



Thomas Teilmann Damm

BERNHARD HERRMANNS VERTIGO

Om musikken til en Hitchcock-film

PubliMus

En skriftserie om musik

Thomas Teilmann Damm
Bernard Herrmanns *Vertigo*

PubliMus nr. 46-18

Århus, juli 2018

Skriftserien PubliMus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:

Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.

Christina Holm Dahl

Thomas Teilmann Damm

Finn Jespersen

Valdemar Lønsted

Henrik Marstal

Henrik Nebelong

Rasmus Rex Pedersen

Kristine Ringsager

Søren Schou

Karsten Aaholm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Thomas Teilmann Damm

BERNARD HERRMANNS *VERTIGO*

Om musikken til en Hitchcock-film

*Han som selv fik skønheden at skue
han er allerede dødens bytte.*

August von Platen: "Tristan" (1825)¹

Indledning

Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) er en lang film, og ud af de 2 timer og 10 minutter den varer, forløber over halvdelen med musikalsk ledsagelse. Vel at mærke: Der er kun i særlige tilfælde musik under dialogerne. Lange stræk af filmen foregår uden tale, uden ord overhovedet. Hitchcock havde taget sit svendebrev i stumfilmen og drømte sig ofte tilbage til dens eminent visuelle måde at fortælle historier på. Stumfilmen var tavs, men aldrig stille: Den havde musik. Og således udspiller sekvens efter sekvens sig i *Vertigo*: i tavshed – for figurerne siger intet – men ikke i stilhed – for musikken spiller. Og det er til gengæld en vigtig forskel i forhold til stumfilmen: Figurerne er ikke tavse fordi teknikken ikke vil lade dem tale, men fordi de holder afstand og iagttager, fordi de tilbageholder talen. Og når de endelig taler, er de spørgende og famlende, og nu lægger musikken sig under og omkring deres ord, ikke som meningens fordobling eller understregning, men som udtryk for den gamle romantiske drøm: som bærer af det uudsigelige, af dét der begynder, hvor ordene slipper op. "Tone-sproget er ord-sprogets begyndelse og ende", skrev romantikkens store forener Richard Wagner i 1851 (Wagner:1:230).

Vertigo er en mærkelig og mirakuløs film: Mærkeligt og mirakuløst at den overhovedet blev lavet inden for rammerne af Hollywoods kommercielle produktionsapparat, mærkeligt og mirakuløst at en så klassisk tænkende, næsten formalistisk instruktør som Hitchcock tillod sig en så ekstremt romantisk-længselsfuld og romantisk-desperat film. For længslens og desperationens romantik finder vi ikke i nær samme grad i dens litterære forlæg, Boileau og Narcejacs kølige, indimellem næsten kyniske roman *D'entre les morts* (1954). Nej, romantikken er fremmanet af Hitchcock og hans manuskriptforfattere Maxwell Anderson, Alec Coppel og Samuel Taylor, og den finder sit endegyldige udtryk i Bernard Herrmanns musik.

I et interview kort før sin død i 1975 hævdede Herrmann at "[Hitchcock] kun færdiggør 60 procent af en film. Jeg er nødt til at gøre den færdig for ham" (Brown:290). Ikke *fifty-fifty* med et glimt i øjet, ikke beskedne og måske realistiske 20 til 25 procent, men hele 40 procent af filmens virkning tilskriver Herrmann sin egen musik. Og ikke bare dét: Herrmann hævder at han er *nødt til* at gøre filmen færdig for Hitchcock der åbenbart ikke selv er i stand til det. Hans kunstnerisk stolthed var blevet såret under hans og Hitchcocks brud i forbindelse med *Torn Curtain* (1966), og sårene var tydeligvis ikke helet her ni år efter. Hans påstand virker bizar hvis vi tænker på hans ganske vist fine, men ikke enestående bidrag til *The Man Who Knew Too Much* (1956), *North by Northwest* (1959) og *Marnie* (1964). Tættere på sandheden kommer den til gengæld når det drejer sig om *Vertigo* og *Psycho* (1960) – ja, begge disse film var i virkeligheden utænkelige uden hans indsats. Hitchcock indrømmede således selv at "33 procent af *Psychos* effekt skyldes Herrmanns musik" (Smith:241, bemærk procenterne igen!), og han tænkte sikkert på den ikoniske scene hvor Marion Crane bliver myrdet under bruseren: Oprindeligt havde han slet ikke ønsket musik til denne sekvens, men Herrmann trodsede ham og skrev et af de mest berømte *cues* i filmmusikkens historie.² De stikkende, dissonerende strygere er i virkeligheden det der holder sammen på den fragmenterede billedmontage og ophæver den til mere end episode, til selve rædslens indbegreb.

Også i *Vertigo* har musikken en gennemgribende effekt: Fra titelmusikkens kredsende figurer, over de grelt dissonerende svimmelhedsakkorder, til kærlighedsmusikkens længselsfulde romantik, transformerer den en psykologisk, ikke voldsomt medrivende kriminalhistorie til et tragisk-romantisk drama med mytisk dybde – ikke ulig transformationen af filmens ordinære Judy til den gådefulde Madeleine. Og pointen er at det er det tragisk-romantiske drama, ikke kriminalintrigen – at det er Madeleine, ikke Judy – der fascinerer os. Det er Madeleine der vækker den *uendelige længsel*, de gamle romantikere (heriblandt Novalis, Hoffmann, Keats, Poe, Berlioz, Wagner) kendte, dyrkede og forsøgte at bringe til udtryk i ord og toner. I Herrmanns musik til *Vertigo* finder den en sen, moderne filtreret, men umiskendelig genklang.

Resumé

1. del: San Francisco, midten af 1950'erne. Politimanden John "Scottie" Ferguson (James Stewart) bliver involveret i en ulykke hvor en kollega styrter i døden. Hændelsen trigger en sygelig højdeskræk (akrofobi) og akutte anfald af svimmelhed (vertigo) der gør det umuligt for ham at fortsætte i tjenesten, og han trækker sig tilbage. Han kontaktes af en gammel skolekammerat, Gavin Elster (Tom Helmore), hvis hustru, Madeleine (Kim Novak), er begyndt at opføre sig mærkeligt. Elster beder Scottie om at skygge Madeleine og finde ud af hvad der foregår. Scottie opdager at hun tilsyneladende er besat af tanken om sin tipoldemor Carlotta Valdes der i forrige århundrede blev misbrugt af en magtfuld koloniherre og begik selvmord. Han forelsker sig samtidig hjælpeløst i hende og glemmer alt om sin veninde og ekskæreste Midge (Barbara Bel Geddes). Madeleine forsøger at drukne sig, men reddes af Scottie. Hun forelsker sig tilsyneladende også i ham, men stadig besat af tanken om Carlotta forsøger hun endnu et selvmord, denne gang med succes: Hun springer ud fra et kirketårn mens Scottie ser hjælpeløst til, lammet af højdeskrækken.

2. del: Scottie bryder sammen og tilbringer en tid på et sanatorium. Efter at være blevet udskrevet møder han tilfældigt en kvinde, Judy, der minder ham om Madeleine. Hvad han ikke véd er, at det rent faktisk er den samme kvinde og at Judy før spillede rollen som Madeleine, tvunget af Elster til at dække over

mordet på hans hustru. Scottie er stadig besat af kærligheden til Madeleine og forsøger at få Judy til at ligne hende, og hun giver modvilligt efter for hans ønske. Da transformationen er fuldendt, og han tilsyneladende er klar til at indlede et forhold til hende, genkender han ved et tilfælde Judys halskæde som den Madeleine efter sigende havde arvet fra Carlotta. Han indser at han er blevet bedraget og fører Judy tilbage til kirketårnet hvor han konfronterer hende. Hun tilstår alt, men fastholder at hun elsker ham. Den pludselige tilsynekomst af en nonne i tårnet forskrækker Judy, og hun falder – eller springer – i døden. Scottie har løst mysteriet og overvundet højdeskrækken, men mistet sin kærlighed for anden gang.

Bag handlingen i *Vertigo* gemmer myten om Orfeus sig. Som bekendt handler den om sangeren Orfeus der mister sin elskede Eurydike, drager til dødsriget og vinder hende tilbage med sin sang, men mister hende igen da han ikke overholder betingelsen for genvindingen: ikke at vende sig og se på hende under opstigningen fra Hades.³ Boileau og Narcejacs roman er helt eksplicit og refererer til myten igen og igen: Flavières (Scottie i filmen) omtaler for eksempel Madeleine som ”min lille Eurydike” og forærer hende en lighter med inskriptionen: ”*A Eurydice ressuscitée*” (Boileau:54). I *Vertigo* er alle eksplicitte referencer forsvundet, men strukturen i myten er bibeholdt: forelskelse – tab – genvinding – fornyet tab. Og måske er Scotties tragiske fejltagelse tydeligere: Han tror at han er Orfeus da han redder Madeleine op fra bugten, at dette er hans heltedåd, at det er her han river hende ud af dødens klør. Men eftersom han ikke har vundet hende endnu, kan han ikke miste hende – endnu. Tabet sker først da hun styrter sig ud fra tårnet, genvindingen først under hans lange vandring gennem sjælens mørke og San Franciscos gader, et moderne Hades. Her møder han Judy og genskaber Madeleine i hende: Han får sin elskede tilbage. Men ligesom Orfeus i myten er han på én og samme tid overmodig og frygtsom, han er et *menneske*, hverken helt eller gud, og han ser sig tilbage. Hans blik falder på halskæden, og fra det øjeblik er Madeleine tabt på ny: Alt imens han løser mysteriet og optrevler bedraget, bliver kærligheden

en skygge for ham. ”Det er for sent. Hun kommer aldrig tilbage,” som han siger til Judy i det sidste skæbnesvangre øjeblik inden hun styrter sig ud af tårnet.

Orfeus blev en yndet figur i operaen helt fra dens barndom i den tidlige barok: Orfeus var jo sanger, og hans heldedåd, genvindingen af Eurydike, demonstrerede musikkens magt. *Vertigo* er ingen opera, men den er en af de mest musikalske film nogensinde. Scotties ”sang” er hans lidenskab, og han ”synger” gennem Herrmanns musik. Det er en erotisk sang, i første omgang i almindelig, moderne forstand: erotik som forelskelse og seksuelt begær. Men det skal også forstås i en dybere, filosofisk forstand. Den platoniske eros er længslen, ja, begæret efter det absolutte, ideale, ubetinget skønne. Kærlighedens vej, som Sokrates kalder det, er bevægelsen opad fra det materielt skønne til det skønnes idé. Begærets genstand opløses i sin materialitet, forsvinder fra det jordiske, og det er den hemmelige forbindelse mellem eros og thanatos: Begærets ultimative mål er døden, ikke for dødens egen skyld, men for dens ophævelse af alt jordisk. Det er en kærlighed der er hinsides smukt og grimt, godt og ondt, rigtigt og forkert. Den er en skæbne og en mani og som Scotties i *Vertigo* en besættelse. Den oplyser den elskende sjæl, men så blændende skarpt at den henlægger resten af verden i mørke. Det interessante er at hvis vi skal tro Judy, gælder noget tilsvarende for hende. Hendes bekendelse i brevet til Scottie og det afsluttende opgør i tårnet peger på at hendes kærlighed blev tændt af ham, netop af ham, og ingen anden. Disse to, Scottie og Madeleine/Judy, er bestemt for hinanden, ikke i en erotisk affære, ikke i ægteskabelig betryggelse, men i det Denis de Rougemont i *L’amour et l’Occident* (1938) har beskrevet som en ”gensidig ulykkelig kærlighed”:

Lidenskab er ikke – som ungdommen drømmer om – et rigere liv, men tværtimod [...] forarmelsen af et sind der tømmes for al mangfoldighed, en besættelse der fokuserer fantasien på et enkelt billede mens resten af verden forsvinder: ”de andre” ophører med at eksistere, der findes ikke længere næste eller pligt eller forpligtende bånd, jord eller himmel: Man er alene med alt det man elsker. (De Rougemont:160)

Foran Scottie og Madeleine går en række berømte romantiske par, virkelige og fiktive: Tristan og Isolde, Abélard og Héloïse, Dante og Beatrice, Petrarca og Laura, Romeo og Julie, Pelléas og Mélisande. Den virkelige, jordisk-ufuldkomne verden er en forhindring for deres kærlighed, den er en pine der blot øger lidenskabens intensitet. Lidenskabeligt elskende er ikke viet til livet, men til døden, og Scotties møde med Madeleine er en i spirituel forstand *mystisk* oplevelse. Det er muligt at han på overfladen spiller detektiv og taler den rationelle opklarings sprog, men bag overfladen er han elskeren der vandrer frem gennem mørket, uden spor, uden ledetråd, uden andet sigte end det blændende lys fra den elskede.

Hitchcock og Herrmann

Til film hører der musik. Allerede Thomas Edison udstyrede sine kinetoskoper med høretelefoner og kombinerede på den måde billede og lyd. Stumfilmen var aldrig stille, men blev ledsaget af musik hvad enten den blev improviseret af den enlige musiker ved klaveret eller kinoorglet eller fremført et af de store filmpaladsers orkestre. Musikken overdøvede publikums snak og støjen fra projektoren, og den skabte en ramme eller et rum for den uvante oplevelse det var at sidde i mørket som tilskuer til et slags skyggespil. Med årene blev koordineringen mellem lærred og musiker mere avanceret, man opgav den mere eller mindre tilfældige brug af klassiske stykker og populære melodier og begyndte at udnytte musikkens dramatiske potentiale. Med tonefilmens introduktion i slutningen af 1920'erne forstummede musikken som stemningsskabende atmosfære i første omgang, for den tidlige, primitive teknik tillod ikke eftersynkroniseringen af lydspor med underlægningsmusik: Alt – dialog, effekter og musik – skulle indspilles på én gang i filmstudiet, og første prioritet var naturligt nok dialogen. Med den forbedrede mikrofonteknik og introduktionen af flersporsoptagelser i 1932 blev det endelig muligt at kombinere dialog, lydeffekter og musikalsk ledsagelse, og i løbet af få år opstod det man har kaldt ”det klassiske Hollywood-partitur” (Kalinak:66),

en mere eller mindre institutionaliseret praksis for brugen af musik i filmens samlede, audiovisuelle fortælling.⁴ De tre vigtigste eksponenter for den klassiske Hollywood-stil er komponisterne Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold og Alfred Newman, og deres partiturer er ofte en mesterlig genskabelse af den europæiske senromantik, især Wagner, Strauss og Puccini.

Musik spillede en stor rolle for Alfred Hitchcock, såvel privat som i hans professionelle virke. Komponisten John Williams, der arbejdede med ham i forbindelse med hans sidste film, *Family Plot* (1976), var overrasket over det indgående kendskab til en usædvanlig bred vifte af genrer og stilarter han lagde for dagen. Han satte pris på klassisk musik, ikke mindst engelske komponister som Elgar, Holst og Vaughan-Williams, men elskede også populærmusik når blot den ikke var sentimental. Han var nysgerrig og opsøgende og skal i forbindelse med det elektroniske lydspor til *The Birds* (1963) have interesseret sig for avantgardekomponister som Boulez og Stockhausen (Sullivan:265). I hans engelske tonefilm, fra *Blackmail* (1929) til *Jamaica Inn* (1939), er underlægningsmusikken ganske sparsom. Vi har allerede berørt de tekniske og æstetiske årsager til den tidlige tonefilms musikalske askese, men ressourcernes knaphed i de britiske studier gjorde at underlægningsmusikken her forblev en luksus længe efter at den var blevet standard i Hollywood. Til gengæld inddrog Hitchcock igen og igen musik som omdrejningspunkt for filmenes intriger. Tænk på Royal Albert Hall-sekvensen i *The Man Who Knew Too Much* (1934), music hall-sekvenserne i *The 39 Steps* (1935), Disney-sangen ”Who Killed Cock Robin” i *Sabotage* (1936), *thé dansant*-sekvensen med den paniske trommeslager i *Young and Innocent* (1937) og det hemmelige budskab indkodet i folkemelodien i *The Lady Vanishes* (1938) – alle prominente, fantasifulde eksempler på det man kalder *diegetisk* musik (gr. *diegesis*, fortælling), det vil sige musik der klinger *i* filmens univers og spilles og høres af filmens figurer, og som står i modsætning til underlægningsmusikken, den *narrative* musik, der klinger *uden for* filmens univers, i biografrummet, og kun høres af publikum.⁵

I 1939 flyttede Hitchcock til Hollywood, inviteret af filmproducenten David O. Selznick, og hans musikalske praksis ændrede sig dramatisk. Med ét var der store ressourcer til rådighed, og der herskede et uomgængeligt krav om narrativ filmmusik som attraktiv indpakning og umisforståelig følelsesvejviser. Allerede i forbindelse med hans første Hollywood-produktion *Rebecca* (1940) blev den musikalske tilbageholdenhed fra de engelske produktioner sløjfet:

[*Rebeccas*] symfoniske overdådighed står i skarp kontrast til småstykkerne hos den britiske Hitchcock. [...] Med få pauser indhyller [Frank] Waxmans komplekse væv af stemnings- og karakterstykker filmen fra start til slut. [...] Den britiske Hitchcock forlod sig på at lyden af den virkelige verden gav mening i sig selv. Det var en metode der fungerede fint i forhold til såvel en lydmæssig realisme som den stramme økonomi i en [film]industri der var i deprimerende tilbagegang i tiden op mod Anden Verdenskrig. I *Rebecca*, Hitchcocks mest drømmeagtige film, begrænser realismen sig til det psykologiske. (Sullivan:60)

Waxman blandede Richard Strauss, Debussy og valse-pasticher i en mesterlig Hollywood-version af europæisk kunstmusik, og *Rebeccas* partitur blev prototypen på den nye Hitchcock-musik: senromantisk, symfonisk, blændende orkestreret. Samme stil dominerede *Suspicion* (1941), *Shadow of a Doubt* (1943), *The Paradine Case* (1947), *Strangers on a Train* (1951) og *I Confess* (1953) – alle filmpartiturer i den klassiske Hollywood-tradition. Det er musik af høj kvalitet, skrevet af dygtige komponister som Waxman, Miklós Rózsa, Roy Webb og Dimitri Tiomkin. Men det er også partiturer som er udført over samme læst og udviser en vis anonymitet. Måske er det ikke så sært at Hitchcock indimellem fik lyst til at eksperimentere og genoptage lidt af den britiske askese som det skete på forskellig vis i *Lifeboat* (1944), *Rope* (1948), *Rear Window* og *The Birds*, alle film som næsten demonstrativt undgår traditionel underlægningsmusik. Og det er måske heller ikke så sært at han i særlig grad kom til at

værdsætte samarbejdet med en enkelt komponist som igen og igen valgte andre veje end dem, den herskende Hollywood-konvention havde udstukket.

Bernard Herrmann blev en af Hitchcocks vigtigste samarbejdspartnere i de godt og vel ti år fra *The Trouble With Harry* (1955) til *Torn Curtain*. Herrmann skrev musik til alle filmene fra denne periode og var sågar involveret i konstruktionen af *The Birds'* elektroniske lydspor. De to mænd var meget forskellige: Hitchcock var klassicisten der arbejdede metodisk og struktureret, hadede konfrontationer og meget sjældent hævede stemmen. Herrmann var romantikeren der ind imellem arbejdede næsten manisk, var impulsiv af væsen og stødte folk fra sig når han tabte hovedet. Før samarbejdet med Hitchcock havde han blandt andet lavet musik til *Citizen Kane* og *All That Money Can Buy* (begge 1941), *Jane Eyre* (1943), *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), *The Day the Earth Stood Still* (1951) og *The Snows of Kilimanjaro* (1952). Han havde også arbejdet inden for radio og tv og komponeret en del koncertmusik samt en enkelt opera, *Wuthering Heights* (1951). Kun for Orson Welles og Hitchcock opnåede han at arbejde på mere end to film i træk, angiveligt på grund af sit hidsige temperament og sin åbenmundede utålmodighed med filmfolk som efter hans mening per definition var musikalske ignoranter. I 1970'erne oplevede han lidt af en renæssance, og nogle af hans sidste partiturer hører til hans mest vellykkede og stemningsfulde, heriblandt dem han skrev til Brian De Palmas *Obsession* og Martin Scorseses *Taxi Driver* (begge 1976).

Stilistisk var Herrmann noget af en eklektiker. Ikke at man ikke kan høre et særpræg, en herrmannsk tone, men at den i høj grad er sammensat, at Herrmann varierer sit udtryk betragteligt fra projekt til projekt. Man kan spore træk af Berlioz, Liszt, Wagner, Debussy, Rachmaninov, Holst, Stravinskij og Honegger med forskellig tydelighed i forskellige af hans værker, men det er egentlig aldrig et spørgsmål om imitation. Han er blevet kaldt en "neo-romantisk eklektisk modernist" (Wrobel:7), og man kunne måske kalde ham postmodernist hvis det ikke var fordi hans brug af fortiden aldrig er uforpligtende, aldrig ironisk, men altid oprigtig, altid

ekspressiv, altid sker i udtrykkets tjeneste. I 1947, i en af sine vanskeligste perioder både personligt og kunstnerisk, skrev han til sin hustru:

Jeg føler mere og mere at jeg måske ikke er i besiddelse af noget virkeligt, stort talent. Det er måske genklangen [*an echo*] af et talent [...]. Mine følelser og længsler tilhører en 1800-talskomponist. Jeg er fuldkommen ude af trit med nutiden. (Smith:137)

Herrmann var en romantiker strandet i Hollywoods strømlinede filmfabrik, ude af stand til at give køb på sine idealer og sin kunstneriske integritet. Ordet ”genklang” i hans selvkarakteristik er i øvrigt vigtigt, i sig selv et romantisk begreb, der peger på at noget er tabt og nu søges længselsfuldt – ikke ulig Scotties søgen efter Madeleine. Måske var denne nostalgi en af grundene til at netop *Vertigo* rørte de dybeste strenge hos ham og lod ham præstere noget helt usædvanligt, noget helt uden for kategori.

For de to bedste partiturer Herrmann skrev for Hitchcock, er uden tvivl *Vertigo* og *Psycho*: førstnævnte sitrende af tilbageholdt lidenskab og kalejdoskopisk instrumenteret, sidstnævnte køligt, skarpt, arrangeret monokromt for strygere alene. Efter *Psycho* fulgte *The Birds* hvor Herrmann fungerede som inspirator og supervisor, mens de konkrete lyde blev skabt i Berlin af Oscar Sala og Remi Gassmann på det særprægede elektroniske instrument mixturtrautonium. Hvis lydsporet til *The Birds* var et avantgardistisk eksperiment, blev partituret til *Marnie* det mest traditionelle Herrmann skrev til nogen Hitchcock-film, og det signalerede måske en begyndende træthed i samarbejdet. Bruddet kom året efter i forbindelse med *Torn Curtain*. Usikker på sit eget projekt og under pres fra Universal Pictures bad Hitchcock Herrmann skrive et ungdommeligt, poppet partitur. Herrmann accepterede tilsyneladende bestillingen, men gjorde i øvrigt som det passede ham og leverede en musik der stemte overens med filmens koldkrigstema: grå, disharmonisk, trøstesløs. Hitchcock fyrede ham, og de talte aldrig sammen igen – den ubetingede tillid der ellers havde hersket imellem dem, var brudt.

Orkestrering af billeder – iscenesættelse af toner

Den bedste indikator på Hitchcocks musikalitet finder vi hverken i hans biografi eller i hans direkte kommentarer til musik,⁶ men i hans betragtninger over sin egen filmkunst. Igen og igen betjener han sig af musikalske metaforer, og ikke blot er disse metaforer rammende beskrivelser af f.eks. billedkomposition og klipning, men afslører et udpræget ”visuelt gehør” og en udogmatisk, intuitivt-sansende tilgang til den skabende proces. Bag Hitchcocks sammenligninger mellem film og musik ligger en underforstået idé om musikken som en essentielt *dynamisk* kunstart med tydelige psykologiske analogier. Eksempler kunne være et *crescendo* der udløses i det samlede orkester, eller en *kadence* der tager en uventet drejning. Begge fænomener er rent musikalske, men kan sammenlignes med psykologiske fænomener, henholdsvis spændingsudløsning og overraskelse, og det var netop for den slags analogiers skyld at Hitchcock sammenlignede de to kunstarter.⁷ Her følger en række citater plukket fra forskellige interviews:

Den rene filmkunst består af passende stumper af film der sættes sammen, på samme måde som musikkens toner danner en melodi.
(Bogdanovich:1)

Så det store hoved [nærbilledet i en scene fra *Psycho*] kom som et chok for publikum og også for manden selv. Hans overraskelse blev udtrykt gennem billedets størrelse. Men man ville ikke have kunnet fremhæve denne størrelse hvis man ikke [først] var gået højt op [med kameraet]. I musikken ville det at gå højt op svare til tremoloet i violinerne, og pludselig kommer messingblæserne med et GRRR! ligesom det store hoved der udtrykker hans chok. (Gottlieb:1:289)

Hver eneste scene er en del af helheden, og film er som musik – hvis en enkelt frase ikke passer ind, mister melodien sin retning. Jeg ”føler” en film på samme måde som et stykke musik og prøver at tilføre mit arbejde de forskellige rytmer og klimaks man finder i en symfoni eller koncert.
(Gottlieb:3:79)

Orkestrering er faktisk den bedste sammenligning når det gælder film, endda med paralleller til temaer og rytmer. Og instruktøren er, om man så må sige, dirigenten. (Gottlieb:1:216)

Jeg benytter selv musikalske begreber når jeg instruerer. Jeg siger, ”lad være med at placere et nærbillede dér, for det er en høj lyd fra messingblæserne, og du må ikke bruge en høj lyd før det er strengt nødvendigt”. Filmkunst er orkestreringen af billeder. (Gottlieb:2:132)

”*Filmkunst er orkestreringen af billeder*”: Det er en af Hitchcocks fyndigste karakteriseringer af sit filmideal, af sin æstetik. Hans film er altid omhyggeligt komponerede, sat sammen med den samme form for retning og formål, et musikstykke har – på samme tid frit og selvstændigt, logisk og uundgåeligt. I virkeligheden fortæller han at orkestreringen har et formål, at den sigter på en effekt, nemlig publikums reaktion – i eksemplet med *Psycho* et chok. Når Hitchcock satte ord på sin kunst, beskæftigede han sig næsten udelukkende med dens psykologiske virkning på publikum, dens evne til at føre og forføre den iagttagende, medlevende tilskuer. Men endnu mere interessant i denne sammenhæng er det måske at Hitchcock tilsyneladende *oplever* (sanser og ”føler” – ordet er hans eget) film på samme måde som musik når det gælder rytme, dynamik, volumen og tone. Det var måske den væsentligste grund til at han og Herrmann fik et så enestående samarbejde: De var på samme bølgelængde, hvilket her vil sige at de havde samme puls, samme taktførmelse. Hitchcock mærkede at han kunne nøjes med at udstikke linjerne og dernæst overlade detaljerne til Herrmann. Han kunne være specifik angående stemning og tone, men forholdt sig i usædvanlig grad åben over for komponistens input.

I forbindelse med *Vertigo* giver Hitchcocks noter til klipperen George Tomasini et tydeligt indtryk af hvor meget han stolede på komponisten. Her er fire spredte anvisninger:

Her bør vi dæmpe al trafikstøjen eftersom Mr. Herrmann nok har noget på hjerte.

Alt dette afhænger naturligvis af hvilken musik Mr. Herrmann skriver til sekvensen.

Jeg ved endnu ikke hvad Mr. Herrmann har i tankerne her.

Når vi fortsætter til portrættet, [...] tager Mr. Herrmann over.

(Auiler:132-34)

Her får vi et blik ind i værkstedet og en antydning af netop dét sted hvor Hitchcocks 60 procent stopper og Herrmanns 40 procent begynder. Vi kan gå dokumentarisk til værks og forsøge at udrede hvad der kom først i en given sekvens – Hitchcocks billeder eller Herrmanns toner. Men i virkeligheden er faktorernes orden uvæsentlig, det er produktet af de to det drejer sig om. Claudia Gorbman taler om en ”gensidig inddragelse” (Gorbman:15) i relationen mellem billedfortælling og musik: Måske inspirerer konturerne af et handlingsforløb Herrmann til en given musik, der igen inspirerer Hitchcock og Tomsasini til en given klipning. Når Hitchcock siger at den rene filmkunst er ”orkestreringen af billeder”, er det altså ikke længere kun metaforisk tale, og Herrmanns bidrag, som nu er færdiggørelsen af den samlede audiovisuelle komposition, tillader ham at operere med en helt uset grad af kunstfærdighed i den narrative og visuelle formgivning. *Vertigo* er måske den af hans film hvor det er allertydeligst: Det er som om den er opbygget af en række filmiske sætstykker der kun sjældent følger hinanden realistisk eller logisk, og vi ville næppe acceptere dem uden musikken som formidler af billedfortællingens tone, rytme og dynamik.

Gensidigheden i arbejdsrelationen mellem Hitchcock og Herrmann implicerer at vi kan lege med at vende eller spejle metaforen: Hvis filmkunst er orkestreringen af billeder, bliver komposition til iscenesættelsen af toner. Herrmann opfattede sig selv som komponist slet og ret og ønskede ikke at skelne mellem den musik han skrev til koncertsalen, og den han skrev til filmlærredet. Muligvis var det mere ønsketænkning end virkelighed: Vi hylder ham jo som en af historiens største filmkomponister, mens hans koncertmusik, med rette eller urette, er

glemt (om nogensinde husket). Det er som om koncertmusikken savner prægning, hvorimod filmmusikken øjeblikkeligt fanger øret og beskæftiger fantasien. Måske skyldes det at Herrmann mestrede det korte, slående karakterstykke snarere end de store, symfoniske, absolut-musikalske former, måske at hans musikalitet i eminent grad var visuelt bestemt, og at han havde brug for en udenomsmusikalsk stimulans for at yde sit bedste, ja, for virkeligt at anspore sin musikalske fantasi.

En sådan afhængighed er i grunden både en mulighed og en begrænsning og sætter sit præg på detaljer i melodik, harmonik, rytme og klang. Hvis Herrmann, når han arbejdede på en film, iscenesatte musikalske figurer snarere end bedrev for eksempel tematisk arbejde, giver det et udgangspunkt for at forstå i al fald tre tendenser eller kendetegn: hans brug af ekstremt korte motiver, nærmest motivceller, hans tonalt funderede, men egensindige harmonik, og hans enestående inddragelse af klangen som ligeværdig, ja indimellem afgørende musikalsk faktor.

Allerede mens han arbejdede for radioen, erfarede Herrmann hvordan helt korte motiver, ja, blot motivceller eller figurer, gav ham den fleksibilitet der var nødvendig hvis hans musik skulle følge handlingsgangen. Filmmusik har ingen autonomi, men må adlyde fortællingen:

[E]n radikal udfordring til Korngold og hans kollegaers senromantiske stil var Herrmanns afvisning af melodien. Herrmann mente at eftersom en melodis symmetriske opbygning kræver plads for at kunne udfolde sig, ville den rent musikalske logik medføre at melodien forudgivne form snarere end filmens narrativ ville bestemme stykkets forløb. Herrmann søgte en mere fleksibel enhed, [...] og den fandt han i den korte frase, en musikalsk enhed på højst én eller to takter, indimellem så lidt som nogle få toner. (Bruce:216)

Og med Herrmanns egne ord:

Den korte frase er lettere at følge for det publikum der kun lytter med et halvt øre. Og glem ikke at de i bedste fald lytter med et halvt øre.

Grunden til at jeg ikke bryder mig om det her med melodier, er at en melodi skal have otte eller seksten takter hvilket sætter grænser for komponisten. Er du engang begyndt, er du nødt til at gøre det færdigt – otte eller seksten takter. (Brown:291-92)

Billedet dikterer den musikalske form. [...] Filmmusikkens tempo er dikteret af filmen selv. (Cameron:123,124)

I et partitur som *Vertigo* præsenterer Herrmann en række motiviske celler, men udvikler dem aldrig til egentlige temaer eller melodier. Han varierer dem og omformer dem, og frem for alt *gentager* han dem. Hans yngre kollega Elmer Bernstein har bemærket hans forkærlighed for gentagelser og kaldt ham ”den største ostinato-komponist nogensinde” (Smith:186). Variation opstår nu når han over det faste skelet som ostinatet danner, draperer det ekstremt koncentrerede motivmateriale i stadigt vekslende harmonier og klangfarver.

Herrmanns musik, og det gælder også *Vertigo*, klinger overvejende tonalt, grundlaget er stablingen af store og små tertser i dur- eller molakkorder, satsen er homofon og har en tydelig vertikal orientering. Til gengæld forholder den sig relativt frit med hensyn til akkordernes forbindelser. Kun få af *Vertigos cues* er noteret i en bestemt toneart, og de traditionelle tonale hierarkier er svækkede. I stedet isolerer Herrmann enkelte akkorder, kontrasterer dem eller lader dem kredse uden at udnytte dur/mol-systemets potentiale for udvikling og spændingsopbygning.⁸ De tonalt mest konventionelle *cues* i *Vertigo*, ”Mission Organ” og ”The Park”⁹, klinger næsten som fremmedlegemer. I den anden ende af spektret finder vi stærkt dissonerende harmonier som for eksempel den berømte ”svimmelhedsakkord”, der høres filmen igennem i forskellige udgaver (første gang i ”Roof-Top”):



Her overlejrer Herrmann es-mol og D-dur (tonerne es-ges-b-d-fis-a) med en næsten *cluster*-agtig effekt, et suverænt lydligt udtryk for Scotties mentale styrt i afgrunden.

Instrumenteringen og klangbehandlingen er måske dét, der allerførst fanger øret og mere end noget andet har garanteret Herrmanns berømmelse.¹⁰ *Vertigo* er i det store og hele arrangeret for et traditionelt symfoniorkester og er således ikke så eksotisk som andre af hans partiturer (*The Day the Earth Stood Still* er for eksempel skrevet for to thereminer, elektrisk violin, bas og guitar, fire harper, fire klaverer, slagtøj og messingblæsere). Til gengæld vrir det med ukonventionelle instrumentkombinationer og spilleanvisninger. Trompeter og horn spiller gennemgående med dæmper, fløjter og klarinetter ofte i det helt lave register og *quasi subtone* (musikeren ånder snarere end blæser i instrumentet). Strygerne er den dominerende instrumentgruppe i *Vertigo*, men også violinerne spiller ofte med dæmper, snart *sul ponticello* (ved stolen, hvilket giver en skarpere, mere overtonerig klang), snart *sul tasto* (ved gribetrættet, hvilket giver en blødere, mindre overtonerig klang). Celeste, vibrafon og hammondorgel er mere usædvanlige instrumenter i symfonisk sammenhæng, og Herrmann benytter dem for deres udtryksløse, uvirkelige klang. Indimellem blandes instrumenterne til hidtil uhørte farver: I ”The Forest” skaber kombinationen af basklarinetter, vibrafoner, bækkener og kontrabasser en ekstremt mørk og hul klang. Men enkelte instrumentgrupper bliver også isoleret og brugt til næsten antifone kontrasteffekter, for eksempel i ”The Hallway” hvor parallelførte molakkorder (a-mol, f-mol, g-mol) præsenteres efter tur af dæmpede trompeter, horn og trækbasuner. Når den ene instrumentgruppe klinger ud, tager den anden over, mens et spor af den tidligere klang bliver hængende.

Virksomheden er spøgelsesagtig, uvirkelig. I det hele taget sigter Herrmanns klangbehandling i *Vertigo* på at tilbageholde det virkelig *espressivo* til det sidste, til de få øjeblikke hvor lidenskaben endelig får lov at brænde igennem i det fulde orkester ("The Beach", "Scène d'amour"). Det er anti-romantik i romantikkens tjeneste.

Udtryk og perspektiv

Hitchcocks filmkunst er i sit væsen horisontal, diakron, altid logisk fremadskridende. Hvert eneste billede er en konsekvens af det foregående og rettet mod det næste, og der er aldrig informationsmæssigt spild eller overskud. Herrmann forstod at det bedste han kunne gøre, var at komplementere den med en vertikal, synkron musik, en musik der snarere end at dublere eller oversætte billedfortællingen i et andet medie skaber en atmosfære den kan udfolde sig i, giver den en dybdevirkning, en klangbund, et resonansrum. Vi hører ingen udspundne melodier i Herrmanns musik til *Vertigo*, ingen polyfoni, ingen egentlig harmonisk struktureret udvikling, ingen kompleks rytmik, ingen symfonisk orkesterklang i vanlig forstand. Til gengæld hører vi motiviske celler blive gentaget, varieret og omformet i forskellige harmoniske og klanglige belysninger. Det er en minimalistisk tendens: Der sker ikke voldsomt meget i partituret på én og samme tid, Herrmann sørger altid for at eksponere det vigtige så tydeligt som muligt, hvad enten det er en melodisk figur eller en bestemt akkord eller timbre, vi skal opfatte.

Den engelske filosof Roger Scruton har, ved siden af sine filosofiske og samfundsdebattebøger, skrevet en hel del om musik, heriblandt en monografi om Wagners *Tristan und Isolde* med titlen *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde* (2004). I løbet af bogen skitserer han en lille musikteori til at beskrive hvad der egentlig er på spil i Wagners musikdrama hvor det er så småt med handling på scenen, men hvor der sker så meget desto mere i orkestergraven, i musikken. Scruton tager ikke overraskende udgangspunkt i Arthur Schopenhauer,

Wagners vigtigste filosofiske inspiration. I sit hovedværk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1844) privilegerer Schopenhauer musikken og tildeler den en ikke-begrebslig adgang til verdens inderste væsen som han kalder *viljen* og sidestiller med Kants erkendelsesmæssigt utilgængelige *tingen-i-sig-selv*. Scruton fremhæver visse inkonsekvenser i Schopenhauers tanker, men også at der er en ”kerne af sandhed” i dem. I virkeligheden, siger Scruton, lærer Schopenhauer os noget som vi måske havde en intuitiv fornemmelse af i forvejen, nemlig at vi, når vi lytter til musik, opnår en form for psykologisk eller sjælelig indsigt:

[Musik] fremstiller subjektiv bevidsthed i objektiv form. Når vi reagerer på udtryksfuld musik, opnår vi et førstepersonsperspektiv på en bevidsthedstilstand som ikke er vores egen – ja, som faktisk eksisterer uafhængigt og objektiveret i den musikalske bevægelses imaginære verden. (Scruton:77)

Populært sagt opfatter vi musik som *udtryksfuld*, og det den udtrykker, er følelser eller følelsesmæssige tilstande. Men Scrutons vigtige filosofiske understregning er at det ikke bare er vores egne følelser, vi mærker – en ofte gentaget indvending mod udtryksæstetikken – men at vi gennem musikken tilegner os et ”objektivt korrelat” (T.S. Eliots begreb) til en unik indre tilstand, en tilstand eller bevidsthed som præcis *ikke* er vores egen. Vi lærer så at sige smertens og glædens, forelskelsens og fortvivlelsens *lyd* at kende gennem den musik der omgiver Tristan og Isolde og i *Vertigo* Scottie og Madeleine. Filmen igennem hviler Scotties blik på Madeleine, men han betragter hende ikke som man betragter en genstand – følelsesløst, interesseløst – men netop lidenskabeligt, begærligt, med en opmærksomhed der trækker sin ubændige kraft og intensitet fra de dybeste lag i hans sjæl. Hvordan en sådan opmærksomhed leves og føles, kommunikerer først og fremmest gennem Herrmanns musik – dét er det sjælelige rum, den følelsesmæssige atmosfære, den skaber.¹¹

Før han møder Madeleine, er Scotties liv uden musik, i al fald uden musik i denne dybere forstand. Der er måske trivielt, måske endda

dramatisk musik, men ikke mystisk, længselsfuld, lidenskabelig musik. Der er ting han ikke kan høre, men måske længes efter at høre, og i den forstand kan man sige at Madeleine indfører musikken i Scotties verden: Herrmann har stort set ikke skrevet musik til *Vertigo* der ikke er direkte forbundet med hans besættelse af hende. Bortset fra "Prelude" og "Roof-Top" (og til dels "Dawn") tilhører al den narrative musik hans kærlighedshistorie, spilles kun når han og Madeleine er på lærredet, benyttes udelukkende til at fortælle om det intense følelsesliv hun vækker i ham. Hele den prosaiske verden uden for denne kærlighedsboble er uden toner, den svarer til *Tristan und Isolde* "dagverden": skyet, afvist, forbandet og uden musikalsk betydning. I den forstand er musikopfattelsen i *Vertigo* gennemført romantisk: Tonesproget er følelsernes, det mystiskes, det gådefuldes, det drømmeforbundnes sprog, det tilhører og giver adgang til en anden, sandere, mere virkelig verden end den fysisk-rationelle verden vi almindeligvis kalder sand og virkelig. Hvis det ikke klinger romantisk på samme måde som Korngold og Steiner, er det, som før nævnt, fordi Herrmann økonomiserer med det, holder det i ave helt indtil de store udbrud.

Med en sådan musikopfattelse er det derfor også følgerigtigt at Elster og hans verden er uden musik. Vi ser ham sammen med Scottie på skibsværftets kontor, vi ser ham i klubben og skimter andre medlemmer i baggrunden, vi ser ham sidste gang under ligsynet hvor han sidder sammen med Scottie, dennes chef og juryen: Elsters verden er rent maskulin, forretningsmæssig, rationel, regelbundet, dertil bedragerisk og samvittighedsløs. Følelser rapporteres, men vises ikke, der ræsonneres, bedømmes, anklages – og føres bag lyset. Elster drømmer om det gamle, koloniale San Franciscos "magt og frihed", han lever af sin kones arv og planlægger kynisk hendes mord for én gang for alle at gøre hendes penge til sine. Her er ingen plads til musik, ikke engang til den dystre, ondsksdirrende musik der ellers traditionelt ombølger skurkene i Hollywood – ikke kun fordi vi endnu ikke ved at Elster er skurken, men

fordi Hitchcock og Herrmann netop bruger det totale fravær af musik som en afgørende karakteristik.

Scotties tidligere kæreste Midge er bindeleddet til hans fortid, alt hvad vi lærer om ham, som vi ikke direkte ser, lærer vi gennem deres samtaler. Hun er samtidig et slags *reality check* i forhold til hans romantiske fantasi, en omsorgsfuld, kærlig, men også selvstændig kvinde der tydeligvis stadig nærer varme følelser for sin ekskæreste. Midge har ganske vist musik, men udelukkende *diegetisk* musik, altså musik der høres i filmens univers, og den er, på nær en kort scene hvor Scottie og Judy er på danserestaurant, filmens eneste. I den første scene i hendes lejlighed klinger andensatsen af Johann Christian Bachs symfoni i Eb-dur (W C18b) dæmpet fra en grammofon og fungerer i første omgang som en lidt anonym baggrundsmusik. Senere, da hun besøger Scottie på sanatoriet, hører vi et andet stykke klassisk musik, igen fra en grammofon, denne gang andensatsen fra Mozarts symfoni i C-dur (K 338). Midge associeres med denne normale, harmløse, men sært insisterende musik. Lægerne bruger Mozart som terapi, får vi at vide, men efter sit sidste besøg hos Scottie mister Midge troen på at musikken, *hendes* musik, nogensinde vil kunne hjælpe ham. Og det har hun ret i: Scottie hører kun den nye musik, den musik Madeleine har bragt ind i hans liv, gådefuldhedens, lidenskabens, begærets musik, og han har ikke længere, hvis han nogensinde har haft det, øre for J.C. Bach og Mozart.¹²

Tilbage er der Judy og hendes inkarnation som Madeleine. Har hun musik, sin *egen* musik? Med Madeleine bliver det umuligt at adskille figuren fra de følelser den vækker, den atmosfære den skaber. Fra det øjeblik vi ser hende, er der musik, en intens, elegisk-romantisk musik, næsten uafbrudt, snart mystisk, snart lidenskabelig, snart dramatisk, snart vemodig, men altid med et tydeligt familieslægtskab, en uforvekslelig grundtone. Men er den hendes, eller er den Scotties? Charles Barr har gjort opmærksom på at den første scene med Madeleine for et øjeblik adskiller Scotties og kameraets/tilskuerens blik (Barr:7ff.). I starten af denne scene (som vi skal gennemgå mere detaljeret i det følgende afsnit) giver

Hitchcock os et billede af Madeleine som er filmet så det *ikke kan* være set fra Scotties synsvinkel, og det er netop ved dette billede, at musikken begynder. Det er som om Hitchcock og Herrmann vil sige at der *er* noget ved Madeleine, hun er ikke kun et produkt af Scotties fantasi, vi ville alle, alle vi romantikere, falde for hende, blive draget af hendes mystik, sætte livet på spil – og tabe det – hvis vi så hende som Scottie om et øjeblik vil se hende. Så det må være uafgjort: Scotties musik er Madeleines musik og omvendt, *Vertigos* partitur er lyden af denne gensidige, altfortærende, ulykkelige kærlighed.

Oprindelsen: ”Madeleine”

Scottie, en midaldrende, førtidspensioneret, rastløs politimand – en ”udrangeret Ferguson” siger han selv – bliver kontaktet af en gammel skolekammerat der beder ham skygge hans hustru. Således bliver fælden sat: ”Vi skal til premiere i operaen i aften. Vi spiser middag på Ernie’s først. Du kan se hende dér.” Man skulle næsten tro at Elster vidste hvordan Bing Crosbys stemme havde lydt fra radioen ud over baggården i *Rear Window*: ”To see you is to love you.” Scotties blik fanges af Madeleine – og han er fortabt. Sekvensen i Ernie’s bliver en oprindelsesscene for hans brændende lidenskab, for kameraets fascination af Madeleines skikkelse og for Herrmanns musikalske fantasi. Hitchcock leverer et af sine mest vidunderlige, mønstergyldige eksempler på kunsthåndværk, perfekt koreograferet *pure cinema*. Han gør det helt uden ord, men alene gennem valget af billedkomposition, billedstørrelse, kamerabevægelser, klipning og brugen af Herrmanns suggestive musik. I manuskriptet havde det været Samuel Taylors oprindelige idé at lade Elsters stemme fortsætte fra den foregående scene med detaljer om Madeleines baggrund, hendes modtagelighed for indtryk og letbevægelige sind. Den idé blev heldigvis droppet, og i den færdige sekvens hører vi kun reallydene i lokalet indtil også de forsvinder under musikken, og vi overgiver os til billedernes og tonernes magi. Ingen baggrundshistorie, ingen omstændelige forklaringer –

sekvensen her har kun ét, altafgørende formål: at præsentere Madeleine som et uvirkeligt, overjordisk drømmesyn. [\[Link til fil \(video\)\]](#) <video 1>¹³

Sekvensen begynder med en overblænding fra Elsters kontor til restaurantens facade: Det er aften, en fodgænger passerer forbi. Billedet står kun ganske kort hvorefter der følger endnu en overblænding til restaurantens indre og Scottie der sidder ved baren. Vi hører den velkendte støj af mennesker der spiser og konverserer. Scottie kigger sig over højre skulder mod billedets venstre side, og vi forventer at der klippes til det der har fanget hans blik. I stedet kører kameraet ud fra ham, samtidig med at det panorerer mod venstre, til vi ser det meste af lokalet i totalbillede:



Fig. 1

Interiøret – gulv, vægge, stolerygge og sæder – er overvældende rødt, de spisende gæster er overvejende mørkt påklædte, og vores blik fæstner sig derfor straks på kvinden der sidder langt tilbage i rummet med ryggen til kameraet. Hun har blondt hår sat op i en spiral, det øverste af ryggen er bar, kjolen er sort, men fra skuldrene og helt ned til gulvet hænger en smaragdgrøn stola i et changerende materiale. Vi genkender manden der sidder sammen med hende, som Elster. Da kameraet langsomt begynder at køre ind mod dem, starter musikken.¹⁴

"Madeleine"

Lento amoroso

VI. *con sordino* Am Em F⁷

pp *m1*

4 C Am G F^o

m2

8 Cm D^b A⁷ G^{maj7} A⁷

f *ff* *m3*

11 A⁷ G^m D⁺ E^o

Vc. solo *p* *p* *m4*

The musical score is written for a Violin (VI.) and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is 'Lento amoroso'. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) features a violin melody with a piano (pp) dynamic and a first ending bracket (m1). The second system (measures 4-6) continues the violin melody with a second ending bracket (m2). The third system (measures 7-9) shows the violin playing a more complex, chromatic passage with a forte (f) dynamic and a third ending bracket (m3). The fourth system (measures 10-12) features a violin melody with a piano (p) dynamic and a fourth ending bracket (m4). The cello part enters in measure 11 with a solo section marked 'Vc. solo' and a piano (p) dynamic.

”Madeleine” (eks. 2) bliver spillet af dæmpede strygere (violiner, bratscher, celloer) alene, kun tilføjet en enkelt akkord på harpen ved stykkets klimaks.¹⁵ Tonen er inderlig-lyrisk, på sin vis længselsfuld, men samtidig tilbageholdt, hvilket forlener stykket med en kølig mystik. Tempoet og akkordskiftene er rolige, melodien bølgende, tonaliteten indsmigrende, men ikke helt nem for øret at fastholde. Blidheden og intimiteten står i stærk, næsten overrumplende kontrast til de foregående scener der enten har været ekstremt dramatiske (titelsekvensen, forfølgelsen hen over tagene) eller præget af lidt omstændelige dialoger (Midges lejlighed, Elsters kontor). Det kunne have virket kunstlet – og er, som nævnt, ekstremt kunstfærdigt udformet – men Herrmanns musik giver samtidig dette *tableau vivant* følelsesmæssig betydning og dybde.

Stykket består af tre dele på hver fire takter: t. 1-4 med optakt, t. 4-8 og t. 8-12. Anden del er en variation af den første, mens den tredje er mere selvstændig. En tilføjet takt gentager tredjedelens sidste takt og bringer stykket op på tretten takter med barformen A-A-B. Byggestenene, de melodiske celler, er genkendelige hele vejen igennem. Den vigtigste byggesten er et fire-toners motiv (introduceres eks. 2, *m1*). De tre første toner danner til sammen optakt, idet den tredje tone danner overbinding til dissonans på 1-slaget i den følgende takt. Dissonansen opløses nedad på 2-slaget, cellens fjerde tone. Det minder om et klassisk forudhold, men bliver frit indført og opløst.¹⁶

Tonaliteten cirkler omkring a-mol, men de gentagne skuffende kadencer bidrager til et drømmeagtigt-svævende udtryk. Stykket er noteret i 6/8-dele, men tempoet er roligt og pulsen ikke markant, så der er ikke antydningen af en dansende fornemmelse. Melodien bevæger sig snart op, snart ned, hovedsageligt i sekund- eller tertsskridt, hele tiden giver den fornemmelsen af en søgen der skuffes og bevæger sig videre. Først i slutningen af t. 6 kommer der en åbning: Melodien springer pludseligt en sekst opad, og harmonikken kadencerer til c-mol (eks. 2, *m2*) På billedsiden svarer det til at tableauet vækkes til live: Elster og Madeleine har rejst sig og går hen mod Scottie og kameraets nye position hos ham (hans og kameraets blikke er nu identiske):



Fig. 3

I den efterfølgende B-del (*m3*) bliver byggestenen reduceret til anden del af A-cellen alene: en tretoners-figur bestående af to faldende ottendedele (den anden punkteret), begyndende på de betonedede slag, med en tilføjet sekstendedel som optakt til næste gentagelse.

Denne faldende figur sekvenseres tre gange, hver gang løftes starttonen, første gang en halv tone (c-b-gis til cis-h-g i t. 9), anden gang en kvart (til fis-e-d i t. 10) som et mægtigt afsæt ud i kulminationen på det ekstatiske septim-spring (g-fis, t. 9-10) og den fjerde gentagelse (cis-h videre i t. 10, med sekstendedelsforsiring, men uden optakt til ny gentagelse). Det visuelle korrelat til dette musikalske klimaks er nærbilledet af Madeleine der står lige bag Scottie. Elster har gjort et ophold og taler med tjeneren, mens hun er gået videre. Hun nærmer sig kameraet der nu følger hende mod højre, hendes ansigt og skuldre i nærbillede, til hun er lige ud for Scottie der sidder med ryggen til og stjæler sig til et blik over skulderen. Hendes hoved fylder hele billedet i profil netop som melodien kulminerer på septimspringet:



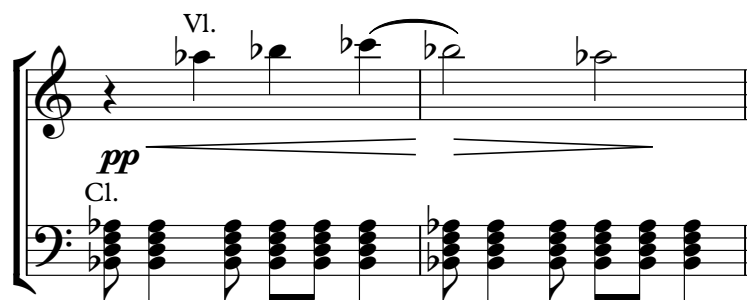
Fig. 4

På forsiringen klippes der først til Scottie der drejer hovedet bort til den ene side, og dernæst tilbage til Madeleine der vender sig om til den anden og kigger efter Elster. Alt i alt er det en virtuos synkronisering af rent visuelle og rent musikalske bevægelser.

”Madeleine” vender ligesom tilbage i sig selv i B-delens afsluttende frase (*m4*), der spilles to gange, først i de dæmpede violiner (t. 11), dernæst i solocelloen (t. 12), mens Madeleine og Elster forlader restauranten, stadig iagttaget af en tænksom, dybt betaget Scottie:

*Fig. 5**Fig. 6*

Denne frase kombinerer A-cellens ottendedelsoptakt (de tre stigende toner, men metrisk forskudt til at begynde på taktens 1-slag) med B-cellens punkterede figur (t. 9-10). Nogen egentlig slutning har stykket ikke: Den sidste tone, d, føres med over i det følgende *cue*, "Madeleine's Car", hvor den danner tertsen i en B7, den harmoniske baggrund for den første af en række variationer af afslutningsfrasen spillet over et rytmisk ostinat:



Eks. 3

Graham Bruce har kaldt dette d, omgivet som det er af en heltone-præget harmonik, "et ubesvaret spørgsmål" (Bruce:143), en gådefuld uafsluttethed der i fortællingen svarer til følelsen under skygningen af Madeleine: Vi forstår ikke hvad vi ser, vi ved ikke hvor vi er på vej hen, men føres sammen med Scottie dybere og dybere ind i mysteriet.

Og der er endnu et aspekt ved "Madeleine". David Cooper har bemærket en række ligheder med Wagners *Tristan und Isolde*, især med hensyn til konstruktionen af melodilinjen ved brug af sekvensering og stadig omformning af et lille udvalg af motivceller. Et specifikt eksempel er "Madeleine"'s slutfrase (t. 12-13) der har en slående lighed med operaens såkaldte "Blik-motiv" (forspillet, t. 17):



Eks. 4

han mente dog at det har at gøre med musikkens indflydelse på vores tidsopfattelse: ”Det du tror tager lang tid, varer måske kun fire sekunder, og det du tror er virkelig kort, varer måske rigtig længe.” (Cameron:135) Denne elasticitet i tidsfornemmelsen er bestemt en af de effekter, ”Madeleine” bibringer scenen fra Ernie’s, en anden er den følelsesmæssige ”uddybning” af det blot sete. For det er her vi mærker at filmen skifter retning eller tone, måske endda genre. Under den dramatiske sekvens med forfølgelsen over tagene og de efterfølgende scener med Midge og Elster har vi stadig al mulig grund til at tro at vi befinder os i en klassisk Hitchcock-thriller à la *To Catch a Thief* (1955) eller *The Man Who Knew Too Much* (1956), og James Stewarts tilstedeværelse i både sidstnævnte og *Vertigo* betrygger os kun i den opfattelse. Men med scenen i Ernie’s bevæger vi os væk fra dramatikken og intrigen og ind i romancen og mysteriet, *Vertigos* egentlige element. I stedet for blot at fungere som den traditionelle *film noir*-sekvens hvor detektiven kastes ud i sin næste sag, bliver scenen i Ernie’s til dét enestående øjeblik der ændrer hans livsbane. Og i stedet for at stå som isoleret musikalsk vignet leverer ”Madeleine” motivisk materiale til resten af filmens musik.

Komponistkollegaen David Raksin mente at ”når Benny [Herrmann] endelig fik gang i en melodi, ødelagde han den igen på ingen tid” (Smith:172), og det er der bestemt en sandhed i hvis vi forstår det som en generel kritik af hans stil. Men med *Vertigo*, og specifikt ”Madeleine”, forholder det sig anderledes, ja vi kan næsten sige det modsatte: At når Herrmann endelig skriver et melodisk stykke, malker han det til sidste dråbe.

For det første optræder det lille stykke igen og igen mere eller mindre ”ordret” gennem hele filmens første del (fra Scottie begynder at skygge Madeleine, til hun springer i døden fra kirketårnet). Det sker f.eks. i *cues* som ”The Flower Shop” (Scottie iagttager Madeleine købe en buket), ”The Graveyard” (han følger hende til Carlottas gravsted) og ”By the Fireside” (sekvensen i hans lejlighed efter hendes forsøg på at drukne sig). Ofte drejer det sig kun om A-delen (*m1*), indimellem er det hele stykket, men

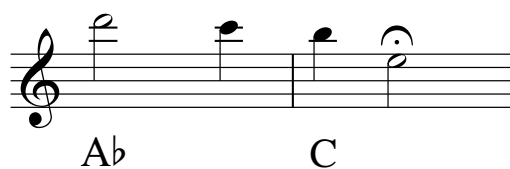
overalt varieres harmonik og instrumentation så den oprindelige melodi fremstår i overraskende forskelligartede belysninger.

For det andet danner ”Madeleine” udgangspunkt for *cues* der snart bevæger sig i helt andre retninger og inddrager helt nyt musikalsk materiale. Det sker for eksempel i ”The Beach” (Scottie og Madeleine mødes for første gang i omfavelse og kys) og ”Farewell” (sekvensen umiddelbart inden Madeleines spring fra tårnet). Begge stykker er knyttet til scener af stor følelsesmæssig intensitet og præsenterer nye, romantisk-smægtende motiver der senere genoptages ved Madeleines genkomst og kærlighedshistoriens kulmination i ”Scène d’amour”.

For det tredje afleder Herrmann nye motiver af enkeltfigurer i ”Madeleine” og udspænder dem over en lille gruppe rytmiske ostinater. Det sker som før nævnt i ”Madeleine’s Car” hvor Scottie skygger Madeleine gennem San Franciscos gader mens en variation af afslutningsfrasen (eks. 2, t. 12-13, *m4*) gentages over en tango-lignende rytme. Det sker også i ”Carlotta’s Portrait” hvor Scottie iagttager Madeleine siddende foran maleriet af hendes tipoldemor og bemærker ligheden mellem dem. Det musikalske akkompagnement er her en variation af A-cellen (t. 1 med optakt, *m1*) gentaget over en habanera.¹⁸

Partituret i filmens første del er med andre ord gennemvædet af ”Madeleine”-musikken, den bliver filmens element, den atmosfære den ånder i, musikalsk kun brudt af de to voldsomme sekvenser: Madeleines spring i bugten (”The Bay”) og senere ud fra tårnet (”The Tower”).

I filmens anden del, hvor Scottie forlader sanatoriet og møder Judy, er det derimod det såkaldte ”Kærlighedsmotiv” der dominerer. Motivet består af to takter med fire simple toner: d-c/ h-e. Dets kontur kan, understøttet af harmonikken der placerer en akkord per takt, opfattes som et dobbelt fald, det andet dybere og voldsommere end det første, en symbolsk tonesætning af selve handlingstragikken: Madeleine/Judy falder, og Scottie mister, to gange, den sidste gang endegyldigt og fatalt:



Eks. 6

Motivet optræder første gang i "Prelude", musikken til filmens titelsekvens, men i første omgang ikke fuldt udfoldet. Over de cirkulende, dissonerende arpeggioer i fløjter, klarinetter og violiner (tonerne d-b-ges-d/es, en brydning af svimmelhedsakkorden, se s. 18, eks. 1) klinger et første stadium af motivet i oboer, horn og basuner, fra t. 6 forstærket af basklarinetter, fagotter, tuba, celloer og kontrabasser:

ff

mf

Eks. 7

Først i t. 36ff. optræder det i sin helhed og med ”korrekt” harmonisering:

36

f *espressivo* *ff*

Eks. 8

I t. 71ff. omsider også i overstemmen:

71

mf *espressivo* *f*

75

mf *f*

Eks. 9

I ”Prelude” fornemmer man endnu ikke at der er tale om et *kærligheds-*motiv, det er så at sige ikke blevet hæftet på handlingen endnu, og det klinger langt fra romantisk, snarere skæbnesvangert og foruroligende. Det er desuden fraværende den næste lille time af filmens spilletid, helt frem til ”3 a.m.”, det ganske korte *cue* (syv takter), der følger efter omfavnelsen og kysset ved Cypress Point (”The Beach”). Her ser vi Scottie vandre alene hjem i den tidlige morgen til en trefoldig, langsom og blid gentagelse af Kærlighedsmotivet i strygerne: Hans og Madeleines forhold er ændret radikalt, relationen mellem dem er ikke længere afstand og blik (”Madeleine”-musikken), men nærhed og berøring.

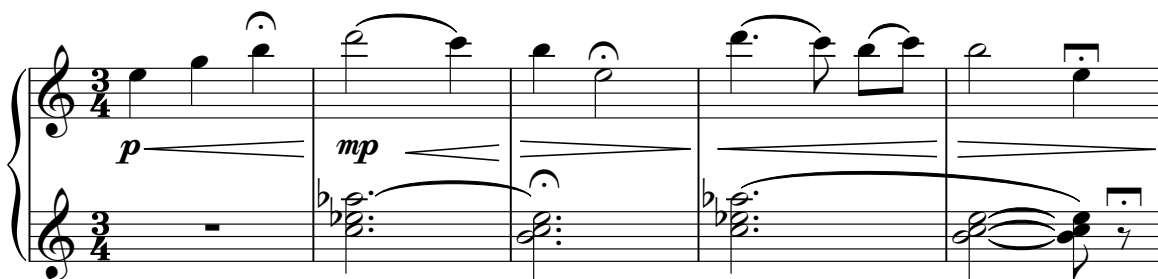
Sammenholder man ”Madeleine”-musikkens og Kærlighedsmotivets mange præsentationer, undgår man svært fornemmelsen af at selve essensen af *Vertigos* musik er *forudholdet*: en sukkende figur, en længslens og lidelsens, men på sin vis også en opfyldelsens figur (se s. 26 og note 16). Vi finder forudholdet på stort set hvert eneste betonedede slag i ”Madeleine”, og vi finder forslaget fordoblet i Kærlighedsmotivet: Harmoniseringen til motivets toner d-c/ h-e er As-dur/ C-dur (eks. 6, lejlighedsvis med a-mol eller e-mol i stedet for C-dur). De melodiske dissonanser i ”Madeleine” og Kærlighedsmotivet er altså beslægtede, men hvor ”Madeleine” består af søgende gentagelser der aldrig rigtigt finder hvile, er Kærlighedsmotivet i virkeligheden en form for opfyldelse, i sidste ende, i musikalske termer, en kadence.

”Scène d’amour” er genskabelsens højdepunkt og Kærlighedsmotivets apoteose – Herrmann kaldte den meget præcist for ”genkendelsesscenen” (Cameron:120). I løbet af filmens anden del har Scottie mødt Judy, kvinden der spillede Madeleine i Elsters bedrageriske plot, og set noget i hende der minder ham om hans afdøde elskede. Han ved endnu intet om hvordan det hele hænger sammen, og besat af mindet om Madeleine forsøger han at omskabe Judy i hendes billede eller, mere sympatisk formuleret, kalde Madeleine frem i Judy. Stadig mere febrilsk overtaler han hende til at bære tøj Madeleine gik i, og anlægge hendes make-up og hårfarve. Judy er på sin side tilbageholdende, stadig fanget i intrigen med Elster, fortvivlet over at

elske Scottie, men ikke kunne give sig til kende og blive elsket igen som den hun er.

Fuldendelsen af hendes transformation tilbage til Madeleine sker efter et sidste besøg i skønhedssalonen, i en fem minutter lang sekvens der kun har ganske få replikker, men til gengæld musik fra start til slut. ”Scène d’amour” er struktureret i fem sektioner der svarer til fem separate situationer i handlingsgangen. [\[Link til fil \(video\)\] <video 2>](#)

I den første sektion ser vi Scottie alene i rummet. Han står ved kaminen og bladrer utålmodigt i en avis. Han går hvileløst frem og tilbage fra kaminen til vinduet og tilbage igen, roder i æskerne hvor Judys nye tøj har ligget indpakket. Tilbage ved vinduet får han øje på Judy nede på gaden, går hen til døren, åbner den, venter i åbningen og kigger ned ad gangen. Vi ser hans ansigt i nærbillede og hører lyden af en klokke der signalerer elevatorens ankomst.¹⁹ Musikken i hele denne del af sekvensen har bestået af stadige, sarte variationer over Kærlighedsmotivet spillet af de dæmpede violiner alene:



Eks. 10

Da Scottie står i døråbningen, ebber musikken, via en formindsket treklang, ud i en næsten uhørlig as-molakkord:



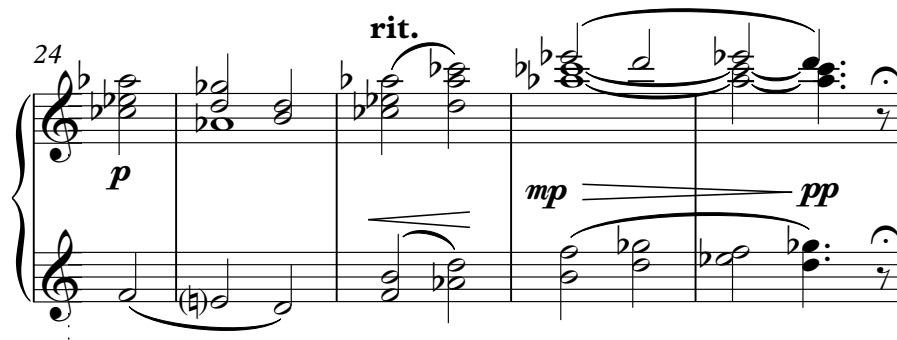
Eks. 11

Anden sektion begynder i samme øjeblik Judy dukker op for enden af gangen, nu næsten med Madeleines udseende, kun håret mangler at blive sat op i den karakteristiske spiral.



Fig. 7

Da hun træder frem og begynder at vandre ned ad gangen mod Scottie og kameraet, klinger (t. 24) en halvformindsket septimakkord, Wagners berømte Tristan-akkord (f-h-dis-gis, her noteret som f-cis-es-as), i fløjter og klarinetter:



Eks. 12

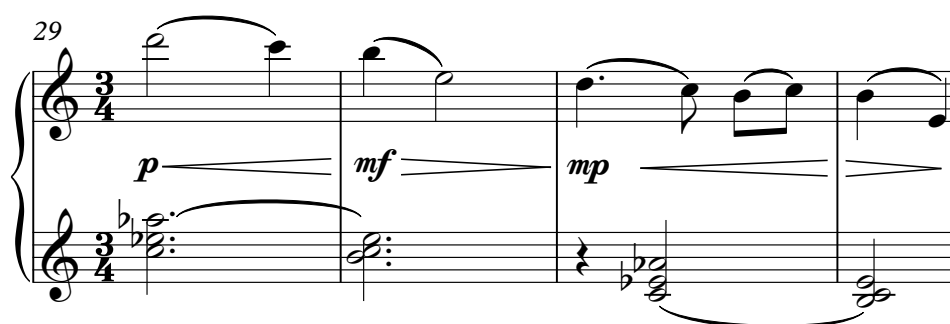
Akkorden dominerer de følgende fire takter (t. 25-28) i en slags dump, anspændt koral, der udtrykker hendes frygt og forvirring snarere end hans voksende utålmodighed og længsel. Kameraet skifter position så vi ser dem begge fra siden. Hendes blik har hele tiden fastholdt hans, men hun går direkte forbi ham, ind på hotelværelset.

Overgangen fra anden til tredje sektion er et fantastisk eksempel på diskret, men præcis synkronisering af handling, replik og musik. Judy har passeret Scottie, går hen til kaminen og lægger sin taske, stadig til tonerne af "Tristan-koralen". I én og samme bevægelse vender hun sig, Scottie lukker døren, hun spørger: "Hvad synes du?"



Fig. 8

– og musikken vender tilbage til Kærlighedsmotivet og dets variationer, fra tredje takt en oktav dybere og med en mørkere klang:



Eks. 13

Denne tredje sektion er den eneste hvor der er dialog. Scottie er ikke tilfreds med håret, men Judy undviger fordi hun ved at det er den sidste brik i puslespillet: ”Vi prøvede, men det passede bare ikke til mig.” Mens Scottie beder hende igen, lavmælt, sørgmodigt, men insisterende, trækkes musikkens tempo ud over fire toner der giver mindelser om sidste halvdel af ”Madeleine”’s afslutningsfrase (eks. 2, t. 12-13, *m4*). Her kommer de til at fungere som optakt til et motiv vi tidligere har hørt som en slags kulminationsmelodi til den store romantiske scene i ”The Beach”, og som i sig selv er en afledning af ”Madeleine”’s A-celle (eks. 2, *m1*):



Eks. 14

Judy giver efter for Scotties ønske, passerer ham med sænket blik, tøver foran døren til badeværelset, men går ud og lukker efter sig: Hun er bange, men har ikke længere kræfter til at stå imod.

Scottie vender sig om og går langsomt gennem rummet – *scenens fjerde sektion*. Han står et øjeblik foran vinduet, men ser ingenting. Han vender sig og kigger tilbage mod døren til badeværelset. Han sætter sig på armlænet af en stol med ryggen til kameraet, foran ham vinduet med undergardinerne der hænger oplyst af det smaragdgrønne neonskilt udenfor. Vi hører lyden af badeværelsesdøren der går op bag ham, Scottie drejer sig langsomt mod venstre og rejser sig, mens kameraet kører ind mod hans ansigt hvor vi synes at læse alt hans begær, smerte, frygt og længsel i forvirret samtidighed. Musikken under hele denne forventningsfulde venten har været ét langt, bølgende strygertremolo over variationer af ”Madeleine”’s A-celle (eks. 2, *m1*):



Eks. 15

De dæmpede strygere spiller først *sul tasto*, men fjerner dæmperen og spiller *sul ponticello* fra det øjeblik Scottie sætter sig på armlænet. Den skarpere klang er med til at forstærke crescendoet over de to sidste takter, inden der klippes til Judy der træder ud fra badeværelset til en triumferende udgave af Kærlighedsmotivet i det fulde orkester, badet i det spøgelsesagtigt grønne lys, nu helt forvandlet til Madeleine:

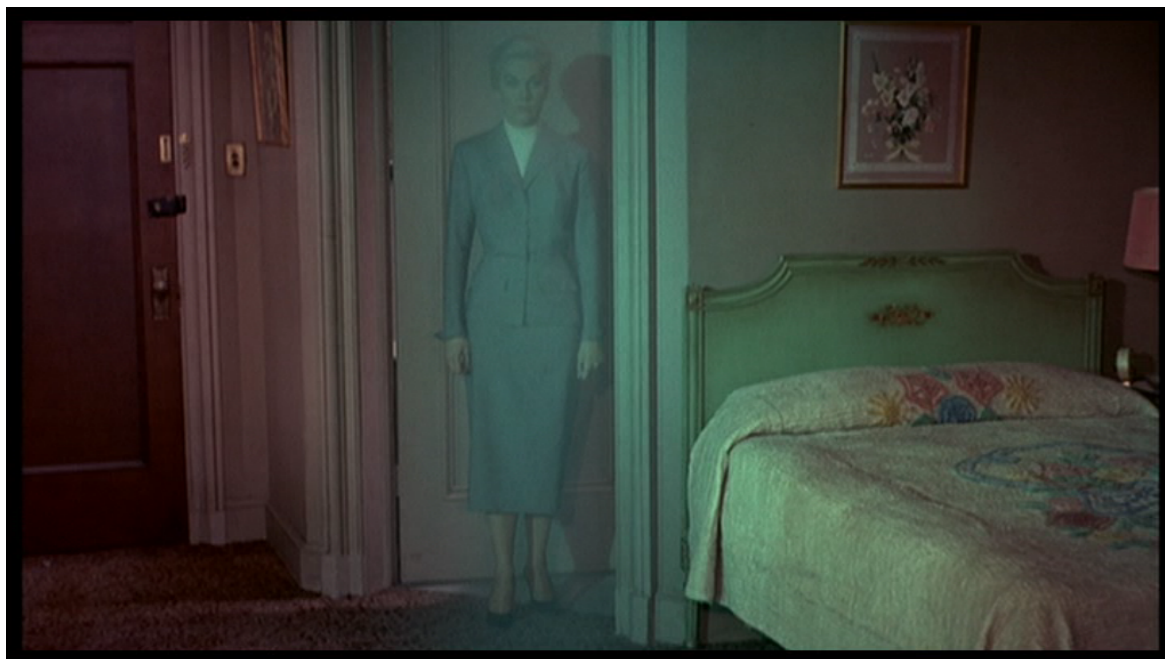


Fig. 9

50

sul pont. senza sord.

54

f

3 3 3

3/4

The image shows a musical score for a piano piece. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 50 and ends at measure 53. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system starts at measure 54 and ends at measure 57. It also features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sul pont. senza sord.* (ponte without mutes). There are also articulation marks like slurs and accents.

Eks. 16

Judy går langsomt hen mod Scottie og kameraet – *scenens femte sektion*. Hun ligner nu fuldkommen Madeleine, men hendes usikkerhed og længsel efter at blive elsket som sig selv skinner igennem den perfekte overflade. Den ledsagende musik (t. 59ff.) er en valse-sekvens der tidligere optrådte i ”Farewell” ved slutningen af filmens første del. Den sekvenserede figur, der stammer fra den udsmykkede udgave af Kærlighedsmotivet (eks. 10, t. 4-5), føres opad og stadig opad til en ny kulmination baseret på samme materiale, et smægtende romantisk tema (t. 66-69):



Eks. 17

Ligesom i ”Farewell” leder det her til en ny præsentation af Kærlighedsmotivet, netop hvor Judy ser allermest bedende ud og Scottie træder henimod hende. Deres læber mødes i et kys (t. 79ff.) over den passage vi hørte inden Judy gik ud på badeværelset (eks. 1, t. 38ff.), og som også var kulminationsmelodien til kysset i ”The Beach”.

Her begynder samtidig en af de mest berømte visuelle effekter i filmen: Scottie og Madeleine/Judy fortsætter kysset mens kameraet foretager en 360 graders cirkelbevægelse rundt om dem.²⁰ Halvvejs ændres baggrunden til scenen fra staldene i Mission San Juan Bautista. Scottie kigger til siden, væk fra Madeleine/Judy, der stadig kysser ham lidenskabeligt, som om han er distraheret, som om han måske et øjeblik ser hvad vi ser, og hører hvad vi hører: en hektisk vals der ligesom den foregående valsesekvens (t. 59ff.) også stammer fra ”Farewell”:



Fig. 10

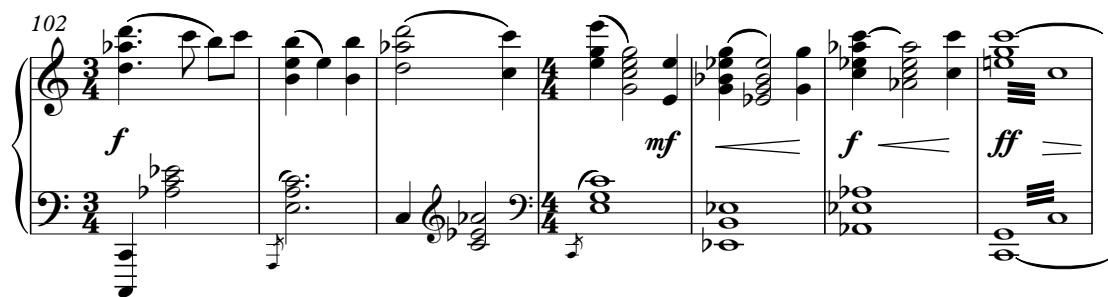


Eks. 18

Dengang ledsagede den Madeleine der brød væk fra Scotties omfavnelse og løb over mod kirken, denne gang bliver hun i hans favn. Da kameraet er nået trekvart omgang rundt (Madeleine/Judy har ryggen til os, Scotties ansigt er skjult af hendes hoved), vender kulminationsmelodien fra "Farewell" (eks. 17) tilbage og leder til en sidste præsentation af Kærlighedsmotivet: Vi ser et nærbillede af Madeleine/Judy og Scottie der stadig kysser hinanden, bag dem neonskæret gennem undergardinerne der er blevet til en næsten blændende, uvirkelig, smaragdgrøn flade af lys. Denne gang udvides motivet endegyldigt til det vi hele tiden har haft en fornemmelse af at det måtte være: en triumferende kadence til en lysende C-dur:



Fig. 11



Eks. 19

Genskabelsen af Madeleine er fuldkommen, Scottie har kaldt hende frem i Judy og bragt hende tilbage fra de døde. Han har sejret, tror han, som Orfeus sejrede over Hades. Men ligesom Orfeus er han også blot et menneske og fejler som et menneske, og sejren og lykken skal vise sig at være kort.

Skæbne og ironi

Næste gang vi hører Kærlighedsmotivet og C-dur-kadencen, er der ingen triumf, intet lys, men katastrofe og mørke. Scotties blik falder på Carlottas smykke på Judys bryst, og han forstår med et slag at han er bedraget. Han fører Judy tilbage til Mission San Juan Bautista for at konfrontere hende med sandheden. Hun prøver at forklare sig, hun bønfalder ham, for hun elsker ham stadig, hun har hele tiden elsket ham, som Madeleine, som sig selv. Men tragikken i deres kærlighed er usamtidigheden. Tristan og Isolde elskede hinanden til døden og ind i døden, og Wagners opera kunne slutte med Isoldes transfiguration og en sitrende, overjordisk smuk H-dur som et musikalsk "monument over den skønneste af alle drømme", "den fuldkomne kærlighedslykke" (Wagner:3:46). Scottie og Madeleine mister derimod, som en moderne Orfeus og Eurydike, alt igen. "Det er for sent," svarer Scottie da Judy siger at det er overstået, at de er i sikkerhed, "hun [Madeleine] kommer aldrig tilbage." De mødes igen i et kys til kærlighedsmelodien fra "Farewell", men den afbrydes brutalt da Judy distraheres af noget hun ser. Der klippes til det mørkeste hjørne af tårnet hvor lemmen og stigen befinder sig. En skygge dukker op til lyden af svimmelhedsakkorden (eks. 1), spillet så svagt på hammondorglet at den næsten er uhørlig. Judy river sig løs fra Scottie, og han vender sig om mod skyggen der siger: "Jeg hørte stemmer." I samme øjeblik hører vi Judys skrig da hun styrter ud fra tårnet, og Herrmanns musik vælter frem igen: de dystre, dissonerende akkorder fra slutningen af "Roof-Top", derpå en trefoldig, langsom, tung, messingdomineret præsentation af Kærlighedsmotivet. Nonnen, for det var dét skyggen var, begynder at ringe med klokken, mens Scottie træder ud på afsatsen og kigger ned. Her står han i nattemørket, uden svimmelhed, uden højdeskræk, uden sin elskede, ansigt til ansigt med tabet og tomheden. Billedet blændes ud, Paramount Pictures' logo toner frem, og musikken og hele filmen slutter med en sidste præsentation af Kærlighedsmotivet, denne gang afbrudt halvvejs af en

næsten brutalt placeret, mørkt harmoniseret og instrumenteret, endegyldig C-dur.

Vertigo er en rystende film og en vanskelig film, og det er ikke så sært at den ikke blev nogen stor succes ved premieren. Hvordan skulle publikum forholde sig til noget der lå så langt fra den klassiske Hitchcock-thriller og i øvrigt slutter så kompromisløst? Det bliver ofte sagt at den er Hitchcocks mest personlige film, men det er svært at afgøre, for ”Spændingens Mester” holdt altid de følelsesmæssige kort tæt ind til kroppen. Det er også en ironisk film, hyperromantisk og distanceret på en og samme tid. Det er som om Hitchcock observerer figurene, især Scottie, med en form for uhildethed, samtidig med at han lader ham gennemleve en fuldkommen tragisk-desperat kærlighedshistorie. Vi finder et tidligt eksempel ved filmens begyndelse hvor Scottie hænger i livsfare mange etager over jorden. I næste sekvens ser vi ham i Midge’s lejlighed i færd med at balancere spidsen af sin stok på spidsen af sin pegefingert, som om en fjollet opvisning i behændighed kunne sikre det fodfæste han mistede før. Men der er ingen formidling mellem de to klip, vi ser aldrig hvordan Scottie kom ned fra taget, usikkerheden fortsætter på en måde filmen igennem. Hitchcock spiller på en underliggende fornemmelse af at han *aldrig* er kommet ned, men i metafysisk, sjælelig forstand er blevet hængende helt frem til filmens slutning. Her klapper modsætningen mellem fald og fodfæste sammen da Judy styrter i døden, mens Scottie bliver stående. Hitchcocks ironi er filmens udtryk for en skæbne der rammer figurene med en næsten klassisk, græsk strenghed.

Ironien er måske det eneste vi ikke hører i *Vertigo*’s musik, men det er forståeligt. Hvis Herrmann havde begivet sig ud i pastiche eller travesti, havde vi næppe fulgt ham. Eller vi havde fulgt ham med irritation, revet ud af den stemningens sammenhæng og ensartethed musikken ellers garanterer. Hvis man én gang har set og levet sig ind i filmen, er det umuligt at høre de første, svimle arpeggioer i ”Prelude” uden at blive trukket tilbage i denne stemning. Det er en næsten fysisk påvirkning og reaktion. Hvordan musikken til *Vertigo* derimod virker på folk der ikke har

set filmen, er det umuligt at sige når man ikke længere kan gå til den med friske ører, upåvirket af billederne. Det er god, ja, fremragende musik, men spørgsmålet er om ikke toner og billeder er så tæt sammenflettede at den ikke er helt forståelig på egne præmisser. Herrmann var selv opmærksom på problematikken og interessant nok af den overbevisning at filmmusik faktisk ikke har interesse isoleret set:

Man skal ikke bemærke filmmusik, på samme måde som man ikke skal bemærke kameraarbejdet. Hvis du sidder og beundrer kameraarbejdet første gang du ser en film, er der noget galt.

Selv mener jeg ikke at filmmusikken er særlig interessant adskilt fra filmen. Der er mange der er uenige med mig, men for mig svarer det til at spille akkompagnementet til en sang uden melodien.

(Cameron: 119, 134)

Filmmusik er en del af en helhed, den er et enkelt element i den samlede filmfortælling og henter sin puls, sin struktur og sit udtryk fra den. Den får lige så meget som den giver. Den er ikke koncertmusik – med mindre den bliver omarrangeret til for eksempel en suite, noget Herrmann selv praktiserede med stort held.

Herrmann virkede som komponist på et tidspunkt hvor de store symfoniers tid for længst var ovre, hvor operaens repertoire for længst var blevet musealt, hvor de traditionelle former og det overleverede tonesprog (”materialet”) var blevet afvist af avantgardens toneangivende komponister og teoretikere. Men i filmen levede rester af den store, traditionelle, betydningsbærende musik videre, og Herrmann fandt en niche, et musikalsk delområde, hvor hans særlige, på sin vis utidssvarende geni kunne komme til udfoldelse. Det var i sig selv en bedrift. Når man lytter til den filmmusik der skrives i dag – for en stor dels vedkommende imitation, genbrug, muzak eller lydeffekt – er det svært at undgå det indtryk at endnu et blad er vendt i musikhistorien, at også filmmusikkens storhedstid er ovre, og at Herrmann var en af dens sidste mestre. Med hans partitur til *Vertigo* var den fuldkommen.

NOTER

- ¹ Oversat af Villy Sørensen. Se: *Sørensens Wagner* (Gyldendal, 2005), s. 129.
- ² Det engelske ord *cue* betegner et selvstændigt musikstykke hørende til en bestemt filmisk scene eller sekvens.
- ³ De to berømteste versioner findes i Vergils *Georgicon* (29 f.Kr.) og Ovids *Metamorphoseon* (ca. 7 e.Kr.).
- ⁴ Se Claudia Gorbman: *Unheard Melodies*, s. 73 ff. for en oversigt over principperne for det klassiske Hollywood-partitur.
- ⁵ Se f.eks. Kalinak, s. xiv og Chion, s. 71. Distinktionen er logisk, men filmskaberer kan naturligvis lege med at ”kortslutte” den. To eksempler der går hver deres vej: I Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976) danser Easy (Jodie Foster) og Sport (Harvey Keitel) på et tidspunkt til diegetisk musik, vi allerede kender fra filmens titelmusik. Hitchcocks *Rear Window* (1954) slutter derimod med narrativ musik, vi i løbet af filmen har set og hørt blive komponeret af en af filmens figurer.
- ⁶ Se f.eks. artiklen ”On Music In Films” (1934), genoptrykt i Sidney Gottlieb: *Hitchcock On Hitchcock*, s. 241-45.
- ⁷ Allerede romantikerne krydsede auditive og visuelle indtryk således at farverne ”sang” og tonerne fremkaldte ”syner”. Men også hos en udpræget formalist og i visse henseender antiromantiker som musikkritikeren Eduard Hanslick sker der en sammenblanding af synsmæssige og lydlige metaforer: ”Musikkens indhold er *former i klingende bevægelse*,” lyder den berømte definition i *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), s. 59. Hanslick fortsætter og sammenligner musikken med både arabeske og kalejdoskop, men understreger at ”alle de fantasirige skildringer, karakteriseringer og omskrivninger af et musikværk enten er billedlige eller fejlagtige. Hvad der ved alle andre kunstarter stadig er beskrivelse, er ved musikken allerede metafor” (s. 62).
- ⁸ Både Cooper (s. 28) og John (s. 525) forbinder Herrmanns harmonik med Schönbergs idé om ”omstrejfende” akkorder, formuleret i forbindelse med Wagners berømte, mangetydige ”Tristan-akkord”. Omstrejfende akkorder tilhører ikke en stabil tonalitet, men ”skaber nye ruter og nye måder at rejse på” (John, *ibid.*).
- ⁹ I nærværende artikel benyttes de titler der er gængse i litteraturen om musikken til *Vertigo*, men det vides faktisk ikke med sikkerhed om Herrmann selv eller en medarbejder på produktionsholdet har fundet på dem (se Cooper, s. 75). De fejlagtige stavemåder ”Madeline” og ”Scène d’amour” er gennemgående rettet til ”Madeleine” og ”Scène d’amour”.

¹⁰ Herrmann var en af de få komponister i Hollywood der altid orkestrerede sin egen musik. Et konstant tidspres dikterede normalt en form for arbejdsdeling mellem komponist, orkestrator og nodekopist. Det skal dog siges at de fleste komponister indikerede den ønskede instrumentering i deres skitser, så betydningen af Herrmanns særstatus kan nemt overvurderes (se Prendergast:84-88 & Kalinak:72-75).

¹¹ Med hensyn til Scotties blik og iagttagelsen af Madeleine: I 1975 udgav Laura Mulvey artiklen "Visual Pleasure and Narrative Cinema", som blev startskuddet til årtiers feministisk kritik af "det mandlige blik dominans" og kvindens "tingsliggørelse" i Hollywoods filmproduktion. For Mulvey leverer Hitchcock og især *Vertigo* det mest slående eksempel på denne magtrelation som tilmed fordobles i tilskuerens identifikation med Scotties blik: Vi lærer så at sige at det er godt og rigtigt at kvindens rolle er passiv og undertrykt, mandens aktiv og undertrykkende. I nærværende sammenhæng interesserer vi os ikke for de ideologikritiske argumenter, tilskuerens identifikation med Scottie kan fravristes, men udelukkende for hvordan denne identifikation bæres af Herrmanns musik og, med Scrutons ord, gør os bekendt med Scotties indre, sætter os i hans følelsesmæssige sted. Mulveys artikel er genoptrykt i *Visual and Other Pleasures* (1989), s. 14-26. Se evt. også Marion E. Keane: "A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*", Deutelbaum (ed.): *A Hitchcock Reader* (1989, 2009).

¹² Til slut i denne scene får Midge alligevel en form for narrativ musik. Egentlig drejer det sig om begyndelsen på det følgende *cue*, "Dawn", der følger Scottie efter udskrivelsen fra sanatoriet, men den hører tydeligvis til Midge, til hendes smerte og kærlighedstab. Over et orgelpunkt i kontrabasserne og paukernes sagte hvirvler hæver en elegisk melodi sig i celloerne (*lento*). Det er næsten et *Tristan*-øjeblik: den døende helt (Tristan/Scottie) på sit leje, den sørgende ven (Kurwenal/Midge) ved hans side, mørket og tomheden omkring dem.

¹³ Bemærk: Musikken i de to videoeksempler "Madeleine" og "Scène d'amour" klinger næsten en halv tone højere end noteret. På grund af forskellen i billedfrekvens på henholdsvis amerikansk (NTSC) og europæisk (PAL) videokodning, afspilles de fleste film ca. 4% hurtigere på europæisk videoudstyr, herunder almindelige dvd-afspillere. Filmen bliver derved en smule kortere (*Vertigo* NTSC = 129 min., *Vertigo* PAL = 124 min.), og tonehøjden tilsvarende en smule højere. Kammertonen A på 440 Hz vil således klinge som $440 \times 1,04 = 457,6$ Hz hvilket er tættere på tonen A# (466,16 Hz), altså knap en halv tone højere. Se evt. https://en.wikipedia.org/wiki/PAL#PAL_vs._NTSC.

¹⁴ Kameraets bevægelse implicerer som nævnt at dette billede ikke præcis kan være det Scottie ser, for selvom han kigger samme sted hen som kameraet (hans blik har samme genstand), er vinklen en anden. Se Barr, s. 7ff. og John, s. 517f.

¹⁵ Partituret til *Vertigo* er ikke publiceret. I de musikalske analyser støtter jeg mig derfor til Graham Bruce og David Cooper hvis bøger (se herunder) begge indeholder

talrige nodeeksempler. Jeg har desuden draget nytte af Bill Wrobels *score rundown* som findes her: <http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>. Partituret til ”Scène d’amour” er gengivet i John, s. 533-35, men for taktangivelsernes vedkommende refereres der til en ukrediteret klaverreduktion tilgængelig på <https://www.virtualsheetmusic.com/score/HL-331096.html>.

¹⁶ I det klassiske forudhold ligger en ubetonet tone i konsonans over til en betonet tone i dissonans hvorefter dissonansforholdet (typisk) opløses ved trinvis bevægelse nedad. I analysen af ”Madeleine” – og senere ”Scène d’amour” og Kærlighedsmotivet – benytter jeg begrebet i den friere form.

¹⁷ Det skal understreges at betegnelserne ikke er Wagners, men lånt fra Claus-Steffen Mahnkopf: ”Tristan-Studien”, s. 95. Se i øvrigt eksempler på *Tristan*-referencer i *Vertigos* partitur hos Bruce, s. 124-26, 165 & 217-18, Cooper, s. 99-90, 105 & 140-41, og John, s. 525-532.

¹⁸ Både tangoen og habaneraen er latinamerikanske danse der giver associationer til det gamle San Francisco og Carlottas skæbne.

¹⁹ Jeg refererer her til dvd-udgaven baseret på 1996-restaureringen af filmen. En del af lydsporet (det såkaldte *foley*) var ødelagt, og alle lyde såsom skridt, bildøre der smækker, etc. blev genindspillet. Ifølge kendere der har set originalen i biografen, er disse nyindspilninger ikke vellykkede og indeholder flere fejl. I originalen hører man f.eks. ikke elevatorens klokke i nærværende scene, men en sagte hvislen fra dørene der går op. Se <http://stevenderosa.com/writingwithhitchcock/fromthearchives.html>.

²⁰ Eller sådan opleves det af tilskueren. I virkeligheden blev effekten skabt ved at placere skuespillerne på en roterende platform. Se Auiler, s. 118ff.

LITTERATUR

Auiler, Dan: *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*. Titan Books, 1999.

Barr, Charles: *Vertigo*. BFI Publishing, 2002.

Bogdanovich, Peter: *The Art of Alfred Hitchcock*, 1963:

http://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock_and_Peter_Bogdanovich_%281963%29 (besøgt 30-11-2017)

Boileau & Narcejac: *Vertigo (D’entre les morts)*, Bloomsbury Film Classics, 1997.

Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. University of California Press, 1994.

Bruce, Graham: *Bernard Herrmann. Film Music and Narrative*. UMI Research Press, 1985.

Cameron, Evan William (ed.): *Sound and the Cinema. The Coming of Sound to American Cinema*. Redgrave Publishing Company, 1980.

- Chion, Michel: *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Nathan, 2000. Engelsk udgave: *Audio-Vision: Sound On Screen*. Columbia University Press, 1994.
- Cooper, David: *Bernard Herrmann's Vertigo. A Film Score Handbook*. Greenwood Press, 2001.
- De Rougemont, Denis: *L'amour et l'occident*. Librairie Plon, 1972. Engelsk udgave: *Love In the Western World*. Harper, 1974.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press/ BFI Books, 1987.
- Gottlieb, Sidney (1): *Hitchcock On Hitchcock*. Faber & Faber, 1995.
- Gottlieb, Sidney (2): *Alfred Hitchcock: Interviews*. University Press of Mississippi, 2003.
- Gottlieb, Sidney (3): *Hitchcock On Hitchcock 2*. University of California Press, 2015.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Breitkopf & Härtel, 1989.
- John, Anthony: "The Moment That I Dreaded and Hoped For: Ambivalence and Order in Bernard Herrmann's Score for *Vertigo*": *The Music Quarterly*, vol. 85, nr. 3, 2001.
- Kalinak, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. The University of Wisconsin Press, 1992.
- Krohn, Bill: *Hitchcock at Work*. Phaidon, 2000.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: "Tristan-Studien", i: *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Klett-Cotta, 1999.
- Prendergast, Roy M.: *Film Music. A Neglected Art*. Norton, 1991.
- Scruton, Roger: *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford University Press, 2004.
- Smith, Steven C.: *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. University of California Press, 1991.
- Sullivan, Jack: *Hitchcock's Music*. Yale University Press, 2006.
- Wagner, Richard (1): *Oper und Drama*. Reclam, 1994.
- Wagner, Richard (2): *Tristan und Isolde*. Klaverudtog (Mottl & Kogel), C.F. Peters, u.å.
- Wagner, Richard (3): *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, bd. 2. Breitkopf & Härtel, 1910.
- Wrobel, Bill: "The Nature of Bernard Herrmann's Music":
<http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html> (besøgt 26-11-2017)

BENYTTETE INDSPILNINGER

1958, genudgivet 1996: Muir Matheson (dirigent), orkestre i London og Wien. Selskab: Varèse Sarabande. Det originale lydspor. Enkelte *cues* mangler på grund af beskadigede masterbånd, nogle få er i mono, men dette er den originale lyd af *Vertigo*.

1995: Joel McNeely (dirigent), Royal Scottish National Orchestra. Selskab: Varèse Sarabande. Moderne indspilning i god lyd, men desværre heller ikke komplet.

1998: James Conlon (dirigent), Orchestre de l'Opéra national de Paris. Den eneste komplette indspilning, men ikke kommercielt tilgængelig. Den blev udgivet i forbindelse med Douglas Gordons bog *Feature Film* (1999) som er udsolgt fra forlaget. De enkelte *cues* kan dog findes på YouTube.

Om forfatteren:

Thomas Teilmann Damm (f. 1971) er mag.art. i litteraturvidenskab, bibliotekar og lejlighedsvis underviser på Folkeuniversitetet. Har skrevet en bog om Richard Wagner, *Kærlighedens væsen* (Aarhus Universitetsforlag, 2013) og artikler om bl.a. Wagner, Johannes V. Jensen, Hitchcock, Carl Th. Dreyer samt diverse operaer. Interesserer sig særligt for kunstarternes møde i netop film og opera.

PubliMus

En skriftserie om musik

PubliMus udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via 'www.bibliotek.dk'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: www.publimus.dk

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246. Udgivelsen sker i samarbejde med Det jyske Musikkonservatorium.

Oversigt over udgivelser 2009-2017

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange" afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühl*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uopført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium*: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreassen*: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted*: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. *Peter Wang*: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske formanalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen*: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen*: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

33-15. *Henrik Nebelong*: *Aida* – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede *PubliMus* 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aida* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. *Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl*: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. *Johan Bender*: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. *Henrik Marstal*: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. *Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere*: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version.)

38-16. *Per Aage Brandt*: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans *Fredmans Epistel nr. 12*, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version.)

39-16. *Christina Dahl*: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning.

40-17. *Hans Henriksen*: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt.
(Foreløbig kun i digital version.)

41-17. *Per Vadmand*: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med!

(Foreløbig kun i digital version.)

42-17. *Thomas Michelsen*: Musikanmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode.

(Foreløbig kun i digital version.)

43-17. *Niels Bille Hansen*: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: "Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe *uden* musik." Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab.

(Foreløbig kun i digital version.)

44-18. *Leif Balthzersen*: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød.

(Foreløbig kun i digital version.)

45-18. *Christian Munch-Hansen*: Saxfonisten med Helligåndens ild.

Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, *Saint John Coltrane African Orthodox Church*. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik.

(Foreløbig kun i digital version.)