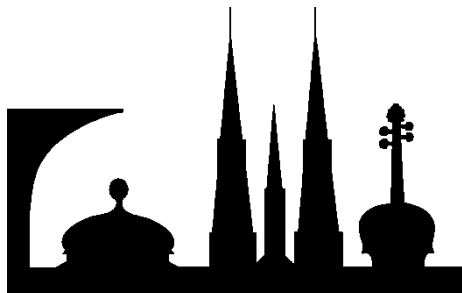


Att tala i toner

En analys av Michael Nymans filmmusik i *The Piano*

Jennie Waldenby



C-uppsats HT 2013
Institutionen för Musikvetenskap
Uppsala Universitet
Handledare: Lars Berglund

Abstract

This essay concerns the traditional view of the function of music in film. It's a study of the existing theories within the research area of modern film music and their applicability on film music in general. Is the function of film music always the same or is it depending on the film itself?

The objects of my studies are 'The Piano, a film written and directed by Jane Campion, and the soundtrack composed by Michael Nyman. The central issue is to determine whether the main characters muteness has an impact on the music's significance and if so, in which way?

The purpose of this essay is foremost to broaden the traditional view of film music as being added to, instead of being *a part of*, a film as a whole. The intention is also to give film music and all its composers the acknowledgement of being a part of a unique art form.

Innehållsförteckning

INLEDNING	5
SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING.....	5
TIDIGARE FORSKNING OCH TEORIER INOM FILMMUSIK.....	6
MATERIAL.....	10
METOD	10
DISPOSITION	10
FILMEN <i>THE PIANO</i>: EN INBLICK I EN ANNAN VÄRLD	12
VEM ÄR ADA MCGRATH?.....	13
ADAS REPERTOAR – ETT VERK AV NYMAN.....	15
ADAS TEMA – ‘THE HEART ASKS PLEASURE FIRST’	16
“LIKE A MOOD THAT PASSES INTO YOU” – MUSIKENS ENIGMA	17
INSTRUMENTET – KROPP, RÖST OCH SJÄL	18
I MUSIKENS GRÄNSLAND	21
AVSLUTANDE DISKUSSION: ”EMOTIONAL REALITY”	25
REFERENSER	29

Inledning

Musiken som uttrycksmedel och dess inflytande på människan är ett omskrivet ämne som har väckt stort intresse genom tiderna. Det har gjorts flera studier kring musikens känslomässiga påverkan och det är inte min avsikt att ge mig in i psykologins komplexa och oändliga värld. Icke desto mindre är det ett nära angränsande område som uppsatsen delvis kommer att beröra. Studiens tyngdpunkt kommer dock att fokuseras på hur musiken används för att förmedla känslor.

Det finns musik som nästan uteslutande skapas i syfte att påverka människor emotionellt. Musik som vill få mottagaren att *känna*. Jag anser att filmmusik är ett väldigt tydligt exempel på detta och det är också mitt valda ämnesområde för uppsatsarbetet.

Jag har valt att studera filmmusiken i den flerfaldigt prisbelönta filmen *The Piano*, regisserad av Jane Campion, vilken sedan premiären 1993 skapat stor uppmärksamhet bland kritiker och åskådare. I filmrecensioner och diskussionsforum beskrivs den bland annat som ”peculiar”, ”haunting”, ”sensual”, ”brilliant” och ”provoking”.

Syfte och frågeställning

Det som är unikt med filmen *The Piano* är att huvudkaraktären är stum och helt saknar förmågan att tala. Hon tecknar med händerna för att kommunicera med sin dotter, men det är ingen annan som förstår dem. Genom att spela på sitt piano kan Ada manifesteras sina känslor och sitt sinnestillstånd för omvärlden. Därmed får musiken rollen som ett andra språk; en röst som är skapad av toner. Detta faktum ställer höga krav på filmskaparna och framförallt på kompositören Michael Nyman.

Filmmusiken som forskningsområde innehåller vissa teorier om musikens funktion och roll inom filmens ramar. Syftet med följande arbete är att belysa och i viss mån ifrågasätta huruvida dessa teorier är allmängiltiga för alla slags filmer. Ser relationen mellan musik och handling alltid ut på samma sätt eller kan den variera beroende på specifika omständigheter, som i fallet med *The Piano* handlar om stumhet?

I filmen *The Piano* tycks musiken byta skepnad och bli mycket mer än ett vackert melodistycke som målar ut handlingen eller förmedlar en känsla; den blir en del av huvudpersonen. Detta förstärks ytterligare genom att huvudrollsinnehavaren framför musiken live i filmen. Det kan nästan upplevas som om huvudpersonen *är* musiken och när hon spelar tillåts åskådaren för en kort stund att ta del av hennes innersta värld och djupaste hemligheter. Utifrån detta förhållningssätt kommer musikens funktion och betydelse för filmens handling att analyseras i relation till rådande teorier inom forskningsområdet.

Förutom att ge namn åt filmen så har själva pianot en mycket betydande roll för handlingen. Huvudpersonen är starkt sammanlänkad med sitt piano och ibland framstår det nästan som om de delar en och samma själ. Därmed är det intressant att i sammanhanget även studera pianot som instrument: dess musikaliska och fysiska egenskaper samt dess symboliska värde både kulturellt och historiskt sett.

Tidigare forskning och teorier inom filmmusik

Två av de mest citerade författarna inom området filmmusik är Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), och Kathryn Kalinak, *Film music: A Very Short Introduction* (2010). Både Gorbman och Kalinak lyfter fram frågan om *varför* musik existerar inom filmvärlden och *hur* den fungerar, både i nutid och ur ett historiskt perspektiv. Det finns tydliga likheter i författarnas sätt att beskriva filmmusiken och hur den uppfattas/tolkas av åskådaren. De utgår båda från ett psykoanalytiskt perspektiv när de beskriver människans sätt att identifiera sig med musiken vilket jämförs med spädbarnets längtan efter att förenas med modern. Detta innebär att de omslutande ljud som existerar ända sedan tiden i livmodern, så kallat ”sonorous envelope” (exempelvis moderns melodiska röst och hennes rytmiska hjärtslag), har betydelse för den (undermedvetna) tolkning som görs av musiken. Detta torde vara en förklaring till varför musiken har en sådan stor makt att påverka människor, men även om den psykoanalytiska teorin är relevant i sammanhanget så ger den snarare en bild av musik i allmänhet och inte som ett specifikt element inom filmvärlden. Det är dock en grundläggande tanke som bidrar till en större förståelse när det gäller individens komplexa relation till musiken i alla dess former.

”To judge film music as one judges ‘pure’ music is to ignore its status as a part of the collaboration that is the film” (Gorbman, 1987, s. 12). Båda författarna gör tydligt att musik har två olika funktioner och de skiljer på “musik” i dess konkreta form och struktur samt “filmmusik” där den får en mer abstrakt, berättande roll i relation till filmens handling: ”music in film is always something of a hybrid” (Kalinak, 2010, s. 9).

Gorbman beskriver det som att musiken verkar på tre olika nivåer i en film med hjälp av koder: *pure musical*, *cultural musical* samt *cinematic musical codes*. Hon menar att musiken tävlar med filmens handling i ett slags existentiell kamp och att det oftast är handlingens innehåll som ”vinner” och därmed får den största delen av åskådarens uppmärksamhet (Gorbman, 1987, s. 13). Diskussionen om musik i relation till filmens handling och innehåll återkommer jag till i min analys av filmmusiken i *The Piano*.

När de gäller traditioner kring filmmusik och dess användning beskriver både Gorbman och Kalinak ”den klassiska Hollywood-modellen” som en egen unik praxis. Kalinak skriver i förordet

att hennes syfte med boken är att ge en global bild av filmmusiken och dess utveckling, medan Gorbman gör en medveten avgränsning genom att välja den klassiska modellen som genomgående utgångspunkt. Hon framställer modellen som ”an implicit model that determines the duration of a film, the possibilities of its narrative structure, and its organization of spatiotemporal dimensions” (Gorbman, 1987, s. 71). Hon framhåller dock att det finns utrymme för flexibilitet och variation inom vissa givna ramar och hon sammanfattar den traditionella Hollywoodfilmen med orden ”a drama with music” (*ibid.*, s. 7).

I diskussionen kring filmmusikens existens gör Gorbman en sammanfattning av olika teorier och till musikens intåg i filmvärlden. En anledning skulle vara att filmprojektorns ”surrande” behövde täckas över och att musiken skulle ersätta ljud och tal, ”lack of speech”, inom stumfilmen. Det handlade även om mer abstrakta orsaker som att skapa atmosfär, att tillföra en rytmisk kontinuitet, att ge den platta filmduken en ”rumslig” dimension samt att göra de visuella bilderna mindre ”spöklika” (*ibid.*, s. 53).

Inom den klassiska Hollywood-modellen finns tydliga normer för hur filmmusik bör användas. I sin beskrivning av dessa normer och riktlinjer använder Gorbman begreppet ”inaudibility”, ohörbarhet, vilket kan tyckas märkligt i samband med musik. Hon menar att även om betraktaren hör musiken så sker detta omedvetet, utan att den ”stör” handlingen och därmed blir musiken underordnad filmens handling såväl som röster och dialog (Gorbman, 1987, s. 76).

Den rådande synen inom Hollywood-modellen är att musiken kommer sist i produktionsprocessen och därmed underordnar sig resten av filmen (van Leeuwen, 1998, s. 40). I uppsatsens andra del kommer jag att ge exempel på att denna ordningsföljd kan vara omvänd, vilket till viss del utmanar det klassiska filmskapandets visioner och normer.

The Piano, filmen som är föremål för min analys, hamnar delvis utanför ovannämnda författares analyser och teorier eftersom musiken har en alldeles unik roll i förhållande till handling och innehåll. I följande studie vill jag försöka vidga de föreställningar som finns om filmmusik och utmana den rådande uppfattningen om att musiken har särskilda bestämda uppgifter, till större delen styrda av handlingen. Utgångspunkten för studien är att betrakta filmmusikens funktion som varierande och unik i förhållande till sin kontext, till skillnad från de mer generaliserande teorierna som lyfts fram i litteraturen. Filmen *The Piano* används som exempel för att belysa tänkbara variationer inom filmmusikens användningsområde samt analysera musikens funktion och betydelse i förhållande till filmens handling.

Harriet Margolis är redaktör för boken *The Piano* (2000), en antologi som består av analyserande texter om filmen utifrån olika perspektiv grundade på kultur, etnicitet, psykosociala relationer samt musikens användning. Boken inleds med artikeln ”Music in *The Piano*” (2000),

skriven av Claudia Gorbman. Margolis anser att det är en passande ingång i boken på grund av musikens unika betydelse och funktion: ”*The Piano* distinguishes itself from mainstream narrative film’s traditional use of music” (Margolis, 2000, s. 30).

Gorbman inleder med en nästintill förolämpande förklaring till varför Nymans soundtrack till filmen blev en succé. Hon menar att detta berodde på en så kallad ”halo effect”: att filmbesökaren köpte skivan enbart driven av en önskan att återuppleva filmens handling genom musiken (Gorbman, 2000, s. 42). Uttalandet kan upplevas som märkligt, nästan som om författaren ämnar förminska musikens popularitet och konstnärliga kvalitet. Det faktum att hon gör det i artikelns inledning skulle kunna vittna om en slags personlig ståndpunkt och ett subjektivt förhållningssätt till musikens roll och betydelse.

Det framgår att Gorbman förhåller sig till filmmusiken i *The Piano* utifrån den klassiska Hollywood-modellen. Hon menar att det är ovanligt att kvinnliga musiker har en framträdande roll i filmen: ”Hollywood film codes serious art as a masculine enterprise” (*ibid.*, s. 44). Gorbman anser att *The Piano* skiljer sig från andra filmer där skådespelaren inte själv spelar på ”sitt” instrument och hon anser att Holly Hunters musikaliska insats bidrar till ”the impression of personal authenticity” (*ibid.*, s. 47). Andra olikheter som hon tar upp är användandet av teman, vilket avviker från det ”Wagnerianska ledmotivet”, och att musiken saknar den illustrativa förmåga som den vanligtvis har i den klassiska Hollywood-filmen (*ibid.*, s. 49,53).

Gorbman drar ingen tydlig slutsats i artikeln, utan lämnar många frågor öppna för läsaren. Hon lyfter fram frågan om Adas pianospelande är ”bra” eller ”dåligt” men sammanfattar det hela med orden: ”*The Piano* provides few cues, casting Ada’s playing on a sea of indeterminacy. Her music is ‘a sound that creeps into you’, in all its pain, artlessness and ambiguity” (*ibid.*, s. 57).

En mer detaljerad beskrivning av Michael Nymans musik finns i boken *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts* (2007), skriven av Pwyll ap Siôn. Här gör författaren ett försök att sammanfatta Nymans musikaliska stil, karriär och verk genom tiderna, med ett specifikt kapitel som ägnas åt filmmusiken i *The Piano*. Ap Siôn gör en omfattande schematisk kartläggning av all musik som ingår i filmen och analyserar den både utifrån handlingen och i fristående form, så kallad ”absolute music” (ap Siôn, 2007, s. 195).

Något anmärkningsvärt är att Pwyll ap Siôn hänvisar till Gorbmans artikel, *Music in The Piano* (2000), genom att kommentera hennes förhållningssätt till Nymans musik så här: ”Gorbman’s critique in fact ends up undermining its [the music’s] aesthetic value” (*ibid.*, s. 182). Författaren själv har en märkbart subjektiv relation till Nymans musik och menar att den består av en egen unik ljudvärld (”soundworld”), som fungerar både inuti och utanför filmens ramar: ”*The Piano*’s strength no doubt lies in its ability to evoke this sense of musical self-sufficiency” (*ibid.*, s. 196).

Ap Siôn beskriver ingående hela skapandeprocessen och hur Nyman arbetade med att komponera musiken till filmen, i samarbete med regissören Jane Campion, med hänsyn både till skådespelerskan Holly Hunter och till hennes karaktär Ada (*ibid.*, s. 183). Kapitlet innehåller även ett avsnitt om pianots roll som instrument, som en kulturell och historisk symbol samt hur detta avspeglar sig i filmen (*ibid.*, s. 194).

En annan författare som avser att analysera musiken i *The Piano* är Theo van Leeuwen. I artikeln "Emotional Times: The Music of 'The Piano'" (1998) undersöker han relationen mellan bilder, handling, tal, musik och ljudeffekter inom film, något han kallar för "multimodal konst", och han menar att dessa kan ha olika roller och funktioner där den ena eller andra är mer dominant (van Leeuwen, 1998, s. 39).

Van Leeuwen beskriver den klassiska Hollywood-modellen utifrån Gorbmans teorier och lyfter även den kritik som riktats mot detta synsätt. Han nämner bland annat författarna Adorno och Eisler (1947), som båda var motståndare till musikens underordnade och strikt anpassade roll inom den traditionella filmvärlden (*ibid.*, s. 41). Han menar att musiken i *The Piano* till viss del följer Hollywood-modellens sedvänja men att den även har en egen okonventionell funktion, där den utgör en viktig del av filmens handling (*ibid.*, s. 42).

Emellertid anser van Leeuwen att musiken i *The Piano* inte är särskilt märkvärdig i sig, men understryker att den fyller en viktig och effektiv funktion genom hur den används i filmen (*ibid.*, s. 47). Artikeln ingår i boken *Screen Scores: Studies in Contemporary Australian Film Music* (1998), en antologi som är utgiven av Rebecca Coyle och skriven av ett flertal författare inom området filmmusik.

Det är uppenbart att musiken i *The Piano* väcker skilda åsikter hos de olika författarna och de argumenterar ofta mot varandra. Samtliga författare hänvisar till Claudia Gorbman och den klassiska Hollywood-modellen, men det framkommer inte särskilt tydligt hur författarna placerar filmmusiken i *The Piano* i relation till den "traditionella" filmmusiken.

The Piano ger intryck av att vara ett slags "undantag"; en del av filmmusikens värld, men ändå ett separat fenomen. Med sin komplexa relation mellan musik och handling ger filmen stundvis en bild av ett utforskat kapitel inom filmområdet; något som behöver studeras och analyseras för att tillföra kunskap och vidga vyerna inom de till synes konventionella traditioner som existerar inom filmvärlden.

Material

Jag har använt mig av filmen *The Piano* för att analysera hur filmmusiken används i olika scener. Den version jag har utgått ifrån är en australiensisk bluray-utgåva från 2009, utgiven av Icon Home Entertainment, vilken innehåller originalfilmen samt en del extramaterial och intervjuer.

Övrigt material som studerats är Michaels Nymans originalinspelning av musiken (Virgin Records, 1993) samt noterna till stycket 'The heart asks pleasure first' (Chester Music, 1993), vilket är det huvudtema som genomsyrar hela filmen. Utvald litteratur inom området filmmusik har använts som underlag för dessa analyser. För att skapa mig en bild av hur filmen har mottagits av andra så har jag även läst ett flertal recensioner och artiklar från olika tidsskrifter och filmdatabaser.

Metod

För att besvara frågan huruvida filmmusikens funktion påverkas av unika omständigheter, i detta fall huvudpersonens stumhet, har jag gjort en fallstudie utifrån filmen *The Piano*. Filmen har studerats grundligt scen för scen där jag antecknat vilka musikstycken som spelas, hur de framförs samt vid vilka tidpunkter i handlingen. Analysen av filmmusiken har gjorts i relation till den klassiska Hollywood-modellen för att leda fram till slutsatser om eventuella skillnader och alternativa förhållningssätt till filmmusiken och dess funktion/användning.

Huvudtemat 'The heart asks pleasure first' som återkommer i många scener står i centrum för den musikaliska analysen men jag har även studerat hur den övriga musiken i filmen används. Musikteoretiska inslag förekommer för att beskriva musikens karaktär, men huvudmålet har varit att beskriva dess relation till handlingen snarare än musikens enskilda form och struktur.

Vidare har studier gjorts om pianot som instrument, historiskt och kulturellt sett, och utifrån filmens handling och karaktärer har dess betydelse analyserats såväl symboliskt som fysiskt och musikaliskt.

Disposition

Den första delen av uppsatsen innehåller en sammanfattning av filmens handling och bakgrund, med betoning på huvudpersonens karaktär och skådespelerskan Holly Hunters tolkning av denna. Där ingår även en beskrivning av samarbetet mellan Jane Campion och kompositören Michael Nyman samt bakgrunden till filmmusikens framväxande.

Vidare följer en kortare musikanalytisk beskrivning av huvudtemat, dess variationer och framföranden. I analysdelen ingår även en historisk överblick av pianot som instrument samt

reflektioner kring dess betydelse både klangmässigt, symboliskt och fysiskt utifrån filmens handling och karaktärer. Det görs även en djupare analys av filmmusikens funktion i specifika scener, vilken diskuteras i relation till den traditionella Hollywood-modellen.

Slutligen sammanfattas samtliga reflektioner kring resultatet av analyserna, vilka knyts an till befintliga teorier samt den litteratur som jag valt att använda i studien.

Filmen *The Piano*: en inblick i en annan värld

The voice you hear is not my speaking voice, but my minds voice. I have not spoken since I was six years old. No one knows why, not even me.

Filmen utspelar sig på 1850-talet och handlar om en skotsk kvinna, Ada McGrath, som av någon oförklarlig anledning slutade tala när hon var 6 år gammal. Enligt hennes far beror det på en ”mörk talang” som hon bär på. Hon lever ensam med sin dotter, Flora, fram till den dag då hennes far beslutar sig för att gifta bort henne till en okänd man i ett fjärran främmande land, Nya Zeeland.

Ada ser inte sin stumhet som ett hinder att uttrycka sig, eftersom hon har sitt piano, något som deklarerats via hennes ”tankeröst” i filmens inledning: “The strange thing is I don’t think myself silent. That’s because of my piano.” Eftersom Ada inte klarar av att lämna sitt piano hemma så tar hon med det på den långa resan, men det blir inte alls som hon planerat. Adas blivande man, Alisdair Stewart, visar sig oförstående inför hennes relation till pianot och han låter det stå kvar på den ödsliga stranden, som de anländer till.

Det bor en maoristam på området, i anslutning till Alisdairs ägor, vilka han gör affärer och utövar byteshandel med. Mitt bland maorifolket bor en man som heter George Baines, en pensionerad valfångare, vars karaktär är både mystisk och fascinerande på samma gång. Även om han själv inte är maori har han intagit rollen som medlare mellan Alisdair och maorierna eftersom han talar deras språk flytande. När Baines upptäcker Adas kärlek och passion till pianot byter han till sig det genom att ge Alisdair delar av sin mark. Eftersom han aldrig spelat piano tidigare vill han att Ada ska ge honom ”pianolektioner”, men dessa visar sig handla om helt andra tjänster i form av fysiska och erotiska handlingar. Baines gör i sin tur byteshandel med Ada genom att låta henne ”köpa” tillbaka pianot genom dessa handlingar. Överenskommelsen är att varje handling är värd ett visst antal tangenter.

Situationen med pianot skapar en ilska och avsky hos Ada som inte går att ta miste på, men hon får i alla fall chansen att spela på sitt piano medan Baines iakttar henne och ställer mer och mer ogenerade krav på fysisk närkontakt. Med tiden så leder dessa träffar oväntat till att Ada utvecklar känslor för Baines och de inleder en passionerad kärleksrelation. När Alisdair får reda på relationen blir han galen av svartsjuka och han bestraffar Ada genom att hugga av hennes högra pekfinger. Det är svårt att föreställa sig vad ett sådant straff skulle innebära för en person som uttrycker sina känslor med hjälp av sina händer. Att ta ifrån Ada hennes finger är som att ta ifrån henne den alternativa ”röst” som hon genom sitt piano besitter. Det här vet Alisdair, vilket gör straffet ännu mer grymt och makabert.

Enligt Jane Campion själv var hon osäker på hur filmen skulle sluta. Skulle den sluta direkt efter Alisdairs kallblodiga dåd? Skulle Ada McGrath dö eller leva? I originalversionen låter hon Ada överleva efter ett dramatiskt självmordsförsök under resan från Nya Zeeland till Nelson för att börja ett nytt bättre liv. Mitt under båtresan ber Ada Baines att låta besättningen tippa pianot överbord eftersom hon anser att det är ”förstört”. Baines protesterar men när Ada blir upprörd beslutar han att göra henne tillviljes. Ada ser repet som pianot är fäst i och i ett ögonblicks infall stoppar hon foten i den trassliga snaran och dras hastigt ner i vattnet tillsammans med pianot. Först gör Ada inget motstånd utan låter sig sjunka djupare och djupare ner i det stilla havet, men plötsligt börjar hon sparka och fäkta för att komma loss. När Ada slutligen med stor dramatik når ytan får åskådaren höra hennes ”tankeröst” som säger: ”What a death. What a chance. What a surprise. My will has chosen life.”

I en intervju har Campion uttalat sig att hon ångrar beslutet och hon önskar att hon låtit Ada vila i sin stilla havsgrav för alltid: ”It would be more real, wouldn't it, it would be better? I didn't have the nerve at the time. What if Ada just went down, she went down with her piano – that's it” (Child, 2013).

Vem är Ada McGrath?

Huvudkaraktären i filmen, Ada, spelas av skådespelerskan Holly Hunter (1958–) och är den roll som har varit mest avgörande för hennes karriär och bidragit till flest prestigefyllda utmärkelser, däribland en Oscarsstatyett för Bästa kvinnliga huvudroll. När hon mottog priset tackade Hunter sina föräldrar för att de stöttat hennes musikintresse genom att förse henne med ett piano och pianolektioner då hon som sexåring började ”låtsasspela” på fönsterkarmen i sitt flickrum, en tacksamhet hon även riktar till sin pianolärare. Hon vänder sig sedan till regissören, Jane Campion, med orden ”I love you, I love you” och tackar henne för upplevelsen av att få tolka huvudpersonen Ada, en roll som hon hade svårt att ta farväl av (Youtube, 2008).

Kompositören Michael Nyman lovordas även han i tacktalet och Hunter förklarar att han skapade en ”instruktionsmanual” för vägen in i karaktären, Ada McGrath, genom den musik han skrev för henne och för hela filmen. Hon avslutar genom att vända sig till publiken med orden ”Thank you all for letting this movie in” (*ibid.*).

Genom att titta på filmen och Hunters tolkning av Ada går det inte att ta miste på den passion och den inlevelse med vilken hon framställer sin karaktär. Detta framgår extra tydligt i alla de scener när hon spelar piano. Hunter blir ett med musiken på samma sätt som hon blir ett med sin karaktär, Ada, och precis som hon antydde i tacktalet så var det musiken som hjälpte

henne att skapa karaktären och inte tvärtom. Detta är en intressant beskrivning av vilken betydelse Michael Nymans musik har för filmen.

Det finns en mystik kring karaktären Ada McGrath. I inledningen får åskådaren veta att hon inte talat sedan hon var sex år, men filmen avslöjar aldrig varför. Hon talar om en ”mörk talang” och beskriver sin vilja som om det vore ett slags inre väsen som hon själv inte kontrollerar. Hennes spåda kroppsbyggnad ger en känsla av bräcklighet vilket skapar en märklig kontrast till hennes starka och karismatiska personlighet. Det är sagt att Jane Campion hade föreställt sig en ”lång, exotisk, europeisk skönhet” i rollen men när hon såg provfilmningen och Hunters trollbindande blick blev Campion så övertygad att hon gav henne rollen (Miramax, 2013).

Ada har kritvit hy, svart hår som är noggrant flätat och hon bär alltid stora, mörka klänningar i viktoriansk stil. Kring halsen bär hon alltid med sig ett etui med papper och penna för att kunna skriva meddelanden till sin omgivning. Oftast är det Adas dotter Flora som fungerar som medlare mellan modern och omvärlden genom att tolka hennes teckenspråk, en uppgift som verkar förvånansvärt naturlig och självklar för den lilla flickan. På 1850-talet, när filmen är tänkt att utspela sig, fanns inget formellt teckenspråk så det fiktiva språk som Ada och Flora tecknar med är påhittat av Holly Hunter i samråd med en amerikansk teckenspråkstolk: ”she and I together created these signs that looked good in my hands that I felt I could master” (Hebron, 2003).

När Ada och Flora anländer till Nya Zeeland och möter maorifolket utbrister kvinnorna i stammen: “Aut he anahera enci?”, vilket betyder ”Are they angels, they look like angels” (The Internet Movie Script Database, 2013). De kan inte släppa dessa underliga varelser med blicken och de känner, luktar och undersöker dem med en hänförelse som om de var från en annan värld. Det verkar vara just den bilden som Campion vill skapa av Ada: en mystisk, något excentrisk, figur som inte riktigt passar in. Ett fenomen som inte vem som helst kan förstå sig på. Under en intervju när Campion fick frågan om varför Ada är stum svarade hon:

when you're trying to tell a romantic gothic story, you try to put situations in their most extreme form. So I thought, what if she doesn't speak? She doesn't speak and so the piano is going to be so important to her. She must have it in order to live/.../So much of what she feels is so much better for not having to be said (Egbert, 1993)

Det ligger ett slags mystik och gåtfullhet över Adas karaktär genom hela filmen och det framgår inte särskilt mycket om hennes bakgrundshistoria, vilket kan tolkas som ett medvetet val av Campion. Åskådaren tillåts på så vis att göra en egen tolkning av Ada, vem hon är och vad hon bär med sig, och musiken fungerar som en länk mellan Adas känslor/upplevelser och omvärlden:

“the music is used to confront Ada’s inner world with the outer events that befall her” (Coyle, 1998, s. 47).

Det skulle kunna beskrivas som att Ada förhåller sig till hela livet genom sitt spelande, både i med- och i motgång. Detta är något som kan uppfattas genom hennes sätt att spela och den musik som hon (fiktivt) skapar; från pigga durklanger i högt tempo (“The Fling”) till sorgsna, melodiska och smekande toner (“The Mood That Passes Through You”).

I verkligheten är det kompositören Michael Nyman som ligger bakom hela repertoaren åt Ada och som därmed har skänkt henne ett eget unikt musikaliskt språk.

Adas repertoar – ett verk av Nyman

Michael Nymans främsta mål var att skapa en repertoar åt huvudkaraktären Ada (Holly Hunter), så trovärdig att hon själv kunde ha komponerat den:

As she can't speak, she formulates an emotional world by composing music. I had to work out how she, a mid-19th-century woman, would do this. For a male composer with a history of minimalist writing at the end of the 20th century, finding that voice didn't come easily (Tims, 2012)

Till skillnad från den klassiska Hollywood-stilen, som tidigare beskrivits, är det i det här fallet musiken som skapades *först*. Alla solostycken komponerades under hösten 1991 och detta skedde i samråd med Hunter, för att hon som pianist skulle kunna utveckla en känslomässig relation till musiken. Författaren Pwyll ap Siôn menar att det finns minst tre tänkbara ”kompositörer” (fyra med Jane Campion) som engageras i filmmusiken: den fiktiva kompositören Ada, huvudrollsinnehavaren Holly Hunter (som framför musiken) samt Michael Nyman själv. ”Part of the film’s complexity lies in separating out who is really playing, writing and composing here” (ap Siôn, 2007, s. 183–85).

När Jane Campion bad Nyman att komponera musiken till *The Piano* undrade han varför just han blev tillfrågad. Hon svarade att hon trodde han var den enda som kunde skapa ”a visual emotional world with the smallest number of notes in the shortest space” (Tims, 2012). Tillsammans gick de igenom manuset för att bestämma i vilka scener som Ada skulle behöva ett pianostycke och Nyman frågade ”If Ada could speak, what would she be saying?” (*ibid.*). Campion gav honom direktiv för vilken känsla musiken skulle förmedla i de olika scenerna samt vilken avsikt Ada hade när hon spelade den. För att skapa den rätta stämningen och en anknytning till Adas ursprung lät sig Nyman inspireras av skotsk folkmusik, vilken han blandade med sin egen minimalistiska, modernare stil:

I couldn't write music that was too anachronistic, or music that had nothing to do with myself as a composer, so the result was a compromise: the feel of 19th-century salon music with 20th-century minimalist techniques (*ibid.*)

Nymans minimalistiska stil i filmmusiken har kritiserats, bland annat av författaren Claudia Gorbman, som bland annat kallar den sparsam, repetitiv och ”a bit off” (Gorbman, 2000, s.46). Hon ifrågasätter även huruvida Adas sätt att spela är ”vackert” eller skamlöst solipsistiskt och ifrågasätter Holly Hunters erkännande som musiker: ”Holly Hunter is not a known quantity as a performer of music” (*ibid.*, s. 57). Ap Siôn menar däremot att musikens utformning och framförande är medvetna och väl avvägda val från Campion och Nymans sida:

The desired effect[...]has been carefully controlled, organized and composed out of the music. In much the same way that Campion writes into the film's script a sense of impulsiveness and spontaneity through carefully controlled cinematic techniques, Nyman does the same in his music (ap Siôn, 2007, s. 192).

Adas tema – ‘The heart asks pleasure first’

Det mest kända musikstycket i filmen ’The heart asks pleasure first’ har fått sitt namn efter en dikt av Emily Dickinson (ap Siôn, 2007, s. 193). Fortsättningsvis kommer jag att kalla detta stycke för Adas tema (Gorbman, 2000, s. 51), den melodi som så starkt kommer att förknippas med henne, hennes inre värld och den komplexa relation hon har till sitt piano.

Adas tema är baserat på en traditionell skotsk folksång från 1808 som heter ’Gloomy Winter's Noo Awa’ (’Gloomy Winter's Now away’) vars text är skriven av den skotske poeten Robert Tannahill (1774–1810). Historien bakom den ursprungliga melodin sträcker sig troligen ännu längre bak i tiden, men den förblir hölj i dunkel. Det enda man vet är att den i folkmun kallades för ’Lord Balgownie's Favourite’ innan Tannahill gav den sin nuvarande titel (Sangstories – Stories of Scottish Songs, 2013). Så här uttrycker sig Nyman själv om kompositionen i en intervju:

I just found a Scottish popular song – 'Gloomy Winter's Noo Awa' – and I made a version of it that I thought a well-brought up woman pianist in the 1850s might have played if she'd known a little bit about minimalism – so I was writing her character through my own music – filtered through the music of the mid- 19th century. And then suddenly the film takes off, particularly that theme. I was totally unaware of the effectiveness of my own most famous piece of music until people started responding to it (Christie, 2013).

Melodin är enkel och har en tydlig tonalitet. Nyman anpassar arrangemanget med ett snabbt, rytmiskt ackompanjement som rör sig i en ”vågformad” rörelse, möjligen i syfte att representera naturens grundläggande krafter. Han tillför melodiska och periodiska variationer, vilka ger en känsla av spontanitet, och har även lagt till en helt egenkomponerad del, ”refräng”, som kontrast till originalmelodin. Nyman utgår från en enkel skotsk folksång och omvandlar den till en hänförande och uttrycksfull komposition; en del av Adas egen repertoar (ap Siôn, 2007, s. 193). Den återkommande melodin har en förmåga att fastna i minnet. Stycket innehåller små, nedåtgående intervall vilka rör sig övervägande inom mollskalan. Det vilar en nostalgisk känsla över hela temat, ett uttryck för saknad och längtan, något som ställs i kontrast till det (stundvis) snabba tempot (Coyle, 1998, s. 44).

Både i filmen och på skivan förekommer Adas tema i tre olika variationer: ’The Heart Asks Pleasure First’, ’The Promise’ och ’The Sacrifice’. Det är samma återkommande melodi men med olika slags arrangemang. I ’The Heart Asks Pleasure First’ och ’The Sacrifice’ framförs temat enbart med piano men spelas med olika karaktär. I den förstnämnda är tempot högre och mekaniskt genom hela låten medan den sistnämnda framförs med ett fritt, varierande tempo vilket får en mer sårbar och känslös framtoning. ’The Promise’ är ett stycke som innefattar både piano och orkesterarrangemang och framförs av Michael Nyman och Munich Philharmonic Orchestra, där Nyman även dirigerar. Det finns flera musikstycken på skivan där temat ingår på ett mer eller mindre framträdande sätt (’A Wild and Distant Shore’, ’Here to There’ samt ’Deep into the Forest’). Totalt sett är det sju av tjugo spår på skivan som innehåller hela eller delar av huvudtemat. Det som skiljer skivinspelningen från musiken i filmen är dels att Nyman framför musiken istället för Holly Hunter och dels att två av de pianostycken som Ada spelar i filmen inte finns med på skivan (’The Attraction of the Pedalling Ankle’ samt ’Deep Sleep Playing’).

“Like a mood that passes into you” – musikens enigma

En del av musiken i filmen skiljer sig markant från musiken på skivan eftersom skådespelerskan Holly Hunter själv framförde alla pianostycken som spelades ”live” under filminspelningarna. Hunters sätt att spela är intensivt, dramatiskt och känslofyllt, precis som hennes karaktär, Ada. Gorbman skriver i sin artikel *Music in The Piano*: “Ada is no professional musician. One could hardly call her self-absorbed playing technically polished” (Gorbman, 2000, s. 45). Vidare skriver hon att Adas sätt att spela gör att musiken upplevs som personlig, som hennes egen: ”Without questioning, we accept the music she plays as her own. She never plays from published sheet music, but from ’inside her head’” (*ibid.*, s. 46).

Denna upplevelse av att Ada (Holly Hunter) spelar mer efter sin egen känsla än musikaliskt ”korrekt” skulle kunna vara en orsak till att musiken upplevs som mer subjektiv, som en del av karaktären. Det är Adas musik och det är hon som kontrollerar den. Precis som att talande personer använder sig av variationer i den mänskliga rösten, är Adas musik färgad av hennes skiftande känsloliv vilket gör den levande, trovärdig och äkta.

”Does she play badly or well?” (*ibid.*, s. 56). Gorbman framhåller att musikaliska prestationer i klassiska Hollywood-filmer ofta blir bedömda inom filmens handling genom att de övriga karaktärerna reagerar och ger respons på dem. I det här fallet kan det tyckas irrelevant att tala om musiken som en prestation, utan mer som en uttrycksform. Hennes sätt att spela väcker uppenbarligen starka känslor hos de övriga karaktärerna. Maken Alisdair upplever förvirring och osäkerhet, medan Adas älskare Baines tilltals erotiskt och attraheras av hennes känslolagda musikaliska uttryck, som om musiken länkar dem samman. Den enda karaktären i filmen som vid ett tillfälle försöker beskriva Adas pianospelande med ord är Alisdairs bevakande och skeptiska moster/faster, Aunt Morag: ”She is a strange creature. And her playing is strange. Like a mood that passes into you.” Detta uttalande kan tolkas som ytterligare ett tecken på hur starkt Adas musik associeras till henne som person; hon uppfattas som ”konstig” och främmande varelse, liksom hennes sätt att spela.

Något för åskådaren att ha i åtanke är *vad* Adas musik egentligen vill säga och *varför* hon spelar. Hon saknar tal och behöver ett sätt att uttrycka sina inre känslor. Att spela piano är för Ada lika naturligt som det är för en människa att andas. Det är en del av hennes person, en del av hennes inre liv. Gorbmans sätt att ifrågasätta musikens kvalitet kan därför upplevas förstöra hela syftet med den. Adas musik kan beröra men är inte menad att bedömas. Den finns där och ger en glimt av Adas person, en känsla utan ord, precis som Aunt Morag beskriver den: ”Like a mood that passes into you”.

Instrumentet – kropp, röst och själ

Som filmtiteln avslöjar har pianot en direkt avgörande betydelse för filmens handling, både symboliskt, fysiskt och musikaliskt. Allting kretsar kring pianot och samtliga karaktärer i filmen påverkas på något sätt av dess existens. Pianot påverkar och styr filmens innehåll i sådan hög grad att instrumentet i sig kan sägas utgöra en central ”karaktär” i filmen (ap Siôn, 2007, s. 181). Frågan är – varför ett piano? På vilket sätt samverkar pianot med filmens innehåll? Varför handlar inte filmen om ett annat slags instrument som till exempel en fiol eller en flöjt? Som åskådare går det att förnimma flera olika egenskaper hos pianot som motiverar dess betydelse för filmen. Ur ett rent musikaliskt perspektiv så har pianot en stor, fyllig klang och ett brett register

vilket gör det till ett lämpligt soloinstrument. Eftersom Ada framför musiken ensam i väldigt intima sammanhang så behöver hon ett instrument som kan "bära sig själv", utan att behöva stöd av ytterligare ackompanjemang. Pianot är "självständigt" precis som huvudkaraktären och dess utövare Ada, vilken utåt sett uppvisar bilden av en stark, oberoende kvinna med stor integritet och en egen vilja. Samtidigt finns det något i den varma pianoklangen som uttrycker närhet, sårbarhet, och sensualism och instrumentet förknippas traditionellt med 1800-talets romantiska era och kända kompositörer som exempelvis Frédéric Chopin och Franz Liszt. I filmens soundtrack finns ett stycke som kallas "The attraction of the pedalling ankle", en komposition vilken Nyman har baserat på Chopins Mazurka Op.7 No.1 (*ibid.*, s. 187).

Ap Siôn beskriver pianot som "the most patriarchal of all instruments": en symbol för storhet, makt, styrka och bredd som uttrycker manlighet i alla avseenden. Under 1800-talet ökade dess popularitet och pianot blev en klassisk viktoriansk statussymbol. Med sitt naturliga, organiska utseende betraktades instrumentet som en kropp av människoliknande karaktär, en tanke som Campion fångar upp och ger uttryck för i filmen (*ibid.*, s. 194).

Adas passion till pianot (manligt, sensuellt) kan tolkas i relation till Baines åtrå och passion för Ada. Detta kommer tydligt till uttryck när Baines i saknaden av Ada klär av sig naken och varsamt stryker över pianot med sina kläder. Pianot blir en symbol för Adas sexualitet och inre önskningsar och hennes sätt att spela på det väcker djupa känslor hos Baines. "Ada's piano, even in its concrete materiality, is a product of fantasy. Baines intuitively finds it irresistible; Stewart is as yet unacquainted with a capacity for fantasy" (Jaymanne, 2001, s. 27). Pianot ger uttryck för kroppsliga sinnen och väcker minnen och fysiska förnimmelser hos karaktärerna, vilket gör att det känns "levande", som att det har ett eget hjärta, en egen historia och en egen själ:

The way in which the piano is performed, both by Ada and by the film's mise en scène, activates visual, tactile, kinesthetic, auditory and even olfactory memory traces for the characters (the piano tuner smells the sea on it). It is therefore a multisensory object, and for Ada a prosthetic extension of her body, so to speak (*ibid.*)

Pianots fysiska storlek inverkar också på handlingen, eftersom det är Alisdairs förklaring till Ada varför de inte kan ta med sig det från stranden; pianot är för tungt och de är för få personer. (Uppenbarligen håller inte hans argument eftersom Ada ber honom att lämna allt annat, bara hennes älskade piano får följa med.) När Ada står på klipporna och ser ner på stranden och det kvarlämnade pianot blir det en symbol för hennes egen känsla av övergivenhet samt det starka, intima bandet som finns mellan henne och instrumentet. Så här skriver Laleen Jayanne:

Many examples of this link between the piano and her body have been noted, but the one I find most memorable is the two-shot of Ada gazing from a high cliff at her abandoned piano lying far below on the beach (seen in extreme long shot). A fragile (out-of-focus) and yet insistent, jagged, febrile, Gothic line created by the fluttering ribbon of her bonnet seems to touch the piano across a vast space, creating a tactile link between her body and the object of desire, enchantment, and longing (*ibid.*)

Även i slutet av filmen när Ada försöker ta livet av sig genom att följa med pianot ner i havet så har dess storlek och tyngd en avgörande betydelse för att kunna dra ned Ada i vattnet med sådan hänsynslöshet och sådan kraft. Det kan även tolkas symboliskt som att Adas behov av pianot är en börda för henne och när hon gör sig fri från bördan kommer hon upp till ytan, till "livet" igen.

Pianos tangenter har en särskilt symbolisk funktion i filmen, exempelvis beträffande Baines "byteshandel" med Ada. Först kräver han ett besök för varje tangent men Ada förhandlar om villkoren så att det endast gäller de svarta tangenterna. Ju mer Baines får höra Ada spela desto mer förälskad blir han och han upphäver avtalet med förklaringen: "The arrangement...is making you a whore and me wretched. I want you to care for me...but you can't. It's yours. Leave." Han återlämnar pianot till Ada, men hon är fortfarande inte lycklig. Baines har väckt känslor inom Ada som hon inte kan styra över och genom dessa har han lyckats vinna hennes hjärta. Efter deras första kärleksmöte ber han henne att komma tillbaka dagen efter om hon verkligen "menar allvar", men hennes man Alisdair upptäcker relationen, låser in henne i huset och förbjuder henne att besöka sin älskare. Ada beslutar sig för att plocka bort en tangent från sitt älskade piano, gravera den med en kärleksförklaring och sända den med sin dotter till Baines. Tangenten, den ultimata symbolen för Adas kärlek och tillgivenhet, blir föremål för den stundande katastrofen. Dottern Flora, som känner sig sviken av sin förälskade mor, tar parti för sin styvfar genom att ta med sig gåvan till honom istället. Sveket gör honom vansinnig och han lämnar sitt arbete, rusar genom skogen och beger sig hem för att utdela sitt straff; han tar sin yxa och hugger av Adas högra pekfinger. Istället för Adas kärleksgåva tvingas den chockade dottern att bege sig till Baines med moderns finger inlindat i ett paket: "Tell him if he ever tries to see her again, I'll take off another and another and another".

Straffet är symboliskt; ett finger för en tangent. Både pianot och Ada blir bestulna på något i form av en del, en röst, och på ett sätt en inre själ som går förlorad.

Sammanfattningsvis kan konstateras att det finns starka motiv för pianots funktion i filmen: dess romantiska klang, dess symboliska manlighet, dess storlek och fysiska utformning. Varje tangent har betydelse: för Ada, för Baines och för musiken. Campions sätt att använda pianot i filmen, både musikaliskt och symboliskt ger det en egen karaktär och en sådan avgörande betydelse att instrumentet är detsamma som filmens namn.

I musikens gränsland

Claudia Gorbman delar in filmmusik i två huvudkategorier: diegetisk (eng. *diegetic*), musik som kommer från en identifierbar ljudkälla i handlingen, och icke-diegetisk (eng. *nondiegetic*), musik som befinner sig ”utanför” handlingen (Gorbman, 1987, s. 145). I filmen *The Piano* tillhör en stor del av musiken den första kategorin, eftersom åskådaren får se när Ada framför musiken genom att spela på pianot. Det som är spännande är hur Campion växlar mellan de två formerna och ibland förefaller det som om musiken befinner sig i ett gränsland. Detta sker vid de tillfällen då Adas tankar och känslor gestaltas genom den musik som hon spelar, men utan att åskådaren ser henne utföra det fysiska pianospelandet. Gorbman kallar detta fenomen för metadiegetisk (eng. *metadiegetic*) och hon menar att det inte skiljer sig märkbart från musik som är icke-diegetisk:

The music is in her head. There is no necessary distinction between nondiegetic – with the source outside the narrated world – and metadiegetic – with the source being the character Ada, ‘thinking’ the music (Gorbman, 2000, s. 54).

Detta är ett uttalande som i viss mån kan ifrågasättas. Jag ska presentera några exempel på denna växelverkan mellan musiken som Ada spelar och den som hon ”tänker” eller ”känner” utifrån Adas tema (”The Heart Asks Pleasure First”/”The Promise”/”The Sacrifice”).

Ada och Flora är nyanlända till Nya Zeeland och de har blivit lämnade och övergivna på stranden där de väntar på Adas nya man med alla sina tillhörigheter spridda omkring sig. Dottern sover djupt i Adas knä, vilken försiktigt avlägsnar en plankan från den stora pianolådan för att kunna sticka in handen och spela. Alla andra ljud som vinden och havets brus hamnar under några sekunder i en avlägsen bakgrund och när Ada spelar melodin (”The Heart Asks Pleasure First”) hörs varje ton med en tydlig och påtaglig närhet, där även ljudet av tangenternas anslag finns med. I det nya skrämmande landet där de inte vet vad som väntar dem söker Ada tröst i sitt piano, sin trygga punkt i livet.

När Adas man, Alisdair, trots hennes stora förtvivlan vägrar ta med sig pianot till deras nya hem, får åskådaren genom Adas ögon se en vy över stranden och det övergivna pianot där det står mitt bland stormen och vågorna. Huvudtemat framförs igen men denna gång i ett större arrangemang med både piano och stråkar (”The Promise”). Strandvyn övergår till en närbild av Adas mörka, plågade blick. Det finns en smärta, en längtan och passion i blicken och det är nästan så man kan känna separationen och Adas förtvivlan över att lämna sitt piano, en del av sig själv, därhän.

Variifrån kommer musiken? Utifrån? Inifrån Adas huvud? Från pianot på stranden? Det är sant att musiken inte *framförs* i den här scenen, inte på så sätt att åskådaren ser någon *utöva*

musiken, men icke desto mindre är den av stor betydelse för handlingen, för stämningen och för att förstå vad Ada går igenom när hon tvingas lämna sitt älskade piano bakom sig. Det är Adas egen musik, musik som hon själv (fiktivt) komponerat, vilket gör att den får en djupare och mer komplex innebörd än den musik som vanligtvis benämns som icke-diegetisk och som oftast inte kan kopplas direkt till handlingen.

In these cues music 'speaks' and thinks on behalf of the film generally and of Ada in particular. As Nyman has pointed out 'the piano music is a crucial part not only for the film's soundworld but of the expression of Ada's character (Russel and Young, 2000, citerat från ap Siôn, 2007, s. 188).

Ett annat tillfälle i filmen då Adas tema dyker upp är när hon och dottern Flora, med viss ansträngning, lyckas övertyga Baines om att ta dem tillbaka till stranden med det övergiva pianot. Först hörs stycket i bakgrunden (icke-diegetisk) men övergår sedan till en synlig del av handlingen (diegetisk) när Ada äntligen får spela på sitt piano igen. De tillbringar hela dagen på stranden och Ada spelar temat om och om igen med glädje, passion och harmoni, medan hon ser sin dotter dansa runt och hjula på stranden. Vid ett tillfälle spelar Flora melodin fyrhändigt med sin mor, vilket tycks skapa en känsla av fulländning hos Ada, förenad med sin dotter och sitt piano. Detta är ett av endast två tillfällen i filmen då Ada ler och ser lycklig ut. Observera att samma tema används för att gestalta helt skilda känslotillstånd, för Adas karaktär såväl som för åskådaren. Den upprepade, skiftande melodin kan på så vis upplevas på samma sätt som en röst; varierande i tonläge, hastighet och styrka.

Från trygghet, till förtvivlan, till harmoni tar huvudtemat ännu en ny vändning i filmens handling. När Adas man Alisdair får vetskap om hennes kärleksaffär med Baines blir han galen av svartsjuka vilket ger sig uttryck genom de fruktansvärda handlingar han utför gentemot Ada. Vid ett tillfälle, när Ada är på väg till ett hemligt kärleksmöte med Baines, blir hon stoppad på vägen av Alisdair. Hela hans framtoning uttrycker galenskap och Ada stannar chockartat upp men försöker sedan gå runt honom. Han följer efter och försöker tvinga sig på henne men Ada kämpar och gör kraftigt motstånd. Temat har ett dramatiskt arrangemang med både piano, stråkar och blåsinstrument ('Deep into the Forest'), med ett högre tempo än tidigare, som att musiken jagar ikapp med Alisdair. Musiken understryker hans galenskap och makt över Ada men den blir även en symbol för hennes viljestyrka och kämparglöd. Den stämning som Campion och Nyman bygger upp kring huvudtemat är otroligt stark, vilket gör att åskådaren känner igen musiken och den dramatiska framtoningen ger en känsla av handlingens riktning.

När Ada beslutar sig att trotsa sin make Alisdair genom att sända en kärleksförklaring till Baines, får detta ödesdigra konsekvenser. Adas tema ('The Heart Asks Pleasure First') börjar

spelas genast när Alisdair upptäcker sveket, griper tag i sin yxa och beger sig hemåt mot en intet ont anande Ada. Först ”smyger” sig musiken in i scenen men den ökar i styrka när Alisdair i ökande tempo springer genom skogen med lilla Flora hack i häl. Ljudet av regn, Alisdairs frustande och fotstegen i leran tränger igenom musiken. De nakna, känslolösa tonerna, Adas toner, förstärker den obehagliga känslan av vad som komma skall.

Musiken, som om den lever sitt eget liv, fortsätter att flöda när Alisdair rusar in i huset och hugger med yxan i bordet där Ada sitter och läser. Sedan hugger han i pianot, men Ada springer fram för att hindra honom. Alisdair är utom sig av ilska och slänger våldsamt omkring med Ada som om hon vore en trasa. ”Why do you make me hurt you?! We could be happy.” Han skriker åt Ada att hon ska tala: ”You have made me angry! Speak!” Närkampen fortsätter ute på gården i regnet och leran där Alisdair släpar Ada mot vedstubben medan hon kämpar för sitt liv. Vid detta kritiska ögonblick byter musiken taktart och melodin får ett annat rytmiskt mönster som ger den en ännu mer intensiv karaktär än förut. Han håller fast Adas hand mot stubben och siktar med yxan: ”Do you love him?! Do you?! Is it him you love?!” Adas blick är panikfylld men samtidigt likgiltig, nästan som om hon redan har gett upp och accepterat sitt öde. Dottern Flora svarar i hennes ställe: ”She says...no!” Men det är redan försent och i samma ögonblick som yxans slag träffar stubben blir musiken tyst. Det enda som hörs är regnet och Floras skrik ”Mother!”

Med musikens hjälp lyckas Campion bygga upp stämningen så mycket att när hugget från yxan kommer så *känns* det i hela kroppen. Pianomusiken blir tyst, precis som Ada, en skrämmande tystnad som varar under några sekunder. Sedan kommer temat tillbaka men denna gång långsammare, svagare och mer vemodigt än förut (’The Sacrifice’). Adas blick är tom, chockad och det ser ut som om hon försöker ta in det fruktansvärda som inträffat i sitt medvetande. Hon tar några stapplande steg innan hon sjunker ner och blir sittande på marken i leran, med regnet ösandes ner över henne.

Genom hela filmen får åskådaren bevittna Adas relation till pianot och sitt spelande vilket ger en djupare förståelse för de katastrofala följderna denna fysiska stympling innebär. Den påverkar henne inte bara fysiskt utan också själsligt eftersom hennes piano fungerar som ett redskap för kommunikation och ett känslomässigt uttryck.

I denna i övrigt mycket våldsamma scen väljer Campion att använda en enkel, avskalad version av temat, den version som Ada spelar på stranden tidigare i filmen men då i glädje och harmoni. Detta gör att musiken för åskådaren närmare Ada och den fruktansvärda upplevelsen. Så här beskriver Coyle filmmusiken i denna specifika scen:

In the scene of Stewart’s revenge on her, it does not serve as a background, but comes through loud and clear. And it does not support the action, building tension in the classic Hollywood manner: it is the

theme of 'The Heart Asks Pleasure First', the music of Ada's loss and longing, and it clashes acutely with the sounds of Stewart's violent actions (Coyle, 1998, s. 47).

Traditionellt sett används bakgrundsmusiken för att illustrera eller understryka något i själva handlingen men Coyle hävdar att i den här scenen är det snarare ett sätt att skapa en subjektiv relation till Ada, hennes känslor, tankar och upplevelser. Adas tema har ingen koppling till den fruktansvärda scenen i sig utan handlar mer om att väcka känslor och reaktioner hos åskådaren på ett väl uttänkt, psykologiskt plan, som Gorbman beskriver det:

When Ada plays her main theme on her piano at the beach, the music seems like a pure expression of the soul's harmony. Yet later, when Stewart brutalizes her, exactly the same music plays (non-diegetically); coupled with that scene, it seems like the perfect expression of tragedy, agony, struggle/.../the cues contribute to the film's impression of depth, openness, and psychological ambiguity (Gorbman, 2000, s. 53).

Under hela filmen är musiken i fokus och används för att ge uttryck för karaktärens subjektiva känslor och upplevelser och på så vis återskapa dessa hos åskådaren. Dessa känslor förstärks av Campions sätt att växla mellan den musik som Ada spelar och den musik som hon "tänker" eller känner. Det faktum att musiken fungerar som Adas röst gör att den får en mer personlig innebörd. Den är inte bara illustrerande för filmens handling utan representerar hela hennes karaktär. Musiken i *The Piano* är ständigt närvarande, oavsett om den spelas fysiskt, i "bakgrunden" eller befinner sig någonstans i ett gränsland.

Avslutande diskussion: "Emotional Reality"

Syftet med uppsatsen var att problematisera den allmänna synen på filmmusik och dess funktion utifrån den klassiska Hollywood-modellen. När det gäller filmen *The Piano* så går det att framhålla att musiken och de "musikaliska koderna" inte är underordnade handlingen. Det är snarare så att musiken har en överordnad roll med förmåga att styra filmens riktning: "It redefines character's actions and feelings and even appears to be redirecting the course and outcome of the film" (ap Siôn, 2007, s. 181).

Musiken har vissa gemensamma drag med den klassiska Hollywood-modellen när det gäller att skapa en viss stämning i filmen. Det faktum att Nyman har skrivit musiken inspirerad av skotsk folkmusik och med en romantisk 1800-talskänsla bidrar till att skapa atmosfär och en bakgrund till filmens historia. Men musiken som sådan används inte bara som en stämningsfylld inramning; den utgör en väsentlig del av filmens innehåll och därmed fyller den en egen unik funktion.

Den största skillnaden är att Campion och Nyman inte strävar efter att göra musiken "ohörbar" för åskådaren enligt den klassiska modellen, tvärtom, den får sin egen roll och sitt eget utrymme inom handlingens ramar. Även relationen och samspelet mellan musik som är så kallad diegetisk och icke-diegetisk får en ny karaktär. Det finns ingen självklar gräns som avgör när musiken är en explicit del av handlingen och när den inte är det. Musiken får en subjektiv betydelse för handlingen även i de scener där Ada inte framför musiken *fysiskt* (exempelvis när Alisdair hugger av fingret) eftersom det är hon som komponerar den, spelar den och "hör" den inuti sitt huvud. Det är som om musiken lever sitt eget liv: "While the music's 'plot' runs parallel with the film's action it is also seen to map out its own autonomous course, one in which musical ideas live out their own narrative desires and drives" (ap Siôn, 2007, s. 190).

Det faktum att huvudkaraktären är stum har en avgörande påverkan på musikens funktion i filmen. I vissa scener blir det extra påtagligt hur musiken fungerar som ett kommunikationsmedel för Ada, som en dialog utan ord. Ett exempel på detta är under ett av besöken hos Baines när Ada först spelar en känslös, smekande melodi, men när Baines blir för närgången växlar hon till en högljudd, mekanisk vals av Chopin. Med ilska och ironi slår Ada hårt på tangenterna vilket, precis som hon avser, får Baines att backa tillbaka. Musikens funktion i dessa scener beskrivs av kompositören själv som ett substitut för den talade dialogen: "During the 'piano lessons' the music becomes itself part of the action, a 'passionate substitute for dialogue'" (Nyman 1994, citerat från Coyle, 1998, s. 42).

Likväl som Ada använder sig av musiken för att kommunicera med omvärlden så är det även ett sätt för henne att dra sig undan i sin egen privata värld för att få distans från den ”verkliga” världen och allt som hon upplever. Ett exempel på detta är när hon får beskedet att hennes älskare Baines planerar att ge sig av och lämna Nya Zeeland. Hon går och sätter sig vid pianot och spelar ett vemodigt stycke helt insjunken i sig själv, nästan som i trans. Det är denna situation som får Aunt Morag att beskriva Adas spelande med orden ”Like a mood that passes into you”. Enligt Coyle har pianots (Adas) ”röst” huvudsakligen tre olika känslouttryck:

the voice of the piano engages in three kinds of self-expressive music acts, performed with various degrees of intensity in the different pieces: the expression of soft, yielding sentiment; the expression of loss, longing and grief; and the expression of rage and frustration (Coyle, 1998, s. 44).

I början av filmen är Ada i princip helt uppslukad av sitt piano och handlingens fokus kretsar kring att gestalta den anknytning som de har sinsemellan. Adas tankar och uppmärksamhet dras oavvisligen till pianot och hur hon ska lyckas få tillbaka det. Pianot blir dels ett slags förmedlare och dels en ”mur”, som skyddar Ada från den oförstående och kalla omvärlden kring henne. Till en början står även Baines i skuggan av Adas piano men när hon tillslut släpper in honom i sin skyddade värld får pianot en något mer tillbakadragen roll i hennes tillvaro (ap Siôn, 2007, s. 190). Adas musik fortsätter dock att spelas genom hela filmen och som en hängiven följeslagare ger den uttryck för alla de känslor som inte kan yttras i ord. De stycken som ses framföras av Ada i filmen (diegetiskt), vilka senare återkommer i filmens ”bakgrund” (icke-diegetiskt) har en alldeles särskild funktion för handlingen. Till skillnad från annan icke-diegetisk musik är denna så starkt förknippad med Ada och hennes uttryck så musiken får åskådaren att se världens utifrån Ada och hennes upplevelser.

Ett starkt exempel på denna subjektiverande effekt är när Ada för första gången visar sina känslor öppet för Baines. Ett vackert, romantiskt stycke (’Big my Secret’) omsluter Ada och Baines under den passionerade kärleksakten och precis som i den brutala scenen där Ada blir bestraffad lyckas Campion och Nyman, med hjälp av musiken, att skapa en känsla och en stämning som nästan går att ta på. Passionen i Adas musik, i harmoni med passionen och åtrån mellan de två älskandes kroppar, blir en nästintill extatisk kombination och en euforisk upplevelse: en kärlek utan gränser, där kropp och själ blir ett. Musiken är inte som ”vanlig” musik i en kärleksscen, eftersom den spelas av Ada själv med en uttrycksfull inlevelse i varje anslag. Musiken är levande och dynamisk och den knyter an till Adas inre själ, vilket ger åskådaren en näst intill generande intim och subjektiv delaktighet i det som utspelar sig i scenen.

The emotions of Ada and Baines/.../are portrayed as inner emotions, unexpressed, and inexpressible to society at large. Only Ada and Baines (in the 'piano lesson' scenes) and of course the viewers, can hear them (Cole, 1998, s. 46).

Den här förmågan som musiken har att "bjuda in" åskådaren i filmen och i Adas personliga värld bör framhållas som unik i sitt slag. Åskådaren följer med på en resa genom alla olika känslspektra: kärlek, hat, ilska, rädsla, smärta, glädje och sorg. Filmen skapar en emotionell berg- och dalbana av känslor och åskådaren har inget annat val än att låta sig dras med.

Simon Frith, en brittisk musiksociolog, talar om "emotional reality":

Music, it seems, can convey and clarify the emotional significance of a scene, the true, 'real' feelings of the characters involved in it. Music, in short, signals what's 'underneath' or 'behind' a film's observable gestures (Frith, 1984, s. 83).

Frith menar att bakom det visuella i filmen döljer sig ett slags "emotionell verklighet", som endast musiken kan ge tillträde till. Den kände amerikanske kompositören Elmer Bernstein (1922–2004) är av samma åsikt: "Music can tell the story in purely emotional terms and the film by itself cannot" (Thomas, 1973, citerat från Frith, 1984, s. 84).

Frith och Bernsteins teori har stor relevans för diskussionen om filmmusikens betydelse i *The Piano*. Vad vore filmen utan musik? Om åskådaren endast såg de visuella bilderna av Ada (Holly Hunter) skulle denne möjligen kunna förnimma vissa känslor utifrån hennes ansiktsuttryck, men det skulle inte räcka för att ge tillträde till hennes värld på samma sätt som musiken gör.

Teorin om "emotional reality" borde gälla alla filmer, vad är det som gör *The Piano* så unik? Musiken verkar till synes ha samma tendens att påverka åskådaren emotionellt oavsett vilken film det gäller, men den gör det på olika sätt och med olika syften. Jane Campions val att låta huvudkaraktären vara stum och därmed beroende av musiken som uttrycksmedel är det som gör dess syfte unikt i *The Piano*. Även Nymans musikaliska insats i form av de kompositioner han tillskrivit Ada, vilka utgör en viktig del av hennes karaktär och hennes skotska ursprung, har en avgörande betydelse för musikens funktion i förhållande till handlingen.

Claudia Gorbman hävdar att filmen hade haft en mer tidsenlig känsla om Ada hade spelat från en redan etablerad pianorepertoar från dåtidens urval av opera- eller populärmusik (Gorbman, 2000, s. 46). Det är ett uttalande som går att invända mot eftersom hela syftet med musiken är att den kommer från Ada själv och på så sätt kan fungera som en representation för hela hennes karaktär och person. Campion och Nymans samarbete utgörs av väl utförda avvägningar och medvetna val som har gjort filmmusiken i *The Piano* till vad den kan anses vara: en unik konstform. En konstform vars betydelse och funktion varken bör förminska eller begränsas genom de förutfattade normer som existerar inom den traditionella filmmodellen. Om

filmmusiken får chansen att komma fram, chansen att bli ”hörbar” och ”synlig” för åskådaren kan den säkerligen bidra avsevärt till själva filmupplevelsen. Det bör tilläggas att vissa filmer är mer lämpade än andra för ändamålet, men i en film som *The Piano* är det tydligt att musiken förtjänar sin rätta plats som en bärande del av handlingen.

Musik i form av filmmusik är ett unikt fenomen med en alldeles särskild funktion. Den är inte där för att bli bedömd, för att underhålla någon eller för att hamna högst på topplistorna; den är där för att få människor att *känna*. Den ger åskådaren tillträde till en emotionell verklighet bortom den visuella: en verklighet där alla talar samma språk. Där alla talar i toner.

Referenser

Litteraturförteckning

- ap Siôn, Pwyll. 2007. *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Ashgate Publishing Limited.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia. 2000. Music in The Piano. I *The Piano*, Margolis, Harriet (red.), 42–58. Cambridge University Press.
- Jayamanne, Laleen. 2001. *Toward Cinema and Its Double: Cross-cultural Mimesis*. Indiana University Press.
- Kalinak, Kathryn. 2010. *Film music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- van Leeuwen, Theo. 1998. Emotional Times: The Music of The Piano. I *Screen Scores: Studies in Contemporary Australian Film Music*, Coyle, Rebecca (red.), 39–48. Australian Film Television & Radio School.

Internet

- Child, Ben. 2013. "Jane Campion wanted a bleaker ending for The Piano". *The Guardian*. 8 juli. <http://www.theguardian.com/film/2013/jul/08/jane-campion-bleak-ending-the-piano> (Hämtad 2013-11-15).
- Christie, Nicola. 2011. "Mark Ravenhill and Michael Nyman – Take your seats for jazzed-up Monteverdi". *The Independent*. 8 april. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/mark-ravenhill-and-michael-nyman--take-your-seats-for-jazzedup-monteverdi-2264713.html>
- Egbert, Roger. 1993. "The Piano plays on the inner voice". *Roger Egbert's Journal*. 4 november. <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/the-piano-plays-on-the-inner-voice> (Hämtad 2013-11-20).
- Frith, Simon. 1984. "Mood music: An Inquiry into Narrative Film Music". *Screen* 25 (3): 78–88. Oxford Journals s.78–88. doi: 10.1093/screen/25.3.78. (Hämtad 2013-11-15).
- Hebron, Sandra. 2003. Holly Hunter. *The Guardian*. 1 november. <http://www.theguardian.com/film/2003/nov/01/guardianinterviewsatbfsouthbank1> (Hämtad 2013-11-20).
- Miramax, 2013. 20 Things You Never Knew About The Piano. <http://www.miramax.com/subscript/the-piano-20th-anniversary> (Hämtad 2013-11-20).

Sangstories: Stories of Scottish Songs. 2012.

<http://sangstories.webs.com/gloomywintersnooawa.htm> (Hämtad 2013-11-28).

The Internet Movie Script Database (IMSDb), 2013. The Piano Lesson.

<http://www.imsdb.com/scripts/Piano,-The.html> (Hämtad 2011-20).

Tims, Anna. 2012. How we made: Michael Nyman and Jane Campion on The Piano. *The*

Guardian. 30 juli. <http://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/how-we-made-the-piano>

(Hämtad 2013-11-20).

Youtube, 2008. Holly Hunter winning an Oscar for The Piano.

<http://www.youtube.com/watch?v=6E2g0LBoPs0> (Hämtad 2013-11-19).

Film

Campion, Jane. 1993. *The Piano*. Australian Bluray Release, 11 november 2009. Icon Home Entertainment. UPC-kod: 9339065002317.

Soundtrack/CD

Nyman, Michael. 1993a. *The Piano*. Virgin Records: CDVEX 919, 7243 8 39549 2 6

Noter

Nyman, Michael. 1993b. 'The Heart Asks Pleasure First: The Promise/'The Sacrifice'. *The Piano*. Chester Music.