

Når Musikken Slukkes

- En Undersøgelse af Hollywoods Indflydelse på den Kinesiske Filmmusik før, under og efter den Kinesiske Kulturrevolution



AALBORG UNIVERSITY
STUDENT REPORT

Musikvidenskab
Aalborg Universitet
Oktober 2020
Tenna Stinne Sandø
Møller
Vejleder: Mark Grimshaw-
Aagaard

Abstract

The purpose of this thesis is to examine the influence that Hollywood has had on Chinese film music, and whether or not this influence is affected by the Chinese cultural revolution. To do this, I have found fifteen movies from 1955 to 1979, five movies before, five during, and five after the cultural revolution. To answer the problem statement, it was necessary to find theories about Hollywood music and make generalizations based on these. These generalizations were then used to set up three categories, music in the movies, instrumentation and overall themes. Music in the movies is about how much music is in the movies timewise. Instrumentation also include pitch, since the movies uses Chinese instruments, and they might not have a western pitch. Overall themes look at musical themes, and also include looking at leitmotifs. The analysis will also examine the function of the music, and whether or not it enhances or establishes the feelings in the movie or if it creates continuity between scenes. These categories and functions are based on theories from Frank Lehman and Caryl Flinn. Through analyzing the music in the Chinese films, I found that the music, timewise, seems to increase from before the cultural revolution to under and after. This was not by a lot, but a small increase was still seen. The instrumentation seemed to become more western, and the biggest change was the use of electronic instruments, which started around 1979. The overall themes were repeated more, and the repetitions seemed to be more varied, but only one movie seemed to use leitmotifs. The music seemed to become more functional under and after the cultural revolution. Before it seemed random, and at times it did not appear to fit the general feel of the scenes. Under and during the cultural revolution, the music seemed to fit more to the visuals of the movies, and the function that was most common was enhancing the feelings in the movie scenes. Overall, I found that the influence from Hollywood seemed to be growing, from before the cultural revolution to after, however, the cultural revolution might not have had any effect on that influence. The influence seemed to be there already before the cultural revolution, and it only seemed to grow, even during. The Chinese cultural revolution did halt the production of fiction movies for a few years, but whether or not that had any effect on the influence from Hollywood is hard to tell, since the influence still progressed. I did find through this thesis, that research on Chinese film music is sparse. This paper is to make up for that a little, but there is still far to little for such an interesting part of the worlds film music.

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	1
Emneindskrækning og problemstilling.....	2
Valg af empiri.....	2
Den Kinesiske Filmindustri	6
Den Kinesiske Kulturrevolution	10
Hollywood Filmmusik.....	11
Analysemetode.....	13
Metodeafsnit	14
Problemstillinger i Tværkulturelle Analyser	14
Filmmusikken i Kina	17
Musik i Filmen.....	17
Instrumentation.....	19
Overordnede Temaer.....	23
Ledemotiver.....	28
Musikkens Funktioner	28
Hollywoodization i den Kinesiske Filmmusik.....	31
Den Kinesiske Filmmusik	31
Hollywoodization	32
Konklusion	34
Videre Arbejde.....	35
Litteraturliste	36

Indledning

“It’s not ‘domination’ by American cinema. It’s just the magic of storytelling and it unites the world.” (Fra: Hiltunen, 2002, s. xii) Sådant udtalte Steven Spielberg i 1994. Hvorvidt den globale filmindustri bliver domineret af den amerikanske, er et spørgsmål, der længe er blevet diskuteret. Fænomenet kaldes hollywoodization, og er opkaldt efter Hollywood, en af Amerikas første filmindustrier, som i dag er synonymt med hele Amerikas filmindustri (Britannica, 2019). Hollywoodization omhandler nærmere bestemt hvordan Hollywood har påvirket filmindustrier rundt omkring i verden, hvorved de forsøger at duplikere Hollywoods produktionsstil (Ibbi, 2013, s. 95). Hollywoodization kan ses som en del af denne vesternisering, som er en spredning af en vestlig kultur, der virker til at finde sted (Ho, 2003, s. 143). Hollywoodization er dog mere specifik, da den fokuserer på filmindustrien, inklusiv filmmusikken. Der dog tilfælde, hvor lande forsøger at forhindre denne indflydelse fra vesten. Et af disse steder er Kina, der dog i dag har åbnet mere op for omverden (Ibbi, 2013, s. 99). Men sådan har det ikke altid været.

Kina var særligt lukket under den kinesiske kulturrevolution, der varede fra 1966 til 1976 (Jian et al., 2015, s. 206). Kulturrevolutionen gik især hårdt ud over Kinas traditionelle kultur, men endnu værre gik det ud over folket. Omkring 100 millioner mennesker, ifølge den officielle vurdering, blev påvirket af de mange forfølgelser, der skete landet over. Derudover ledte kulturrevolutionen til borgerkrig, der blev støttet af Mao Zedong (Jian et al., 2015, s. 1 - 2), som var Kinas præsident fra 1949 til 1959 (Jian et al., 2015, s. 206). Kulturrevolutionen havde en stor effekt på landets kultur, men særligt gik det udover filmindustrien. Der er flere årsager til dette. Film kunne nå ud til store mængder, derudover kom film oprindeligt udefra, og de kunne let blive manipuleret med af udefrakommende styrker. Dette gjorde at den fiktive filmproduktion blev stoppet i starten af kulturrevolutionen. Produktionen af film begyndte langsomt igen i 1970, men under kraftigt opsyn (Clark, 1983, s. 304 - 309). En af grundene til at filmindustrien blev set som potentielt skadelig var denne påvirkning af udefrakommende kræfter. Film var kommet til landet fra vesten, og de første film der blev vist i Kina var vestlige film. Derudover var det en vestlig teknologi, der blev brugt til både at vise og senere skabe filmene (Kar og Bren, 2004, s. 3-12). Dette gjaldt desuden for teknologien bag filmmusikken (Kar og Bren, 2004, s. 59 - 62).

Men hvorvidt kulturrevolutionen havde en effekt på indflydelsen udefra på filmindustrien og filmmusikken er spørgsmålet?

Emneindskrænkning og problemstilling

I det følgende afsnit vil jeg komme ind på indskrænkningen af mit emne, og hvorfor netop dette emne er blevet valgt.

Jeg har længe fundet musikken fra Kina interessant. I mit bachelorprojekt undersøgte jeg hvor meget af musikken i Disneys Mulan havde kinesisk indflydelse. Dette fik mig til at fordybe mig i den meget alsidige musik i Kina. Men selve empirien var stadig vestlig. Dette har fået mig til at vælge empiri fra Kina istedet. Siden jeg har arbejdet meget med filmmusik, gav det sig selv, at dette ville være mit emne. Derudover har der ikke været stor fokus på filmmusikken i Kina, og der virker til at være manglende forskning på dette område (Yeh, 2002, s. 78 - 89). Dette er en fuldstændig modsætning til forskningen af amerikansk filmmusik, som har stor mængde forskning på området, selv i forhold til de tidlige film. Men på trods af at jeg har fordybet mig i kinesisk musik, er der stadig en del faldgruber, når der arbejdes med andre kulturer. Derfor har jeg valgt at udnytte min vestlige baggrund, ved derved at kigge på den vestlige indflydelse på filmmusikken, særligt Hollywoods indflydelse, da denne er set som en af de helt store filmindustrier. Dette giver særligt mening i forhold til perioden omkring kulturrevolutionen. Som førnævnt var der en stor frygt under kulturrevolutionen for udefrakommende påvirkning. Dette kan lede frem til en hypotese om, at Hollywoods indflydelse kan være blevet påvirket af kulturrevolutionen. Denne hypotese har ledt mig frem til følgende problemformulering:

Hvilken indflydelse havde Hollywood på filmmusikken fra kinesiske film, før, under og efter den kinesiske kulturrevolution, og, har der været indflydelse, ses der ændringer fra før til efter?

Valg af empiri

I det følgende afsnit vil jeg komme ind på valget af empiri, og begrundelsen herfor. Noget af det første jeg har måttet undersøge i forbindelse med denne problemstilling, har været, om undersøgelsen var mulig. For at undersøge Hollywoods indflydelse på filmmusikken fra Kina omkring kulturrevolutionen, skulle jeg gerne bruge film fra både før, under og efter

kulturrevolutionen. Dette betød at jeg måtte finde kinesiske film fra før 1966, imellem 66 - 76, og efter 1976. For det første har man i vesten ikke adgang til alle kinesiske film. Derudover er det ældre film, hvilke kan være svære at finde. Under min søgen efter film opstod en anden problemstilling. En del af de film jeg først havde fundet, kom fra Hong Kong, som på det tidspunkt var under britisk styre, og derfor ikke oplevede samme konsekvenser fra kulturrevolutionen som Kinas fastland (Kar og Bren, 2004, s. 192 - 194). Dette gjorde, at jeg følte, at jeg var nødt til at finde film fra Kinas fastland, netop fordi Hong Kongs filmindustri ikke var ramt af kulturrevolutionen på samme måde. Jeg har fundet frem til 15 kinesiske film, fem fra før kulturrevolutionen, fem fra under, og fem fra efter kulturrevolutionen. Nogle af filmene er valgt med henblik på at komme så tæt på årstallene for kulturrevolutionen. Men jeg har i visse tilfælde været nødsaget til at vælge en film grundet tilgængeligheden, da det ikke har været muligt at finde alle de kinesiske film fra denne periode. Jeg har dog forsøgt at holde filmene indenfor samme genre. Filmene kan alle siges at høre ind under dramagenren, hvor nogle få hælder mere over til krigsfilm, og en enkelt hælder mere over til komedie. Filmene der synes at høre mere under krigsfilmsgenren er Song Jingshi, Living Forever in Burning Flames, Tunnel War, Sparkling Red Star og Xiao Hua. Filmen der hælder mere over til komediegenren, er What a Family. Jeg har desuden forsøgt at vælge film med filmmusik der på overfladen lyder forskelligt, f.eks. forskel i instrumentering, og om der lyder til at være overordnede temaer, eller om musikken lyder mere tilfældig. Jeg forsøgte desuden af finde musik, der på en eller anden måde havde fået særlig anerkendelse, men som førnævnt har der ikke været særlig stor fokus på filmmusikken. Jeg kunne kun finde en kilde, der nævnte filmmusikken fra en film, hvilket er Xiao Hua (CGTN, 2018).

De femten kinesiske film er følgende:

Song Jingshi (1955)

Early Spring in February (1963)

Two Stage Sisters (1964)

Living Forever in Burning Flames (1965)

Tunnel War (1965)

Sunny Days (1973)

Tremendous Flood (1973)

Sparkling Red Star (1974)

The Fiery Years (1974)

Spring Seedlings (1975)

The Blue Bay (1978)

A Rigorous Course (1978)

Xiao Hua (1979)

Troubled Laughter (1979)

What a Family (1979)

Song Jingshi, *Living Forever in Burning Flames*, *Tunnel War*, *Sparkling Red Star* og *Xiao Hua* omhandler alle krig. Song Jingshi er baseret på en historisk person, ved navn Song Jingshi, som var en oprører, der gik imod Qing-dynastiet. Oprindeligt overgav Song Jingshi sig til Qing-dynastiet, men på grund af politiske årsager mente instruktørerne Sun Yu og Zheng Junli at denne slutning ikke ville blive modtaget vel især af kommunistpartiet. Song Jingshi skulle forestille at tale for kommunistpartiet og dens idealer og kunne derved ikke ses overgive sig. Derfor ændrede de det til at overgivelsen istedet bliver brugt som en fælde. Filmen blev dog, på trods af ændringerne, ikke vel modtaget (Wang, 2014, s. 37 - 43). *Living Forever in Burning Flames* omhandler en gruppe kommunister i fængsel, der gør oprør og slipper fri. *Tunnel War* handler om en by der forsvarer sig mod fjenden ved at grave tunneler under byen, de kan gemme sig i, og lægge fælder i, og *Xiao Hua* omhandler to unge kvinder, der op grund af krig bliver adskilt fra deres familie, men som til sidst ikke blot finder hinanden, men bliver også genforenet med deres familie. Filmen *Sparkling Red Star* er en propagandafilm fra 1974. Filmen omhandler Pan Dongzi en ung teenagedreng, hvis far er en del af den kommunistiske hær, og som til sidst selv ender med at blive en del af hæren, efter at han har været med til at befrie den by han bor i fra den onde Hu Hansen. *Early Spring in February*, *Two Stage Sisters* og *Spring Seedlings* omhandler de fattiges kamp for overlevelse. I *Early Spring in February* ses det igennem en lærer, der forsøger at hjælpe enken til en gammel klassekammerat, men samtidig forelsker sig i en anden kvinde, der kommer fra en mere gunstig baggrund. I *Two Stage Sisters* følges to kvinder fra en operatrup, og i *Spring Seedlings* forsøger en ung kvinde at tage kampen op mod lederen af det lokale hospital, der kun tænker på penge, ved at blive sygeplejerske. *Sunny Days* omhandler opdelingen af land, og derved fordelingen af korn, imellem to distrikter i en lille by på landet og *Tremendous Flood* omhandler et lille samfunds kamp mod oversvømmelse. *The Fiery Years*, *The Blue Bay* og *A Rigorous Course* omhandler alle arbejderklassen og de politiske intriger der foregår bag facaden. *The Fiery Years* foregår på et stålværk, *The Blue Bay* omhandler bygningen af en havnekaj, og *A Rigorous Course* omhandler et jernbaneselskab. *Troubled Laughter* foregår under kulturrevolutionen, og omhandler en journalist, ved navn Fu Bin, der kæmper med hans samvittighed, da han ofte er nødt til at lyve og skjule

sandheden på grund af regeringen. Han ender med at blive anholdt, men kommer til sidst ud igen efter kulturrevolutionen er slut, og bliver genforenet med sin kone. Den sidste film, *What a Family*, er et komediedrama, der følger en families hverdag, og hvordan familien forøges med børnenes respektive partnere.

Den Kinesiske Filmindustri

For at skabe en ordentlig baggrund for undersøgelsen vil den kinesiske filmindustri og filmmusikken blive beskrevet nedenfor. Som førnævnt synes, der især at være manglende forskning indenfor filmmusikken. Dette gælder også i forhold til de historiske tendenser indenfor filmmusikken, hvorfor denne har været svær at beskrive. Desuden er der visse detaljer der sås tvivl om på grund af oversættelsen af ældre kinesiske kilder.

Film synes at være kommet til Kina og Hong Kong omkring april 1897. På det tidspunkt var Hong Kong en britisk colony. Der er dog tekster fra Kina, der tyder på, at film muligvis var blevet vist lidt tidligere, men det er svært at vurdere om de tekster netop snakker om film, eller der nærmere var tale om billeder vist gennem en 'magisk' lanterne, som var en forgænger for filmprojektoren (Kar og Bren, 2004, s. 3-11). Ifølge Kar og Bren er det dog først i 97 at det kan bevises, at der blev vist film i Kina. Franskmanden Maurice Charvet tyder på, ifølge dem, at være den første til at fremvise film i Kina. Han startede sin fremvisning i Hong Kong i april 1897 (Kar og Bren, 2004, s. 8-11). I maj det år kom film til fastlands Kina, fremvist af Harry Welby Cook. Ikke meget vides om Cook, men ifølge Kar og Bren var han med til at bringe film til Kina, og han har muligvis været den første til at fremvise film på fastlands Kina, dog efter Charvet havde fremvist film i Hong Kong (Kar og Bren, 2004, s. 11-12). Den canadiske Lewis M. Johnson bør nævnes i forbindelse med starten af den fremspirende filmindustri. Han bestyrede et hotel i Shanghai, og endte med at slå sig sammen med Charvet, hvor han hjalp med at opsætte filmfremvisninger. Andre der bør nævnes, er amerikaneren James Ricalton og franskmanden George Lambart D'Arc, som var med til at fremvise film i slutningen af 1800-tallet i Kina (Kar og Bren, 2004, s. 16-19).

Før 1907 blev filmene generelt vist på steder, hvor fremvisning af film var midlertidig, men i 1907 åbnede den spanske Antonio Ramos Hong Kongs første biograf. Flere teatre viste dog på det tidspunkt allerede film regelmæssigt (Kar og Bren, 2004, s. 21 - 22).

Det første kinesisk finansieret teater blev startet af Law Ming-Yau. Han startede True Light Cinema, der brændte ned i 1920, men som blev bygget op igen, større end før. Law startede flere teatre op rundt omkring i Kina og sluttede sig sammen med Lo Gun for at skabe det største teaterselskab der viste vestlige film. De ansatte endda folk til at oversætte undertekster til de vestlige film. I 1930 gik Law sammen med filmproducenten Lai Man-Wai og startede United Photoplay Service. De fik overtalt andre filmselskaber til at tilslutte sig deres selskab. Dette selskab blev det første kinesiske selskab til at efterligne Hollywood, hvor filmselskabet både stod for produktion, distribution og fremvisning (Kar og Bren, 2004, s. 62 - 65).

In 1909 begyndte produktionen af film i Kina under udenlandsk ledelse og finansiering. En af disse tidlige filmselskaber var The Ming Sing Company, som hyrede kinesiske instruktører, manuskriptforfattere og skuespillere. Amerikaneren Benjamin Brodsky er krediteret for at have finansieret og produceret de første kinesiske film i Shanghai og Hong Kong. Han skabte filmselskabet Asia Films Company i 1909 (Kar og Bren, 2004, s. 29 - 30).

Tonefilm eller talefilm kom til Kina i 1929 med amerikanske film. Den første kinesiske talefilm, *Songstress Red Peony*, kom i 1931. Samme år fik den kinesiske film *Pretty Scenes of a Cabaret* premiere. Denne var lavet med et andet lydsystem end den anden film, da det andet system havde problemer med at synkronisere musikken til filmen. Derfor blev det amerikanske Movietone lydsystem brugt. Samtidig blev tre amerikanere hyret til at hjælpe med lyden; cinematograf Bert Cann samt lydteknikerne Leo Britton og Bryan C. Guerin. Den første Kantonesiske talefilm havde premiere i Hong Kong i 1933 (Kar og Bren, 2004, s. 59 - 62).

Filmmusikken i Kina har ikke haft det store fokus. Da lydfilm først kom frem, var der særligt to tendenser i forhold til filmmusikken. Den ene tendens var, at der i mange film brugt allerede eksisterende populære kinesiske sange, som publikum kendte. Samtidig var der en anden tendens til at bruge vestlig musik. Derudover var størsteparten af film med lyd i starten af 30'erne kun med musik og ikke tale. En tredje tendens der dukkede op, var at inkorporere kinesisk musik i de film med hovedsageligt vestlig musik. Dette gjorde man ved at få skuespillerne til at synge eller spille på et kinesisk instrument. Filmen *City Scenes* fra 1935 var en af de første kinesiske film, hvor en stor del af musikken var original musik skrevet til filmen (Yeh, 2002, s. 78 - 89).

I 1933 kom den kinesiske filmscene til Amerika. Dette skete, da Moon Kwan og Joseph Chiu, der begge var født i Kina, men var kommet til Amerika, startede Grandview Film Company i San Francisco, med en bestyrelse af kinesisk-amerikanske forretningsfolk. De lavede film om kinesere, der levede i Amerika. De havde dog flyttet det meste af deres selskab til Hong Kong i 1935 (Kar og Bren, 2004, s. 74 - 80). Under 2. verdenskrig kunne mange af deres film dog ikke komme til Kina, men de skabte stadig film til de kinesere der boede i Amerika. De lavede omkring tyve film fra 1939 - 1945, som blev sendt til diverse kinesiske distrikter i Amerika. Kwan og Chiu var med til at starte farvefilmsproduktionen i Hong Kong efter krigen, på grund af deres farvefilm. Kwan og Chiu var dog ikke de eneste kinesere, der skabte en kinesisk filmindustri i Amerika. Der var både skuespillere og manuskriptforfattere osv. som var med til ikke blot at repræsentere kineserne i Amerika, men var desuden med til at påvirke filmproduktionen især i Hong Kong (Kar og Bren, 2004, s. 83 - 87).

Hong Kong og Shanghai kunne begge ses som Kinas Hollywood, og inspirationen kom fra begge veje mellem dem, samtidig med at instruktører, manuskriptforfatter, skuespillere osv. kom på fra Kinas fastland til Hong Kong og omvendt. Regeringen i Kina mente dog ikke at Hong Kong havde meget kulturelt at byde på, og forsøgte flere gange at mindske Hong Kongs filmproduktion. Dette gjorde de blandt andet ved at forbyde kantonesiske film i 1936, hvilket var den dialekt som var mest brugt i film i Hong Kong. Den eneste dialekt der måtte tales i film, var mandarin. Denne lov havde dog ikke meget effekt, og forbuddet mod Kantonesiske film endte med at blive udskudt i 1937. På trods af modstand fra Kinas fastland var der i midten af 1930'erne skabt en selvstændighed af Hong Kongs filmmiljø, på grund af Hong Kongs stabile miljø under britisk styre, modsat Kinas fastland, der var under konstante politiske og økonomiske ændringer (Kar og Bren, 2004, s. 124 - 126).

Filmproduktionen på Kinas fastland ophørte fra 1937 - 1938 under 2. verdenskrig, da Japan delvist havde besat Kina (Kar og Bren 2004, s. 135). Hong Kongs filmproduktion ophørte næsten i 1941 efter angrebet på Pearl Harbor, hvor Hong Kong blev besat af Japanerne (Kar og Bren, 2004, s. 139). Efter krigen var både Hong Kong og Kinas fastland hårdt ramt, og måtte langsomt samle stumperne, for at få filmindustrien op at køre igen (Kar og Bren, 2004, s. 143 - 144). På grund af borgerkrig mellem Kinas nationale parti og det kommunistiske parti flygtede mange til Hong Kong, der på grund af det britiske styre ikke var påvirket på samme måde. Dette gjaldt mange personer i filmindustrien, hvilket gjorde, at filmindustrien på dette tidspunkt voksede i Hong Kong. Denne kamp mellem de to politiske partier blev desuden kæmpet på skærmen. Her lavede begge sider politiske film, der støttede sagen (Kar og Bren, 2004, s. 146 - 149). Det kommunistiske parti vandt, og begyndte langsomt at overtage Kinas fastland. På grund af den politiske konflikt, begyndte både Kinas fastland, Hong Kong og endda Taiwan at kontrollere importen af film. Filminstruktører der skabte film på mandarin måtte vælge side for at overleve. I Taiwan var de kun de film der var højreorienterede, hvorimod Kinas fastland kun lod film ind med en venstreorienteret ideologi.

I Hong Kong blev en del instruktører med kommunistiske idealer anholdt, og sendte et klart signal om at kommunistiske idealer ikke var velkomne. Dette kom i forbindelse med at den kolde krig var på sit højeste, og side Hong Kong var under britisk styre, gav det mening at de gik imod alt der havde med kommunisme at gøre. Denne politiske krise betød dog ikke blot at instruktører fra Hong Kong måtte rejse til Kinas fastland, men det gik også den modsatte retning, med de instruktører fra Kinas fastland der var imod kommunismen. USA endte med at blande sig i

krisen, og gav støtte til kunst og filmscenen, for at gå imod Kinas fastlands kommunistiske propaganda (Kar og Bren, 2004, s. 153 - 156).

I 60'erne og 70'erne begyndte kampsportsfilm, især kung-fu film, at blive populært (Kar og Bren, 2004, s. 281). Denne genre startede oprindeligt på Kinas fastland i 1920'erne men regeringen mente ikke disse film havde en god indvirkning på landets unge, og forsøgte at få genren forbudt. Dette gjorde at instruktørerne, der specialiserede sig i denne type film, rejste til Hong Kong (Kar og Bren, 2004, s. 111 - 112). Dette startede genren i Hong Kong, og i 60'erne og 70'erne fik den stor indflydelse verden over. Disse film blandede vestlige filmteknikker med kinesiske, der var udviklet gennem arbejdet med kampsportsfilm (Kar og Bren, 2004, s. 281 - 282).

På Kinas fastland startede kulturrevolutionen i 1966, hvilket gjorde at filmindustrien måtte lukke ned for produktionen af fiktive film indtil 1970, hvor de igen langsomt begyndte at lave film, dog under skarpt opsyn fra regeringen. Under denne periode var dokumentarer de eneste film der blev lavet under denne periode. Den første fiktive film der blev udgivet på fastlandet efter denne periode, var Taking Tiger Mountain by Strategy. De første film efter kulturrevolutionens start havde ikke meget mangfoldighed blandt emnerne, på grund af restriktioner fra regeringen. Mange af filmene var en filmatisering af en allerede eksisterende kinesisk opera. Restriktionerne på filmindustrien blev lempet omkring 1978 - 79, et par år efter kulturrevolutionen sluttede, da regeringen indså, at for voldsomme restriktioner var dårligt for kulturen. (Clark, 1983, s. 304 - 314).

I 1983 begyndte Storbritannien og Kina at snakke om at Hong Kong igen burde tilhøre Kina. Dette skabte en identitetskrise indenfor Hong Kongs filmscene, da det var uklart hvad det ville betyde for Hong Kongs frihed og distributionsrettigheder. Overgangen fra britisk styre til Kinesisk kom dog til at tage sin tid, da Hong Kong først blev en del af Kina i 1997, dog som en særlig administrativ region, og var derfor ikke underlagt Kinas fulde styre. Denne overgangsperiode endte dog ikke med at have en negativ indflydelse på Hong Kongs filmscene. Istedet begyndte Hong Kongs instruktører at samarbejde med Kinas fastland for at etablere sig i fastlandets filmscene inden afslutningen på overgangsperioden. Derudover blev kinesiske film eksporteret til andre lande som aldrig før og begyndte at have stor succes også i udlandet. Denne succes varede dog ikke ved, og i slutningen af 90'erne begyndte en tilbagegang for filmscenen i Hong Kong (Kar og Bren, 2004, s. 192 - 194).

I 90'erne opstod en række uafhængige filminstruktører. Disse forsøger af skabe film udenfor systemet for at undgå censur. Disse film blev af vesten set som undergrundsfilm og blev ofte ikke vist i Kina på grund af censur, men blev ofte istedet vist i vesten. Hvis nogle af disse

filminstruktører ville have deres film vist i Kina, måtte de indgå en aftale med den kinesiske regering og lave filmen på deres vilkår (Kar og Bren, 2004, s. 96 - 98).

I starten af 2000'erne fik Kina en ny generation af ledere, og derfor begyndte den strenge censur at blive svækket. Film blev godkendt hurtigere og med mindre modstand. Derudover blev Kina en del af verdenshandelsorganisationen, hvilket har givet en større åbenhed i kulturlivet (Lu og Yeh, 2005, s. 131 - 132). I 2001 vandt *Crouching Tiger Hidden Dragon* en oscar, både for bedste udenlandske film, men også for bedste originale score. Selvom kinesiske film havde haft stor succes i udlandet, var det første gang de havde vundet en oscar. Derudover var det første gang at filmmusikken havde fået anerkendelse i udlandet (Lin, 2007, s. 2). I dag er Kina's filmmarked den anden største i verden. Selvom censuren gradvist er blevet mindre siden indtrædelsen af verdenshandelsorganisationen, eksisterer den stadig, hvilket blandt andet kan ses i begrænsningen af internettet i Kina (Johnson et al., 2014, s. 1 - 3). Den teknologiske udvikling har dog fulgt med i Kina. Dette har blandt andet gjort, at film ikke længere nødvendigvis laves til biografer. Seerne kan nu få adgang til film via flere forskellige platforme, blandt andet via computere og smartphones. Dette har givet anledning til en anden måde at skabe film på, blandt andet i forhold til amatørproduktion (Johnson et al., 2014, s. 1-5).

Den Kinesiske Kulturrevolution

Den kinesiske kulturrevolution er en del af problemstillingen. Derfor er det essentielt at forstå hvad denne er, og hvilken betydning den havde for Kina og den kinesiske kultur. Derfor vil det følgende afsnit give et overblik over kulturrevolutionen.

Den kinesiske kulturrevolution startede d. 16. Maj 1966 (Jian et al., 2015, s. 5). Kulturrevolutionen blev startet af Mao Zedong, som på det tidspunkt var formand for det kommunistiske parti i Kina. Han var forhenværende præsident for landet fra 1949 til 1959. Han startede den kulturelle revolution for at rydde partiet for dem han anså som kapitalister, og for at skabe en politisk bevidsthed og en højreorienteret ideologi i befolkningen (Jian et al., 2015, s. 206). Mao lukkede skolerne ned, og en del af eleverne startede den paramilitære studenterbevægelse den røde garde, der tjente Mao. Maos forsøg på at overtage magten ledte i 1967 og 68 til borgerkrig, der endte i store tab af både militærpersonale og civile (Jian et al., 2015, s. 2 - 8). Kulturrevolutionen endte officielt d. 6. oktober 1976, efter Maos død, da fire af det kommunistiske partis ledere, som var for Maos kulturrevolution, blev anholdt. En af disse personer var Jiang Qing, Maos kone. Disse fire var aktive indenfor kunst og litteratur. Da de blev anholdt, blev det fejret rundt om i landet (Jian

et al., 2015, s. 123 - 125). Efter kulturrevolutionen blev flere af dem der var blevet forfulgt og anholdt under revolutionen erklæret uskyldige. Dette gjaldt mere end 20 millioner mennesker, som både var ansatte i regeringen og almindelige borgere. Kulturrevolutionen havde store negative konsekvenser både for kulturen, økonomien og landets borgere (Jian et al., 2015, s. 14 - 16). Omkring 1,5 millioner mennesker blev slået ihjel, og mange blev fængslet (History.com, 2020). Regeringen forsøgte ret hurtigt at skubbe kulturrevolutionen i glemmebogen, da de var bange for, at folk ville være utilfredse med, at de beholdt magten, efter partiet, under Mao, havde startet kulturrevolutionen. Dette gjorde de blandt andet ved at skubbe skylden over på andre end Mao, blandt andet hans kone, og de andre tre der var blevet anholdt ved kulturrevolutionens slutning. Der er siden blevet sat spørgsmålstegn ved mange af detaljerne, der blev fremlagt efter kulturrevolutionen, men de officielle dokumenter fra perioden forbliver dog klassificeret (Jian et al., 2015, s. 14 - 16).

Hollywood Filmmusik

For at kunne besvare problemformuleringen, om Hollywood har haft indflydelse på den kinesiske filmmusik, er det vigtigt først at klargøre hvad Hollywood filmmusik er.

Hollywood, som er blevet ækvivalent med Amerikas filmindustri (Encyclopædia Britannica, 2019), dominerer filmscenen og især hvordan film bliver lavet. Selvom film fra rundt om i verden har inspireret Hollywood film, har inspirationen fra Hollywood til resten af verden været langt større (Ibbi, 2013, s. 94). Hollywoods filmindustri kan deles op i to epoker, klassisk Hollywood - også kaldet Golden Age Hollywood, og post-klassisk Hollywood. Klassisk Hollywood varede fra ca. slut 1930'erne til slut 1950'erne (Larsen, 2005, s. 94), men tidsperioden for post-klassisk Hollywood er mere omdiskuteret, men i forhold til denne opgave, er det ikke nødvendigt at indsnævre denne periode, men blot at nævne, at denne kommer efter klassisk Hollywood (Langford, 2010, s. xiv).

Musik har været en del af film fra starten. Selv under stumfilm hvor live musik blev spillet til filmen (Larsen, 2005, s. 13). I Lehmans bog *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*, skriver han at "*Film music must be heard as an integral part of a complex multimedia whole and a larger cultural cinematic practice, rather than just as an offshoot of one pre-existing stylistic tributary or another.*" (Lehman, 2018, s. 6)

Filmmusik skal ses som en del af et multimedie. Derudover står filmmusik sjældent alene, men fortolkes baseret på allerede eksisterende filmmusik og de troper, der findes inden for genren (Lehman, 2018, s. 6 - 9).

Lehman forsøger i sin bog at beskrive tonale praksisser i Hollywood filmmusik, men som han selv beskriver, er dette ikke en simpel opgave, da der findes mange forskellige genrer og tendenser indenfor filmmusikken, og det derfor er svært at skabe sammenhænge baseret på harmoniske tendenser over sådan en bred vifte (Lehman, 2018, s. 17). Som Lehman skriver: *“Whether or not we recognize the instinctive rightness of “sounds like film music” in certain cases, there is ultimately no one Hollywood tonal practice that the phrase uniquely specifies”* (Lehman, 2018, s. 17). Han skriver dog at elementer indenfor *“tonal styles and harmonic formulas”* godt kan inkluderes i *“Hollywood sound”* (Lehman, 2018, s. 18). Dette ses blandt andet i inspirationen fra romantikkens musik, som ses i meget filmmusik (Lehman, 2018, s. 19). Denne inspiration kommer særligt fra komponisten Richard Wagner, især hans leitmotiv, på dansk kaldet ledemotiv (Flinn, 1992, s. 13 - 14). Et ledemotiv er en musikalsk ide der kan knyttes til et substantiv, som f.eks. en person, et sted, en ting, en aktivitet eller en følelsesmæssig tilstand. Et ledemotiv kan skabe associationer igennem filmen, og kan hjælpe med at afklare handlingen i en film (Rothbart, 2012, s. 14 - 15). Det kan dog diskuteres, om Hollywood har brugt Wagners ledemotiv i forhold til den originale hensigt, eller om denne er blevet fordrejet. Den største kriticisme beror på at ledemotivet i Hollywood filmmusik ikke bruges så subtilt som hos Wagner (Flinn, 1992, s. 27). Et eksempel på et ledemotiv fra en Hollywood film er Carmens tema fra filmen *The Big Sleep* fra 1946. Det høres gentagne gange i filmen, når Carmen dukker op eller bliver omtalt (Larsen, 2005, s. 100 - 108). Motivet ses nedenfor i figur 1.



(Figur 1 viser Carmens tema, Carmen on the Staircase, fra *The Big Sleep*.)

Romantikkens musik blev en stor del af Hollywood af en grund. Mange komponister, der kom til Hollywood, var immigranter, der allerede havde en baggrund indenfor den romantiske stil. Nogle af de helt store navne var blandt andet Korngold, Steiner og Waxman (Lehman, 2018, s. 20).

1. Musik i filmen:

Siden wall-to-wall score blev mere almindelig fra 30'erne, er det vigtigt at undersøge, hvor stor en del af filmen indeholder musik.

2. Instrumentation:

Under instrumentation hører også pitch, da musikken der analyseres, ikke er vestlig. Dette kan gøre, at instrumenterne ikke har samme pitch som vestlige instrumenter.

3. Overordnede temaer:

Høres der i soundtracket et eller flere overordnede temaer, der går igen, og til tider fragmenteres og rearrangeres. Herunder undersøges desuden:

- Ledemotiver:

Som forklaret ovenover.

Derudover undersøges om filmmusikken overholder de tre overordnede funktioner:

1. Musikken forstærker eller fremhæver følelsesmæssige øjeblikke.
2. Musikken fastlægger stemningen.
3. Musikken skaber sammenhæng mellem scener.

Metodeafsnit

Dette afsnit vil beskrive opgavens metodegang, og give indblik i, hvordan rapportens resultater er fundet frem til. Analysen vil blive opstillet efter ovenstående kategorier, for netop at undersøge de relevante elementer, i forhold til problemstillingen. Ved at opstille disse kategorier ud fra flere relevante teorier, frem for at finde én allerede eksisterende teori, sikres, at fokuset kan holdes på problemstillingen, og de relevante elementer kan blive analyseret. Derved har denne rapport fokus på empirien. Analysen vil gøre brug af induktion, da den først vil forsøge at kategorisere forskellige observationer. Derefter vil analysens resultater blive diskuteret.

Problemstillinger i Tværkulturelle Analyser

Undersøgelse på tværs af kulturer kan have sine problemer. Musik bliver ofte beskrevet som universelt, men ifølge Patel og Demorest er dette ikke helt korrekt. En af grundene for dette er musiks mangfoldighed. Der kan dog være ligheder på tværs af kulturer, men som de beskriver: *“They might recognize it as music and even formulate some sense of its meaning, but such formulations often rely on more general surface qualities of the music without an awareness of deeper structures”* (Patel og Demorest, 2013, s. 647 - 648). Dette bliver ofte et af problemerne ved

at analysere andre kulturer, nemlig at analysen bliver for overfladisk.

Nasif et al. har lavet en tabel over problemer de har identificeret i forbindelse med tværkulturelle studier. Disse problemer hører en under syv kategorier:

1. Criterion Problem
2. Methodological Simplicity
3. Sampling Issues
4. Instrumentation
5. Data Collection
6. Data Analysis
7. Level of Analysis

(Nasif et al., 1991, s. 81)

Jeg vil herunder tage fat i nogle af problemerne, og diskutere dem i forhold til denne undersøgelse. Først vil jeg dog kort diskutere, hvorfor jeg mener dette er nødvendigt. Jeg mener disse problemstillinger kan være vigtigt at tage op i forhold til denne undersøgelse, da undersøgelsen omhandler en anden musikkultur, der sættes i forhold til den vestlige musikkultur. Jeg bruger her ordet kultur, men der kan sættes spørgsmålstegn ved, hvad en egentlig kultur er, og om empirien hører ind under dette. Den danske ordbog beskriver, “(resultat af) menneskers forsøg på at skabe åndelige oplevelser for sig selv og hinanden fx kunst, litteratur, musik og videnskab” (2018). Ifølge denne, hører empirien under kultur, da empirien er musik. Men i forhold til problemstillingen, som denne tekst vil forsøge at besvare, behøves en længere diskussion om empirien i forhold til kultur ikke. Det er ikke under denne kontekst at empirien er blevet afgrænset. Denne afgrænsning er blevet forklaret, og vil derfor ikke blive diskuteret her (jf. Indledningen s. 2 - 3). Derved opstår spørgsmålet, hvorfor det er vigtigt at diskutere problemstillinger ved arbejde med andre kulturer. Dette er vigtigt, da empirien stadig stammer fra en anden musikalsk kultur end den vestlige, som er min kulturelle baggrund. Dermed er det væsentligt at gøre opmærksom på disse problemer, og hvordan denne undersøgelse vil forsøge at tage stilling til dem.

Den første kategori omhandler kulturen. Her opstår problemerne ofte i forbindelse med definitionen for en kultur og kulturelle fordomme eller holdninger (Nasif et al., 1991, s. 81 - 83). Jeg vil ikke mene at den første problemstilling er et særligt problem her. Som førnævnt har

definitionen af kultur ikke betydning i forhold til undersøgelsen problemstilling. I forhold til fordomme og holdninger, kan her diskuteres forholdet mellem subjektivitet og objektivitet i analyser. Ifølge Lynne Rogers er subjektivitet ikke blot uundgåeligt i en analyse, men kan bruges som et værdifuldt værktøj i forbindelse med musikanalyse (2011, s. 209). Rogers skriver hvordan analytikerens baggrund kan have betydning: *“An analyst’s own context - created through musical training, cultural environment, and other factors - may exert an influence even if, and perhaps more strongly if, the analyst is unaware of that possibility”* (2011, s. 209). Som Roger beskriver, kommer jeg fra en bestemt kulturel baggrund. Istedet for at ignorere den, vil jeg forsøge at udnytte den. Jeg vil udnytte, at jeg kommer udefra, fra en vestlig musikbaggrund, og bruge den viden til at finde den vestlige indflydelse, særligt fra Hollywood, der kan være i filmmusikken i de kinesiske film.

Den næste kategori, methodological simplicity, omfatter blandt andet hvordan studier på tværs af kulturer ofte ikke bruger flere forskellige discipliner (Nasif et. al., 1991, s. 81 - 84). I denne undersøgelse er musikken i fokus, da problemstillingen er baseret på musisk empiri. Derfor vil dette studie ikke have dette fokus på dette. Dette betyder dog ikke, at denne undersøgelse ikke kunne have gavn af et videre arbejde indenfor en anden disciplin. Et fokus i problemstillingen er den kinesiske kulturrevolution. Derfor kunne det være interessant at dykke mere ned i de politiske tendenser bag kulturrevolutionen. Dette vil dog ikke være fokuset for denne opgave. Denne opgave er som førnævnt baseret på den musiske empiri.

En af problemstillingerne under den tredje kategori er en mangel på empiri. Som førnævnt er empirien blevet diskuteret i et tidligere afsnit (jf. Indledningen s. 2 - 3).

Den fjerde kategori omfatter ækvivalens. Denne problemstilling kan være særlig relevant for denne undersøgelse. Ækvivalens i forhold til andre kulturer omfatter blandt andet sproget (Nasif et al., 1991, s. 81 - 85). Oversættelser har stort set aldrig helt den samme betydning som originalsproget. I denne undersøgelse kan sproget være et problem, da det ikke har været muligt at finde oversættelser af filmen. Jeg mener dog stadig, undersøgelsen af musikken kan være relevant, selvom jeg ikke kan forstå, alt hvad der bliver sagt. Dette mener jeg af flere grunde. For det første tager denne undersøgelse udgangspunkt i musikken og ikke i sproget. Dette betyder ikke, at hvad der bliver sagt i en scene ikke kan have betydning for musikken. Musik og billede i film påvirker begge hinanden. Derved kan en sørgelig scene, gøre musikken endnu mere sørgelig og omvendt. Men selvom jeg ikke forstår, alt hvad der bliver sagt, betyder det ikke, at jeg ikke kan følge med i handlingen. Der vil være ting, der misses, men generelt vil forståelsen af handlingen ikke være et problem. Derudover er det særligt musikken der er i fokus, og ikke handlingen, og det er specifikt den

vestlige inspiration i musikken, hvorfor det ikke er nødvendigt at kunne forstå alt det, der bliver sagt. De sidste tre kategorier har ikke relevans for denne undersøgelse, og vil derfor ikke blive diskuteret

Filmmusikken i Kina

De følgende afsnit vil analysere musikken i de femten kinesiske film, baseret på parametrene i de ovenstående afsnit. Analysen vil være delt ind efter de forskellige kategorier, musik i filmen, instrumentation og overordnede temaer. Funktionerne i musikken vil blive undersøgt i samme afsnit.

Musik i Filmen

I dag er musikken blevet en stor del af filmuniverset. Mange film har musik i det meste af filmen. Det har dog ikke altid været sådan. Som førnævnt kom den første kinesiske film med både tale og musik i 1931. Dette blev muligt på grund af det amerikanske lydsystem movietone (jf. Den Kinesiske Filmindustri s. 7). Musikken fyldte dog ikke så meget som i mange amerikanske film på det tidspunkt, da det blev mere almindeligt at have wall-to-wall-scor i film på dette tidspunkt, som førnævnt (jf. Hollywood Filmmusik, s. 11 - 13). I 1955 kom den sort/hvide film Song Jingshi ud. Denne film havde kun musik i omkring 31% af filmen. Dette kan sammenlignes med den amerikanske film Casablanca fra 1942, som derved kom ud 13 år før Song Jingshi, der har musik i ca. 66% af filmen, det vil sige mere end dobbelt så meget som Song Jingshi. Nedenunder i figur 3 ses et skema, der viser, hvor meget musik der er i de kinesiske film, både i minutter og i procent, delt op efter om de blev udgivet før, under eller efter kulturrevolutionen.

Film:	Filmlængde	Filmdel med musik	Filmdel uden musik	Procentdel med musik
Før kulturrevolutionen:				
Song Jingshi (1955)	129 min. 52 sek. (2.09.52)	40 min. 41 sek. (0.40.41)	89 min. 11 sek. (1.29.11)	ca. 31%
Early Spring in February (1963)	108 min. 36 sek. (1.48.36)	30 min. 28 sek. (0.30.28)	78 min. 8 sek. (1.18.08)	ca. 28%
Two Stage Sisters (1964)	114 min. 44 sek. (1.54.44)	47 min. 5 sek. (0.47.05)	67 min. 39 sek. (1.07.39)	ca. 41%
Living Forever in Burning Flames (1965)	135 min. 57 sek. (2.15.57)	32 min. 28 sek. (0.32.28)	103 min. 29 sek. (1.43.29)	ca. 24%

Tunnel War (1965)	96 min. 19 sek. (1.36.19)	21 min. 12 sek. (0.21.12)	75 min. 7 sek. (1.15.07)	ca. 22%
Under kulturrevolutionen:				
Sunny Days (1973)	95 min. 27 sek. (1.35.27)	26 min. 48 sek. (0.26.48)	68 min. 39 sek. (1.08.39)	ca. 27%
Tremendous Flood (1973)	86 min. 49 sek. (1.26.49)	32 min. 12 sek. (0.32.12)	54 min. 37 sek. (0.54.37)	ca. 37%
Sparkling Red Star (1974)	100 min. 3 sek. (1.40.03)	39 min. 1 sek. (0.39.01)	61 min. 2 sek. (1.01.02)	ca. 39%
The fiery Years (1974)	93 min. 23 sek. (1.34.23)	28 min. 14 sek. (0.28.14)	65 min. 9 sek. (1.05.09)	ca. 30%
Spring Seedlings (1975)	112 min. 16 sek. (1.52.16)	31 min. 31 sek. (0.31.31)	80 min. 45 sek. (1.20.45)	ca. 28%
Efter kulturrevolutionen:				
The Blue Bay (1978)	103 min. 25 sek. (1.43.25)	30 min. 44 sek. (0.30.44)	72 min. 41 sek. (1.12.41)	ca. 29%
A Rigorous Course (1978)	127 min. 51 sek. (2.07.51)	34 min. 59 sek. (0.34.59)	92 min. 52 sek. (1.32.52)	ca. 27%
Xiao Hua (1979)	96 min. 31 sek. (1.36.31)	44 min. 55 sek. (0.44.55)	51 min. 36 sek. (0.51.36)	ca. 46%
Troubled Laughter (1979)	89 min. 30 sek. (1.29.30)	30 min. 9 sek. (0.30.09)	59 min. 21 sek. (0.59.21)	ca. 34%
What a Family (1979)	92 min. 5 sek. (1.32.05)	27 min. 2 sek. (0.27.02)	65 min. 3 sek. (1.05.03)	ca. 29%

(Figur 3 viser hvor meget musik der er i filmene.)

Hvis man kigger på de individuelle tal, ser det ikke ud til, at der er særlig stor forskel mellem perioderne, før, under og efter kulturrevolutionen, men der er sket en lille stigning i hvor meget af filmen indeholder musik. Før kulturrevolutionen ses det, at der i gennemsnit er musik i 29,2%, i forhold til efter hvor dette er steget til 33%. Dette er selvfølgelig ikke alle film fra denne periode, men i forhold til hvor mange film der blev udgivet på dette tidspunkt, kan dette give en god ide om forholdet mellem musik og film i de kinesiske film. Desuden ses i skemaet, hvordan musikken i de fleste af filmene før kulturrevolutionen er under 30%, hvor den med mindst musik, af alle film, er Tunnel war med kun 22%, og den med anden mindst er Living Forever in Burning Flames på 24%. Der er en enkelt afvigelse før kulturrevolutionen på 41%, som er Two Stage Sisters. Dette giver mening, da filmen omhandler two kvinder, Zhu Chunhua og Xing Yuehong, der er en del af en omrejsende operatrup, som bliver solgt til en teatergruppe i Shanghai. Derved er en del af musikken i filmen diegetisk musik, da man ser de to kvinder optræde flere gange. Derfor giver det mening, at procentdelen er højere i dette tilfælde. Hvis man ser på det ikke-diegetiske

musik i dette tilfælde, er procentdelen lavere. Under og efter kulturrevolutionen er procentdelen generelt omkring de 30%, med en enkelt film, Xiao Hua, på 46%, som er den film med mest musik.

Instrumentation

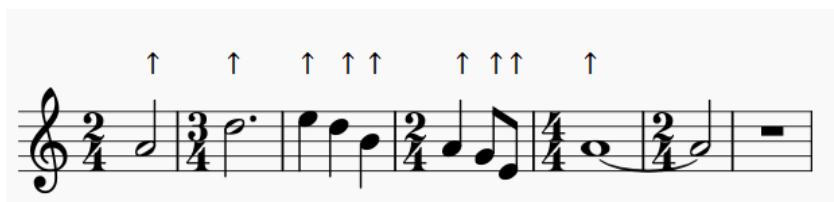
Den nedenstående figur viser en omtrentlig vurdering over hvor vestligt musikken i filmene overordnet er (se figur 4, s. 17). Den er særligt baseret på hvor mange vestlige instrumenter, der er i forhold til kinesiske, men også hvordan disse bliver brugt. Derved er den baseret på en overordnet vurdering over musikken, i forhold til andre elementer, som generel sound, temaer og musikalske funktioner. Dette skal ikke ses som en nøjagtig præsentation, men nærmere give et hurtigt overblik over musikken, og hvorvidt den er særligt vestligt inspireret. Ordet vestlig er brugt her, da Hollywood er vestlig, og den generelle instrumentation fra Hollywood er vestlig.

<i>Film:</i>	1	2	3	4	5
	Kinesisk			Vestlig	
<i>Før kulturrevolutionen:</i>					
<i>Song Jingshi (1955)</i>	X				
<i>Early Spring in February (1963)</i>			X		
<i>Two Stage Sisters (1964)</i>	X				
<i>Living Forever in Burning Flames (1965)</i>				X	
<i>Tunnel War (1965)</i>	X				
<i>Under kulturrevolutionen:</i>					
<i>Sunny Days (1973)</i>		X			
<i>Tremendous Flood (1973)</i>				X	
<i>Sparkling Red Star (1974)</i>				X	
<i>The fiery Years (1974)</i>					X
<i>Spring Seedlings (1975)</i>	X				
<i>Efter kulturrevolutionen:</i>					
<i>The Blue Bay (1978)</i>		X			
<i>A Rigorous Course (1978)</i>					X
<i>Xiao Hua (1979)</i>			X		
<i>Troubled Laughter (1979)</i>					X
<i>What a Family (1979)</i>			X		

(Figur 4 viser en oversigt over omtrent hvor vestligt inspireret musikken i filmene overordnet er.)

En af de film, der generelt bruger mange kinesiske elementer i musikken, er filmen Song Jingshi. Instrumentationen er ikke blot udbredt kinesisk, men selv pitchen er kinesisk. På grund af dette vil

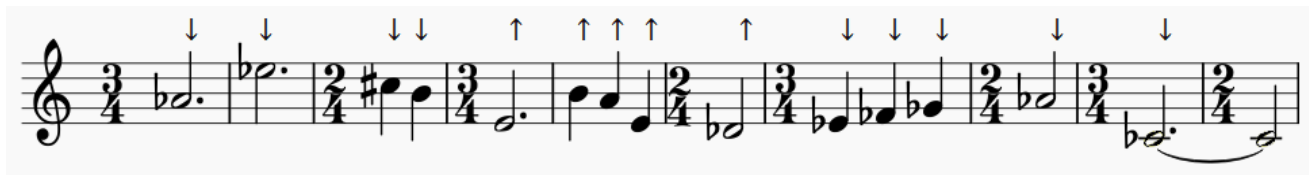
alle transskriptioner derfor ikke være helt præcise. De toner, der ikke stemmer helt overens med det originale pitch, vil have en pil ovenover, der viser om pitchen er lidt lavere eller lidt højere. En anden film, hvor dette gælder for nogle af instrumenterne er Tunnel war. Dette høres blandt andet omkring 9.33, hvor lyden af hvad, der kan være en erhu, høres. En transskription af melodien erhuen spiller ses nedenfor i figur 5, som førnævnt med pile, der indikerer hvor pitchen er anderledes i forhold til den vestlige pitch.



(Figur 5 viser den lille melodi, der spilles på erhu i Tunnel War.)

En del af den kinesiske instrumentation, der bruges i filmen, og synes desuden at blive brugt i Early Spring in February, Two Stage Sisters, Living Forever in Burning Flames, Tunnel War, Sunny Days, Spring Seedlings og The Blue Bay er fløjter.

I Song Jingshi høres, hvad der kan være den kinesiske bambusfløjte dizi. Denne høres blandt andet i starten af filmen omkring 00.30, hvor den spiller melodien, der ses i nedenstående figur (se figur 6, s. 20).



(Figur 6 viser den melodi der spilles på fløjten omkring 00.30 i Song Jingshi)

En anden kinesisk instrumentation, der bruges hyppigt, er strenge. Disse synes at blive brugt i Early Spring in February, Two Stage Sisters, Tunnel War, Sunny Days, Tremendous Flood, Sparkling Red Star, Spring Seedlings og Xiao Hua.

Et eksempel på dette er som førnævnt omkring 9.33 i Tunnel War (jf. figur 5, s. 20).

Et andet eksempel høres i Xiao Hua omkring 37.23. Her høres det kinesiske strengeinstrument guzheng. Dette ses desuden visuelt, da der spilles på instrumentet i filmen. Dette betyder at musikken i denne scene er diegetisk, da den er en del af filmens univers.

Der synes at være vestlige instrumenter med i alle film, som blandt andet strygere, men der er film, hvor instrumentationen er mere vestlig end andre. Dette synes at gælde for Living Forever

in Burning Flames, Trememndous Flood, Sparkling Red Star, The Fiery Years, A Rigorous Course, Xiao Hua, Troubled Laughter og What a Family.

Strygere er den mest brugte vestlig instrumentation, og bruges i alle film. Et eksempel på dette er er hen mod slutningen i The Fiery Years omkring 1.23.33. Her holder en af personerne i filmen en rørende tale, men strygere spilles under. De to første takter af denne melodi vises nedenfor i figur 7.



(Figur 7 viser de to første takter af melodien fra The Fiery Years omkring 1.23.33.)

En anden vestlig instrumentation er blæsere. Disse synes at blive brugt i Song Jingshi, Living Forever in Burning Flames, Tunnel War, Sunny Days, Sparkling Red Star, The Fiery Years, The Blue Bay, A Rigorous Course, Xiao Hua og What a Family. Blæserne i Song Jingshi spiller blandt andet en melodi, der vises i figur 8 (se Overordnede temaer, s. 23).

En af de måske største ændringer, der ses i forhold til instrumentationen, er brugen af elektroniske instrumenter, som var introduceret fra vesten. Xiao Hua fra 1979 er en af de første kinesiske film, der begynder at gøre brug af disse (CGTN, 2018). Elektroniske elementer bruges desuden i de to sidste film, som denne analyse bygges på, Troubled Laughter og What a Family, som begge ligeledes er fra 1979.

Troubled Laughter er en af de film, hvor den elektroniske instrumentation fylder en del. Hovedtemaet spilles blandt andet ofte på el-guitar, hvilket vil blive uddybet senere (se Overordnede temaer, s. 27). Men det er ikke kun hovedtemaet, der spilles på elektroniske instrumenter. En interessant scene at undersøge i forhold til dette starter omkring 20.50. Musikken ændrer sig fra sjov cirkusmusik, fyldt med fløjter, hurtigt tempo, sjove lydeffekter osv, til en elguitar med rumklang, hvor tonerne kommer hurtigere og hurtigere og til sidst flyder sammen, samtidig med at en hyletone stiger både i intensitet og tonehøjde, for at gå over til lydeffekter, uden nogen toneklang eller rytme. En lignende scene i musikken er omkring 37.15. Denne starter med en høj hyletone, der signalerer hvordan Bin igen, hvilket også i den førnævnte scene, bliver trukket ind i sit hoved, og mister kort virkelighedsfølelsen. Herefter starter lydeffekter, der igen mangler toneklang og rytme. De eneste toner der høres, er fra et elklaver, der spiller toner der stiger i tonehøjde, men som ikke har en speciel sammenhæng udover dette. Derudover er der en del sekundsammenstød i disse toner, der viser den indre konflikt som sker i Bin. Lydeffekterne er en form for summende effekt,

der skaber en klaustrofobisk følelse, der igen matcher Bins indre kamp, da han føler sig som om verden trækker sig sammen omkring ham. Den sidste del i filmen, der viser en lignende måde at bruge elektronisk instrumentation, sker omkring 46.07, hvor Bin falder i søvn i bussen. Her drømmer han en bisar drøm, der involverer nogle af de korrupte regeringsfolk han arbejder for, og de folk som han har set er blevet udnyttet af dem. Musikken starter igen med en summende lydeffekt, og der høres igen et klaver, der spiller en række akkorder, der bliver højere og højere, så de til sidst lyder mere som en høj hyletone. Disse akkorder er igen fyldt med dissonanser. Herefter starter en dyb og insisterende brummen, der bliver skabt via dybe trommer og et klaver der gentager en meget dyb og kraftig tone. Denne gentagen, sammen med volumen, skaber denne insisterende effekt. Herefter bliver forskellige melodier, der ikke virker til at have meget sammenhæng, spillet næsten skiftevis på forskellige instrumenter. Selvom de spilles skiftevis, flyder tonerne sammen, da der er meget rumklang på. Det starter med en dyb fløjte, der bliver efterfulgt af dissonanser på et klaver, hvorefter en lysere fløjte høres. Samtidig fortsætter den dybe, insisterende baggrund med trommer og klaver. Der høres indimellem forskellige percussion instrumenter, som klokker, der er med til at skabe denne følelse af kaos, der opstår i musikken, på grund de mange forskellige dissonanser, den konstante brummen i baggrunden, der blandt andet skabes af lydeffekter og rumklang, og den skiftende instrumentering, der ikke virker til at have det samme tonemateriale. Musikken holder pause fra 48.42 og begynder igen 49.15. Her høres igen denne summende baggrund, som til tider bliver en høj hyletone, men denne gang slutter en form for hurtig techno trommerytme sig til i baggrunden. Denne hurtige rytme og hyletonerne er igen med til at skabe en form for insisterende fornemmelse. Musikken holder igen pause fra 49.40 til 50.05, hvor den starter op igen med percussion. Efter percussion, kommer samme stykke som før hvor drømmen startede, med skiftende instrumenter, dissonans, summende baggrund og en generel følelse af kaos. Dette fører over i en form for snurrende effektlyd, sammen med denne brummen i baggrunden, der kunne være en tone med rumklang fra et elklaver. Herefter høres temaet fra figur 12 i en langsom udgave spillet på en dyb fløjte. Lydeffekterne kommer tilbage, sammen med en dyb tromme. Denne summende lyd i baggrunden bliver mørkere, hvorefter bliver Bin vækket, og musikken stopper. Både det visuelle og musikken er med til at vise den indre konflikt, der foregår i Bin, idet han kæmper mod sin samvittighed, da han føler sig presset til at følge regeringens regler, og dermed være med til at lyve og skjule sandheden. Dette skaber et indre kaos, der kommer frem via disse absurde drømme, og denne musik der både skaber en klaustrofobisk stemning, der passer til denne følelse Bin har, idet han føler sig fanget i denne situation. Derudover skaber musikken en følelse af

3.18	C	Strygere, fløjte
3.34	B	Strygere
3.40	C	Strygere, fløjte
3.49	B	Strygere
3.58	A	Strygere, fløjter, harpe eller guzheng

(Figur 9 viser formdelen af temaet i starten af filmen Early Spring in February)

Living Forever in Burning Flames starter med et af temaerne, der høres igennem filmen. Musikken starter med en opgang på strygere, hvorefter melodien i temaet slår an omkring 0.06, ligeledes på strygere, sammen med trommer. Denne høres igen omkring 19.59, hvor den stadig spilles på strygere, men i en mere sober udgave. Først spilles den ganske kort, hvorefter strygerne fortsætter med at spille, og 20.22 og igen 21.20, kommer temaet igen. Omkring 1.14.02 spilles den i en mindre genkendelig udgave. Her spilles den stadig på strygere, men tonerne er dybere. Derudover er den langsommere, og nogle af tonerne mangler. Desuden er melodien nedadgående til sidst, frem for opadgående som første gang det høres. Denne udgave af melodien kommer igen omkring 1.14.19, hvor den er kraftigere, og er lysere i tonematerialet. Temaet kommer igen to gange hen mod slutningen af filmen, 1.53.13 og 2.09.42, hvor variationerne blandes sammen. De er begge kraftige og lyse i tonerne, men indimellem spilles variationen med manglende toner, dog med den opadgående slutning.

Det første tema i Tremendous Flood høres omkring 0.37. Det spilles på strygere, med klaver, bas, og hvad der lyder til at være en harpe under. Det kommer igen i samme variation som første gang allerede 1.34. efter et stykke spillet på blæs. Denne gang efterfølges det af en variation på fløjte omkring 1.56. Denne variation er mindre kraftig. Efter fløjtevariationen kommer temaet tilbage i originalform. En mere stille version kommer på strygere omkring 26.29. Melodien i denne variation er reduceret. Omkring 1.03.42 kommer den reducerede udgave igen, den er blot en smule længere denne gang. 1.08.43 kommer en mellemting mellem den originale variation og den mere reducerede udgave. Den er mere dæmpet end originalen, men knap så reduceret. Denne version spilles med klaver under. Omkring 1.09.52 kommer endnu udgave af temaet. Denne version er først ikke til at kende, men omkring 1.10.19 kan tonerne fra den reducerede udgave høres, stadig på strygere. Denne variation fortsætter i flere minutter, mens den langsom ændres undervejs. Omkring 1.11.03 bliver den en smule kraftigere, og omkring 1.11.32 bliver den endnu kraftigere. Her høres først et par nedgange på klaver, hvorefter, omkring 1.11.55 temaet igen kan genkendes. 1.12.11 ændres nummeret igen, til en mere dæmpet udgave, hvor rytmen er rykket en lille smule. Omkring

Den første del af dette nummer, A-stykket eller introen, kommer igen senere i filmen, omkring 25.48, hvor det istedet spilles først på det elektroniske instrument og senere, omkring 26.30, på strygere. Her plukkes strenge under, hvilket igen kunne være på en harpe eller en guzheng. A-stykket kommer igen på strygere omkring 29.27, hvorefter nogle af tonerne gentages på en fløjte og igen på et elektronisk instrument. Dette er ikke sidste gang denne lille melodi bliver gentaget. Det sker igen på fløjte omkring 35.43, og igen både på fløjte og elektronisk omkring 46.27, hvor der dog er mange små variationer, blandt andet i tempo, med strygere og elektroniske lyde henover. Det bliver gentaget på det elektriske instrument igen 1.15.12 og igen 1.20.33, i en mere langsom udgave på skiftevis fløjte og strygere, med strygere under i dybe toner og dybe dramatiske trommer, samt klokker, der skal give en mere dramatisk og næsten mystisk stemning. Dette passer sammen med det, der sker i scenen. Før da stykket blev spillet, har det været under rørende scener, men her får He Chuigu sandheden at vide om, hvordan hun var blevet efterladt og fundet, og derfor er denne scene mere dramatisk. Den kommer igen i endnu en anderledes udgave, i forhold til de andre, omkring 1.25.39. Her spilles den på strygere, som kunne lyde som det kinesiske instrument erhu, og det spilles noget hurtigere, med korte toner. Derudover spilles trommer, strygere og et elektronisk instrument under. Det får den igen til at lyde mere dramatisk, hvilket passer til scenen, hvor krigen er kommet til dem, og de forsøger at besejre fjenden. Den kommer igen i det sidste nummer omkring 1.29.55, hvor den spilles flere gange i flere forskellige variationer. Først i en sejrsgave på messingblæsere, da de vandt, men dog ikke uden at flere kom til skade, blandt andet Xiao Hua og He Chuigu. Den spilles herefter igen, først på el-orgel, og herefter på strygere, da Xiao Hua er blevet bedre og bliver genforenet med hendes biologiske familie. Her spilles temaet langsommere, hvilket får det til at lyde mere rørende, hvilket passer til den rørende scene. Den spilles endnu langsommere i den næste scene, hvor den spilles på el-orgel med voldsom rumklang og vibration, der får det til at lyde drømmende. I denne scene ses, hvordan lægerne redder He Chuigu, efter hun er blevet skudt under den voldsomme kamp. Der ses hvordan hun langsom vågner op, mens temaet gentages på strygere. Den bliver for en kort stund mørkere og mere dyster, da det virker som om hun får det dårligere igen, indtil hun genforenes med hendes bror omkring 1.34.43, hvor temaet igen er mere rørende, da det vender tilbage til den oprindelige version med sang. Herefter kommer en variation af C-stykket i det første nummer, hvor det spilles på el-orgel istedet for med sang, hvorefter både B- og C-stykket kommer igen som før, hvilket bliver efterfulgt af outroen, hvorefter filmen slutter.

Som førnævnt er *Troubled Laughter* endnu en film der anvender elektronisk musik som baggrundsmusik. Et af de instrumenter der har en stor rolle i baggrundsmusikken, er elguitar. Denne starter det første nummer omkring 1.25. Omkring 1.38 kommer trommer på, samtidig med at guitaren forsvinder. Percussion slutter sig til trommerne omkring 2.13, hvorefter nummeret slutter omkring 2.21. Trommerne starter med at være dybe store trommer, hvorefter en form for militærrytme starter på en marchtromme. Guitaren kommer på igen omkring 3.48, sammen med bas. Kort efter starter en dyb mandsstemme med at synge på kinesisk, nærmere bestemt mandarin. Den melodi, eller tema, der synges, er også den melodi der kort blev spillet noget af, første gang elguitaren høres, og kan ses i figur 12 nedenfor. Dette tema kommer igen flere gange i filmen, i forskellige variationer.



(Figur 12 viser de første to takter af temaet fra 4.00 i *Troubled Laughter*.)

Det kommer igen omkring 11.39, hvor det spilles på bas, sammen med trommer. Omkring 16.52 kan tonerne fra temaet høres, igen i bassen, men denne gang er rytmen langt fra den samme, det, sammen med marchtrommerne, der spilles samtidig, gør den sværere at genkende, og mere dramatisk. Temaet kommer tilbage i en mere genkendelig form spillet på cello omkring 28.24. Der er dog stadig variationer i melodien. Elguitaren slutter sig til celloen. Omkring 31.21 kommer temaet igen, hvor det denne gang synges af en kvinde på la. Elguitaren spiller igen med. Omkring 33.51 spilles temaet på klaver. Omkring 1.01.26 - 1.01.53 kan man ane nogle af tonerne fra temaet igen i den stryger der spiller, og allerede 1.01.55 kommer temaet igen på elguitar, sammen med klokker, bas og harpe, hvorefter temaet igen synges af en kvinde, samtidig med at strygere slutter sig til ensemblet. Omkring 1.06.24 kommer temaet i en hurtig udgave med trommer, og lidt efter, omkring 1.07.50, kommer temaet igen, denne gang på to kinesiske fløjter, sammen med et instrument der enten kan være en harpe eller måske det kinesiske instrument guzheng. Omkring 1.17.49 kommer den igen på hvad der lyder til at være en marimba. Omkring 1.21.00 kommer temaet i en meget langsom udgave på elguitar sammen med bas. Omkring 1.22.42 kommer det i en hurtig udgave på elguitar med bas. De sidste to gange temaet kommer er først i en langsom udgave på strygere omkring 1.24.01, sammen med bas, elguitar, percussion og harpe. Den sidste gang er til sidst i filmen omkring 1.27.21, hvor det først spilles på bas, men så igen kommer det igen med

mandsstemmen omkring 1.27.51, dog som en duet med kvinden. Derudover er der flere instrumenter med, strygere, percussion, og trommer.

Ledemotiver

Ledemotiver er ikke et element, der bliver brugt meget i de tidlige film. På trods af brugen af temaer og motiver, der i stigende grad anvendes i filmene, er de sjældent knyttet til en bestemt ide. En af de få motiver der kan siges til dels at fungere som et ledemotiv er motivet i Xiao Hua fra figur ???. Når dette motiv høres, virker det til at have forbindelse til hovedpersonerne og deres familierelationer. De to hovedpersoner er som sagt blevet adskilt fra deres biologiske familie, og bliver i løbet af filmen genforenet med dem. En af de scener hvor motivet dukker op, er som førnævnt omkring 1.20.33, hvor en af hovedpersonerne får mere information om deres familie. Derudover kommer temaet også, som førnævnt, i slutningen, hvor de alle er blevet genforenet. Denne ide omkring familie, i forhold til motivet, skabes dog allerede første gang motivet høres, hvor den ene hovedperson leder efter hendes bror. Her skabes relationen mellem hende og hendes bror, som er hendes familie, i forhold til motivet for første gang. Dette motiv er dog ikke helt så tydeligt som Carmens motiv i *The Big Sleep* (jf. afsnit ??, s. ??), da ideen bag motivet ikke er helt lige så tydelig.

Musikkens Funktioner

En særlig interessant del af musikken i denne film er musikken i mange af krigsscenerne. Ofte virker krigsscener mørke og dramatiske, men i denne film er stemningen i musikken ofte opløftende, på grund af hurtige lyse melodier, klokker, percussion og blæsere der nærmest lyder som fanfarer. Dette giver dog mening i forhold til det budskab instruktørerne bag filmen forsøger at vise. Hovedpersonen, Song Jingshi, repræsenterer regeringens ideologi, og skal derfor vises som stærk. Derudover forsøger de at vise, at han gerne tager kampen op mod fjenden. Derfor er musikken i krigsscenerne nærmest opløftende. En særlig scene hvad dette gælder, er hen mod slutningen af filmen omkring 2.07.40. Her ses de to sider, der kommer ridende mod hinanden for at kæmpe det sidste slag. Når Song Jingshi og hans hær vises, spilles opløftende musik med fanfarer, men når fjendens side vises, forsvinder blæserne, og musikken bliver dybere og mørkere. Herved gøres det tydeligt i musikken, hvem seerne bør holde med. Hvis man kigger på denne del af filmmusikken i forhold til musikkens funktioner, kan der være svært at vurdere om musikken passer ind under en af kategorierne. Den kategori der gør sig gældende her vil umiddelbart være nummer 2, musikken fastlægger stemningen. Men som førnævnt virker musikken ikke på overfladen til at passe ind i disse krigsscener, da den virker for opløftende, hvorimod sådanne scener visuelt ofte

virker mørke. Men i dette tilfælde, hvor disse scener skal ses i et mere positivt lys, kan musikken siges at være med til at fastlægge stemningen, da den netop er med til at vise disse scener i et mindre mørkt og tragisk lys, og dermed giver denne opløftende følelse, som seerne gerne skal have.

Early Spring in February er endnu en film, der ikke altid synes at høre en under de tre funktioner. Et af temaerne høres, som førnævnt, i starten af filmen (jf. afsnit ??, s. ??). Denne består af tre dele, der giver vildt forskellige udtryk og de kommer i starten lige efter hinanden. Derved virker musikken ikke til at skabe den samme følelsesmæssige stemning, hvilket gør, at den ikke passer under denne funktion. Derudover ses det samme skiftende udtryk ikke visuelt i scenen, hvorfor den ikke er med til at forstærke følelser i scenen. Den sidste kategori, hvor musikken skaber sammenhæng mellem scener, er heller ikke tidfældet her, da den høres i den samme scene.

I Two Stage Sisters er musikken diegetisk i meget af filmen, hvilket gør at den er en del af det filmiske univers, og derfor kan siges at passe ind i filmen. En del af den diegetiske musik høres før den ses, og kan derved siges at binde scenerne sammen. Et eksempel på dette er omkring 32.29, hvor man ser hovedpersonerne gøre sig klar til at gå på scenen. Musikken starter allerede her, og fortsætter i næste scene, hvor man ser dem stå på scenen. Ikke alt musikken er dog diegetisk. Et eksempel på den ikke-diegetiske musik, der er med til at forstærke følelserne i scenen, er omkring 35.49. Her ses en kvinde, der græder. Under denne scene høres, hvad der kan være en erhu. Erhuen har en dyb klang, der kan få den til at lyde sørgmodig. Derudover høres strygere i baggrunden, der spiller den samme tone med vibrato, hvilket skaber en vis intensitet og alvor.

Musikken i filmen Living Forever in Burning Flames virker til oftest at være med til at forstærke følelserne i filmen. Dette ses blandt andet i en scene omkring 1.24.20. Her er en af personerne død, efter at have forsøgt at hjælpe en af hovedpersonerne, og der holdes en form for begravelsesceremoni. Musikken i denne scene minder om musikken fra temaet fra filmen (jf. Overordnede temaer, s. 24). Den starter med en opgang på strygere, hvorefter samme rytme som i en del af temaet høres. Den er blot med lille sekunder imellem tonerne, hvilket får den til at virke med dyster og mørk, især i sammenligning med temaet. Derudover er instrumenterne mørke, og melodien langsom, med mange nedadgående melodistykker. Derudover accentueres slagene med bas, og i nogle tilfælde med blæsere, der får den til at virke tung. Alt dette er med til at skabe den fremhæve den mørke og sørgelige stemning, der samtidig vises visuelt.

I Tunnel War er der særligt en scene, der er interessant at kigge på i forhold til funktionerne i musikken. Denne scene starter omkring 25.19. Her opdager en mand, at byen han bor i, er under angreb, og han beslutter sig for at advare resten af byen. Musikken starter pludselig med

strygere med voldsom vibrato, der skaber en intensitet, og viser alvoren i scenen. Herefter høres en opgang, der tilsluttes af blæsere, da den rammer den højeste tone, hvilket igen skaber denne intense følelse i musikken. Indtil videre har musik derved været med til at fremhæve den stemning, der ses visuelt. Herefter høres et af temaerne fra filmen. Dette tema har været brugt i flere scener. Disse scener er generelt kampscener, hvilket gør. Men på trods af associationen til tidligere scener, for dette ikke temaet til at virke mere alvorligt. Melodien er hurtig, med strenge i baggrunden der vipper imellem de to samme toner, hvilket giver associationer til klovnemusik. Det skal dog siges, at den del af denne association desuden kommer fra pitchen, der som førnævnt ikke altid er vestlig i denne film, hvilket til tider får den til at lyde nærmest falsk for vestlige ører. Den falskhed forstærkes af glissandoen der er mellem en del af tonerne. En del af denne association kan derfor være på grund af kulturforskellen. Men selve melodien kan stadig sammenlignes med musikken i Song Jingshi. Her lyder musikken heller ikke til at passe ind til krigsscenerne, da den lyder for opløftende, men i der kan det, som førnævnt, siges at være tiltænkt, hvorimod dette ikke virker til at være tilfældet i Tunnel War. Derved synes musikken ofte nærmest at gå imod den stemning, der skabes visuelt.

Musikken i filmene under den kinesiske kulturrevolution, Sunny Days, Tremendous Flood, Sparkling Red Star, The Fiery Years og Spring Seedlings, virker til generelt at have samme funktion, da musikken virker til at understøtte stemningen i scenerne i filmene. Det samme kan siges om filmene The Blue Bay og A Rigourous Course.

I Xiao Hua er musikken ofte med til at understøtte stemningen. Dette ses blandt andet i scenerne hvor et af musiktemaerne i filmen høres, som nævnt i et tidligere afsnit (jf. Overordnede Temaer, s. 25). Der er dog en scene, der minder en smule om de tidligere nævnte eksempler fra Song Jingshi og Tunnel War. Denne starter omkring 1.28.02. Her ses en krigscene. Musikken begynder med at være tilfældige op og nedgange på stryger. Samtidig med at der spilles dissonanser i baggrunden på strygere og blæs. 1.28.43 høres trommer, og kort kommer strygeren igen. Strygeren stopper, mens trommerne fortsætter en kort periode, hvorefter de stopper pludseligt omkring 1.29.20, lige inden de to hovedpersoner bliver skudt. Musikken i denne scene virker meget tilfældig. Det kan dog siges, at dette passer ind i kaosset i scenen, da krigsscener generelt kan virke kaotiske, med soldater over det hele, og folk, der bliver skudt osv. Derudover er dissonanser med til at skabe en vis intensitet, og de dybe, mørke trommer, er med til at understøtte det dramatiske og mørke i scenen. Men tilfældigheden, den ofte hurtige rytme og høje toner ved melodien virker dog ikke til at understøtte scenen.

Musikken i *Troubled Laughter* er både med til at forstærke og fastlægge stemningen i de forskellige scener i filmen. I afsnittet omkring instrumentationen i filmen, beskrives de elektroniske instrumenter, og hvordan de i visse scener er med til at vise hovedpersonens mentale tilstand (jf. *Instrumentation*, s. 21 - 23). Her kan det siges at musikken er med til at forstærke stemningen i scenerne. I andre scener virke musikken til at fastlægge stemningen. Dette sker blandt andet i en scene omkring 11.39. Musikken er sparsom, men den er stadig med til at vise hvor ukomfortabel scenen er, hvilket ikke nødvendigvis ville komme helt igennem ellers. Dette gøres blandt andet ved dybe trommer og dybe toner på bas. Melodien i bassen kan ses i figur 12 på side 27, da denne er melodien til temaet. Denne spilles her i en meget langsom udgave. Både trommer og bas har meget rumklang på, der er med til at skabe en klaustrofobisk følelse. De dybe toner er med til at skabe en mørk stemning. Trommerne skaber desuden nærmest relationerne til trommerne i henrettelsesscener. Udover den sparsomme musik er der ikke meget andet lyd, andet end nogle få korte samtaler, hvilket igen skaber en nærmest klaustrofobisk og akavet stemning. Der er små visuelle tegn, der viser hvor ukomfortabel scenen er, som cameravinkler. Samtalen kan desuden være med til at fortælle dette, men da filmen er på kinesisk uden undertekster, er dette ikke noget jeg kan udtale mig om. Men samtalerne er dog sparsomme. Det kan dog diskuteres om musikken blot er med til at fremhæve stemningen eller fastlægger den.

Den sidste film er i denne analyse er *What a Family*. Denne film er mindre dramatisk end de andre film, og generelt komisk. Dette afspejles i musikken, der synes at understøtte stemningen i de forskellige scener i filmen.

Hollywoodization i den Kinesiske Filmmusik

Det følgende afsnit vil tage udgangspunkt i analysens resultater. Disse vil blive diskuteret og sættes i forhold til et tidligere nævnt begreb, hollywoodization, og hvor meget denne har at sige i forhold til den kinesiske filmmusik. Desuden vil spørgsmålet om den kinesiske kulturrevolution, og hvorvidt denne har haft en effekt på Hollywoods indflydelse, blive diskuteret.

Den Kinesiske Filmmusik

Musikken i filmen kommer i højere grad tidsmæssigt til at ligne hollywoodfilmene. Der ses en stigning i hvor meget musik, der er i filmene, omend den, indenfor den specifikke årrække, fra 1955 til 1979, er lille.

Hvis man kigger på instrumentationen, ses en klar ændring fra før kulturrevolutionen til under og efter. Før kulturrevolutionen er instrumentationen i filmene i højere grad kinesisk,

hvorimod den i stigende grad bliver mere og mere vestlig under og efter kulturrevolutionen. En særlig ændring er brugen af elektronisk instrumentation, der starter omkring 1979.

I forhold til de overordnede temaer ses en tydelig forskel fra før kulturrevolutionen til under og efter. I både Song Jingshi og Early Spring in February ansættes en af filmmusikkens temaer i starten af filmen. I forhold til Song Jingshi bliver den kun gentaget en gang, og i Early Spring in February gentages to dele af temaet en gang hver. Derudover er der ikke voldsomt mange ændringer fra den første gang temaet høres til gentagelsen. Allerede i Living Forever in Burning Flames fra 1965 ses en forskel. Her kommer et af musiktemaerne ligeledes i starten af filmen, men denne gentages flere gange. Derudover spilles temaet i forskellige variationer igennem filmen. I filmene Tremendous Flood, Xiao Hua og Troubled Laughter høres temaerne endnu flere gange i filmene, og de er mere varieret i forhold til Living Forever in Burning Flames. Dette gælder især i Tremendous Flood, hvor variationerne ikke altid er lige tydelige. I Xiao Hua er en af forskellen at melodien i temaet ikke kun spilles på forskellige instrumenter, men indimellem også synges. Kun en film kan siges at gøre brug af ledemotivet, hvilket er Xiao Hua.

Musikken i filmene begynder at forholde sig mere til de tre funktioner, som er generelt for hollywoodmusikken. Før den kinesiske kulturrevolution virker musikken ofte tilfældig, og til tider virker den til ikke at passe til scenerne visuelt. Dette ses blandt andet i filmen Tunnel War. Under og efter kulturrevolutionen begynder musikken overordnet at passe til det visuelle i scenerne, og understøtter ofte stemningen.

Hollywoodization

Det ovenstående afsnit viser, hvordan der ses en forandring fra før kulturrevolutionen til under og efter er sket. Den viser dog, at en ændring begyndte at høres allerede inden kulturrevolutionen startede. Dette afsnit vil diskutere indflydelsen fra Hollywood ud fra begrebet hollywoodization.

Selvom den kinesiske kulturrevolution har forsøgt at lukke verden ude, ses det tydeligt, at dette ikke er lykkedes. En del af dette skyldes det teknologiske aspekt, da teknologien ofte kom fra vesten, både teknologien til at skabe filmen og sætte lyd på, og selv instrumentationen fulgte med, da elektroniske instrumenter og virkemidler kom til Kina. Archibugie og Michi skriver om dette:

“New technologies have always played a crucial role in the processes of economic and social globalisation. Aeroplanes, computers and satellite-based communications make possible an ever-expanding degree of information exchange, commodity trade and contact

across the globe. Indeed, it is often argued that the current globalisation would be impossible without such technologies.” (1997, s. 123)

Selvom globalisering ikke nødvendigvis, alt efter hvilken kilde, der anvendes, er det samme som hollywoodization, kan dette citat godt bruges i forhold til dette. Globalisering er udveksling af ideer, varer, kultur osv. på tværs af landegrænser (Lidegaard, 2020). Ud fra denne definition kan hollywoodization høre ind under, da det er en udveksling af kultur på tværs af landegrænser. Den er dog ensidig, hvorimod dette ikke behøver gælde for globalisering. Det er netop denne deling på tværs af landegrænser, der bliver nemmere jo mere teknologien udvikles. Derved kan det siges, at teknologien har spillet en rolle i forhold til udviklingen af filmmusikken i Kina. Det kan dog siges at teknologien har gjort det lettere for hollywoodization at blive muligt. Derfor udelukker den ene ikke nødvendigvis den anden.

Det kan heller ikke udelukkes, at Kinas fastland blev påvirket af Hong Kong, da, som førnævnt, det på daværende tidspunkt var under britisk styre (jf. Indledningen, s. 3). En del filmproducenter rejste fra Hong Kong til Kina og omvendt, hvilket blandt andet skete lige før kulturrevolutionen, da, som førnævnt, filmproducenter kunne risikere at ryge i fængsel på grund af deres politiske holdning, som nævnt i tidligere afsnit (jf. Den Kinesiske Filmindustri, s. 8 - 9). Dette betyder ikke, at kulturrevolutionen ingen effekt har haft. Filmindustrien stod, som førnævnt, nærmest stille i starten af kulturrevolutionen, da filmproduktionen blev stoppet i en periode (Jf. Den Kinesiske Filmindustri, s. 9). Derved giver det sig selv, at der ikke kan ske meget forandring, hvis der ingen film bliver skabt. Men effekten ses dog tydeligst i forbindelse med narrativet, og ikke musikken. Mange af restriktioner var baseret på filmens ideologi, og det var særligt film med en højreorienteret ideologi, der blev forbudt. I den forudgående korte gennemgang af handlingen i de forskellige film og i analysen, ses hvordan en del af filmene har en venstreorienteret ideologi, som f.eks. *The Red Star*, som er en kommunistisk propagandafilm, og *Living Forever in Burning Flames*, hvor hovedpersonerne er kommunister, der kæmper mod skurken, som er det etablerede styre. Det er først efter kulturrevolutionen, at film, der er kritiske overfor styret, kom frem, hvilket ses med filmen *Troubled Laughter*, der er særligt kritisk overfor kulturrevolutionen.

Som udgangspunkt synes indflydelsen fra Hollywood at stige i filmmusikken fra kinesiske film. Den kinesiske kulturrevolution synes ikke at have haft den store indflydelse på dette. Indflydelsen kunne desuden ses allerede inden kulturrevolutionen begyndte. Spørgsmålet er, om denne indflydelse ville kunne ses tydeligere og hurtigere, hvis den kinesiske kulturrevolution ikke var sket. Dette er svært at vurdere. Noget tyder dog på, at der ikke ville have været et ophold i

produktionen, og der derved ville have været flere film i denne periode. Om dette ville have haft betydning for filmmusikken, er ikke til at sige.

Konklusion

Dette afsnit vil besvare problemformulering baseret på analysens resultater og den efterfølgende diskussion. Problemformulering lyder:

Hvilken indflydelse havde Hollywood på filmmusikken fra kinesiske film, før, under og efter den kinesiske kulturrevolution, og, har der været indflydelse, ses der ændringer fra før til efter?

Hollywood havde en lille indflydelse på filmmusikken fra kinesiske film allerede inden den kinesiske kulturrevolution. Denne indflydelse ses blandt andet i instrumentationen og i brugen af overordnede temaer. Hollywoods indflydelse synes dog at være vokset både under og efter den kinesiske kulturrevolution. Der er set en lille stigning tidsmæssigt i musikken, da der langsomt begynder at være mere og mere musik i filmene. Denne stigning ses især efter kulturrevolutionen. Instrumentationen i filmmusikken er blevet mere vestlig, og brugen af en kinesisk pitch synes at være stoppet efter kulturrevolutionens start. Den største forandring ses i forbindelse med brugen af den elektroniske instrumentation, som startede omkring 1979 med filmene Xiao Hua, Troubled Laughter og What a Family. I forhold til de overordnede temaer, bliver disse gentaget mere og der kommer mere variation i gentagelserne. Dette ses især i Tremendous Flood, Xiao Hua og Troubled Laughter. Xiao Hua er den eneste af filmene, der synes at gøre brug af ledemotiver. I forhold til de forskellige funktioner i musikken, har disse fået større betydning under og efter kulturrevolutionen. Før kulturrevolutionen virker musikken mere tilfældig, og synes ikke at passe til stemningen, der ses visuelt. Dette begynder at ændres under kulturrevolutionen, hvor musikken generelt synes at understøtte stemningen i musikken.

Den kinesiske kulturrevolution synes som udgangspunkt ikke til at have haft stor betydning for Hollywoods indflydelse i forhold til filmmusikken i de kinesiske film. Dette betyder dog ikke, at den ingen betydning har haft, men indflydelsen fra Hollywood synes at være sket, uanset om den kinesiske kulturrevolution har forsøgt at holde udefrakommende indflydelser væk. Spørgsmålet er om den ville være sket hurtigere, hvis kulturrevolutionen ikke havde været der. Dette spørgsmål er

svært at svare på. Det ses dog tydeligt igennem dette studie, at forandring sker, uanset om man forsøger at forhindre det eller ej.

Videre Arbejde

Denne undersøgelse har undersøgt den kinesiske filmmusik, hvilket jeg ikke finder, har fået nok opmærksomhed. Jeg har dog fokuseret på den vestlige indflydelse. Der er derfor mere at sige om den kinesiske filmmusik. Derudover er den sidste film fra 1979. Filmmusikken i kinesiske film i dag lyder ofte som den amerikanske filmmusik. Denne undersøgelse viser, at dette ikke altid har været tilfældet. Derfor kunne det være interessant at fortsætte undersøgelsen, og kigge på film fra 1979 og fremefter, og se, hvordan musikken fremadrettet udvikler sig. Jeg har desuden kun kigget på film fra Kinas fastland. Derfor tager denne undersøgelse ikke højde for musikken fra Hong Kong. Kina blev ikke kun influeret af Hollywood, men også af Hong Kong. Derudover begyndte indflydelsen desuden at komme fra Kina til Hollywood med populariteten af kung fu film i 60'erne og 70'erne (jf. Den Kinesiske Filmindustri s. 9).

Filmmusikken i Kina er utrolig interessant og mangfoldig, og denne undersøgelse har kun skrabet overfladen. Filmmusikken fra de kinesiske film har langt fra fået nok opmærksomhed. Denne opgave har forsøgt at rette en smule op på dette, og forhåbentlig vise, hvorfor netop filmmusikken fra Kina fortjener mere.

Litteraturliste

- Archibugi, D. og Michie, J. (1997). Technological Globalisation or National Systems of Innovation?. *Furuws*, 29(2) 121-137. Lokaliseret d. 19. oktober 2020 på:
https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/45787338/s0016-3287_2896_2900072-920160519-31722-1qnqi6m.pdf?1463699550=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DTechnological_globalisation_or_national.pdf&Expires=1603081716&Signature=RpUu6Z2elhjx6vy0Am4Fx8mSxr3bJMIXebRht9Wi8fy6h~XYpIpkfOgyCsgIZ2ZH8gBcilXq1SlyC8fXy4j2AAA8j0wLkB5jkUpRjRxyE2LxOXfV8SkIPUJ8PmQnsd7iT8ttr6F0w2LnYRgnqvtzePcO~VAkrBig~A2r7Srze3nbPPI1Rsenrb2Cj47L9hj5WXJO81nxWtEUNbM9rlCaqYXyFJb2zC6DVRD5Mann3C~hZ4q8ajSIYOSDatDC7SVC664Akvs~fr~sq~BPt-w5wdlpnHc~VsBbB8g9EKTxKibGII9SoCg20gaEZ-7iPensOINiG2k0xQnrznnYg0xA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA
- Cambridge Dictionary (2020). *wall-to-wall*. Lokaliseret d. 16. oktober på:
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wall-to-wall>
- CGTN (2018). *2018 SIFF: Review of Chinese film 'Xiao Hua'*. Lokaliseret d. 5. Juli 2020 på:
<https://news.cgtn.com/news/3d3d674e306b544d78457a6333566d54/index.html>
- Clark, P. (1983). Film-making in China: From the Cultural Revolution to 1981. *China Quarterly*, 0(94) 304 - 322. Lokaliseret d. 1. september 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/4ka8t5/proquest1292751599
- Den Danske Ordbog (2018). *Kultur*. Lokaliseret d. 18. oktober 2020 på:
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=kultur>
- Encyclopædia Britannica (2019). *Hollywood*. Lokaliseret d. 6. oktober på:
<https://www.britannica.com/place/Hollywood-California>
- Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press. Lokaliseret d. 6. oktober 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/n4l1aj/alma9920833007405762
- Hiltunen, A. (2002). *Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling*. Intellect Books. Lokaliseret d. 15. oktober 2020 på:

https://books.google.dk/books?id=DhxIQrP_ifcC&printsec=frontcover&hl=da&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false

- History.com (2020) *Cultural Revolution*. Lokaliseret d. 1. juli på:
<https://www.history.com/topics/china/cultural-revolution>
- Ho, W. C. (2003). Between globalisation and localisation: a study of Hong Kong popular music. *Popular music*, 22(02), 143-157. Lokaliseret d. 22. juli 2020 på:
https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/159qapk/cdi_proquest_journals_1325801
- Ibbi, A. (2014). Hollywood, The American Image And The Global Film Industry. *CINEJ Cinema Journal*, 3(1), 93–106. Lokaliseret d. 6. oktober 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/159qapk/cdi_doaj_primary_oi_doaj_org_article_2ad2457eb2694243bcf73b41af411554
- Jian, G. Song, Y. og Zhou, Y. (2015). *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution* (2. udg.). Rowman & Littlefield.
- Johnson, M. (2014). *China's iGeneration cinema and moving image culture for the twenty-first century*. New York: Bloomsbury. Lokaliseret d. 1. juni på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/n411aj/alma9920804730205762
- Kar, L. og Bren, F. (2004) *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*. The Scarecrow Press, Inc.
- Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgh University Press. Lokaliseret d. 6. oktober 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/159qapk/cdi_chadwyckhealey_abell_R04756806
- Lehman, F. (2018). *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford University Press. Lokaliseret d. 30. september 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/159qapk/cdi_askewsholts_vlebooks_9780190606411
- Lidegaard, B. (2020). *Globalisering*. Den Store Danske. Lokaliseret d. 19. oktober 2020 på:

https://denstoredanske.lex.dk/globalisering?utm_source=denstoredanske.dk&utm_medium=redirectFromGoogle&utm_campaign=DSDredirect

- Lin, Z. (2007). *Out into the world: Chinese film music after the cultural revolution*. The Ohio State University. Lokaliseret d. 2. juni 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/4ka8t5/cdi_ohiolink_dissertations_oai_etd_ohiolink_edu_osu1399898543
- Lu, S. H. og Yeh, E. Y. (2005). *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Nasif, E., Al-Daeaj, H., Ebrahimi, B., & Thibodeaux, M. (1991). Methodological Problems in Cross-Cultural Research: An Updated Review. *Management International Review*, 31(1), 79–91. Lokaliseret d. 1. juni på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/4ka8t5/proquest202690142
- Rothbart, P. (2012). *The Synergy of Film and Music Sight and Sound in Five Hollywood Films*. Scarecrow Press. Lokaliseret d. 4. oktober 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/n4l1aj/alma9920821920305762
- Schwarm, B. (2020). *Erich Wolfgang Korngold*. Encyclopædia Britannica. Lokaliseret d. 17. oktober på: <https://www.britannica.com/biography/Erich-Wolfgang-Korngold>
- Wang, Z. (2014). *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951–1979*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Yeh, E. (2002). Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s. *Cinema Journal*, 41(3), 78–97. Lokaliseret d. 2. juni 2020 på: https://kdbk-aub.primo.exlibrisgroup.com/permalink/45KBDK_AUB/4ka8t5/projectmuse_s7537_S1527208702300786