Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Musik og film - på tværs

Et undervisningsmateriale om filmmusik, kinesisk og japansk musik i filmens verden, to moderne komponister og orientalisme

Christensen, Erik; Fock, Eva

Publication date:
2011

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Christensen, E., & Fock, E. (2011, maj 2). Musik og film - på tværs: Et undervisningsmateriale om filmmusik, kinesisk og japansk musik i filmens verden, to moderne komponister og orientalisme. http://www.ptam.dk/supplerende-materiale/kapitel-8/66-filmmusik/

General rights
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 -

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

Downloaded from vbn.aau.dk on: April 24, 2024

Musik og film – på tværs

Af Erik Christensen og Eva Fock

- et undervisningsmateriale om filmmusik, kinesisk og japansk musik i filmens verden, to moderne komponister og orientalisme

Indhold

Musik og film – på tværs 1
Indhold 2
Film-musik – et undervisningsmateriale 4
  Musik og lyd i film kan: 4
  Formål 4
  Indledning 5
  Metoder 7
    Intensiv kigning og lytning af hele filmen 7
    Intensiv kigning og lytning af et enkelt afsnit (ca. 1-2 min.) 7
At 'høre' verden 9
  Orientalisme 11
Lyden af Kina og Japan - de tidligste kilder 12
    Carl Maria von Weber (1786-1826) 13
    I kølvandet på Weber 13
    Camille Saint-Saëns (1835-1921) 15
    I Saint-Saëns kølvand 15
    Puccini (1858-1924) 15
    Kina-Japan i Danmark 17
Kina-Japan i filmens verden 18
    Fra stumfilmens verden 18
  Kina og Japan i Hollywood 19
    Fusion, kreolisering eller pastiche 20
  Lyden af Kina-Japan i nutiden: Tan Dun og Takemitsu 21
Traditionel kinesisk og japansk musik 23
  Kina – generelt 23
  Japan - generelt 24
  Instrumentoversigt (instrumenter som omtales i gennemgangen) 27
    Bawu (Japan) 27
    Biwa (Japan) 27
    Dizi (Kina) 27
    Erhu (Kina) 27
    Koto (Japan) 27
    Noh-fløjte (Nohkan) (Japan) 28
    Pipa (Kina) 28
    Qin (Kina) 28
    Rawap (Kina/Centralasien) 28
    Ryuteki (Japan) 28
    Shakuhachi (Japan) 29
    Shamisen (Japan) 29
    Sheng (Kina) 29
    Suona (Kina) 29
    Taiko (Japan) 29
    Tambur/tanbur 30
    Xiao (Kina) 30
Opsamling 31
  Traditionelle kinesiske og japanske elementer i filmmusikken 31
Nogle centrale filmmusik-begreber 32
Spørgsmål om lyd, musik og billede 34

Forholdet mellem lyd/musik og billede 34
Lyd 34
Musik 35
Lyd, musik og kulturelle referencer 35
Opgaver til film med musik af Tan Dun og Toru Takemitsu 36
Tiger på spring, drage i skjul 36
Handling 36
Musik 37
Intensiv kigning og lytning af Tiger på spring, drage i skjul 37
Situationer med kinesiske instrumenter 41
Kampscener 41
Hero 43
Handling 43
Musik 44
Intensiv kigning og lytning af Hero 44
Opgaver med fokus på lyd og kinesisk og vestlig musik 44
Baggrundsinformation om filmen og musikken på DVD'en 49
Ran 50
Handling 50
Musik og lyd 51
Intensiv kigning og lytning af Ran 51
Forslag til opgaver: 52
Nohkan 55
Videregående opgaver 55
Solen Stiger 57
Handling 57
Musik og lyd 58
Intensiv kigning og lytning af Solen Stiger 58
Møder mellem japansk og amerikansk kultur 58
Japansk musiklyd sammen med vestlig orkesterlyd 59
Effektmusik der skaber uhygge, spænding, forventning, forudanelse 60
Litteratur 62
Bilag 65

Film-musik – et undervisningsmateriale

Musik og lyd i film kan:

vække opmærksomhed
give chok eller overraskelse
skabe forventning eller forudanelse
fremkalde stemning
vække følelser
fremhæve bevægelse
skabe nærvær
knytte scener sammen
markere forandring

Lyd og musik gør noget ved tilskueren, som påvirker oplevelsen af filmens billeder.

Musikkens ekspressive kvaliteter og filmens billeder giver betydning til hinanden.

Lyd og musik kan give virkelighedsfornemmelse, nærvær, bevægelse, stemninger og følelser til billederne.

Billeder gør det muligt at lægge betydning i lyde og musik ved at forbinde lyde og musik med personer, ting, begivenheder og situationer.

Det er dig som lyttende og oplevende tilskuer, der knytter lyd, musik og billede sammen til en helhed.

Formål

Der kan være forskellige formål med et projekt som dette:
At give eleverne en forståelse af films lydside, af samspillet mellem billede, lyd og musik.

At få eleverne til at reflektere over, hvordan filmmusik bygger på musikalske traditioner og konventioner.

At bevidstgøre eleverne om hvordan selv ganske små musikalske elementer kan bære en langt større fortælling med sig, hvordan de kan referere til en verden og et verdenssyn ud over den konkrete film.

At introducere eleverne til fænomenet orientalisme gennem filmmusik:
- om lyden af verden (her Kina og Japan) i film.
- om hvordan vi lærer hvordan verden lyder, og hvordan disse forestillinger knyttes til betydninger gennem filmmusik.

At præsentere en side af moderne kompositionsmusik.

Indledning

'Musik og film – på tværs'[1] præsenterer en række film som på forskellig vis anvender musik med et kinesisk eller japansk præg. Materialet da filmmusik har mange betydninger, både i og uden for filmen, er det muligt at bruge materialet på forskellig vis, eksempelvis:

Filmmusikkens virkemidler.
Som en 'almindelig' indgang til traditionelle analyser af filmmusikkens virkemidler, hvor det kinesisk-japanske perspektiv nedtones.

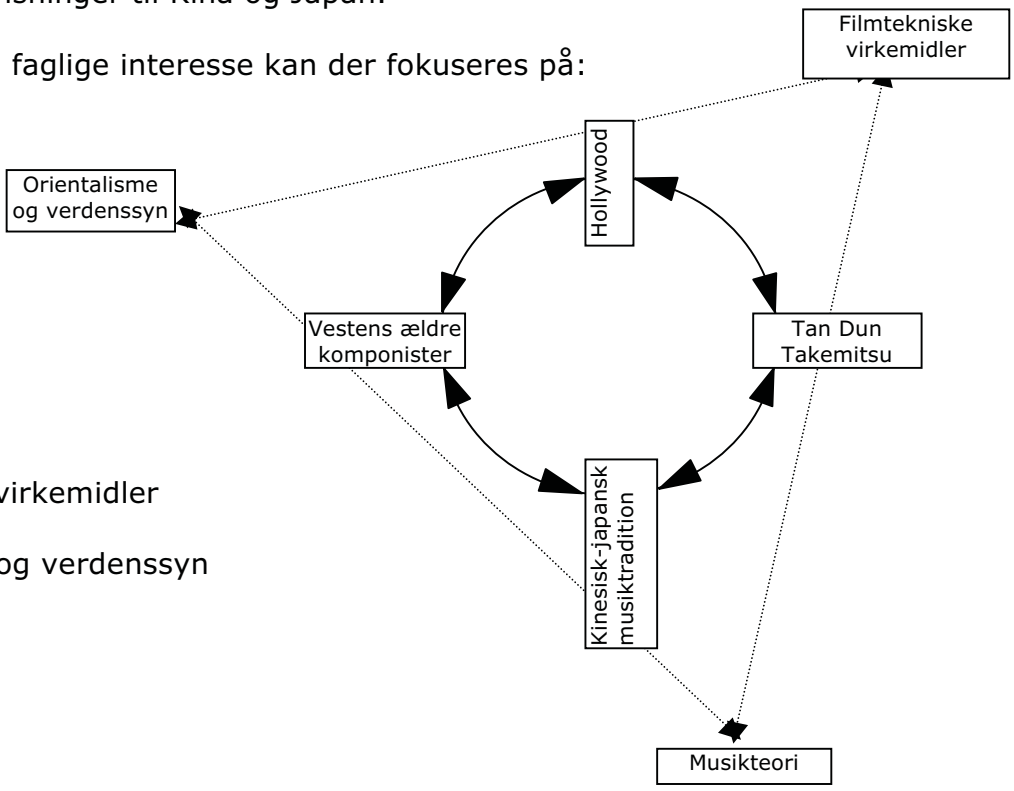
Vestens ældre komponister med Kina-Japan på programmet
Historisk overblik.
Eksempler på forbindelser, udvikling og forandring.

Traditionel kinesisk-japansk musik
Kort gennemgang af elementer fra de to 'traditioner': Instrumenter, tonalitet, klang, rytme, form, textur.
Overvejelser af karakteristika der er særlig relevante i forhold til filmene.

To kinesisk-japanske komponister
Karakteristik af de to udvalgte komponister
Beskrivelser af fire udvalgte film
Intensiv kigning og lytning af udvalgte scener

Hollywood
Gennemgang af udvalgte scener fra udvalgte vestlige film som benytter musikalske henvisninger til Kina og Japan.

Afhængig af den faglige interesse kan der fokuseres på:



1. Filmtekniske virkemidler
2. Musikteori
3. Orientalisme og verdenssyn

[1] Materialet er blevet til i samarbejde med CFU-Sjælland og Anne-Mette Christiansen, med støtte fra Undervisningsministeriet.

Idékatalog til ruter gennem stoffet

- Sammenlign brugen af kinesisk-japanske referencer i kunstmusikken op gennem historien, med brugen af disse referencer i filmmusikken. Inddrag evt. begreber som fusion/fission, pastiche, parodi, kreolisering m.m.

- Sammenlign hvordan Kina-Japan lyder i hhv. vestlige film og film med kinesisk-japanske komponister.

- Sammenlign og forklar ligheder og forskelle mellem traditionel kinesisk-japansk musik og kinesisk-japansk præg i filmmusik. Hvilke af de oprindelige kinesisk-japanske elementer findes afspejlet hos de forskellige filmkomponister op gennem tiden, og hvordan?

- Undersøg i hvilke sammenhænge kinesisk-japanske referencer anvendes i vestlig filmmusik og i kinesisk-japanske film.

- Hvad er orientalismens musikalske virkemidler?

- Hvordan er titelmusikken opbygget? I hvilken grad og på hvilke måde indgår kinesisk-japanske referencer, evt. i forhold til hvordan disse referencer indgår i resten af filmens musik?

- Hvordan anvendes traditionel kinesisk-japansk musik (hele ensembler, markante genkendelige stilarter) i filmene, og hvilken slags musik, instrumenter og ensembler anvendes?

- Lyt til eksempler på japansk-kinesiske instrumenter. Hvad kendetegner dem? – sammenlign evt. med mere velkendte instrumenter, beskriv bl.a. deres klang. Lyt til en række Hollywood-klip. Hvad i klangen forsøges efterlignet og hvordan gøres det?

Andre ideer:

- Sammenlign de musikalske kendetegn for Kina-Japan med kendetegn knyttet til andre dele af verden, f.eks. den arabiske verden, Afrika og Sydamerika.

- Sammenlign Tan Dun og Takemitsus filmkompositioner med deres øvrige kompositioner.

- Indsæt filmkompositionerne i et mere generelt studie af ny kompositions musik, evt. med særlig vægt på inddragelse af kinesisk-japanske præg.

- Fusion, kreolisering, pastiche, kulturmøde – anvend filmmusikken som afsæt for en bredere diskussion eller gennemgang af emnet.

- Flere forslag til opgaver s. 34

Metoder

- Intensiv kigning og lytning
- Musikanalyse på baggrund af noder
- Udarbejdelse af tidslinier og grafiske partiturer
- Inddragelse af musik- eller filmteoretisk, historisk eller kulturanalytisk litteratur

Intensiv kigning og lytning af hele filmen
Find en dialogpartner.
1. Se hele filmen (på et tidspunkt hvor I har god tid)
2. Dialog - tal sammen to og to lige efter I har set hele filmen.
Fortæl hinanden hvad filmen handler om.
Hvilke scener husker du klart? Hvilke scener virkede stærkest på dig?
Hvornår blev du bange, spændt, opslugt, bevæget, glad, ked af det?
Hvor lagde du mærke til musikken?
Hvilke personer oplevede du som sympatiske eller usympatiske?
Hvad er I enige om? Hvad har I forskellige meninger om?

3. Plenum - fortæl om:
De scener der virkede stærkest, og årsagerne til at de virkede stærkt
Scener hvor musik og lyd havde en særlig virkning
Sympatiske og usympatiske personer

Vær opmærksom på:
Din oplevelse af filmen afhænger blandt andet af hvilke film du er vant til at se. Det der kan virke chokerende eller skræmmende på dig, oplever en anden måske bare som en velkendt filmeffekt – eller omvendt.
Dine oplevelser kan forandre sig, når du ser filmen eller et filmafsnit anden gang eller flere gange.

Evt. spørgsmål:

- Hvordan er filmens forløb af scener (det fiktive fortælleforløb) i store træk?
- Hvordan veksler scenerne mellem hinanden? Springer de frem og tilbage i tiden?

Intensiv kigning og lytning af et enkelt afsnit (ca. 1-2 min.)
Til læreren:

- Afspil DVD i en computer, hvor begyndelse og slutning af det enkelte afsnit kan findes præcist. Timingen i opgaverne svarer til Dvd'ens tidstæller. Hvert afsnit vises fire eller fem gange, evt. flere gange.
- Om nødvendigt: Øv dig på at beherske teknikken og spole frem og tilbage på Dvd'en, så du undgår forstyrrende forsinkelser. Eller klip afsnittene ud på forhånd i et filmprogram, så de nemt kan gentages. Undgå bratte klip i lyd og musik, hvis det er muligt.
- Sørg for god lydkvalitet via en forstærker, så oplevelsen af lyd og musik bliver nærværende og overbevisende.

Til deltagerne:
Find en dialogpartner.
Kig og lyt til et udvalgt klip 5 gange:

1. gang: Kig og lyt
2. gang: Kig og lyt igen
Dialog - fortæl hinanden hvad I har hørt og set

3. gang: Kig og lyt igen efter noget som den anden har fortalt
Dialog: Tal sammen om hvad I nu har set og hørt
Plenum: Opsamling på tavle, kort diskussion

4. gang: Læreren stiller et spørgsmål. Kig og lyt igen
Dialog og plenum

5. gang: Læreren stiller et nyt spørgsmål. Kig og lyt igen
Dialog og plenum

ad 1-2. Det er vigtigt at kigge og lytte to gange, inden man begynder at tale om filmafsnittet: Første kigning giver plads til spontane reaktioner, anden kigning giver mulighed for erindring og eftertanke.
Dialogen sikrer at alle får mulighed for at sige noget om filmen. Her begynder bevidstgørelsen af filmens virkemidler, og der gives plads for forskellige reaktioner og iagttagelser.

ad 3. At kigge og lytte efter noget som den anden har fortalt, giver forøget bevidsthed om filmens udtryk og virkemidler og skaber plads for gensidig tolerance.

Dialogen sætter ord på oplevelser og iagttagelser. Plenum opsamler mangfoldigheden af oplevelser og iagttagelser og eventuelle uenigheder, og skaber overblik over hvad der kan være vigtigt at kigge og lytte efter.

ad 4-5. Velvalgte spørgsmål til fortsat kigning og lytning fokuserer bevidstgørelse og iagttagelse.

Det tager tid at gøre iagttagelser om samspillet mellem musik, lyd og billede. I tilfælde af tidnød anbefales intensiv kigning og lytning af nogle få afsnit. De afsnit der er markeret med stjerne * , er gode at begynde med.

Hjemmearbejde to og to er også en mulighed.

Når gruppen har fået øvelse i intensiv kigning og lytning og tolerance og tillid til hinanden, kan man evt. gå hurtigere frem.

At 'høre' verden

Vi har alle en forestilling om hvordan verden lyder. Med rimelig sikkerhed kan vi identificere lyden af f.eks. Mellemøsten, Indien, Østasien og Afrika[2], og svaret bygger i høj grad på den filmmusik vi har hørt gennem vores liv. Her er tale om en slags kulturelle referencer, opbygget af Vestens komponister op gennem 1900-tallet, komponister som hentede deres inspiration fra 17-1800-tallets klassiske værker.

Den svenske musikforsker Philip Tagg taler om 'representation of location'[3] og 'genresynekdoke'[4]. Det første taler umiddelbart for sig selv, det andet kræver nok en forklaring: *"Genresynekdoker er små musikalske citater, der kan indeholde en stor mængde information, som kan aktiveres meget hurtigt.(...) En genresynekdoke behøver ikke at være autentisk, hvis den blot opfylder vore forventninger til, hvordan en bestemt kulturs musik lyder."*[5] For nemhed skyld nøjes vi her med betegnelsen 'kulturelle referencer', d.v.s. at små musikalske elementer kan henvise til større kulturelle sammenhænge.

Det vigtige, når man skal skabe en sådan kulturel reference i en film, er ikke om det lyder rigtigt, i betydningen korrekt i forhold til landets traditionelle musik, bare det sender det rigtige signal. På få toner skal vi være klar over hvor vi er i verden, eller i det mindste vide at vi er uden for Vesten.

Den irske forfatter Oscar Wilde skriver: *"No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist. Take an example from your own day. I know you are fond of Japanese things. Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? If you do, you have never understood Japanese art at all. The Japanese people are the deliberate self-conscious creation of certain individual artists. If you set a picture by Hokusai, or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentleman or lady, you will see that there is not the slightest resemblance between them. The actual people who live in Japan are not unlike the general run of English people; that is to say, they are extremely commonplace, and have nothing curious or extraordinary about them. In fact the whole of Japan is a pure invention. There is nothing such country, there are no such people"*[6].

Hvis vi ser på den del af filmverdenen hvor vores forestillinger er blevet skabt, frem for alt Hollywood, så anvendes musik som kulturel reference i en række forskellige situationer:

[2] Dette er tilfældet samtidig med at der findes en række fælles-etniske, fælles-eksotiske elementer som går på tværs af kulturer og mere generelt tilkendegiver eksotika.
[3] Tagg, s. 1.
[4] Synekdoke, et lingvistisk greb hvor en del sættes i stedet for helheden (lat. pars pro toto), noget konkret i stedet for abstrakt, f.eks. øje for menneske (der var ikke et øje i salen) eller humle for øl.
[5] Tagg i Have, s. 81-82.
[6] Wilde ('The Decay of Lying') i Wisenthal, s.3.

- Først og fremmest kan musikken henvise til hvor i verden vi handlingsmæssigt befinder os.
- Den kan også henvise til personernes kulturelle rødder (direkte eller indirekte, bevidst eller ubevidst).
- Den kan henvise til en mere skjult forbindelse til den pågældende verdensdel (en slags ledemotiv).
- Endelig kan musikken henvise til værdier eller egenskaber som i særlig grad tillægges individer fra den pågældende kultur.

Stereotypier og faste rollemodeller er ikke forbeholdt musikken. Tilsvarende de stereotype forestillinger om hvordan verden lyder i vestlige film, findes der også stereotype roller til folk fra forskellige dele af verden i vestlige film (vi tænker her især på Hollywood). Der findes ganske vist i dag eksempler på at disse stereotype roller udfordres, men vi kender alligevel nogle faste mønstre:

1) Traditionelt er asiatiske kvinder enten ærbare/ydmyge eller farlige/forførende (lotusblomster eller dragekvinder)[7]. Der tales med fascination om disse kvinders ynde, underdanighed, lydighed, ydmyghed, skønhed, men samtidig også om deres farlighed - de er onde (upålidelige) og mystiske. Den kinesisk-amerikanske forfatter David Henry Hwang skriver: *"There is a vision of the Orient that I have. Of slender women in chong sams and kimonos who die for the love of unworthy foreign devils. Who are born and raised to be the perfect women. Who take whatever punishment we give them, and bounce back, strengthened by love, unconditionally. It is a vision that has become my life"* [8]
2) Asiatiske mænd er ofte både snu og upålidelige, voldelige og undertrykkende. De jagter magten (på værste vis), og så jagter de Vestens kvinder (en historie vi præsenteres for i skiftende varianter med mænd fra hele verden). Mange kender sikkert den på overfladen naive men samtidig snu nudelsælger i en amerikansk storby eller i en ukendt fremtidsby. En alternativ rolle til de asiatiske mænd er den meget feminine rolle[9].
3) Endelig repræsenterer østasiatiske referencer til en centraliseret og gennemkontrolleret samfundsform[10].

Med tiden er asiatisk musik blevet udvidet til at henvise ikke kun til Asien og asiater (med de dertil hørende roller) men også direkte til de forskellige 'asiatiske' egenskaber og værdier (ynde, underdanighed, mystik, magt og kontrol). Denne 'tilføjede betydning', er blevet så entydig at det er muligt at bruge musikken som det primære associationsredskab. Derfor finder vi i dag en 'asiatisk tone' i eksempelvis Science Fiction film og rumfilm, når der skal signaleres egenskaber som associeres med asiater, uden at der indgår asiater i handlingen[11].

[7] Chin, s. 15.
[8] Hwang i Wisenthal, forord.
[9] Chin, s. 18.
[10] Se filmlisten bagerst i hæftet.
[11] Det asiatiske element findes ikke kun på lydsiden men også i f.eks. bogstavernes layout og i scenografien. Inspirationen, ja vi kan ligefrem tale om en fascinationen af Østen, har præget både kunsten og filosofien. Malere som van Gogh, Toulouse-Lautrec og Manet blev

Orientalisme

Begrebet orientalisme er blevet udbredt med (ikke opfundet af) den palæstinensiske litteraturforsker, Edward Said. Begrebet refererer ikke kun til Vestens syn på den muslimske verden men i vidt omfang også til Asien, herunder Kina og Japan.

Ifølge Saids beskrivelse af orientalisme er det som udgangspunkt ikke formålet at gengive Orienten korrekt. Orienten skal netop fremstå fremmed (eksotisk) og i en form som lever op til den vestlige scenes forventninger. Said siger: *"In a system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a topos, a set of references"*. [12]
Den engelske musikforsker Derek Scott siger: *"Orientalist music is not poor imitation of another cultural practice: its purpose is not to imitate but to represent. Therefore, the Orient can begin in Spain, if the intention is simply to connote a cultural Other. However, a chain of signifiers may be assembled to represent a more defined other culture..."* [13]

Den amerikanske musikredaktør Roy M. Pendergast anfører, at vi slet ikke har forudsætningerne for at forstå symbolerne i Orientens musikkulturer: *"The Western listener simply does not understand the symbols of authentic Oriental music as he does those of Western music; therefore Oriental music would have little dramatic effect on him."*[14]

Et par andre interessante elementer ved orientalisme-teorien, er det forhold at:

1) Forestillingen om Orienten er selvkonstruerende og selvrefererende. Der søges ikke i original orientalsk musik efter kildemateriale, men i forudgående eksempler på vestlige forestillinger om Orienten.
2) Orienten overtager Vestens forestilling, så den derved bliver selvforstærkende.

Japonisme er en variant af orientalisme, specifikt vedrørende kulturelle krydsninger mellem Japan og Vesten[15]. **Chinoisme** er en variant af orientalisme med særlig vægt på Kina. Begrebet anvendes primært på fransk.

---

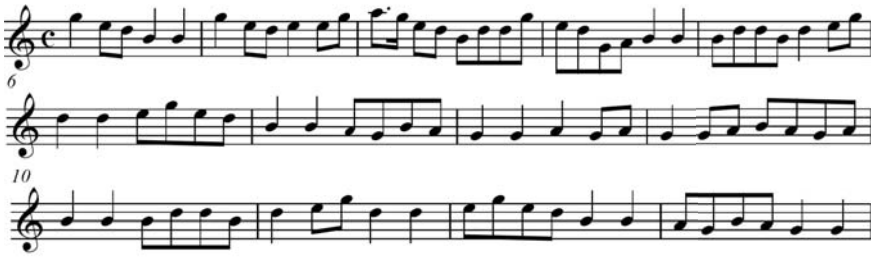
en del af den kinesisk-japanske bølge der ramte den europæiske kunstscene i midten af 1800-tallet (Tilborgh, Lambourne, Said).
[12] Said s. 51.
[13] Scott, s. 16.
[14] Pendergast, s. 214.
[15] Website om japonisme i billedkunsten:
http://lotusgreenfotos.blogspot.com/2008/06/japonisme-timeline.html

Lyden af Kina og Japan - de tidligste kilder

Allerede før vi havde adgang til at høre kinesisk og japansk musik live havde komponister en forestilling om lyden af Kina-Japan.

Kinesisk-japansk inspiration i 1600-tallets musik begrænsede sig til brugen af 'eksotiske' instrumenter: Typisk bækken, triangel, klokke, bjælde, trommer, pauker, trompeter, piccolofløjter og hakkebræt. Disse instrumenter blev dog ikke angivet i partituret men brugt improvisatorisk[16]. Eksempler findes bl.a. hos Lully's *Le Bourgeois gentilhomme* fra 1670.

Op gennem 1700-tallet blev en række kinesiske melodier noteret af europæere og udbredt i Europa. Fra den franske missionær Jean Baptiste du Halde (1674-1743) stammer en af de tidlige optegnelser af kinesiske melodier.

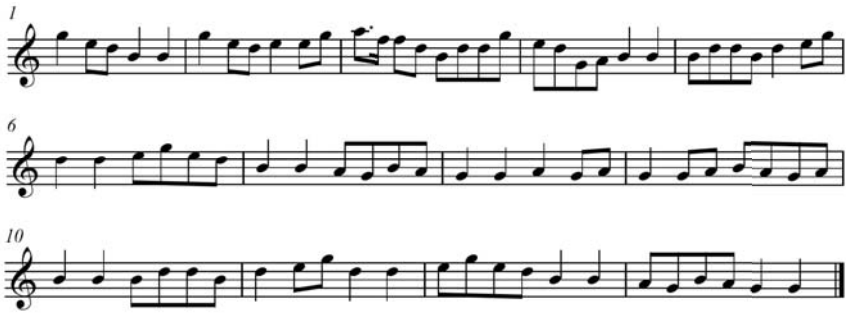


Figur 1 – Air Chinoise i du Haldes udgave[17].

Jean Baptiste du Halde havde ikke selv rejst i Kina men fået optegnelserne fra en jesuitter-munk. Trods interessen for at formidle materialet var du Halde dog ingen stor tilhænger af musikken. Han har selv udtalt følgende om kinesisk musik:
"Hvis man skal tro hvad de siger, så var de de første opfindere af musik, og de roser sig af at de tidligere har bragt musikken til dens højeste udvikling: Hvis det er sandt hvad de påstår, må den være kraftigt degenereret, for nu om dage er den så ufuldkommen at det næppe kan kaldes musik, hvis man kan dømme fra de af mig noterede melodier."[18]

Samme melodi blev kort efter genudgivet i Rousseaus musikleksikon fra 1768[19], men Rousseau skriver du Haldes melodi forkert af (dette var jo længe før fotokopimaskinernes tid), han tilføjer en skalafremmed tone i 3. takt (tonen F), så melodien siger A-F-D-H i stedet for den oprindelige A-G-E-D-H. Det får dog ikke melodien til at miste sit 'kinesiske præg', fordi der stadig er tale om store sekunder og små tertser (Figur 2).

[16] På samme måde var det tyrkiske element i 1700-tallets danske musik improviseret larm (iflg. Garde, Spelmann og Gram-Andersens beskrivelse fra Frederiks VI's hof).
[17] du Halde, s. 328.
[18] Probst-Effah.
[19] Rousseau 1768, planche N.

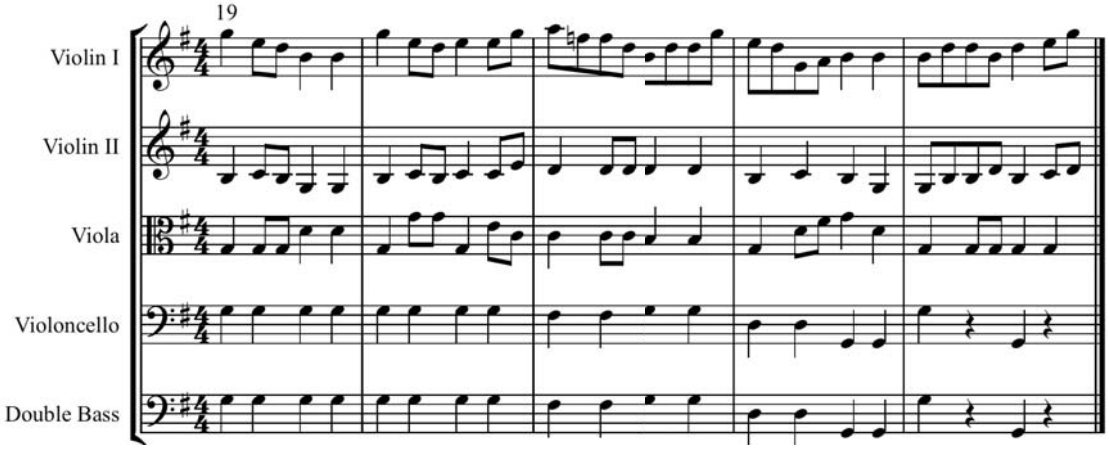


Figur 2 – Air Chinoise i Rousseaus udgave.

På denne tid brugte de fleste komponister endnu ikke 'originale' kinesiske melodier, men komponerede 'pseudo-kinesisk'.

I starten af 1800-tallet voksede interessen for en mere 'autentisk' fremmedartet musik, på baggrund af de optegnelser og rejsebeskrivelser som var kommet på markedet. Inspirationen drejede sig i denne periode om brugen af kinesiske melodier, typisk melodier med pentatone kendetegn. To centrale personer fra denne periode som har stået fadder til vores forestilling om hvordan kinesisk-japansk musik lyder har helt sikkert været Carl Maria von Weber (1786-1826) og Camille Saint-Saëns (1835-1921).

Carl Maria von Weber (1786-1826)
I 1809 brugte Weber Rousseaus kinesiske tema, først i *Overtura Chinesa* (som er gået tabt), dernæst i hans ouverture til *Turandot* og i marchen i 2. akt (opus 37).

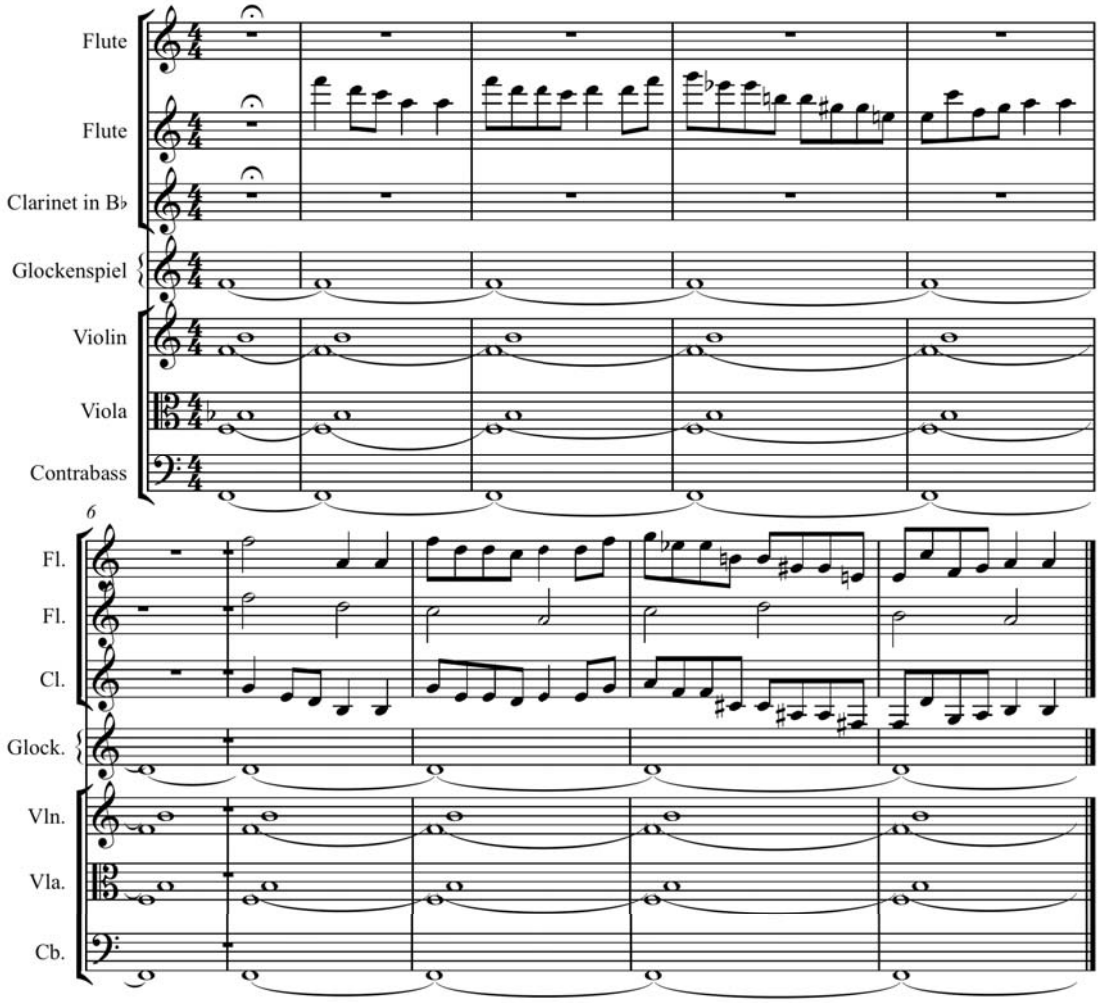


Figur 3 – Uddrag fra ouverturen til Webers Musik til Turandot.

Weber siger selv om ouverturen: *"First drums an fifes propound this strange, bizarre melody; it is then taken up by the orchestra, continued and developed in various forms, figurations and modulations. Without keeping count of the story in hand it cannot make a pleasing impression, but must be accepted as an honourably mistake."*[20]

I kølvandet på Weber
Det samme kinesiske tema anvendes sidenhen af Paul Hindemith i scherzoen til hans *Symfoniske metamorfoser over temaer af Carl Maria von Weber* (Figur 4).

[20] Schönzeler, fra forordet til partituret.



Figur 4 – Uddrag af *Symfoniske metamorfoser over temaer af Carl Maria von Weber*.

Og melodiens rejse fortsætter. Charles Shadle (1959-) er i stykket *A Last Goodbye* fra 2008 direkte inspireret af Hindemith's værk som var inspireret af Webers *Turandot*, som igen var inspireret af Rousseaus udgivelse af du Halde's nedskrivning af en anonym jesuittermunks erindring om en kinesisk melodi! Der er ved at være langt til Kina.

Charles Shandle siger selv om sin brug af en kinesisk melodi i stykket: *"Other national, or rather exotic musics are evoked too. For example when Robert sings of tea––Millie served only Darjeeling––the music borrows a fragment of a Chinese melody. However, the brash, often insensitive Robert is more poet than geographer, and he seems to have forgotten that Darjeeling is part of India. He is not the only character to exhibit a late 20th century American ignorance of geography. Stephen, though a talented composer, uses music that hints at a Japanese scale while celebrating a Chinese garden feature!"*[21]

Her ser vi en moderne komponist som ligefrem leger med de kulturelle referencer, bruger dem til at vise persongalleriets manglende kulturelle viden. Man må håbe, hans publikum opfatter finesserne.

[21] Baseret på en tekst af Michael Ouellette (http://www.intermezzo-opera.org/2008%20Season/Synopses-2008.htm)

Camille Saint-Saëns (1835-1921)
Saint-Saëns præsenterede pentatonik som Kina-association i sin opera *La Princesse Jaune* (1872) – *Den Gule Prinsesse*.

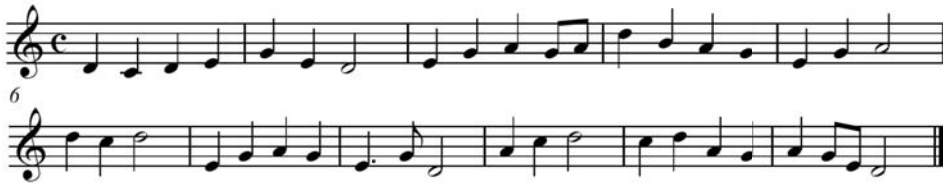
"Japan had recently been opened to Europeans. Japan was fashionable; all they talked about was Japan, it was a real craze. So the idea of writing a Japanese piece occurred to us. We submitted the idea to du Locle, but he was afraid of an entirely Japanese stage setting. He wanted us to soften the Japanese part, and it was he, I think, who had the idea of making it half Japanese and half Dutch, the way the slight work La Princesse Jaune was cast."[22]

I Saint-Saëns kølvand
Saint-Saëns arbejde har været en inspiration for flere af de komponister som op gennem historien har komponeret a la Japan og Kina.

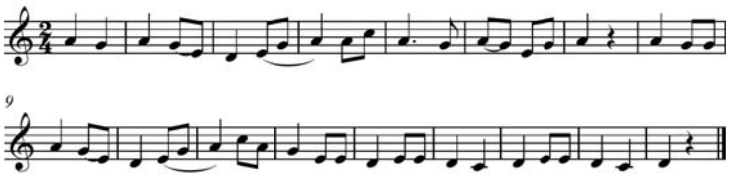
1. **Gilbert & Sullivan:** 'Mikado' (1885). Her bruges pentatonik i flere af sangene, bl.a. i *Three little maids*, *Tit-willow* (*On a tree by the river*), *The Sun whose rays* og *Miya Sama* (læs mere om *Miya Sama* under Puccini)[23].
2. **Messager**: *Madame Chrysanthème* (1893)
3. **Mascagni**: *Iris* (1898)
4. **Puccini**: *Madame Butterfly* (1904) og *Turandot* (1926, færdiggjort efter Puccinis død).
5. **Franz Lehár**: *Smilets Land* (1929)

Puccini (1858-1924)
Puccini har komponeret to operaer som refererer til hhv. Japan og Kina: *Madame Butterfly* (1904) og *Turandot* (1926). Nogle af de elementer som signalerer Kina-Japan er:

1. **Originale kinesiske og japanske melodier**. I operaen *Madame Butterfly* anvender Puccini en række japanske melodier eller lader sig inspirere af dem[24], bl.a. *Kimi Gayo* (Figur 5), *Takai Yama* (Figur 6), og *Miya Sana* (Figur 7).

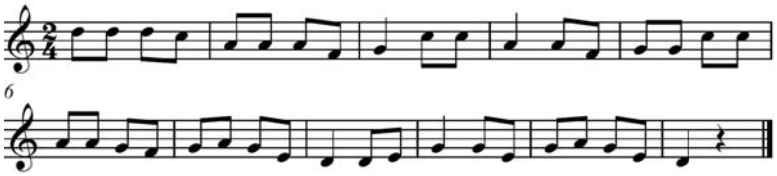


Figur 5 – *Kimi Gayo* - den japanske nationalmelodi – anvendes bl.a. da Pinckerton og Cho-Cho-San bliver gift.



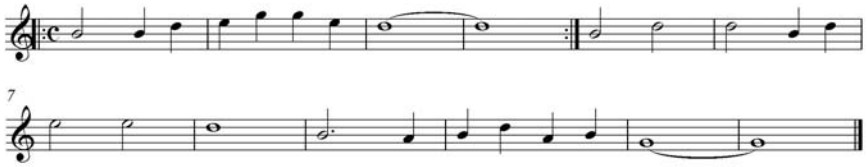
Figur 6 – *Takai Yama* – en populær sang fra Edo-perioden – anvendes i starten af 2. akt, hvor Suzuki beder foran et billede af Buddha.

[22] Saint-Saëns, kapitel 5.
[23] Beckerman.
[24] Der findes en lang række artikler og hjemmesider med materiale om Puccinis brug af traditionelle melodier.



Figur 7 – *Miya Sana* –en japansk march komponeret af Masojiro Omura i 1868. Kejserens hær spillede melodien ved sejren i Meiji. Stykket anvendes af Puccini ved Yamadoris ankomst og afgang.

Til operaen *Turandot* fandt Puccini dels inspiration i en lille bog om kinesisk musik fra 1884[25], dels fra datidens spilledåser. Bl.a. indgår sangen *Moo-Lee-Wha* (Figur 8).



Figur 8 – *Moo-Lee-Wha* – sangen var blevet kendt i Europa i slutningen af 1700-tallet, både fra en tysk musikhistorie og fra en engelsk rejsebeskrivelse. Den genfindes bl.a. i børnekoret *Turandot* i 1. akt.

2. **Pentatonik** går igen både i de udvalgte melodier og i de 'pseudo-kinesiske og –japanske' motiver som Puccini selv fandt på.
   Nu er pentatonik jo ikke noget entydigt begreb, da der findes flere ganske forskellige pentatone skalaer, nogle med, andre uden brug af halvtonetrin (hemitone eller anhemitone skalaer).

   Pentatonik betragtes som en karakteristisk Kina-Japan-association, men er ikke begrænset til Kina-Japan (se afsnittet om traditionel kinesisk og japansk musik). Faktisk kan pentatonik referere til en nærmest universel eksotisme som også henviser til så forskelligartede steder som Irland og Afrika.

3. **Klang** - staccato akkorder og brug af lyse sartklingende instrumenter som harpe, celeste og klokkespil. Det høres bl.a. i *Turandot*, når Ping, Pang og Pong ankommer.

Desuden gør Puccini brug af:

4. **Forsiringsnoder som ornamentering**, bl.a. i ouverturen til *Madame Butterfly*.

5. **Bevægelser fra dur til mol** eller kombinationer af dur og mol slører en tonal fornemmelse, og er derved med til at give et orientalsk indtryk[26].

6. **Parallelintervaller**, både kvarter, kvinter og oktaver (frem for akkorder).

Andre komponister fra 1900-tallet som har komponeret med kinesiske-japanske elementer har benyttet en række af de samme elementer:

- Ravel (1875-1937): *L'Enfant et les Sortilèges* (1925)

[25] J. A. van Aalst (1884) 'Chinese Music'.
[26] Micznik, s. 48-49.

- Frederic Edward Weatherly (1848-1929): *Nirvana* (1900)
- Frederic Norton (1869-1946): *Chu Chin Chow* (1916)
- William Furst (1852-1917): *Madame Butterfly* (1900)

I en anmeldelse fra 1916[27] af Puccinis og William Fursts Madame Butterfly står der bl.a., at japansk musik er skarp og kantet, og at Puccini har fået den japanske musik til at blomstre som en rose, omend stadig med en rytmisk monotoni. Forfatteren oplever at de japanske melodier løber gennem hele værket, noget de færreste i dag nok vil være enige i. Det japanske præg er pentatont, ligesom det kinesiske, men uden de skrækkelige dissonerende sammenstød som er typiske for kinesisk musik, skriver han.

Kina-Japan i Danmark

Kina-Japan fik sin egen plads i Tivoli i 1800-tallets København og har sat spor i musiktitler fra den tid. På musikfronten komponerede Claus Schall (1757-1835) musik til et syngestykke over Heibergs skuespil *Kinafarerne* i 1792. H.C Lumbye (1810-1874) skrev bl.a. en *Chinesisk Klokke Galop* (1852). Kina har dog ikke præget det musikalske klangunivers. Det samme fænomen findes blandt mange andre komponister i Europa, hvor de kinesiske referencer kun ligger i titel eller evt. tekstgrundlag.

Et udvalg af kineserier fra Tivoli:
1843: Bazar i kinesisk stil (d.v.s. kinesisk inspirerede bygningsdetaljer)
1843: Karrusel, Kinesiske vimpler og Kinesiske parasoller
1868: Lysnumre med kineseransigter i figurfyrværkeri
1874: Pantomimeteatret
1900: Det kinesiske Tårn
1902: Den kinesiske Landsby, karavane
1902-04: Kinesisk inspireret Plæne-bygning
1907: Kinesisk indgangsportal over for Glyptoteket
1909: Balletpantomimen *Den blaa Dæmon*
1948-50: Pantomimeteatrets facade renoveres efter kinesiske principper
2000: Kina 2000 er et nydekoreret område i Tivoli

Figur 9 - Tivolis pantomimeteater, holdt "i den lette, fantastiske, chinesiske Stil", blev opført i 1874[28].

[27] Krehbiel i New York Tribune 1916 om Puccini og Furst, i Sheppard, s. 64.
[28] København har moret sig. Politikens forlag 1966, s.107.

Kina-Japan i filmens verden

Fra operaerne og de klassiske værker vandrer forestillingerne om hvordan Kina og Japan lyder, videre ind i filmens verden som en slags selvopfyldende profeti.

Fra stumfilmens verden

I de tidlige stumfilm spillede akkompagnatørerne bl.a. uddrag fra Puccinis værker[29] som underlægning til scener fra det fjerne Østen (bl.a. Kina-Japan). Der blev udarbejdet og udgivet spillelister, så andre kunne lære at leve op til forventningerne (se Bilag 1, Bilag 2 og Bilag 3).

I de bøger som blev udgivet op gennem starten af 1900-tallet indgik, udover nodeeksempler (se Bilag 4, Bilag 5, Bilag 6,Bilag 7 og Bilag 8), også råd og vejledning. Her beskrives både hvilke handlingssammenhænge Orientalsk musik anvendes i, og hvordan den skal lyde:

"The Orient, in general, furnishes a limited type of views. There are processions, temple scenes, dances, fête days, and the like. The player should command over a fairly representative repertoire of exotic strains, some typical of Arabia and Persia, some of India, others of China and Japan. There are distinct differences between the music of these countries, and an earnest student of the subject will try to find something characteristic of each of them. It is here, in particular, that the player may exert a great educative influence on the audience. Rather gloomy and monotonous music will befit the desert, while brilliant and scintillating music should accompany the hustle and bustle of the Oriental street scenes and bazaars. As a rule, Oriental music is distinguished rather by a peculiar inflection of the melody than by variety of harmonic treatment. The latter belongs to the Occident. Therefore it will often suffice if the player adheres for his accompaniment to a droning bass of either an open fifth or fourth, or a stereotyped rhythmical figur that is indicative of either the languor of the scene (opium dens, harems, etc.) or of its typical movement (Arabian caravans, Oriental dancers, Chinese junks). A few works may be suggested here, as offering a great deal of useful material of distinctly Oriental color, such as 'Scheherazade' by Rimsky-Korsakov (for Persian Arabian motives), the opera 'Lakme' by Delibes and the ballet 'Namouna' by Lalo (for East Indian and Arabian motives), 'Caucasian Sketches' by Ippolitiv-Iwanov (for motives from Asiatic Russia), the opera 'Madame Butterfly' by Puccini (for Japanese motives), the piano suites 'Dreamer's Tales' and 'Betel, Jade and Ivory' by Peterkin (for Chinese and Malay themes). There are, of course, a great many other works that would come into consideration, such as 'Scenes in Algeria' by Saint-Saëns, African Suites by Coleridge Taylor; but it would lead too far to give a complete enumeration, and it must be left to the zeal of the player to find additional material that he may require."[30]

"If possible, music indigenous to the country under treatment should be played, and every country has its own national music, either in dances or folk songs. The National Anthem of the country should naturally be included in the selection. Usually the national songs of a country reflect the life and sentiments of the people. You will have notices, perhaps, that the music of people who live in the

[29] Af andre komponister i de gamle stumfilmfortegnelser kan nævnes John Ansell, Maurice Baron, G. Lefort, Otto Langley, Harry Rowe Shelley og Robert Hood Bowers.
[30] Lang og West, s. 42.

cold Northern climates is of a sad, melancholy character, whilst those who live in a warmer Southern atmosphere are altogether livelier and richer, and are combined with a dance peculiar to that same country." (...)

"Many modern composers of light music have written excellent morceaux, containing all the characteristics of various oriental and semi-barbaric musical tonality, that are not only clever but highly fascinating to Western ears. You will thus see what a pleasant change from the ordinary music you can give your patrons, but it might interest you to give a celebrated (?) American critic's reply to a correspondent who wrote in a leading American picture paper enquiring for some appropriate Chinese music. This savant, who obviously has more gas than musical knowledge, replied: "ask your laundryman or the nearest chop suey chief." This is humorous, no doubt, but vastly ignorant. It might be funny if it were not printed in a journal of some repute presuming to guide inexperienced and anxious musicians, but is very vulgar and wanting in taste. I should advise this self-constituted critic to study the American publishers' catalogues more closely, and try to learn what to play to pictures of an oriental character himself, before advising others."[31]

Citaterne her fortæller om de 'eksotiske' handlinger som begrunder brugen af kulturelle musikreferencer, og om hvilke af samtidens komponister der skal bruges. Her referes også til mere generelle menneskelige egenskaber som 'barbarisk', 'livlig' og 'melankolsk'.

Det selvkonstruerende og selvrefererende element i orientalismen illustreres i citatet her ved udtalelserne om, at det er meget bedre at bruge vestlige komponister end f.eks. lokale kinesere. Dette til trods for at en komponist som Puccini rent faktisk benyttede sig af personer i lokalområdet, til at lære kinesiske og japanske melodier. I begge tilfælde forbliver vi dog i 'orientalismen', uden reel viden om kinesisk eller japansk musiktradition.

Kina og Japan i Hollywood

Senere, da tonefilmen skabte grobund for egentlige filmkomponister, fik brugen af eksotisk repræsentation og kulturelle referencer nye muligheder. Filmens verden havde andre muligheder for at 'skabe realisme', end operaerne havde haft tidligere. Alligevel fortsatte brugen af mange af de samme musikalske elementer. Det er jo netop genkendelighed som sætter os i stand til at finde vej i filmmusikkens mange budskaber:

1. Pentatonik står fortsat højt på listen, når der skal skabes forestillinger om Kina-Japan, sammen med parallelle kvarter og kvinter.

2. Knipsede strengeinstrumenter eller instrumenter som leverer en sprød staccato klang (f.eks. xylofon, celeste, klokkespil, woodblock), er ligeledes meget populære.

3. Originale kinesiske og japanske melodier (med deres typiske pentatone træk) finder også stadig vej ind i filmmusikken i mere eller mindre bearbejdede udgaver. I filmen *My Geisha*, hvor musikken er skrevet af

[31] George, s. 27 og 29.

komponisten Franz Waxman indgår en meget kendt japansk folkemelodi (*Kyûshû Tankû Bushi* – Kulminearbejderes sang fra *Kyûshû*), da Lucy ser Paul på te-huset første gang.

4. I stil med fortidens komponister komponeres der nye sange i kinesisk eller japansk stil. Det kan bl.a. opleves i filmen *Sayonara*, hvor samme komponist har skabt en sådan titelmelodi. Den beskrives af Philip Tagg på følgende måde:
"Melodisk og harmonisk pentatonik i langsom 4/4 (=84) – de fleste nodeværdier er fjerdedelsnoder eller længere – for legato (sammenbundne toner, EF) *og stille, dæmpede strenge i og omkring H-dur/G#mol. Ingen forudsigelig harmonisk retning og kun lidt melodisk retning. En eller to indtrængende opadgående melodiske portamenti* (de enkelte toner forbindes med en glidende overgang, EF) *i førsteviolinerne. Et impressionistisk vestligt syn på en blid og sløret orient."* [32]

5. Men tonefilmen byder også på nye muligheder. Nu kan lyden optages på forhånd, så der kan gøres brug af nye instrumenter i orkestret. I første omgang gøres der flittigt brug af gonger (i bl.a. *The Bitter Tea of General Yen* og flere James Bond-film). Sidenhen er flere forskellige originale instrumenter kommet på programmet, bl.a. *shamisen*, *qin*, *koto*, *shakuhachi*, *noh*-fløjten og forskellige japanske trommer.

6. Desuden bliver det muligt at anvende optagelser af original kinesisk-japansk musik i baggrundsmusikken eller indarbejde den i handlingen. I Peter Greenaways film *The Pillow Book* spilles traditionel japansk hofmusik (*gagaku*). I førnævnte *Sayonara* indgår *kabuki* (traditionelt danse-drama) i handlingen. I flere geisha-film (både *My Geisha*, *Mit liv som Geisha* og *Sayonara* er *shamisen*-spillere en del af handlingen og med til at skabe den rette 'autentiske' geisha-stemning. I filmen *Tai-Pan* indgår forskellige former for mere eller mindre autentisk musik i starten. I *Tiger på Spring, Drage i Skjul* har instruktøren brugt traditionel bryllupsmusik i en bryllupsceremoni. Traditionelle orkestre på lærredet er et stærkt både auditivt og visuelt virkemiddel til understregning af den asiatiske forbindelse.

Fusion, kreolisering eller pastiche
Pastiche: imitation uden parodi. *"...global music pastiche describes the 'the attempt at coating the sounds of a commodified present with the patina of use value in some other time and place.'"* [33]
Kreolisering: Noget nyt ud af mødet mellem to eller flere. *"Creole cultures – like creole languages – are intrinsically of mixed origin, the confluence of two or more widely separate historical currents which interact in what is basically a center/perifery relationship."* [34]
Fusion eller fission: Her kombineres to eller flere i et, eller enheder opsplittes i flere dele.

[32] Tagg (1989), s. 29.
[33] Veit Erlmann i Frith, s. 159.
[34] Hannerz, s. 264.

Lyden af Kina-Japan i nutiden: Tan Dun og Takemitsu

Tan Dun (f. 1957 i Kina) og Toru Takemitsu (1930-96, Japan) er to komponister hvis musik har referencer både til asiatisk kultur og til vestlig og international musikkultur.

Tan Dun beskriver sig selv som en komponist, der svæver og svømmer mellem forskellige kulturer. Under den kinesiske kulturrevolution plantede han ris i en landsby i Hunan-distriktet. Her fik han stærke indtryk af traditionelle shamanistiske musikritualer, han lærte at spille kinesiske strygeinstrumenter og dannede en musikgruppe, der spillede på forhåndenværende instrumenter og potter og pander. Han forlod landsbyen, da en omrejsende trup, der opførte forestillinger i Beijing-operastilen, hyrede ham som musiker og musikarrangør. Som 19-årig blev han optaget på Beijings Konservatorium, der netop på den tid var begyndt at åbne sig for nye impulser og ideer. Her lærte han den klassiske vestlige musik at kende og mødte gæstelærere fra den internationale ny musik, bl.a. George Crumb, Hans Werner Henze og Toru Takemitsu, og han blev en ledende figur i den "nye bølge" af kinesiske komponister, kunstnere og forfattere.

I 1986 rejste Tan Dun til New York. Han afsluttede sine studier ved Columbia University med en PhD i komposition 1993 og fik hurtigt succes i hele verden som komponist og dirigent. Til Hong Kongs genforening med Kina komponerede Tan Dun *Symphony 1997: Heaven Earth Mankind*[35], til årtusindskiftet komponerede han den TV-transmitterede *2000 Today: A World Symphony for the Millennium*, og til olympiaden i Beijing 2008 arrangerede han en kinesisk folkesang, der blev spillet ved medaljeceremonierne.

I værkerne *On Taoism* (1985) og *Orchestral Theatre I-IV* (1990-99) forener han traditionelle kinesiske instrumenter og shamanistisk sang med den ny musiks eksperimenterende udtryk og brug af multimedieteknik. Han bruger lyden af vand, sten, metal og papir i *Ghost Opera* (1994) for strygekvartet og pipa, *Water Passion after St. Matthew* (2000) og *Paper Concerto* (2003). I april 2009 opførte han i New Yorks Carnegie Hall med musikere udvalgt via YouTube *Internetsymfoni nr. 1, Eroica*, der bringer et Beethoven-tema sammen med gadestøj fra New York, London, Shanghai og Beijing.

Tan Dun har komponeret filmmusik til film som *Don't Cry, Nanking* (1995), *Tiger på spring, drage i skjul* (2000), *Hero* (2002) og *The Empress* (2006)

Toru Takemitsus musik rummer referencer til vestlig klassisk musik, populærmusik, traditionel japansk musik og det 20. århundredes ny kompositionsmusik.

Takemitsu var en dreng på 9 år, da den 2. Verdenskrig brød ud, og han blev indkaldt til militærtjeneste i den japanske hær som 14-årig. Hans

[35] Hvor han bl.a. gør brug af den samme kinesiske melodi som Puccini anvendte i Turandot: Moo-Lee-Hwa (Figur 8). Yu, s. 58.

bitre minder fra den tid fik ham til at distancere sig fra japansk kultur og japansk musik. En fransk popsang, *Parlez-moi d'amour*, som han hørte på grammofon, gjorde stærkt indtryk på ham, og som 16-årig besluttede han, at han ville være komponist. Han lyttede til den vestlige verdens musik i radio på en amerikansk militærbase, hvor han arbejdede efter krigen, og gav sig til at studere musik af Debussy og Messiaen. I 1951 var han med til at grundlægge en kunstnerisk eksperimentalgruppe, der bevidst lagde afstand til japansk tradition.

Takemitsu fik for første gang international opmærksomhed, da Stravinsky hørte og anbefalede hans *Requiem* for strygeorkester (1957). I begyndelsen af 1960rne blev mødet med John Cage's musik et vendepunkt for Takemitsu. På grund af Cage's interesse for zen-buddhisme og østens filosofi fik Takemitsu ny respekt for den japanske kultur. Han begyndte at studere den traditionelle japanske musik og satte sig som mål at bringe den japanske kulturs sensibilitet og tidsfornemmelse ind i sin egen musik. Den karakteristiske blanding af tone og støjlyd i japanske instrumenter brugte han i *November Steps* (1967) for biwa, shakuhachi og orkester, og i 1973 komponerede han *In an Autumn Garden* for gagaku, det traditionelle japanske hofmusik-ensemble. Indtryk af japanske haver er baggrund for orkesterværket *A Flock Descends in the Pentagonal Garden* (1977), og billeder af vand optager ham i mange værker, bl.a. *Toward the Sea* (1981) for fløjte og guitar, *Rain Tree* (1981) for percussion og *Riverrun* (1984) for klaver og orkester.

Karakteristiske træk i Takemitsus musik er fokusering på den enkelte tones anslag og klangkarakter, kontraster mellem lyd og stilhed, udnyttelse af orkestrets righoldige spektrum af klangfarver, flydende rytme og flydende tidsfornemmelse.

Filmmusik var en yndlingsbeskæftigelse for Takemitsu – han har komponeret musik til 93 film. At komponere filmmusik gav Takemitsu en særlig fornemmelse af frihed og virkelighed. *"Jeg kan ikke lide noget, der er alt for rent eller forfinet"*, sagde han. *"Jeg er mere interesseret i det der er virkeligt, og film er fulde af liv."*

Traditionel kinesisk og japansk musik

Kendskab til kinesisk og japansk musik er meget begrænset i Vesten. Det afspejles i både den tidlige kompositionsmusik og senere i filmmusikken. Kun sjældent skelnes der mellem de to lande i folk bevidsthed og landenes musikhistorie er da også bundet sammen af fælles rødder, men de repræsenterer samtidig også en række forskelligheder.

Det rækker ud over rammen for dette projekt at lave en grundig gennemgang af kinesisk og japansk musik. Vi har her valgt at præsentere nogle punktnedslag i kinesisk og japansk musik: Dels nogle af de elementer som vi kan genfinde i orientalismens billede på Kina og Japan, dels nogle af de elementer som har haft betydning for de kinesiske og japanske komponister som de seneste 40 år har været med til at præge lydbilledet.

Kina – generelt

Hvor der i Vesten fokuseredes på rytme og harmoni, fokuserede man i Østen på nogle andre musikalske aspekter. Alt det vi tager for givet som en fælles forståelsesramme for musik i bestemt form, skal revideres her. Det skal understreges, at vi her taler om den traditionelle klassiske musiks ældre principper. I mødet med vestlig musik og under kommunismen er der forandret meget. Nu bruger mange komponister en ligesvævende stemning, vestlige harmoniseringer og en 'to-the-point'-intonation hvor der fokuseres på den enkelte tonehøjde, ikke så meget på klangens muligheder og vejen til eller fra tonen.

Skala: Som alle store traditioner har også Kina en velbeskrevet musikteori, omfattende bl.a. et matematisk funderet stemningssystem, baseret på opstablede kvinter. Allerede tidligt fandt kineserne en formel for commaet, den lille diskrepans som opstår mellem opstablingen af harmoniske oktaver og kvinter. Der anvendes forskellige pentatone (og heptatone) skalaer. En meget udbredt skala er den såkaldte dur-pentatonik (svarende til de sorte tangenter), altså 2, 2, 3, 2 og 3 stablede halvtonetrin.

Men ligesom alle andre steder i verden er teoretiske principper ét, musikalsk praksis noget andet, også i Kina. Ikke kun var den traditionelle stemning fleksibel, så der blev arbejdet med forskellige stemninger og skalaer i forskellige sammenhænge. I Kina fandtes ligeledes flere stemninger på een gang. Musikerne i samme ensemble kunne gøre brug af forskellige stemninger, ikke fordi de ikke kunne finde ud af at stemme deres instrumenter ens, men fordi disse forskellige stemninger gav en særlig fornemmelse. Liang Mingyue henviser til at de forskellige stemninger er "en lige så vigtig ingrediens i den kinesiske musik som krydderier er det i maden"[36].

Tonen: Betydningen af den enkelt tone begrænses ikke til den præcise tonehøjde og den ønskede klang. I store dele af den traditionelle kinesiske

[36] Liang, s. 23.

kunstmusik handler det også om hvordan tonen anslås, klinger og afsluttes. Hermed lægges der ikke bare vægt på den musikalske tones æstetiske skønhed i øjeblikket, men også på lyden omkring tonen, hvordan fingeren glider hen over strengen eller slår mod fingerbrættet. Det er ikke kun tonen, men også vejen hen til tonen og væk fra den, som giver musikken karakter.

Rytme: Der anvendes både metrisk og ametrisk musik. Den ametriske musik omfatter både musik med en fri rytme, og musik som er asymmetrisk. Metrisk musik omfatter oftest lige metre, 2/4 og 4/4. Todelingen afspejler en dualisme om stammer fra kosmologien, yin-yang. Asymmetrisk musik er musik hvor forskellige rytmiske lag, opbygget af de samme metriske mønstre, spilles forskudt i forhold til hinanden, så der opstår forskellige rytmer mod hinanden. Eksempelvis spilles en 2-slags og 3-slags fornemmelse samtidigt i forskellige lag, så de tunge og de lette slag falder forskudt.

Der indgår generelt ikke andre former for skiftende eller sammensatte rytmer som kendes fra andre dele af verden. Det noget monotone rytmiske grundlag fungerer fint med musikkens temposkift. Der accelereres typisk mod enden af et stykke. Her bidrager de forskudte rytmiske lag med en fremdrift og intensitet.

Instrumenter og sang: Blandt det væld af instrumenter som findes i Kina, er det især de strøgne og knipsede strengeinstrumenter, fløjter, mundorgel og en lang række slagtøj (ikke mindst trommer og gonger) som også høres i Vesten. Instrumenterne præger klangbilleder. Ikke mindst kombinationen af knipsede lutter og citre (eksempelvis *pipa* og *qin*) skaber et velkendt klangbillede. Den vokale tradition er kendt for sin høje, nasale, klemte klang. Blandt de folkelige traditioner i det store land findes dog en lang række andre klangtraditioner, både instrumentalt og vokalt.

Det enkle: Dyrkelsen af det enkle går igennem al kinesisk kultur, også musikken. Det enkle slag, det enkle (forfinede) instrument, den enkle tone, er alt sammen med til at skabe en gennemsigtighed også i det klanglige billede.

Japan - generelt

Når der skal tales om japansk musik, kan den japanske komponist Takemitsu være en god kilde til information om dele af de underliggende ideer. Han har meget bevidst udvalgt elementer i japansk musik som inspiration for nogle af sine værker. Blandt de elementer han har fremhævet som særligt japanske kan nævnes: Klang, tid, rum, forholdet til naturens lyde, form og instrumentation. Men lad os lige starte med skala, som har betydet så meget for de tidlige vestlige komponister.

Skala: Ligesom i Kina er det tonale grundlag i traditionel japansk musik penta- og heptatont. Med afsæt i en harmonisk 12-toneskala udvælges forskellige modi. *Yo*-skalaen er en anhemiton (ingen halvtonetrin) skala

(eksempelvis E-F#-A-H-C#/D-E[37]). *In*-skalaen bruges bl.a. i *koto*- og *shamisen*-musik. Den er opbygget af både halvtonetrin og større intervaller (eksempelvis tonerne E-F-A-H-C/D-E[38]).

Klang: Ligesom i traditionel kinesisk musik dyrkes også i traditionel japansk musik tonernes absolutte kvalitet, de enkelte lyde. Timbre er ikke bare en tones 'her-og-nu' klang, det opfattes som et dynamisk, tidsligt element som opstår når lydene ændres:
"The sensing of timbre is none other than the perception of the succession of movement within sound. As well as being spatial in nature, this perception is of course also temporal in nature. To put it another way, timbre arises during the time in which one is listening to the shifting of sound. It is, as symbolized by the word 'sawari' (which also has the meaning of touching upon some object lightly), something indicative of a dynamic state."[39]

Her er tale om en dyrkelse af følsomhed over for klanglig skønhed, overfor adskilte musikalske hændelser, hvor forskelligheden netop er med til at skabe sammenhæng[40]. Et særligt begreb i den forbindelse er *sawari*. Det refererer til en konstruktion på strengeinstrumenterne *biwa* og *shamisen*, hvor en af strengene berører en flade på instrumentet, hvorved der skabes en særlig brummende lyd som adskiller sig fra den rene 'pæne' lyd som andre strengeinstrumenter skaber. Tilsvarende eftertragtes også et særligt vokalt klangideal som især ældre stemmer med en vis patina kan skabe, frem for lyse klare stemmer[41].

Jens Hesselager citerer Takemitsu for denne forklaring på fænomenet:
"...Jeg bliver for eksempel altid fascineret af sådan noget som biwaen, som sandsynligvis stammer fra Persien. Derfra kom den til Kina og blev et kinesisk instrument (pipa, EF*), og derefter fra Kina til Japan. (...) Både instrumentet selv og spillestilen var meget forskellig i den (...) kinesiske version. Den kinesiske spillestil er meget brillant og virtuos med begge hænder meget aktive og flagrende. Og den kinesiske (...) version af instrumentet har meget lave bånd – omend som guitar-bånd – mens den japanske biwa udviklede meget høje bånd og løsnede strenge. Lyden blev meget vag, uprækcis. Og den blev med vilje lavet sådan, at man kunne producere mærkelige lyde på den. Og på en enkelt tone fik man et bredt spektrum af klangmuligheder at vælge imellem.*
Den kinesiske fløjte 'diuteki' (muligvis menes der *ryuteki*, EF)*, som i Japan blev til Noh-fløjten* (*nohkan*, EF)*, har hul hele vejen igennem, og det er et meget præcist instrument. Men i Noh-fløjten pressede man et rør ind, som ydede modstand og gjorde det sværere at spille på. man kan ikke få den distinkte lyd frem. Pssssssssshh!*
Disse instrumenter var konstrueret i deres hjemland så der kunne spilles meget brillant og egalt på dem, men i Japan blev det lige modsat. Der bliver altid tilføjet instrumentet en modstand, en metode til at forhindre tonen i at komme ud." [42]

I samme forbindelse kan det nævnes, at instrumenterne ikke skabes af glatte træsorter som er lette at forarbejde, men af de mest knortede

[37] D i opadgående retning, C# i nedadgående retning.
[38] D i opadgående retning, C i nedadgående retning
[39] Takemitsu 1987, s. 10.
[40] Koozin s. 3.
[41] Eishi, s. 91.
[42] Hesselager, s. 258.

træsorter. Det at instrumentet er besværligt at forarbejde og spille fører til det særlige.

Det er værd at tilføje, at med samarbejdet med vestlige komponister og musikere moderniseringen findes også en modsat bevægelse, hvor instrumenterne kan spilles hurtigere og med en klarere lyd og intonation – for et leve op til kravene i ny kompositionsmusik. Det ses bl.a. i den moderne shakuhachi.

Tid: I Vesten er tid som en pil eller en flod som flyder fra ét fjernt sted til et andet fjernt sted. I Østen er tid som et stille bassin hvor krusninger kan komme og gå uden at forstyrre (påvirke) bunden. Det afspejles i musikkens mange lag. Grundcyklussen kører upåvirket af overfladens krusninger, det er alt sammen kun små effekter mod evigheden[43].

Forskellige instrumenter kan iflg. Takemitsu følge forskellige tidsskemaer: *"In music, time is represented by rhythm. The system of modern European music is controlled by absolute time that is determined in a physical manner. Variations in tempo brought about by agogics, although plastic in nature, still work within a time scheme that is linear and single layered. Rhythmic types such as the mitsuji rhythm pattern of 'nô', in which the length of each beat is different, and the practice according to which the ´nôkan' (nohkan, EF) and percussion instruments proceed in different time schemes simultaniously, do not have equivalents in Western music."*[44]

Rum: *"The most important thing in Japanese music is space, not sound. Strong tensions. Space: 'ma': I think 'ma' is time-space with tension. Always I have used few notes, many silences, from my first piece."*[45]

Ma (det betyder interval eller pause på japansk) er en ekspressiv kraft som udfylder tomrummet mellem objekter som er adskilte i tid eller rum, hvor lyd og stilhed er ligeværdige. *"The fading of things"* henviser til at en lyd gradvist forsvinder. Lyden trækker stilheden ind i stykket som et aktiv, ikke noget passivt. Lange toner fungerer som *hasni* - broer som fører fra lydens verden til stilhedens verden. Små lyde gør stilheden omkring til noget andet end ingenting[46].

Naturen: Et særligt aspekt her er naturens betydning. I den japanske tradition dyrkes naturens skønhed, der findes ingen skarp overgang mellem naturens lyde og lyde egnet til musik. Lyden af cikader, af vinden eller af regn kan indgå på lige fod med menneskeskabt musik[47].

Form: *Jo-ha-kyu* er et andet centralt begreb i japansk æstetik – et eksempel på dyrkelse af ulige antal. Begrebet kommer fra *gagaku* – tre dele i stadigt stigende tempo:

- *Jo* refererer til begyndelse, forberedelse. Her findes en larmende underpuls (dansernes entré) starten.

[43] Koozin, s. 4.
[44] Takemitsu 1987, s. 12.
[45] Takemitsu i Koozin s. 7.
[46] Koozin s. 2.
[47] Koozin s. 3; Eishi, s. 86.

- *Ha* er ikke bare midten, det henviser også til at bryde eller brække noget, hvorved det repræsenterer en spænding. Her er tale om en overgang og udviklingsdel, hvor tempoet er mere jævnt.
- *Kyu* er hurtig, en hurtig puls, hurtig dans, afslutning

Jo-ha-kyu refererer ikke til en klar opdeling af det samlede værk, men også til en tredeling i alle dele og på alle niveauer, en slags fraktal-idé. *Jo* er også at trække vejret ind og overveje den næste frase som skal spilles. Med *Ha* starter processen med at ånde ud. Den komplicerede proces med at få lyden frem, det er til gengæld *Kyu*.

Instrumentoversigt (instrumenter som omtales i gennemgangen)

Bawu (Japan)
Tværfløjte-lignende instrument med en fritunge (i stil med hvad vi kender fra mundharmonikaer) i blæsehullet, og syv fingerhuller. Instrumentet har en karakteristisk meget rund, mørk klang som minder om en blanding mellem en klarinet og en kantblæst fløjte. Det har været med til at gøre instrumentet populært i filmmusik.

Biwa (Japan)
Biwa er en korthalset lut, oftest med fire (evt. fem) strenge. Instrumentet stammer fra den kinesiske *pipa*, som vandrede til Japan i slutningen af Tang-dynastiet (10.årh.), og fik navnet *Biwa*. Den oprindelige stemning var A, E, A, B, men til moderne kompositioner stemmes *biwaen* som regel G, G, c, g eller G, G, d, g. Den flade klangkasse er lavet af et stykke massivt morbærtræ. Instrumentet spilles med et særlig bredt plektrum (af rosentræ), som også har fungeret som våben. Det anvendes bl.a. som akkompagnement til sang. *Biwaens* bånd er meget brede, så det er muligt for strengen at vibrere mod træfladen, og derved skabe en særlig let-brummende lyd.

Dizi (Kina)
Tværfløjte med seks fingerhuller, et blæse-hul og et hul med en tynd membran som giver instrumentet dets karakteristiske bølgende, nasale klang.

Erhu (Kina)
To-strenget spydfidel, en lille cylindrisk eller sekskantet klangkasse overspændt med slangeskind. Klangkassens bagside er helt eller delvist lukket med en træplade. Strengene stryges med en bue som er spændt mellem de to strenge, så den ene streng trykkes ind, den anden skubbes ud. Tonehøjden reguleres ved at strengene trykkes ned, men halsen fungerer ikke som et gribebræt hvor tonehøjden fikseres. Dette, det vibrerende skind og måden strengene stryges på, er med til at give instrumentet dets karakteristisk bølgende klang.

Koto (Japan)
Japansk brætcither, ca. 180 cm lang. Over den næsten flade klangkasse er spændt 13 strenge. Strengenes klingende længde bestemmes af de løse broer. Strengene

knipses med tre fingre. Med den anden hånd er det muligt at variere tonehøjden. Instrumentet kom til Japan fra Kina omkring det 7. eller 8. århundrede. Kassen er lavet af Kejsertræ.

Noh-fløjte (Nohkan) (Japan)
Tværfløjte med syv huller. Instrumentet er opbygget af strimler af røget bambus som er limet sammen til et rør. De limes med indersiden udad, så den hårde bambusoverflade vender ind, af akustiske årsager. Mellem mundstykket og det første hul klemmes et rør på indersiden af fløjen, som en slags hals. Det er med til at skabe den særlige intonation.

Pipa (Kina)
Pæreformet korthalset lut med fire strenge og 24 bånd, hvoraf de øverste seks er trekantede og forholdsvis høje. Instrumenttypen vandrede fra området omkring Iran via silkevejen til Kina, hvor det ankom under Han-dynastiet.

Pipaen er som oftest stemt A, D, E og a. Strengene knipses med lange negle (ægte eller kunstige). Der er udviklet en meget virtuos solo-stil på instrumentet.

Qin (Kina)
En ca. 120 cm lang, ca. 15 cm bred brætcither, oftest med syv strenge (stemt C, D,F, G, A, c, d) spændt over den næsten flade klangkasse. Instrumentet betragtes af mange som indbegrebet af kinesisk musik. det har sine rødder i Kina og findes beskrevet i kilder tilbage til Zhou-dynastiet, ca. 1000-200 f.Kr.). Til instrumentet er knyttet en lang række symboler som sætter instrumentet i tæt relation til kinesisk kosmologi.

Rawap (Kina/Centralasien)
Denne langhalslut som er uighurernes nationalinstrument, stammer fra det nordvestlige Kina, Xinijang provinsen. Klangkassen, som er overspændt med skind, er på nogle at *rawap*-typerne udstyret med to horn som indrammer halsen. Der blev tidligere brugt heste- eller æselskind, men i dag bruges som regel slangeskind. Skindet er med til at give instrumentet den banjo-lignende klang.

Instrumentet består af én enkelt melodistreng og et antal strenge stemt parvist, som anvendes som resonansstrenge, drone og lejlighedsvis til akkorder (i moderne arrangementer). Strengene anslås med et plekter af horn.

Ryuteki (Japan)
Den lille tværfløjte af bambus som stammer fra Kina, bruges i *gagaku*, især når der skal spilles i en kinesisk stil. Fløjten har 7 huller. Hullerne

dækkes ikke med fingerspidserne, som på vestlige fløjter, men med fingrenes tykkere del. Navnet betyder 'dragefløjte', fordi den skulle repræsentere drager som stiger ned fra himlene mellem de himmelske lys (repræsenteret ved mundorglet *sho*) og mennesket (repræsenteret ved oboen *hichiriki*) – to af de instrumenter som også anvendes i *gagaku*.

Shakuhachi (Japan)
En endeblæst fløjte fra Japan, traditionelt lavet af bambus. Navnet henviser til rørets oprindelige længde (1,8 fod). Der laves dog *shakuhachi* af forskellig længde.

Instrumentet kom fra Kina omkring det 8. århundrede og blev tidligt optaget i den kejserlige orkestermusik, *gagaku*. I 1200-tallet holdt man op med at bruge instrumentet i *gagaku.* Siden 1600-tallet blev det munkenes instrument og det indgik i en slags blæsemeditation. Instrumentet kunne desuden bruges som et slagvåben, hvis det skulle blive nødvendigt. *Shakuhachi*-spillerne brugte traditionelt en karakteristisk strå-hjelm som dels er med til at isolere dem fra omverdenen, dels fungerer som resonator.

Den karakteristiske luftfyldte lyd har opnået stor populæritet i Vesten siden 1960'erne, hvor den blev kendt i bredere kredse.

Shamisen (Japan)
Langhalset lut med tre strenge. Instrumentet er ca. lige så langt som en guitar, men halsen er meget tynd og uden bånd. Den laveste streng passerer dog over en lille flad forhøjning, som strengen vibrerer hen over. herved skabes den karakteristiske brummende tone. Klangkassen minder om en tromme, med en let afrundet firkantet kasse, dækket på både for- og bagside af katte- eller hundeskind. De tre strenge anslås med et stort plektrum af elfenben eller skildpaddeskjold. Lyden minder lidt om en banjo.

Sheng (Kina)
Mundorgel, 17-30 bambusrør samlet i en beholder, et slags luftkammer man blæser ind i. I hvert rør sidder en fritunge (som vi kender dem fra mundharmonikaen).

Suona (Kina)
Folkeskalmeje, et obo-lignende instrument.

Taiko (Japan)
En japansk fællesbetegnelse for tøndeformede trommer med skind i begge ender. De findes i forskellige størrelser, helt op til den tonstunge kæmpe, *o-daiko*. Trommerne slås alle med stokke.

Tambur/tanbur
Langhalslut med 2-10 dobbeltstrenge af metal. Kroppen af træ er pæreformet og ganske dyb. Omkring halsen er bundet snore som bånd. Instrumentet kendes under forskellige navne i området fra Balkan til det nordvestlige Asien.

Xiao (Kina)
Endeblæst fløjte af bambus.

Opsamling

Traditionelle kinesiske og japanske elementer i filmmusikken

En lang række af de elementer vi har ridset op, finder på forskellig vis vej ind i filmmusikken, mere eller mindre bevidst.

Til at begynde med dominerede et lydbillede af Kina-Japan, som bestod af pentatonik, traditionelle melodier, parallelle kvarter og kvinter og en nærmest porcelænsagtig klang, skabt frem for alt gennem valg af instrumenter.

Op gennem 1990'erne suppleres lyden af Østasien op med nye elementer. Det skyldes for det første, at kinesisk og japansk musik siden 1960'erne er blevet langt mere tilgængelig, ikke mindst den japanske *shakuhachi* og den kinesiske *qin* nåede på dette tidspunkt frem til de vestlige publikummer. For det andet benytter en del af de æstetiske kampfilm som er dukket op, kinesiske og japanske komponister. Begge dele har været med til at nuancere forestillingerne om Asien og dermed tilføje nye elementer til listen over musikalske Asien-referencer. Der indgår stadig pentatonik, men i dag findes en langt bredere vifte af måder, hvorpå Kina-Japan itonesættes, end i de gamle Hollywood-produktioner:

- Brugen af originale instrumenter udvides, flere instrumenter finder indpas, bl.a. bruges den kinesiske *qin* til at 'fortælle' hvordan en kamp forløber, uden at selve kampen vises.
- De originale instrumenter indgår ikke kun som kolorit, men som klangfarve gennem hele filmen, evt. med en tilføjet symbolsk betydning. Eksempelvis bruges *noh*-fløjten i filmen *Ran* som en underliggende henvisning til *noh*-teatret, og gennem hele filmen signalerer fløjten den dramatiske historie om den gamle fyrstes forfald. De japanske *kodo*-trommer bruges til at symbolisere magt og tradition.
- Der findes en langt mere fremtrædende brug af naturens lyde (i stiliseret, æstetisk form) og af stilheden. Eksempelvis indgår lyden af bambus, vand og sværd i flere kampfilm - hele klangpaletten udvides.
- Kinesisk-japanske elementer indarbejdes mere varieret i hele filmen, ikke kun som effekter i særlige eksotiske sammenhænge. Ikke kun Takemitsu og Tan Dun, men også komponister som John Williams anvender asiatiske klange som del af en mere generel stemningsdannelse.
- Ikke kun elementer nedarvet fra vestlige komponister inddrages. Nu anvendes også kinesisk-japansk tænkemåde. Eksempelvis kombineres lyde og musik i stigende grad med stilhed som et aktiv, en tanke som er fæstnet i japansk tankegang. Også Takemitsus brug af østens tidsopfattelse og en række japanske musikfilosofiske tænkemåder, peger i denne retning.

Nogle centrale filmmusik-begreber

Originalmusik er musik der er komponeret til den pågældende film. I modsætning til **prækomponeret** musik, der har eksisteret i anden sammenhæng forud for filmen.

Diegetisk musik er musik der tilhører filmens fiktive univers (f. eks. musik fra musikere, sangere, radioer, højttalere, musikafspillere). Kaldes også **primær musik** eller **source music**. Diegese er det græske ord for filmens fiktive virkelighed.

Hvis lydgiverne ses i billedet, kaldes det **on-screen**. Hvis lydgiverne er uden for billedfeltet, er de **off-screen**.

Underlægningsmusik er musik fra kilder, som ikke tilhører filmens fiktive univers: Musik der "lægges under" for at forstærke og uddybe oplevelsen af billederne. Kaldes også **ikke-diegetisk** eller **sekundær musik**. Den meste filmmusik er underlægningsmusik. Sommetider blandes underlægningsmusik med en diegetisk lydkilde.

Kontrapunktisk musik er musik, der tilsyneladende modsiger billedet. Ofte vil den lyttende tilskuer selv skabe en sammenhæng mellem billede og musik, der giver en udvidet eller dybere forståelse af den sceniske situation. En sådan udvidelse af sanseoplevelsen kaldes også **den audiovisuelle dimension**[48]. Eksempler: De blodige slagscener i Kurosawas *Ran* med symfonisk musik af Takemitsu. Rumskibet i Kubricks *Rumrejsen år 2001* ledsaget af wienervals. Stilhed i heftige kampscener.

Musik der understreger billedernes indhold, kaldes **parafraserende**. Den meste filmmusik er parafraserende. **Mickey mousing** er fuldstændig synkronisering af visuelle begivenheder og musik, således at musikken følger og markerer alle bevægelser.

Musik der skaber sammenhæng mellem skiftende scener, kaldes **link** eller **bridge**. Et **link** starter i slutningen af en scene og fortsætter i begyndelsen af næste scene. En **bridge** skaber sammenhæng i et forløb af flere scener.

Ledemotiv er et genkendeligt og gentaget musikalsk motiv, der i filmen forbindes med en person, en genstand, en idé, en begivenhed eller en dramatisk situation.

Titelmusik er musik der ledsager en films fortekster eller begyndelse og fremkalder forventninger om en bestemt type handling eller stemning. Ofte ligger titelmusikken også under de rulletekster der slutter filmen. Serier af film har som regel en kendingsmelodi, som er let at huske og tjener til at identificere filmserien, f.eks. James Bond og Twin Peaks.

[48] Have (2008) s. 117-18.

Reallyd er lyd, der animerer og fremhæver bevægelser, begivenheder, objekter, personer og situationer i filmens fiktive univers. En lyd, der i særlig grad fremhæver et konkret objekt, kaldes **et materielt lydindex**. Eksempel: Vanddråbe, der rammer et sværd i filmen *Hero*.

Effektlyd er lyd, der medvirker til at fremkalde stemninger og følelser, opmærksomhed og overraskelse.

Voice-over er en fortællerstemme, der høres sammen med billederne.

Spørgsmål om lyd, musik og billede

Filmafsnit kan analyseres for forskellige sider af det filmtekniske samspil mellem lyd, musik og billede: med fokus på den betydningsmæssige ramme, på lydsiden eller på musikken. Eller vægten kan lægges på forholdet mellem lyd, musik og kulturelle referencer, på eksotisk repræsentation, på hvordan i dette tilfælde det kinesisk-japanske element kommer til udtryk og hvordan det anvendes.

Forholdet mellem lyd/musik og billede

- Vækker lyd og musik opmærksomhed?
- Giver lyd og musik chok eller overraskelse?
- Skaber lyd og musik forventninger og forudanelser?
- Fremkalder musikken stemninger?
- Vækker musikken følelser?

Chok eller overraskelse er en øjeblikkelig, kortvarig reaktion.
Opmærksomhed vækkes øjeblikkelig og har en vis varighed.
Stemning er ret stabil og har ret lang varighed.
Følelse er dynamisk og foranderlig og har ret kort varighed[49].

- Forbinder musikken sig med bevægelser i billederne?
- Forbinder musikken sig med personer, situationer eller begivenheder?
- Giver musik og lyd associationer til berøring og følesans? - f. eks. kærtegn, vold, slag, skærende våben, kulde, varme
- Glider musik og lyd på visse tidspunkter sammen i en fælles rytme eller klang? - f. eks. dråber, metallisk klang, motorlyd

Opmærksomhed: Hvad retter musikken og lyden din opmærksomhed imod - ting, personer, situationer, begivenheder?
Stemning: Er musikken og lyden baggrund for en lokalitet, en situation, en begivenhed?
Følelser: Vækker musikken og lyden følelser og kropsfornemmelser som du kun selv oplever? Eller er det følelser som du forbinder med en person i filmen? Eller begge dele på en gang?
Personer: Hvad fremhæver musikken ved en person i en situation? - f. eks. opmærksomhed, blikretning, bevægelse, følelser, tanker, hensigter.

- Hvordan giver lyd, musik og billeder betydning til hinanden?
- Hvordan virker musikken, hvis du hører den uden billeder?
- Hvordan virker filmen, hvis du ser den uden lyd?
- Hvordan er musik, reallyd og billeder klippet sammen?

Lyd

- Hvilke lyde og lydeffekter i filmen er særlig virkningsfulde?
- Hvilke ting og bevægelser forbinder de sig med, og hvilket rum er der omkring dem?

[49] Langkjær (2000a) s. 62.

- Hvordan virker lydene på dine egne kropsfornemmelser?
- Er der lyde der gør opmærksom på en ny scene eller en ny aktivitet?
- Er der øjeblikke af pludselig stilhed? Hvordan virker stilheden?

- Medvirker lyden og musikken til at inddele filmen i afsnit?
- Medvirker lyden og musikken til at skabe forbindelse mellem scener?

- Hvilke former for lyd er karakteristiske eller fremtrædende i filmen? - f. eks. naturlyd, by-lyd, trafik, transportmidler, kamp, bevægelser, dyr, ting, materialer, maskiner, støj, elektronisk lyd.
- Hvordan er personernes stemmer og stemmeføring?

Musik

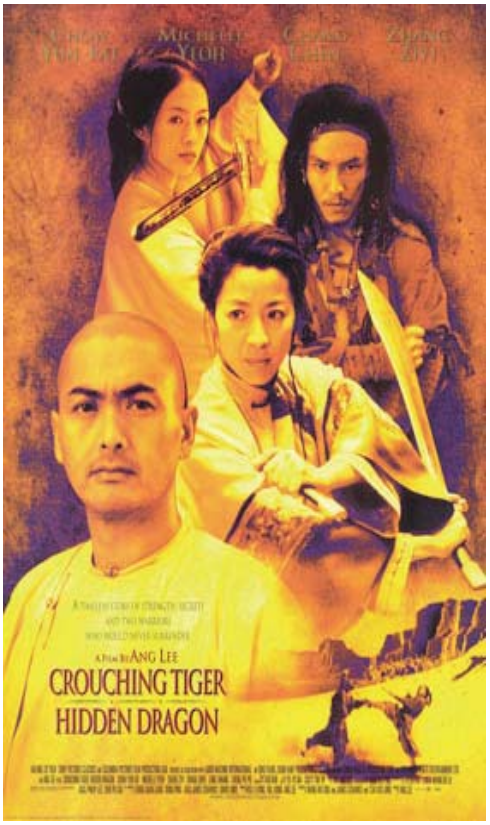
- Hvordan begynder et musikforløb, hvordan udvikler det sig, hvordan slutter det?
- Hvad er det virkningsfulde ved musikken? - f. eks. klang, rytme, tempo, intensitet, bevægelse, forandring, spænding
- Er musikken stillestående eller har den bevægelse, energi, fremdrift?
- Hvordan bevæger eller forandrer musikken sig?
    - vokser/aftager; nærmer sig/fjerner sig; stiger/falder
    - skarpere/blødere; kraftigere/svagere; lysere/mørkere
    - hurtigere/langsommere; spænding/afspænding
- Har musikken afgrænsede melodier, temaer, motiver?
- Eller har musikken mere karakter af flydende bevægelse, klangflader, klangmasser?
- Er der forløb af gentagelser (repetitive figurer)?

- Hvilke former for musik er karakteristiske eller fremtrædende i filmen?
- Bemærker du musik, der straks giver associationer til et sted i verden, en kultur, en befolkningsgruppe, et socialt miljø?,
- Bemærker du musik, der tilhører en bestemt genre?
- Er musikken vokal, instrumental, elektronisk, synthesizer, computer?
- Solistisk, flerstemmig, kor, få instrumenter, gruppe, orkester?

Lyd, musik og kulturelle referencer

- Hvori består det orientalske element? – i skala, instrumentation, klang, instrumentation, textur, evt. melodi, ...
- Hvad bruges musikken til her? – er der tale om titelmusik, et ledemotiv, baggrundsmusik...
- Hvordan indgår musikken og hvordan spiller den sammen med billedsiden? – forstærker den, underbygger, modsiger, supplerer den, binder den klip sammen,
- Hvilken opfattelse af tempo, rum eller tid er musikken med til at skabe?
- Hvad henviser det orientalske præg til? – region, personbaggrund, særlige følelser, stemninger eller minder, er den et symbol på noget eller nogen?
- Anvendes live-musikere i klippet - og hvis ja, hvordan?

Opgaver til film med musik af Tan Dun og Toru Takemitsu



Tiger på spring, drage i skjul

Originaltitel: Crouching Tiger, Hidden Dragon
Kina/Taiwan/USA 2000
Instruktion: Ang Lee, efter en roman af Wang Du Lu
Musik: Tan Dun

Personer:
Li Mu Bai: Chow Yun-Fat
Shu Lien: Michelle Yeoh
Jen: Zhang Ziyi
Lo: Chang Chen
Jaderæven: Cheng Pei-Pei

Filmen er en krydsning mellem action-film og kærlighedsdrama. Hovedpersonerne er trænet i kampsport og sværdfægtning. Deres kampe er koreograferet som balletscener, og de kan flyve og springe vægtløst og løbe op ad vægge. Det er tricks og teknikker udviklet i de kinesiske wuxia-film, en Hongkong-genre af kampsportsfilm.

Handling
Handlingen foregår i det kinesiske kejserrige i slutningen af 1700-tallet. Den berømte sværdfægter Li Mu Bai har forladt Wudan-bjergets kriger-skole for at erklære sine følelser for Shu Lien, som også er uddannet i kampkunst, men til daglig er leder af familiens handelskompagni.

Den kvindelige forbryder Jaderæven har slået Li Mu Bais læremester ihjel og stjålet Wudan-skolens lærebog. Hun lever som guvernante for aristokratpigen Jen og har i hemmelighed uddannet hende i Wudans kampkunst. Men Jen er blevet dygtigere end sin lærer. I ørkenen kæmper hun med slag og spark alene mod en bande røvere, og forklædt som ung mand besejrer hun et helt værtshus fuldt af bevæbnede mænd. Det kan hun i kraft af det grønne skæbnesværd, som hun har stjålet fra Li Mu Bai.

Jen lever et dobbeltliv. Om dagen er hun den forkælede aristokratdatter, der skal giftes med en embedsmand fra en velhavende familie. Om natten er hun forklædt tyv og flyvende sværdfægter. Og i sin erindring har hun stærke billeder fra sit kærlighedseventyr i ørkenen med røverbande-lederen Lo.

Musik
Musikken af den kinesisk-amerikanske komponist Tan Dun er en hybrid mellem kinesisk og vestlig musikkultur. Den kombinerer kinesiske instrumenter og pentatonik med genkendelige temaer, stort symfoni-orkester og konventionelle musikalske uhygge- og spændingseffekter.

Filmens gennemgående temaer spilles af cellovirtuosen Yo-Yo Ma, nogle steder suppleret med det kinesiske strygeinstrument *erhu*. Yo-Yo Ma spiller med glidende intonation og rytmisk frihed og tilpasser derved melodierne til kinesisk spillemåde.

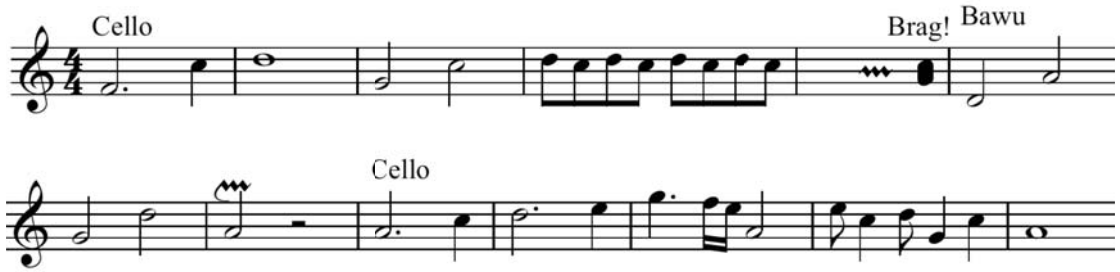


Figure 10 - Titelmelodi: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (tilnærmet notation af rytme). Noteret efter soundtrack-cd. På dvd'en ligger tonehøjden næsten ½ tone højere. Titelmelodien høres i filmens start, fra 0'24-

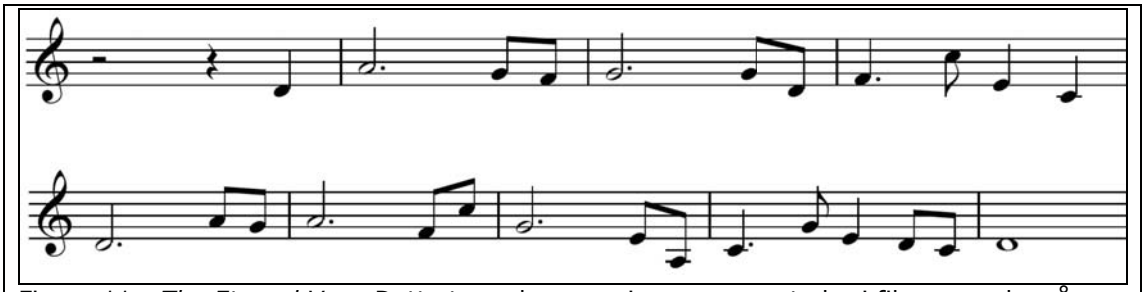


Figure 11 - *The Eternal Vow*. Dette tema kommer igen mange steder i filmen med små variationer, bl.a. i kærlighedsscenen i ørkenen mellem Jen og Lo, hvor temaet først spilles på *erhu* (1.07'02-), derefter på cello. Noteret efter soundtrack-cd. På dvd'en ligger tonehøjden næsten ½ tone højere.

Temaerne er komponeret i en modus af 6 toner, som gør det muligt at begynde en melodi "kinesisk" pentatont og derefter dreje den i retning af "vestlig" tonalitetsfornemmelse.

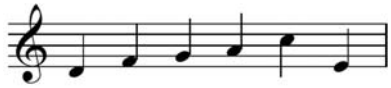


Figure 12 – 6 tone-modus: Pentaton modus plus en tone

Mange sekvenser har kulturelle referencer ved brug af centralasiatiske instrumenter: strengeinstrumenterne *pipa*, *rawap* og *tambur* og blæseinstrumenterne *dizi* og *bawu* (se instrumentliste s. 27 og oversigt over situationer med kinesiske instrumenter, s. 31)

Intensiv kigning og lytning af Tiger på spring, drage i skjul
Efter at I har set hele filmen, anbefales det at udvalgte filmafsnit kigges og lyttes fem gange (se introduktion s. 7)

Opgaver:

1) Intro 0'39- (varighed 1'50)
Li Mu Bai har brugt sit liv på at uddanne sig i sværdfægtningens kunst. Nu vil han lægge livet som kriger bag sig og opsøger Shu Lien, som han hemmeligt nærer stærke følelser for.

- Hvilke forskellige stemninger fremkalder musikken?

Se billederne uden lyd. Se derefter igen afsnittet med lyd:

- Hvad tilføjer musikken til situationer og personer?
- Hvordan blander musik og reallyd sig?
- Hvilken virkning har det at musikken forsvinder i slutningen af samtalen?
- Noter cellosoloen og beskriv skala, spillemåde og variation af temaet

Supplement:
Fortsættelsen, Li Mu Bai og Shu Lien 2'25- (1'00)
Li Mu Bai fortæller om meditation og sorg. Han vil give sit sværd "Grønne skæbne" bort til sin ældre ven, Hr. Te.

- Hvordan farver musikken dialogen?

Supplement:
Shu Lien rider ind i Beijing 4'51- (1'42)

- Hvordan passer instrumentationen til billeder og situationer?
- Hvor lyder musikken "kinesisk"?

2*) Sværdet forsvinder 14'24- (2'50)
Nat i Beijing. Bo, som er Hr. Tes vagtmand, går en runde. En maskeret tyv stjæler sværdet fra Hr. Tes hus og løber bort over tagene. Shu Lien forfølger tyven.

- Hvor skaber musikken forudanelser?
- Hvilken virkning har trommer og woodblock?
- Hvordan spiller musikken sammen med personernes krop og bevægelser?
- Hvor hører vi diegetisk lyd, hvor lydgiveren ses i billedet?
- Beskriv musikken: Klangflader, tempo, rytme, bevægelse, tyngde, lethed.
- Tegn en tidslinie og et grafisk partitur over musikken i det første minut.
- Hvor mange lag er der i musikken? Indtegn instrumenter, rytmer og klangflader

Supplement:
3) Fortsættelsen, Vægtløs flugt og kamp 17'14 (3'06)
Shu Lien og tyven løber svævende over byens tage og kæmper om sværdet. Uventet flyver en lille spids pil imod dem, og tyven slipper væk

- Hvordan forandrer trommernes tempo sig?

4) Li Mu Bai og tyven 41'21- (3'03)
Li Mu Bai forfølger tyven over hustagene Han forstår, at hun har studeret Wudan-krigerskolens hemmeligheder og tilbyder at blive hendes læremester. Hun afslår, og Li Mu Bai erobrer sværdet tilbage.

- Sammenlign lyd, musik og billede med "Vægtløs flugt og kamp" 17'14-

5a) Angreb på karavanen 50'41- (2'07)
Tilbage tiden: Guvernør Wus karavane drager gennem ørkenen. Hans datter Jen (alias tyven) og hendes guvernante (alias Jaderæven) rejser med i en vogn. En bande røvere angriber, og bandens leder Lo stjæler Jens kam.

- Hvor mange slags musik er der? Hvad signalerer messingblæserne?

Supplement:
"Flashback" til karavanen i ørkenen 26'32- (1'28)
På vej i seng husker Jen tilbage til karavanerejsen i ørkenen. På husets tag lurer politichefen og hans datter på Jaderæven, og Lo kigger efter Jen.

- Hvilke stemninger, tanker og følelser lægger musikken ind i ansigter og situationer?

5b*) Ridt gennem ørkenen 53'13- (1'00)
Jen rider efter Lo, de jagter hinanden med bue, spyd og sværd. Jen falder af hesten, og Lo driller hende.

- Hvor mange lag af lyd og musik er der? Hvad fortæller musikken om kampen og om landskabet?
- Beskriv instrumentation, klang og rytme. Hvordan adskiller denne musik sig fra musikken i resten af filmen?

5c*) Kamp i ørkenen 55'10- (2'15)
Jen rider igen efter Lo for at få sin kam. Lo taler fredeligt til hende, men Jen begynder en ny kamp i sandet med spark og slag. De er jævnbyrdige og ender med at falde om af udmattelse.

- Hvordan forbinder musikken sig med situationer og bevægelser?

Lyt til musikken uden billeder:
- Beskriv musikkens tempo, rytme, instrumenter, melodi, skala, dynamik

6) Kærlighed 1.05'00- (1'40)
Kamp bliver til kærlighed, og Jen bliver hos Lo i ørkenen.

Se billederne uden lyd. Kig og lyt igen med lyd og billede:
- Hvad tilføjer musikken til billederne?

Supplement:

Fortsættelsen, Jen og Lo 1.06'40- (3'03)
Kærlighedsidyl i smukke landskaber. Til sidst: I Beijing opsøger Lo Jen og beder hende tage med ham tilbage til ørkenen.

- Er den følelsesfulde musik overbevisende eller "for meget"?
- Sammenlign evt. med lignende scener i andre film, hvor det romantiske følelsesregister får frit spil.

7) To kvinder, to sværd 1.29'49- (0'35)
Venskab og søsterskab mellem Shu Lien og Jen er forbi, nu kæmper de for alvor.

- Hvilken opmærksomhed og hvilke forventninger vækker lyd og musik?

8a) I trætoppene 1.31'27- (2'18)
Jen og Li Mu Bai svæver over søen og kæmper sværdkamp i trætoppene

- Hvordan virker musikkens langsomme tempo i forhold til billederne?

8b) Overtalelse 1.33'43- (0'41)
De svæver fra trætoppene ned på et klippestykke ved floden. Li Mu Bai vil igen overtale Jen til at blive hans discipel, og mobiliserer sin åndelige kraft.

- Hvilken symbolsk betydning får klange og woodblock?

8c*) Ned i floden 1.34'24-1.35'20 (0'56)
Jen nægter at underkaste sig. Li Mu Bai kaster sværdet i floden, og Jen springer efter det. I vandet griber Jaderæven fat i Jen og flyver bort med hende og sværdet.

- Hvordan er temaet instrumenteret, og hvordan virker det sammen med lyde og bevægelser?

9*) Den sidste kamp 1.39'04- (1'23)
Li Mu Bai vækker Jen af Jaderævens bedøvelse. Jaderæven angriber med giftnåle, Li Mu Bai giver hende dødsstødet med det grønne skæbnesværd. Men han har en forgiftet nål i nakken.

- Hvordan fremkalder musikken kamp- og uhyggevirkninger?
- Hvilken akkord klinger, da Jaderæven får dødsstødet?

Ja, det er den berømte Tristan-akkord.

- Sammenlign med Liebestod i Wagners Tristan og Isolde.
- "Kærlighedsdøden" kan tages op som emne.

Supplement:
Den døende Jaderæv anklager Jen 1.40'27- (0'50)

10) Døden 1.44'33-1.46'33 (2'00)
Døende erklærer Li Mu Bai sin kærlighed til Shu Lien. Jen kommer ridende med modgiften, men for sent.

Se billederne uden lyd. Kig og lyt igen med lyd og billeder.

- Spørgsmål: Hvorfor er musikken nødvendig her?

Supplementer:

Shu Lien, Jen og sværdet 1.46'33- (1'08)

Wudan-bjerget 1.47'42- (1'45)

Musik over sluttekster 1.50'28- (1'26)

Temaet som popsang, sunget på kinesisk af Coco Lee 1.51'54- (3'20)

- Sammenlign popsangs-versionen med nogle symfoniske versioner af cellotemaet.

Situationer med kinesiske instrumenter

a) Vagt om natten (*pipa* og strygere) 40'37- (0'46)
b) Jen og Jaderæven (*pipa* og strygere) 44'24-45'09 (0'45)
c) Ridt gennem ørkenen (*rawap*, trommer og strygere) 53'13- (1'00)
d) Kamp i ørkenen (*tambur* og tromme) 55'10- (2'15)
   Alene i ørkenen (*rawap*, cello og orkester) 59'35- (0'43)
e) Lo synger (folkesang i dialekt) 1.02'21- (0'51)
f) Bryllupsprocession (Lange horn, mundorgel (*sheng*), kantblæst fløjte (*xiao*), rørblæser (*souna*) og trommer) 1.10'21- (0'50)
g) Skov (*dizi*) 1.13'22- (0'16)
h) Sø (*dizi*) 1'14'56- (0'46)
i) Værtshus (*dizi* og sang) 1.17'00- (1'17)
j) Kamp i værtshuset (*dizi* og trommer) 1.19'57- (1'47)
k) Landskab, hovedkvarter (*bawu*, *pipa*) 1.22'24- (1'52)

- Udvælg nogle af disse afsnit og beskriv samspillet mellem musik og situationer.
- Hvilke karakteristika bidrager de kinesiske instrumenter med?

Kampscener

a) Kamp mellem de to kvinder Jen og Shu Lien 17'14- (3'06)
b) Kamp med Jaderæven 31'46 (5'40)
c) Jen og Li Mu Bai over tage og i det gamle tempel 41'21- (3'03)
d) Angreb på karavanen 50'41- (1'49)
e) Ridt gennem ørkenen 53'13- (1')
f) Kamp i ørkenen 55'10- (1'25)
g) Kamp i værtshuset 1.19'57- (1'47)
h) Sværdkamp mellem Jen og Shu Lien 1.26'35- (2'14)
i) To kvinder, to sværd 1.29'49- (0'35)
j) I trætoppene 1.31'27- (1'18)
k) Den sidste kamp 1.39'04- (1'23)

- Hvilke forskelle er der mellem kampscenernes musik?
- Hvordan bidrager musik og lyd til at indikere, om det er "kamp på liv og død", "leg" eller "opvisning"?

- Sammenlign med kampscener i andre film, bl.a. *Hero*, *Kill Bill*, *Ran*, *Solen Stiger* og *Kung Fu Panda.*

Videregående opgaver:

- Sammenlign Tan Duns musik til *Tiger på spring* med hans musik til *Hero*
- Sammenlign med værker af Tan Dun, som ikke er komponeret til film

Der er flere opgaver om filmen på:
http://www.dfi.dk/dfi/undervisning/tiger/

Hero

Kina 2002
Instruktion: Zhang Yimou
Musik: Tan Dun

Personer:
Kongen af Qin: Chen Daoming
Navnløs, præfekt og berømt kriger: Jet Li
Himmel, sværdfægter fra Zhao: Donnie Yen
Flyvende Sne, datter af Zhao-general og sværdfægter: Maggie Cheung
Brudt Sværd, sværdfægter fra Zhao: Tony Leng Chiu-Wai
Måne, Brudt Sværds kvindelige discipel: Zhang Ziyi

Hero er en artistisk kampsportsfilm med virtuose sværdkampe og raffineret fortælleteknik, optaget i smukke og storslåede landskaber.

Handling
Handlingen foregår i det gamle Kina for mere end 2000 år siden. Kina er delt i 6 riger, og Kongen af Qin-riget er på vej til at erobre de andre riger med sin enorme hær af bueskytter.

Tre sværdfægtere fra naboriget Zhao, "Himmel", "Brudt sværd" og "Flyvende Sne", har trænet sig i kampkunst for at dræbe Kongen. Flyvende Sne er datter af en Zhao-general, der faldt i krig mod Qin. Hun vil hævne sin far, og sammen med Brudt sværd uddanner hun sig i sværdfægtning og kinesisk kalligrafi, to kunstformer der styrker hinanden.

For at beskytte sig mod mordere lever Kongen isoleret i sit palads, hvor alle skal holde sig på 100 skridts afstand. Men han gør en undtagelse. Kongen modtager den berømte kriger Navnløs, fordi han har dræbt de tre mordere, og tillader ham at komme på 10 skridts afstand. Navnløs overrækker Kongen mordernes våben og fortæller hvordan han dræbte dem. Men Kongen gennemskuer krigeren og anklager ham for at have opfundet løgnehistorier med den hensigt at komme på så kort afstand, at han kan dræbe ham. Det indrømmer Navnløs, og efter den første fortælling som er fotograferet i røde farver, får vi tre andre versioner af historien, fotograferet i blåt, grønt og hvidt.

Det viser sig, at Navnløs behersker sværdet så præcist, at han kan besejre og tilsyneladende dræbe sin modstander uden at ramme hans eller hendes vitale organer. Det viser sig også, at Brudt Sværd har fået betænkeligheder ved at dræbe Kongen, fordi han forstår at Kongen af Qin er den eneste, der kan samle Kina til ét stort kejserrige.

Musik
Komponisten Tan Dun fortæller, at det er hensigten med hans musik at bygge bro mellem øst og vest, idet han lader energien fra de 2000 år gamle japanske taiko-trommer møde følelsesudtrykket i den vesteuropæiske violin. *Taiko*-trommerne spilles af gruppen Kodo, og violinvirtuosen Izhak Perlman spiller det tema, der går igennem alle scener i filmen:

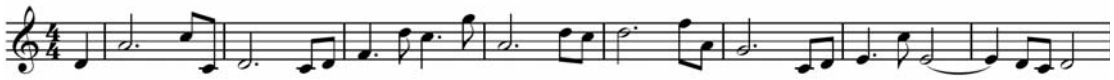


Figure 13 – Gennemgående tema, her spillet på violin ved krigerens indmarch (2'33-). Tilnærmet notation, noteret efter soundtrack-cd. På dvd'en ligger tonehøjden næsten ½ tone højere.

Ligesom Temaerne i "Tiger på spring, drage i skjul" er dette tema komponeret i en modus af 6 toner, som gør det muligt at begynde en melodi "kinesisk" pentatont og derefter dreje den i retning af "vestlig" tonalitetsfornemmelse.

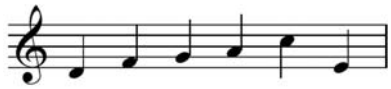


Figure 14 - 6 tone-modus: Pentaton modus plus en tone

En markant funktion har den kinesiske brætcither *qin*, som akkompagnerer en virtuos sværdkamp mellem Himmel og Navnløs. *"Kampkunst og musik er forskellige, men følger dog samme princip"*, siger Navnløs. *"Begge stræber efter at nå den højeste tilstand."*

Intensiv kigning og lytning af Hero
Efter at I har set hele filmen, anbefales det at udvalgte filmafsnit kigges og lyttes fem gange. (se introduktion 7)

Opgaver med fokus på lyd og kinesisk og vestlig musik

1a*) Intro 0'00 (varighed 2'30)
En rytterhær rider i fuld fart gennem landskabet for at bringe hovedpersonen Navnløs ind i Qin-kongens by.

Timing:
0'06: tekster og musik
0'28: violin og fortælling
1'04: billeder, hurtige klip
1'34: vogn
1'55: port
2'16: løb

- Hvordan er musik, reallyd og billeder klippet sammen?
- Hvilke forventninger skaber musikken?
- Beskriv tempo i musik, billeder og klip.
- Tegn musik, reallyd og billedklip på en tidslinie

1b) Navnløs modtages 2'30- (1'41)

Navnløs modtages som helt, fordi han har dræbt de tre mordere, der har stræbt kongen efter livet: Himmel, Brudt Sværd og Flyvende Sne.

Timing:
2'35: Navnløs
2'43: sværd
2'54: Navnløs fortæller
3'16: folkemængde
3'40: Navnløs
4'00: kropsvisitation

Se dette afsnit uden lyd. Kig og lyt igen med lyd.

- Hvilken virkning har musikken på oplevelsen af hovedpersonen og situationerne?

Supplement:
Fortsættelsen. Navnløs møder kongen i paladset 4'11- (1'02)

- Hvilken virkning har klokkerne?

2*) Første kamp mellem Himmel og Navnløs 9'03- (1'54)
Navnløs udfordrer Himmel. Kampen slutter ikke.

Timing:
9'03: Himmel og Navnløs
9'38: afsæt
9'57: kamp
10'14: blikke
10'37: kamp
10'42: den blinde qin-spiller

Hør lyd og musik uden billede. Hør lyd og musik igen uden billede.

- Hvordan vækker musikken opmærksomhed og skaber oplevelse af action? Lyt efter klang, tempo, accelerando, puls, rytme, instrumenter, fremdrift.
- Hør lyd og musik igen uden billede. Hvordan blander musik og lydeffekter sig?
- Kig og lyt igen med lyd og billede.

Supplement:
Himmel vinder over syv sværdkæmpere fra Qin-paladset 6'52- (1'15)

- Hvilken virkning har vandlyd og den svage qin-musik?

3*) Anden kamp mellem Himmel og Navnløs 10'56 (2'51)
Navnløs og Himmel står stille og forestiller sig en heftig tvekamp med spyd og sværd, ledsaget af qin-musik.

Timing:
10'56: Qin-spiller
11'14: forberedelse
11'50: kamp i sort-hvid
12'25: kamp

12’48: kamp
13’24: kamp
13’45: strenge springer

- I hvor mange klip ser vi qin-spilleren?

Hør musik og lyd uden billede.

- Hvad er karakteristisk for den musik?

Kig og lyt igen.

- Hvordan virker musik, lyd og billede med og mod hinanden?

Supplement:
Navnløs dræber Himmel 13’45- (0’35)
Fortsættelsen, kamp i farver. Qin-instrumentets strenge springer.

- Hvad sker der i musik og lyd?
- Søg mere information om q*in*-instrumentet, spillemåden og musikkens symbolske betydning

4a) Svævende kamp over sø, første del 49’50- (1’33)
Flyvende sne er død, og Brudt sværd og Navnløs kæmper i deres sind en symbolsk kamp til ære for hende.

Timing:
49’50: sø
50’29: kamp
51’02: vandflade

Hør musik og lyd uden billede.

- Hvilke naturlyde og stemmelyde bruges der her?
- Hvordan er de fremhævet?
- Hvilken virkning har de?

Kig og lyt igen.

- Hvad er musikkens virkning?

4b) Svævende kamp over sø fortsat 51’23- (1’40)
Brudt sværd forlader kampen og sørger over Flyvende Sne. Navnløs slutter med at fægte alene.

Timing:
51’23: under vandet
51’31: hvirvel
51’41: vanddråbe
51’59: Flyvende sne
52’13: Navnløs
52’30: afsked

- Hvordan forandrer musikken og lyden sig?
- Hvilke følelser lægger musikken ind i personer og situationer?
- Hvordan virker musik, lyd og billeder med og mod hinanden?

Opgaver med fokus på det gennemgående tema:

- forandringer, variationer, instrumentation, akkompagnement, kontekst

5) Pileregn over kalligrafiskolen 19'52- (2'05)
Kalligrafien giver åndelig styrke til at modstå frygten for døden.

Timing:
19'52: bueskytter
20'20: kalligrafiskolen
20'40: kalligrafimesteren taler
21'06: mesteren sætter sig
20'31: hæren
20'45: mesteren skriver

- Hvilken betydning oplever du i musikken i de forskellige situationer?
- Hvordan forandrer de andre lyde sig?

6) Idyl og sværdkamp 1.04'23- (5'29)
Flyvende Sne og Brudt sværd oplever glæden og kærligheden og kæmper sig vej gennem kongens hær. Brudt sværd kæmper med kongen i paladset.

Dette lange afsnit kan opdeles i fire dele:

6a) Glæde og kærlighed 1.04'23- (1'10)

Timing:
1.04'23: Vandfald, sværd
1.04'36: kalligrafi
1.04'59: sø
1.05'15: skriftrullle

- Hvilke lyde høres, når der ikke er musik?
- Hvilken virkning har det, at musikken blander strengeinstrumentet qin og symfoniorkestret?

6b) Flyvende Sne og Brudt sværd kæmper mod hæren 1.05'33- (1'23)

Timing:
1.05'33: Brudt sværd
1.05'46: angreb
1.06'38: paladset
1.06'51: Kongen

- Hvordan er temaet forandret i melodi, rytme, instrumentation, akkompagnement?

6c) Kamp med kongen 1.07'45- (0'45)

Timing:
1.07'45: hånd
1.07'56: Kongen
1.08'14: Brudt sværd tænker

- Hvor mange slags lyd og musik hører I?

6d) Brudt sværd dræber ikke Kongen 1.08'30- (1'22)
Brudt sværd kan dræbe kongen, men nøjes med at strejfe hans hals. Flyvende Sne fyldes af skuffelse og vrede.

Timing:
1.08'30: tilløb
1.08'45: kamp
1.09'07: ansigter
1.09'38: Flyvende sne spørger

- Hvilke følelser lægger musikken ind i de ansigter vi ser i nærbillede: Brudt Sværd, Kongen og Flyvende Sne?
- Hvad tænker personerne i det øjeblik vi ser dem i nærbillede? Skriv en sætning, som muligvis farer gennem deres hoved i det øjeblik.

7) Døden på 10 skridts afstand 1.16'16- (2'04)
Kongen filosoferer over skrifttegnets betydning, og Navnløs har sin enestående chance for at dræbe kongen.

Timing:
1.16'16: Kongen taler
1.16'59: Navnløs angriber
1.17'48: Navnløs går ud af salen

- Hvilken betydning tilføjer musikken til de tre situationer?

Supplement (fortsættelsen):
Navnløs går ud gennem hæren. Flyvende sne er ulykkelig 1.18'20- (1'35)

- Hvordan er relationen mellem temaet og billederne?
- Hvordan bearbejdes temaet?

8) Begravelsesprocession og den store kinesiske mur 1.27'10- (2'07)
Navnløs er henrettet og begraves som helt

- Hvordan er temaet instrumenteret?
- Hvad ønsker komponist og instruktør, at tilskuerne skal føle og tænke i dette slutafsnit?

Brug DVD'ens indgange som introduktion til tema, instrumentation, lyd og billeder

Movie - Temaet spillet af violin og orkester (0'59)
Billederne har ingen særlig forbindelse til musikken

- Hvordan er violinens musikalske udtryk? (lyt bl.a. efter klang, vibrato, glidetoner, dybt og højt register)
- Hvordan akkompagnerer orkestret violinen?

Chapters - Temaet for kor, orkester og reallyd (0'43)
Billederne har ingen særlig forbindelse til musikken

- Beskriv melodi og akkompagnement
- Sammenlign melodi og akkompagnement med temaet i Movie

Setup - Lydkomposition med sværd (0'43)
Sværd og flyvende vandskål

Hør lydene uden at se billederne.
- Hvilke lyde har I hørt?
- Tegn en tidslinie over lydforløbet

Supplement:
Se samme scene med fuldt billede i filmen 41'00- (0'45)

Extras - Lydkomposition med bambus (0'43)
Pilekast og pilesplit

Se billederne uden at høre lyden. Kig og lyt igen.
- Hvad betyder lyden for oplevelsen af billederne?

Supplement:
Se samme scene med fuldt billede i filmen 56'31- (0'49)

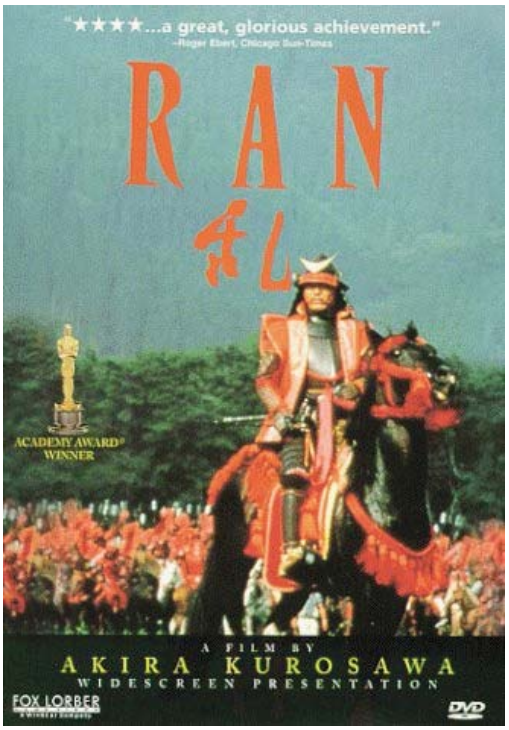
Baggrundsinformation om filmen og musikken på DVD'en
Se 'b-roll' under Extras. Tan Dun dirigerer orkestret 4'30-

Se interview med Tan Dun under Extras

Se 'Hero defined' under Extras. Der er mere musik med Tan Dun 3'38-

- Sammenlign temaerne i *Hero* og *Tiger på Spring* med John Williams' musik til filmen *Geisha*, som bruger de samme solister, Itzhak Perlman, violin, og Yo-Yo Ma, cello.

Ran
(japansk: kaos eller oprør)



Japansk film fra 1985
Instruktion: Akira Kurosawa
Musik: Toru Takemitsu

Personer:
Hidetora, fyrste over Ichimoni-klanen
Taro, Jiro og Saburo, hans tre sønner
Narren Kyoami
Tango, Hidetoras vasal

Kaede, hustru til Taro
Sué, hustru til Jiro
Tsurumaru, den blinde fløjtespiller, bror til Sué
Kurogane, Jiros general

Ran er en film om krig, magtbegær og forræderi, som har sin baggrund dels i Shakespeares Kong Lear, dels i den traditionelle opbygning af handlingen i det japanske *Noh*-teater. Den foregår i 1600-tallets Japan, en tid hvor krigsherrer kæmpede om magt og territorium, og geværer var ved at udkonkurrere de traditionelle japanske krigsvåben: samuraisværd og bue og pil.

Handling
Krigsherren Hidetora er overhoved over Ichimoni-klanen. På sine gamle dage beslutter han at overlade magten til sine tre sønner. Hidetora har hærget og hersket med grusomhed. I sine erobringstogter har han dræbt slægtninge til de to ældste sønners hustruer, Kaede og Sué. Kaede er stadig fyldt af had, Sué har resigneret og hengiver sig til buddhistisk skæbnetro.

Sønnerne tildeles hver sin borg: Første, anden og tredje borg, og den ældste søn Taro udnævnes til klanens overhoved. Den yngste søn Saburo og vasallen Tango fraråder Hidetoras plan, men Hidetora tåler ikke modsigelse og forviser dem.

Efter et opgør med Taro om magt og ære forlader Hidetora den første borg. I den anden borg modtages han uvenligt af Jiro og drager videre til den tredje borg, som Saburo og hans hær har forladt. Her installerer Hidetora sig med sin livvagt af vasaller og sit følge af konkubiner og tjenestefolk. Undervejs har han i vrede forvist Narren, fordi han siger og synger sandheder på
spottende måde.

I den tredje borg vågner Hidetora ved kamplarm. Sønnerne Taro og Jiro marcherer mod borgen med deres hære. De slagter Hidetoras livvagter og

alle hans folk i en grusom massakre og stikker ild til borgen. Taro er sejrherre, men han bliver forrådt og skydes i ryggen af Jiros general Kurogane. I den brændende borg vil Hidetora begå harakiri, det rituelle selvmord, men hans sværd er knækket. Han bliver vanvittig og vandrer forbi soldaterne ud i ødemarken med den tomme sværdskede slæbende efter sig. Taros enke Kaede forfører Jiro og kræver at han lader sin hustru Sué dræbe.

Narren og Tango finder Hidetora. De søger ly i en hytte, som bebos af den unge mand Tsurumaru, bror til Sué. Han er blind, og hans eneste glæde i livet er at spille på fløjte. Her går det op for Hidetora, at han selv i sin tid har givet ordre til at stikke øjnene ud på Tsurumaru og nedbrænde hans families borg. Tsurumaru spiller på fløjten og driver Hidetora ud i nyt vanvid.

Saburo og hans hær drager ud for at søge efter Hidetora. De møder Jiro og hans hær, og forræderi og mistro udløser nye massakrer. Saburos geværskytter slagter Jiros ryttere, og tre hære går mod Jiro. Saburo finder sin far, men dræbes selv af en snigskytte. Hidetora dør af sorg, Kaede og Sué bliver halshugget, og Narren klager over gudernes ufølsomhed over for menneskenes lidelser.

Musik og lyd
Toru Takemitsu var en usædvanlig filmkomponist. Han ventede ikke med at skrive musikken, til filmen var optaget. I stedet arbejdede han sammen med instruktøren fra starten og fulgte filmoptagelserne. Optagelserne til Ran varede otte år, og i den tid blev instruktøren Kurosawa mere og mere optaget af den idé, at musikken skulle lyde som en symfoni af Mahler. Takemitsu lod sig overbevise og komponerede symfonisk sørgemusik til den store blodige massakre. I lang tid høres ingen kamplarm sammen med de grusomme billeder, kun musik – så pludselig bryder et lydhelvede løs i salver af knaldende geværskud.

Lige så stærk og pågående er den musik, som Takemitsu komponerer for tunge trommer og for den skarpt klingende japanske fløjte, *nohkan*. Med fløjtens lyd tager den blinde Tsurumaru hævn over Hidetora og skræmmer ham fra vid og sans. Og gennem hele filmen dukker fløjten op som et signal, hver gang Hidetora dræber, og hver gang han mister magt og sindsligevægt. (Se side 55).

Lange passager i filmen er uden musik. Her ledsages billederne af effektfulde lyde: fugle, gennemtrængende lyd af cikader, knirkende porte, knitrende ild, vandplask, torden, susende vind, slæbende skridt. Nogle steder komponerer Takemitsu musik, der glider sammen med naturlydene. Og en stærk effekt er stilheden, som pludselig får tilskuerne til at spidse ører: Hvad sker der nu?

Intensiv kigning og lytning af Ran
Efter at I har set hele filmen, anbefales det at udvalgte filmafsnit kigges og lyttes fem gange (se introduktion side 7)

Forslag til opgaver:

1a*) Intro 00’29- (1’33)

Timing:
0’29 Landskab med ryttere
0’40: musik
1’14: to ryttere på udkig

- Hvilke stemninger og forventninger vækker musikken?

1b*) Vildsvinejagten 02’02- (0’46)
Fyrsten Hidetora nedlægger vildsvinet med bue og pil

- Hvad tilføjer slagtøj og fløjte til billederne?

2) Narrens smædesang 27’53- (1’37)
Hidetoras ældste søn Taro er udnævnt til klanens overhoved. Narren håner hans ubeslutsomhed. Narren trues på livet, men Hidetora dræber forfølgeren med et pileskud. Om aftenen er der fest.

- Hvad signalerer fløjten?
- Festmusikken er diegetisk, dvs. den tilhører filmens univers. Hvilke instrumenter er on-screen, og hvilke off-screen?

3*) Hidetora og Sué 40’42- (2’34)
Hidetora har forladt den første borg og er ankommet med sit store følge til den anden borg. Hidetora opsøger først sin søn Jiros hustru Sué ved hendes lille Buddha-tempel.

Timing:
40’42 Hidetora
40’58 Buddha-billede
41’10: Sué synger
41’30: Hidetora
42’00: Sué smiler
43’10: Jiro

- Hvornår er der musik, hvornår er der andre lyde?
- Hvad tilføjer musikken til situationerne?
- Hvad er karakteristisk for musikken?

4) Ud af den anden borg 46’34- (1’10)
Hidetora forlader den anden borg og sin søn Jiro i vrede.

- Hvordan giver lyd og musik nærvær og betydning til billederne?

6) Helvede er brudt løs! 59’09- (8’)
Taros hær, de gule soldater, og Jiros hær, de røde soldater, angriber og erobrer borgen i voldsomme og blodige slagscener. Alle Hidetoras vasaller, konkubiner og tjenestefolk dør, kun han selv overlever.

Dette lange afsnit kan ses ekstensivt i et stræk en eller to gange, derefter kan tre kortere afsnit kigges og lyttes intensivt.

- Hvilken virkning har det, at der ikke er reallyd, kun musik sammen med de første kampscener?

6a) Helvede første del 59'09- (1'56)
Borgens vagter dræbes af pile, Taros og Jiros hære lukkes ind.

Timing:
59'09: solen
59'29: porten åbnes
59'53: Jiros hær
1.00'19: Hidetora
1.00'40: Hidetoras vasaller
1.01'02: solen

6b) Helvede anden del 1.01'05- (2'12)
Hidetora overværer, at hans konkubiner, vasaller og tjenestefolk dør. Taros og Jiros ryttere erobrer borgen.

Timing:
1.01'05: knivdrab
1.01'33: angreb
1.01'55: solen
1.02'33: flugt i løb
1.02'55: bueskytter
1.03'11: solen

6c) Helvede tredje del 1.03'17- (1'46)
Grusomme billeder af dræbte. Mængder af soldater strømmer ind i borgen. Taro rider ind som sejrherre, men rammes i ryggen af et geværskud. Skudsalver bryder løs.

Timing:
1.03'17: piledræbte
1.03'28: ild
1.03'55: Taro rider ind
1.04'15: Borgen
1.04'33: skud rammer Taro
1.04'58: Jiro rider ind

- Hvad udtrykker den symfoniske underlægningsmusik?
- Hvordan er tempo og bevægelse i musikken og i billederne?
- Hvor flyder musikken frit, og hvor er musikken synkroniseret med begivenhederne?
- Hvor fremkalder musikken forudanelser?
- Hvordan virker skiftet fra musik til geværskud?

7a) Ud af Den tredje borg 1.10'30- (1'45)
Hidetora har ikke begået harakiri, fordi hans sværd er knækket. Nu er han vanvittig. Alle viger tilbage for ham, og han vandrer ud af den brændende borg.

- Hvor høres den skarpe Nohkan-fløjte?
- Hvilke andre instrumenter lægger betydning ind i personer og situationer?

7b) Hidetoras vanvid 1.12'48- (1'56)
Den vanvittige Hidetora plukker blomster. Narren og Tango finder ham, Narren synger om Hidetoras onde gerninger. De opsøger en hytte.

- Hvilke følelser eller sindstilstande lægger musikken ind i personer og situationer?
- Hvordan virker naturlyd, musik og stilhed sammen?

8*) Den blinde Tsurumaru spiller 1.20'10- (1'50)
Tsurumaru, Sués bror, har fået stukket sine øjne ud som lille på Hidetoras ordre. Nu spiller han på Nohkan-fløjten og skræmmer Hidetora.

Hør musikken uden billede.
- Hvad lyder usædvanligt (ikke-vestligt) i fløjtens spillemåde?
- Hvorfor virker musikken stærkt?

9b) Hidetora og Saburo 2.01'42- (1'15)
Hidetora flygter ud i ødemarken, Narren løber efter. Saburo og hans hær er rykket frem for at forhandle med Jiro.

- Beskriv overgange og kontraster i lyd og musik

10*) Saburo finder Hidetora 2.11'59- (1'23)
Hidetora har lagt sig til at dø, Saburo vækker ham.

- Hvad er virkningen af stilhed, baggrundslyd, musik og rumklang?

12a) Guderne og menneskers lidelser 2.25'35- (1'00)
Saburo og Hidetora er døde. Narren jamrer og anklager guderne.

- Hvad tilføjer musikken til replikker og situationer?

12b) Sués hoved 2.27'05- (1'00)
En soldat har dræbt Sué og bringer hendes afhuggede hoved.

- Hvilke tanker, følelser og erindringer fremkalder fløjtemelodien her?

13) Sørgemarch 2.29'27- (1'39)

- Sammenlign med sørgemarcher i klassisk symfonisk musik, bl.a. anden sats af Beethovens 3. Symfoni "Eroica"

14) Tsurumaru på kanten af afgrunden 2.31'20- (1'02)

- Sammenlign denne fløjtemelodi med fløjtemelodierne i afsnittene "Vildsvinejagten" og "Den blinde Tsurumaru spiller"

Nohkan
Den japanske Noh-fløjte, *nohkan*, har en særlig funktion i filmen. Den skræmmer Hidetora, da den blinde Tsurumaru spiller for ham, og det er også *nohkan* der slutter filmen, da Tsurumaru står på randen af afgrunden.

Nohkan er en reference til Noh-teatret (ligesom meget andet i filmen). Klangen er anderledes end en vestlig fløjte. Skalaen er ikke dur-mol og der er ingen fast puls eller metriske grupperinger. Der anvendes forsiringstoner som optakt til de lange toner og åndedrætslignende lyde ved forslag. Der er variabel intonation af lange toner og mikrotonalt vibrato.

Gennem hele filmen dukker fløjten op som kort "ledemotiv" (10-20 sekunder): Når Hidetora dræber, når han mister magt og sindsligevægt.

- Sammenlign de situationer, hvor *nohkan* træder frem.

a) Hidetora dræber 2'28
b) Hidetora dræber 28'49
c) Hidetora ud af den anden borg 47'30
d) Hidetora jager Narren bort 56'20
e) Helvede er brudt løs 1.01'47 og 1.02'45 og 1.04'15
f) Hidetora ud af den tredje borg; vanvid 1.10'45 og 1.11'30 og 1.13'10
g) Den blinde Tsurumaru spiller 1.20'10 (langt forløb)
h) Hidetora ser Sué i den nedbrændte borg 2.00'21
i) Hidetora flygter 2.02'48
j) Sués afhuggede hoved 2'27'48
k) Tsurumaru på kanten af afgrunden 2.31'20 (langt forløb)

Videregående opgaver
En PhD-afhandling[50] på engelsk om Takemitsu kan læses og hentes på internettet (http://www.birdnest.org/deguchit/index.html). Kapitel 5 handler om *Ran* med fokus på Nohkan-fløjten, det japanske Noh-teater og Buddhismen.

Musik:
- Analyser Nohkan-fløjtens melodier ud fra Deguchis transskriptioner og filmens lyd: Bl.a. form, modus, klang, spillemåder og ornamentering, register, flydende bevægelighed uden puls, notation.

Musik-Mediefag-Religion:
- Læs om Buddhismens rolle i Ran i Deguchis kapitel 5. Diskuter Buddhismens begreber om synd, grådighed, begær og lidelse i relation til filmens volds- og vanvidsscener. Sammenlign med de tilsvarende begreber i Kristendommen.

[50] Deguchi.

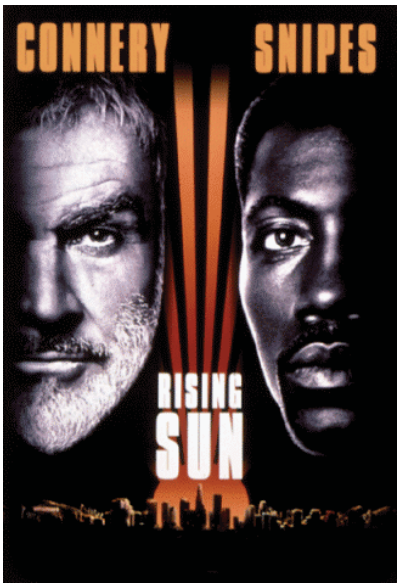
- Diskuter de scener i filmen hvor Buddhisme er fremtrædende:
  Hidetora og Sue 40'42- (2'34)
  Slutscenen: Tsurumaru på kanten af afgrunden 2.31'20- (1'02)

Musik-Mediefag-Engelsk:

- Sammenlign handlingen i Shakespeares King Lear med handlingen i Ran, som til en vis grad er en japansk udgave af King Lear.

I Shakespeares drama overlader Kong Lear riget til sine tre døtre og udløser derved vold, forræderi og krig. Der er mange ligheder med Ran, men også forskelle. Deguchi påpeger i sin afhandling, at den blinde fløjtespiller Tsurumaru gør en væsentlig forskel. Han findes kun i Ran.

Solen Stiger



Originaltitel: Rising Sun
USA 1993
Instruktion: Philip Kaufman, efter en roman af Michael Crichton
Musik: Toru Takemitsu

Personer:
John Connor, ex-politiofficer og Japan-kender: Sean Connery
Web Smith, politidetektiv: Wesley Snipes
Tom Graham, politidetektiv: Harvey Keitel

Yoshida-san, chef for Nakamoto Corporation
Ishihara, hans næstkommanderende
Bob Richmond, forretningsmand der arbejder for Nakamoto

Eddie Sakamura, japansk playboy
John Morton, senator
Cheryl Austin, callgirl
Jingo Asakuma, videoekspert

Solen Stiger er en krimi med mødet mellem japansk og amerikansk kultur som gennemgående tema. ”Forretning er krig” er det underliggende motto, og de konkurrerende japanske aktører har hver deres hold af livvagter, kendt i Japan som ”yakuza” – voldelige bander.

Handling
Handlingen foregår i Los Angeles i 1993, hvor den store japanske virksomhed Nakamoto har bygget en skyskraber, der er som en japansk ø midt i USA. Teknologien er den mest avancerede i verden på den tid, med videoovervågning af alle rum, som optages på laserdisks.

Nakamoto Corporation, ledet af den ærværdige Yoshida-san, forhandler om overtagelse af det amerikanske softwarefirma Microcon, som mangler kapital. Salget er afhængigt af tilslutning i den amerikanske kongres, repræsenteret ved senator John Morton. Han er imod salget af politiske grunde, men skifter mening efter en storslået fest i Nakamoto-skyskraberen, hvor de to kulturer mødes.

I konferencelokalet på etagen ovenover har en af gæsterne voldsom sex med en luksus-callgirl. Hun findes død, og politidetektiverne Web Smith og Tom Graham tilkaldes. På mystisk vis har nogen også tilkaldt ex-politi-officeren John Connor, som er Japan-ekspert.

John Connor og Web Smith bliver et team, ”sempei” og ”kohai” efter japansk forbillede: ”den ældre, erfarne” og ”den yngre, lærevillige”. Den tredje politimand spiller rollen som den lidt dumme og fordomsfulde detektiv.

Connor og Web starter et indviklet opklaringsarbejde. Alle har hemmeligheder for hinanden, nogle har problemer med en belastende fortid, og de japanske livvagter og amerikanske politipatruljer er i stadig aktivitet. John Connor er det "kloge hoved", men han er også ven med begge de japanske virksomheder, der bag kulisserne konkurrerer om penge og magt.

Musik og lyd
Toru Takemitsus musik kombinerer traditionelle forventninger til krimimusik med japanske elementer. Han komponerer uhygge- og effektmusik i Hollywood-konventionen og bruger instrumenterne koto og shakuhachi til at signalere "japansk kultur". Takemitsu får også koto og shakuhachi til at blande sig med byens lyde.

Trommemusikken til festen er komponeret af Taiko-ensemblets leder. Desuden indgår indslag af amerikansk populærmusik og dansemusik. Filmen begynder med billeder fra en amerikansk western og karaokesangen "Don't fence me in".

Intensiv kigning og lytning af Solen Stiger
Efter at I har set hele filmen, anbefales det at udvalgte filmafsnit kigges og lyttes fem gange (se introduktion side 6)

Møder mellem japansk og amerikansk kultur

1*) Intro med Karaoke 0'00- (3'49)
Eddie Sakamura, en rig japansk playboy i los Angeles, synger karaoke til en westernfilm, med sine fire livvagter som baggrund. Hans partner keder sig og udvandrer, og de racer af sted i hans røde sportsvogn. I den japanske Nakamoto-skyskraber forhandler japanere og amerikanere om japansk overtagelse af et softwarefirma.

Timing: 0'00 fortekster
0'40: western-film
1'16: karaoke-sang
2'20: udvandring
3'24: skyskraber
3'35: forhandling

- Hvornår skifter musikken karakter?
- Hvilke musikalske genrer anvendes?
- Hvilken virkning har den pludselige stilhed?
- Hvordan er relationerne mellem lyd og billede?

Supplement:
Sammenlign med Slutscene og musik over tekster 1.59'55- (4'07)

2*) Magt, sex og mord 7'14- (4'25)
Nakamoto Corporation inviterer indflydelsesrige personer fra Los Angeles til fest i skyskraberen, hvor alt er japansk. Dette lange forløb kan deles i tre afsnit:

2a) Festen begynder 7'14- (1'40)
Festmusikken er de tunge japanske Taiko-trommer, som høres mens gæsterne ankommer og blander sig.

Timing:
7'14: trommer
7'27: gæster
8'30: trommer igen

- Hvad signalerer slagtøjsmusikken? Hvordan varieres lydstyrken i forhold til billederne?

2b) Sex på konferencebordet 8'54- (1'16)
Mens festen fortsætter, har to personer sex i konferencelokalet på etagen ovenover. Den ene er Eddies kvinde, mandens ansigt ses ikke. Ishihara og Richmond bliver opmærksomme på at der sker noget.

Timing:
8'54: Eddie går
9'10: sex
9'47: geisha-ansigt
9'54: trommer
9'59: blikke udveksles

- Hvornår blander andre musikalske lyde sig med trommerne?
- Hvordan passer trommernes lydstyrke til billederne?
- Hvad sker der på lydsiden, når Ishihara og Richmond veksler blikke?

2c) Trommer og sex 10'10- (1'20)
Trommerne fortsætter, og sexscenen udvikler sig til noget der ligner kvælning. Telefonen ringer hjemme hos politimanden Web Smith, der passer sin lille datter.

Timing:
10'10: hurtige klip mellem trommer og sex
11'16: telefon

- Hvilken virkning har lyden af trommer på oplevelsen af sexscenen?
- Hvilken virkning har det, at telefonen ringer, og musikken forsvinder?

Japansk musiklyd sammen med vestlig orkesterlyd

3a) Overvågning med kameraer 31'14- (0'33)
Nakamoto-bygningens korridor og elevator.

3b) "Forretning er krig" 48'00- (0'38)
Connor og Web på biltur gennem slumkvarteret.

3c) I videorummet 1.21'49- (0'25)

Connor og Web udspørger vagtmanden.

- Hvad signalerer musiklydene?
- Hvordan blander japanske instrumenter sig med orkesterlyd og andre lyde?

4) Golf 1.00.14- (0'29)
Web får en overraskende telefonbesked, mens Connor spiller golf med Yoshida-san.

- Hvilken betydning lægger musikken ind i nærbillederne?

5) Richmond er færdig 1.54'04- (1'02)
På byggepladsen kaster Eddies livvagter Richmond ned i flydende cement.

- Hvordan understreger de japanske musiklyde begivenheder og situationer?
- Hvilke andre lyde høres?

6) Connor på vej til golf 1.56'35- (0'45)
Connor kører med Yoshida-san. Web kører med Jingo.

- Hvad signalerer lyden af *koto* og *shakuhachi* her?
- Hvad signalerer den lille klarinetmelodi?

Effektmusik der skaber uhygge, spænding, forventning, forudanelse
Bordellet 34'16- (2'20)

- Hvilke skift er der i lyd og musik?
- Hvornår er musikken underlægning, hvornår diegetisk?

7) Videodisketten 49'31- (2'30)
De tre politimænd Connor, Web og Graham gennemser diskette med videooptagelse af sexscenen, sammen med videoeksperten Jingo Asakuma. Dette forløb kan evt. deles i to afsnit:

7a) Disketten er fundet 49'31- (1'12)

Timing:
49'34: disketten
49'40: forhandlingsbordet
50'02: samme sted om aftenen

7b) Sex og formodet afsløring af morder 50'43- (1'18)

Timing:
50'46: sexscenen
51'00: To nærbillleder af Connors ansigt
51'51: spejlbillede af Eddies ansigt

- Hvordan er musiklydene synkroniseret med begivenheder og ansigtsudtryk?
- Hvilke stemninger, følelser og forventninger fremkalder musikken?

8) Drama i bilen 1.28'05- (1'36)
I bilen bliver Web ringet op af sin fraskilte kone. Hun vil føre proces om deres fælles datter, fordi en gammel bestikkelsessag mod Web bliver genoptaget. Connor tramper på bremsen, Web farer ud af bilen og truer Connor.

Timing:
1.28'05: ophidset samtale
1.28'30: opbremsning
1.28'43: trusler med maskiner i baggrunden
1.29'24: "jeg er en go' strisser!"
Hvornår er der musik, hvornår er der andre lyde? Hvad antyder den bløde melodi, som høres til sidst sammen med de to ansigter?

Supplement:
Flugten 1.51'07- (1'47)

Kamp til døden 1.39'22- (1'32)
Eddie går alene i kamp mod Ishiharas bande og dræbes med et samurai-sværd. Web finder Eddie, rammes selv af et skud, men overlever i sin skudsikre vest.

Timing:
1.39'22: Eddie
1.39'28: Ishihara
1.39'36: kamp
1.40'15: Web
1.40'30: skud
1.40'36: fantasier
1.40'49: afhøring

Se dette afsnit uden lyd og derefter igen med lyd.
- Hvilke musiklyde og lydeffekter virker stærkest?

- I hele filmen – hvornår bruges japanske instrumenter som kulturel reference, og hvornår som mere "kulturneutral" baggrunds- eller effektlyd?

Litteratur

Allen, Richard & Murray Smith (ed. 1997) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.

Amiot, Jean Joseph Marie (1780) *Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois*. Paris.

Beckerman, Michael (1989) "The Sword on the Wall- Japanese Elements and Their Significance in 'The Mikado'". I: *The Musical Quarterly, vol. 73/3* (303-319).

Borde, Jean-Benjamin de la (1780) *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, P. D. Pierres.

Chin, Tracy (2003) "Sayonara Stereotypes: The Depiction of Chinese/Japanese Americans in Hollywood Cinema". *Alpha Vision vol. 2, Issue 1* (14-19).

Chion, Michel (1994) Audio-*vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press

Deguchi, Tomoko (2005) *Forms of Temporal Experience in the Music of Toru Takemitsu*. http://www.birdnest.org/deguchit/index.html

Eishi, Kikawa (1987) "The musical sense of the Japanese". I: *Contemporary Music Review* (85-94).

Erdmann, Hans & Giuseppe Becce (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Wien: Schlesiger'sche Buch- und Musikhandlung.

Everett, Yayoi Uno & Lau, Frederick (red.) (2004) Locating *East Asia in Western Art Music.* Connecticut: Wesleyan University Press.

Frith, Simon (2007) *Taking popular music seriously*. Ashgate Publishing.

Garde, Adam m.fl. (1986) *Den Kongelige Livgardes Musikkorps.* København: Engstrøm og Sødring.

George, W. Tyacke (1914) *Playing to Pictures. A guide for pianists and conductors of motion Picture Theatres*. London: E.T. Heron & Co.

Girardi, Michele (2000) *Puccini – His International Art*. Chicago:University of Chicago Press.

Gorbman, Claudia (2000) "Film Music". I: Hill, John & Pamela C. Gibson: *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford University Press

Halde, Jean Baptiste du (1735) *Description geographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise.* Paris, P.G.Le Mercier. http://ia310826.us.archive.org/2/items/descriptiongog03duha/descriptiongog03duha.pdf

Hannerz, Ulf (1992) *Cultural complexity. Studies in the Social Organisation of Meaning*. New York: Columbia University Press.

Have, Iben (2007) "Baggrundsmusik og baggrundsfølelser – underlægningsmusik i audiovisuelle medier". i: L.O. Bonde (red.) *Psyke og Logos, Årgang 28, nr. 1*. Tema: Musik og Psykologi (228-247).

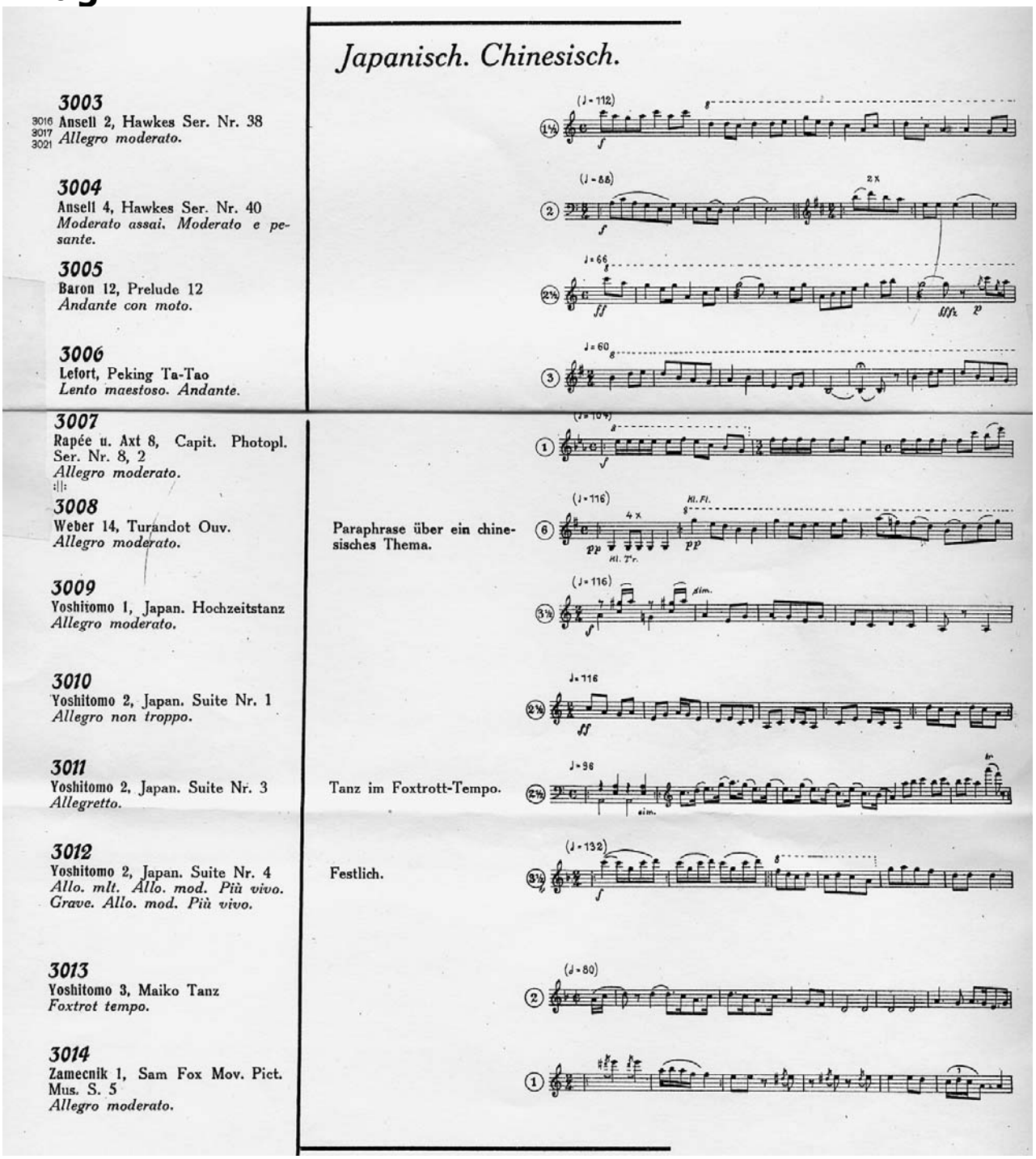
Have, Iben (2008) *Lyt til TV. Underlægningsmusik i danske tv-dokumentarer.* Aarhus Universitetsforlag. *(Grundige analyser og gode forklaringer om filmmusik generelt)*

Hesselager, Jens (1994/95) "Spejlbilleder. Om Østen og Vesten og den japanske komponist Toru Takemitsu". I: *Dansk Musik Tidsskrift 1994-95, no. 7* (254-261).

Koozin, Timothy (1990) *Toru Takemitsu and the Unity of Opposites.* College Music Symposium.
Koozin, Timothy (2010) "Parody and Ironic Juxtaposition in Toru Takemitsu's Music for the Film, Rising Sun (1993)" I: *Journal of Film Music 3.1, s. 65-78*
Kjær, Vivi (2003) Kinesisk *Musik- en kulturhistorisk introduktion.* København: Forfatterforlaget Attika.
Lambourne, Lionel (2005) *Japonisme – Cultural Crossings between Japan and the West*. London: Phaidon Press.
Lang, Edith og West, George (1920) *Musical Accompaniment of moving pictures. A practical manual for pianists and organists.* Boston: The Boston Music Company.
Langkjær, Birger (2000a) *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film.* Københavns Universitet, Museum Tusculanums forlag. *(Anbefales til videre studier om filmmusik generelt)*
Langkjær, Birger (2000b) "Hvad gør lyden med de levende billeder?" I: B. Fausing og E.N. Redvall (red.) *I billedet er alt muligt.* København: Tiderne Skifter.
Liang, Mingyue (1985) *Music of the Billion*. New York: Heinrichshofen Edition.
Micznik, Vera (2006) "Cio-Cio-Santhe Geisha". I: *A Vision of the Orient.* Toronto University Press.
Pendergast, Roy M. (1977/1992) *Film music, a neglected art.* London: W.W.Norton & Company.
Probst-Effah, Gisela (2008) *Weltmusik*.
Rapee, Erno (1970) *Motion Picture Moods for Pianists and Organists.* Arno Press & The New York Times: New York.
Rousseau, Jean-Jaques (1768) Dictionnaire *de Musique.* http://ia300134.us.archive.org/3/items/dictionmusique1768rousuoft/dictionmusique1768rousuoft.pdf
Said, Edward W. (1978/1995) *Orientalism – Western conceptions of the orient.* London: Penguin Books.
Saint-Saëns, Camille (1919) *Musical Memories.* Boston: Small, Maynard & Company Publishers. (http://www.gutenberg.org/files/16459/16459-h/16459-h.htm#vi (kap. V)
Scott, Derek (1997) "Orientalism and Musical Style" i: *Critical Musicology Journal – A Virtual Journal on the Internet, 1/3/97.*
Sheppard, W. Anthony (2005) "Cinematic realism, reflexivity and the American 'Madame Butterfly' narratives". I: *Cambridge Opera Journal 17, 1* (59-93).
Kinshibe, Shigeo (1966/71) The *Traditional music of Japan.* Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai.
Tagg, Philip () Functions *of Film Music - and miscellaneous terminology.* http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html
Tagg, Philip (1989) "An Anthropology of Stereotypes in TV Music?". I: *Svensk tidskrift för musikforskning*. (s. 19-42).
Tagg, Philip & Clarida, Bob (2003) *Ten little tunes.* The Mass Media Music Scholars' Press.
Tilborgh, Louis v. (2006) *van Gogh en Japan*. Amsterdam: Van Gogh Museum.
Takemitsu, Toru (1987) "My perception of time in traditional Japanese music". I: *Contemporary Music Review 1/2* (9-13).

Takemitsu, Toru (1995) Confronting Silence. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press.
Weber, Carl Maria von. Med forord af Hans-Hubert Schönzeler. *Musik zu Turandot, op.37.* Zurich: Eulenburg.
Wisenthal, Jonathan m.fl. (2006) *A Vision of the Orient.* Toronto University Press.
Yu, Siu Wah (2004) "Two Practices Confues in One Composition. Tan Dun's Symphony 1997". I: Everett & Lau (red.) *Locating East Asia in Western Art Music.* Connecticut: Wesleyan University Press (57-71).

Bilag



Bilag 1 - Brav, s. 222-223.

Bilag 2 - George, s. 85-86.

Erik Christensen og Eva Fock: Musik og film – på tværs. 2010

Suggested Appropriate Music.

Books of Incidental Music for all dramatic situations are published by Hawkes and Son, (Piano and Band Parts), Witmark and Son, (Piano and Band Parts), J. R. Lafleur and Son, (Piano and Band Parts), who issue about 27 different books, including sets of Carols, Country Dances, Scotch Music, British National Songs, besides every conceivable dramatic and comic business.

Messrs. Augener: Series of Pianoforte Albums for Picture Pianists compiled by W. Tyacke George.

Francis and Day: Piano book only for Picture Business.

Messrs. Choudens, 30 Boulevard des Capucines, Paris, issue yearly a fine series of different pieces in book form for Musical Directors.—Piano and Band Parts. Messrs. Breitkopf and Hartel, Cranz, L. Oertel, publish an immense number of miscellaneous pieces specially arranged for small bands of from six to eleven performers including piano and harmonium, and their catalogues should be sent for. Most firms also publish their works for large or small orchestras.

The numbers attached to the pieces refer to the publisher's list on page 75.

SPANISH, MEXICAN AND INDIAN.

Aletter—"Natoya"..... (Indian Intermezzo) 5
Aronson—"Marquita" (Mexican Intermezzo) 11
Dell'Acqua—"Serenade Joyeuse" (Spanish) 2
Breton—"Jota from "La Dolores"..... 15
Betjemann—"Spanish Serenade"..... 13
Baggers—"Las Fiesta Sevilliana"..(Spanish) 13
Suite: 1 "Defile des Masques" 2, "Pendant la Course," Valse 3, "La Gitana," Chanson Populaire 4, "Illuminations," Bolero Finale.
Chapi—"A Bunch of Roses" (Spanish March) 11
Chueca Y Valverde—"Cadiz" (Spanish March) 11
Corbin—"Santiago"..... (Spanish Valse) 13
Desormes—"Spanish Ballet"..... 13
Seguidilla, Havanaise, Bolero de Cadiz, Cachucha, Zapateado.
Dixon—"Mirabella"..... (Mexican Serenade) 13
Dewy—"Orizaba"..... (Mexican Serenade) 20
Erviti—"Sangre Torera" Celebrated Spanish March..... 11
Fetras—"Spanisher Valse..... 11
Gray—"Anona"..... (Indian Two Step) 10
Herbert—"Pan Americana" Indian Mexican Characteristic Sketch..... 20
Huguet-Tagell—"Desde la Reja" (Spanish Caprice)..... 13
Reeves—"Hobomoko"..... (Indian Romance) 11
Lacombe—"La Feria"..... (Spanish Suite) 13
"Los Toros," "La Reja," "La Zarzuela,"
Langey—"Saragossa"..... (Spanish Valse) 13
Lacome—"La Verbina"..... (Spanish Suite) 13
1, "La Fete," 2, "Tango," 3, "Serenade," 4, "Baile Coreado."
Marquina, P.—"Viva la Jota" Spanish March 3
Metra—"La Malaguena"..... (Spanish Valse) 11
Metra—"La Serenada"..... (Spanish Valse 11
Mills—"Red Wing"..... (Indian Fable) 10
Massenet—"Le Cid"..... (Spanish Ballet) 15
"Castillane," "Andalouse," "Aragonaise," "Aubade," "Catalane," "Madrilene," "Navarraise."
Morse—"Blue Feather" (Indian Intermezzo) 20
Markey—"Kismet"..... (Hindoo Piece) 11
Morse—"Havana"..... (Spanish Intermezzo) 20
Maquet—"El Gaudalquiver" (Spanish Valse) 13
Marchetti—"Sierra Morena" (Spanish Danse 13
Puerner—"Cuban Serenade"..... 11
Preza—23 "De Julio" (Marche Mexicaine) 13
Rubinstein—"Toreador et Andalouse"..... 11
Soyer—"La Zamacueca" (Mexican Serenade) 11
Sawyer—"Os-ka-loo-sa-loo" (Indian Intermezzo)..... 10
Volpatti—"Los Banderillos" (Spanish March) 13
Volpatti—"Caballeros en Plaza" (Spanish March)..... 13
Volpatti—"Los Piccadores" (Spanish March) 13
Whitney—"Palmetto".. (Mexican Serenade) 20
Wood—"Omaha"..... (Indian Intermezzo) 20
Waldteufel—"Espana and L'Estudiantina" (Spanish Waltz)..... 11

ORIENTAL OR EASTERN.

Arnold—"Soko" Moorish March Intermezzo 10
Bendix—"In a Pagoda" (Characteristic Piece) 20
Bratton—"In a Lotus Field" (Jap Novellette) 20
Bemberg—"Na-i-ka"..... (Japanese Song) 17
Von Blon—"Oriental Procession"..... 8
Broustet—"Shidzouka"..... (Jap Polka) 6
Bendix—"The King's Bal Masque"..(Suite) 20
1, "The Cossacks" (Russian Dance) 2, "Hindoo Priest" (Incantation) 3, "Blue Beard and Fatima" (Oriental) "The Dervishes" (Fanatical Dance).
Broughton, P.—"Japanese Suite"..... 12
Patrol March," "Love Song," "Lantern Dance,"
Bendix—"The Pasha's Dream".. (Oriental Fantasy)..... 13
Cervantes—"Cuban Dances"..... 13
Elgar—"Crown of India" Suite..... 11
(1) "Dance of the Nautch Girls"; (2) "Menuetto"; (3) "The Warriors' Dance"; (4) "Interlude"; (5) "March of the Mogul Emperors."
Chapuis—"Ke-Sa-Ko".. (Japanese Morceau) 11
Ephraim—"Iris"..... (Greek Intermezzo) 20
Ganne, L.—"Illys"..... (Suite Byzantine) 13
1, "Cortege Byzantine," 2, "Oriental," 3, "Nocturne, 4, "Baccanale."
Herbert—"It happened in Nordland"....Bell Effects..... 20
Herbert—"Mdlle. Modiste" (Oriental Danse) 20

Johns—"Araby"..... (Arabian Intermezzo) 20
Joyce—"Vision of Salome"..... (Valse) 10
Lincke—"Amina"..... (Egyptian Serenade) 11
Lincke—"On the Bosphorus".. (Turkish) Intermezzo)..... 11
Lincke—"Siamese Patrol"..... 11
Lincke—Kwang Tsu"..... (Chinese March) 11
Lambelet—"Cretan Patrol"..... 3
Landry—"Suite Orientale"..... 13
(1) "Arab Patrol"; (2) "The Caravan"; (3) "Serenade Tunisienne."
Loraine—"Miss Chrysanthemum" (Japanese Intermezzo)..... 20
Luders—"Hiko-Hoko"..... (Corean Dance) 20
Langey—"Oasis"..... (A Caravan Episode) 20
Langey—"A Siamese Wedding" Characteristic Piece..... 20
Loraine—"Zamona" (Arabian Intermezzo) 20
Lacome—"Suite Africaine"..... 13
1, "Bamboula," 2, "Khacidala," 3, "La Nouba."
Liszt—"Hungarian Rhapsody in F," No. 1.. 11
Markey—"Kismet"..... (Hindoo Piece) 11
Michiels—"Hungarian Divertissement"..... 13
1, "Magyar March," 2, "Pas National Hongroise," 3, Danse les Talons," 4, "Danse les Epaules," 5, "Illusion Valse, 6, "Djanina Czardas."
Nape—"Moanalua"..... (Hawaiian Hula) 15
Nape—"Ka Iini"..... (Hawaiian Song) 15
Pickard—"Chinese Festival"..... 11
Pryor—"In Darkest Africa"....Humoresque Two Step..... 10
Raida—Moorish Dance from "Capricciosa"... 4
Schmid, A.—"Russian Boatmen's Song"..... 13
Sebek—"In the Soudan"....(Dervish Chorus) 11
Sellenick—"Marche Indienne"..... 11
V. Strantz—"Egyptian Patrol"..... 4
Suppe—"Gavotte du Pacha"..... 8
Verre—"Japanese Patrol"..... 18
Michaelis—"Turkish Patrol"..... 5
Kiefert—"Bulgarian Patrol"..... 11
Simon—"A Tokio"..... (Diabolo) 19

SAD PATHETIC PIECES.

Berger, R.—Valses Lentes..... 11
"Valse Triste," "Amoureuse," "La Faute des Roses," "Nauges Roses," "En Ferment les Yeux," "Dans les Fleurs,"
Blon—"Sizilietta"..... 11
Boldi—"Chanson Bohemienne"..... (Valse) 11
Elgar—"Chanson de Nuit"..... 15
Eilenberg—"My Heart's First Sorrow"..... 8
Czibulka—"Love's Dream after the Ball"..... 5
Grieg—"Death of Ases"..... 5
Cremieux—"Love's Last Word" (Valse Lente) 6
Cremieux—"Griserie"..... (Valse Lente) 6
Fauchey—"Revivons l'Amour"..... (Valse Lente)..... 6
Jacobs—"Mirage"..... (Valse Lente) 9
Lambert—"Caressante"..... (Valse Lente) 6
Ferraris—"Il me Disait"..... (Valse Lente) 6
Davson—"Druid's Prayer"..... (Valse Lente) 12
Paans—"Supplication"..... (Valse Lente) 19
Razigade, G.—"Idylle Passionelle"..... 13
Stewart—"La Lettre d'Amour"..... (Valse Lente)..... 9
Schubert—"Serenade and Ave Maria"..... 11
Saint Saens—"Softly Awakes my Heart"..... 13
Sibelius—"Valse Triste"..... 4
Silesu Lao—"Un peu d Amour'..... 6
Gounod—Serenade: "Ave Maria"..... 11
Delibes—Love Scene from "La Source"..... 15
Tschaikowsky—"Chanson Triste and Nocturne 11
Marchetti—"Fascination"..... (Valse Tzigane) 6
Mascagni—"Intermezzo from Cavalleria Rusticana"..... 1
Eysler—"Kissing is no Sin"..... (Waltz) 4
Gillet—"Granny's Spinning Wheel"..... 8
Lassen—"All Souls' Day"..... 11
Wolf-Ferrari, E.—Prayer from "The Jewels of the Madonna"..... 13

QUIET RESTFUL PIECES.

Bendix—"Pansies" (Thoughts)..... 20
Cowen—"Minuet d'Amour"..... 15
Cowen—"Childhood, Girlhood"..... 15
Elgar—"Salut d'Amour"..... 17
Elgar—"Chanson de Matin"..... 15
Dvorak—"Humoreske"..... 15
Capua—"Maria, Marie"..... 16
Capua—"O Sole Mio, (Beneath thy Window") 16
Braga—"La Serenata"..... 17
Gillet—"La Lettre de Manon"..... 9
Herbert—"The Dream Melody"..... 20
Lincke—"Within your Eyes, Love"..... 11
Lincke—"Love came from Fairyland"..... 11
Mendelssohn—"Spring Song"..... 11
Mendelssohn—"Boating Song"..... 11
Macbeth—"Forget-me-not"..... 1
Moskowski—"Serenade"..... 11
Rubenstein—"Melody in F"..... 11
Rubenstein—"Serenade in E flat"..... 11
Moret—"Moonlight Serenade"..... 10
Moret—"Love's Serenade"..... 10
Massenet—"Thais".. Meditation Religieuse 13
Marchetti—"A Petit Pas"..... 15
Nevin—"The Rosary"..... 6
Nevin—"Narcissus"..... 6
Bach—"Awakening of Spring"..... 11
Stiehl—"Impressions du Soir"..... 17
(*With dramatic middle section*)
Trinkhaus-Ball—"Heart to Heart"..... 20
Offenbach—"Barcarolle" from "Tales of Hoffmann"..... 11
Robaudi—"Alla Stella Confidente"..... 11
Tobani—"Heart and Flowers"..... 5
Yradier—"La Paloma"..... 17
Mezzacapo—"Charme d'Espagne"..... 13
Mezzacapo—"Serenade Italienne"..... 13

LIGHT DAINTY PIECES.

Cowen—"Language of Flowers"..... (Suite) 14
Corri—"Baby's Sweetheart"..... 11
Bosc—"Rose Mousse"..... 6
Von Blon—"Traumbild"....(Fairy Dreams) 11
Gillet—"Passe-Pied," "Douce Caresse," "Loin du Bal," "Entr'acte Gavotte," "Babillage," "Au Moulin," "Au Village," "Vous dites Marquise?"..... 4
Desormes—"Serenade des Mandolines"..... 11
Aletter—"Rendez-vous"..... (Intermezzo) 5
Aletter—"Mimosa"..... (Gavotte) 5
Salabert—"Premier Bonheur" 6
Ambrosio—"En Badinant"..... 15
Delibes—Intermezzo from "Naila"..... 15
Eilenberg—"The Mill in the Black Forest".. 8
Macbeth—"Serenade"..... 23
Kottaun—"Little Mother" (Idyl)..... 10
Mezzacapo—"Serenade-Barcarolle"..... 13
Michaelis—"The Smithy in the Wood"..... 5
Rubenstein—"Valse Caprice"..... 13
Squire—"Slumber Song"..... 5
Squire—"Serenade"..... 2
Sudessi—"Chinoiserie"..... 15
Thome—"Sous la Feuillee"..... 15
Volpatti—"Madrigal a la Comtesse"..... 13
Volpatti—"Serenade Nicoise"..... 13
Wagner—"Bridal March and Chorus"..... 11
Wolf-Ferrari, E.—Intermezzo No. 2 in G, from "The Jewels of the Madonna"..... 13
Willeby—"Moon Madrigal"..... 7

IMPRESSIVE MOODS

Cui	Prelude in A♭	Wagner	King's Prayer, from "Lohengrin"
Whelpley	Prelude	Wagner	"Parsifal" Selections
Hopekirk	Sarabande		
Enesco	Adagio		
Halvorsen	Triumphal Entry of the Boyars	Meyerbeer	Torch Dance
		Handel	Largo

FESTIVE MOODS

Nevin	Tournament	Verdi	March from "Aida"
Wagner	March from "Tannhäuser"	Berlioz	Hungarian March
		Gounod	Marche fanfare
Wagner	Introduction to Third Act, "Lohengrin"	Gounod	Marche pontificale
		de Koven	Wedding March
Meyerbeer	Processional March, "The Prophet"	Chopin	Polonaise militaire
		Ketterer	Caprice militaire

EXOTIC MOODS

Oswald	Serenade Grise	Puccini	Madama Butterfly
Adam	The Bim-Bims	Tschaikowsky	Danse Arabe ("Nutcracker" Suite)
Albeniz	Tango (Spanish)		
Albeniz	Nochecita	Tschaikowsky	Marche Slave
Manzanares	Oriental	Farwell	American Indian Melodies
Luzatti	Venetian Serenade		
Borch	From Russia	Gottschalk	Bamboula
Grunn	Zuñi Impressions	Loomis	Lyrics of the Redman
Peterkin	Dreamer's Tales		
Saint-Saens	Ballet from "Samson and Delilah"	Luigini	Ballet Egyptien
		Rimsky-Korsakof	Chant Hindou

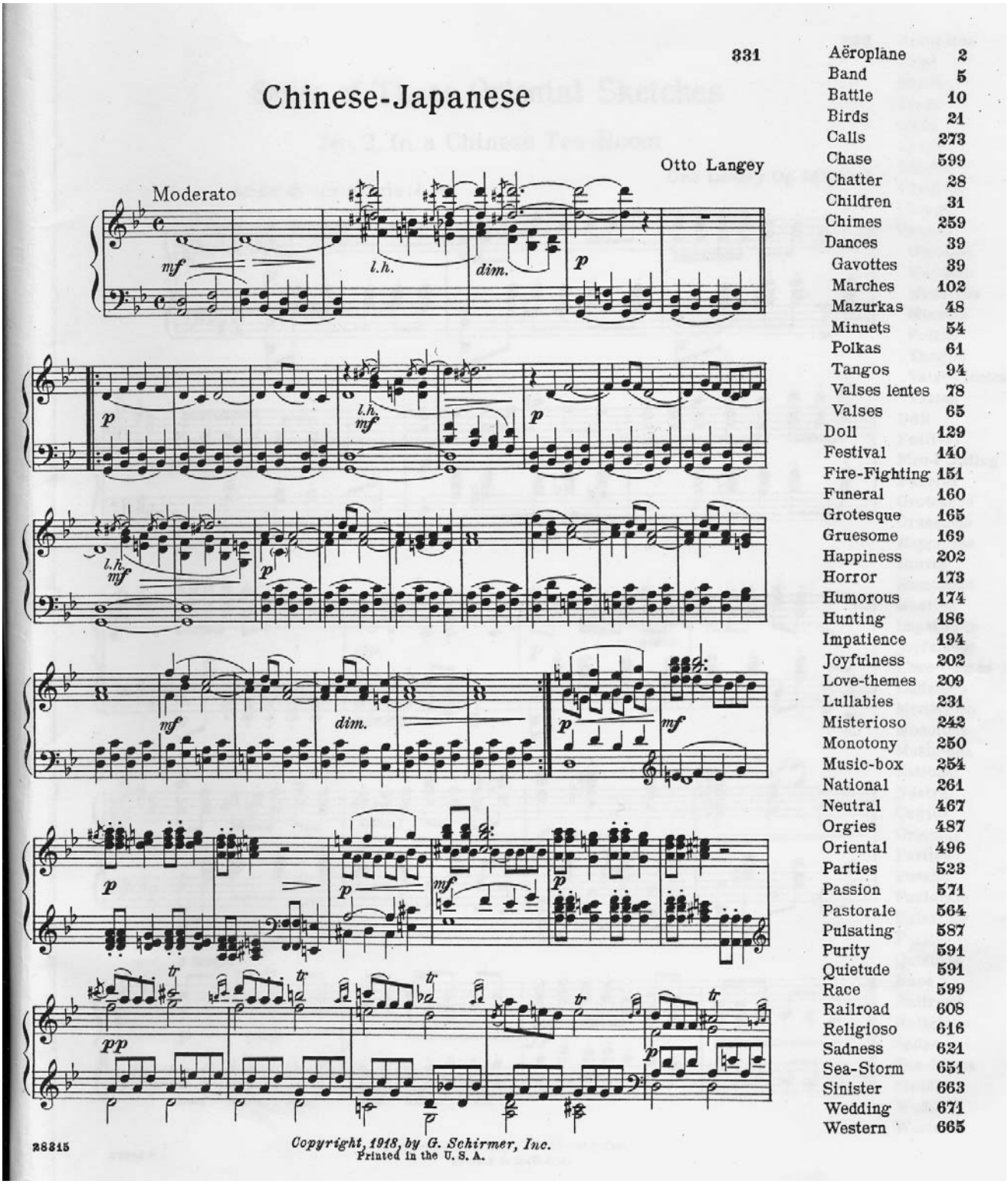
(See also page 42)

COMEDY

d'Ambrosio	En badinant (Chatterbox)	Huerter	The Juggler Comedian
Clarke	A Day in Paris	Adam	Lancelot
Michel	Ninette	Bohm	Harlequin Polka
Monroe	The Gobbler	Chadwick	The Frogs
Wachs	Nadia	Lack	Pizzicato, Bluette
Huerter	With Xylophone and Bells	Dumas	On the Hike
		Vollenhoven	The Rabbit

(See also page 37)

Bilag 3 – Lang & West s. 28.



331

Chinese-Japanese

Otto Langey

Moderato

mf l.h. dim. p

p l.h. mf p

l.h. mf p

mf dim. p mf

p p mf p

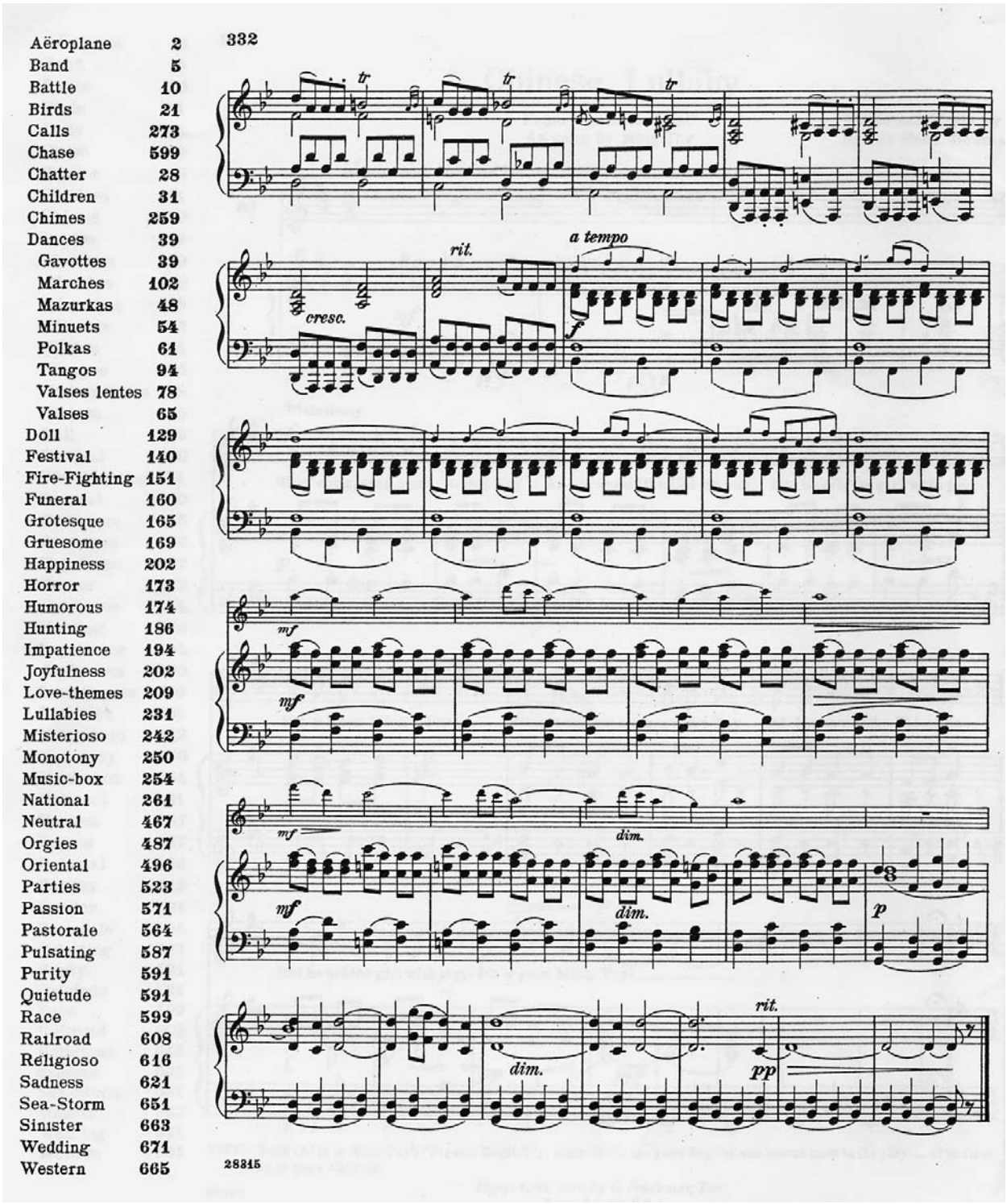
pp p

28815

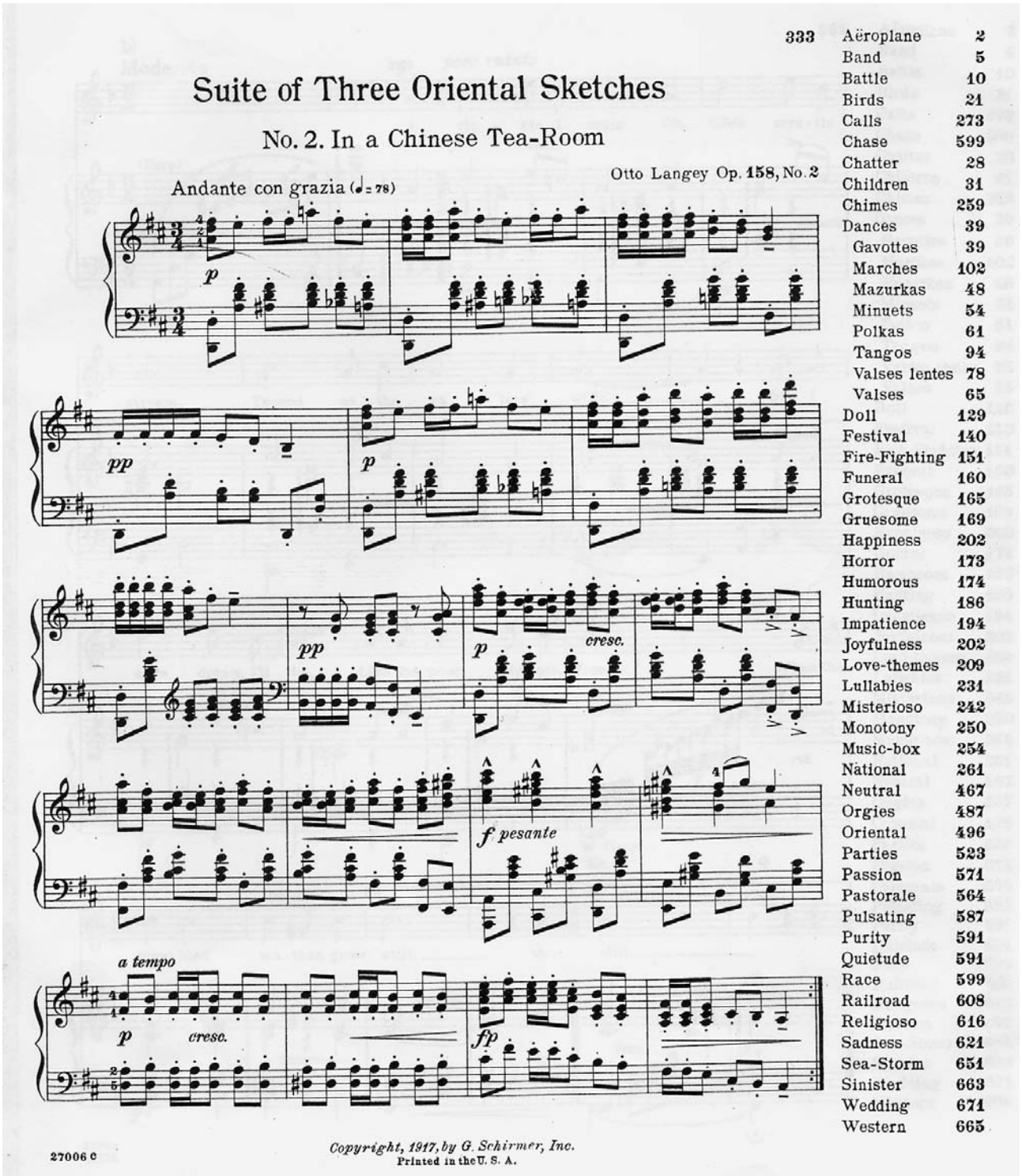
Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

Aëroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valses lentes	78
Valses	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	209
Lullabies	231
Misterioso	242
Monotony	250
Music-box	254
National	261
Neutral	467
Orgies	487
Oriental	496
Parties	523
Passion	571
Pastorale	564
Pulsating	587
Purity	591
Quietude	591
Race	599
Railroad	608
Religioso	616
Sadness	621
Sea-Storm	651
Sinister	663
Wedding	671
Western	665

Bilag 4 – Rapée s. 231.



Bilag 5 – Rapée s. 232.



333

Suite of Three Oriental Sketches

No. 2. In a Chinese Tea-Room

Andante con grazia (♩= 78)

Otto Langey Op. 158, No. 2

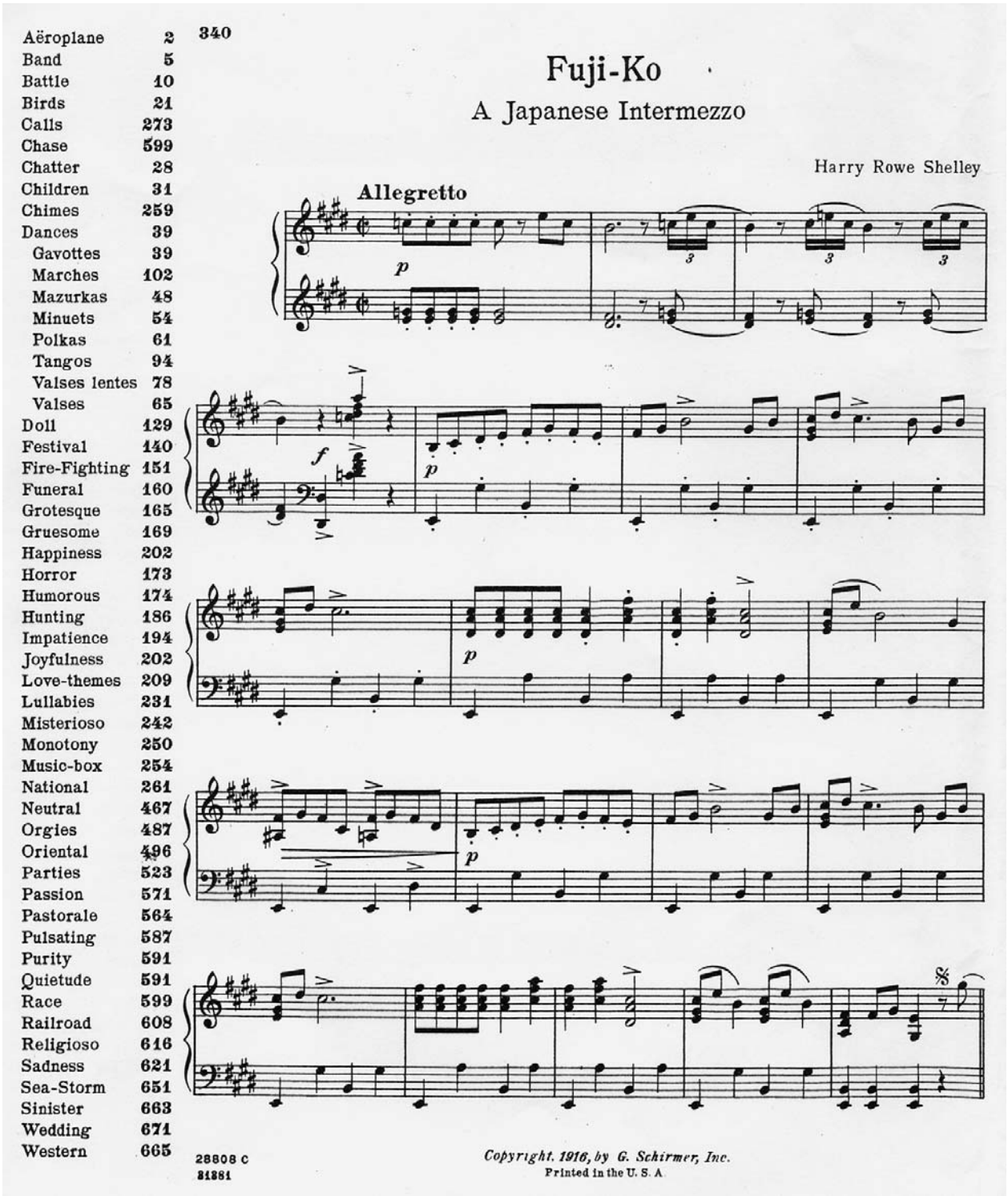
p *pp* *p* *pp* *p* *cresc.* *f pesante* *a tempo* *p* *cresc.* *fp*

27006 c

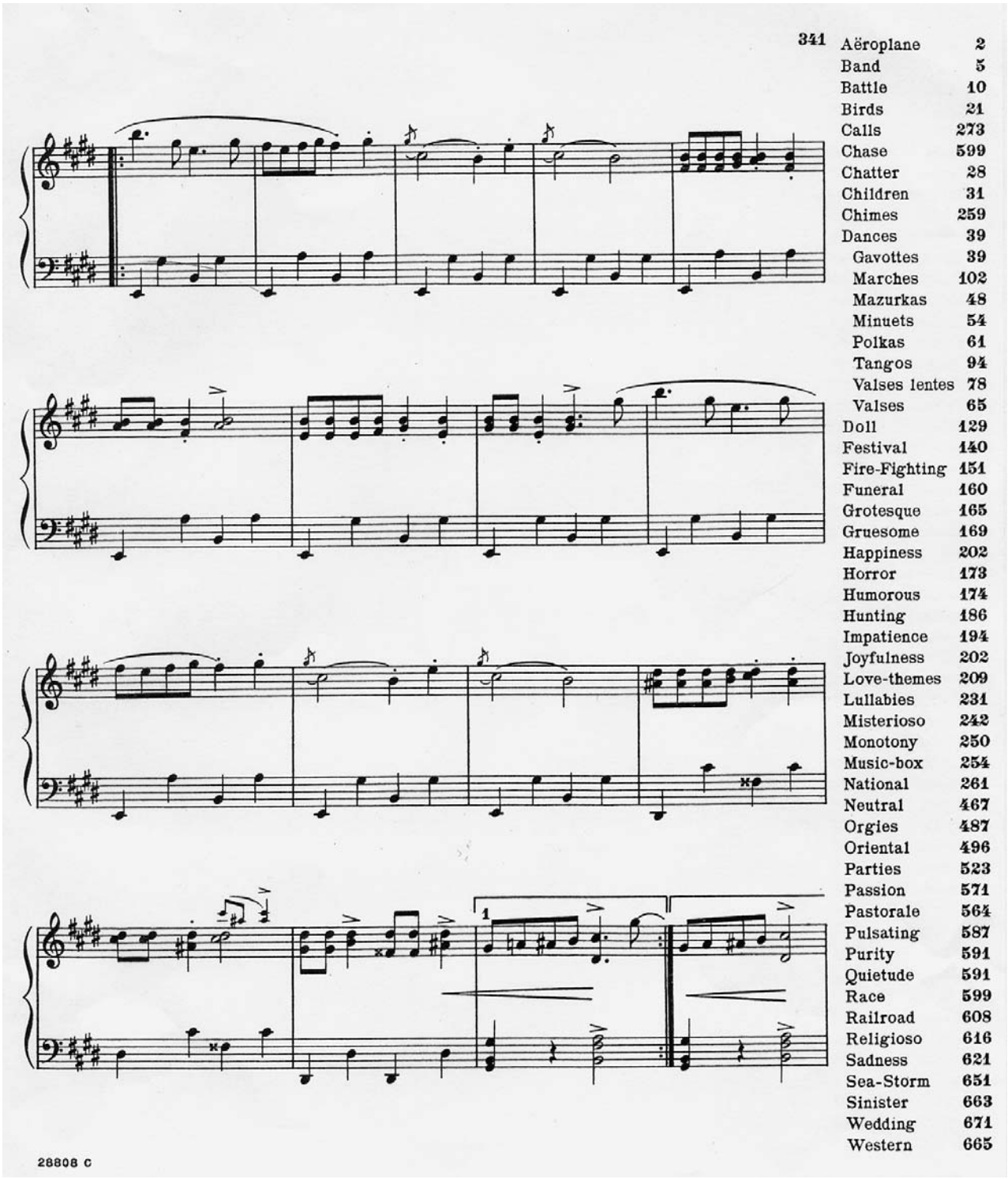
Copyright, 1917, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

Aëroplane 2
Band 5
Battle 10
Birds 21
Calls 273
Chase 599
Chatter 28
Children 31
Chimes 259
Dances 39
Gavottes 39
Marches 102
Mazurkas 48
Minuets 54
Polkas 61
Tangos 94
Valses lentes 78
Valses 65
Doll 129
Festival 140
Fire-Fighting 151
Funeral 160
Grotesque 165
Gruesome 169
Happiness 202
Horror 173
Humorous 174
Hunting 186
Impatience 194
Joyfulness 202
Love-themes 209
Lullabies 231
Misterioso 242
Monotony 250
Music-box 254
National 261
Neutral 467
Orgies 487
Oriental 496
Parties 523
Passion 571
Pastorale 564
Pulsating 587
Purity 591
Quietude 591
Race 599
Railroad 608
Religioso 616
Sadness 621
Sea-Storm 651
Sinister 663
Wedding 671
Western 665

Bilag 6 – Rapée s. 333.



Bilag 7 – Rapée s. 340.



Bilag 8 – Rapée s. 341.