken finns inget som egentligen liknar recitativ men det är å andra sidan, trots modulationerna, klara avbrott mellan musikinslagen. Däremot är flera av de nya stumfilmskompositioner som har presenterats under senare år betydligt mer kontinuerliga till sin form och kan ur denna aspekt kanske mer sägas likna Wagners konception av ett musikdrama.[498]

Däremot vill jag hävda att det i stumfilm skapats en syntes mellan musik och drama, att musiken inte bara finns där som glansnummer utan dess uppgift är att ingå i den narrativa och dramatiska helheten. Musiken har visserligen en mer framträdande uppgift i operan än i film (och det är också därför opera brukar betraktas som en musikgenre snarare än som ett musikdrama) och Robbert van der Lek vill t o m jämställa musiken i

---

[497] *Sohlmans musiklexikon band 3*, s 94.

[498] Jag tänker i första hand på den musik som Carl Davis har skrivit till flera mästerverk från stumfilmsperioden. Ur ett svenskt perspektiv är hans komposition till Victor Sjöströms USA-producerade film från 1927 *The Wind* (Stormen) intressant.

operan med filmens visuella element. Enligt honom har de samma funktion som dramats förmedlare och därmed är det möjligt att ta bort musiken till en film: ”if one removes the music from an opera all that remains is a semi-manufactured product, namely the libretto. If one removes the music from a film, one removes an accessory while the film as such remains intact…Music is a primary condition for opera, whereas in film it is an added element.”[499]

van der Lek talar här om film i mycket generella termer men om vi avgränsar oss till narrativ stumfilm tycks resonemanget inte hållbart (och är det inte heller ur nyare filmmusikteoretisk synvinkel där musiken ses som en narrativ agent helt integrerad i det filmiska berättarsystemet). Visserligen är jämförelsen haltande då det rör sig om två konstformer som framförs i helt olika medier (vilket ytterligare kompliceras av att stumfilmens musik inte finns på filmremsan och ur denna ytliga aspekt verkligen är ett ”added element”) men man förutsatte vid produktionen av stumfilm att den skulle visas tillsammans med musik. Leif Furhammar uttrycker sig på ett ställe med samma ord som van der Lek: ”Det hör till det som på tidsavstånd är fascinerande med stumfilmskonsten, att dess alster i viss mening var halvfabrikat, som fullbordades först vid varje enskilt framförande och där musikernas insatser medförde avse-värda skillnader mellan föreställningar på olika biografer.”[500] Stumfilmens olika beståndsdelar finns i olika diskurser men det behöver inte automatiskt innebära att musiken har en underordnad betydelse (även om den som sagt inte har den primära funktionen som den har i opera). Jag gjorde nyligen experimentet att stänga av musiken till en Chaplin-film och trots all förförståelse jag har angående Chaplin blev filmen svår att förstå, även på den mest omedelbara nivå. Vad betydde kedjan av händelser – var det som hände roligt eller sorgligt, bra eller dåligt? Hur stod de olika händelserna i relation till varandra, vilken roll spelade de olika personerna som dök upp? Allt detta, och mer därtill, får musiken oss att förstå.

Att ständigt återkomma till opera och Wagners musikdramer för jämförelser kan visserligen ge utdelning t ex i form av insikt om stumfilm-ens musikdramatiska arv, men jag tror också att det för samtiden, och kanske även för vår tid, var (är) ett sätt att göra stumfilmen salongsfähig. Man tenderar dock i detta sammanhang att glömma bort de andra arv som stod i mer direkt förbindelse med

---

[499] van der Lek, *Diegetic Music in Opera and Film*, s 8.
[500] *Svensk filmografi 2*, s 21.

stumfilmen, företrädesvis melodramen. Det är troligt att en jämförelse mellan musikanvändningen i en melodrampjäs och en stumfilm skulle vara mer givande ur musikdramatisk aspekt men det är också oändligt mycket svårare ur källsynpunkt.

Stumfilmens musikdrama är ett annat sorts musikdrama än Wagners, men det är likafullt ett musikdrama. Musiken medverkar i den berättande processen på olika nivåer och är en aktiv del i det dramatiska systemet. I analyserna tillskriver jag musiken en förmåga att producera ett flertal betydelser, men det finns ändå en mängd verkningar därutöver. Musiken ”betyder” inte bara det som kommer fram vid en teoretisk analys utan har en överlagring av andra betydelser och icke-betydelser: ”Music constantly oscillates between meaning and ’meaninglessness’, representational and non-representational functions, and because of this it cannot be claimed that it uniformly or unproblematically inhabits one extreme or the other.”[501] Denna pendling mellan beteckning och icke-beteckning och alla de överlagringar som finns i musiken kan vara bidragande till den poetiska uttrycksfullhet jag tidigare nämnt som kännetecknande för stumfilmen och som inte så lätt låter sig fångas i ord.

Wagners dröm om allkonstverket, som till viss del uppfylls av filmen, var också central för den symbolistiska rörelse som alltsedan sekelskiftet hade präglat en del av tidens konstuppfattning. Stumfilmstidens filmestetik ärvde denna tanke om allkonstverket men symbolismen ”är en idéströmning, som också inrymmer föreställningar av helt annan art och på mycket långt avstånd från den syntetiska ambition som Wagner uttrycker.”[502] En av dessa riktningar var purismen som likt dadaismen, kubismen och andra av 1920-talets -ismer vände sig mot den strävan efter att avbilda verkligheten som mestadels präglade filmen. Filmen, och konsten, skulle vara en rent estetisk upplevelse och inte syfta på något annat än sig själv. Även om varje konstart skulle söka sin egenart och inte försöka efterlikna någon annan sågs musiken, såsom varande en ”abstrakt”, icke-referentiell konstart, som idealet. Detta påverkade flera filmskapare. Men i den narrativa stumfilmen var det ändå filmen som styrde urvalet av musik även om man kan finna

---

[501] Caryl Flinn, ”The ’Problem’ of Femininity in Theories of Film Music” i *Screen* (Volume 27, Number 6, november-december 1986), s 72.

[502] Dag Nordmark, *Bildspråkets betydelser - ett bidrag till filmteorins historia* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1976), s 19, som också noterar att denna rörelse inom filmen vanligen benämns som impressionistisk men att den till sin natur egentligen är symbolistisk.

exempel på att en film i vissa delar tog hänsyn till att musiken kunde behöva tid på sig att för att nå fullt uttryck. Men i *cinéma pur*, den rena filmen, lät man ibland musiken vara den styrande faktorn eller överförde musikaliska principer till film.

I Frankrike, där denna riktning profilerades, gjordes flera filmer med namn ur den musikaliska floran. Germaine Dulac var en av de allra ivrigaste förespråkarna för den rena filmen och hennes filmer har titlar som *Cinégraphique sur une Arabesque*, *L'Invitation au voyage*, *Disque 927* och *Thèmes et variations* som i tur och ordning, förutom den sista, är byggda på musik av Debussy, Beethoven och Chopin.[503] Den mest kända franska filmen i denna tradition är Fernand Légers *Ballet mécanique* från 1924 med musik av George Antheil. Antheil experimenterade med vilda ljudidéer och lät musiken innehålla t ex ljudet av flygplansmotorer. Hans partitur var länge borta men har återfunnits av den svenske filmaren Anders Wahlgren. En reviderad version (rev. 1953) har uppförts av den svenska slagverksensemblen Chroumata tillsammans med filmen i en sättning för två flyglar och åtta slagverkare (originalversionen innehöll två flyglar, två pianolor och tio slagverkare).

Även i Tyskland fanns riktningar inom den abstrakta filmen som hade musik till förebild. Den svenske konstnären Viking Eggeling gjorde här 1924 *Diagonalsymfonin* vars geometriska teckningar på ett relativt fritt sätt bygger på den klassiska sonatformen.[504] Eggelings samarbetspartner Hans Richter gjorde flera "musikaliska filmer" och likaså Walter Ruttman vars förstlingsverk *Photodram nr.1* gavs epitetet "Augenmusik", ögonmusik, i en recension från 1921.[505] Ruttman samarbetade med flera kompositörer som skrev originalmusik till hans verk såsom Max Butting (t ex *Opus 1*), Hanns Eisler (*Opus III*) och Edmund Meisel som skrev musiken till *Berlin, Die Symphonie einer Grossstadt* från 1927.

Bakom denna experimentella riktning att utforma filmer efter musikaliska mönster låg en tanke om analogi mellan film och musik. Som

---

[503] Filmerna är gjorda i slutet av 1920-talet. Uppgifter om dessa experimentfilmer ur David Curtis, *Experimental Cinema* (New York: Dell, 1972), Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema* (New York, 1975), Peter Weiss, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956).

[504] Helga de La Motte-Haber; *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur* (Laaber: Laaber-Verlag, 1990) och framför allt Bengt Edlunds näranalys i Gösta Werner, *Viking Eggeling Diagonalsymfonin: spjutspets i återvändsgränd/tolkning av Gösta Werner och Bengt Edlund* (Lund: Novapress, 1997).

[505] de La Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, s 199.

nämnts tidigare framhävde den tidiga filmlitteraturen att film var en rörelsekonst och att den till stor del baserades på rytm, och Eisenstein använde musikaliska termer baserade på analogi i sin montageteori. Denna musikaliska analogi, som kan ligga på flera olika plan, har påverkat filmskapare och skribenter alltifrån de franska impressionisterna till Noël Burchs teori om cinematisk form baserad på den seriella musiken, vilket sedermera har utvecklats av David Bordwell i hans begrepp om den parametriska narrationen.[506] Sammantaget är det alltså vikt-igt att notera att musiken, på olika nivåer och i skilda former, påverkade den stumma filmen. Musiken låg i luften.

En sorts omvänd form av dessa abstrakta filmer var den musik Arnold Schönberg komponerade för orkester 1929–30 till en fiktiv filmförevisning. Kompositionen har titeln *Begleitungsmusik zu einer Licht-spielscene* (opus 34) och har undertitlarna *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*.[507] Schönberg ska i denna musik ha varit inspirerad av Becces Kinotek även om musiken inte låter särskilt ”stumfilmisk” i stilmässig mening. Schönberg verkar i ett annat tonspråk leka med de illustrativa och programmatiska traditionerna. Som utpräglad stumfilmsmusik låter däremot Ellen Sandels *En afton på Röda Kvarn* som likaledes är skriven utan någon speciell film i åtanke. Kompositionen, som innehåller nio delar, är som en hel stumfilmskomposition i miniatyr och det är inte särskilt svårt att föreställa sig ungefär vad som skulle hända i denna icke-existerande film. *En afton på Röda Kvarn* var möjligen ett beställningsverk från Svenska Biografteatern och kanske den framfördes som ett förspel på biografen.[508]

Båda dessa kompositioner visar på att stumfilmsmusikens kodning var så långt driven att det var möjligt att skriva musik som autonomt

---

[506] För en genomgång av dessa olika närmanden till den musikaliska analogin se David Bordwell ”The Musical Analogy” i *Yale French Studies* (nr 60, 1980), Noël Burch, *Theory of Film Practice* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1981), David Bordwell, *Narration in Fiction Film*.

[507] Se t ex de La Motte-Haber/Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm*.

[508] Noterna, som är tryckta i Danmark och därmed inte finns i några svenska musikförteckningar, har på försättssidan texten ”Aktiebolaget Svenska Biografteatern” vilket skulle kunna tyda på att företaget har beställt kompositionen. Det framgår inte när noterna är tryckta, men det bör vara innan 1919 eftersom Svenska Biografteatern då blev Svensk Filmindustri i fusionen med Skandia. Noterna förvaras på SKAP:s arkiv.

koncipierad och konsertant framförd skulle kunna väcka de rätta associationerna och bilderna till liv. Stumfilmsmusiken hade under 30 år och med flera traditioner i bagaget utvecklats till en filmmusikkonst där det dramatiska berättandet hamnat alltmer i fokus. Filmmusiken hade ibland verkligen formen av biografmusik – biografen var en lokal där det framfördes musik som kunde vara relativt oberoende av vad som visades på duken. Denna typ av biografkonsert kunde man antagligen stöta på under hela stumfilmstiden beroende på musikernas kunskap, eller i detta fall okunskap om musikdramatiskt berättande, men flera kapellmästare blev å andra sidan mästare i konsten att ”ackompanjera” film. I spetsen gick Rudolf Sahlberg på Röda Kvarn där de flesta av de svenska storfilmerna hade premiär. Kapellmästare Sture Hagström berättade under min inter-vju att landets biografmusiker storligen beundrade Sahlberg och hade hans uttalanden i tidskrifter som ledstjärna för sitt eget arbete.

Föreställningen om den improviserande pianisten, som på ett ostämt piano hamrar fram hetsiga toner till jakten på boven som härjar på den vita duken och i samma stund som den vackra oskulden dyker upp ändrar musiken till en elegisk melodi för att därefter snabbt anpassa sig till filmens vidare utveckling utan att bry sig om den dramatiska helheten, är seglivad men också delvis sann. Det fanns naturligtvis ensamma pianister även om det svenska källmaterialet visar att det var vanligare med åtminstone två eller tre musiker även på de mindre biograferna, och i den mån de inte hade tid att ställa samman eller fick ett genomtänkt musikprogram var de utlämnade till filmprojektorns obönhörliga framspottande av rörliga bilder. Men källmaterialet visar också att orkestrar fanns på ett flertal biografer och att deras skicklighet i att musikdramatisera en film kunde vara en viktig publikdragande faktor.

Filmmusiken under stumfilmstid gick mot ett alltmer integrerat och interagerande berättande även om det jämte denna utveckling fanns strömmar av skilda stilar och traditioner. Det går alltså inte egentligen att tala om någon enhetlig stil i stumfilmsmusik lika lite som i stumfilm. Musiken och dess dramatiska och narrativa funktioner förändrades över tid och man kan också se skillnader mellan olika länder. Under vissa perioder verkade musiken inte ha någon dramatisk eller narrativ funktion alls, utan användes som en sorts separat del i programmet. Musik

spelades inte alltid ens *till* filmerna under den tidiga stumfilmsperioden.[509]

Men den spridda uppfattning som har funnits, och fortfarande finns, att betrakta stumfilmsmusiken som enbart ett ackompanjerande och illustrerande bihang till det enligt denna syn självständiga filmberättandet måste revideras, i alla fall vad gäller narrativ spelfilm från ungefär 1915 och framåt. Det av Gorbman myntade begreppet ”mutual implication”, ömsesidig påverkan, gäller i allra högsta grad stumfilmen.[510] Eftersom musiken var en för samtiden så självklar och viktig del av filmupplevelsen ter det sig därför ganska anmärkningsvärt att analyser av stumfilm idag så sällan, för att inte säga aldrig med undantag av filmmusikinrikt-ade texter, tar hänsyn till den auditiva komponenten. Kanske ännu mer än när det gäller ljudfilm bör stumfilmsskribenten komma ihåg det enda ljud som fanns till stumfilmerna.

Berättarteknikerna som stumfilmens musikdrama använde hade inspirerats och påverkats av tidigare teater- och bildformer som använde musik, och filmmusikaliska funktioner och den form och stil som utvecklades av stumfilmen låg senare till grund för ljudfilmens filmmusik-estetik och är fortfarande i bruk:

> Det er da også herigennem studiet af stumfilmens musikanvendelse får interesse udover den, der ligger i udforskningen af et historisk fænomen. Den moderne filmmusik er nemlig, på godt og ondt, umiskendeligt et produkt af de æstetiske og dramaturgiske ideer, der lå bag ved stumfilmperiodens musikanvendelse.
>
> Den uophørligt fremadskridende, ”uendelige melodi” bliver typisk for tonefilmmusikken i en lang, til dels uafsluttet periode. Det semantiske system, hvorefter musikkens ’betydninger’ knyttes til filmen; filmmusikkens overtagelse af det sene 1800-tals musik-alske klicheer; anvendelsen af præ-eksisterende musik, indkorpo-reret i musikkens fluidum i mere eller mindre bearbejdet form: Alle disse træk, der er karakteristiske for tonefilmens musikanvendelse, er grundlagt og gennemprøvede i stumfilmperioden.[511]

---

[509] Rick Altman, ”The Silence of the Silents” i *The musical quarterly* (80:4, 1996) visar genom flera exempel att det inte var givet att musik ackompanjerade tidig stumfilm i USA. Filmen kunde visas tyst men också följas av olika slag av ljudeffekter, tal etc.
[510] Gorbman, *Unheard Melodies*.
[511] Schepelern, ”Musik i mørke”, s 145.

Egentligen är det förvånande att man under så lång tid har använt likartade musikberättande grepp liksom att musikstilen i mångt och mycket fortfarande bygger på samma idiom. Redan under 1940-talet kritiserade Hanns Eisler den hollywoodska filmmusiken och den amerikanska filmindustrins sätt att utnyttja filmmusik.[512] Eisler menade att Hollywood medvetet använde musiken i filmerna för att söva och invagga åskådaren i en förrädisk och till och med farlig identifikation. Det blir en diskrepans mellan filmen som är ett modernt tekniskt medium och den romantiska musikstil som ofta användes (och används). Istället tyckte Eisler att man skulle använda den moderna musiken och gjorde själv experimentet att tonsätta Joris Ivens kortfilm *Regen* (Regn, 1929) med en komposition i tolvtonsteknik – *Fourteen Ways of Describing Rain* (opus 70). Han menade att med ny musik *ser* också åskådaren från en ny, fräsch synvinkel. Även om det ligger många sanningar i detta påstående är det svårt att tänka sig en klassisk Hollywoodfilm indränkt i tolvtonsmusik. Möjligen är det så att Eisler faktiskt övervärderar filmmusikens effekt – det tycks som om han menar att om bara musiken ändras, förändras hela filmideologin.

Även om den, låt oss säga klassiska, filmmusiken numera inte alls är allenarådande har den fortfarande grepp om huvuddelen av de kompositioner som skrivs för film och kodningen är till betydande del den samma. Detsamma gäller mycket av den nya musik som numera skrivs för stumfilm. Sedan ett drygt decennium tillbaka upplever stumfilmen en enastående renässans och musiken har inte glömts bort – det finns både historiska rekonstruktioner och nykompositioner att välja mellan. Numera erbjuds världen över många tillfällen att till tonerna av en symfoni-orkester, ett rockband eller diverse olika instrumentkombinationer se en stumfilm så som den är avsedd att avnjutas – som ett musikdrama.

[512] Eisler, *Composing for the Films*.

Summary

An Evening at *Röda Kvarn*. Swedish Silent Film as Music Drama.

The aim of this study is twofold. First, to delineate the development of silent film music in Sweden in relation to changes in the production practices and, second, to show through analyses of certain swedish films from 1919–1928, that narrative silent film music, at least during the second half of the period, had and still has a dramaturgical, structural, narrative and dramatical function which has to be taken into consideration when one studies the reception of silent films.

There are many studies of the silent film, both from an international and a swedish point of view. Even if the history of the swedish silent film has been closely studied, we still know very little about the second part of the silent film performance, which is that of the music. Many interpretations of classic swedish silent films has been written without taking into consideration the impact of music. In the United States, but also in Germany and other countries, historical studies of film music or specific musical analyses of individual films have been much more common. A necessary condition for this has been the idea that music is a vital part of the silent film experience.

The silent film period is regarded as one of the most important in swedish film history, and the period 1917–1924 is even called the golden age of swedish film. Since silent film music in many ways formed the basis for sound film music, it seemed more than relevant to explore swedish film music history by starting with the silent film period.

Even in the most sophisticated works on the subject one finds the attitude that music merely had an illustrative function in silent film, that of generally creating a mood, while music in sound film is regarded as narratively more significant. This attitude, however, is not prevalent in more recent literature, but here one often finds a musicological approach that, in my opinion, does not, in a satisfactory way, consider the extent to which music was interacting with cinematic narrative (with the exception of Martin Marks's work from 1997 *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924*). In order to understand the particular

nature of the narration in silent films it is of great importance to take music into serious consideration.

The second chapter is devoted to the major film music theories. The relation and interaction between film and music in silent film is focused. Also, comparisons between the use of music in silent and sound film are offered in detail. Here, I discuss various theories that try to explain why music is employed at all along with film. I also discuss the still common apprehension that music is narratively and dramatically more significant in sound film than in silent film. Based on some theoretical reflections the question is reversed: perhaps music in silent film played a different and possibly more significant role than a merely illustrative one. Silent film could even be regarded as a musicodramatic work of art, in which music offers a substantial portion of the information, being thus even more important in silent than in sound films. The conclusion drawn by Claudia Gorbman about mutual implication regarding the relationship between music and film is highly applicable to silent film (*Unheard Melodies. Narrative Film Music*, published in 1987). Also the complex issue pertaining to music's ability to narrate and to signify is briefly referred to.

In the third chapter, I dwell on the dramatic and musical heritage of film music. Traditionally, the melodrama and various forms of musical theatre are regarded crucially important for the use of film music. Here, however, I emphasize other and different visual art forms that came to be generally influential on the development of cinematic narrative.

Three chapters are devoted to silent film music in Sweden, separated from each other chronologically and thematically. Chapter 4 deals with the orchestral development, with film music during the first two decades of silent film and with opera films as well as other types of musical films. Here, I try to investigate the types of auditive components that were used along with the films in these early years. I show that often music was not played *during* the film screening; instead the phonograph or live music was used mainly during the pauses and as additional attractions. But also in these early years one finds examples of the orchestra – usually available at the variété theatre –performing during films which were part of the theatre program, and thereby attempting to play in an illustrative or programmatic manner. Soon after the turn of the century the film exhibitors began to advertise specifically the way their musicians played during the film screeing, and from about 1905, when intertitles as well as printed programs explaining the action were becoming common, the lecturer became less and less important, which

opened the way for the musicians. In cinema programs, in contemporary trade journals and newspapers there is information about the kind of orchestras that where playing in the both the cinema theatres and to the passion films in churches. It becomes very apparent that by this time music was played during the film screening instead of being just a separate attraction.

The fifth chapter delineates the way silent film music became a more integrated part of cinematic narration. Among other things, original composition and arrangements of compiled music are discussed in some detail. In the mid 1910s, several cinema theatres emphasized that they also were concert halls, and this fact was reflected in their music programs. The regular pattern seems to have been to play only one or two compositions, often opera fantasies, per act. The reasons for this practice are discussed. I can mention here that music was employed to attract a special audience and it was not yet a common habit to split up musical compositions in smaller parts in order to adhere to the film in dramatical terms.

During the first years of the 1920s, trade journals changed their language in relation to music. The formerly common term *cinema theatre music* became exchanged for the term *film music*. This may reflect a change in the evaluation of music; *cinema theatre music* refers to ”music in the cinema”, while *film music* rather has to do with ”music together with the film”. Probably, this was a sign of music being used in a different manner – not as a concert performance in a cinema theatre, but as dramaturgically connected to and inseparable from the film.

By this time there was also a budding interest for cue-sheets, while aesthetically informed debates about film music was published in trade journals. This moment coincides also with, first, the consolidation of the cinema theatres, second, the fact that film programs had become firmly established and, third, the realisation that swedish film production had acquired a certain social and artistic status. Cue-sheets were never distributed to the extent they were in the USA, and the swedish cue-sheets were differently arranged, something that I discuss in depth. Rudolf Sahlberg was a legendary conductor at the cinema theatre *Röda Kvarn* in Stockholm, and the remaining music notes from this cinema theatre form the basis of a study of this famous conductor’s methods for arranging silent film music. Chapter 5 also refers to contemporary discussions on and opinions about film musical aesthetics. Both chapter 4 and 5 refer repeatedly to the development of silent film music in other countries as well.

Chapter 6 provides an account of the mechanical instruments used in Sweden. Here I also discuss the way musicians and cinema theatre owners thought about these instruments. It appears that the mechanical instruments of the 1920s were popular with the cinema theatre owners, who employed the instruments in order to make themselves independent of the musicians. The musicians' working conditions – salaries, union membership, antagonism from the cinema theatre owners – are discussed along with the different ways the musicians reacted to the arrival of sound film.

In the interpretative part of the present dissertation, chapter 7 contains an analysis of the compiled music (according to cue-sheets) for the films *Karl XII* (John W. Brunius, 1925), *Två konungar* (Two Kings, Elis Ellis, 1925), Ingmarsarvet (Ingmar's Heritage, Gustaf Molander, 1925) and *Hans kunglig höghet shinglar* (His Majesty shingles, Ragnar Hyltén-Cavallius, 1928). The films are discussed with emphasis given to music selections and the division into music scenes, as well as the consequences that had for the filmic narration. There is also a comparison between the swedish and the german music program for *Karl XII*, again at the narrative level. *Two Kings* is more closely analysed in order to show how the music underlines and elucidates the action in the film. By "music scenes" I mean the way the music divides the film into scenes and sequences which are not always in accordance with the concept of scenes and sequences in a cinematic sense. In my analysis it becomes clear how the music scenes and the music selections are able to connect, separate and create coherences and meanings that are not always separable or even existing in the purely cinematic narration. Here it is also shown that different music styles in themselves could constitute a form of leitmotif. This analysis as well as the following chapter show that the functions usually attributed to music in sound film are also – albeit occasionally in a different way – applicable to silent film.

Sången om den eldröda blomman (The Song of the Scarlet Flower, Mauritz Stiller, 1919), perhaps the only swedish film with an original composed score, is at the core of chapter 8. My analysis concentrates on how the formal properties of the music contribute to the film's narrative coherence, and on how the music functions as an interpretative key to the action. I direct the analysis on a couple of themes which I regard as the most important for the musical aspect of the narrative construction. One of these themes is the protagonist Olof's relationship to women, which is reflected in the music through changes from playful dance songs to a more mainstream romantic music. Another important function for the

film music is to give an expression to Olof's feelings and his state of mood. The nationally inclined romantic music reinforces the film's generic status as ethnic melodrama, where music is employed in order to separate the strongly romanticised countryside settings from urban values, a technique characteristic for these films.

The function of the music in *The Song of the Scarlet Flower*, however, is not only to promote thematic understanding, but also to provide narrative structure and form. The analysis shows that the music is performed in circles, which accentuate the dramaturgical division in a way that is not immediately apparent to the eye. Through this the film becomes more coherent, it acquires a dramaturgical and structural unity and creates narrative connections. Without the music the reception of the film would probably be elusive and disrupted.

The final chapter of the dissertation presents a further elaboration of arguments on previously discussed topics. Here, I refer also to other aspects of silent film and music, such as the structuring element of music in experimental films or the survival into the present day of silent film and the music connected to it.

In this dissertation I hope to show that music in silent film was not a mere addition. It was instead an important part of the narration and moreover crucial for the understanding of the film. I think that silent film performed along with music constituted a form of musical drama, where music was not just ”illustrating” the most obvious aspects of the film. Music in this context functioned as a completely integrated cinematic element. Through this musical approach I intent also to contribute to the history of the swedish silent film.

KÄLLOR

Otryckt material

Arbetarrörelsens arkiv i Malmö
Protokoll 23.4 1920 Styrelsen för Svenska Musikerförbundets avdelning i Malmö

Arkivet för Ljud och Bild (ALB)
Musikinspelningar
Filmkopior

Arvid Järnefelts privata arkiv
Partitur till *Sången om den eldröda blomman*

Cirkusakademins Arkiv
Musikjournaler från Röda Kvarn, Stockholm

Finska Rundradion
Orkesterstämmor till *Sången om den eldröda blomman*

Folkrörelsearkivet Västerbotten
Alfred Hjelmérus arkiv VLM Arkivnr 1897

Intervjuer
Sture Hagström 14 december 1987
Tora Sundgren 21 september 1992

Landsarkivet i Lund
Material från Imperialteatern i Landskrona

Musikmuséet
Otto Trobäcks personarkiv

Statens musikbibliotek
Kompositioner av Helmer Alexandersson

STIMs Informationscentral för Svensk Musik

Kompositioner av Helmer Alexandersson
Diverse stumfilmsnoter och kompositioner

Stockholms Företagsminnen
Efterlämnat material från Svensk Filmindustri
Rapportlistor till Stim

Stockholms Tingsrätt
Bouppteckningar Helmer Alexandersson, Armas Järnefelt, Henning Ohlsson, Rudolf Sahlberg, Otto Trobäck

Svensk Filmindustri
Korrespondens mellan Svensk Filmindustri och biografen Skandia i Eskilstuna

Svenska Filminstitutet
SF:s arkivliggare
Inventarielistor
Material kring *Karl XII*
Svenskt och tyskt musikprogram till *Karl XII*

Örnsköldsviks Museum
Hervor Palmérs musikprogram och musikkatalog

Tryckt material

Okatalogiserat

Kristianstads filmmuseum
Sture Hagströms arkiv:

Diverse noter

Musikprogram (titeln skrivs först på det språk som anges på musikprogrammet):

Fast and furious (Bilar, bluff och kärlek, Melville W. Brown, 1927)
James C. Bradford

Carl XII (John W. Brunius, 1925) Otto Trobäck
Czardasfurstinnan (Die Czardasfürstin, Hanns Schwarz, 1927) Rudolf Sahlberg
Det dansande Wien (Das tanzende Wien, Friedrich Zelnik, 1927) Rudolf Sahlberg
En av de många (The Crowd, King Vidor, 1928) Otto Trobäck
A Man's Past (En mans förflutna, George Melford, 1927) James C. Bradford
En viss ung man (A Certain Young Man, Hobart Henley, 1928) Walter Karlander
För full fräs (Cocktails, Monty Banks, 1928)
Hans kunglig höghet shinglar (Ragnar Hyltén-Cavallius, 1928) Rudolf Sahlberg
Hennes syster från Paris (Her Sister from Paris, Sidney Franklin, 1925) vägledning
Historien om Lena Smith (The Case of Lena Smith, Joseph von Sternberg, 1929) Gunnar Malmström
Hjärtat på rätta stället (The Shakedown, William Wyler, 1929) Sture Hagström
I sjunde himlen (Seventh Heaven, Frank Borzage, 1927), vägledning
Ingen rädder här (Catch My Smoke, William Beaudine, 1922) Otto Trobäck 1925
Ingmarsarvet (Gustaf Molander, 1925) Rudolf Sahlberg
Konungarnas konung (The King of Kings, Cecil B. DeMille, 1927), Louis Johansson
Kvinnan från Moskwa (The Woman from Moscow, Ludwig Berger, 1928) Gunnar Malmström
Maharadjans Magiska Mattstump (The Rocket Bus, W.P. Kellino, 1929)
Malajen (The Better 'ole, Charles Reisner, 1926) Gunnar Malmström 1927
Mannen, Kvinnan och Synden (Man, Woman and Sin, Monta Bell, 1927) Walter Karlander 1929
Moster Malins Millioner (Højt paa en kvist, Lau Lauritzen, 1929)
Mysteriet Stilton (Detectives, Chester M. Franklin, 1928) Walter Karlander 1929
Norrlänningar (Theodor Berthels, 1930) Eric Bengtsson
Om människorna visste (The Mystic, Tod Browning, 1925) Gunnar Malmström 1926
The Mystery Club (Mystiska klubben, Herbert Blache, 1926) Edward

Kilenyi
Till Österland (Gustaf Molander, 1926) Rudolf Sahlberg
Två Konungar (Elis Ellis, 1925) Rudolf Sahlberg

Kungliga biblioteket
Biografprogram (ibland innehållande musikprogram):

Arboga Biograf-Teater, 1916, 1917, 1919, 1920, 1921, 1922
Biograf Scala i Engelholm, 1911
Biografpalatset i Stockholm, 1912
Blanch i Stockholm, -1914
Bromma-Teatern i Alvik, 1922, 1923
Edda-biografen i Uppsala, 1927 (musikprogram)
Godtemplarsalen, Gislaved, 1908
Kalmar Biografteater, 1906
Kalmarbiografen, 1909, 1910
Konsertbiografen i Linköping, 1917
Lönsboda Biografteater, 1925
Regina-teatern i Kalmar, 1912
Röda Kvarn i Kristinehamn, 1915, 1916, 1920, 1921
Scala i Jönköping, 1909
Stora Biograf-teatern i Halmstad, 1918
Teater-Biografen i Jönköping, 1922

Musikprogram (titeln skrivs först på det språk som anges på programmet):

Bara en modell (Revelation, George D. Baker, 1924) Gunnar Löfgren 1925
Busters miljoner (Seven Chances, Buster Keaton, 1925) Gunnar Malmström 1926
Den första kärleken (The Denial, Hobart Henley, 1925) Walter Karlander 1926
Den stora paraden (The Big Parade, King Vidor, 1925) Gunnar Malmström 1926
Djävulens cirkus (The Devil's Circus, Benjamin Christensen, 1926) Gunnar Malmström 1926
Dubbelmoral (Tess of the d'Urbervilles, Marshall Neilan, 1924) Gunnar Malmström 1926

En herre med tur (Soul Mates, Jack Conway, 1925) Walter Karlander 1926
En maskinskriverskas memoirer (Bread, Victor Schertzinger, 1924) Gunnar Malmström 1926
Hans sekreterare (His secretary, Hobart Henley, 1925) Gunnar Malmström 1926
Hennes karriär (A Slave of Fashion, Hobart Henley, 1925) Gunnar Malmström 1926
Konstnärsblod (Daddy's Gone a-Hunting, Frank Borzage, 1925) Gunnar Löfgren
Konungar i landsflykt (Confessions of a Queen, Victor Sjöström, 1925) Gunnar Malmström 1926
Kunskapens träd (Sally, Irene and Mary, Edmund Golding, 1925) Walter Karlander 1926
Och aldrig mötas de två (Never the Twain Shall Meet, Maurice Tourneur, 1925) Walter Karlander 1926
Om människorna visste (The Mystic, Tod Browning, 1925) Gunnar Malmström 1926
Paradisfågeln (The Masked Bride, Christy Cabanne & Josef von Sternberg, 1925) Gunnar Löfgren 1926
Passionernas man (The Wife of the Centaur, King Vidor,1925) Gunnar Malmström 1926
Stjärnbanerets dotter (Janice Meredith, E. Mason Hopper, 1924) Walter Karlander 1926
Ungkarlsflickor (Broken Barriers, Reginald Barker, 1924) Gunnar Malmström 1926
Världens ondska (Mare Nostrum, Rex Ingram, 1926) Walter Karlander
Yngste löjtnanten (The Midshipman, Christy Cabanne, 1925) Gunnar Malmström 1926

Harald Mortensens komposition *Hjärtats triumf*

Lunds Universitetsbibliotek
Biografprogram (ibland innehållande musikprogram):

Arbetareföreningens Biograf i Söderköping, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917

Biograf Metropol i Trollhättan, 1918, 1919, 1920, 1921, 1923, 1924
Biograf Scala i Engelholm, 1911
Biograf Success i Trollhättan, 1919
Biograf Örnen i Lidköping, 1924
Biografen i Auditorium i Stockholm, 1915, 1916, 1921
Biografteatern Victoria i Halmstad, 1916
Biograftetaern Sirius i Jönköping, 1909
Biorama i Halmstad, 1917
Biorama i Stockholm, 1919
Biorama i Trollhättan, 1914
Biorama i Visby, 1919
Bromma-teatern i Alvik, 1923
Brunkebergsteatern i Stockholm, 1911, 1912, 1913, 1917
Chicago-Biografen i Stockholm, 1913
Cosmorama i Göteborg, 1920, 1921, 1922-28
Cosmorama i Trollhättan, 1924
Edda-biografen i Uppsala, 1927
Eriksbergsteatern i Stockholm, 1918, 1919, 1920
Fenixteatern, 1912
Fyris-biografen i Uppsala, 1913
Godtemplarsalen i Gislaved, 1908
Kalmar Biograf-teater, 1906
Kalmarbiografen, 1907, 1908, 1909, 1910
Konsert-Biografen i Linköping, 1915
Lindholmens Biograf i Göteborg, 1923
Linnéteatern i Stockholm, 1921
Ljusdals-Biografen, 1913, 1918
Lunds biograf, 1916
Lönsboda Biografteater, 1925, 1926
Malmö Biograf Aktiebolag, 1925
Odéon i Västerås, 1919 1920
Palladiumbiograferna i Göteborg, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928
Palladium-biograferna i Malmö, 1925
Palladiumbolaget i Halmstad, 1925, 1926
Piccadilly i Stockholm, 1919
Record Teatern i Stockholm, 1916, 1917
Regina-Teatern i Kalmar, 1912
Röda Kvarn Biograf-teater i Arboga, 1917,1919, 1921
Röda Kvarn i Eskilstuna, 1918
Röda Kvarn i Katrineholm, 1926

Röda Kvarn i Kristinehamn, 1919, 1920
Röda Kvarn i Uppsala, 1912
Röda Lyktan i Stockholm, 1917
Scala i Jönköping, 1909
Sirius i Visby, 1915
Skandia, 1919
Skandia-Biografen i Örebro, 1917, 1918
Slotts-Biografen i Uppsala, 1916
Stanley-biografen i Kristinehamn, 1916, 1919
Star i Stockholm, 1918, 1919
Stora biografen i Skövde, 1918, 1922
Stora Teatern och Odéon i Umeå, 1925
Teater-Biografen i Kalmar, 1918
Victoria-Biografen i Visby, 1915, 1916, 1917
Victoria-teatern i Linköping, 1918
Vinterpalatset i Stockholm, 1915, 1916
Visby Bio, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920
Visby Biografteater, 1907, 1908, 1914, 1915

SKAP (Föreningen för Svenska Kompositörer av Populärmusik)
Ellen Sandels komposition *En afton på Röda Kvarn*

Stadsbiblioteket i Lund
Diverse noter

Svenska Filminsitutet
Biografprogram:
Stora Teatern i Stockholm, 1916
Biografpalatset i Stockholm, 1916

Diverse noter

Katalogiserat

Periodika

Allmän Musiktidning, 1928
Annandagens Filmnyheter, 1922-1925
Biografbladet, Biografägarnas fackorgan, 1920-1929

Biografen, Organ för kinematografisk konst, litteratur, teknik och filmrörelse, 1912-1914
Biografen, Halmstads-Biografens Tidning, 1907-1908
Biografen, Tidning för Örnsköldsviks-Biografen, 1910
Biograf-Revyn, 1922-1923
Biografägaren, Organ för Sveriges biografägareförbund, 1926-1929
Biografägarens kongressnummer (nr 9-10, 1945)
Bonniers Filmnyheter, 1923
Filmbladet, 1915-1925
Filmen, 1918-1920
Filmjournalen, 1919-1929
Filmkonsten, 1919
Filmkuriren, 1924
Filmnyheter, 1920-1929
Film och Scen, 1927-1928
Film-reklam, 1917-1919
Filmrevyn, 1919
Filmvärlden, 1919
Fox Film Först, 1930
Mr Gynt's Filmrevy, 1921
Musikjournalen, Tidskrift för musiknyheter, 1925-1930
Musikkultur, 1926-1929
Musiktidningen, Organ för svenska musici, 1899-1927
Nordisk Filmtidning, 1909-1910
Odéons Filmnyheter, 1918-1921
Scenen, 1919-1929
Svenska Musikerförbundets Tidning/Musikern, Tidning för civil- och militärmusici, 1907-1929
Svenska scenen, 1914-1918
Svensk Filmtidning, 1924-1929
Svensk Musiktidning, 1895-1913
Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1919-1929
Thalia, 1909-1913
Tidning för musik och teater, 1898-1899
Universalnyheter, 1923-1924
Uppsala Filmrevy, 1920
Uppsala Filmrevy, Eddabiografens egen filmtidning, 1922
Ur Nutidens Musikliv, 1920-1925
Victoriaveckan, 1916-1917

Bioscope, The Journal of British Cinematograph Industry, 1908-1929
Der Kinematograph, Fachzeitung für Kinematographie, Phonographie und Musikautomaten, 1911-1928
The Kinematograph and Lantern Weekly (Kine Weekly) 1907-1909, 1912-1913, 1915-1929
The Moving Picture World, 1907-1927

Arbetet (29.6 1896)
Dagens Nyheter (21.3 1908, 13.9 1985)
Eskilstuna-Kuriren (2.10 1903, 2.1 1904)
Figaro (5.6 1897)
Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning (15.4 1919)
Kristianstadsbladet (15.9 1905)
Skånska Aftonbladet (29.6 1896)
Skånska Dagbladet (29.6 1896)
Stockholms Dagblad (15.4 1919)
Stockholms-Tidningen (27.12 1904, 20.10 1911, 15.4 1919)
Sundsvalls-Posten (26.10 1904)
Svenska Dagbladet (21.10 1903, 1.3 1905, 15.4 1919, 10.11 1925)
Sydsvenska Dagbladet (19.12 1913)

Litteratur

Afzelius, Nils, *Bellmans melodier* (Stockholm, 1947)
Ahern, Eugene A., *What and How to Play for Pictures* (Twin Falls, Idaho: News Print, 1913)
Allen, Robert C., *Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media Interaction* (New York: Arno Press, 1980), Ph.D. diss. (University of Iowa, 1977)
Altman, Rick, ”Introduction” i *Yale French Studies* (nr 60, 1980)
– , ”Naissance de la réception classique: la campagne pour standardiser le son” i *Cinémathèque* (nr 6, 1994)
– , ”The Silence of the Silents” i *The musical quarterly*, (80:4, 1996)
Anderson, Gillian B., ”The presentation of silent films, or music as anaesthesia” i *The Journal of Musicology* (vol 5, no 2, 1987)
– , *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide* (Washington: Library of Congress, 1988)
– , *Film music bibliography* (Hollywood: Society for the Preservation of Film Music, 1995)

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1931)
– , *Film as Art* (London: Faber and Faber Ltd, 1958)
Bagge, Gösta & Lunberg, Erik & Svennilson, Ingvar, *Wages in Sweden 1860–1930, part one and two* (London: P.S. King & Son Ltd, 1933 och 1935)
Balázs, Béla, *Der Geist des Films* (Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930)
Barthes, Roland, ”Rhetoric of the image” i *Image - Music - Text*, (red) Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), urspr. publ. som ”Rhétorique de l’image” i *Communications* (4, 1964)
Batchelor, Jennifer, ”From ‘Aida’ to ‘Zauberflöte’” i *Screen* (vol 25, no 3, May-June, 1984)
Bazelon, Irwin, *Knowing the score. Notes on Film Music* (New York: Van Nostrand Company, 1975)
Becce, Giuseppe, *Kinothek: Neue Filmmusik* (Berlin: Schlesinger, 1919-1927)
Bellmans Stockholm, utställningshäfte (Stockholm: Stockholms Stadsmuseum, 1945)
Berg, Charles Merrel, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927* (New York: Arno Press, 1976), Ph.D. diss. (University of Iowa, 1973)
Beynon, George W., *Musical presentation of motion pictures* (New York: G. Schirmer, 1921)
Bjurström, Erling och Lars Lilliestam, *Sälj det i toner…: om musik i tv-reklam* (Stockholm: Konsumentverket, 1993)
Björkin, Mats, ”En Strindbergspjäs blir film. Synd: ’fritt efter August Strindbergs Brott och Brott’” i *Strindbergiana*, tolfte samlingen (Stockholm: Atlantis, 1997)
Bjørkvold, Jon-Roar, *Fra Akropolis til Hollywood - filmmusik i retorikkens lys* (Oslo: Freidig Forlag, 1988)
Bordwell, David, ”The Musical Analogy” i *Yale French Studies* (nr 60, 1980)
– , *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen & Co Ltd, 1985)
– , och Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (New York: Alfred A. Knopf, 1986)
Bowers, Q. David, *Nickelodeon theatres and their music* (New York: The Vestal Press Ltd, 1986)
Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), urspr. publ. (New Haven: Yale University

Press, 1976)
Brown, Royal S., *Overtones and Undertones. Reading Film Music* (Berkeley, Los Angeles etc: University of California Press, 1994)
Brownlow, Kevin, *The Parade's gone by…*(London: Columbus Books Ltd, 1989), orig. publ. (London: Martin Secker & Warburg Ltd, 1968)
Burch, Noël, *Theory of Film Practice* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981) orig. titel *Praxis du cinéma* (Paris: Editions Gallimard, 1969)
– , *Life to those Shadows* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990)
Carrol, Noël, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988)
Chion, Michel, *Le Son au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1985)
– , *La Musique au Cinéma* (Paris: Fayard, 1995)
Coe, Brian, *The History of Movie Photography* (London: Ash & Grant, 1981)
Coker, Wilson, *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics* (New York: The Free Press, 1972)
Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film* (Lyon: Serdoc, 1963)
Cooke, Deryck, *The Language of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1959)
Curtis, David, *Experimental Cinema* (New York: Dell, 1972)
Dahlhaus, Carl, *Esthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), översatt från tyska av William W. Austin, orig. titel *Musikästhetik* (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967)

Deslandes, Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, tome 1 - *De la cinématique au cinématographe 1826-1896* (Tournai: Casterman, 1966)
Dettke, Karl Heinz, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland* (Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1995)
Drummond, John D, *Opera in Perspective* (London: Dent, 1980)
Dymling, Carl Anders, Daniel Engdahl och Vilhelm Bryde, "SF-biograferna, deras utveckling och repertoar" i *Svensk Filmindustri Tjugofem År* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944)
Edström, Karl-Olof, *På begäran. Svenska Musikerförbundet 1907-1982* (Stockholm: Tidens Förlag, 1982)

– , *Göteborgs Rika Musikliv, en översikt mellan världskrigen* (Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, nr 42, Musikhögskolan, Göteborgs Universitet, 1996)
Eisenstein, Sergei, *The Film Sense* (London: Faber and Faber Ltd, 1943)
– , *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and transl. by Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace and Company Inc, 1949)
Eisler, Hanns och Theodor Adorno, *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947)
Eklund, Hans och Lars Lindström, *Kvartersbion* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, Kulturhuset, 1979)
Engström, Mattias, *Dar sidder jao - filmvisningen i tre orter på Österlen under 1900-talets fyra första decennier*, c-uppsats, Litteratur-vetenskapliga institutionen (Lunds Universitet, 1996)
Erdmann, Hans och Giuseppe Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (Berlin: Schlesinger'sche Buch u. Musikhandling, 1927)
Evans, Mark, *Soundtrack: The Music of the Movies* (New York: Hopkinson & Blake, 1975)
Fabich, Rainer, *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen* (Frankfurt a.M., Bern, etc: Peter Lang, 1993), urspr. utg. som doktorsavhandling (München: Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft Bd. 94, 1992)
Fausing, Bent och Peter Larsen (red), *Visuel kommunikation 1* (København: Medusa, 1980)
Fell, John L., *Film and the narrative tradition* (Berkeley, Los Angeles etc: The University of California Press, 1986), orig. publ. (The University of Oklahoma Press, 1974)
Flinn, Caryl, "The 'Problem' of Femininity in Theories of Film Music" i *Screen* (Vol 27, Nr 6, november-december 1986)
– , *Strains of Utopia. Gender , Nostalgia, and Hollywood Film Music* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1992)
Florin, Bo, "Att se film är att höra musik" i *Chaplin* (nr 3, 1996)
– , *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura förlag, 1997)
Forslund, Bengt, *Victor Sjöström. Hans liv och verk* (Stockholm: Bonnier, 1980)
Frelinger, Gregg A., *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Picture Music* (Lafayette, Indiana, 1909)
Frith, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996)

Fullerton, John Andrew, *The Development of a System of Representation in Swedish film, 1912–1920*, Ph.D. diss. (Norwich: University of East Anglia, 1994)
Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Wiken Förlags AB, 1991)
Gille, Gustaf, ”Ur Svenska Musikerförbundets historia” i *Sveriges underhållnings-, dans- och resaturangorkestrar samt militära musikkårer*, (red) E. Eckert-Lundin (Uppsala: Ringström & Ringström, 1944)
Gorbman, Claudia, *Film Music: Narrative Functions in French Films*, Ph.D. diss. (University of Washington, 1978)
– , *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (London, Bloomington etc: BFI Publishing/Indiana University Press, 1987)
Gran, Einar, *Kinomusikk i stumfilmens dager og dens historie i Trondhjem (1902-1932)*, hovedfagsoppgave i musikk (Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim, våren 1978)
Güttinger, Fritz, *Det Stummfilm im Zitat det Zeit* (Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1984)
Halvarson, Bo, *Från branschblad till filmstjärnetidning*, opubl. lic.avh. (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1989)
Hanlon, Esther S., *Improvisation: Theory and Application for Theatrical Music and Silent Film*, Ph.D. diss. (University of Cincinnati, 1975)
Hasselgren, Andreas, *Utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Fröléen & comp, 1897)
Hofmann, Charles, *Sounds for Silents* (New York: DBS Publications Inc/Drama Book Specialists, 1970)

Holm, Ingvar, *Industrialismens scen* (Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1979)
Horak, Jan-Christopher, ”The Magic Lanterne Moves: Early Cinema Reappraised” i *Film Reader* (nr 6, 1985)
Houten, Theodore van, *Silent Cinema Music in the Netherlands. The Eyl/van Houten Collection of Film and Cinema Music in the Nederlands Filmmuseum* (Buren: Frots Knuf Publishers, 1992)
Idestam-Almquist, Bengt, *Vid den svenska filmens vagga* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1936)
– , *Den svenska filmens drama* (Stockholm: Åhlén & Söners Förlag, 1939)
– , *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1974)

Iversen; Gunnar, ”Skuggornas musik. Musik och ljud i stumfilm” i *Filmhäftet* (nr 4, 1994)
Johnson, William, ”Face the Music” i *Film Quarterly* (22:4, 1969)
Kalinak, Kathryn, *Music as Narrative Structure in Hollywood Film*, Ph.D. diss. (University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982)
– , *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1992)
Karbusicky, Vladimir, ”The index sign in music” i *Semiotica* (vol 66.1/3, 1987)
Karlsson, Henrik, *”O, ädle svensk!” Biskop Thomas’ frihetssång i musik och politik* diss. (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 59, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborg nr 19, 1988)
Kawin, Bruce F, *Mindscreen* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978)
King, Norman, ”The Sound of Silents” i *Screen* (Vol 25, Nr 3, May-June, 1984)
Kivy, Peter, *Sound Sentiment, An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989)
– , *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991)
Kovács, Katherine Singer, ”George Méliès and the Féerie” i *Film before Griffith*, (red) John L. Fell (Berkeley, Los Angeles, etc: University of California Press, 1983)
Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960)
Kronlund, Dag, *Musiken låten ljuda, mina vänner. Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, diss. (Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholms Universitet, 1989)
La Motte-Haber, Helga de och Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung* (München: Carl Hanser Verlag, 1980)
La Motte-Haber, Helga de, *Handbuch der Musikpsychologie* (Laaber: Laaber-Verlag, 1985)
– , *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur* (Laaber: Laaber-Verlag, 1990)
Lang, Edith och George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (New York: G. Schirmer, 1920)
Langkjær, Birger, *Filmlyd & filmmusik. Fra klassisk til moderne film* (Københavns Universitet: Museum Tusculanums Forlag, 1996)

Lauridsen, Palle Schantz, ”En hel del repertoire var nødvendigt” i *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1994* (København: Institut for Film- og Medievidenskab, 1994)
Lawder, Standish D, *The Cubist Cinema* (New York, 1975)
Lek, Robbert van der, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two genres of Drama analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*, diss.Universitetet i Amsterdam (Amsterdam: Rodopi, 1991)
Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1960)
Liljedahl, Elisabeth, *Stumfilmen i Sverige - kritik och debatt*, diss. Uppsala Universitet (Stockholm, 1975)
Limbacher, James L. (red), *Film Music: From Violins to Video* (Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1974)
Lindgren, Ernest, *The Art of the Film* (London: George Allen and Unwin Ltd, 1948)
Lindström, Lars, *Bio i Arvika. En historisk överblick 1897-1986* (Arvika: Bröderna Lindström, 1986)
Lissa, Zofia, *Ästhetik der Filmmusik* (Berlin: Henschelverlag, 1965). Först publ. på polska (Krakow: Polnischen Staatlichen Musikverlag, 1964)
London, Kurt, *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments* (London: Faber & Faber Ltd, 1936)

Långfilm i Sverige 1:1910–1919: fakta om 3.472 långfilmer godkända för visning eller censurförbjudna i Sverige 1910–1919, sammanställd av Bertil Wredlund och Rolf Lindfors (Stockholm: Proprius, 1991)
Lønstrup, Ansa, *Musik, film og filmoplevelse. En tværæstetisk studie over ”Medløberen”* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1986)
MacGowan, Kenneth, *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture* (New York: Dell Publishing Co Inc, 1965)
Manvell, Roger, *The Film and the Public* (Harmondsworth: Penguin, 1955)
– , och John Huntley, *The Technique of Film Music* (London and New York: Focal Press Ltd, 1957)
Marks, Martin, *Film Music of the Silent Period, 1895-1924*, Ph.D. diss. (Harvard University, 1990)
– , *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895-1924* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1997)

Mayer, David, ”19th Century Theatre Music” i *Theatre Notebook* (Vol XXX, No 3, 1976)
Metz, Christian, *Language and Cinema* (The Hague, Paris: Mouton, 1974), orig. *Langage et cinéma* (Paris: Larousse, 1971)
Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1956)
Meyers, Randall, *Film Music. Fundamentals of the Language* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994)
Musiken i Sverige IV (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co, 1994)
Nasta, Dominique, *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative* (Bern, Berlin etc: Peter Lang, 1991)
Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton: Princeton University Press, 1990), översatt från franska av Carolyn Abbate, orig. titel *Musicologie générale et sémiologie* (Paris: C. Bourgois, 1987)
Nordisk Filmforskning 1975-1995 (Århus: Nordicom, 1995)
Nordmark, Dag, *Bildspråkets betydelser - ett bidrag till filmteorins historia* (Stockholm: Bokförlaget Pan /Norstedts, 1976)
Nöjeslexikon (Höganäs: Bra Böcker, 1993)
Nörgaard, Erik, *Levende billeder i Danmark. Fra ”den gamle Biograf” till moderne tider* (København: Lademann, 1971)
O’Neill, Norman, ”Music to Stage Plays” i *Proceedings of the Musical Association* (Session 37, 1910-11)

Olsson, Cecilia, *Dansföreställningar. Dansestetiska problem i historisk belysning och speglade i två dansverk* (Lund: Bokbox Förlag, 1993)
Olsson, Jan, *Från filmljud till ljudfilm. Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903-1914* (Stockholm: Proprius förlag, 1986)
– , *Sensationer från en bakgård. Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm/Lund: Symposion bokförlag, 1988)
Palm, Anders, *Möten mellan konstarter* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1985)
Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981)
Peeples, Samuel A, ”The Mechanical Music Makers” i *Films in Review* (Vol XXIV, No 4, April, 1973)
Prendergast, Roy, *A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films* (New York: New York University Press, 1977)
Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel*, diss.(Uppsala: Filmhäftet, 1986)

Rapée, Erno, *Encyclopedia of Music for Pictures* (New York: Belwin Inc, 1925)
Reiniger, Lotte, *Shadow Theatres and Shadow Film* (Norwich: Jarrold & Sons Ltd, 1970)
Robinson, David, ”Music of the shadows” i supplement till *Griffithiana* (nr 38/39, ottobre 1990)
Roosval, Albin, ”Kinematografen” i *Julqvällen* (Stockholm: Publicist-klubben, 1897)
Rosenberg, Hilding, *Toner från min örtagård* (Stockholm: Natur och kultur, 1978)
Rouget, Gilbert, *Music and trance* (Chicago: University of Chicago Press, 1985)
Rügner, Ulrich, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* (Hildesheim: Georg Olms, 1988)
Sadoul, Georges, *Georges Méliès* (Paris: Editions Seghers, 1961)
Sahlberg, Rudolf, ”Stiller som musikaliskt smakråd” i *Svensk Filmindustri Tjugofem År* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944)
Schepelern, Peter, ”Musik i mørke. Stumfilmens musikanvendelse i teori og praksis” i *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1980* (København: Institut for filmvidenskab, 1980)
Scher, Steven Paul, ”Notes Toward a Theory Of Verbal Music” i *Comparative Literature* (no 2, 1970)

Siebert, Ulrich Eberhard, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann* (Frankfurt a.M., Bern etc: Peter Lang, 1990), urspr. utg. som doktorsavhandling (Berlin: Freie Universität, 1989)
Smith, James L., *Melodrama* (London: Methuen & Co Ltd, 1973)
Sohlmans musiklexikon (Stockholm: Sohlmans förlag, 1975-78)
Spottiswoode, Raymond, *A Grammar of the Film* (Great Britain: Faber and Faber Ltd, 1935)
Stern, Seymor, ”Griffith I. The Birth of a Nation” i *Film Culture* (no 36, Spring/Summer, 1965)
Sternfeld, F.W., *Music in Shakespearan Tragedy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1963)
Stockfelt, Ola, ”Intermezzo: Ett musikaliskt narrativ i svensk trettiotalsfilm” i *Blågult flimmer: svenska filmanalyser*, (red) Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998)
Svensk filmografi 1 (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1986)
Svensk filmografi 2 (Stockholm: Svenska filminstiutet, 1982)

Svensk Musikförteckning (Eslöv, 1915–)
Svensk Populärmusik (Stockholm: STIMs Informationscentral för Svensk Musik, 1982)
Svenska män och kvinnor (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1948)
Svenskt biografiskt lexikon (Stockholm, 1975)
Tagg, Philip D., *Kojak - 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, diss. (Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen No 2, 1979)
– , *Film music, Mood music and Popular Music Research* (Stencilerade skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet, No 2, 1980)
– , *'Nature' as a Musical Mood Category* (no IASPM:P 8205, Göteborgs Universitet, 1982)
Tambling, Jeremy, *Opera, Ideology and Film* (Manchester: Manchester University Press, 1987)
Tarasti, Eero, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravisnsky* (Helsinki: Suomen musiikitieteellinen seura, 1978)
Tegen, Martin, *Musiklivet i Stockholm 1890-1910*, diss. (Stockholm, 1955)
– , *Populär musik under 1800-talet* (Stockholm: Edition Reimers AB, 1986)
Thiel, Wolfgang, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* (Berlin: Henschel, 1981)
Thomas, Tony, *Music for the Movies* (South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company Inc, 1973)
Thompson, Kristin, "Early Sound Counterpoint" i *Yale French Studies* (nr 60, 1980)
True, Lyle C., *How and What to Play for Moving Pictures, a manual and guide for Pianists* (San Fransisco: The Music Supply Co, 1914)
Tydeman, William, *The Theatre in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978)
Tyzacke, George W., *Playing to Pictures* (London: Kinematograph Weekly, 1912)
Usai, Paolo Cherchi, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (London: BFI Publishing, 1994)
Waldekranz, Rune, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896-1906*, lic. avh. (Stockholm: Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1969)
– , *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*

(Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1976)
– , ”Stumfilmens musik” i *Skriftfest. 19 uppsatser tillägnade Martin Tegen på hans 60-årsdag den 28 april 1979*, (red) Per-Erik Brolinson m.fl. (Stockholm: Stockholms Universitet, Musikvetenskapliga institutionen, 1979)
– , Rune, *Filmens historia del 1* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1985)
Wallengren, Ann-Kristin, ”Stumfilm – en musikdramatisk upplevelse” i *I offentlighetens ljus*, (red) Jan Olsson (Stockholm/Stehag: Symposion bokförlag, 1990)
Wallner, Bo, *Wilhelm Stenhammar och hans tid* (Stockholm: Norstedt, 1991)
Vardac, A. Nicholas, *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith* (New York, London: Da Capo, 1987), (orig. publ. Cambridge: Harvard University Press, 1949)
Weiss, Peter, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956)
Werner, Gösta, *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916* (Stockholm: Norstedt, 1969)

– , ”Svenska Bios produktionspolitik fram till 1920” i *Rörande bilder. Festskrift till Rune Waldekranz* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1981)
– , *Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Semla Lagerlöfs berättelse* (Stockholm: Norstedt, 1979)
– , *Viking Eggeling Diagonalsymfonin: spjutspets i återvändsgränd/ tolkning av Gösta Werner och Bengt Edlund* (Lund: Novapress, 1997)
Wescott, Steven D., *A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television* (Detroit: Detroit studies in music bibliography, Information coordinators, nr fifty-four, 1985)
Winquist, Sven G., *Musik i svenska ljudfilmer, 1929-39, 1940-49, 1950-59, 1960-79, 1980-89* (Stockholm: Svensk musik resp. STIM:s informationscentral för svensk musik, 1980, 1983, 1985, 1990, 1992)
”You ain’t heard nuthin’ yet!” Om musik och ljud i film (Stockholm: SFI, Svenska Rikskonserter, 1993)
Zamecnik, J.S., *Sam Fox Moving Picture Music* (Cleveland: Sam Fox, 1913, 1914, 1923)