

När odjuret älskar skönheten

Stämningar av skräck och romantik i musikallåtar

Fredrik Norlindh

C-uppsats 2009
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

När odjuret älskar skönheten

Stämningar av skräck och romantik i musikallåtar

Fredrik Norlindh

C-uppsats 2009
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
Handledare: Kia Hedell

Abstract

I denna uppsats visas hur vedertagna filmmusikaliska grepp för att förmedla känslorna skräck och romantik, i betydelsen lycklig kärlek, kan användas i tre musikallåtar. De antaget romantiska respektive skrämmande All I ask of you och The Phantom of the Opera från Andrew Lloyd Webbers Fantomen på Operan utgör undersökningens grund. Den tredje låten, Beauty and the Beast från Disneys Skönheten och Odjuret, har anledningar till att representera båda stämningarna.

Vedertagna filmmusikaliska grepp för att förmedla en skrämmande stämning är bl.a. användning av dissonanser, kromatik, och inslag av överraskande och oförutsägbara element. Ofta använda grepp i romantisk filmmusik kännetecknas bl.a. av durprägel och att uppbyggda harmoniska förväntningar uppfylls.

Med harmonisk analys visas att båda låtarna från Fantomen innehåller förväntade grepp. I All I ask of you används romantiska grepp rakt igenom hela låten. De skrämmande greppen i The Phantom of the Opera används däremot främst i vissa låtdelar, t.ex. i refrängerna och temat.

I Beauty and the Beast förekommer flera grepp som används för att skapa båda stämningarna, men den framstår ändå som klart övervägande romantisk. En diskussion om stämningsskapande musikaliska grepp förutsätter med andra ord att deras användning och funktion studeras i samspel med andra parametrar i låten som helhet.

Kapitel 1: Inledning	7
1.1. Syfte	7
1.2. Metod och material	8
1.3. Forskningsläge	10
1.4. Disposition	12
Kapitel 2: Romantik och skräck i film	13
2.1 Filmmusik	13
2.2 Förmedling av romantik och skräck genom filmmusik	14
Kapitel 3: Bakgrund	17
3.1 Fantomen på Operan	17
3.1.1 Upphovsmän	17
3.1.2 Handling	18
3.1.3 The Phantom of the Opera	19
3.1.4 All I ask of you	21
3.2 Skönheten och odjuret	21
3.2.1 Upphovsmän	21
3.2.2 Handling	22
3.2.3 Beauty and the Beast	23
Kapitel 4: Harmonisk analys	25
4.1 Musikalisk översikt av låtarna	25
4.2 The Phantom of the Opera	28
4.3 All I ask of you	30
4.4 Beauty and the Beast	30
Kapitel 5: Sammanfattning	32
Kapitel 6: Avslutande diskussion	34
Käll- och litteraturförteckning	37
Bilaga 1	39
Bilaga 2	45

Kapitel 1: Inledning

1.1 Syfte

Musik har ända från antiken till idag använts som stämningsskapare och narrativt hjälpmedel vid dramatiska framställningar. Denna uppsats ska belysa musikens roll som stämningsskapare i musikaler genom att visa hur två stämningar, romantik och skräck, kan förmedlas i låtar från musikaler som bygger på samma grundtematik. Med ordet romantik menar jag, i denna uppsats, lycklig kärlek.¹ Låtarna har gemensamt att de är duetter med en manlig och en kvinnlig vokalist och att de har släppts och blivit framgångsrika som singlar. Att de släppts som singlar visar att det finns en intention att musikallåtarna vill vara bra poplåtar samtidigt som de ska förmedla en känsla som följer handlingen. Uppsatsen kommer utgå från forskning om filmmusik, främst för att det där finns en aktiv diskussion om musikens roll som just stämningsskapare och narrativt hjälpmedel.

Beauty and the Beast är titeln på en duett med Céline Dion och Peabo Bryson som släpptes som singel för att marknadsföra Disneys animerade filmmusikal med samma namn från 1991. (För att slippa förvirring så kommer jag att kalla duetten för *Beauty and the Beast* och filmen för *Skönheten och odjuret*.) Filmen baseras på en gammal fransk folksaga om det elaka, fula och folkskygga odjuret och den snälla och vackra flickan Belle som en dag blir odjurets fånge. Successivt genom filmen blir odjuret mindre och mindre skrämmande och till sist har kärlek uppstått mellan de båda.

Fem år före lanseringen av *Skönheten och odjuret* hade Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*, som är en musikal med samma grundberättelse om den elaka, fula och folkskygge fantomen som blir kär i den vackra Christine, premiär. Två duetter från musikalen släpptes som singlar i promotionsyfte: *All I ask of you* som är en romantisk ballad sjungen av ett lyckligt förälskat par och *The Phantom of the Opera* som är en skrämmande rocklåt som

¹ Nationalencyklopedin definierar romantik som ”stämning som kännetecknas av längtan bort från vardagen ofta spec. av (orealistiska) kärleksdrömmar” men i denna uppsats menar jag romantik i betydelsen lycklig kärlek, d.v.s. att de orealistiska kärleksdrömmarna besannas. [osign] "Romantik", *Nationalencyklopedin* (besökt 2009-03-15)
<<http://www.ne.se/artikel/O300054>>

sjungs i musikalen då fantomen för Christine till sitt hemliga tillhåll under jorden. (Återigen kommer jag, för att slippa förvirring, att använda den engelska originaltiteln på låtarna och den svenska titeln på musikalen)

Både Skönheten och odjuret och Fantomen på Operan har blivit framgångsrika i såväl filmad som scenisk version och inkluderat sånger som blivit framgångsrika singlar. Således kan man utgå från att musiken fyller en funktion genom att förmedla känslor och stämning i sitt dramatiska sammanhang samtidigt som den också lyckas vara kommersiellt framgångsrik utanför sin plats i musikalen.

Syftet med denna uppsats är alltså att visa hur två stämningar, romantik och skräck, kan förmedlas i låtar från musikalerna.² De två låtarna från Fantomen på operan antas representera varsin stämning. Beauty and the Beast från Skönheten och Odjuret skulle däremot kunna representera båda dessa stämningar, ty den förekommer inte i filmen utan enbart i eftertexterna och har som uppgift att promota hela filmen. Jag ska göra denna undersökning genom att först diskutera musikens roll som stämningsskapare inom film och hur den skapar romantik och skräck. Med utgångspunkt från musikens roll som stämningsskapare inom film kommer jag att undersöka de tre nämnda duetterna genom en musikanalys. Jag ska också försöka se om och i så fall hur de båda stämningarna representeras i Beauty and the Beast.

1.2 Material och metod

Anledningarna till att jag jämför Beauty and the Beast med sångerna från Fantomen på operan är dels att de delar den klassiska grundhistorien med den oattraktiva manliga figuren som åtrår en vacker kvinnlig rollfigur, dels att man kan dra paralleller mellan låtarna från Fantomen och handlingen i Skönheten och odjuret: The Phantom of the Opera motsvarar den del av Skönheten och odjuret där odjuret är elakt och skrämmande och All I ask of you motsvarar när odjuret blivit vacker och älskad av Belle. The Phantom of the Opera är den dramatiska titellåten som är en duett med den vanställda och mordiske fantomen och föremålet för hans

2 Andra kända historier med denna vanliga grundtematik är bl. a. King Kong, Ringaren i Notre Dame, Edward Scissorhands och Cyrano de Bergerac

kärlek Christine. Den romantiska All I ask of you är en duett med Christine och Raoul som är lyckligt förälskade i varandra.

Gary Konas tar i sin artikel "Passion: not just another simple love story"³ om Stephen Sondheim's musikal Passion upp likheterna i grundhistorierna mellan Fantomen, Skönheten och odjuret och just Passion som alla gick på Broadway 1994. Varför jag valde bort Passion som jämförelseobjekt är dels för att handlingen har omvänt könsförhållande mot de andra två, d.v.s. mannen är "vacker" men inte kvinnan, dels för att den inte nått samma kommersiella framgångar vare sig vad gäller hits eller sålda biljetter.

I musikanalysen har jag i första hand utgått ifrån noter och i andra hand ljudinspelningarna. Noter med sång och pianoackompanjemang till de största sångnumren i Fantomen på operan går att hitta i mängder av sångböcker. Jag valde den officiella notboken "Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera" tryckt av Lloyd Webbers eget bolag A really useful group 1987 som inkluderar nio sånger från musikalen. Den överensstämmer med den versionen av The Phantom of the Opera som jag har använt som ljudmaterial. Noter till låten Beauty and the Beast är mera sällsynta, men finns i "50 contemporary classics" Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard 1993, också då för sång och ett kompinstrument. Samtliga noter tycks stämma väl överens med de inspelningar jag har lyssnat på. Givetvis kommer inte precis alla små detaljer med i en notbok för enbart sång och ett kompinstrument men de visar ändå det huvudsakliga harmoniska skeendet. Klangfärger, som också har betydelse för hur musiken uppfattas, är en aspekt som jag enbart kommer nämna i förbigående för att arbetet inte ska bli för stort. Klangfärgerna kommer jag lyssna mig till. De inspelningar jag kommer att använda mig av är Beauty and the Beast med Céline Dion och Peabo Bryson som finns i slutet av filmens eftertexter, och The Phantom of the opera och All I ask of you från skivan "Highlights from the Phantom of the opera". Fantomen på operan-albumet släpptes 1987 och har precis som musikalens originaluppsättning Michael Crawford i rollen som fantomen, Sarah Brightman som Christine och Steve Barton som Raoul. En "librettoaktig" skivkommentar

³ Gary Konas, "Passion: not just another love story", *Stephen Sondheim: A Casebook*, red. Joanne Gordon (London och New York, 2000), s. 207.

med texter och beskrivningar av vad som sker på scenen under och mellan låtarna medföljer ”Highlights from the Phantom of the opera”.

1.3 Forskningsläge

Det tycks finnas dåligt med forskning om musik som stämningsskapare i nutida musikaler. Denna uppsats skall således ses som ett bidrag till det forskningsområdet. Däremot har denna aspekt uppmärksamats inom forskning om filmmusik, vilken är relevant dels då Skönheten och Odjuret är en film, dels för att det handlar om en nutida musikgenre som liksom filmmusik samspelar med en dramatisk handling. Dessutom gjordes även en filmversion av Andrew Lloyd Webbers The Phantom of the Opera år 2004. Exempel på litteratur som tar upp filmmusik är ”Unheard melodies” av Claudia Gorbman ”Overtones and undertones” av Royal S. Brown och ”Filmmusik – det komponerade miraklet” av Peter Bryngelsson. Gorbmans bok från 1987 omnämns i samtliga böcker som jag läst om filmmusik. Ofta beskrivs den som en milstolpe för filmmusikforskningen. Den riktar sig främst till studenter och forskare och beskriver musikens huvudsakliga uppgifter inom film bland annat med intressanta exempel på hur hanteringen av musik kan förändra upplevelsen av filmen. Browns bok inleds med grundläggande musicklära, allmän filmmusikhistoria och diskussion om musik, men går sedan över till detaljbeskrivningar av musiken i fem olika filmer och avslutas med intervjuer med Browns favoritkompositörer. Bryngelsson hoppas med sin bok kunna bidra till att det ska startas utbildningar för filmmusikkompositörer. Han skriver själv att den riktar sig till såväl professionella musiker som filmälskare. Den ger en bra introduktion till området, men den går mindre djupt in på saker än de andra två böckerna. I C-uppsatsen ”Musik som extra uttryck – en explorativ studie av filmkompositörens arbetssätt och syn på filmmusiken” av Niklas Rönngren från 1996 har författaren intervjuat fyra filmmusikkompositörer om just det som titeln beskriver.

Det finns mycket forskning om Disneyfilmer och Disneymusik, men denna handlar oftast om äldre filmer än Skönheten och Odjuret. Således är också forskningsläget bristfälligt när det gäller upphovsmännen till musiken i Skönheten och Odjuret: kompositören Alan Menken och textförfattare Howard Ashman. Dock finns en hel del intervjuer tillgängliga med de två,

främst Menken, bland annat på extramaterialet till vissa dvd-filmer av Disney. Om Andrew Lloyd Webber och hans musik har det skrivits många arbeten, men de flesta finns – till skillnad från biografier och noter – inte att tillgå i Sverige. Inte heller har det varit lätt att finna forskning som tar upp grundtematiken i de två berättelserna om vidunder till man som förälskar sig i en vacker kvinna. Nedan redovisas övrig litteratur som jag har fått tag i och läst.

Musikalkonnässören Rune Blom skriver i "Evita, Cats, Fantomen och de andra: En bok om den nya musikalen" främst om Andrew Lloyd Webber och Stephen Sondheim som bringare av "den nya musikalen" (d.v.s. en musikal som tar upp ett seriöst ämne och samtidigt går hem hos publiken). Där presenterar han en 11 sidor lång minibiografi om Lloyd Webber och gör därefter en genomgång av hans musikaluppsättningar fram till och med Fantomen på Operan. Vad gäller fantomen tar han upp såväl det scendramatiska och det musikaliska som dess mottagande i samhället.

Gary Konas konstaterar de uppenbara likheterna mellan historierna i Fantomen på operan och skönheten och odjuret i sin artikel "Passion: Not just another simple love story". Artikeln ingår i boken "Stephen Sondheim, A casebook", sammanställd av Joanne Gordon (London och New York, 2000). Den handlar dock främst om Stephen Sondheims musikal "Passion" som också har samma tema.

Artikeln "Skönheten och odjuret och björnen som mytisk figur" av Gunnel Enby tar upp kärleksförhållanden i sagor mellan just de karaktärer artikelns titel anger. Hon behandlar bl.a. olika tolkningar av berättelsen Skönheten och odjuret, däribland Disneys.

"A friend like me: Alan Menken on Howard Ashman and the rebirth of the film musical" av David Morgan finns i "Knowing the score" av David Morgan (New York, NY, 2000). Det är en sammanställning av två intervjuer med kompositören Alan Menken. Den första gjordes strax efter Disneyfilmen Aladdin, 1992, som var ett projekt Menken påbörjade med sin partner och textförfattare Howard Ashman men som fick avslutas utan Ashman då denne dog i AIDS. Den andra intervjun är från 1999. Menken berättar då om just det som artikelns titel antyder; d.v.s. sitt samarbete med Ashman, filmmusik och dessutom en del om sig själv.

Det finns alltså enskilda studier av komponenter som ingår i min uppsats men jag har inte funnit någon som behandlar samma syfte som min uppsats.

1.4 Disposition

Kapitel 2 är en redogörelse för de mest vedertagna musikaliska greppen för att förmedla lycklig kärlek eller skräck inom film. I kapitel 3 redovisar jag de låtar som denna uppsats fokuserar på. Där beskrivs deras tillkomst och syften genom att jag kort tar upp upphovsmän, handling samt var i musikalen de kommer in. Detta följs kapitel 4 av en översikt av låtarnas struktur och en harmonisk analys där jag undersöker de grepp jag funnit i kapitel 2. Kapitel 5 är en sammanfattning av det jag funnit i tidigare kapitel och kapitel 6 är en diskussion av uppsatsen.

Kapitel 2: Romantik och skräck i film

I detta kapitel diskuteras hur musik fungerar som stämningsskapare inom film. Varför jag undersökt filmmusik är, som jag tidigare nämnt, p.g.a. brist på forskning om musik som stämningsskapare i musikaler, för att båda musikalkerna har fungerat som filmer samt att musikalmusik liksom filmmusik fungerar i ett dramatiskt sammanhang. Jag har i enhetlighet med mitt syfte hållit fokus vid grundpelarna lycklig kärlek och skräck (eller andra negativa känslor). 2.1 handlar allmänt om filmmusikens funktion i filmer medan 2.2 går in på hur romantik och skräck förmedlas med filmmusik.

2.1 Filmmusik

Inom filmvärlden är musiken som pianistens vänsterhand medan filmens handling är som högerhanden. Musiken fångar de stämningar man vill förmedla med handlingen. Ursprungligen hade man i biosalongen en pianist på plats som kontinuerligt ackompanjerade stumfilmerna med hela kompositioner utan någon egentlig tanke på timing eller de stora möjligheter man har att skapa affekter med musik. I *The circus* från 1928 med Charlie Chaplin, togs ett steg mot vad som komma skulle, genom att regissören Alan Key bestämde vilka låtar och när pianisterna skulle spela dessa till filmen. Han valde ut låtar med välkända budskap som skulle få publiken att förstå vilken affekt som eftersträvas (t.ex. "For I'm falling in love with someone" när Chaplin ser en vacker kvinna). *Don Juan* från 1926 var den första ljudfilmen som innehöll musik till bilderna. Det behövdes nu inga musiker på plats i biosalongen. Detta blev dock ingen succé då musiken inte var anpassad efter handlingen och för att ljudet inte gick att synkronisera som man önskade med bilderna. Dock lyckades man året efter synka några talade repliker med det visuella i *The jazz singer* vilket innebar en revolution för filmvärlden. *King Kong* från 1933, med musik av Max Steiner, är den film de flesta nämner när man talar om filmmusikens genombrott.⁴ Den innehöll musik under förtexterna som ansatte en stämning för filmen. Musiken fortlöpte inte heller genom hela filmen utan bara där man ansåg att den behövdes. Musiken användes för att förstärka/markera

4 Royal S Brown, *Overtones and undertones, Reading film music* (Berkeley 1994), s. 93-94

känslor/stämningar i t.ex. romantiska klipp eller för att få oss att sänka garderna mot saker som skulle kunna te sig onaturliga och löjliga såsom en jätteapa. Vardagliga och odramatiska situationer, såsom när två båtmekaniker kallpratar, hade ingen musik.⁵ Samma år som King Kong kom gjorde Disney den animerade kortfilmen ”The Three Little Pigs” som innehöll hitlåten ”Who’s Afraid of the Big, Bad Wolf?”. Efter den började Disney teckna både kort- och långfilmer som innehöll musikalnummer. Där finns också ett nytt musikanvändande, där musiken markerade ”allt” som sker i bild, vilket fick namnet ”mickey-mousing”.⁶

I filmers förtexter kan musik användas för att definiera genre och ansätta en stämning. Där presenteras ofta ett eller flera av de teman som kommer användas senare i filmen. Konventionellt hade melodramer, äventyrsfilmer och komedier glad öppningsmusik. I eftertexterna är det vanligast att man med musiken försöker gestalta berättelsens grundtema, vilket oftast fångas av det musikaliska huvudtemat/huvudmotivet. Andra uppgifter filmmusiken har är att markera personer/händelser med musikaliska motiv så att åskådarna lättare kan orientera sig. Musiken kan också användas för att ange tid och plats. Det finns harmonier, rytmer och instrumenteringar som anger platser (rumba = Latinamerika), tid (harpor = medeltid/renässans eller himmelska miljöer) och karakterisering (en förförisk kvinna = saxofon eller cocktailloungeklarinett). Hollywoodmusik anspelar generellt på de koder som vi i stort sett omedvetet lärt oss tolka.⁷

2.2 Förmedling av lycklig kärlek och skräck genom filmmusik

Jag kommer nu att redogöra för vedertagna musikaliska grepp för att ansätta stämningarna skräck och romantik.

Dur och moll är grundpelare i fråga om att enligt konventionen illustrera romantik och skräck. Claudia Gorbman redogör för ett matched guise-test med en cykelscen i filmen *Jules and Jim* i

⁵ Claudia Gorbman, *Unheard melodies* (Bloomington 1987) s. 73-79

⁶ Mervyn Cooke ”Film music”, *Oxford music online*, (besökt 2008-12-19) <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

⁷ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 82-83

vilket scenen först ackompanjeras av en melodi i dur och sedan samma melodi i moll. Resultatet blev att scenen med mollmusik fick en vemodig och mörk känsla, medan scenen i durvarianten uppfattades som munter och lite dum.⁸ Ett annat exempel är Browns beskrivning av hur han uppfattar en scen mellan Ingrid Bergman och Gregory Peck i *Spellbound*. Först hörs stabil durtonart och stråkar som indikerar att Bergman och Peck kommer att kyssas, men när melodin transformeras till moll med kromatik och ljudet av en theremin⁹ så tror vi att han ska skära halsen av henne istället. Molltonarter tenderar generellt att väcka mörkare eller åtminstone mer allvarliga sidor av mänskliga känslor än durtonarter. Flera forskare hävdar att denna koppling beror på att vi helt enkelt har lärt oss att det är så (överhuvudtaget anspelar filmmusik allt som oftast på traditionella associationer¹⁰). Leonard B. Meyers förklaring är att molltonarter är mer tvetydiga, mindre stabila och har många fler möjligheter (främst p.g.a. de melodiska och harmoniska skalorna). Meyer hänvisar också till att molltonarter naturligt har mer kromatik, vilket är ett annat grepp som brukar sammankopplas med vemod.¹¹ Peter Bryngelsson tar upp kromatik som skapare av obehagliga känslor.¹² En anledning är att kromatisk harmonik erbjuder så många möjliga riktningar för musiken att det blir svårt att uppfatta något tonalt centrum i musiken där lyssnaren kan känna sig hemma. Höga stråkar är något som ofta förknippas med romantik, t.ex. i en scen i *Casablanca* då "A time goes by" spelas i höga stråkar när Rick och Ilsa tänker tillbaka på ett romantiskt tidigare möte.

Dissonanser som inte upplöses är, enligt Brown, ett mycket vanligt stämningsskapande grepp i filmmusik. Det används oftast för att skapa affektiv uppbackning till illavarslande situationer. Konsonans uppfattas som stabilt och komplett i sig självt medan ett dissonant intervall orsakar en rastlös förväntan/längtan efter upplösning i form av ett konsonant intervall. Att fördröja eller helt undvika upplösningen är ett vanligt sätt att skapa en orolig stämning vilket t.ex. används i Bernard Herrmans ouvertyr till "North by Northwest" där

8 Gorbman, *Unheard melodies*, s. s. 16-17

⁹ ett elektroniskt instrument där man spelar med händerna mellan två antenner

10 Brown, *Overtones and undertones*, s. 86

11 Brown, *Overtones and undertones*, s. 5-6

12 Peter Bryngelsson, *Filmmusik – det komponerade miraklet* (Ljubjana 2006), s. 31

musiken avslutas med ett dominantseptimaackord som aldrig upplöses. Musik som genom kadenser når tillbaka till tonikan ger i regel en känsla av förlösning och trygghet.¹³

Vi har i detta kapitel kunnat se att musik genom hela filmens historia har spelat en viktig roll som stämningsskapare och att det finns ett flertal musikaliska grepp som konventionellt har använts för att ansätta ljusa/mörka stämningar.

¹³ Brown, *Overtones and undertones*, s. 5-8

Kapitel 3: Bakgrund

I detta kapitel går jag igenom handlingen i och bakgrunden till de två musikalerna. Jag redovisar också när i handlingen sångerna förekommer och vad som sker dramaturgiskt under sångerna. Texterna finns att läsa i bilaga 1.

3.1 Fantomen på operan

3.1.1 Upphovsmän

Musikalen baseras en bok med samma namn av Gaston Leroux. Hur handlingen skulle anpassas till musikal arbetades fram av musikals kompositör Andrew Lloyd Webber och musikals regissör Harold Prince, som omedelbart tackat ja till jobbet då Lloyd Webber presenterat musiken. Som textförfattare anställdes sedan inte Lloyd Webbers gamle samarbetspartner Tim Rice (de hade tidigare bland annat gjort Jesus Christ Superstar och Evita tillsammans), eftersom denne var upptagen med Chess, utan Charles Hart med assistans av Richard Stilgoe.¹⁴ Således var musiken skriven före texterna. Fantomen på operan blev den då 25-årige Harts debut som professionell textförfattare. Stilgoe däremot var rutinerad och hade bland annat samskrivit öppningslåten till Lloyd Webbers musikal Cats tillsammans med Trevor Nunn. Han hade också skrivit all text till Lloyd Webbers Starlight express.¹⁵ Till låten the Phantom of the opera anges även Mike Batt som textförfattare.¹⁶ Musikalen är minst sagt framgångsrik och går fortfarande i London, premiär 1986 och på Broadway, premiär 1988. Redan innan Broadwaypremiären hade inspelningen av Londonuppsättningen sålt 200 000 exemplar i New York och efter två föreställningar där var föreställningarna slutsålda ett år framåt för ett värde av 105 miljoner kronor.¹⁷

¹⁴ Rune Blom, *Evita, Cats, Fantomen och de andra – en bok om den nya musikalen* (Helsingborg 1988), s. 101.

¹⁵ A really useful group publication: *The Phantom of the Opera* (London 1987), s. 9.

¹⁶ A really useful group publication: *The Phantom of the Opera*, s. 22.

¹⁷ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 52.

Rollen som Christine skrevs för sopranen Sarah Brightman - Lloyd Webbers före detta hustru och "musa" vid skapandet av Fantomen på operan. Hon har ett enormt stort röstomfång, vilket behövs då rollen kräver allt från poplåtar till ren opera.

Rollen som fantomen gick till sångaren/skådespelaren/akrobaten Michael Crawford. De akrobatiska erfarenheterna var till Crawfords fördel då rollen är mycket fysiskt krävande.¹⁸ I Dvd-materialet till filmversionen från 2004 kan man dock ana att Lloyd Webber tyckte att Crawford sjöng lite för fint när han säger att man vid rollbesättningen till filmen sökte någon med emotionell rockröst istället för en skolad röst.¹⁹

I rollen som Raoul ville Lloyd Webber ha en skönsjungande lyrisk tenor som tydligt symboliserar att Raoul är god.²⁰ Mannen som fick rollen i originaluppsättningen var musikalartisten Steve Barton.

3.1.2 Handling

"Fantomen" är en vanställd man som bor i källarvalven till Parisoperan. Han komponerar, spelar, lyssnar på musik och föraktar byråkratin, divalaterna och de konstnärliga kompromisser han bevittnar på operan. Fantomen gör vad han kan för att hindra sådant vilket leder till att operaensemblen måste leva i skräck och fasa. På operascenen sjunger den vackra och begåvade Christine Daaé. Hennes sångförmåga har börjat blomma tack vare en röst som sångcoachat henne genom väggarna till hennes loge. Rösten tillhör den sångbegåvade fantomen som är förälskad i Christine. Han är beredd att göra allt för att Christine ska bli operans största stjärna och hans fru. Tack vare fantomens härjningar på operan hoppar ensemblens största stjärna, Carlotta, av och Christine får då hoppa in och får direkt sitt genombrott på scenen. Till fantomens förtret blir Christine lyckligt förälskad i sin

¹⁸ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 104.

¹⁹ *Andrew Lloyd Webbers Fantomen på operan* (2 disc), Odessey: 923694, 2004

²⁰ *ibid*

barndomskärlek och operans ekonomiska stöttepelare Raoul som efter flera års frånvaro återvänt till Paris. Av detta blir ett romantiskt och skrämmande triangeldrama.²¹

3.1.3 The Phantom of the Opera

Efter Christines bejublade inbrott för Carlotta sjunger Christine och fantomen sången The Mirror (Angel of music). Angel of music, eller musikens ängel om man så vill, är en ande som Christines fader berättade skulle besöka henne efter hans död. Eftersom Christines fader nu är död så tror hon att rösten som coachar henne är musikens ängel. Sången avslutas med att fantomen sjunger ”I am your angel of music; come to me” ackompanjerad av ett intensivt pumpande på en baston i åttondelar. Christine går då mot spegeln i logen som nu lyser och strax öppnas. Där bakom står fantomen som sträcker sig fram och tar ett fast, men inte våldsamt, grepp om hennes handled. Hans hand är kall och Christine kippar efter andan och följer med in genom spegeln som sedan stängs igen.²²

Därefter startar låten the Phantom of the opera med samma pulserande baston. Fantomen för Christine med sig ner till en båt vid sjö under operan. Medan båten sakta glider mot fantomens tillhåll växer kandelabrar upp ur scengolvet. Mot slutet upprepar fantomen kommandot ”sing for me” med intensivare röst för varje upprepning till den förskräckta Christine. Ju mer fantomen kommenderar, desto märkligare och mer skräckslagen eller besatt låter hon samtidigt som hon går högre och högre i sitt röstregister tills låten avslutas med att hon skriker en hög ton. Hela scenen andas skräckromantik à la Edgar Allan Poe och musiken har drag av Offenbachs musik till Hoffmans äventyr.²³ Låten inramas av skräck genom att inledas med ett kromatiskt tema och avslutas med den skräckslagna höga tonen Christine skriker.

²¹ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 186, och texthäftet till Andrew Lloyd Webber, *Original cast recording; The Phantom of the Opera*, Polydor: 543 928-2, 1987

²² Texthäftet till Andrew Lloyd Webber, *Original cast recording; The Phantom of the Opera*

²³ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 103.

Lloyd Webbers Jesus Christ superstar, som hade premiär på Broadway 1971, lanserades som ”en rockopera”, en stilbeskrivning som väl stämmer in på denna låt.²⁴ Just rockaspekten märks extra i singelversionen där den stora orkestern bytts ut mot ett rockband med elgitarr, synt, handklapp, omgjord text och en annan manlig sångare med rockigare sångstil.

²⁴ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 52

20

3.1.4 All I ask of you

När vaktmästaren Joseph Buquet mitt under en föreställning faller ner från ovan, mördad av fantomen, och landar på scenen utbryter panik. Christine flyr upp på operahusets tak tillsammans med Raoul.²⁶ Där sjunger de kärleksduetten All I ask of you där Lloyd Webber gör allt för att vi ska förstå hur romantiskt det är. Låten är rakt igenom romantisk som i slutscenen på en Hollywoodfilm där hjälten och hjältinnan vandrar hand i hand mot solnedgången.²⁷ Texten handlar i Raouls verser om att han vill få Christine att känna sig trygg och låta honom bli ljuset i hennes liv. Christines versdel handlar om att hon vill att han ska ta hand om henne. Detta könsförhållande, att båda faktiskt vill att mannen ska ta hand om kvinnan och inte tvärtom, passar väl in i den sena 1800-talsandan då musikalen utspelas. Refrängerna är som ett inofficiellt frieri men med nästan än mer bindande krav och löften som ”say you’ll share with me one love, one lifetime”, ”Share each day with me, each night, each morning” och ”anywhere you go let me go too; that’s all I ask of you”. Eftersom båda sjunger dessa rader blir upplevelsen av total kärlek väldigt stark.

3.2 Skönheten och odjuret

3.2.1 Upphovsmän

Filmen baseras på en fransk folksaga från 1700-talet som tillskrivs en fransk kvinna som kallades Madame de Villeneuve. Ett 13 man stort team hos filmbolaget Disney omarbetade sagan till det som blev filmmanuset. Intressant är att man i de Villeneuves saga inte bemödar sig om att beskriva odjurets utseende mer än att det ser ”förfärligt” ut och att odjuret har en hemsk och skräckinjagande röst.²⁸ Att ge odjuret ett otäckt utseende var förstås nödvändigt,

²⁶ ibid

²⁷ Blom, *Evita, Cats, Fantomen*, s. 97 och 103.

²⁸ Gunnel Enby ”Sagan om Skönheten och Odjuret och björnen som mytisk figur”, *Sagan som livets spegel* red. Gunnel Enby (Stockholm 1993), s. 111.

men att ge odjuret en hemsk röst i en film fylld av sångnummer skulle nog inte vara till sångernas fördel. Odjurets talröst har en skrämmande djup klang medan hans sångröst låter som en välljudande baryton. Regisysslan delades mellan Gary Trousdale och Kirk Wise som också regisserade Disneys Ringaren i Notre Dame från 1996. Musiken i filmen gjordes av Alan Menken och sångtexterna av Howard Ashman. Tillsammans har de vunnit Oscars för bästa filmlåt vid två tillfällen, för *Under the sea* från *Den lilla sjöjungfrun* och för just *Beauty and the Beast*. Alan Menken har vid fyra tillfällen mottagit Oscars för både bästa sång och bästa filmmusik, samtliga gånger för Disneyfilmer.²⁹ Menkens tredje Oscarsvinnande sång var *A whole new world* från *Aladdin* med text av Andrew Lloyd Webbers vän Tim Rice, som fick ta över Ashmans arbete då Ashman dog under arbetet med filmen.

3.2.2 Handling

En känslokall och yttlig prins får en oväderstyngd dag besök av en gammal dam som i utbyte mot en ros önskar få komma in i värmen tills vädret lugnat sig. Då prinsen, förutom att negligera erbjudandet, hånar damens utseende förvandlar hon sig till en underskön förtrollerska som förtrollar prinsen och slottet med allt och alla däri till något de inte önskar. Prinsen blir till ett fult odjur som avspeglar hans ”fula” inre och förtrollningen kan endast brytas om han lyckas bli förälskad och älskad tillbaks innan han fyller 21 år. Rosen han fick av förtrollerskan fungerar som ett timglas genom att den tappar sina blad fram till den dagen då tiden går ut.

En dag kommer en uppfinnare som hamnat vilse till slottet. Odjuret beslutar utan pardon att för evigt stänga in mannen i slottets fängelsehålor. Mannens dotter, den vackra och unga Belle, kommer snart även hon till slottet och ber då att få ta sin sjuka faders plats i slottet. Till en början både räds och hatar Belle det elaka och fula odjuret som förstört hennes framtid. Odjuret bryr sig först varken om henne eller vad hon tycker om honom men snart inser han att hon antagligen är hans enda chans att åter bli mänsklig. Därför beslutar han sig för att försöka

²⁹ *Skönheten och Odjuret*, Walt Disney Home video: 1325/73, 1992,

bli kär och att få henne att bli kär i honom. (i Broadway-uppsättningen av filmen har sången ”If I can’t love her” tillkommit som ytterligare förtydligar detta). Försöken leder successivt till att odjuret blir förälskad och att Belle börjar trivas på slottet. När odjurets inser vilken underbar kvinna Belle är beslutar han att släppa henne fri, trots att det innebär att han då förlorar chansen att bli mänsklig, och hon återvänder då genast hem till sin far.³⁰

Väl hemma får byborna, ledda av Belles beundrare Gaston, reda på att det bor ett odjur i ett slott och de beger sig för att döda ”monstret”. Odjuret lyckas besegra Gaston men får samtidigt dödliga skador. Först då när odjuret ligger döende och rosens sista blad faller avslöjas Belles kärlek. Odjuret blir då åter en stilig prins och paret kysser då varandra för första gången.³¹

3.2.3 Beauty and the Beast

Som promotion för filmen släpptes den sedermera Oscarsvinnande sången Beauty and the Beast som singel framförd av Céline Dion och Peabo Bryson. Låten ingick också på Céline Dions andra engelska album från 1992 som heter Céline Dion.

Sångtexten, se bilaga 1, antyder att varken berättelsen eller låten borde överraska åskådaren/åhöraren med de inledande raderna ”tale as old as time, song as old as rhyme”. Att detta syftar på just berättelsen Beauty and the beast kommer fram otvetydigt då andra versen avslutas med den nyss nämnda textraden följt av ”Beauty and the beast”. Det huvudsakliga budskapet bl.a. i raderna ”bittersweet and strange, finding you can change, learning you were wrong”, är att saker utan förklaring, och ibland mot ens vilja, kan förändras. Troligen försöker texten vara så öppen så möjligt då den inte är en dialog, helt undviker artiklar till samtliga substantiv utom ”the sun”, ”the east” och ”the Beast” (solen, öst, odjuret) och de enda pronomen som används är ”you” och ”somebody”(man och någon). Sången har textmässigt inget behov av två sångare, då det varken handlar om sjungen dialog eller fraser med

³⁰ *Skönheten och Odjuret*, Walt Disney Home video: 1325/73, 1992.

³¹ Ibid

könsanknytning, mer än för stämsång och för att symbolisera att det är en manlig och en kvinnlig huvudkaraktär i filmen.

Vid såväl skrämmande som romantiska tillfällen i filmen förekommer instrumentala variationer av melodin till titelfrasen "Beauty and the Beast". En annorlunda variant av låten framförs av tekannan Mrs Potts i en romantisk scen då odjuret bjuder upp Belle till dans. Skillnaderna är att låten då har ett pianokomp och framträdande "romantiska stråkar", har formen intro-vers-refräng-vers, annan ackordföljd, en sångare och bara ett tonartsbyte, vilket sker inför andra versen. Saker som tekannans version saknar, gentemot den undersökta versionen, är trumkomp, stämsång och orgelpunkt.³² En kort sjungen vers av låten avslutar filmen. Först då eftertexterna börjar rulla förekommer låten i sin helhet och i Céline Dions och Peabo Brysons tappning.

Av detta kapitel kan utläsas att man, baserat på vad som sker i handlingen, i de två scenerna från Fantomen på Operan vill förmedla skräck respektive lycklig kärlek. Man kan konstatera likheterna i berättelsernas grundhistorier. Huruvida låten Beauty and the Beast vill förmedla en av eller båda stämningarna framkommer inte.

³² Göran Rygert, *Disneysångboken: 45 av de populäraste sångerna ur Disney's filmer* (Danderyd 2000), s 63-65 och *Skönheten och Odjuret*, Walt Disney Home video

Kapitel 4: Harmonisk analys

I detta avsnitt skall jag analysera harmoniken i låtarna. Analysen baserar sig huvudsakligen på notbilderna. De faktorer jag främst studerar är tonarter (dur-moll och tonartsbyten), dissonansbehandling, kromatik och kadenseringar eftersom dessa faktorer, som vi tidigare läst i denna uppsats, är centrala vid skapandet av dessa två undersökta känslorna. Jag kommer i texten att markera en takt som [...]. Varje avsnitt avslutas med att jag sammanfattar vad jag fått fram.

4.1 Musikalisk översikt av låtarna

I detta avsnitt redovisar jag övergripande själva strukturen i låtarna, främst för att läsaren lättare ska kunna läsa den efterföljande musikanalysen (än mer detaljerade översikter finns i bilaga).

The Phantom of the opera

C = Christine

F = Fantomen

C+F = Båda

K = Kör

Taktart: 4/4 Allegro – vivace (konstant vid 120 bpm)

Dominerande instrument: orgel, synttrummor, syntbas, syntljöd, förstärkt och garnerat av orkester

Struktur:

Intro (t 1-10) Vers (t 11-22) Ref. (23-27) Instrumentalt (27-32) Vers (t 33-44) Ref (45-49)

Det kromatiska temat	A + A (t 11-18)	B (t 19-22)		Det kromatiska temat	A + A + B	
D-moll					G-moll	
	C: in sleep he sang to me...	C: and do I dream again...	C: the phantom of the opera...		F: sing once again with me...	F: the phantom of the opera...

Instr. (t 49-54)	Vers(t 55- 66)	Ref. (67-71)	Stick (71-80)	Vers (t 81-92)
Det kromatiska temat	A + A + B			A + A+ B
	E-moll			F-moll
	C: those who have seen...	C+F: the phantom of the opera...	K: He's there the phantom of the Opera	F: in all your fantasies...

Stick med teatral progression (t 101-124)

Ref (t 93-100) [-----]

	(t-101-108)	(t 109-113)	(t 114-125)
		G-moll	A-moll
C+F: the phantom of the opera is there...	C: He's there the phantom of the ...	C: Aah	C:Aaaah

Bara på denna översikt kan vi konstatera The Phantom of the Opera använder några grepp från kapitel 2: Molltonart, flera tonartsbyten som inträffar på oregelbundna avstånd och kromatik i temat. Den övergripande elektrifierade instrumenteringen ger troligen en mer opersonlig känsla.

All I ask of you

R = Raoul

C = Christine

R+C = Båda

Taktart: 4/4-takt andante (ritardandon i slutet av varje ref.)

Dominerande instrument: Stråkar, horn och harpa

Struktur:

Vers(t 1-8) Ref (t 9-18) Vers (t 18-25) Ref x2 (t 26-44) Instr. (t 44-49) Avslut (t 50-53)

Versperiod (t 1-4)	Versperiod (t 5-8)				Första halvan av en refräng	Sista halvan av en refräng
Db-dur						
R: No more talk of darkness...	R: Let me be your freedom...	C: Say you'll share with me...	R: Let me be your shelter...	R: Say you'll share with me...		F: Anywhere you go ...

Även i översikten av All I ask of you kan man se flera grepp för romantisk musik som nämndes i kapitel 2. Dessa är i stort sett motsatserna till de man kunde se i översikten till The Phantom of the Opera: Dur, inga tonartsbyten, långsamt fritt tempo och stråkar.

Beauty and the Beast

K = Celine Dion (sångerskan, det är ingen karaktär från berättelsen som sjunger)

M = Peabo Bryson (sångaren, det är ingen karaktär från berättelsen som sjunger)

K+M = Båda

Taktart: 4/4 Moderatly slow (långt tempo förutom ritardando i låtens avslutande takter)

Dominerande instrument: Syntljöd (åt speldosehållet), synttrummor garnerat med orkester

Struktur:

Intro (t 1-4) Vers (t 5-20) Ref. (t 21-28) Instr. (29-37)

	a (t 5-8)	b1 (t 9-12)	a (t 13-16)	b2 (t 17-20)		
F-dur			D-dur		F#-moll	
	K: Tale as old...	K: Barely even friends...	M: Just a little change...	M: Both a little scared...	K+M: Ever just the same...	

Ref. (t 37-43)

Vers (t 45-63)

Instr. (64-68)

Avslut (t 70-71)

	a (t 45-48)	Variation av b1 (t 49-52)	a (t 53-56)	b2 + b2 (t 57-63)		
F#-moll	G-dur		E-dur			
K+M: Ever just the same...	K: Tale as old...	K: Bittersweet and strange...	M: Certain as the sun...	K: Tale as old as time...		K+M: Beauty and the Beast

I denna översikt syns grepp som används i både The Phantom of the Opera och All I ask of you. Dominerande dur och långsamt tempo indikerar att det, liksom All I ask of you, handlar om lycklig kärlek medan skiftningarna i tonarter, mollrefrängen och instrumenteringen drar mer åt The Phantom of the Opera.

4.2 The Phantom of the opera

The Phantom of the Opera är uppbyggd av fyrtaktsfraser som kretsar kring tonikan. Det går aldrig mer än två takter utan att tonikan förekommer i musiken. Inför varje vers får det kromatiska temat klinga ut på tonikan under två takter samtidigt som sångfraserna påbörjas. Verserna är uppbyggda på så sätt att första och sista ackordet i varje fras alltid är tonikan. Refrängen börjar på samma ackord som versen slutar. Detta innebär att det inte blir några uppbyggande eller hemriktade kadenser som leder till starten av nästa fras/låtdel. Enda gången vi egentligen får känna förlösningen från ett ackord med dominantisk funktion till tonika är då refrängens dimackord leder till tonikan och det kromatiska temat. Låten innehåller fem tonartsbyten som alla sker på olika sätt och med olika långa tonartshopp så att lyssnaren överraskas varje gång. Tre olika ackordföljder används i de fyra verserna, vilket också bidrar till att man aldrig vet vad som kommer närmast.

The Phantom of the Opera inleds med det kromatiska temat. Versmelodins A-del har upptakt i tonikan (vilotaktsackordet) och går sedan genom [Gsus4-Gm][C] tillbaks till tonikan Dm. B-delen av versen är lik men här har [Gsus4-Gm] bytts ut mot [Bbmaj7-Gm/Bb], vilket ger extra energi åt musiken. Refrängen går från Dm till ett kusligt Bb^{dim}-ackord varefter det kromatiska temat återkommer. Musiken moduleras sedan via [Bb] - [Ab – Bb - Db^{dim}] till tonarten G-moll där versen, refrängen och det kromatiska temat repeteras med ackorden transponerade. Med en bedräglig kadens, [D – D7], går man in i E-moll. Denna tredje vers skiljer sig genom att ha kvinten i basen på tonikan Em, vilket ger en instabil känsla som skulle kunna symbolisera att de faktiskt flyter runt i en liten båt på vatten.

Sticket påminner ackordmässigt om refrängen med skillnaden att ackordföljden är Em-C istället för Em-C^{dim}. Främst är det dock en återspeglning av det kromatiska temat med skillnaderna att endast syntbasen spelar kromatiken (d.v.s. en kromatisk basgång men inte kromatisk ackordföljd som i det jag kallar det kromatiska temat) och att det ligger en sångmelodi i fokus.

Utan någon förvarning hamnar musiken i tonarten F-moll. Där kommer en ny vers och refräng. Ackordföljden som bara använts i B-delen av verserna tidigare används denna gång även i A-delen

Efter sista refrängen går musiken in i vad som är en utveckling av sticket eller det kromatiska temat där Christine börjar vokalisera en sorts paralyserad och kuslig sångmelodi. Melodin repeteras om och om men transponeras successivt upp genom att musiken först förflyttar sig ett tonsteg till G-moll och sedan på samma sätt till den sista tonarten A-moll.

Sammanfattningsvis är verserna, utom möjligen tredje, harmoniskt trygga, men mycket molldominerade och fraser som länkas samman genom att starta och sluta på samma ackord. Från refrängens start följs ett flertal skrämmande grepp åt: först den nedåtgående sångmelodin som efter två takter ackompanjeras av ett dissonant dimackord. Dimackordet, som har dominantisk funktion, upplöses visserligen till tonikan men där startar genast det kromatiska temat som efterföljs av ett abrupt tonartsbyte.

4.3 All I ask of you

I All I ask of you avslutas varje låtdel med någon form av helkadens som leder tillbaka till tonikan. Tonikan är densamma genom hela låten (Db-dur). Låtdelarna har samma ackordföljd varje gång de återkommer.

En annan intressant harmonisk iakttagelse är att av de många balladerna i dur i Fantomen på operan är detta den enda låten där man inte använder orgelpunkt. Det kan vara för att den är den enda entydigt lyckligt romantiska låten och att en orgelpunkt, som ju ofta har viss spänningsskapande funktion, skulle neutralisera eventuella lyckliga känslor i partier som går i dur (Lloyd Webber använder inte orgelpunkt i mollpartier i denna musikal).

Man kan här se att låten inte motstrider någon förväntning på en låt som ska spegla lycklig kärlek. Dissonanser förekommer mycket sparsamt, samtliga låtdelar går i samma tonart, de avslutas med tydliga kadenser och startar med tonikan som är i dur.

4.4 Beauty and the Beast

I denna sång förekommer såväl tydliga helkadenser som bedrägliga. De två verserna har formen a-b1-a-b2 respektive a-b1-a-b2-b2. Ackordföljden i b1 är nästan helt utbytt, förutom den avslutande kadensen. Efter halva verserna sker ett tonartsbyte genom dessa bedrägliga kadenser. Spänning förekommer genom orgelpunkt i a-delarna, dissonans i b1-delen i andra versen och med dissonanser och kromatik i de instrumentala partierna.

Låten börjar i F-dur och under de första åtta takterna repeteras ackordföljden [F(add9)] [Bb/F - C/F] Orgelpunkt på grundtonen i tonikan kan användas för att ge en känsla av spänning.³³ Först när b1-delen börjar i takt 10 byter man baston till ett A då ackordet Am7 inträder och leder oss till en bedräglig kadens [Bb (add9)] [C7sus - C] [D]. Istället för det väntade F-durackordet sker således ett tonartsbyte till D-dur. Versens andra halva avslutas med titelfrasen i en helkadens i ackorden D/A - A7- D.

³³ Sten Ingelf, *Lär av Mästarna* (Lund, 1995), s. 50

Refrängen har mollprägel då den börjar och har sin utgångspunkt i ackordet F#m. Refrängen avslutas med en tillbakagång till tonikan D-dur via Asus4-A.

Den andra refrängens sista takt är endast 3/4-delar lång och följs av en 5/4 lång takt, [C7/Bb – F/A – C/D], som landar i G-dur där nästa vers börjar. I denna vers har b1-delen en mer dramatisk ackordföljd: [G/D – B7#9] [Em – C] [Dsus – D]. Ackordet B7#9 som innehåller både moll- och durtersen (D och D#) är starkt dissonant. På samma sätt som i första versens sker ett tonartsbyte efter B1-delen.

I låtens andra instrumentala mellanspel förekommer en kromatisk basgång till ”gulliga” syntljöd i ackordföljden Am/C, E/B, F#/A#, Am, E(add9)/G# som sedan följs av B/C# och C#7b9. Låten avslutas därefter med titelfrasen i en helkadens.

Av denna harmoniska analys kan man konstatera att låten huvudsakligen går i dur och att den innehåller ett flertal kadenser som förlöses enligt förväntan. Men den innehåller också bedrägliga kadenser som överraskar lyssnaren. Det sker tre tonartsbyten vilket ger en form av anspänning, men de två som förekommer i verserna går till på samma sätt och därför blir gång två inte lika överraskande. Orgelpunkterna i de durpräglade verserna har mild dissonant effekt som eventuellt är där för att stämningen inte ska bli för glad. Det dissonanta ackordet i andra versens B1-del skapar stor spänning för ett kort ögonblick, men då det bara förekommer i en av versdelarna blir det mer av en spänningsskapande variation än en skrämmande effekt. Den kromatiska nedåtgående rörelsen i det sista mellanspelet ger för ett ögonblick en lite oviss stämning, men då denna rörelse leder rakt in i en helkadens med vacker stämsång så blir den effekten kortvarig. Man ska dock inte utesluta att kompositören med kromatiken som leder till helkadensen i låtens avslut vill sammanfatta hur prinsen går från att vara ett elakt odjur till en vacker och snäll man.

5. Sammanfattning

Mitt syfte är att belysa huruvida vedertagna stämningsskapande grepp i filmmusik kan användas för att förmedla känslorna skräck och romantik i utvalda låtar från två musikaler med samma grundhistoria. Detta har jag gjort genom att i kapitel två redogöra för vedertagna grepp som används för att skapa de två eftersökta stämningarna i filmmusik³⁴. Jag fann att användning av dissonans, moll, kromatik och inslag av överraskande och oförutsägbara moment är vedertagna grepp för att ansätta en skrämmande/otrygg stämning. Romantisk musik innehåller av konvention ofta motsatserna, d.v.s. konsonans, dur och uppfyllanden av lyssnarens förväntningar. Andra grepp för att förmedla romantik kan, om man tittar på de tre undersökta låtarna, vara ett lugnt tempo och användning av stråkinstrument.

I kapitel 3 redogjorde jag för berättelserna och var i handlingen låtarna kommer in och vad texterna säger; detta främst för att stärka argumentationen kring att låtarna har de funktioner som jag antagit i början och för att läsaren ska få en övergripande bild av musikalkerna.

I kapitel 4 gjorde jag en harmonisk analys för att kunna studera förekomst och användning av de grepp jag funnit i kapitel 2. *The Phantom of the Opera* innehöll de flesta av de musikaliska greppen som nämndes där för att ansätta en skrämmande stämning. Verserna går i moll, och refrängerna med sina betonade dimackord och det efterföljande kromatiska temat kan uppfattas som mycket skrämmande. De många och oförutsägbara tonartsbytena och bristen på förlösningar enligt förväntan (möjligen kan dimackordet som går tillbaka till tonikan ses som sådan, även om ett dimackord har dominantisk riktning till fyra olika håll) är också faktorer som gör att lyssnaren inte ”känner sig hemma”. *All I ask of you* utnyttjade också de musikaliska konventioner som beskrevs i kapitel 2. Den är dissonansfri, går i dur och har hela vägen samma tonika som inleder samtliga fraser och som varje gång nås genom någon form av kadens. Stråkinstrument, lugnt tempo och stämsång i terser och sexter talar också för att det är en romantisk stämning som eftersträvas. Det man kan säga är att *All I ask of you*

³⁴ Man kan få fram rätt stämning utan att använda dessa grepp också, men då handlar det bara om känsla som inte går att förklara enligt kompositören Magnus Alexandersson, se Niklas Rönnerberg, *Musik som extra uttryck – en explorativ studie av filmkompositörens arbetssätt och syn på filmmusik*, (Linköping 1996) C-uppsats, kapitel 2, s 4-13

troligen inte har kompromissat mellan strävan att fungera som fristående poplåt och stämningsskapare i ett dramatiskt sammanhang. Rakt igenom hela låten används flera romantiska grepp samtidigt. The Phantom of the Opera å andra sidan har troligen behövt kompromissa mellan dessa två målsättningar, ty den hade kunnat använda betydligt mer av de musikaliska grepp som används för att skapa skrämmande stämningar, men hade då troligen inte blivit en lika uppskattad poplåt. Detta märks främst i verserna, som visserligen går i moll, men annars aldrig skulle uppfattas som skrämmande om de inte varit inramade av refrängerna och det kromatiska temat. The Beauty and the Beast har det mest annorlunda arrangemanget och innehåller konventionella grepp för att förmedla både romantik och skräck. De romantiska greppen dominerar (dur, mestadels kadenser som upplöses enligt förväntan och lugnt tempo) och de grepp som används för en skrämmande stämning fyller mest funktionen av att de dämpar romantiken. T.ex. kan man se det som att orgelpunkten i verserna håller tillbaka de eventuella känslorna av entydigt lycklig kärlek i verserna. Den bedrägliga kadenseringen som leder till ett tonartsbyte i mitten av respektive vers blir mer som ett ”aha där hände något” än en oväntad händelse som gör att lyssnaren måste hålla sig beredd på att oväntade saker kan ske. Lyssnaren skräms förstås inte av detta, men det överraskar och ger en ovisshet om vad som ska ske närmast. Refrängerna, som går i moll, förmedlar inte någon känsla av skräck, men inte heller förmedlar de romantik. I andra versens b1-del kommer ett dissonant ackord i en halv takt, vilket skapar en spänning som inte samspelar med förväntningarna på en romantisk låt, men det är så kort att det inte heller ger någon motsatt effekt. Kromatik förekommer i det sista mellanspelet, men en eventuellt skrämmande effekt motverkas av ett ”gulligt” syntljöd och att det inramas av titelfrasen både före och efter.

6. Avslutande diskussion

Förekomsten av de musikaliska grepp jag har studerat går att se i noterna eller höra. Däremot kan man nog egentligen bara bedöma effekten av greppen när man lyssnar, eventuellt skulle man kanske till och med behöva se vad som sker i musikalen samtidigt för att de ska få full effekt. Då man i musikalerna sjunger repliker fann jag det också relevant att undersöka stämsång och hur sångarna använder rösterna. Utifrån denna kompletterande undersökning drar jag slutsatserna att stämsång i terser och sexter här används för att förmedla lycklig kärlek samt att sång i ett avslappnat rösläge ger en lugn känsla, vilket visserligen är ganska givet.

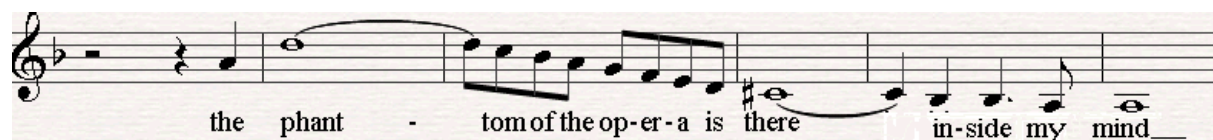
Jag har funnit att det går att hitta en balansgång mellan målsättningen att skapa en bra poplåt och att ange en stämning på filmmusikvis. De två fantomenlåtarna lyckas strålande med detta. Som jag nämnde i kapitel 5 är det möjligt att en romantisk låt inte behöver kompromissa. Om man brer på för mycket med romantiska musikaliska klichéer finns risk att låten nästan ska uppfattas som ironiskt/överdrivet sliskig och att den då kan bli till muzak. Omvänt kan en användning av många grepp eller allt för mycket av ett visst grepp för att förmedla skräck leda till att musiken blir helt onjuttbar för lyssnaren. I *The Phantom of the Opera* är det bara i det kromatiska temat och refrängerna, som endast är fyra takter långa, samt sticket med teatral progression som lyssnaren starkt känner av den skrämmande affekten i musiken. Refrängen, temat och de överraskande tonartsbytena kommer flera gånger och påminner oss hela tiden om att vi ska vara på vår vakt.

I *Beauty and the Beast* förekommer som sagt vedertagna grepp både för att förmedla skrämmande känslor och romantiska känslor. Med öronen uppfattar man låten klart åt det romantiska hållet p.g.a. övervägande dur, lugnt tempo, det ”gulliga” syntljudet och användningen av sångarnas röster. De skrämmande greppen åstadkommer inte direkt någon skrämmande effekt, men de mildrar den romantiska stämningen, så till vida att den inte uppfattas som extremt tydligt romantisk som i *All I ask of you*. Att refrängerna tar avstamp i ett mollackord ger egentligen ingen känsla av att stämningen har blivit mörkare, eftersom man inte känner att det har kommit en ny tonika i moll. Istället blir det mer att man väntar på att tonikan som är i dur ska komma tillbaka. Tonartsbytena i denna låt ger mest en ”där-hände-visst-något-känsla”, till skillnad från de som kommer i *The Phantom of the Opera* som får

åskådaren/lyssnaren att känna oro i stil med ”oj vart hamnade vi nu, vad ska hända härnäst och när?”. Skillnaden kan vara det lugna tempot och att de i *Beauty and the Beast* byggs upp av en kadens, som visserligen är bedräglig, men som gör att lyssnaren i alla fall är beredd på att något kommer ske just då. I *The Phantom of the Opera* är det ett hetsigare tempo och tonartsbyten känns mer abrupta eftersom de inte följer något logiskt mönster. Jag ska också poängtera att tonartsbyten kan vara till enbart för variations skull. Troligen är det svårt att göra en sammanhängande och bra popduett som tydligt förmedlar både skräck och lycklig kärlek. Som jag nämnde i inledning är det också så att kompositören kanske inte vill förmedla båda sidorna, det kan ju bara handla om att göra en låt på bästa sätt.

Vad gäller melodierna i sångstämman i *The Phantom of the Opera* kan man konstatera att refrängen, se ex.2, tydligt använder sig av en målade nedgång à la barockens figurlära (detta används också inom filmmusik). Vad gäller utnyttjandet av två sångröster sjungs alla gemensamma partier unisont. Man kan också vid lyssningen konstatera att sången, som kräver ett stort röstomfång, för fantomens (Crawfords) del sjungs med full ansträngning, tydligt i toppen av röstregistret. Som jag nämnde i kapitel 3 tyckte ändå Lloyd Webber i efterhand att Crawford sjöng för fint för rollen. Christine låter mindre ansträngd, men måste använda hela sitt register och når även hon toppen i röstregistret i låtens sista takt.

Ex.2: Refräng i *The Phantom of the Opera*



I *All I ask of you* används de två rösterna till stämsång i terser respektive sexter. Båda två sjunger på ett lyriskt avslappnat vis som helt skiljer sig från *The Phantom of the Opera*.

I *Beauty and the Beast* sjunger man, precis som i *All I ask of you*, stämsång i terser och sexter. Sångarna sjunger mestadels avslappnat och när de väl tar i så låter det som de håller sig på ett tryggare avstånd till toppen av sina röstregister än fantomen gör i *The Phantom of the Opera*. Till skillnad från fantomenlåtarna förekommer en hel del wailande, vilket kan bero på att denna låt framförs av två artister i egenskap av sig själva medan fantomenlåtarna framförs av sångare som måste hålla sig till sin roll i musikalen.

Sammanfattningsvis har jag alltså med denna uppsats funnit att man kan använda samma konventionellt stämningsskapande musikaliska grepp i musikallåtar som i filmmusik till en sådan grad att man lyckas ansätta en eftersökt stämning utan att hindra låten från att bli en framgångsrik poplåt.

Käll- och litteraturförteckning

Litteraturförteckning

Blom, Rune: *Evita, Cats, Fantomen och de andra; En bok om den nya musikalen* (Helsingborg 1988)

Brown, Royal S: *Overtones and Undertones, Reading Film Music* (London 1994)

Bryngelsson, Peter: *Filmmusik – det komponerade miraklet*, (Malmö 2006)

Cooke, Mervyn: "Film music", *Oxford music online*, (besökt 2008-12-19)
<<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Enby, Gunnel: "Sagan om Skönheten och Odjuret och björnen som mytisk figur", *Sagan som livets spegel* red. Enby, Gunnel (Stockholm 1993), s. 111-122

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies* (Bloomington 1987)

Ingelf, Sten: *Lär av mästarna: arrangering för två till fem stämmor; Faktadel* (Lund, 1995)

Jansson, Roine och Åkerberg, Ulla-Britt: *Traditionell harmonilära* (Stockholm 1997)

Konas, Gary: "Passion: not just another love story", *Stephen Sondheim: A Casebook*, red. Gordon, Joanne (London och New York, 2000), s 205-222

Morgan, David: *Knowing the score* (New York, 2000)

Rönnberg, Niklas: *Musik som extra uttryck – en explorativ studie av filmkompositörens arbetssätt och syn på filmmusik* (Linköping 1996) C-uppsats

[osign] "Romantik", *Nationalencyklopedin* (besökt 2009-03-15)
<<http://www.ne.se/artikel/O300054>>

Fonogram

Andrew Lloyd Webber, *Highlights from The Phantom of the Opera; Original cast recording*, Polydor: 831 563-2, 1987

Andrew Lloyd Webber, *Original cast recording; The Phantom of the Opera*, Polydor: 543 928-2, 1987

Film

Andrew Lloyd Webbers Fantomen på operan (2 disc), Odessey: 923694, 2004

Skönheten och Odjuret, Walt Disney Home video: 1325/73, 1992,

Noter

A really useful group publication: *The Phantom of the Opera* (London 1987)

Leonard, Hal: *50 contemporary classics* (Milwaukee 1993)

Rygert, Göran: *Disneysångboken: 45 av de populäraste sångerna ur Disney's filmer* (Danderyd 2000)

Bilaga 1

The Phantom of the opera

C = Christine

F = Fantomen

C+F = Båda

K = Kör

Taktart: 4/4 Allegro – vivace

Dominerande instrument: orgel, synttrummor, syntbas, syntljöd, förstärkt och garnerat av orkester

Struktur:

1. Intro (det kromatiska temat)
2. Vers (A,B)
3. Refräng
4. Det kromatiska temat
5. Vers (A,B)
6. Refräng
7. Det kromatiska temat
8. Vers (A,B)
9. Refräng
10. Stick
11. Vers (A,B)
12. Refräng
13. Stick med dramatisk progression

1-10: **Intro**
 Det kromatiska temat
 D-moll

11-18: **Vers A-del**

C: In sleep he sang to me (upptakt i takt 10)

 In dreams he came
 That voice which calls to me
 and speaks my name...

19-22: **Vers B-del**

C: And do I dream again (upptakt i takt 18)
 For now I find

23-27 **Refräng**

C: The phantom of the opera is there
 inside my mind...

27-30: **Det kromatiska temat**

31-32	Tonartsbyte till G-moll
33-55:	Vers A- del Vers B-del Refräng Kromatiska temat
	F: Sing once again with me (med upptakt i takt 54) Our strange duet... My power over you grows stronger yet... And though you turn from me to glance behind , The phantom of the opera is there inside your mind...
53-54	Tonartsbyte till E-moll
55-71	Vers A- del Vers B-del Refräng
	C: Those who have seen your face draw back in fear... I am the mask you wear F: its me they hear... C+F: Your/my spirit and my/your voice In one combined: The phantom of the opera is there inside my/your mind...
71-78	Stick
	K: He's there The phantom of the opera Beware The phantom of the opera
79-80	Tonartsbyte till F-moll
81-97	Vers A- del Vers B-del Refräng
	F: In all your fantasies you always knew that man and mystery... C: were both in you C+F: and in this labyrinth Where knight is blind The phantom of the opera is there inside my/your mind...

97-124 **Stick** med teatral progression

F: sing my angel of music (repeteras)
C: He's there the phantom of the opera
 Ah
 AAAAAAAAAAAAAAH !!!!!

All I ask of you

R = Raoul

C = Christine

C+R = Båda

Taktart: 4/4-takt andante (ritardandon i slutet av varje ref.)

Dominerande instrument: Stråkar och horn

Struktur:

1. Vers (innehåller två versperioder)
2. Refräng
3. Vers (innehåller två versperioder)
4. Refräng
5. Refräng
6. Mellanspel (första halvan av en refräng)
7. Avslut med sång (andra halvan av en refräng)

Takt 1-4: **Versperiod**
 Db-dur

R: No more talk of darkness,
 Forget these wide-eyed fears.
 I'm here, nothing can harm you –
 my words will warm and calm you.

4-8: **Versperiod**

R: Let me be your freedom,
 let daylight dry your tears.
 I'm here, with you, beside you
 to guard you and to guide you...

9-18: **Refräng** Takt 16 är 2/4 lång och ritardando inleds
 Takt 17 är 3/4 lång

C: Say you love me every waken moment,
 turn my head with talk of summertime...
 Say you need me with you now and always...
 promise me that all you say is true – (ritardando från "true")
 That's all I ask of you...

18-25 A tempo

Versperiod
Versperiod

R: Let me be your shelter,
let me be your light.
You're safe: no-one will find you –
your fears are far behind you...

C: All I want is freedom,
a world with no more night...
and you, always beside me,
to hold me and to hide me

26-35

Refräng

R: Then say you'll share with me one love, one lifetime...
Let me lead you from your solitude...

Say you need me with you here, beside you...
anywhere you go let me go to – (ritardando på "to")
Christine, that's all I ask of you (molto ritardando)

35-44

A tempo

Refräng

2/4-takten frångår denna gång melodin den har övriga gånger den förekommer
3/4-takten är denna gång 4/4 eftersom man i inledningen av takten lagt in två nya noter för
orden "Love me"

C: Say you'll share with me one love, one lifetime...
Say the word and I will follow you

C+R: Share each day with me, each night, each morning...

C: Say you love me...

R: You know I do...(ritardando)

C+R: Love me – that's all I ask of you (molto ritardando)

44-49

Instrumentalt **mellanspel** (= första halvan av en refräng)

50-53

Avslutning (refrängens andra halva)

3/4-takten är även denna gång 4/4

C+R: Anywhere you go let me go too...(largo)
Love me – that's all I ask of you (molto ritardando)

Beauty and the Beast

K = Celine Dion

M = Peabo Bryson

K+M = Båda

Taktart: 4/4 Moderatly slow

Dominerande instrument: Synt, synttrummor garnerat med orkester

Struktur:

1. Intro
2. Vers (a, b1)
3. Vers (a, b2).
4. Refräng
5. Mellanspel
6. Refräng
7. Vers (a och variant av b1)
8. Vers (a-, b2, b2)
9. Mellanspel
10. Avslutningsfras

Takt 1-4: **Intromelodi**

F-dur

5-8: **Vers a**

K: Tale as old as time
True as it can be

9-12: **Vers b1**

K: Barely even friends
Then somebody bends
Unexpectedly

13-16: **Vers a**

D-dur

M: Just a little change
Small to say the least

17-20: **Vers b2**

M: Both a little scared (med upptakt i takt 16)
Neither one prepared
Beauty and the Beast

21-27: **Refräng**

Dominantparallellen F#-moll som utgångsackord

K+M: Ever just the same (upptakt i takt 20)
Ever a surprise
Ever as before
Ever just as sure
As the sun will rise

28: **Modulering**

29-36: D-dur
Mellanspel

- 37-43: **Refräng**
Takt 43 är bara 3/4 lång
- K+M: Ever just the same (börjar i takt 36)
Ever a surprise
Ever as before
Ever just as sure
As the sun will rise
- 44: Modulering
5/4-takt
- 45-48: **Vers a**
4/4-takt åter
G-dur
- K: Tale as old as time
Tune as old as song
- 49-52: **Variation av vers b1**
- K+M: Bittersweet and strange
Finding you can change
Learning you were wrong
- 53-56: **Vers a**
E-dur
- M: Certain as the sun (K: Certain as the sun)
Rising in the east
- 57-60: **Vers b2**
- K: Tale as old as time (börjar i takt 56)
K+M: Song as old as rhyme
Beauty and the Beast (ritardando)
- 61-63: **Vers b2**
- K: Tale as old as time (börjar i takt 60)
M: Song as old as rhyme
K+M: Beauty and the Beast (ritardando)
- 63-68 : **Mellanspel**
- 70-71: **Avslutning**
- K+M: Beauty and the Beast

Bilaga 2:

Nedan följer en sammanfattning av de fakta jag funnit relevanta i min undersökning.

	The Phantom of the opera	All I ask of you	Beauty and the Beast
Takter	124 takter	53 takter	71 takter
Durata	4 min 17 sek	4 min 4 sek	4 min 2 sek
Låtdelsstruktur	1. Intro (det kromatiska temat) 2. Vers 3. Refräng 4. Det kromatiska temat 5. Vers 6. Refräng 7. Det kromatiska temat 8. Vers 9. Refräng 10. Stick 11. Vers	1. Vers 2. Refräng 3. Vers 4. Refräng 5. Refräng 6. Mellanspel (första halvan av en refräng) 7. Avslut med sång (andra halvan av en refräng)	1. Intro 2. Vers (a-del och b1) 3. Vers (a-del och b2). 4. Refräng 5. Mellanspel 6. Refräng 7. Vers (a-delen och variant av b1) 8. Vers (a-delen, b2 och en upprepning av b2) 9. Mellanspel 10. Avslutnings-fras

	12. Refräng 13. Stick med progression		
Tempo	Allegro – vivace Konstant tempo	Andante Ej konstant tempo Förkommer ritardando vid flertal tillfällen	Moderatly slow Konstant tempo förutom ritardando i takt 62 och 68-71
Taktart	4/4	4/4 En 2/4 lång takt förekommer i samtliga refränger och följs i de två första av en takt i 3/4	4/4 Takt 43 är avkortad till 3/4 och efterföljande takt 44 är 5/4 lång
Dur/moll	Moll	Dur	Dur, men refrängen börjar med och har sin tyngdpunkt i F#m
Tonarter	D-moll G-moll E-moll F-moll G-moll A-moll	Db-dur	F-dur D-dur G-dur E-dur
Dominerande instrument	orgel, synttrummor, syntbas, syntljöd, förstärkt och	Stråkar, horn	Synt, synttrummor, förstärkt och garnerat av orkester

	garnerat av orkester.		
Textperspektiv	Dialog/monolog	Dialog	Övergripande om berättelsen (inga karaktärer som sjunger)
Rytmiskt motiv i sångmelodi	Ett 4 takter lång rytmmotiv upprepas. Undantag är refrängen, där 2 första takterna av motivet har annan rytm, och sticket.	Genomkomponerade versperioder Varannan takt i refrängen avslutas med 4 åttondelar	Samma rytmmotiv i samtliga sångfraser 4 åttondelar i slutet av en takt följt av en längre not på ettan i efterföljande takt
Stämföring i sången	Unisont	Terser	Terser och sexter
Sångdelar kvinnorst	• Vers A-del • Vers B-del • Refräng • Vers A-del • Stick med progression	• Refräng • Versperiod • Refräng (1:a halvan)	• Vers A-del • Vers B1-del • Vers A-del • Vers A-delen (kanon)
Sångdelar mansrst	• Vers A-del • Vers B-del • Refräng • Vers A-del	• Versperiod • Versperiod • versperiod • Refräng	• Vers A-del • Vers A-del

	• Stick med progression		
Gemensamma sångdelar	• Vers B-del • Refräng • Vers B-del • Refräng	• Refräng (2:a halvan) • Refräng 2:a halvan)	• Vers B2-delen gemensamt. • Refräng gemensam • Refräng gemensam • Refräng-variant gemensamt • B2 och en upprepning av B2 gemensamt • Avslutningsfras gemensamt
Kromatik och dissonans	Kromatiska temat: Dm ner till Bb (i Dm) Dimackordet i refrängerna	Nej	I sista mellanspelet förekommer en kromatisk basgång från C ner till G# B7#9 i variationen av versens B2-del C#7b9 som efterföljer den kromatiska basgången Orgelpunkten i versernas A-del

