

# **Harmonikk for det indre øret**

**- En studie av harmonikk som assosiasjonsgiver i Bernard Herrmanns musikk til filmen *Vertigo* av Alfred Hitchcock**

**Brynjar Bøe**

**Masteroppgave i musikkvitenskap**

**Vår 2012**

**Institutt for musikkvitenskap**

**Det humanistiske fakultet**

**Universitetet i Oslo**



# Forord

Dette prosjektet har gitt meg anledning til å bruke tid på et felt som jeg synes er utrolig interessant, og jeg vil benytte anledningen til først og fremst å takke til min veileder Asbjørn Eriksen for oppmuntrende og strukturert veiledning. Jeg vil også takke Institutt for musikkvitenskap, for reisestøtten jeg mottok i forb. med innsamling av data i Los Angeles. En stor takk til familie og venner rundt meg som har gitt meg support og motiverende ord.

Oslo, 25/4-2012

Brynjar Bøe

# Sammendrag

I denne oppgaven tar jeg for meg Bernard Herrmanns musikk til filmen *Vertigo* fra 1958, regissert av Alfred Hitchcock. Jeg vil forsøke å finne sammenhenger mellom komponistens bruk av harmonikk og filmfortellingen for øvrig. Jeg vil se hvilke hvordan filmkomponisten være med på å fortelle historien i filmen, og hvilke musikalske virkemidler, med vekt på harmonikkrelaterte sådan, han/hun har til rådighet for å gjøre dette.

Jeg vil se på noen av de musikalske valgene Herrmann har tatt i utvalgte scener fra filmen, og forsøke å finne ut hvilke assosiasjoner og emosjonelle reaksjoner de kan skape i filmseerne. Jeg vil også drøfte hvorvidt Herrmanns musikk kan sies å være planlagt, el. kalkulert i f. hold til å skape nettopp slike reaksjoner i filmseerne, el. om musikken i de ulike dramatiske situasjonene heller later til vektlegge musikkens egen autonomi.

Oppgaven min er todelt, og første del omhandler teorigrunnlaget, som, drøftinger kring filmmusikkens utvikling og formtankegang, funksjon, og persepsjon. Jeg tar også for meg assosiasjonsformene metafor, metonymi, isomorfi, og tegnteori som omhandler symbol, ikon og indeks, lånt fra semiotikken. Denne delen inneholder også litt biografisk informasjon om komponisten.

Andre del er en analysedel, og her tar jeg for meg utvalgte cues fra filmen, og analyserer disse satsteknisk, så vel som å forsøke å finne mer assosiasjonsbaserte meninger. Denne delen er supplert med notasjonseksempler fra Herrmanns musikk i form av egenlagde transkripsjonsbaserte pianoreduksjoner som jeg har sjekket opp mot partituret. Noen figurer i form av stillbilder fra filmen er også brukt i oppgaven.

## Innholdsfortegnelse

<b>Del I: Teorigrunnlag</b> .....	1
<b>Kapittel 1: Innledning</b> .....	2
1.1. Problemstilling.....	2
1.2. Begrunnelse for valg av film .....	2
1.3. Bernard Herrmann.....	4
<b>Kapittel 2: Form, funksjon, og persepsjon knyttet til filmmusikk</b> .....	7
2.1. Innledning.....	7
2.2. Filmmusikk og form.....	8
2.3. Musikkens funksjon i filmen.....	13
2.4. Persepsjon av filmmusikk.....	17
<b>Kapittel 3: Harmonikk</b> .....	22
3.1. Harmonikk i filmmusikk - et overblikk.....	22
3.2. Tonalitet.....	26
3.3. Tonale sentra, og harmoniske forbindelser i <i>Vertigo</i> .....	28
3.4. Harmonisk rytme.....	31
<b>Kapittel 4: Assosiasjonsformer</b> .....	32
4.1. Assosiasjoner knyttet til bruken harmonikk.....	32
4.2. Metafor, metonymi og isomorfi.....	33
4.3. Ikon, symbol og indeks.....	35
<b>Del II: Analyse</b> .....	37
<b>Innledning</b> .....	38
<b>Synopsis</b> .....	38
<b>Kapittel 5: <i>Carlotta's Portrait</i></b> .....	41
5.1. Første del. Generelle betraktninger kring musikken.....	41
5.2. Akkordikk, fraseinndelinger og ulike assosiasjoner.....	43
5.3. Sammenheng mellom klipp og musikalsk periodisering.....	47

<b>Kapittel 6: <i>The Beach</i></b> .....	49
6.1. Første del.....	49
6.2. Midtre del.....	51
6.3. Siste del.....	56
<b>Kapittel 7: <i>Scene d'Amour</i></b> .....	60
7.1. Første del.....	60
7.2. Midtre del.....	63
7.3. Siste del/klimaks.....	64
<b>Kapittel 8: <i>The Return</i></b> .....	71
8.1. Første del.....	71
8.2. Midtre del.....	75
8.3. Siste del.....	77
<b>Kapittel 9: Konklusjon</b> .....	82
<b>Litteratur</b> .....	83

**Vedlegg: 2xDVD til sensor.**

# **Del I: Teorigrunnlag**

# Kapittel 1: Innledning

## 1.1. Problemstilling

På hvilken måte kan musikk påvirke vår filmopplevelse, og hvordan kan bruken av harmonikk i filmmusikk bidra til forsterke vår emosjonelle og intellektuelle reaksjon på det vi ser? Kan komponistens valg av harmonisk materiale være avgjørende for hvilke assosiasjoner vi får når vi ser på bildet og musikken synkronisert? I så fall, hvilke typer assosiasjoner får vi, og hvilke midler har komponisten til sin rådighet for å frembringe disse?

Jeg skal i denne oppgaven analysere musikken til filmen *Vertigo* fra 1958 av Alfred Hitchcock, som er komponert av den amerikanske komponisten Bernard Herrmann. Jeg vil forsøke å finne ut av hvilke assosiasjoner musikken, og da særlig det harmoniske materialet, bidrar til å vekke i oss (meg) som publikum, i utvalgte scener med sine tilhørende musikalske *cues*<sup>1</sup>. Jeg vil forsøke å trenge litt dypere inn i harmonikken, og se på detaljer, så vel som lengre musikalske forløp. F.eks. kan valget av et harmonisk mønster og/el. harmonisk stil i et lengre forløp innenfor et cue bidra til å vekke noen generelle assosiasjoner, som, frykt, lengsel, kjærlighet. Innenfor dette forløpet, kan igjen detaljer i akkordenes stemmeføring, dissonansbehandling, etc. være utformet med tanke på hva som skjer i handling, dialog, osv., på det aktuelle tidspunktet. Musikken gjenspeiler da, på en basal el. en mer subtil måte, det som skjer i det narrative. På samme tid forventer man også at filmmusikken, til en viss grad, skal fungere som et selvstendig musikkstykke, og ikke bare som en katalysator el. ren fortolkning av filmfortellingen. Dette kan føre til mange interessante utvekslinger mellom de to domeneene.

## 1.2. Begrunnelse for valg av film

Valget av Bernard Herrmanns musikk til *Vertigo* av Alfred Hitchcock, skjedde delvis pga. min fascinasjon for filmen, og musikken i seg selv, første gang jeg så den. Delvis skyldes valget også innflytelsen Bernard Herrmann har hatt på veldig mange film-

---

<sup>1</sup> *Cue* er en betegnelse på alle de korte el. lengre musikkstykkene som man hører i løpet av en film (Karlin & Wright 2005: 498).



komponister som har kommet etter han, og at *Vertigo*, på linje med *Psycho*, vanligvis blir sett på som en av de viktigste filmene Herrmann skrev musikk til.

Selv om Bernard Herrmann blir sett på som en kontroversiell figur i filmmusikkhistorien, og har bidratt til nyskaping på mange områder innen feltet, blir musikken han komponerte til *Vertigo* gjerne oppfattet som den mest konvensjonelle og/el. tonale musikken han noen gang komponerte til film. Det finnes likevel et stort spekter av ulike harmoniske teknikker- og *metanarrativer*<sup>2</sup> i filmens ulike cues, og ved å analysere et utvalg av disse kan jeg få innsikt i et bredt utvalg av teknikker og konvensjoner som har blitt brukt i filmmusikk samtidig med, og før/etter *Vertigo*. Sånn sett, representerer musikken til *Vertigo* på mange måter en *Film Score Handbook*, slik undertittelen til David Coopers (2001) bok *Bernard Herrmann's Vertigo* lyder. Nevnte forfatters bok vil stå som en sentral informasjonskilde hva angår Herrmanns musikk til denne filmen. Cooper foretar en dyptpløyende analyse av filmmusikken til *Vertigo* i sin helhet, og kommer også med en utfyllende biografisk fremstilling av Bernard Herrmann. Boken har også et kapittel som omhandler ulike assosiasjonsformer knyttet til persepsjonen av filmmusikk, som jeg vil finne nyttig i min drøfting. Cooper har i boken valgt å skrive om de fleste av musikkens parametere; orkestrasjon, harmonikk, melodikk, rytmikk, og assosiasjonsdannelser i tilknytning til det visuelle. Den plassen han vier til det som omhandler musikkens harmonikk, blir dermed innskrenket i f. hold til plassen de andre parametrene får.

Jeg ser på dette som en god mulighet til å utvide, og drøfte videre hvilken betydning harmonikken har i musikken til *Vertigo*, og å ta Coopers drøftinger kring dette opp til diskusjon. Det er begrenset med litteratur på dette feltet, men mange forfattere, som, Claudia Gorbman, Royal S. Brown, Roy Pendergast, Fred Karlin & Rayburn Wright, har interessante observasjoner kring temaet i sine respektive bøker. Jeg vil også benytte meg av teorigrunnlag innenfor musikk og metafor. Blant disse kan jeg nevne bl.a. Jurai Lexmanns (2006) bok *Theory of Film Music*, og mange andre bøker og artikler. Dessuten har jeg benyttet meg av aktuelt stoff fra artikler på nettet, youtube-klipp, dokumentarer, m.m..

---

<sup>2</sup> Cooper (2005) benytter seg av dette uttrykket når han beskriver ulike sjangre el. stiler innenfor harmonikk (Cooper 2005: 25).

### 1.3. Bernard Herrmann

Jeg vil her gi en kortfattet biografisk framstilling av Bernard Herrmann, hans karriere og samarbeidet med Alfred Hitchcock. Av plasshensyn, vil jeg ikke komme med en lang framstilling om dette, men interesserte lesere henvises heller til å gå gjennom de mange gode avhandlingene om Herrmann, som framstilt av bl.a. Donald Graham Bruce (1985), og David Cooper (2001), samt dokumentaren om han fra 1992, *Music for the Movies; Bernard Herrmann* regissert av Joshua Waletzky.

Bernard Herrmann ble født inn i en jødisk familie i New York, 1911. Han begynte tidlig å ta fiolintimer, men utviklet ingen sterk interesse for instrumentet. Ifølge en av hans ekskoner skal han ha blitt så frustrert over lærerens kritikk av en av hans tolkninger av et fiolinstykke, at han knakk fiolinen ved å slå den i hodet på læreren (Waletzky 1992: *Music for the Movies* [video]). Komposisjon derimot, fikk han tidlig en sterk interesse for, og vennene hans så etter hvert sett på han som et levende leksikon når det gjaldt musikkteoretiske- og historiske anliggender. Denne interessen førte han til New York University, hvor han fikk lov til å følge undervisning mens han ennå gikk på high school. I 1930 ble han opp-fordret til å søke på The Juilliard School i New York, hvor han ble tatt opp som student, og begynte å studere komposisjon og direksjon. Han droppet imidlertid fort ut av Juilliard, fordi han syntes skolen var for konservativ. I 1932-33 søkte han seg igjen inn på New York University, og studerte komposisjon under Percy Grainger. Dette ble hans mentor i de tidlige studieårene, og han skal ha hatt en stor innflytelse på Herrmann. Dette begrunner David Cooper (2001) med at Herrmann hadde sans for Graingers eklektiske tilnærming til komposisjon. En avgjørende vending kom i 1934, da Herrmann ble rekruttert til å være assistent for komponisten og dirigenten Johnny Green, i CBS serien *Music in the Modern Manner*. Og allerede i 1935 ble han utnevnt til husdirigent for CBS, og jobbet der frem til 1939. Årene i radioteatret i CBS, bidro til Herrmanns utvikling av sin dramatiske sans, og han fikk mange muligheter til å skrive og dirigere musikk for radioteaterstykker mens han hadde sitt virke der. Cooper skriver:

What Herrmann discovered in radio drama was the importance of economy of gesture, of well-chosen timbre, and of the interaction between the various elements which make up radio, for the same ingredients which form the film soundtrack are present- dialogue, effects and music – but without visuals to elucidate the ambiguous moments. If music or effects drowned out the dialogue,

then the play became totally incomprehensible and thus the elements had to work together harmoniously rather than compete with each other (Cooper 2001: 4).

I CBS kom Herrmann i kontakt med den unge og lovende regissøren Orson Welles, som også var innom CBS tidlig i sin karriere. Welles ble i 1939 tilbudt en relativt stor pengesum av RKO<sup>3</sup> for å lage to filmer, og han fikk Herrmann med seg på laget som komponist. Den ene av disse, *Citizen Kane* ble en stor suksess, og står som gjennombruddet for Herrmann som filmkomponist. Cooper skriver om Herrmanns måte å bringe *radio scoring*<sup>4</sup> inn i filmmusikkverdenen, og spesielt overganger (transitions) fra scene til scene var noe Herrmann hadde spesielt sansen for. Han kunne ta en et kort motiv, og effektivt bruke det i 5-10 sekunder for å redusere de brå skiftene som lett oppstår i det visuelle, når man har to scener som blir spilt etter hverandre. Denne teknikken var elementær i radiodrama, skriver Cooper, da man ikke har det visuelle til å guide tilhørerne gjennom et scenskift (Ibid.: 6). Den neste filmen Herrmann gjorde sammen med Welles, *The Magnificent Ambersons* fra 1942, ble ingen stor suksess. Delvis, skriver Cooper, skyldes dette at ledelsen i RKO stadig blandet seg inn i den kunstneriske prosessen. Deretter kom *Jane Eyre*, hvor Welles var med som skuespiller, og Herrmann ble anbefalt som komponist. Dette tross i at Darryl Zanuck i Fox opprinnelig ville ha Igor Stravinsky til å gjøre den (!). Dette var starten på et samarbeid med Fox Studios, og med Alfred Newman som var lederen for musikkavdelingen der, skriver Cooper. Bernard Herrmann skrev musikk for 12 nye filmer hos Fox, og i 1955 ble han introdusert for den prominente regissøren Alfred Hitchcock, og det ble starten på et omfattende samarbeid som inkluderte de fleste av Hitchcocks filmer fra *The Trouble With Harry* fra 1955, via *Vertigo* (1958) og *Psycho* (1960), fram til bruddet i samarbeidet med *Torn Curtain* i 1965 (Ibid.: 12).

Herrmann forlot Hollywood i en periode fra 1961 hvor han bodde i London. Han komponerte lite filmmusikk i denne perioden og frem til sin tilbakekomst i Hollywood på 70-tallet. Blant noen av de siste filmene han komponerte musikk til, kan jeg nevne *Sisters* av Brian dePalma, *The Bride Wore Black* av Francois Truffaut, og sist men ikke minst,

---

<sup>3</sup> RKO, også kjent som RKO Radio Pictures Inc., var et amerikansk filmproduksjons- og distribusjonsselskap i Hollywoods «golden age» (Wikipedia: RKO Pictures [online]).

<sup>4</sup> Scoring betyr innen film/TV- og radiokretser, det same som komponering.

*Taxi Driver* av Martin Scorsese. Bernard Herrmann som person, ble sett på som en outsider i Hollywood-miljøet, og han var elsket, like mye som han ble hatet, av sine samtidige. Noe av grunnen til dette, skriver Cooper, kan være «the seriousness of his intent and partly because of his difficult and irascible manner» (Cooper 2001: 14). Bernard Herrmann døde i 1975.

# Kapittel 2: Form, funksjon og persepsjon knyttet til filmmusikk

## 2.1. Innledning

I denne oppgaven er det på sin plass å komme med et lite overblikk over ulike syn på hvilken rolle filmmusikken spiller, og hva den kan bidra med i filmfortellingen. Dette er selvsagt et veldig bredt felt, og med mange ulike tilnæringsmåter. Min innfallsvinkel vil derfor hovedsakelig være å fokusere på det som omhandler assosiasjonene musikken kan skape i filmseeren. Filmmusikken som ble skrevet på 40- og 50-tallet var veldig ofte basert på den vestlige kunstmusikken, og inneholder et tonespråk som minner mye om den senromantiske stilen. Med denne stilforbindelsen ligger det allerede et enormt kompleks av musikalske konvensjoner i bunnen for denne type filmmusikk, og de fleste av disse kan sies å ha direkte overføringsverdi til filmmusikken. Claudia Gorbman trekker fram komponisten Max Steiner som kroneksemplet på hvordan filmkomponister innenfor denne epoken, også omtalt som «the golden age»<sup>5</sup>, spilte på et «well-established reservoir of emotive signification» (Gorbman 1987: 7). Hun skriver:

A Steiner score explicates, underscores, imitates, emphasizes narrative actions and moods wherever possible; it wears its heart on a sleeve, contributes towards the depiction of a dramatic universe whose sole transcendental morality might be that of emotion itself (Gorbman 1987: 7).

Selv om Max Steiners musikk ofte har blitt kritisert for å være *for* tonemalende etc., så har han hatt stor innflytelse på senere komponister innenfor hva vi kan kalle *tradisjonell* filmmusikk fra Hollywood. Da min oppgave først og fremst skal handle om filmmusikk som mer el. mindre kan betegnes som, nettopp, tradisjonell, vil jeg ikke i særlig stor grad bevege meg inn på alternative teorier som tar for seg filmmusikkens funksjon. Likevel kan det vel nevnes at komponister som bl.a. Prokofiev, Maurice Jaubert, og Hans Eisler hadde et mer «avantgardistisk» syn på hvilken funksjon musikken skulle spille i en film,

---

<sup>5</sup> «The Golden Age of Hollywood» er et begrep som omhandler Hollywood-produksjoner fra slutten av 20-tallet, og frem til tidlig på 60-tallet (Wikipedia: Golden Age of Hollywood [online]).

og deres stil blir gjerne betegnet som *kontrapunktisk* når man ser på forholdet mellom det visuelle og det musikalske. Disse komponistene mente bl. a. at musikken skal synkroniseres med bildenes *indre rytme*, men likevel bidra med noe eget. Musikken skal ikke gjenspeile, el. gi direkte assosiasjoner til noe man ser på skjermen, noe de gjerne kritiserte de mer tradisjonelle Hollywood-komponistene for å gjøre. I stedet, mente de, skulle musikken «underscore the action through contrast» (Redner 2011: 26).

Jeg vil i avsnittene under ta for meg ulike teoretikers utsagn om filmmusikkens rolle, og gå nærmere inn på begrepene form, funksjon, og persepsjon knyttet til filmmusikk. Disse kategoriene kan lett flyte over i hverandre, så en rigid avgrensning er ikke ønskelig her fra min side. Det er heller ikke meningen å oppsummere filmmusikkens historie, og resepsjonen av den, i denne oppgaven. Dette finnes det mange gode fremstillinger av, i, bl.a., *Film Music* av Roy Pendergast, og *Overtones and Undertones* av Royal S. Brown. Jeg vil heller ta for meg momenter som jeg tror kan være viktige for oppgaven, uavhengig av hvordan det fremstilles kronologisk mht. filmmusikkens historie. Og så ofte som jeg finner det relevant, vil jeg forsøke å inkorporere musikken til Bernard Herrmann i drøftingen.

## **2.2. Filmmusikk og form**

Det som i hovedsak skiller filmmusikk fra tradisjonell konsertmusikk fra romantikken, er den fragmenterte formen i førstnevnte musikk. Filmmediets oppstykkede natur er vanligvis uegnet for store former, og musikken baserer seg oftere på små korte temaer og motiver, som gjerne repeteres og varieres, senere i filmen. Jurai Lexmann (2006) skriver at de formene fra klassisk musikk som ligger nærmest en formtankegang slik vi finner det i filmmusikk, er, rapsodier og fantasier. Dette henger sammen med, skriver han, at de tross alt er frie former, selv om de har tydelige og avgrensede proporsjoner og karakterer (Lexmann 2006: 168). Noe som står for meg som kanskje det viktigste momentet mht. valg av form i filmmusikk, tror jeg er noe som filmteoretikeren Roy Pendergast (1992) skriver om; nemlig at det er hensynet til den (ferdig) klippede filmen som står som den viktigste regelen i filmmusikkkomposisjon. En smidighet i f. hold til det å benytte seg av ulike stiler og former, er avgjørende skriver Pendergast:

A good film composer must be chameleonlike both with his compositional style and, perhaps more importantly, with the form and shape his music take in relation to the dramatic developments on the screen. It is a cardinal rule for the film composer that the visuals on the screen determine the form of the music written to accompany it (Pendergast 1992: 227).

Nå er det ikke alle filmkomponister som ser på sine musikalske cues som føyelige understøtter av det visuelle opphøyethet. Selv om de fleste kjente komponister innen filmmusikk nok har fulgt, og følger Pendergast sin ovenfornevnte formaning, er det alltid noen som liker å tøyne grensene litt. Det finnes historier om regissører som har latt filmen sin, el. enkelte scener fra den, bli klippet etter komponistens musikk. Dette hører imidlertid til sjeldenhetene, og i de aller fleste tilfeller innenfor tradisjonell Hollywood-film, skrives musikken *til* bildet og ikke omvendt. Når det gjelder å tøyne grensene på andre måter, så kan det i denne sammenhengen være interessant å nevne at Bernard Herrmann benytter seg av noe Cooper (2001) kaller en *large-scale form* i åpningssekvensen til *Vertigo*. Tross sin solide lengde, fungerer dette likevel bra i den filmatiske sammenhengen; pga. filmens relativt lange, symbolmettede og handlingsfattige intro. Ifølge David Cooper vil det være feil å oppfatte denne sekvensen, tross sin solide lengde, som en symfonisk form slik som f.eks. et symfonisk dikt. Han skriver:

In the formulation of analyst Hans Keller, symphonic form is founded on the "large-scale integration of contrasts" and more especially "the contrast between statements (whether monothematic or polythematic) and developments (whether they concern themselves with statements or not)." It is arguable that symphonic form in this definition was never of much compositional interest to Herrmann even in his concert works. Instead, we find in *Vertigo* a subtle process of variation and transformation of a small group of related ideas, as if they are constantly being relit and recoloured rather than rigorously thematically developed. To invert Keller's definition, one might assert that Herrmann's form in *Vertigo* is actually premised on the localised differentiation of similarities and the correspondences between statements and developments (Cooper 2001: 40).

Det er noe opplagt over at en komponist ikke har mulighet til å benytte seg av streng f.eks. sonatesatsform i en filmkomposisjon, med denne formen sitt krav til eksposisjon, gjennomføring og reprise. En eksposisjon, med en presentasjon av to ulike temaer ville kanskje gått greit, men hva om filmens utvikling plutselig krever musikk av en helt annen

karakter rett etter eksposisjonen? Eller kanskje bare stillhet? Det er nettopp slike dilemmaer som gjør at filmkomponister må tenke alternativt i f. hold til formbruk. Filmmusikken har imidlertid beholdt mye av det samme tonespråket som klassisk, senromantisk musikk mht. til bruk av harmonikk, melodikk, instrumentasjon, o.l., selv om den har kvittet seg med mye av formstankegangen hentet derfra. Royal S. Brown skriver om Herrmanns bevissthet når det gjaldt interaksjonen musikk og bilde, og sier at Herrmann hadde den tonale musikken som sitt grunnlag, men justerte den og tilpasset den filmens struktur. Herrmann visste, sier Brown, at dersom man utelukkende benyttet seg av tradisjonelle strukturer i musikken, ville de blande seg inn i og forstyrre den visuelle *flowen* (Brown sit. i Waletzky 1992: *Music for the Movies* [video]).

Det vil være interessant å tenke seg hvilke muligheter filmmusikken har til å benytte seg av former fra nyere musikk. Adorno & Eisler (1994) skriver at moderne musikk gjerne kjennetegnes av at den er:

especially qualified to construct consistent precise short forms, which contains nothing superfluous, which come to the point at once, and which need no expansion for architectonic reasons (Adorno & Eisler 1994: 38).

En annen ting disse forfatterne tar opp, er at det tematiske materialet i moderne musikk ofte er konstruert uten tanke på at det skal egne seg for repetisjon, og at et tema ikke trenger å bli oppfattet i lys av et *pre-arranged system of reference* (Ibid.: 39). Heller enn å benytte seg av sekvenseringer, benytter komponistene innenfor ny musikk seg av variasjon, men av en annen type, slik at det opprinnelige tema ikke alltid blir gjenkjennelig, skriver Adorno og Eisler (Ibid.). Forfatterne mente at det var den nye musikkens nøkternhet i sitt materialbruk som gjorde at den egnet seg så godt for lerretet:

The emancipation of each motive or theme from symmetry and the necessity of repetition makes it possible to formulate specific musical ideas in a far more drastic and penetrating fashion, and to free the individual musical events from all unessential gewgaws. In the new music there is no room for padding (ibid.).



Denne tilnærmingen til temabruk står litt i kontrast til mye av den «romantiske» film-musikken fra Hollywood, som, basert på den senromantiske symfoniske stilen, nettopp inneholder repetisjoner av lett gjenkjennelige temaer. Disse temaene blir gjerne ført inn i modulasjoner og sekvenseringer, og meningen er at de skal være så lett gjenkjennelige at tilhøreren skal oppfatte dem og knytte dem til momenter i filmfortellingen. Her beveger vi oss inn på et felt som også kan kalles for *ledemotivsteknikken* i filmmusikken fra Hollywoods «golden age». Dette går i korthet ut på at hver karakter og/el. hvert tema i filmen (kjærlighet, krig, skurk, helt etc.) får et musikalsk tema knyttet til seg, og blir akkompagnert av dette hver gang de dukker opp i filmfortellingen. Brukt på denne måten, og gjerne også med variasjon, vil publikum enkelt kunne plassere temaene innfor Adorno & Eislers ovenfornevnte *pre-arranged system of reference*. Herrmanns musikk i *Vertigo* benytter seg mye av repetisjon, men selv tok han avstand fra å si at musikken hans inneholder ledemotivsteknikk. Bruce (1985) skriver at Herrmann heller hadde en stil som kan kalles «developmental», og at:

the initial musical modules that allow infinite expansion and development appeals to Herrmann more than the repetition which generally characterizes the leitmotif technique as practiced in Hollywood (Bruce 1982: 100).

Bl. a. *Madeleine*- temaet i *Vertigo* er blant temaene som ofte går igjen gjennom hele filmen, og det blir repetert, og variert over, nesten til det kjedsommelige. Som jeg vil komme inn på i analysedelen klarer Herrmann likevel å bevare en interesse for temaet gjennom sin effektive bruk av variasjon, harmonikk og orkestrasjon.

Når de musikalske temaene som blir brukt i filmer vanligvis ikke går gjennom vidstrakte utviklinger og transformasjoner (på lik linje som vi finner det i en del klassisk musikk), skjer dette, ifølge Gregg Redner (2011), fordi «film music's primary purpose is to accompany and, by virtue of this, the importance of thematic development is subverted» (Redner 2011: 19). Det er ikke det at filmmusikk aldri inneholder temaer som videreutvikles i noen grad, skriver Redner, men tematisk *skjønnhet*- og *klarhet* blir gjerne prioritert fremfor *thematic development* (Ibid.). Men så lenge temaene har blitt presentert på en klar måte tidlig i filmen, kan de gjerne bli brukt mer fragmentarisk el. tvetydig senere i filmen, noe det finnes mange eksempler på i filmmusikkhistorien (ibid.). I

analysedelen, da spesielt i kap. 6, vil jeg gå inn på noen steder hvordan Bernard Herrmann gjør dette i musikken til *Vertigo*. Komponisten Nicolas Hooper benyttet seg av disse mulighetene i Harry Potter-filmen *Order of the Phoenix*, hvor han bruker det berømte *Hedwig*-temaet komponert av John Williams:

I used that a lot at the front of the film where you'd expect it, and then during a lot of dramatic points in the movie, it appears almost disguised; you just hear it coming in (Hoover 2010: 30).

David Cooper (2001) skriver om hvordan Herrmann forsøkte å unngå symmetriske inndelinger på 4 og 8 takter i musikken sin, fordi en melodi basert disse taktinndelingene vil fortsette under sitt eget momentum, med en gang den er påbegynt. Det ligger altså forventninger iboende i selve strukturen, og dersom man avslutter en melodi midtveis, vil man også fjerne forventningene, skriver Cooper. Dette kan få uheldige konsekvenser for hvordan publikum kobler musikken sammen med resten av narrative, og Herrmann foretrakk heller å benytte seg av små bestanddeler på 1 til 4 takter. Disse «brikkene» behandlet med så med variasjon og sekvensering, skriver Cooper (2001: 18).

Jurai Lexmann (2006) skriver at det tross alt handler om filmseerens oppmerksomhet, når komponisten må ta valg mht. den arkitektoniske oppbygningen av filmmusikken:

Film viewers watch a story which has its own, autonomous, dramatic composition; likewise, its evolution has a rhythm of its own. The viewers put themselves into the story. They do not expect the music, as yet another form of dramatic construction, to evolve alongside the main story (Lexmann: 169).

Dette beror, slik jeg ser det, naturligvis på hva slags musikk som blir brukt, og hvilken oppbygning den har mht. til symmetri i fraseinndelinger etc.. Dersom en låt hentet fra populærmusikkrepertoaret blir brukt samtidig med en dramatisk situasjon i filmen, vil filmseeren naturligvis, dersom han/hun kjenner til låten, el. sjangeren fra før, ha forventninger til hvordan denne låten vil utvikle seg ved siden av filmfortellingen. I dette eksemplet er det imidlertid snakk om en annen type filmmusikk; nemlig allerede eksisterende poplåter. Lexmanns eksempel omhandler nok den mer tradisjonelle filmkomponisten, som skriver musikken sin etter filmen.

### 2.3. Musikkens funksjon i filmen

I Donald Graham Bruce (1981) doktoravhandling om Bernard Herrmanns liv og drøfter han bl.a. hvordan filmmusikk-komponister i stor grad var inspirert av Wagners tanker kring ideen om et «Gesamtkunstwerk», og hvordan dette stod som en modell for mange av dem, når det gjaldt integreringen av musikk til film. I boken *Oper und Drama* (1851) skriver Wagner om hvordan vokalmelodien skal, på en kunstferdig måte, bygge opp om det iboende dramatiske i en tekst, og hvordan harmonikken og orkestrasjonen videre skal forsterke dette gjennom moduleringer og orkestral farge (Bruce 1982: 13-33).

Bruk av harmonikk er altså, ifølge Wagner, underlagt teksten og melodien, og har bare en konstituerende el. forsterkende effekt. I og med at en spillefilm oftest har dialog, og ikke sang, kan man kanskje benytte seg av Wagners poeng og si at harmonikken i filmmusikk skal bygge opp under dialogen i en scene; med dette mener jeg å støtte opp om *underteksten* i en scene med dialog. På denne måten skiller *ikke-diegetisk*<sup>6</sup> filmmusikk seg fra det store musikkdramaet, nettopp i det at den ikke involverer seg direkte med, men akkompagnerer det visuelle og det dialogmessige, mens den ligger «ubemerket» i bakgrunnen. Når jeg sier ubemerket, mener jeg at det ligger utenfor rekkevidden til en gjennomsnittlig musikkinteressert filmseer, å skulle analysere og reflektere over hvordan musikken, på et mer abstrakt, musikkteoretisk nivå, er synkronisert til det visuelle. Jeg vil trekke inn et eksempel her; nemlig åpningssekvensen til *Psycho* fra 1960, den kanskje mest berømte filmen til Alfred Hitchcock. Bernard Herrmann var komponist også her.

Scott Murphy (2009) skriver om hvordan Herrmann benytter seg av det harmoniske materialet i åpningsakkorden i denne filmen, og bruker dette til å videreutvikle det tematiske materialet i åpningssekvensen. *Psycho* åpner med den berømte «Hitchcock-akkorden», som egentlig er en mollakkord med stor septim. Ensemblet som spiller består av et kammerorkester med fioliner, bratsjer, celli, og kontrabass, et valg komponisten gjorde for å skape et balansert motsvar til den nøkterne stemningen på bildet som var i sort/hvitt. (Murphy 2009: 49-53). Murphy foretar en harmonisk analyse av strukturen i

---

<sup>6</sup> I filmmusikk skilles det mellom diegetisk og ikke-diegetisk musikk, hvorav førstnevnte betegner musikken som filmseeren skjønner har sin kilde i *the story world*, mens ikke-diegetisk betegner all musikk som det ikke finnes en logisk kilde til i filmfortellingen, ofte komponert etter at filmen er ferdig klippet. Disse avgrensningene er dog utflytende, og det finnes mange grensetilfeller (Wikipedia: Diegesis [online]).

filmens *main title*<sup>7</sup>, og mener at stemmeføringen i deler av musikken står i samsvar med det grafiske når det gjelder måten tittelen er utformet på. Med dette mener han at de øverste stemmene beveger seg til og fra utgangstonene i en halvtones avstand hver, mens underlaget (basstonen) er stabilt. Dette er synkronisert med måten filmtittelens grafikk er utformet; det midtre sjiktet til typene i *Psycho* beveger seg litt fra og til et senter. Dette, skriver forfatteren, gir assosiasjon til noe splittet, og oppløsningspreget, som en forsmak på hva som skal komme senere i filmen (Ibid.).

Dette står for meg som en sofistisert bruk av harmonikk, noe som muligens krever en dypere forståelse av musikkteori enn det som filmskaperne kanskje forventer av publikum. Likevel kan det kanskje fungere underbevisst (jf. Lexmanns teori som jeg tar for meg i kap. 2.4). Se figur under.

**Figur nr. 1: Et sjikt av filmtittelens typer forvrennes.**



Gorbman (1987) formulerer seg på følgende måte, i det hun kort oppsummerer filmmusikkens funksjon:

The moment we recognize to what degree film music shapes our perception of a narrative, we can no longer consider it incidental or innocent. Like lighting, free of verbal explicitness, music sets moods and tonalities in a film; it guides the spectator's vision both literally and figuratively (Gorbman 1987: 11-13).

Når det gjelder filmmusikkens barndom, ble musikken i stumfilm brukt til å underbygge historiefortellingen på en mer aktiv måte. Det spøkelsesaktige og «kantete» preget over bildene som ble vist, trengte noe som kunne myke det opp el. gjøre det mindre fremmed overfor publikum. Royal S. Brown (1994), skriver om hvordan bl.a.

---

<sup>7</sup> Dette er et uttrykk som betegner musikken som spilles i åpningen av en film, hvor navnet på involverte i filmproduksjonen vises, gjerne etterfulgt av filmens tittel med store typer. Det er her snakk om ikke-diegetisk musikk, komponert av filmens komponist (Wikipedia: Main title [online]).

musikk ble brukt som et middel til å narrativisere det ikoniske filmfotografiet. Sammen med lyd var musikken med på å tilføre bildets mekaniske og ikoniske natur, en ny dimensjon, skriver han (Brown 1994:17-18).

Når Brown skriver om filmmusikken i «the golden age» benytter han seg av begrepet *non-experimental cinema*. På denne tiden var det allerede etablert et vell av konvensjoner mht. bruken av musikk i film. Brown skriver at man på 60-tallet så et skifte i filmmusikkens funksjon. For å understøtte dette, trekker han inn hvordan regissører som Bergman og Godard, på en ny måte, benyttet ferdigkomponert klassisk musikk i sine filmer. I stedet for å bare skulle opptre som en forsterker av det emosjonelle i en scene, fikk musikken nå en mer individuell rolle, og ble, i måten disse regissørene brukte den på, like viktig som bildet selv, skriver han. Musikken er ikke lenger bare i bakgrunnen men «rather exists as a kind of parallel emotional/aesthetic universe» (Brown 1994: 239). Brown skriver videre:

[...] the music, rather than supporting and/or coloring the visual images and narrative situations, stands as an image in its own right, helping the audience read the film's other images as such rather than as a replacement for or imitation of objective reality (Ibid.: 240).

Jeg skal ikke gå videre inn den europeiske filmmusikkens utvikling her, da det er den mer tradisjonelle filmmusikken fra Hollywood jeg skal konsentrere meg om i min oppgave.

Dersom det er slik at musikken bidrar til at vi leser bildene bedre, kan man spørre seg hva slags musikk man vanligvis foretrekker å lytte til i en slik situasjon. Og hvilken grad av konsonans/dissonans opplever vi som best egnet til å forsterke de ulike dramatiske situasjonene som oppstår i løpet av filmen? Her vil det være interessant å ta med noe som Karlin & Wright (2004) skriver om; at måten vi oppfatter harmoniske sammenbindinger på, henger sammen med at hjernen fra fødselen av trenes til å guide forventningene som oppstår når ulike noter blir spilt. Hjernen hos 4 år gamle barn foretrekker intervaller av mer konsonerende art, heller enn de mer dissonerende, skriver de. De baserer påstanden sin på en forskningsstudie fra eksperimentell psykologi, og mener at det har sammenheng med at den vestlige klassiske musikken har vært rundt oss så lenge at hjernene våre har begynt å tilpasse seg dens tonale/harmoniske systemer (Karlin & Wright 2004: 129).

Så det gjelder altså, ifølge disse forfatterne, å *spille på* publikums forventninger til musikken, som igjen er basert på deres bakgrunn, sjangerbevissthet, skoloring, etc. Et viktig poeng her, er nettopp *sjanger*. Forfatterne skriver også om at en komponist må stille seg spørsmålet om i hvor stor grad den aktuelle filmen han/hun skal komponere musikk til, er en *sjangerfilm*<sup>8</sup>. Etter å ha gjort seg opp en formening om dette, oppstår det gjerne et ønske fra komponisten om å bringe noe unikt og personlig inn i de satte rammene som sjangerdefinisjonen står for (Karlin & Wright 2004: 179).

Forfatterne skriver at publikum bygger sine forventninger på det som er typisk for sjangeren filmen befinner seg i, og vil sammenligne filmens musikk med musikk til tidligere suksessfulle filmer i samme sjanger. Et annet ord for dette, er, *sjangergenerisk* (min oversett.), og det er komponistens oppgave (i. f. hold) å klare å «lift them [filmseeren] up, excite them, make them curious, and move them» (Karlin & Wright 2004: 129). Filmmusikkteoretikeren Timothy E. Scheurer (2008) skriver om sjanger som en *transformational process* hvor de musikalske elementene som tilhører en sjanger, veldig ofte opptrer i lignende dramatiske situasjoner i andre filmer med helt andre rammeverk, så lenge det er snakk om samme sjanger (Scheurer 2008: 10-11).

Regissøren, som nok i mange tilfeller er mer sjangerbevisst enn komponisten, vil nok i sterk grad styre prosessen med tanke på mottakelsen av filmen, og vil komme med innspill til komponisten dersom han/hun ikke er fornøyd. En erfaren filmkomponist vil naturligvis dermed forsøke så godt han/hun kan å «lese» regissøren, og å komme opp med hva han/hun antar at regissøren vil like, for å unngå unødige konfrontasjoner som igjen stjeler tid fra en allerede presset tidsplan.

Karlin & Wright skriver:

If the director expects the music to be emotionally expansive, and to play the highs and lows of the drama, your score will not remain in the film if you don't express that emotional range in the music. Conversely, if he expects an extremely understated score and you write "over the top", your music will not make it onto the release print (Karlin & Wright 2004: 140).

---

<sup>8</sup> En film som følger en slags *oppskrift* innenfor sjangeren den befinner seg i, f.eks. en typisk actionfilm, thriller, romantisk komedie, etc.

Regissøren har alltid siste ord, noe komponisten er fullstendig klar over, og det finnes nok av talentfulle filmkomponister som bare venter på en mulighet til å overta jobben. Et klassisk eksempel på dette er historien om Hitchcock som ville ha en poplåt fra Herrmann, til sin film *Torn Curtain*. Dette var i en tid da poplåten begynte å gjøre seg gjeldende i filmer, og en hitlåt kunne bidra sterkt til økte inntekter i forb. med lanseringen av filmen. Herrmann, som tidligere nevnt var en egenrådige herremann, kom heller til opptaksstudioet med et partitur fylt av skarpe dissonanser og en relativt ekstrem instrumentasjon. Dette falt ikke helt i smak hos Hitchcock, som raskt forlot studioet, og samarbeidet mellom dem ble brutt (Vertlieb 2002: [Online]). Den kunstneriske friheten til komponisten er med andre ord innskrenket med tanke på alle de utenforstående faktorene som bidrar til å øke presset på den kommersielle delen av filmanseringen, og det blir om å gjøre å finne en balanse mellom komponistens kunstneriske integritet, og graden han/hun må spille etter regissørens/produsentens pipe.

Avsnittet ovenfor kan muligens avskrives som en digresjon, men jeg mener at det er viktig å tenke over bransjens innvirkning på komponistens estetiske valg, bl.a. for å skjønne noen av grunnene til at det har oppstått så mange klisjeer innenfor filmmusikk.

#### **2.4. Persepsjon av filmmusikk**

En annen ting som skiller filmmusikken fra klassisk «konsertmusikk», er at selve lytteopplevelsen er annerledes. Når man på en klassisk konsert sitter og lytter konsentret, får musikken ens fulle oppmerksomhet, mens filmmusikken opptrer som oftest i bakgrunnen når man sitter og ser en film. Dette henger sammen med, skriver Gorbman (1987: 12-13), at dialogen el. det visuelle prioriteres av oss når vi ser en film, og musikken faller da naturlig i bakgrunnen når disse to elementene opptrer samtidig.

Selv om musikken spiller en rolle i filmen, er det altså en annen rolle enn det visuelle el. det dialogmessige aspektet sin rolle. Gorbman skriver at det som persiperes auditivt, oppfattes saktere enn det som oppfattes av synet, og at filmseere bruker lengre tid på å identifisere det de hører, i forhold til tiden de bruker på å identifisere det de ser. Hun skriver at øret, på én og samme gang er både «latere» og mer selektivt enn synet, da det bare kan fokusere på 2 ulike lydkilder samtidig (Gorbman 1987: 11-12). Videre mener Gorbman at musikken i de fleste spillefilmene er ment for å skulle manipulere tilskueren

affektivt, idet den er overført til noe hun kaller en *sensory background*. Dette er det perseptuelle området som er minst utsatt for en rigorøs bedømmelse, og som er sterkest utsatt for affektiv manipulasjon (Ibid.). Med dette mener hun, som nevnt ovenfor, at musikken naturlig vil havne i den perseptuelle bakgrunnen, da seeren automatisk vil velge å beskjeftige seg med den narrative forgrunnen i filmen.

Dette synet står litt i kontrast til synet som slovakiske Jurai Lexmann (2006) som skriver at tilskueren ofte skifter fokuset fra de visuelle til de musikalske elementene i filmen:

Viewers perceive music on the background of conflictness or poeticism of the film work. As a result of their own psychical activity, certain musical elements, perceived as characteristic for this kind of music, come into the forefront and due to these elements the viewers comprehend the combination of the music and visual image as being fully operative. This complex psychological process of searching for and attributing the meaning of music is realized below the threshold of reflection, the viewers are not aware of it; likewise, they are not aware of shifts in their attention to the visual image and to the music (Lexmann 2006: 51).

Det at filmseeren skifter kontinuerlig mellom ulike fokus, høres for meg ut som en mer nyansert teori enn at musikken konstant ligger i den sensoriske bakgrunnen og dialogen i forgrunnen, slik Gorbman mener. Begge to vektlegger de utenommusikalske aspektene ved filmfortellingen, men det vil kanskje være store individuelle forskjeller mht. fokuset på selve musikken. Men for en person som er over gjennomsnittlig musikkinteressert, vil musikken kanskje spille en større rolle mht. hvordan han/hun fortolker filmfortellingen, enn hos en mindre musikkinteressert filmseer. En filmseer som er godt bevandret i musikkteori, musikkhistorie o.l., vil muligens kunne benytte seg av sin kunnskap og bringe denne inn i filmfortolkningen i sin helhet, på et aktivt, intellektuelt og/el. analytisk nivå.

Jurai Lexmann (2006) skriver om tre ulike nivåer av psyken i forbindelse med hvordan vi persiperer noe; *nemlig sensory, perceptive-mnemic, og total experience*. Det mest grunnleggende sensoriske nivået henger sammen med den rent biologiske, umiddelbare responsen til eksterne stimuli, mens vi på det perseptiv-mnemiske nivået, reflekterer over mer komplekse persepsjoner el. assosiasjoner. Det siste, totalopplevelsen, er et resultat av



hvordan tidligere erfaringer og artikulerbar kunnskap vi er i besittelse av, bidrar til å forme persepsjonen vår. Vår persepsjon kan med andre ord ikke sies å være rent objektivt el. mekanisk, men henger sammen med hele vårt mentale liv, skriver Lexmann.

*Apperception* er et ord som beskriver denne sammenhengen, og hva vi velger å fokusere på i en gitt persepsjon er avhengig av faktorene «motivational and emotional directionality», skriver han (Lexmann 2006: 18). Det å fortolke noe vi ser på skjermen, og koble dette sammen med noe vi samtidig hører fra høyttalerne, er avhengig av et visst nivå av psykologisk aktivitet. Denne aktiviteten må til for at vi skal ha mulighet til å binde de to stimuliene sammen til en større, og mer meningsfull helhet. Vi er nemlig forutinntatte til å koble henholdsvis auditive og visuelle stimuli, som opptrer samtidig, som synkrone skriver Lexmann:

[...] a tendency towards a syncretic understanding of the structures of the two modalities occurs also in the perception of film images and sound, as if the visual and acoustic elements belonged to each other *a priori* (Lexmann 2006: 19).

Når vi følger med på det visuelle og samtidig lytter til det som skjer lydmessig, opptrer komplekse *audiovisuelle persepsjoner* på det mnemisk-perseptuelle nivået, i situasjoner der subjektet opplever en viss «logical incompatibility of the elements of the two modalities at the intellectual level» (Ibid.), skriver Lexmann. Som et eksempel på dette, kan vi forestille oss en gitt dramatisk audiovisuell situasjon; hvor en skingrende trill i en fløyte i et høyt register, opptrer samtidig med at vi ser en prinsesse bli skremt av et troll. Som filmseer, er det da en mulighet for at vi vil koble det musikalske elementet sammen med det visuelle, og tolke trillen i fløyten som en ikonisk<sup>9</sup> etterligning av prinsessens skrik. Dette henger naturligvis sammen med konvensjoner, og i en mer eksperimentell filmsjanger ville filmseeren muligens ha knyttet andre assosiasjoner opp mot de samme musikalske elementene i filmen.

Jeg vil nå ta for meg en fenomenologisk vinkling til det å oppfatte musikk, og låner teorigrunnlag fra Hallgjerd Aksnes (2002) sin doktoravhandling. Aksnes skriver om hvordan Edmund Husserl benyttet seg av definisjonene *retention*, *immediate present*, og

---

<sup>9</sup> Se kap. 4.3. under min drøfting av symbol, ikon, og indeks.

*protention* for å beskrive hvordan vi som tilhørere oppfatter en melodi *i tid*. Retention innebærer at vi tolker melodien, slik den høres ut i øyeblikket, ut ifra hva vi har hørt av musikalske mønstre tidligere i melodien. Det *umiddelbare nået* (min oversett.) er hva vi hører akkurat idet vi hører det; som i et tverrsnitt av det musikalske forløpet. Sist har vi *protention*, som innebærer hvordan vi antar at melodien vil klinge videre, basert på det vi har hørt hittil (Aksnes 2002: 22). Dette, mener jeg, kan lett overføres til bruken av harmonikk i filmmusikk, selv om det innebærer at vi må ta utgangspunkt i flere samtidig klingende toner i motsetning til den monofone melodien. Den analytiske siden i oss må benytte seg av andre, og muligens mer kompliserte, skjema for å kunne sammenligne akkorden vil hører i øyeblikket, med tidligere akkorder, og ut ifra dette kunne forutsi videre harmonisk fremdrift. I min analyse av cuet *The Return*, i del II, vil jeg gå inn på et eksempel fra filmen hvor det legges opp til at filmseeren skal kunne forutse harmonisk fremdrift basert på omrisset til en melodi<sup>10</sup>.

For en filmkomponist vil det da være viktig å ha stor kjennskap til ulike stiler og harmoniske teknikker, om han/hun skal spille på våre forventninger og vår evne til å sammenligne, i en slik «stream of temporal successions» (uttr. lånt fra Husserl i Aksnes 2002). Cooper skriver om at Herrmann var i besittelse av en rik harmonisk palett, og at han raskt kunne skifte mellom ulike harmoniske *metanarrativer*<sup>11</sup>, gjerne i en og samme film (Cooper 2005: 25). *Vertigo* er et godt eksempel på dette, da komponisten her skifter hyppig mellom ulike tilnærminger til harmonisk stil og dissonansbehandling.

Til sist i dette avsnittet vil jeg drøfte bruken av tema, melodier, og motiver i filmmusikk, og hvordan dette kan spille inn på vår persepsjon. Et tema, i filmmusikalsk sammenheng kan bære mange former, og Gorbman nevner *melodi*, *melodifragment* el. en *distinkt harmonisk progresjon* som eksempler på hva som kan kalles tema, med det kriteriet at det høres mer enn en gang i løpet av en film (Gorbman 1987: 26). Videre skriver hun om hvordan et tema kan gi publikum assosiasjoner fra tidligere filmatiske kontekster, bare ved at det enkelt og greit repeteres. Dette mener jeg er et nøkkelmoment i filmmusikk, og Gorbman skriver at musikken, som i seg selv er ikke-representativ, kan

---

<sup>10</sup> Se drøftingen av cuet *The Return*, siste del, på s. 66.

<sup>11</sup> Cooper (2001) bruker dette begrepet for å betegne ulike stiler el. retninger innenfor harmonikk (Cooper 2001: 25).

påta seg en representativ rolle ved at den knyttes opp mot representative elementer som bilder, tale, etc. (Ibid.: 27). Dette skriver også Karlin & Wright (2004) om:

The reason repetition of a theme is so valuable is that the music develops tremendous emotional power through the cumulative reaction of an audience over the course of the film. The music becomes more and more closely associated with the characters and their emotions. When the audience hears that theme later in the film, they remember the characters' (and their own) emotions and can empathize with them more easily; the musical repetition carries with it a powerful accumulation of emotions from earlier scenes (Karlin & Wright 2004: 195).

Hos Karlin & Wright kommer det tydelig frem at det blant Hollywoods komponister finnes gjengse oppfatninger om at emosjoner er knyttet til musikk. Forfatterne skriver bl.a. om en arbeidssituasjon som komponisten kan komme ut for; nemlig at regissøren ikke vil at musikken skal komme med et *emotional statement*. Dette kan være svært vanskelig, skriver de, fordi en emosjonell reaksjon vil bli utløst ved at bare en enkelt note blir spilt i lydsporet til filmen (Karlin & Wright 2004: 152). I dette sitatet ligger det altså, i strid med musikkritikeren Eduard Hanslicks oppfatning, en antydning om at emosjonene ligger i selve musikken, i hver eneste tone.

Karlin & Wright skriver også at bruk av små motiver, heller enn lengre melodier, kan være svært effektivt for å kunne skape helhet samtidig som det er rom for variasjon. Spesielt, skriver de, er dette en godt egnet teknikk for vår tids raske og energifylte filmer, da mange av disse rett og slett ikke har plass til lange melodier (Ibid. : 197).

## Kapittel 3: Harmonikk

Før jeg går inn i analysedelen, hvor jeg tar for meg utvalgte cues fra *Vertigo*, er det hensiktsmessig å forsøke å gi et lite overblikk over feltet harmonikk i filmmusikk. Harmonikk er et veldig bredt og mangesidig felt og hvilke assosiasjoner bruken av den kan gi publikum, heller enn å gå inn på en lang drøfting av harmonikkens utvikling o.l.. Dersom jeg finner det relevant, vil jeg likevel ikke gå av veien for å inkludere poenger og vinklinger som har med harmonikkens historie å gjøre.

### 3.1. Harmonikk i filmmusikk – et overblikk

Når en komponist skal lage musikken til en film, hvilke midler har han/hun da til rådighet for å kunne skape visse stemninger, underbygge spenningskurver i filmfortellingen, og forsterke det emosjonelle uttrykket til en karakter, o.l.? Karlin & Wright (2004) skriver at dagens filmmusikk-komponister har et enormt repertoar av harmonikkrelaterede/teksturale virkemidler tilgjengelig; alt fra 15-1600-tallets modale polyfoni, via 1800-tallets romantiske harmonikk, til det 20. århundrets 12-tone og kvartstablede harmonikk, for å nevne noen. Dette gir gode valgmuligheter for komponisten mht. å uttrykke og understøtte dramaet, spille på dissonans/konsonans, samt å gi assosiasjoner til ulike historiske epoker, lokasjoner, karaktertyper, etc. (Karlin & Wright: 2005: 223-278). F.eks. kan bruken av kvartstablet harmonikk bidra til å skape en ambivalent, og rastløs stemning i en scene, da denne typen harmonikk, ifølge Vincent Persichetti (1960: 94), ikke har en lett definert grunntone. Han skriver at hver tone kan fungere som en grunntone, og det som bestemmer tonearten, avgjøres helst av den mest aktive stemmen innad i akkord-progresjonen. Et annet poeng som Persichetti kommer med, er, at kvart-harmonikk kan sies å stamme fra middelaldersk polyfoni, i tillegg til å kunne oppstå ut ifra ornamentasjon av treklagen. Han benytter seg av to eksempler for å vise dette (Ibid.: 93). Se eks. neste side. Videre, vil jeg ta for meg noe Karlin & Wright (2004: 234)) skriver om; nemlig at kvartharmonikk gjerne gir assosiasjoner til western- og americana-filmer. Her er det imidlertid snakk om bruk av kvarter slik vi finner dem i bl.a. fanfare-motiver, som gjerne gir assosiasjoner til heroisme, og styrke. Her er det en

konvensjonalisering det er snakk om; musikken til bl.a. senromantiske komponister som Richard Strauss, inneholder mye av denne typen intervallbruk.

**Eks. nr. 1: Persichetti-eksempel som viser (a) kvartharmonikk fra ornamentering av treklang, og (b) middelaldersk polyfoni.**



Heltemotiver fra denne stilen har igjen blitt kopiert av komponister som laget musikk til tidlige suksessfulle westernfilmer, og denne stilen har dermed blitt til en slags standardoppskrift. Dermed ble denne typen harmonikk- og intervallbruk genrespesifikk for westernfilmer, og har blitt et *konvensjonelt symbol*<sup>12</sup> på denne typen film. Vi ser en sammenheng mellom ulike faktorer, som Lexmann (2006) skriver, når vi fortolker det vi ser og hører;

The modes how a spectator "sees" or "hears" visual or sound structures of film, what they see and hear, and how they experience it, are not determined solely by the objective quality of film images or sound; rather they are determined jointly by a whole complex of factors and contextual relations that create a momentary psychical situation of the subject (Lexmann 2006: 18).

Selv om publikum på en eller annen måte nok oppfatter effekten av en harmonisk progresjon i et cue, så er det seg som regel ikke like lett som å registrere f.eks. bruken av et motiv, en melodi, el. et spesielt instrument, o.l.. Det hører til sjeldenhetene, skriver Scheurer (2008), at den jevne kinogjenger snakker om harmonikken i en film, og han skriver:

<sup>12</sup> Se kap. 4.3. under min drøfting av ikon, symbol og indeks.

Harmony is an element of which the average viewer is really not aware; this is not because we do not hear the harmonies in the score but because, of all musical elements, it is the one which we probably have the most difficulty describing (Scheurer 2008: 39).

Jeg vil her understreke at det er *gjennomsnittsfilmseeren* det er snakk om, da harmonikk som akademisk felt har blitt drøftet og skrevet om i lang tid av musikkvitere og musikk-skribenter. Videre skriver Scheurer om Deryck Cooke, som mener at f.eks. den store tersen i durakkorder kontra den lille tersen i mollakkorder blir brukt, og har blitt brukt av komponister i alt fra vestlig kunstmusikk, til film- og populærmusikk, som et middel for å spille på assosiasjonene til henholdsvis glede og sorg. Han tar også for seg Cooke sitt utsagn om at skarpe dissonanser «have been treated in films as a negative factor implying neurosis, evil, agony, and pain, the opposite of good and right, sweetness and light» (Cooke sit. i Scheurer 2008: 39). Rosemary Williamson (2012) skriver at Cookes teorier om intervallenes «assosiative kraft» har blitt kritisert for å være for generaliserende:

Cooke offers no firm opinion as to whether this force is itself conventional or in some sense natural: his remarks on the present state and future possibilities of expression in atonal music suggest the former view, but the general drift of his argument rather favors the latter. His thesis has been criticized because it confines itself to tonal European music and it is easy to find examples which contradict those given. In an empirical study, Gabriel (1978) found that musically untrained subjects failed to recognize any relationship between tonal pattern and emotional meaning. However, Sloboda (1985) has affirmed the validity of Cooke's approach, arguing that the musically literate acquire the ability to 'read' the emotional language of music (Williamson 2012: Grove Music Online [Online])

Noe av grunnen til at Scheurer benytter seg av Cookes teorier, kan være at den, om ikke annet, passer godt innenfor filmmusikalske sammenhenger. Et og samme tema el. motiv, f.eks. et heltemotiv i dur, kan bli rekomponert i en molltoneart for å symbolisere at heltens verdier er truet, da gjerne med bruk av alterasjon, og økning i dissonansbruk. Når det så går mot slutten, og helten har gjenvunnet sine krefter, kommer imidlertid ofte det durharmoniserte temaet tilbake, og da understøttet av en vigorøs instrumentasjon, for å signalisere at kampen er vunnet, skriver han (Scheurer 2008: 190). I skrekk- og

horrorsjangeren, på den andre siden, er det slett ikke sikkert at de «gode» toneartene kommer tilbake i filmens avslutning, skriver han.

Videre reflekterer Scheurer rundt bruken av musikk i horrorsjangere innen film. Han mener det som oftest er to hovedaspekter av det narrative, som komponisten må ta stilling til innenfor denne sjangeren: Det normale, stabile og funksjonelle, på den ene siden, og det dysfunksjonelle, abnormale og ustabile, på den andre. Forfatteren skriver videre om hvordan filmer innenfor denne sjangeren siden 70-tallet oftere og oftere har en åpen slutt, hvor det ikke er opplagt at det ender godt, tvert imot, det ender som oftest med at de negative kreftene i filmene seirer over det gode (Scheurer 2008: s. 177-179).

Forfatteren gir videre en oversikt over ulike typer av *main titles* i horrorfilmer, og hvordan disse, på samme måte som de i andre sjangere, skal sette publikum inn i filmens tilstand eller *mood*. Scheurer viser videre til hvordan filmmusikk-komponisten Franz Waxman benytter seg flittig av heltoneskalaen i filmen *The Bride of Frankenstein*, en skala han mener gir en «restless feeling» (ibid.). Dette er interessant når vi ser på akkordtypene som kan oppstå ut ifra heltoneskalaen: Dersom vi tar utgangs-punkt i en C heltoneskala, vil alle treklanger være forstørrede; C-E-G#, D-F#-A#, E-G#-C, osv. Se eks. under.

**Eks. nr. 2: forstørrede treklanger som oppstår ut ifra C heltoneskala.**



For å forstå litt av bakgrunnen for bruken av den forstørrede treklangen, vil jeg gå litt inn på noe Larry Todd (1996) skriver om. Han skriver at denne akkorden oppstod først som en ren farging av durtreklangen, men fikk etter hvert en mer selvstendig rolle, og ble bl.a. brukt i *Funerailles* av Liszt, hvor den ble assosiert med sorg og død. Akkordens selvstendighet ble, i komponistens sene og mer eksperimentelle periode, ytterligere forsterket. Snart ble den også brukt som grunnlag for hele komposisjoner. Liszt presset bruken av den forstørrede treklangen til randen av tonalitets grenser, og la med den grunnlaget for den moderne behandlingen av dissonanser, skriver Todd (Todd 1996: 154-177). Videre skriver forfatteren om det hvordan det symmetriske aspektet ved den

forstørrede treklang gjør den til unik gjenstand for enharmoniske omtydninger ved det rent notasjonsmessige aspektet av den. Fordi denne treklengen består av to store terser stablet oppå hverandre, beholder den sin klang uansett hvilken omvendning den står i. Dette er ulikt bruken av konvensjonelle treklanger, da disse vil få ulike strukturer av terser og kvarter når de benyttes i omvendning. Todd mener at den forstørrede treklang dermed er et veldig nyttig verktøy i moderne musikk. (ibid.). Den forstørrede treklengen oppfattes som regel som ustabil, i hvert fall om vi hører den innefor en kontekst hvor resten av akkordene er relativt stabile. En lignende akkord ville nok ikke ha virket like ustabil i et musikkstykke som hadde et større antall altererte akkorder; der ville den nok høres mer konsonerende ut, altså mer i tråd med den typen akkorder det er overvekt av i stykket (konsonerende el. dissonerende). Dette er i tråd med noe Cooper (2001) skriver om i forb. med Herrmanns tilnærming til dissonansbehandling:

[...] Thus, a major ninth chord over a major or minor chord may be regarded as a dissonance requiring resolution in one situation (e.g., in «Madeleine») or a relative consonance in another (such as those instances of the love motif, where an A min9 chord harmonizes the falling fifth B-E) (Cooper 2001: 25).

For en filmkomponist er det viktig å ta hensyn til graden av konsonans/dissonans, når musikken til en films *main titles* skal komponeres. Dette er åpningssekvensen til en film, og det er her filmseeren etablerer sitt førsteinntrykk av hva filmen kommer til å inneholde. Scheurer (2008) skriver at måten å komponere en *main title* på, i horrorsjangeren, er å spille på publikums forventninger til oppløsning av spenninger, og i stor grad tøyse/bryte disse. Dette kan gjøres ved å først presentere et ambivalent og disproporsjonert tema over et like ambivalent tonalt senter (Ibid.) Noe lignende skjer, skriver Cooper (2001: 37-40), også i Vertigos *Prelude*, så sjangergrensene virker noe uklare når man sammenligner musikken i horrorsjangeren med den i thrillersjangeren.

### **3.2. Tonalitet**

Som nevnt innledningsvis, baserer mye av 40- og 50-tallets filmmusikk seg på den klassiske musikken fra den senromantiske perioden. Tross noen komponisters sine tøyninger av grenser i denne perioden, kan man vel strengt tatt si at det meste av



musikken fra denne denne perioden er forankret i såkalt *common-practice tonality*. En definisjon på hva dette er, slik Joseph N. Straus (2005) beskriver det, går ut på at det er musikk knyttet til seks ulike karakteristika. Dette gjelder tonearter (stykket starter og slutter i samme toneart), toneartsrelasjoner (i rene kvinter el. kvarter), diatoniske skalaer, treklanger (dur/moll), funksjonsharmonikk (bruk av sterke kadenser etc.), og/el. tradisjonell stemmeføring (unngåelse av parallelle, rene intervaller o.l.). Dersom musikken inneholder disse særtrekkene, kan den kalles *tonal*, slik Straus ser det. Det er ikke her snakk om strenge avgrensninger, men dersom musikken inneholder bare en, eller noen få av disse ingrediensene, kan man si at de er sterkt knyttet til *common-practice* tonalitet. Straus skriver videre at *post-tonal* musikk gjerne inneholder de fire førstnevnte av disse særtrekkene, men at de benyttes på utradisjonelt vis. Komponister benytter seg f.eks. av diatoniske skalaer *kombinert* med oktatoniske, heltone, osv., i tillegg til å bruke treklanger på utradisjonelt vis, o.l.. (Straus 2005: 130).

Når det gjelder funksjonsharmonikk, og bruk av kadenser osv., er noe av det som skiller mye filmmusikk fra konsertmusikk fraværet av sterke kadensfunksjoner, og spesielt dominant – tonika funksjonen. Dette henger sammen med, skriver Cooper (2001), at dette kan på en uheldig måte bidra til en innvirkning på historiefortellingen der en slik innvirkning ikke vil være hensiktsmessig (Cooper 2001: 25). Dette sier noe om harmonikkens påvirkningskraft på vår oppfattelse, og gir en pekepinn på noen av utfordringene en filmkomponist står ovenfor, når han/hun skal strukturere det aktuelle cuet med akkordikken i bakhodet. For eksempel vil det være utfordrende for komponisten om denne velger å benytte seg av wienerklassisistisk harmonikk, hvis han/hun skal skape assosiasjoner til denne stilperioden, dersom en unngåelse av sterke kadenser er nødvendig i cuet. En noe greiere stil å forholde seg til i så måte, kan f.eks. være den senromantiske, da sterke dominant – tonika kadenser er mindre typisk her. Gullalderen for den sterke dominant – tonika funksjonen var på Haydn og Mozarts tid, og på Wagners tid ble det vanlig å unngå denne forbindelsen (jf. Benestad 1968: 103). Dette kan kanskje forklare noe av grunnen til at stilen til Wagner ble så populær blant Hollywoods «golden age-komponister». Den inneholder nemlig en harmonisk stil, som, pga. sin tonale forankring, virker tilgjengelig for det brede publikum, samtidig som den kan gi rom for smidige harmoniske krumspring. Mye orkestral filmmusikk som blir skrevet i dag, har klare

senromantiske trekk, så det er fortsatt en populær stil å benytte seg av. Karlin & Wright (2004) mener at denne typen harmonikk har blitt så populær i filmmusikken fordi den er veldig emosjonelt kommunikativ, og at det brede publikum i tillegg oppfatter den som kompleks og rik (Karlin & Wright 2004: 223).

En viktig faktor i all harmonikk, er dissonansbehandling. Dette er i stor grad kontekstavhengig, og to toner som ligger i en liten sekunds avstand fra hverandre vil i én type kontekst virke dissonerende, mens den vil virke lite påfallende i en annen. Cooper skriver at Herrmann var dette bevisst, og han kunne f.eks. la en stor none over en dur- el. mollakkord få sin oppløsning i et av cuene, mens det kunne bli unnlatt å bli gitt i et annet, og likevel virke relativt konsonerende (Cooper 2001: 25). Forfatteren skriver også at Herrmann gjerne kunne bruke en harmonisk palett bestående av mange ulike *harmonic metanarratives*, i en og samme film. Denne stilblandingen mener Cooper står som et eksempel på Herrmanns tilnærming til postmodernismen; en stilperiode som nettopp inneholder et kompleks av ulike stiler og teknikker. Vincent Persichetti (1961) oppsummerer det 20. århundrets arsenal av musikalske teknikker på følgende måte:

The rich mixture of materials and styles is made up of many ingredients: rhythmic energy, vivid harmonic color, and fresh linear writing. There are bold statements and delicate embellishments, moments of fancy, and developmental forces that refuse to be bound by a severe formal plan. There are daringly experimental and strongly traditional forces which bring divergent materials together (Persichetti 1961: 9).

Sitatet ovenfor mener jeg også kan stå som en oppsummering på Herrmanns musikk i *Vertigo*, da han, ifølge Cooper, i ett cue kunne være «unequivocally diatonic, at another display an impressionistic penchant for parallelism and yet another come close to atonality» (Cooper 2001: 25).

### **3.3. Tonale sentra, og harmoniske forbindelser i *Vertigo***

I analysedelen kommer jeg til å gå inn på utvalgte cues og forsøke å komme frem til toneart, tonalt senter, funksjonsharmoniske mønstre, etc.. Hva så med tonalitet i musikken til denne filmen, i sin helhet? Finnes det en overordnet struktur i musikken til *Vertigo*, som kommer til uttrykk harmonisk sett? Cooper skriver at musikken har C og D

som tonale sentra, men at det er C som er mest sentrale tonearten til musikken. Dette begrunner han med at en stor andel av filmens cues kadenserer i C, gjerne med progresjonen Ab → C. Matthew Bribitzer-Stull (2006) tar for seg punkter som jeg tror kan være interessante i forb. med musikken til *Vertigo*. Forfatteren går gjennom problemstillinger, og historiske utviklingslinjer knyttet til *kromatisk stor ters*-forbindelser. Bl.a. drøfter han hvordan slike forbindelser har blitt flittig brukt av romantikkens komponister. Bribitzer-Stull benytter seg av teorigrunnlag lånt fra David Kopp, når han deler inn de ulike tersrelasjonene i diatoniske, kromatiske og disjunkte. Han påpeker også hvordan det kan oppstå utenommusikalske assosiasjoner avhengig av hvilken retning harmonikken beveger seg i. En fallende C-dur - Ab-dur bevegelse har f.eks. ofte blitt knyttet til assosiasjonen om en drømmelignende tilstand, skriver han (Bribitzer-Stull 2006: 168). I analysedelen min vil jeg vise hvordan Herrmann stadig vekk benyttet seg av kromatisk mediant- relasjoner i *Vertigos* ulike cues, og, som jeg har skrevet om ovenfor, er den wagnerske innflytelsen på musikken hans ikke til å komme unna. Man kan kanskje begrunne den hyppige forekomsten av denne typen tersforbindelser med stilmessige likheter mellom de to komponistenes musikk. Dersom det ikke er noen andre grunner til dette karakteristiske trekket ved mye av Herrmanns harmoniske stilspråk, så vil det være viktig for oppgaven min å finne ut hvilke grunner hans forbilder fra romantikken kunne ha for å benytte seg av disse tersforbindelsene. Bribitzer-Stull skriver at det er en overvekt av forbindelser som inkluderer bevegelser i *store* terser, heller enn *små*, i det 19. århundrets kunstmusikk, og skriver at dette kunne komme av følgende årsaker:

First, major triads were preferred over minor simply due to the larger repertoire cast in major keys; second, chromatic-third relationships were preferred over disjunct relationships because they retained a common tone; and three, cycles of major-third-related triads were preferred over cycles of minor-third-related triads because each triad in the former shares one common tone with the others, unlike the complete minor-third cycle, which includes triton root-relationships (like c and f#, or eb and a) that are less directly intelligible (Bribitzer-Stull 2006: 169).

Det er, som jeg vil vise i analysedelen, en overvekt av *stor ters*- forbindelser også i Herrmanns musikk. Dette tror jeg kan komme av det Bribitzer-Stull kaller «larger repertoire cast in major keys», altså større koloristiske og ekspressive muligheter som

følge av kromatikken som oppstår i slike sammenhenger. Videre skriver artikkelforfatteren om det historiske bakteppet for utviklingen av sentrisiteten rundt tonearten C-dur, og mener at dette har sammenheng med rent pedagogiske- og musikkhistoriske grunner. Det at folk alltid beskriver tonearter ut ifra disses relasjon til C-dur, sier litt om hvor sterkt «folkets toneart» er forankret i den vestlige musikkverdenen, skriver forfatteren. C-dur blir gjerne oppfattet som «middle»- el. «homeground», og dette står i sammenheng med en spatial oppfatning av tonearter:

Thus, the distance one ventured from C could be measured metaphorically as the distance traveled from the commonplace toward the esoteric, a metaphor of alienation predicated upon keyboard intonation. The increasing intonational difficulties as one moved away from C were, in turn, a function of non-equal temperament (Ibid.: 171).

Hvis jeg kobler dette opp mot det jeg skriver i kap. 4.2. om musikk og metafor, kan jeg kanskje si at en slik spatial oppfattelse av akkordprogresjoner kan knyttes til en overføring fra et konseptuelt domene til et annet. Dersom musikken i et cue beveger seg fra f.eks. Ab-dur til C-dur, kan det stå som en metafor på «hjemkomst», noe som vil vise seg å ikke være helt urimelig når jeg i analysedelen knytter dette opp imot handlingen i filmen. Bribitzer-Stull skriver videre om assosiasjonene som er knyttet til bruk av tonearter hos Wagner, så vel som instrumentassosiasjoner, og han mener at det ikke er noen absolutte regler for hvilke assosiasjoner de har blitt knyttet til. Det er heller snakk om *ekspresive trender*, han skriver: «Ab is linked to slumber, darkness, and death while E major is associated with transcendence, spirituality, and the sublime» (ibid.). Og C var generelt knyttet til lys, sannhet, renhet, og *the common man*, skriver han. Selv om jeg nok vil finne en del påfallende linker mellom bruk av tonearter og handling i *Vertigo*, så er det viktig å ikke se seg helt blind på dette. Jeg tror det vil være svært begrenset hvilken effekt bruken av spesifikke tonearter kan ha på en filmseer, abstrakt sett; hvordan skal en person som ikke er i besittelse av absolutt gehør kunne oppfatte at et stykke går i f.eks. Eb-dur, og at det dermed skal fremstille noe heroisk? Det er nok viktigere å trekke inn relasjonen *mellom* tonearter, og effekten som kan oppstå i den sammenhengen. F.eks. kan et musikkstykke som lenge har gått i en bestemt toneart, modulere opp en liten ters, og dermed vil det kanskje oppstå en følelse av noe nytt, og spenningsoppbyggende.

Tilsvarende, dersom musikken modulerer ned en sekund el. lign., kan dette bidra til at filmseeren får en assosiasjon til noe fallende, og/el. noe degraderende. Dette må naturligvis ses i sammenheng med hva som foregår i filmfortellingen på det gitte tidspunkt, da seeren automatisk vil søke etter sammenhenger mellom det visuelle og det musikalske, jf. Lexmann (2006) sine teorier i kap. 2.4..

### 3.4. Harmonisk rytme

Dette er et felt som det har blitt skrevet lite om, men går i korthet ut på hvor lenge en akkord varer før den skifter, og hvor hyppige harmoniske skift som forekommer i musikken. Oxford music online beskriver harmonisk rytme på følgende måte:

Literally, the rhythm or rhythmic pattern of harmonic progression in a musical passage; that is, the rhythm articulated by the chords that make up the progression. Usually, however, the term refers simply to the rate of change of chords, which could equally well be called 'harmonic tempo' (Oxford music online (URL)).

Joseph P. Swain (1998) skriver om noen problemer som lett oppstår når man skal analysere harm. rytme. Det å skulle kalkulere varigheter er ikke noen stor sak, mener han. Hovedproblemet ligger derimot i det å skulle definere hva som er en *harmonic event* (Swain 1998: 52). Artikkelforfatteren benytter seg av et eksempel fra Bach's preludium i A-dur fra *Das Wohltemperierte Klavier* og viser til et typisk problem som oppstår når man skal analysere harmonisk rytme. Dette består i å finne ut hvilken vekt man skal tillegge ornamenter i harmonikken, slik som akkordfremmede toner, etc., i forhold til vekten man tillegger noe han kaller for *strukturell harmonikk*. Med sistnevnte forstår jeg det som at han mener «rene akkorder», altså strukturene man finner dersom man ser bort fra ornamentene nevnt ovenfor. Det oppstår mange gråsoner i slike tilfeller, og en av feilene som er blitt begått av analytikere er at de har et for ensidig fokus på parameteret *varighet* i forb. med de ulike akkordtypene, skriver han. Swain skriver at «harmonies not only have length; they also have strength and differentiated function» (Ibid.). For eksempel, spør han, hvordan skal man måle styrkeforskjellen mellom en akkord i grunnstilling, en i første omvendning, og en akkord so har den laveste basstonen?

## Kapittel 4: Assosiasjonsformer

### 4.1. Assosiasjoner knyttet til bruk av harmonikk

Når en filmkomponist skal underbygge noe i filmfortellingen, er det mange valg som må tas mht. bruken av harmonikk. En av måtene å aktivt bruke harmonikk på, kan være å bevisst benytte seg av en harmonisk stil som skal bidra til å *karakterisere* (uttr. oversatt fra Karlin & Wright 2004). Med dette menes, ifølge Karlin & Wright, at komponisten må ta hensyn til faktorer som sted og tidsepoke, og disses evt. innvirkning på hovedpersonene og det dramaturgiske (Karlin & Wright 2004: 257). Også Cooper (2001) skriver om dette momentet under overskriften *Cultural referents*. Som eksempler på dette, slik vi finner dem i *Vertigo*, nevner han orgelmusikken i cuet *Mission Dolores* som understøttende mht. til den religiøse faktoren ved lokasjonen, samt den spanske Habanerarytmen som assosiasjonsgivende for vår oppfattelse av Madeleines spanske aner (Cooper 2001: 62). Dette er naturligvis avhengig av at publikum kan oppfatte kulturelle koder på det nivået det legges opp til, skriver Cooper, og som oftest er det stereotypier mht. til stil, instrumentasjon og sjanger som blir brukt. En mer avansert form for bruk av harmonikk som assosiasjonsgiver, er, *intertekstualitet*.

Asbjørn Ø. Eriksen (2008) skriver, i sin avhandling *Sergej Rachmaninovs tre symfonier*, om hvordan intertekstualitet kan bidra til intersubjektive oppfatninger av ulike musikalske konnotasjoner. Som et eksempel trekker han fram hvordan «Tristan-akkorden» fra Wagners *Tristan og Isolde*, benyttes av Rachmaninov for å symbolisere bl.a. en intens erotisk lengsel (Eriksen 2008: 311-312). Også Herrmann benyttet seg av denne akkordstrukturen, og den opptrer på forskjellige steder i filmens musikk for å symbolisere det erotiske kjærlighetsforholdet mellom Scottie og Madeleine. Cooper (2001) skiller mellom det han kaller *extraopus intertextuality* og *intraopus intertextuality*. I den førstnevnte kategorien kan det f.eks. henspilles på direkte sitering til, el. en mildere *stylistic similarity* med andre komponisters musikk, mens den sistnevnte kategorien kjennetegnes ved at komponisten viser til bl.a. stilistiske elementer som man kan finne i komponistens egne (tidligere) produksjoner el. cues (Cooper 2001: 65). Cooper nevner også en annen underkategori innefor sitt avsnitt om musikk som meningsbærer, nemlig

*context-derived associations* som innebærer musikk som synkroniseres med en handling i filmen. Dette er i tråd med hva Gorbman (1987) skrev om, og musikken i en slik type assosiasjonsvekker kan stå i et rent arbitrært forhold til det som skjer ellers i scenen, da den ikke trenger å inneha en egen musikalsk mening for å få denne funksjonen, skriver Cooper (Ibid.: 62). Dette kan også kobles sammen med bruken av ledemotivsteknikk, som jeg skrev om i kap. 2.2. Til sist i dette avsnittet skal jeg nevne noe Cooper skriver om, nemlig; *intracultural semantics*. Dette går ut på at musikken refererer til noe innad i en kultur; f.eks. kan marsjer, fanfarer, o.l. gi assosiasjoner til det militære skriver han (Ibid.: 63). Sistnevnte kategori kan være vanskelig å skille fra en annen kategoritype som knyttes til assosiasjon, nemlig, metonymi. Dette vil jeg skrive om i avsnittet under. Jeg vil her gjøre leseren oppmerksom på at definisjonene av de ulike gruppene av assosiasjonsgivere som jeg skal ta for meg i avsnittet under, på mange måter bare er forskjellige måter å beskrive det samme fenomenet på. Likevel mener jeg at det er viktig å ta med disse ulike inndelingene, da forskjellige filmmusikkteoretikere gjerne foretrekker ulike kategorier, noe som gjør det viktig med et overblikk over mangfoldet.

#### **4.2. Metafor, metonymi, og isomorfi**

Jeg vil nå trekke inn litt av Asbjørn Eriksens (2008) drøfting av begrepene *metafor* og *metonymi*, og også David Coopers (2001) bruk av, og kategoriseringer av ulike typer *isomorfier*. Sammen med de ovenfornevnte kategoriene, som, intertekstualitet, kulturelle referenter, m.m., vil disse begrepene være nyttige i min drøfting av musikkens, med særlig vekt på harmonikken, sin evne til å skape assosiasjoner hos filmseerne.

I Eriksens drøfting av metafor og metonymi, benytter han seg av teorigrunnlag fra George Lakoff og Mark Johnson for å definere forskjellene mellom metafor og metonymi. Sistnevnte begrep kan kjennetegnes ved at den har en referensiell funksjon, skriver han, mens metafor kan vise til noe gjennom å fremstille noe annet. Å spille en marsjrytme på en skarptromme kan f.eks. gi assosiasjoner til militærmusikk, og derfra videre til konseptene makt, og krig. Dette er i tråd med hva jeg nevnte ovenfor om Coopers (2001) kategori *cultural semantics*, og i begge tilfellene er det viktig at tilhøreren er fortrolig med de kulturelle kodene som formidleren benytter seg av. Metaforen, på sin side, betegnes som en «assosiasjon på tvers av konseptuelle domener»

(Eriksen 2008: 308), og andre faktorer vil dermed være avgjørende for mottakers oppfattelse av den. Som et eksempel på bruk av metafor i musikken, kan vi tenke oss en stigning i tonehøyde som metafor på konseptet stigning i fysisk høyde. Dette vil jeg komme nærmere inn på i min analyse av cuet *The Return* kap. 8. Lawrence Kramer (2004) skriver om metafor og metafysikk og drøfter hvordan disse to står i et gjensidig forhold til hverandre:

[...] metaphors generate the metaphysics of everyday life. A metaphor typically conjoins a term drawn from the physical world with a term belonging to a 'higher', non-material domain. Thoughts are winged; truth enlightens; a melody laments. The result is a mutual transfer – *metaphor* is classical Greek for *transfer* – of values, concepts, and associations between the conjoined terms (Kramer 2004: 14).

Eriksen (2008) skriver om en økende aksept, innen musikkvitenskapen, for å inkludere bruken av metafor og metonymi i bl.a. satstekniske analyser (Eriksen 2008: 307-308).

Den siste assosiasjonsformen jeg skal ta for meg her, er, isomorfier. (flere elementer) Dette er, ifølge Cooper (2001), noe som indikerer «a structural identity or correspondence between different elements» (Cooper 2001: 63). Et eksempel på dette er at musikken «bokstavelig talt» imiterer det som skjer visuelt, også kalt «Mickey Mousing». Isomorfier mellom det musikalske og det lydmessige er en annen type, og et eksempel på dette kan være at en glissando spilt av trombone imiterer en fløyte på et damplokomotiv, etc.. «Punning» el. bokstavelige isomorfier, er nok en gruppe som Cooper beskriver. Dette går ut på at en dagligdags talemåte, som, ordet «avslutning» kan bli akkompagnert av en autentisk kadens. Dette er bare noen av mulighetene innefor bruk av isomorfier, og Cooper skriver at grensene mellom de ulike grupperingene her ikke er absolutte, men at et musikalsk konsept gjerne kan knyttes til flere av disse på én og samme tid (Cooper 2001: 63-65).

Når jeg så skal benytte meg av disse begrepene innen filmmusikk, kan jeg f.eks. si at en koralharmonisering kan bli oppfattet som en metonymi på religiøsitet, og da spesielt en vestlig form for kristendom. Det som oppstår da, er, «en assosiasjon innenfor samme konseptuelle domene» (Eriksen 2008: 307). De to sistnevnte begrepene, ikoner og indisier, skriver jeg om i neste avsnitt.



### 4.3. Ikon, symbol, og indeks

Generelt kan man si at filmmusikk inneholder en del ulike *tegn*, og for å forstå musikken er det avgjørende at mottakeren tolker disse tegnene på riktig måte. Eli Glomnes skriver at «et tegn blir til et tegn fordi det viser til noe annet enn seg selv og dette oppfattes av noen» (Glomnes 2001: 36). Forfatteren skriver videre at «tegna er indisier eller spor, og vi trekker slutninger ut fra det vi ser og vet om kjente forbindelser» (Ibid.: 36-37). Hvordan kan noen så ha forutsetninger for å fortolke et tegn på den måten som er intendert av formidleren av tegnet? Dette skal jeg forsøke å gå litt nærmere inn på i teksten under.

Raymond Monelle (2000) drøfter hva som er forskjellen på symbol, ikon, og indeks, og benytter seg av semantikerens Charles S. Peirce sin tredeling. For å tolke et tegn innenfor førstnevnte kategori, symbol, må man ha tilegnet seg visse kulturelle koder. Dette fordi objektet som det aktuelle symbolet viser til, ikke trenger å ligne på tegnet som det representeres ved. Monelle benytter seg av et eksempel hvor han viser at ordet «tre» ikke har noe til felles med veksten det betegner, men brukere av språket forstår likevel hva det refereres til. Dette fordi man har lært seg å knytte ulike ting til ordene, gjennom opplæringen i morsmålet. Et ikon, på sin side, er avhengig av å ha en likhet med det skal representere, så det er derfor i mindre grad basert på lærte kulturelle koder. Forfatteren kritiserer et lenge dominerende syn innenfor musikksemiotikk; nemlig at musikalske tegn nesten utelukkende er rent ikoniske. Monelle mener det er vanskelig å finne eksempler på musikk som kun er ikonisk, og mener at det i de fleste tilfeller er snakk om at den er *både* ikonisk og symbolsk. Til sist nevner forfatteren den siste gruppen med tegn; nemlig indeksikalske tegn. Her benytter Monelle seg av nok et eksempel; kulehullet gjennom et vindu som viser at det har blitt avfyrt ett skudd (Monelle 2000: 2-3). Indeksikalske tegn gir altså assosiasjoner til forestillingen om årsak/virkning, hos den som fortolker.

Jurai Lexmann (2006), på sin side, benytter seg av noen andre definisjoner fra tredelingen til Peirce, og skriver at symbolet som tegn, faller inn under gruppen *principle of agreement*. Lexmann knytter dette til filmmusikk, og skiller mellom to typer; nemlig et *authorized symbol*, og et *conventionalized symbol*. Førstnevnte er det mest vanlige, og går ut på at musikk, gjerne i form av et tema, som kobles med en bestemt filmatisk situasjon el. en karakter, automatisk får denne statusen når den brukes igjen senere i

filmen. Et konvensjonalisert symbol, på den andre siden, oppstår når man f.eks. benytter seg av motivet fra Beethovens 5. symfoni for å symbolisere noe «skjebnesvangert» i filmen. Her er det altså et *principle of agreement* som virker; gjennom generasjoner har vi blitt oppdratt til å tolke det berømte motivet på en slik måte at det inkluderer skjebnen.

Når det gjelder tegn som faller inn under kategorien ikon, kan vi si at en «fremmedkulturell» person kan ha like gode muligheter til å fortolke et slikt tegn korrekt, som en person oppvokst opp i vår, vestlige kultur. Lexmann viser til tremolo i kontrabassene som et eksempel på et indeksikalsk tegn som kan forestille torden, og plasserer dette under kategorien *principle of similarity* (Lexmann 2006: 44). Han mener altså at det er en likhet mellom lyden av kontrabassenes tremolo og lyden av torden. Dette står for meg som et litt vagt eksempel, og jeg tror ikke at noen som hører denne musikalske gesten automatisk vil koble det opp mot konseptet torden. Dersom det samtidig hadde blitt vist et bilde av mørke skyer, derimot, tror jeg nok flere ville ha opplevd denne koblingen. Man kan dermed si at «riktig» oppfattelse av ikoniske tegn til en viss grad er kontekstavhengig.

Når det gjelder indeksikalske tegn, skriver Lexmann om Peirce sin kategorisering av disse under noe som han kaller *principle of existential bond*. Denne gruppen gir assosiasjoner til bl.a. «[...] functional relationship, relationship of constituent parts to the whole, and the like [...]» (Lexmann 2006: 45). Dette er i tråd med hva Monelle (2000) skriver om assosiasjonen til forholdet mellom årsak/virkning, og Monelle benytter seg av et eksempel fra Mahlers 1. Symfoni, der et nedadgående kvartmotiv ikonisk blir brukt for å etterligne syngingen til en gjøk, noe som igjen, på en indeksikalsk måte, viser at «våren er her» som han skriver. Skillene mellom de ulike kategoriene er med andre ord ofte uklare, og et og samme tegn kan sies å tilhøre alle de tre gruppene samtidig. F.eks. kan gjøkmotivet, i tillegg til å være indeksikalsk, og ikonisk, like gjerne stå som et symbol på naturen i sin helhet, skriver Monelle (Monelle 2000: 14-15). Denne utviskingen av grensene bidrar til å komplisere fortolkningen av musikk som assosiasjonsgiver, noe jeg nok vil finne eksempler på i min analysedel. Jeg vil gjøre leseren oppmerksom på at jeg i analysedelen bruker de forskjellige begrepene knyttet til assosiasjon, litt om hverandre. Mitt håp er at dette ikke skal skape forvirring, men at det heller skal bidra til et mangfold av fortolkningsmuligheter.

# **Del II: Analyse**

## **Innledning**

I denne delen av oppgaven skal jeg ta for meg fire ulike cues fra *Vertigo*, som jeg skal analysere med vekt på å finne forbindelser mellom harmonikk og bilde/filmfortelling. Valgene av de ulike cues er basert på viktigheten av å finne nok musikalsk bredde, samtidig som det var viktig for meg at de hadde en viss sammenheng med hverandre. Når det gjelder min inndeling av cuene under titlene første, midtre og siste del, etc., så er dette basert på min egen oppfattelse av formskjemaet, og ikke noe som jeg har fra partituret el. lign. I kap. 5 som omhandler cuet *Carlotta`s Portrait*, benytter jeg meg av andre underinndelinger av kapittelet, pga. musikkens statiske karakter.

Metoden jeg benyttet meg av for å analysere musikken, er basert på egne transkripsjoner som jeg foretok mens jeg lyttet til musikken i de ulike cuene. Etter å ha gjort transkripsjonene ferdig, lagde jeg pianoreduksjoner av dem. Dette formatet forenkler prosessen med å analysere det harmoniske materialet, til forskjell fra å måtte forholde seg til alle enkeltstemmene i orkesterpartituret. Til sist i denne arbeidsprosessen fikk jeg, ved å dra til Los Angeles, muligheten til å se i partituret, og til å rette opp evt. feil og mangler ved transkripsjonene. Partituret er ikke lagt ut for kommersielt salg, og Paramount Pictures er rettighetsinnehaverne.

Som leseren vil legge merke til, har jeg benyttet meg av et tidskodesystem som viser timer, minutter, og sekunder. Dette kan f.eks. se slik ut: (01:23:47). Koden i eksemplet viser at vi befinner oss en time, 23 minutter, og 47 sekunder ut i filmen. Dette kan være greit å forholde seg til dersom man vil spole frem og tilbake mellom de ulike scenene mens man studerer eksemplene. Jeg vil råde leseren til å se filmen før el. parallelt med lesningen av analysedelen. I avsnittet under kommer jeg likevel med et synopsis.

## **Synopsis**

Hovedpersonen i filmen, Scottie, er en politimann som opplever en traumatisk situasjon under en skurkejakt som foregår på San Franciscos hustak. Han sklir plutselig, men klarer så vidt å holde seg fast i en takrenne mens en annen politimann forsøker å rekke ham hånden. Sistnevnte er ikke fullt så heldig, og faller i døden mens Scottie ser på, skrekkslagen. Scottie klarer seg visst, men blir suspendert fra jobben, som følge av vertigotilstanden han har pådratt seg. En stund senere blir han kontaktet av sin tidligere

studiekamerat Gavin Elster, som vil at Scottie skal skygge sin kone Madeleine. Dette forklarer han med at hun i det siste har lagt ut på mystiske turer alene, og ingen får vite hvor hun har befunnet seg. Elster sier at han frykter for hennes liv, og at hun kan ha suicidale tendenser. Scottie nøler litt, men sier til slutt ok, og tar på seg oppdraget med å skygge Madeleine.

Idet han ser henne for første gang, på restauranten Ernies, blir han dypt betatt av hennes skjønnhet. I de påfølgende dagene skygger han henne til mange ulike steder i byen, og hans forelskelse i henne øker i intensitet. Han redder henne ved en anledning fra drukningsdøden, i en scene hvor Madeleine hopper ut i San Francisco Bay, og tar henne med tilbake til stedet sitt. Scottie gjør sitt beste for å forføre henne, og de to blir etter hvert elskere. Scottie forsøker samtidig å forstå hva som feiler Madeleine, og gjør en formidabel innsats i å forsøke å redde henne fra seg selv. Han tar henne med til noen steder som han tror vil hjelpe til med å oppklare mysteriet, bl. a. et kloster i utkanten av byen som heter San Juan Batisto. Etter et heftig kyss i stallen, løper Madeleine plutselig opp i klokketårnet, med Scottie rett bak. Hans vertigotilstand setter imidlertid en stopper for hans klatring opp de bratte trappene, og det siste han ser er at Madeleine faller utfor tårnet med et skrik.

Dette legger bakteppet for resten av historien, og i filmens andre del ser vi en psykisk nedbrutt Scottie i rullestol, utilgjengelig for kontakt fra personer utenfra. Det tar tid før han kommer seg til hektene igjen, men etter hvert begynner han å oppsøke stedene han forbinder med sin elskede Madeleine. På gaten ser han plutselig noen han synes ligner på henne, og han følger etter henne til hotellet hvor hun bor. Han insisterer på å få møte henne igjen, og Judy, som er denne jentas navn, går litt motvillig med på det. Etter hvert blir Scottie besatt av tanken på å få Judy til å bli som Madeleine, og han tar henne med til en klesbutikk og en skjønnhetssalong for dette formålet. Ikke uten trass og bekymring, imøtekommer Judy ønsket til Scottie, og han går i forveien tilbake til hotellet hennes og venter på den restaurerte utgaven av Madeleine. Når hun til slutt kommer, opplever Scottie en skuffelse over at noen detaljer med hårknuten ikke er på plass. Judy fikser til slutt også på dette, og kommer ut av omkleddningsrommet som den nye Madeleine. Scottie er i ekstase over dette, og han faller igjen i dyp forelskelse. Alt virker deretter vel og bra, men plutselig får Scottie øye på et halskjede som er identisk med det som den

egentlige Madeleine brukte, og Scottie skjønner at han har blitt lurt. Filmen ender med at Scottie tar Judy med til det åstedet for Madeleines død, og ferden ender med en ny jagning opp i klokketårnet. Denne gangen har Scottie fått kontroll over sin vertigotilstand, og han konfronterer Judy med sin avsløring av henne. Hun er nemlig bare en skuespiller kjøpt og betalt av Gavin Elster, for å spille Madeleine Elster. Den falske Madeleine blir så byttet ut med Gavins egentlige kone, og kastet utfor tårnet av Gavin selv. Alt Gavin Elster trengte for å sikre seg sin kones livsforsikring var et vitne som retten kunne stole hundre prosent på, nemlig politimannen Scottie. Filmen avslutter med at Judy blir skremt av en skygge i mørket, og faller utfor tårnet og dør.

## Kapittel 5: *Carlotta's Portrait*

### 5.1. Første del. Generelle betraktninger av musikken

Handlingen i denne scenen går ut på at Scottie skygger Madeleine til et galleri, hvor han finner henne sittende i en transelignende tilstand, sittende og se på et maleri av sin avdøde oldemor. Carlotta Valdes, som oldemoren heter, skal ha tatt livet av seg i en alder av 25 år; same alder som Madeleine befinner seg i. Scottie studerer henne diskret der hun sitter, og kamerabevegelsene veksler mellom å speile Scotties analytiske blikk, og et generelt overblikk over utstillingsrommet.

Generelt oppfatter jeg det som at musikken i dette cuet reflekterer det meditative over Madeleines sinnstilstand der hun sitter. Vi hører et ostinat basert på en spansk habanera-rytme, hele tiden på tonen D<sup>4</sup><sup>13</sup>. Instrumentasjonen består av harpe, treblåsere, vibrafon, horn, og strykere med sordin. Vibrafonen slår an tonen D<sub>5</sub> med markeringen L.V. (Let Vibrate) en oktav over harpen, hver fjerde takt. I tillegg hører vi to og to takter med fioliner som spiller utholdte D-er i en oktavs avstand fra hverandre (D<sub>5</sub> og D<sub>6</sub>), vekselvis mellom to oktaver (D<sub>4</sub> og D<sub>5</sub>), noe forsterker orgelpunktet el. liggetonen.

Den harmoniske fylden dannes ut ifra tre «samtidig klingende» stemmer spilt av fløyter, klarinetter og strykere om hverandre. Jeg velger å kalle stemmene for «samtidig klingende» heller enn kontrapunktiske, da jeg er enig i noe Cooper skriver om at det generelt er svært lite som minner om kontrapunktikk i musikken til *Vertigo*. Cooper benytter seg heller av termen *descants* (fra middelalderen) i forb. med stemmes innbyrdes relasjon i *Carlotta's Portrait* og et par andre cues, som det nærmeste Herrmann kom kontrapunktikk i denne filmen. I eksemplet ovenfor er det bl.a. mangelen på en selvstendig rytme i enkeltstemmene, som gjør at musikken vanskelig kan kalles kontrapunktisk. Cooper nevner samtidig at Herrmann var lite interessert i å definere sine kompositoriske teknikker med ord (Cooper 2001: 30).

I begynnelsen av cuet, som en konsekvens av melodiføringen på tonene A - G#, oppstår det forstørrede kvartintervallet D - G#. Se eks. neste side. Dette gir, ifølge

---

<sup>13</sup> Jeg benytter meg her av ASA systemet for å beskrive eksakt tonehøyde (jf. Cooper 2001: xi)..

Cooper, assosiasjoner til en del spansk flamencomusikk, og cuet spiller dermed på etnisitet som kontekstderivasjon (Cooper 2001:98).

**Eks. nr. 3: Melodistemme over habaneraostinat.**

**Lento (mouvt. de Habanera)**

The image shows a musical score for a piece titled "Lento (mouvt. de Habanera)". The score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes staves for Vibraphone (Vib.) (L.V.), Flute (Fls.), Violins (Vlns.), and Harp (Hp.). The Vibraphone part features a melodic line with a long note value. The Flute part has a similar melodic line. The Violins and Harp parts provide accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system includes staves for Violins (Vlns.) and Clarinet (Cls.). The Violins continue their accompaniment, and the Clarinet part has a melodic line with a long note value. The score is marked with a fermata over the final notes of both systems.

Coopers assosiasjon til spansk flamencomusikk, høres fornuftig ut i denne sammenhengen. Jeg vil imidlertid benytte dette eksemplet til understreke at en type intervallbruk ikke bare kan gi én assosiasjon. Det faller seg her likevel rimelig å anta at komponisten velger å spille på kulturell kontekst el. etnisitet, dersom vi tar utgangspunkt i fortellingen i sin helhet. Kvinnen på portrettet, som er Madeleines oldemor, heter nemlig Carlotta Valdes, og som det kommer fram i Scotties samtale med antikvaren senere i filmen (00:32:35), har Madeleine åpenbart spanske aner. Men det er interessant at Herrmann benyttet seg av spanske fandangorytmer i en annen film han gjorde med Hitchcock, nemlig *North by Northwest* fra 1959. Peter Larsen (2008) skriver om hvordan Herrmanns bruk av denne spanske dansen ikke hadde noe med innholdet i filmen å gjøre. I *North by Northwest* er det ekstra tvetydig, skriver han, at han bruker dette materialet i filmens overture (el. *main titles*), et sted hvor komponisten vanligvis introduserer hovedtemaene i filmen (Larsen 2007: 128). Dermed kan man sette spørsmål ved Coopers antakelse om musikkens «spanske herkomst», også i *Vertigo*. Cooper (2001) bemerker at det for han



også oppstår en tilleggsassosiasjon til fransk impresjonisme; noe han begrunner med bruken av de parallellførte tersene, og den parallellførte blokkakkordikken. Akkordene er, vertikalt sett, lett dissonerende og oppstår pga. den kromatiske stemmeføringen. De parallellførte tersene er et karakteristisk trekk for Herrmanns musikk generelt, og Cooper skriver at de gir en *unsettling* effekt når de benyttes på en ikke-diatonisk måte slik vi finner det her (Cooper 2001: 99. Grunnen til dette er at parallellføringen forårsaker innføringen av ikke-skalaegne toner. Disse får ingen oppløsning, slik vi kjenner det i «ren» tonal musikk, og det fører dermed til økt spenningsfølelse. Ordet *unsettling*, bruker også Royal S. Brown når han skal beskrive «Hitchcock-akkorden» nemlig en eb-moll med tilføyd stor septim. Han sier:

There's a very uncomfortable feeling of irrationality in this, because it doesn't go in places we listeners of tonal music have been hearing it go to all of our lives. We don't expect to hear a chord like this insisted on for sole coloration (Brown sit. i Waletzky 1992: *Music for the Movies* [video]).

Også Persichetti (1961) påpeker ambivalensen som kan oppstå når man ikke benytter seg av et klart definert skala- el. modalmateriale, og at (i slike tilfeller) «any triad may be followed by another triad, and any sequence of key centers may be used» (Persichetti 1961: 71). I dette tilfellet, hvor det i stedet for å skifte mellom tonale sentra, blir benyttet en liggetone på tonen D, vil alle de vertikale klangene som etter hvert oppstår, stå i relasjon til liggetonen. Dermed blir akkordenes «frihet» mer innskrenket enn den ville ha vært om den repeterende habanerafiguren i harpen (liggetonen) hadde uteblitt. Også Karlin & Wright (2004) påpeker det statiske preget som oppstår ved å bruke *pedal point*, De kaller imidlertid det statiske preget en *illusjon*, og skriver at de omkringliggende akkordene, enten det være seg akkorder som benytter seg av diatonisk, kromatisk, el. modalt skalamateriale, kan bidra til å løse opp illusjonen om noe statisk (Karlin & Wright 2004: 243).

## 5.2. Fraseinndelinger, akkordikk og ulike assosiasjoner

Om vi ser på akkordene som oppstår innenfor de 8-takters «melodi»-frasene, finner vi at hver frase starter på d-moll. Dette kan vi definere som et slags tonika. For hver fjerde takt kommer det en G-dur. Disse akkordenes plassering er konstant gjennom hele cuet,

uansett hvor mye de andre akkordene forandres på og skiftes ut. Den fjerdetrinns G-dur akkorden, er med på å gi musikken et modalt preg, da den impliserer D-dorisk (ved tonen H i G-dur, er 6. trinnet i D-dorisk skala). Ved at denne akkorden kommer regelmessig på et så sterkt sted i frasen, midtveis, forsterker den ytterligere det doriske preget. De andre akkordene som oppstår derimot, bidrar til å svekke den doriske følelsen. Hvis vi tar for oss akkordene i første 8-takters frase, finner vi akkordrekken: d-moll - E7/D - d-moll - d-moll7(b5) - G-dur - Daug. - d-moll (x2). Ut ifra dette kan vi se at Herrmann har valgt å plassere de mest dissonerende akkordene i denne frasen på svake taktslag. Om vi så går videre, ser vi at akkorden som oppstår i den siste 4-takters frasen, i t. 26, er en eb-moll med D i bass. Se eks. neste under. Dette er en 3. omvendning av «Hitchcock-akkorden», en mollakkord med tilført stor septim<sup>14</sup>. Om Herrmann har vært seg bevisst bruken av denne akkorden akkurat her, er vanskelig å si. Hvis vi ser på den filmdramatiske konteksten den står i, kan dette kanskje gi noen spor. Akkorden opptrer samtidig med at kameraet zoomer inn på Carlottas hårknote; det første stedet i scenen hvor vi skjønner at Scottie aner en sammenheng mellom Madeleine og Carlotta. Dersom bruken av Hitchcock-akkorden var bevisst fra Herrmanns side, kan dette kanskje begrunnes med at denne akkorden symboliserer noe ustabil, og at Scottie muligens opplever et lite anslag av vertigotilstanden på et mentalt plan, når han avdekker denne sammenhengen.

**Eks. nr. 4: Skjult Hitchcock-akkord i t. 26.**



Musikken i dette cuet er åpen for mange tolkninger mht. hvilke assosiasjoner kan oppstå. Jeg vil nå forsøke å komme med en litt eksperimentell tolkning av hva musikken

<sup>14</sup> Cooper (2001) skriver at Hitchcock-akkorden har fått dette navnet av Royal S. Brown som følge av Herrmanns bruk av den i så mange av Hitchcocks filmer (Cooper 2001: 29).

kan symbolisere her, naturligvis med fare for å gå for langt. Kanskje liggetonen står som en metafor på Madeleines forheksede tilstand, mens akkordene som svever rundt denne, speiler den svevende, drømmende tilstanden hennes som oppstår i nærværet av maleriet. Også Scotties «indre stemme» kan sies å være med i denne fremstillingen, på isomorforisk vis, portrettert gjennom dypere klarinetter når kameraet zoomer inn på han (00:25:14). Noe som muligens styrker ideen min om klarinettens personifisering av Scottie, er at Herrmann lar disse instrumentene utebli når Scottie tar kontakt med galleristen, og stiller han et spørsmål (00:26:09). Her hører vi at Herrmann tar bort klarinettene når Scottie begynner å snakke, for at de ikke skal komme i konflikt med frekvensen til hans fysiske stemme (det samme kan vi finne i cuet *The Beach*, kap. 6). Også den harmoniske rytmen i cuet er preget av en rigid og lite tøyelig inndeling i halvnoter gjennom det hele. Dette mener jeg bidrar ytterligere til en statisk følelse over musikken.

Vi kan også si at assosiasjonen til Habaneradansen er en indeksikalsk; det gir nemlig en intertekstuell referanse til den vanligvis så livlige habaneradansen, slik bl.a. Bizet bruker den i *Carmen* (jf. Cooper 2001: 98). I dette tilfellet, vil jeg påstå at den også blir brukt på en paradoxal (jf. Bjørkvold 1988) måte, «[...] for it is a wraith-like dance, the life sucked out of it, trapped in cyclic repetition, without development or progress» (Cooper 2001: 99). Et rytmisk ostinat kan, ifølge Laure Schnapper (2011), brukes ekspressivt. Og repetisjon, «[...] especially when unvaried, can cause the loss of a sense of time and induce a torpor that, by association, may be used to evoke sleep» (Schnapper 2011: Oxford Music Online [online]). Hun nevner også hvordan musikken til *Vertigo* preges av nettopp disse konvensjonene (Ibid.).

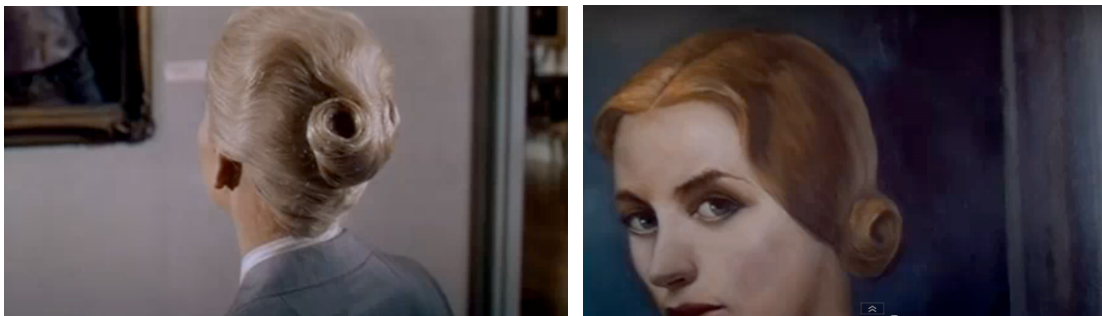
Som jeg nevnte ovenfor, er kamerabevegelsene noen steder styrt mp. å skulle etterligne Scotties analytiske blikk. Cooper (2001) nevner at kameraet for et øyeblikk fokuserer på Madeleines spiralformede hårknote, og deretter på Carlottas' (Se figur nedenfor). Kanskje musikken også kan stå som en isomorfi på konseptene *spiral* el. *sirkel*, som begge er et viktige elementer i fortellingens tematikk? Cooper skriver at særtrekkene ved musikken i denne scenen bidrar til å skape assosiasjoner til bl.a. nevroses, tidlig død, utenomjordiskhet, m.m. Han skriver imidlertid ikke så konkret om hvorfor han får disse assosiasjonene, så jeg vil her forsøke å gjøre rede for hvilke

assosiasjoner jeg får, i tillegg til de som jeg har skrevet om ovenfor, og forklare hvorfor jeg får disse.

For meg, gir musikken i denne scenen assosiasjoner til den nedad- og/el. innadgående spiralen Scottie blir fanget av, samt de repeterende elementene i historien i sin helhet. Disse repetisjonene kan f.eks. være; Judy som blir til Madeleine (el. omvendt), Carlottas død «overført» til Madeleine, Scotties tap av Madeleine og deretter Judy, for å nevne noen. Og som tidligere hintet til, kan det repeterende elementet i musikken også stå som en isomorfi på noe hypnotisk; enten det dreier seg om Madeleines sinnstilstand i denne scenen, eller Scotties nærmest hypnotiske besatthet av henne. Cooper skriver at cuet kan mine om en barokk passacaglia, hvor *gradvis tekstur-messig variasjon* står som et sentralt moment, heller enn *teleological development* (Cooper 2001: 99).

Når Cooper skriver at det minner om en passacaglia, synes jeg er et interessant poeng, da passacagliaen i det 20. århundret fikk en oppblomstring blant mange kjente komponister som, Schönberg, Sjostakovitsj, m. fl. Det er imidlertid snakk om stor stilmessig variasjon blant disse komponistene i sine tilnærminger til denne formen, noe Leon Stein (1959) skriver om. Han nevner at Maurice Ravel bruker pentatone skalaer, Cyril Scott bruker

**Figur nr. 2: Madeleines og Carlottas hårnknuter.**



modalt materiale, Alban Berg bruker tonerekke, osv., men at de fortsatt foretrekker å kalle komposisjonene sine for passacagliaer. Forfatteren fremhever hva som for han er det viktigste trekket i den 20. Århundrets passacaglia:

The aesthetic-constructive principle of the passacaglia is that of repetition, a repetition which provides continuity, coherence, order and symmetry. These elements become the more sought

after in order to compensate for the lack of that organization which was previously provided by tonality and by the use of accepted and established forms  
(Stein 1959: 152).

Herrmanns cue inneholder jo, som nevnt ovenfor, en stor grad av de kjennetegnene Stein nevner; symmetri, kontinuitet, samsvar og orden, så det oppfyller dermed et sentralt stilmessig krav til å kunne bli assosiert med en passacaglia. Det harmoniske materialet, på den andre siden, bærer sterkt preg av det 20. århundrets strømninger, og kan dermed knyttes opp mot det Stein kaller «the lack of organization».

### **5.3. Sammenheng mellom klipp og musikalsk periodisering**

Et annet element som er verdt å gå inn på i dette cuet, er hvordan den musikalske periodiseringen på noen punkter samsvarer med klippingen av scenen. Fra starten av scenen kan dette virke noe tilfeldig og usynkront. Videre ut i scenen ser vi for første gangen et totalbilde av Madeleine, sett fra Scotties perspektiv bak henne (00:25:12), og her er musikken tett synkronisert med klipperytmen. Det er nemlig på dette stedet at neste 8-takters periode med temaet starter. Effekten som følge av dette, er at vi oppfatter dette totalbildet som relativt viktig innenfor scenen som helhet. Det er på dette stedet vi for første gang ser portrettet av Carlotta, og vi blir dermed kjent med objektet for Madeleines dype anskuelse. Som jeg drøftet i de innledende kapitlene, skrev Herrmann ofte temaer og motiver som var veldig fleksible mtp. manipulasjon av lengde etc.. I denne musikalske situasjonen, hvor det allerede er etablert et repeterende tema over en 8-takters periode, vil det derimot være vanskelig å skulle forandre lengde for å skulle tilpasse det klippingens rytme. Dette kan nok være noe av grunnen til at overgangene mellom bildene ikke matcher hundre prosent med de musikalske overgangene. F.eks. finner vi dette når det samme bildet av Scotties ansikt kommer igjen mot slutten av denne sekvensen, og musikken er ikke her like tett synkronisert med klippingen (00:25:50). Det er imidlertid ikke et stort poeng her, da dette stedet er mindre viktig, dramaturgisk sett. Et annet viktig sted hvor musikken er tett synkronisert med bildet, er der hvor kameraet zoomer inn på Carlottas blomsterkrans (00:25:21). Dette skjer fire takter ut i andre temarunde, et viktig sted musikalsk sett. Her forsterkes effekten ytterligere av at vi hører tonen D<sub>5</sub> bli spilt av

vibrafon, noe som kan oppfattes som en slags «stinger»<sup>15</sup>. Måten de ulike stemmene innad i akkordene beveger seg på, resulterer grovt sett i mer el. mindre spenning, ut ifra hvor dissonanerende el. konsonerende de klinger sammen. Karlin & Wright skriver at «composers usually increase harmonic tension as the dramatic tension increases» (Karlin & Wright 2004: 267). Dette var nok ikke ukjent for Herrmann, og vi hører en spenningsøkning i musikken på stedene i scenen hvor det, narrativt sett, er god grunn til dette. For eksempel hører vi, i akkordene, en økning av dissonanser kameraet zoomer inn på de ulike symbolske gjenstandene på maleriet.

---

<sup>15</sup> Dette begrepet drøfter jeg under min analyse av cuet *The Return*.

## Kapittel 6: *The Beach*

### 6.1. Første del

Dette cuet, som avslutter sekvensen med Scottie og Madeleines landlige utflukt, er bygd på noe Cooper kaller «varied sequential writing» (Cooper 2001:113). I denne sammenhengen går dette ut på at temafragmenter fra tidligere cues, blir sekvensert rundt i forskjellige tonearter/registre, noe som kan minne om en gjennomføringsdel i sonatesatsform. Det første vi hører er et melodifragment fra *Madeleine*-temaet i en reharmonisert utgave, og det spilles av strykere med sordin. Se eks. under. Enkelte steder er temaet også doblet av treblåsere. En ting som er verdt å legge merke til i understemmen, er den utstrakte bruken av halvtonetrinnet B - Cb. Se eks neste side. Dette spilles først av fioliner, og deretter bratsjer, før det igjen blir brukt i utstrakt grad senere i cuet. Bruken av halvtonetrinn, er i mine ører med på å bringe noe sorgfullt over stemningen i scenen. I dette ligger det en konvensjon som strekker seg flere hundre år tilbake (f.eks. i begynnelsen av Mozarts symf. nr. 40 i g-moll), helt frem til vår tids musikk.

Eks. nr. 5: *Madeleine*-temaet t. 1-2.



Cuet starter litt ambivalent tonalt sett, og det er vanskelig å definere hva som er tonika. Ut ifra den plagale kadensen i t. 6-7, kan man si at denne delen av stykket går i eb-moll, da denne kadensen finner sted på et strukturelt viktig sted i scenen; nemlig rett før Madeleine bryter stillheten og stiller Scottie et spørsmål. I disse taktene får jeg følelsen av at musikken, som i de foregående taktene er preget av en lidenskapelighet, roer seg litt, rett før dialogen. Dette regner jeg med komponisten har gjort med tanke på at filmseeren skal forberede et fokusskifte fra musikk til dialog. Dette vil i så fall være i tråd med hva Lexmann (2006) skriver om filmseerens kontinuerlige skifte mellom ulike fokus, som nevnt i kap. 2.4. Herrmann, slik jeg har skrevet om det innledningsvis, unngår typisk nok bruken av en sterk kadens på dette stedet; basstonen til ab-moll<sup>7</sup> (fjerde trinn)

i t. 6, er nemlig en Gb, som går direkte til en Eb i t. 7. Tersspranget som oppstår mellom akkordenes basstoner bidrar til å svekke kadensens styrke, sammenlignet med kvartspranget som ville ha oppstått dersom akkorden i t. 6 stod i gr.stilling. Når Scottie så svarer Madeleine i t.8 (00:59:51), skifter melodistemmen leie; fra et midtregister til et ganske lyst leie. Som i situasjonen ovenfor, er nok denne instrumentasjonsgesten gjort mtp. at Scotties stemme ligger rundt det samme registret som melodistemmen lå i de foregående taktene, og for å unngå forstyrrelser av dialogen, har komponisten flyttet melodistemmen ut av konkurrerende frekvensområder.

Eks. nr. 6: *The Beach* t. 1-12.

(00:59:29) Madeleine går mot vannet

(00:59:48) (00:59:51) Scottie svarer  
Madeleine: «Why did you run?»

(01:00:02) Madeleine:  
«So little did I know»

I t. 12 (00:59:48) avsluttes denne delen av cuet på en b-moll, som er femte trinn i eb-moll. Akkorden som vi finner i t. 9, en ab-moll i gr. stilling, varer helt til t. 12. Grunnen



til at Herrmann velger å holde på samme akkord i disse tre taktene, tror jeg er gjort for å legge et stabilt underlag mens Scottie snakker. Samtidig fungerer akkorden som en effektiv subdominantisk forberedelse til den avsluttende, tersløse b-moll akkorden i t. 12. Kadensen som oppstår her kan kalles en halvslutning, da musikken «lander» på dominanten (femte trinn), heller enn å gå tilbake til første trinn. Melodistemmen bidrar på sin side til en slags frygisk følelse, med det karakteristiske halvtonetrinnet som oppstår i omrisset av melodikken her. Dette kan forklares med at tonen Cb i t. 11, med påfølgende ornamentering på taktslag 3 og 4, går til en B i t. 12.

## 6.2. Midtre del

Madeleine begynner å snakke om en tilbakevendende drøm hun har (01:00:08), hvor hun ser seg selv gå innover en lang korridor med knuste speil hengende på veggen. Det virker som om korridoren aldri vil ta slutt, og det blir stadig mørkere, sier hun. Madeleine forteller så at hun kommer til å dø dersom hun entrer den mørkeste delen av korridoren, men hun vender alltid tilbake før det skjer, «except once» som hun sier. Scottie forstår at dette må ha vært dagen før; da hun falt i en bevisstløs tilstand som følge av hoppet hun gjorde i sjøen ved San Francisco bay. Han spør så videre om hva hun husker fra dette. Madeleine forteller at hun ikke husker så godt, bare at hun ser et mørke, og en ventende grav.

Musikken som akkompagnerer Madeleines gjenfortelling av drømmen, er av valse-karakter, og Herrmann benytter seg nok en gang av fragmenter fra *Madeleine*-temaet. Til å akkompagnere dette, benytter komponisten seg av bl.a. kromatisk parallellførte treklanger, noe som bidrar til en ustabil stemning. En slik parallellføring introduserer bruken av ikke-diatoniske toner, noe som bidrar til å svekke følelsen av et klart definert tonika. Herrmann benytter seg hovedsakelig av mollakkorder i 1. om vending, som først beveger seg i nedadgående retning i heltonetrinn, med utg. punkt i en ab-moll i t. 13 (01:00:07). Se eks. neste side. Dette mønsteret med descenderende sekvenseringer i heltoner, finner vi i taktene 13-18. Cooper (2001: 114) påpeker et brudd i t. 17-18, hvor forflytningen av akkordenes basstoner foregår i halvtonetrinn. Intervallene til det motiviske materialet (*frasemønsteret*) forandres også i t. 18, til utelukkende å inneholde halvtonetrinn. Dette skjer også i t. 22, og hyppigheten av denne gesten intensiveres mot

slutten av denne «valsen», ved at den blir benyttet fra t. 28-30. I t. 21 nevner Cooper at det forandres det på *strukturen* til frasen, ved at de to første tonene blir repetert. Det forekommer også en ritardando som begynner t. 29 og varer ut t. 30.

Musikken i denne delen av cuet støtter på mange måter opp under stemningen i drømmen som Madeleines forteller om; bildet av en lang korridor som blir stadig mørkere. Dette kommer til uttrykk ved at musikken beveger seg fra et relativt lyst register i fioliner og treblåsere, til et ganske mørkt register mot slutten i t. 29. Jeg benytter her metaforene *lyst* og *mørkt* når jeg omtaler tonehøyde, da dette er en standard måte å uttrykke seg på. Med andre ord trengte ikke Herrmann å «finne opp kruttet på nytt» da han skulle benytte seg av denne musikalske metaforen, men kunne i stedet spille på vår

**Eks. nr. 7: Nedadgående bevegelse i harmonikken i midtre del av *The Beach*.**

Molto Tranquillo  $\text{♩}=\text{♩}$

13

*pp* (sempre)

16

kulturelle kodefortrolighet. Lexmann (2006) skriver om «akustisk energi» når han skal forklare bevegelser i tonehøyde:

The fact that distribution of acoustic energy in the auditory field triggers visual analogies has long been applied in film music. A reference to "lustrous", "bright", or, conversely, "dark" sounds is objectively fairly accurate. This is further complemented by the non-conscious sensory experience of the capacity of musical instruments: the impression that they play in higher, "brighter" position, or, conversely, somewhere "low" in a less evident "deep, dark" position (Lexmann 2006: 68).

Lexmann mener altså at det er en prosess som foregår underbevisst, når ulike instrumentregistre trigger visuelle analogier i oss som tilhørere. Dette kan jeg si meg delvis enig i, men det får meg likevel til å undre meg over spørsmålet; vil personer som har god oversikt over instrumentenes ulike registre og kapasiteter reagere annerledes på musikk spilt i de ulike leiene, enn personer uten disse ekspertkunnskapene? Vil en slik ekspertlytter, lettere enn andre, f.eks. kunne forutsi at noe i filmfortellingen er i ferd med «å sprekke» dersom stemmene som spilles nærmer seg instrumentenes ytterste registre? Slik jeg oppfatter det, vil nok dette være avhengig om denne personen aktivt bruker sine instrumentkunnskaper under sin persepsjon av det gitte stedet i filmen. En annen mulighet er at han/hun like gjerne kan oppfatte den stigende spenningen underbevisst, slik Lexmann framstiller det, dersom en aktiv, bevisst bruk av musikalsk kunnskap ikke er til stede.

Cooper (2001) mener at motivet som brukes i den nedadgående «valsens», i seg selv er en isomorforisk fremstilling på konseptet speil; tonene Bb - Ab - G - Ab - Bb skaper konturen av en fallende liten ters som stiger opp igjen, på en symmetrisk måte, med G som det laveste punktet. Se eks. under. Om det var dette konseptet Herrmann hadde i tankene da han komponerte musikken, er imidlertid vanskelig å si. Det kan muligens like mye ha vært ut ifra et behov for å skape variasjon i musikken, at han skrev musikken på denne måten.

Når vi så går til stedet som Cooper omtaler som «the cue's nadir» (Cooper 2001: 114) (01:01:02), finner vi at musikken igjen skifter karakter. Den nedadgående valsens skifter til å bli en repeterende totakters sekvens med mørke brassakkorder i 2/4 takt.

**Eks. nr. 8: Speilvending av motiv som symbol på speil.**

Molto Tranquillo 

Jeg antar at Herrmann har benyttet seg av disse mørke, alvorsfylte akkordene for å understøtte Madeleines ytring om den åpne, nylig spadde graven som ligger og venter på henne. Ved at en musikalsk gest repeteres uten forandring, slik som er tilfelle i disse fire taktene (t. 30-34), skapes det lett en assosiasjon til noe uforanderlig, og parallellen til «noe som ligger og venter» blir tydelig. Harmonikken på dette stedet består av en ab-moll i 1. omvendning som går til en Bb7 med sløyfet kvint i gr. stilling. Herrmann holder fortsatt på halvtonetrinnet, ved at han lar den lille tersen i ab-moll gå til grunntonen i Bb7. Dette skaper en smidig stemmeføring, samtidig som det bidrar til koherens i cuets overlagte struktur. Halvtonetrinnet på dette stedet finner også sin parallell i cuet *Tombstone* (00:24:11); hvor motivet som spilles idet Scottie ser Carlotta Valdes' gravsten for første gang, nettopp er et halvtonetrinn spilt av bassklarinetter i et mørkt register. Se eks. under.

**Eks. nr. 9: halvtonetrinn i *Tombstone* spilt av mørke bassklarinetter.**



Noe av grunnen til at Herrmann ikke har benyttet seg av samme musikalske struktur på nytt, men heller lager en variasjon over det samme motivet med nye akkorder, er muligens gjort for å understøtte det Madeleine sier; at graven hun kan se ligger der «clean and waiting». Dette i tillegg til den opplagte årsaken at motivet befinner seg i en helt annen kontekst her, og det musikalske materialet tilpasses deretter.

Fra t. 36 (01:01:30), hører vi habaneramotivet som vi kjenner fra *Carlotta's Portrait* komme tilbake i strykerne. Og i neste takt hører vi også de distinkte, parallellførte tersene bli spilt i halvnoters varighet av fløyter, i en kromatisk nedadgående bevegelse. Se eks. neste side. Om vi tar utgangspunkt i at tonen D, som fungerer som en liggetone og det tonale senteret i dette avsnittet, kan akkordrekken som oppstår i taktene 38-41 defineres på følgende måte; d-moll7(b5) - G/D - Daug. - d-moll. Denne rekken blir etterfulgt av fire nye takter med akkordrekken; E7<sup>♯</sup>/D - d-moll - d-moll7(b5)<sup>♯</sup> - G/D. Se eks. under.

Eks. nr. 10: habaneramotiv kombinert med parallellførte terser.

(01:01:31) Madeleine:  
"There's a tower."

Tempo Habanera

37

ppp

40

Molto Agitato poco a poco accelerando

pp

Bruken av habaneramotivet kan nok sies å være en blanding av Coopers *cultural referents* kategori; for å spille på det spanske preget over stedet Madeleine beskriver (San Juan Batisto). Samtidig fungerer det også som en slags assosiasjonsgiver til den meditative tilstanden som seeren muligens vil forbinde med Madeleines', da hun stirret på portrettet av Carlotta<sup>16</sup>. Sistnevnte kan også plasseres under båsen *context-derived associations*, da symboler innenfor denne gruppen «is formed simply by happening at the same time as another event or complex of events from a single shot to a group of scenes» (Cooper 2006: 62). Jeg kan også tilføye at bruken av habaneramotivet bidrar til å underbygge en ny fremdrift som oppstår i filmfortellingen, idet vi lytter forventningsfullt til Madeleines oppsummering av drømmen. Den oppfriskende rytmebruken bidrar muligens til at vi får forhåpninger om at noe viktig skal bli oppklart for oss. Etter de «seige» brassakkordene i de foregående taktene, skaper habanerarytmen en fin, nesten optimistisk, motvekt.

Videre kommer åpningstemaet tilbake i t. 42, idet Scottie febrilsk forsøker å «knekke koden» til Madeleines tilstand (01:01:48). Denne gangen blir det spilt av strykerne med

<sup>16</sup> Dette skriver jeg om i min analyse av cuet Carlotta's Portrait, kap. 5.1

tremolo; en effekt som understøtter noe av det intense som vi kan oppfatte foregår i Scotties hode. Etter dette avsnittet, i t. 50, kommer cuets siste del. En interessant observasjon mht. harmonikken på dette stedet, er at det moduleres en stor ters opp fra den foregående eb-moll/Gb akkorden, til en G-dur akkord i t. 50. Se eks. under.

**Eks. nr. 11: Modulasjon mellom to avsnitt v/hjelp av en kromatisk mediantrelasjon.**

**Moderato (molto appassionato)**

Fraværet av fellestoner mellom de to etterfølgende akkordene, tilfører modulasjonen på dette stedet en friskhet i musikken. Denne typen kromatiske mediantforbindelser, er noe vi vil finne flere eksempler på i cuet *Scene d'Amour* (kap. 7). Modulasjonen til C-durs dominant; G-dur, bidrar også til å skape en forventning til «forløsningen» vi hører i siste takt i dette cuet, nemlig landingen på C-dur.

### 6.3. Siste del

Sett fra et harmonisk ståsted starter den siste delen av cuet med en G-dur akkord i 2. om vending, som går til en e-moll akkord på 4. taktslag. Det melodiske materialet består av et repeterende melodifragment fra *Madeleine*-temaet, som blir sekvensert annenhver takt, og også her skapes variasjonen ved at motivet blir lagt i ulike oktaver gjennom de påfølgende taktene. Orkestrasjonen til instrumentene som til enhver tid spiller akkordtonene, blir også variert ved å tilføye/trekke fra doblinger i oktaver.

Idet vi ser Madeleine løpe mot klippene etter å ha følt seg fornærmet av Scotties ytring, beveger harmonikken seg (i t. 52) til en d-dim akkord, som, på 4. taktslag, etterfølges av en Ab-dur i 1. om vending. Deretter, i t. 54, kommer det en h-moll(b5), etterfulgt av en a-moll, begge i 1. om vending. Se eks. neste side. En interessant

observasjon i disse taktene, er at det oppstår tverrstand mellom forholdningstonen C# i h-moll(b5), og tersen, C, i den etterfølgende a-moll akkorden.

Eks. nr. 12: *The Beach* t. 54-55.



Dette bidrar, i mine ører, til ytterligere tvetydighet mht. til hvilken toneart vi befinner oss i, og er med på å underbygge den fragmentariske og ustabile stemningen i denne delen av cuet.

Fra eksempelet på neste side, i t.74-76, ser vi at cuet avsluttes med kadensen Ab-dur - C-dur, mens vi ser de to ved vannkanten. På dette stedet sier Madeleine: «Don't leave me», «Stay with me» (01:02:36), og Scottie responderer med setningen «All the time». Scottie og Madeleine omfavner hverandre, og vi hører en orkestral tutti på en kraftfull C-dur akkord, før bildet fader ut til svart skjerm. Denne bruken av en avsluttende kadens står i stil med avslutningen vi får servert i form av det visuelle og dialogmessige, og Herrmann bruker her en av ytterst få kadenser i løpet av filmen. I dette tilfellet bruker han kadensen som et musikalsk -narrativt grep. I tråd med hva jeg drøftet i kapitlet som omhandler tonalitet (4.2.), så unngår Herrmann bruk av en *for* sterk kadens, så som en IV-V-I, el. bare V-I, og tyr heller til hva Cooper velger å kalle en «substitute plagal cadence bVI – I» (Cooper 2001: 26). Dette er en kadens man for øvrig finner oftere i jazz og populær-musikk enn i klassisk musikk, selv om den forekommer i sistnevnte musikk også. Effekten av denne kadensen er sterk nok til at vi skjønner at det her kommer en delavslutning i filmfortellingen. Cooper tar dette litt lengre, og mener at kadensen fungerer på en så kraftfull måte at den nesten lurer oss til å tro at filmen er ferdig (Copper 2001: 114). Det Cooper muligens mener med dette, er at det avrundende preget som denne kadensen tilfører filmfortellingen, kan komme av det konvensjonsmessige som ligger i noe jeg har merket meg; nemlig at et stort antall filmer avslutter med denne typen kadens.

I tillegg til det avsluttende ved musikken, idet Scottie omfavner Madeleine, oppfatter jeg også et heroisk trekk ved den. Dette har nok noe å gjøre med bruken av full orkestral tutti, kadensen med avslutning på en kraftig C-dur akkord, og i den oppadgående melodilinjen.

Eks. nr. 13: siste del av *The Beach*, hvor det kadenseres til en mektig C-dur akkord.

Molto Largamento  $\text{♩} = \text{♩}$

67

71

74

Et annet moment ved musikken i dette cuet som jeg kan nevne kort, er den sparsommelige bruken av orkesteret. Dette er noe som kjennetegner musikken til *Vertigo* i sin helhet, og det går lenge mellom hver gang vi hører klangen av et fullt orkester. Det er i det hele tatt noe kammermusikalsk over måten Herrmann bruker de orkestrale kreftene på, og dette underbygger litt av det intime spillet mellom hovedpersonene i



filmen. Men i slutten av cuet får strykerne, i t. 50, for andre gang siden *rooftop*-sekvensen i starten av filmen, instruksjon om å ta av sordinen (jf. Cooper 2001: 114). Dette fører bl.a. til en økning i dynamikk og en rikere tone, og gir en god kontrast til det sparsommelige lydbildet i starten av cuet.

Også filmkomponisten Zibginev Preisner la vekt på sparsommelig instrumentasjon, i sitt samarbeid med regissøren Krystof Kieslowski. Gregg Redner (2011: 109) skriver at Preisner ofte foretrakk den intime stemningen man får ved å skrive for et mindre ensemble. Forfatteren skriver at dette er et typisk trekk ved Preisners musikk, og at denne «minimalistiske» orkesterbruken oppmuntrer til en «interaction between and emphasis on both the metaphysical atmosphere and the humanitarian meaning inherent in the films he scores» (ibid. : 108). Sitatet ovenfor kan kanskje også passe til beskrive Herrmanns musikk i *The Beach*; i måten musikken hans sjonglerer mellom å portrettere mørk dødsangst og himmelsk opphøyelse; hele tiden gjennomsyret av en altoppslukende, menneskelig lidenskap.

**Figur nr. 3: Scottie og Madeleine i heftig omfavnelse på stranden.**



## Kapittel 7: *Scene d'Amour*

### 7.1. Første del

I denne scenen (ca. 01:47:54) til (ca. 01:52:40), ser vi en utålmodig Scottie på et hotellrom, mens han venter på at Judy skal komme tilbake fra «Madeleine-makeover»-seansen, og musikken starter idet kameraet fanger opp hans urolige mine. Dette cuet inneholder det kanskje største klimakset i filmen, og Herrmann benytter seg av full tutti for første gang siden «The Beach». Klimakset kommer, imidlertid, etter en veldig gradvis oppbygning, hvor strykerne først i cuet spiller med sordin, pianissimo. Første del inneholder musikk som er forholdsvis rolig av karakter, men med en lidenskapelig glød. Musikken portretterer muligens Scotties rastløse sjelstilstand idet han venter på å få se sin (egentlige) kjære igjen, og i mine ører er også harmonikken preget av noe inderlig og lengselsfullt.

Musikken går i  $\frac{3}{4}$  takt, og starter med to oppadgående terssprang i firedelsnoter på tonene E - G - H. Se eks. neste side. På første slag i t. 2 (01:47:57) hører vi en Ab-dur treklang med forslagstonen D i melodistemmen, som impliserer en Ab(#11) akkord. I neste takt ledes denne så inn i en C-maj7 akkord i 3. omvendning. C-maj7 akkorden kan også minne om en a-moll9 akkord, bl.a. fordi forslagstonen H også kan bli oppfattet som noen i a-moll9. Jeg vil komme tilbake til dette i forb. med eksempel nr. 18. Stemmeføringen i akkompagnementet er smidig, og en av stemmene ligger i ro (C) mens over- og understemmen (Ab og Eb) føres i en motbevegelse til den nedadgående kvintspranget B - E i melodistemmen. Disse to taktene repeteres med variasjon, før vi får en ab-moll9 akkord i t. 6, som ledes til en f-moll9 akkord i t. 7. Også disse to taktene blir repetert.

Som i noen av filmens tidligere cues (bl.a. «The Beach») benytter Herrmann seg av et repeterende temafragment, som han i starten av cuet varierer, og gradvis utvikler ved hjelp av bl.a. harmonikk og instrumentasjon. Som i «Carlottas Portrait» er dette med på å gi en noe mer statisk følelse enn om harmonikken hadde vært stadig omskiftelig fra takt til takt, og det kan bidra til å forsterke fornemmelsen av at Scottie dveler ved noe i tankene sine.

En annen ting jeg legger merke til er at harmonikken skifter i takt med dramaturgien; Ab(#11) → C-maj7 når Scottie går *mot* vinduet (01:48:04), C-maj7 → f-moll9 idet han beveger seg *fra* vinduet (01:48:11), a-moll9 → g-dim/B når han igjen går mot vinduet (01:48:29), osv.. I t. 6-9 har melodikken og akkordikken et mørkere preg, både fordi melodistemmen ligger i et lavere register, og fordi harmonikken beveger seg i en synkende gest fra ab-moll9 → f-moll9, uten de ovenfornevnte motstemmene i akkompagnementet slik vi finner den i t. 2-3.

**Eks. nr. 14: Scene d'Amour t. 1-9.**

**Lento Assai**

(Strings with sordin)

*pp*

6

Ut ifra en fortolkning av handlingen i denne scenen, kan vi kanskje si at Scotties gange *fra* vinduet er av en mindre optimistisk og forhåpningsfull karakter enn når han går *mot* vinduet. Dette fordi han ikke kunne se den nye Madeleine nede på gaten. Jeg oppfatter det som at mediantforbindelsen i taktene 6-7 reflekterer Scotties oppgitthet i dette øyeblikket. Som en liten digresjon kan jeg her ta med noe Cooper skriver om; nemlig at Nicolas Cooke mener at en nedadgående skalabevegelse fra kvinten til grunntonen i en mollakkord, ofte har blitt brukt til å representere melankoli og oppgitthet, el. en tilbøyelighet til sorg, evt. passiv lidelse (Cooper 2001:140), jf. hva jeg skrev om i kap. 6. I tilfellet her (t.3 og 5), hvor melodistemmen beveger seg fra nonen til kvinten, kan vi

tenke oss at bevegelsen skaper samme, melankolske assosiasjoner. Muligens kan man kanskje også si at denne effekten blir ytterligere forsterket her, i.o.m. at den store nonen i a-moll9 ikke får noen oppløsning til grunntonen i akkorden, men faller rett ned til akkordens kvint. Som jeg har drøftet tidligere i oppgaven, er det vanskelig å skulle påvise at slike intervallbevegelser nødvendigvis skaper disse assosiasjonene i tilhørerne. Utsagnet om en fallende kvint som skal representere melankoli vil naturligvis være kontekstavhengig, og assosiasjonen som oppstår vil nok variere ut ifra hvilken sammenheng den inngår i. I denne scenen passer imidlertid dette utsagnet fra Cooke bra, fordi filmfortellingen her allerede inneholder bl.a. en følelse av tristhet el. melankoli. Den nedadgående kvinten i melodien kan dermed bidra til å forsterke en følelse av nedstemthet, slik Cooper skriver. I t. 5 (01:48:07) hører vi en utholdt none idet Scotties øyne nærmest strekker seg ut av vinduet. Det påfallende ved dette, er noe også Cooper bemerker:

The leveling and subsequent extension of the motif, and the lengthening of the final note of each four-bar phrase, reflects Scottie's shifting emotions of fear and excitement, doubt and anticipation (Cooper 2001:140).

Her kan man altså tolke det som at den utholdte nonen representerer *både* Scotties fysiske bevegelse, *og* hans sjelstilstand. Denne dobbeltsidigheten står for meg som et typisk trekk ved mye av Herrmanns musikk, (og f. øvrig mye annen romantisk musikk). I taktene 9-12 (01:48:22) befinner melodistemmen seg igjen i et høyere register, og akkordforbindelsen a-moll9 → g-dim/B opplever jeg som mer spenningsfylt av karakter, og Scottie får i disse to taktene en ny optimisme mht. å skulle se «Madeleine» igjen nede på gaten. Taktene 10-13 inneholder også sprang i melodistemmen som er av en mer oppadstigende karakter, noe som muligens impliserer noe mer spørrende og forhåpningsfullt; kanskje ser han henne nede på veien nå?

Som jeg nevnte innledningsvis i oppgaven kan det noen ganger være vanskelig å separere harmonikken fra melodiske aspekter i filmmusikk. Dette gjelder særlig her, da jeg oppfatter det som at det melodiske aspektet står veldig sentralt i dette cuet. Videre utvikler kjærlighetstemaet til å få et tydeligere valsepreg, og det sekvenseres nedover i registret, etter at Scottie har sett den nye Madeleine nede på gaten. Valsen

synker stadig dypere i register, noe som fører til at den naturlige friksjonsbaserte spenningen som man vanligvis assosierer med høye instrumentregistre, synker omvendt proporsjonalt med oppbygningen av Scotties forventninger til å se sin kjære igjen. Hva som kan være grunnen til dette litt uvanlige kompositoriske valget, skal jeg skrive mer om i neste avsnitt.

## 7.2. Midtre del

Idet vi hører et pling (01:48:59), snur Scottie seg for å se mot heisen. Han er nå full av forventning til den nye Madeleine, og undrende over i hvilken grad hun vil leve opp til forventningene. Når vi så får øye på hans kjære som kommer ut fra heisen (01:49:03), blir hun akkompagnert av en «Tristan-akkord», og i dette tilfellet er det en f-moll7(b5). Se eks. neste side. Herrmann spiller her på intertekstualitet, da denne akkorden, som tidligere nevnt, gjerne blir knyttet opp mot lidenskap og erotikk i Wagners berømte opera. Cooper mener at akkorden i dette tilfellet brukes for å underbygge skuffelsen som Scottie opplever da han ser Judy, og akkorden fungerer som «the nadir rather than the highpoint of the cue» (Cooper 2001: 140). Den grå blazeren med tilhørende skjørt er på plass, men hun har ikke satt opp håret i en knute, slik den opprinnelige Madeleine gjorde det. Dette kan være grunnen til at Herrmann benyttet seg av en stadig descenderende valsemusikk som forberedelse til dette lavpunktet i scenen. Den nedadgående karakteren over linjen som dannes av akkordens topptoner (G# - F# - D) de tre første taktene (01:49:03-01:49:11), kan kanskje sies å skulle symbolisere skuffelsen. Denne descenderende bevegelsen, står i kontrast til den mer spenningsdannende oppadstigende linjen vi finner i de neste taktene (01:49:12 - 01:49:19) idet Judy kommer helt nær, passerer Scottie, og til slutt går inn på hotellrommet. I løpet av denne frasen, i t. 27, (01:49:15) hører vi også den rene mollakkorden (g#-moll) mellom alle halvforminskede mollakkorder. Jeg er enig i noe som Cooper skriver, nemlig at uteblivelsen av en solid basstone er med på å skape en rastløs stemning her. Repetisjonen av taktene 27-28 mot slutten av denne sekvensen (01:49:17-01:49:24), bidrar, i mine ører, til en kulminasjon av de forventningene og den usikkerheten som Scottie føler når han ser den nye Madeleine igjen. Ambivalensen oppstår delvis av den kromatiske vekslingen mellom topptonene D# og D, over g#-moll7(b5) akkorden.

**Eks. nr. 15: «Tristan-akkorder» akkompagnerer Judys gange mot Scottie.**

24 (wvs.)  
sempre *pp* (vlms. 1+2)  
(strgs.)

Videre finner jeg en viss likhet med halvtone-trinnet som brukes i disse to taktene, og med det i brassakkordene som spilles under Madeleines gjenfortelling av drømmen om den åpne graven. Noen begrunnelse for at Herrmann skulle ha intendert noe med denne evt. linken, er vanskelig å fastslå. Det kan imidlertid være en generell stemning av noe morbid, el. en dødsfrykt, som filmseeren etter hvert kan ha begynt å assosiere med bruken av et halvtone-trinn gjennom to etterfølgende akkorder slik som vi finner det her.

### 7.3. Siste del/klimaks

Etter at Scotties konfronterer Judy med sin misnøye, går hun litt motvillig med på å gjøre som han sier, og forsvinner inn i et rom ved siden av for å fullføre prosjektet. Mens Scottie venter på at den nye Madeleine skal komme ut fra rommet (01:50:03), hører vi strykerne spille ulike fragmenter av, og variasjoner over *Madeleine*-temaet. Strykerne spiller tremolando, og varierer mellom å spille *sul tasto* og *sul ponticello*. Det hele foregår over et orgelpunkt på tonen G, som spilles av celli og pauker, og det bygges opp til et stort klimaks. Akkordforbindelsen som dannes i t. 47, er, G-dur - a-moll9/G. Se eks. neste side. Denne takten repeteres, og deretter kommer det en mer spenningsfylt akkord som kan tolkes som G7b9. Denne går så videre til noe som kanskje kan tolkes som en ambivalent E7b9/G på tredje slag i takten. Hvordan man tyder akkordene her, kommer til en viss grad an på hvordan man tolker tonene i melodistemmen. Dersom jeg tar meloditonene her (t. 49), G# - A - E - D, og velger å se på G# og E på slag 1 og 3, som forslagstoner, kan jeg tolke det som at disse oppløses til sine respektive akkordtoner på 2. og 4. slag. Dette vil i så fall gi akkordene G9 og G13(b9) på disse taktslagene, og akkordene som jeg beskrev på slag 1 og 3, mister da litt av sine identiteter. Akkorden på

3. taktslag i t. 49 kan muligens også tolkes som en ambivalent d-moll7(b5)/G, så det er rom for flere tolkninger her. Og igjen, toneforbindelsen E - D på slag 3 og 4, kan også oppfattes som en E/G akkord, hvilken får en tilføyd septim på siste taktslag. Dette på samme måte som G# - A på slag 1 og 2, kan bli tolket som at tonen A bare er en videreføring fra en liten til stor none. Det er vanskelig å vite hva Herrmann har tenkt, da det er rom for flere tolkninger her. Dette kan jo også være med på å gi sekvensen et ambivalent preg, og kanskje er det nettopp det som er intendert av her?

**Eks. nr. 16: ambivalente akkorder over orgelpunkt.**

Moderato (agitato)

(Strings) *pp*

(Vlcs.+timp)

Når tonen F blir introdusert i t. 49, tilfører den en enda sterkere spenning, og en draging mot C-dur. Videre, i t. 53 (01:50:26) kommer det en variert repetisjon av de foregående 6 taktene, men denne gangen er det kuttet ned til 5 takter, før vi igjen i t. 57 (01:50:43) hører en oppadstigende, delvis kromatisk skalabevegelse som forberedelse til det største klimakset i cuet (og i filmen for øvrig). Akkordene som spilles i mellomstemmene, er ulike omlegginger av en G7b9. Se eks. under.

**Eks. nr. 17: Delvis kromatisk skalabevegelse over dimakkorder til å forberede klimakset.**

*pp*

*Rall.*

*ff*

Når Scottie ser Judy på nytt (01:50:52), denne gangen med håret gjort på riktig måte, hører vi kjærlighetstemaet spilt med full tutti i orkesteret. Harmonikken på dette stedet ligner på den vi hører i de to første taktene, men med en viktig forskjell. I begynnelsen av *cu*et hører vi en progresjon i form av en Ab(#11) - C-maj7, mens vi, i taktene 60-61 hører progresjonen Ab(#11) - amoll9. Dette henger sammen med noe jeg nevnte innledningsvis, nemlig at C-maj7 akkorden som vi hører i t. 2 minner om en a-moll9. Dette pga. den svake bassfølelsen i disse taktene. I taktene 60-63, derimot, er basstemmen med på å tydeliggjøre akkordprogresjonen, C-maj7(13) i t. 63 er med på å gi en «forløsning» fra orgelpunktet på G som vi hørte i de foregående taktene. Akkorden i t. 63 kan muligens også bli tolket som en a-moll9 i 1. omvendning, men konteksten her er muligens med på å påvirke oss til å tro at vi befinner oss i dur. Vi får den samme «substitutt plagale kadensen» som i *The Beach*, da harmonikken beveger seg fra Ab(#11) til C-maj7. Se eks. neste side.

I del 1 nevnte jeg Coopers teori om at C, i tillegg til D, er et av de tonale sentra som det kadenseres mot i *Vertigo*. Og det er helt på sin plass at det gjør det på dette stedet i filmen, da fullbyrdelsen av Madeleines gjennoppståelse er et faktum. Dermed faller det rimelig å anta at gjentakelsen av progresjonen Ab(#11) - C-maj7 i 3. omvendning, slik vi hører den i begynnelsen av scenen, er gjort med tanke på å skulle utsette forløsningen til en mer stabil C-dur akkord, i lengste mulige drag. Effekten som oppstår ved å la tonika vente på seg, beskrives av Aksnes (2002) som en *vitality affect*; altså en måte å fremstille en et musikalsk virkemiddel på, som har tilknytning til ulike vitale livsprosesser. Aksnes benytter seg av et eksempel fra Geir Tveitts *Vélkomne med æra*, hvor han utsetter hjemkomsten til tonika. Dette gir tilhøreren samme følelse, skriver hun, som når man venter i spenning på at en gledelig ting skal skje (Aksnes 2002: 275-276). Det samme kan sies å gjelde for Herrmanns eksempel på det nevnte stedet. Det at Herrmann velger å «lure» oss med å gå til Ab(#11) etter et såpass langt orgelpunkt på G, er med på å gi C-maj7 akkorden, et enda sterkere oppløsningspreg når den endelig kommer. Dette står for meg som et eksempel på hvilken overordnet kontroll Herrmann hadde mht. å organisere det harmoniske materialet i sine cues i lengre strekk.



Eks. nr. 18: *Scene d'Amour* klimaks.

Molto largamente e appassionato



60

I t. 64 (01:51:02) kommer igjen det samme «valse»-temaet som vi hørte i en nedadgående versjon tidligere i cuet. Denne gangen kommer det i en oppadstigende versjon, og dette er med på å underbygge den stigende spenningen idet Judy nærmer seg Scottie. Herrmann spiller igjen på våre forventninger når han lar akkordene stige i register, når vi på nytt hører «valse»-temaet. Det er i det hele tatt flere oppløftende gester i denne delen av cuet, enn det var i starten av scenen, og Herrmann lar musikken gi seg over til den lidenskapelige stemningen som fyller rommet. Cooper nevner Donald Graham Bruce (1985) sin sammenligning med *Tristan og Isolde* i denne forbindelsen;

In *Tristan und Isolde* this is a passage of the most extraordinary erotic charge coming close to frenzy just before the two lovers meet in the garden outside Isolde's chamber, the music propelling them towards each other. [...] This is a world apart from the effect of the related passage in *Vertigo*. Whereas both the lovers in *Tristan und Isolde* are in a state of the highest ecstasy, Scottie and Judy seem to come together as if in a reverie (Cooper 2001: 141).

Idet Judy stopper opp og smiler litt forsiktig (01:51:14), hører vi det som kanskje kan kalles for klimaksets klimaks. Grunnen til at jeg opplever det som det største klimakset, er at alle kreftene i orkesteret blir benyttet, og harmonikken gir også et preg av å runde av hele den spenningsoppbyggende sekvensen vi har overvært hittil i denne scenen. Med akkordsekvensen a-moll9 - f#-moll7(b5) - em7/G- E7(#5), kadenseres det til em, og det er ikke lett å vite om vi befinner oss i em el. C, tonalt sett. Se eks. neste side.

**Figur nr. 4: Den komplett restaurerte utgaven av Madeleine.**



Orgelpunktet på tonen G, som jeg skrev om ovenfor, gir en veldig sterk følelse av å forberede oss på C. Når denne akkorden endelig kommer, i t. 63, varer den derimot bare i en takts lengde før musikken fortsetter videre, og tar oss til em. På samme måte som det oppstod en tvetydighet om C-maj7(13) akkorden i t. 63 også kunne tolkes som en a-moll9/C akkord, er det en lignende tåke over akkorden i t.

**Eks. nr. 19: Klimaksets klimaks.**



I sekvensen hvor bakgrunnen begynner å snurre rundt (01:51:52), skifter musikken om til å få et mer energisk, og oppløftende preg. Cooper påpeker at dette stedet er det første i dette cuet hvor temaet aktivt beveger seg oppover, i stedet for å fortsette med den passive, nedadgående karakteren som det har hatt tidligere i scenen. Han mener dette henger sammen med at Scottie endelig er fornøyd, og musikken speiler dermed hans sinnstilstand her. På den måten kan vi si at den oppløftende stigningen i musikken er

ikonisk, da den blir «løftet opp» i registeret. Eller vi kan si at den er indeksikalsk, da vi , ved å høre den, forstår at Scottie er tilfreds. Valsepreget over musikken her, er også med på å tilføre den noe positivt og gladlynt. Den oppadstigende karakteren hadde kanskje ikke blitt tolket like optimistisk dersom det foregikk innenfor rammene til en langsom begravellesmarsj. Så nok en gang er det altså en kombinasjon av faktorer, heller enn én enkeltstående ting, som gjør at vi kan dra slutningen om at musikken på dette stedet bærer preg av noe sorgfritt.

Cuet runder av med en substitutt plagal kadens, veldig likt slik cuet *The Beach* rundet av. Avslutningen føles imidlertid enda sterkere her, noe som kan ha med harmonikken å gjøre. I *The Beach* fant vi samme progresjon; Ab-dur - C-dur, mens i dette cuet har vi progresjonen Eb-dur - Ab-dur - C-dur. Se eks. neste side. Innføringen av Eb-dur akkorden i t. 114 skaper, i mine ører, en enda sterkere avrundning enn bare Ab-dur - C-dur. Dette kan ha med den kraftfulle bevegelsen som oppstår i bassen ved at den flytter seg en ren kvint nedover fra Eb-dur til Ab-dur, før det hele lander på en briljant C-dur akkord som varer i tre takter. En annen faktor som er med på å forsterke følelsen av avrundning, er, at det kadenseres til C-dur allerede i t. 113, i en takt der vi hadde forventet at den skulle gå til a-moll<sup>9</sup>. Dette er den akkordprogresjonen vi er blitt vant med å høre som akkompagnement til dette temaet, og ved å gå til C-dur her, skaper Herrmann et brudd med forventningene våre. Den etterfølgende «halen» som følger, bidrar bare til å stadfeste scenens avslutning, heller enn å skape forventninger i oss om at handlingen vil gå videre.

Eks. nr. 20: Scene d'Amour avslutning

The image displays a musical score for 'Scene d'Amour avslutning', consisting of two systems of three staves each. The first system begins at measure 110. The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system starts at measure 114 and concludes with a double bar line. The bottom staff in the second system includes a large, multi-measure rest or fermata-like structure, indicating a sustained or repeated harmonic texture.

## Kapittel 8: *The Return*

### 8.1. Første del

Dette cuet starter som mange av de andre cuene med et melodifragment fra *Madeleine*-temaet, som repeteres i to-takters fraser. I t. 3 hører vi en omvendning av fragmentet, stadig over G i akkompagnementet. Se eks. under. Det er interessant at Herrmann benytter seg av omvendning av *Madeleine*-temaet på dette stedet i filmen, da filmfortellingen på dette tidspunktet handler om hvordan Scottie konfronterer Judy med at han har avslørt henne. Scottie har nemlig funnet ut at Judy og Madeleine er én og samme person. Med dette som bakgrunn, kan omvendningen av temaet projisere en metafor på konseptet «speilbilde»; altså Judys speilbilde av Madeleine. Se eks. under.

Eks. nr. 21: Temafragment fra *Madeleine* i mollvariant; etterfulgt av det samme fragmentet i omvendning.

Fragmentene, både det originale (i mollvariant) og omvendningen av det, har samme «vekt», og her kan det være interessant å dra inn et konsept som Hallgjerd Aksnes (2002) skriver om; nemlig *twin-pan balance*. Ifølge Aksnes går dette ut på at motiver gjerne får sin motbalanse ved at de etterfølges av motiver som har den samme «vekten». Det jeg tror menes med vekt i denne sammenhengen, er at f.eks. summen av intervallbevegelser i en oppadstigende retning blir balansert med lignende intervall-bevegelser i nedadgående retning, om man tenker at de beveger seg i henhold til en slags usynlig akse. Det kan også gjelde for rytmiske motiver, hvor et motiv benytter seg av en bestemt kombinasjon av f. eks. åttendedelsnoter og sekstendedelsnoter, og får sitt mot-svar i et rytmisk motiv som inneholder omtrentlig den samme strukturen, el. antall noteverdier. Aksnes skriver at dette har bakgrunn i «ancient Greek and Roman understanding of symmetry as being

dependent upon repeated portions» (Aksnes 2002: 273). I mitt tilfelle, kan også «vekten» av, el. balansen til de to fragmentene gi assosiasjoner til den fysiske likheten mellom Judy og Madeleine. Aksnes benytter seg av et eksempel fra Geir Tveitts *A Hundred Hardanger Tunes* (jf. kap. 7), nemlig stykket *Velkomne med æra*, i sin analyse. I det eksemplet følger hun den melodiske konturen i de repeterende fragmentene, og finner at de beveger seg fra og til det som oppfattes som tonika, i hennes tilfelle tonen E<sub>2</sub>. Det at denne tonen fungerer som en slags akse, gjør at vi kan oppfatte de melodiske bevegelsene i eksempelet fra Tveitt, uansett i hvilken retning de strekker seg, som balanserte (Ibid.).

Hvis vi ser på musikkseksempelet ovenfor, kan vi si at G fungerer som tonika i begge versjonene av fragmentet. Den første tonen i t.1, F#, kan tolkes som en oppadgående forslagsstone, som føres til tonen G, siste åttendedel i andre taktslag. I den omvendte utgaven i t. 3, kommer tonika på siste åttendedel av 3. taktslag. Det at tonen G får «siste ord» i denne setningen, forsterker ytterligere dens posisjon som tonika, slik jeg oppfatter det. Cooper skriver at pauken ligger og romler på en G mesteparten av denne delen av cuet, og at den gjør dette for å forberede til finalens toneart, C-dur (Cooper 2005: 142). Videre har vi et mediantisk forhold mellom akkordene i t. 10 og 11, da harmonikken beveger seg opp en stor ters fra G. Dette er en teknikk som gir en følelse av «frisk start», samtidig som musikken intensiveres ved at det benyttes et høyere leie. Dette kan nok tolkes som en isomorfi på stigende fysisk høyde (trapp). Det samme skjer fra t. 22 til t. 23 (H-D).

I t. 11 taktslag 3, hintes det til en av de tidligere nevnte «Hitchcock-akkorden», i denne sammenhengen en h-moll(maj7). Se eks. neste side. I neste takt endres tonen B<sub>b</sub> til å bli en H, så akkorden i denne takten kan oppfattes som en ren h-moll. Hitchcock-akkorden, som vi har hørt på utvalgte steder tidligere i filmen, har, som tidligere nevnt, blitt assosiert med en slags ufullendt spenning. Dette skyldes den ustabile store septimen som i tidligere cues ikke har fått noen oppløsning. Jeg tror Herrmann her har latt den få sin endelige oppløsning, da mysteriet er løst for Scottie, og den usikre, mystiske stemningen som denne akkorden gir assosiasjoner til, mister sin funksjon f.o.m. dette stedet i filmen. Vi kan kanskje kalle toneforbindelsen som oppstår her, for indeksikalsk. Dette fordi Hitchcock-akkorden viser til noe som har vært, og som nå, representert av forbindelsen B<sub>b</sub> - H, er forandret. Her vil jeg minne om hva jeg skrev om innledningsvis; nemlig at

grensene mellom de ulike kategoriene ikke trenger å være absolutte, men at et tegn ofte kan være både ikonisk, indeksikalsk og symbolsk på samme tid. Sistnevnte tegnkategori, symbol, kan kanskje også brukes i denne sammenhengen. Dette fordi Hitchcock-akkorden i denne filmen på mange måter har blitt til et symbol på det ustabile over filmfortellingen. Ved at dette har skjedd utvalgte steder tidligere i filmen, har denne koblingen blitt innprentet i oss som filmseere.

**Eks. nr. 22: Hitchcock-akkorden får sin endelige oppløsning.**

11 (Vlins. I+II)

*p*

(+Fls.)

(Vlas.+Cls.)

(Cbss.)

(timp.)

17

Som vi kan se fra eksemplet over, kan vi finne en stor grad av sekundrelaterte akkordforbindelser fra t. 11-22. Med dette skaper Herrmann en følelse av trinnvis stigning i musikken, og på den måten blir også den fysiske stigningen opp trappen i klokketårnet avspeilet ikonisk. Vi finner også en stigning fra t. 23 til 37, og i disse taktene blir spenningen intensivert fordi det, mellom leddene i stigningssekvensen, kommer flere små sekundintervaller i mellomstemmene. Se eks. neste side. I tillegg til halvtonetrinn benytter komponisten hyppig av bidominanter i dette avsnittet. Bidominantene, som i dette tilfellet består mest av dimakkorder, bidrar, som tidligere nevnt, til en økende spenningsfølelse pga. økningen av dissonerende intervaller stemmene innbyrdes. På denne måten kan Herrmann beholde det harmoniske mønsteret som han bruker fra t. 11, og samtidig variere, og intensivere det ved å forminske sekundintervallet

som stigningen baserer seg på. Verdt å merke seg, er det også at vi finner igjen g-moll i t. 22, samme tonikaakkord som cuet startet med. Eneste forskjell er at vi i t. 22 hører en F i akkompagnementet, noe som tilsier g-moll7 (evt. g-moll6 hvis vi tar med melodi-stemmen), mens vi i t. 1 hører en F#, som i sin tur tilsier g-moll(maj7). Av årsaker som jeg nevnte ovenfor, så er det grunn til å tro at Herrmann, i t. 22, bevisst unngikk å bruke Hitchcock-akkorden (moll-maj7).

**Eks. nr. 23: Stigning i små sekunder, som kulminerer med tre etterfølgende dimakkorder.**

The musical score for Example 23 is presented in three systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins at measure 23, the second at measure 27, and the third at measure 32. The treble clef staff features a melodic line of eighth notes with small intervals (seconds). The bass clef staff provides harmonic support with chords that change frequently, including some with accidentals like flats and naturals.

Når denne delen av cuet avsluttes med tonika, gir det musikken en avrundende følelse, og det skjer uten bruk av noe som kan kalles en kadens. Tilbakevendingen til g-moll skjer tilsynelatende bare som følge av den melodiske og harmoniske stigningen som starter i t. 11, og komponisten får det dermed til å det virke mer som en tilfeldighet at musikken vender tilbake til «hjemstedet» her. Jeg tror imidlertid ikke at dette er fullt så tilfeldig, i lys av Herrmanns toneartsbruk i lignende tilfeller i tidligere cues. Tilbakevendingen til



tonika skaper her en følelse av at sirkelen er rundet, og vi er klare til å gå videre til neste del.

## 8.2. Midtre del

Madeleine-temaet kommer igjen i t. 22, denne gangen i durvariant. Denne delen av cuet starter like før Scottie drar Madeleine inn i klokketårnet, og største delen av denne sekvensen forgår inne i selve tårnet. Som jeg nevnte ovenfor, skjer forflytningen av akkordenes basstone i form av stigende små sekunder. Sammenlignet med den musikalske intensiteten i taktene 11-22, er det i denne delen en økende spenning. Dette kan delvis skyldes hyppigere bruk av dimakkorder som Herrmann skriver inn mellom dur- og mollakkordene, og dette står i stil med den generelle spenningsøkningen i filmfortellingen på dette stedet. Denne sekvensen kulminerer i t. 34 med tre etterfølgende dimakkorder; d-dim, d#-dim, og e-dim, før a-moll<sup>9</sup> akkorden i t. 37. Det å ha tre kromatisk parallellførte dimakkorder etter hverandre slik Herrmann gjør det her, kunne lett ha skilt seg litt ut hadde konteksten vært litt annerledes. I dette tilfellet, derimot, hvor vi for lenge siden har blitt vant til klangen av dimakkorder, opplever jeg det som at effekten er mer tilslørt.

Idet Scottie sier «One doesn't often get a second chance, I wanna stop being haunted» i t. 37, blir hovedrolleinnehaveren hjemsøkt av komponisten med et spøkelsesaktig ekko av kjærlighetsmotivet som vi hørte i full blomst i *Scene d'Amour*. Denne gangen høres det tynt og skjørt ut, og dette står også i stil med den mørke skyggen som vi, bokstavelig talt, ser hviler over Scotties ansikt. I t. 41 kommer det en ny stigning i sekunder. Denne gangen benytter Herrmann seg av oktav-forflytning mellom topptonen til akkorden på det første taktslaget i hver takt, og den etterfølgende melodien en oktav under, spilt av bratsjer og celli. Selv om Herrmann bruker det samme tematiske materialet på nytt gjennom hele dette cuet, så fører de stadige variasjonene til at musikken ikke oppfattes som kjedelig, men gir en følelse av progresjon. Utviklingen av det tematiske materialet kombinert med effektiv bruk av harmonikk, limer det hele sammen på en kompakt måte. Her er det interessant å stille mine tolkninger av assosiasjonsbringende gester i musikken, opp mot viktigheten av at musikken i seg selv fungerer som en autonom helhet, sammen med det visuelle. Det er mulig at komponisten først og fremst

konsentrerte seg om å skrive musikk som fungerte godt rent musikalsk. Slik sett kan man si at mine fortolkninger av symbolikk og metaforbruk etc., er, jf. det jeg skriver om i del 1, ment som alternative innfallsvinkler til hvordan man kan gå inn i musikken og dens harmonikk for å søke etter nye meninger. Herrmann kan jo også ha skrevet inn assosiasjonsbringende elementer i musikken sin, uten at han selv har vært klar over det.

Med dette i mente vil jeg gå tilbake til taktene 41-44, hvor jeg får en assosiasjon til noe som kanskje kan tolkes som en slags «jaging». Den aksentuerte akkorden, spilt av fioliner og fløyter, kan representere Judy, som, for hver ting hun forsøker å si blir avbrutt, og jaget stadig høyere opp av Scottie. Sistnevnte kan tenkes å bli representert av bratsjer og celli i et dypere register. Se eks. under. Litt søkt kanskje, men det er interessant at Scottie litt senere sier: «Go up the stairs Judy, and I'll follow.»

**Eks. nr. 24: Utdrag fra *The Return* t. 41-44**

The musical score shows three staves. The top staff, labeled 'Vlns+Fls.', contains a series of chords with accents. The middle staff, labeled 'Vlas.+Vlcs.', contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'Timp.', contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Judy må etter hvert gi etter for Scotties press, og begynner å gå oppover trappene (01:57:48). Her kommer det et lite skift i musikken, og det kommer en akkordrekke som ifølge Cooper låter flamenco-inspirert. Se eks. neste side. Det Cooper oppgir som grunnen for sin antakelse om flamenco-inspirasjon, er, det gitaridiomatiske over akkordrekken. Ved å flytte f. eks. En E-dur akkord et bånd oppover halsen, og samtidig la de lyseste strengene klinge åpent, vil man lett få tritonusintervallet, som sammen med halvtonetrinnet E-F er karakteristisk for det Cooper vil kale en stilisert utgave av flamencomusikk (Cooper 2006: 144) . Etter den fem takter lange «spanske» delen, kommer ytterligere to sekvenser med variasjoner over *Madeleine*-temaet (01:57:55), avbrutt av to tilfeller av den såkalte «vertigoakkorden».

**Eks. nr. 25: Flamencoinspirert akkordrekke**

**Piu Animato**



The image shows a musical score for a piece titled "Piu Animato". It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a measure number "51" and contains a series of eighth-note chords, some with slurs. The bass staff contains corresponding chords, including some with accidentals like a sharp sign. The overall style is characteristic of a flamenco-inspired chord progression.

**8.3. Siste del**

Cooper (2001) skriver at «vertigoakkorden», som vi finner t t. 68, er en polyakkord; Ab/D. Denne kan tradisjonelt bli tolket som en dominant D7(b9, #11). Se eks. neste side. Akkorden vil, i en tonal sammenheng, vanligvis kreve sin oppløsning til g-moll. Dette får den også, fordi det nemlig kommer en g-moll i neste takt. Det at Herrmann velger å gi den dissonerende akkordene en så oppløsende behandling i denne delene av filmen, henger muligens sammen med, skriver Cooper, at Scottie på dette tidspunktet begynner å mestre sin egen vertigo (Cooper 2001: 144).

**Figur nr. 5: Trappesjakten som forårsaker små utbrudd av vertigo hos Scottie.**



Dette styrker også min teori som jeg skrev om ovenfor; at oppløsningen av tonen Bb til grunntonen i h-moll(maj7)-akkorden («Hitchcock-akkorden») som vi hørte i t. 11 skjer på grunn av Scotties økte kontroll over sin livssituasjon. Vertigoakkorden i t. 68 har også en annen funksjon; den fungerer som en såkalt «stinger». Se eks. neste under. Dette er en akkord som blir spilt på en krass, perkussiv måte, for å fange seernes oppmerksomhet mot et dramatisk viktig sted i filmen (Karlin & Wright 2004: 36). Ofte benyttes det en dissonerende akkord i denne sammenhengen.

Akkorden i t. 68 kan nok ikke kalles en cluster-akkord, da den bare inneholder *en* liten sekund, og resten kvarter og terser, etc.. Dersom vi ser på tonene som harpene spiller, derimot, så spiller de glissandi over henholdsvis D-dur og Ab-dur, og dette er en spilleteknikk som inkluderer alle tonene i den tonearten harpen er stemt i. Dermed oppstår det mange halvtonetrinn mellom de etterfølgende tonene i harpene, og det oppstår en følelse av cluster-effekt. Med andre ord ligger denne akkorden og svever litt på grensen mellom hva vi kan kalle en cluster-akkord, og en polyakkord, men jeg velger å holde meg til den allerede nevnte definisjonen; polyakkord.

**Eks. nr. 26: vertigoakkord i t. 68.**

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. It starts with a measure containing a complex chord with notes Bb, Eb, F, G, Ab, and Bb. Above this staff is the annotation "(wws. + tpts.)". The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a glissando effect, labeled "(hp1 in D)". The bottom staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. It contains a melodic line with a glissando effect, labeled "(hp2 in Ab)".

Dersom vi tar for oss en inndeling av Juri Lexmann (2006) som differensierer mellom ikon, indeks, symbol, og signal, vil nok en stinger-akkord kunne kategoriseres som et signal. Musikalske elementer som faller inn under denne kategorien signaliserer, ifølge forfatteren:

[...] something that follows from a particular context. (For example, introduction of music combined with a shot of a film character's face 'signals' some intellectual process of the person, their realisation of something that the spectator assumes from the context.) (Lexmann 2006: 45).

I min sammenheng, kan vi dermed si at vertigoakkorden her signaliserer Scotties vertigo, som blir tydelig idet han kikker ned i trappesjakten. Dette er en mening akkorden påtar seg *i tillegg* til den mer intellektuelle fortolkningen nevnt ovenfor; som en slags skjebnens akkord som enten vil få, el. ikke vil få sin påkrevde oppløsning; avhengig av Scotties grad av kontroll over sine fobier. Lexmann skriver også om en kategori innenfor filmmusikkens ekspressive muligheter som han kaller «pleasantness or unpleasantness». Stinger-akkorden kan passe godt inn i også denne kategorien, fordi:

in film music one can find a number of elements abstracted from complex musical constructions that evoke pleasant or unpleasant feelings - various "intrusive", "sharp", "creaking" sounds, chords of strong harmonic tension, etc. (Lexmann: 2006: 70).

Som jeg skrev om i del 1, er det ikke nødvendigvis strenge grenser mellom de ulike inndelingene av meningsinnhold når vi analyserer filmmusikk. Det er i dette, som i mange andre tilfeller i denne filmen, flytende overganger mellom kategoriene. Lexmann skriver:

[...] And a particular element of film music may often be an icon and an index at the same time; after a recurrent association to a similar situation rendered by a visual image in a film, it may become also a symbol and in a certain context even a signal instigating comprehension of other contents. This is, then, largely a case of multi-level semiotism (Lexmann 2006: 45).

Til slutt kommer siste runde med temaet (01:58:15). Denne gangen hører vi temaet bli spilt i oktaver av strykerne, sammen med noen aksentueringer fra lukkede horn. Se eks. neste side. Det å instrumentere temaet i bare oktaver, slik Herrmann gjør det her, gir musikken et litt tomt preg. I *Scene d'Amour*, hvor Herrmann brukte treblåsere i et høyt register, uten noen basstoner å lene seg på, fikk man assosiasjonen til konseptet *ungrounded*. I *The Return* befinner Scottie og Judy seg til slutt i toppen av tårnet, noe

som kanskje kunne ha fristet komponisten til å benytte seg av samme konsept som i *Scene d'Amour*; denne gangen for å skape en assosiasjon til høyde. Det som derimot er tilfellet her, er at melodien blir spilt i et relativt dypt register av strykerne, og dermed skapes det andre assosiasjoner i tilhørerne. En mulig tolkning er at komponisten har et ønske om å skape en følelse av noe som bare fortsetter mekanisk, selv om det er til liten el. ingen nytte. Judy vet på dette tidspunktet at spillet er over, men blir tvunget til å fortsette mot slutten av tårnet likevel.

**Eks. nr. 27: Parallellførte oktaver som avslutning på cuet**

**Largo**

76 (vlns. I+II)  
(hns.)  
*sfz*  
*ff*  
(Cbs.)

80 *pp*

Dersom jeg skal ta det litt lengre, kan jeg kanskje spekulere i om bruken av oktaver spilt parallelt, har en sammenheng med bruken av oktaver i forb. med Scotties vertigo, slik Cooper skriver om i bl.a. «Rooftop» sekvensen. Dette er scenen i begynnelsen av filmen hvor Scottie, som den gangen er i tjeneste som politimann, jager etter en forbryter på tvers av San Franciscos hustak. Scottie mislykkes, og holder på å falle utfor taket, men klamrer seg fast til en takrenne. Den andre politimannen som er med på jakten, tilbyr Scottie sin hånd, men snubler og faller i døden. Det er dette som fører til Scotties Vertigo, og det er i dette cuet den tematiske ideen med den stigende og fallende oktaven blir introdusert. Cooper mener denne tematiske gesten gir assosiasjoner til politimannens fysiske fall, og slik jeg tolker det, også Scotties mer psykologiske fall. Cooper skriver at

det som isomorforisk uttrykker Scotties vertigo på en mer eksternalisert måte, som i et skrik, er den tidligere omtalte vertigoakkorden; hvor bl.a. de skingrende fløytenes minner om et hyl. Glissandoene i to harper stemt i molltreklanger en halvtone fra hverandre, kan i tillegg også gi assosiasjoner til frysninger som man kan få nedover ryggen, skriver han. (Cooper 2005: 85).

Så min tolkning går ut på at de parallelle oktavene kan representere Scotties vertigo, som i *Rooftop*, men her i en stabilisert utgave i.o.m. at tonene ikke forflytter seg opp og ned en oktav, men heller følger hverandre side om side. Det avsluttende aspektet ved *cuet* kommer tydelig fram ved bruken av en kadens med toneforbindelsen D - G. Som sagt, blir denne delen av *cuet* spilt i oktaver, og vi har ikke andre toner i harmonikken som kan bekrefte hvilke akkorder som er implisert her. Jeg velger likevel å tolke akkordene i kadensen som en D7 som leder frem mot en avsluttende g-moll. Dette kan begrunnes med at store deler av *cuet* har gått i g-moll, og de to foregående kadensene har inneholdt en alterert versjon av D7, som oppløses av en g-moll. Dermed ligger harmonikken som en skygge under melodilinjen, og vi som tilhørere vil antakeligvis spe på med den harmonikken vi har hørt i tidligere sammenhenger med det samme temaet. Her kan jeg vise til Husserls begrep *protention* (jf. kap. 2.4.), som går ut på at vi antar hvordan en melodi vil klinge videre, ut ifra hva vi har hørt så langt. Dette kan nok også sies å gjelde harmonikken, dersom melodien ikke impliserer en helt annen harmonikk enn det vi har hørt i foregående takter.

## Kapittel 9: Konklusjon

I denne oppgaven stod det som et mål for meg å finne ut om hvorvidt Bernard Herrmanns musikk til *Vertigo*, med særlig vekt på harmonikken, fungerer som en assosiasjonsfremkaller, parallelt med det som foregår i bildet ellers. Jeg ville finne ut av om komponisten mer el. mindre strukturerte det harmoniske materialet etter viktige dramatiske steder i filmen, og dermed underla dens funksjon filmfortellingen, el. om han komponerte musikken sin som en selvstendig helhet med mindre hensyn til det som skjer i filmen. Dersom jeg evt. skulle finne linker mellom det harmoniske materialet i musikken, og i dramatiske punkter i fortellingen, stod det som et mål for meg å finne ut hvilke assosiasjoner harmonikken på det aktuelle stedet kunne frembringe i meg som filmseer. En kategorisering av disse assosiasjonstypene, stod også som et viktig mål for oppgaven.

Etter å ha analysert et utvalg av cues fra filmen, står det helt klart for meg at Bernard Herrmann aktivt benyttet seg av filmfortellingen under komposisjonsprosessen av musikken til *Vertigo*. I cuet *Scene d'Amour* fant jeg bl.a. et eksempel på bruk av intertekstualitet, hvor Herrmann forsøkte å vekke wagnerske assosiasjoner i filmseeren. Bruken av «Tristan-akkorden» i dette cuet stod som et symbol på erotisk lengsel. I *Carlotta's Portrait* fant vi eksempler på korrelasjoner mellom frasering i musikken og klipperytme i det visuelle, og hvordan dette kan brukes til å understreke viktige steder i filmfortellingen. Når det gjelder mer funksjonsharmoniske aspekter ved musikken, og hvordan dette effektivt kan brukes av komponisten for å bidra til å styre vår følelse av temporalitet i filmen, fant vi eksempler på dette i bruken av kadenser i cuene *The Beach*, *Scene d'Amour* og *The Return*. I disse cuene fant vi også at bruken av dominant-forberedelse, og gravitasjon mot tonika, også står som eksempler på aktiv bruk av konvensjoner fra den vestlige kunstmusikken som en forsterker av det narrative i filmen. Assosiasjoner som kanskje er beregnet på den mer spesialiserte lytter blant filmseerne, fant vi også eksempler på. I cuet *The Beach* så vi at omvendingen av et motiv kunne stå som en isomorfi på «speil», og i *The Return* fant vi at oppløsning av en stor septim til grunntone, i den ene av «Hitchcock-akkordene», kunne stå som et indeksikalsk tegn på Scotties løsning av mysteriet.



## Litteratur:

Adorno, Theodor og Hans Eisler (1994): *Composing for the Films*. London : Athlone press.

Aksnes, Hallgjerd (2002): *Perspectives of Musical Meaning : A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo : Ph. d. avhandling ved Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.

Benestad, Finn (1968): *Musikklære*. 3. Opplag. Oslo : Aschehoug.

Bjørkvold, Jon-Roar (1988): *Fra Akropolis til Hollywood : Filmmusikk i retorikkens lys*. Oslo : Freidig Forlag.

Bribitzer-Stull, Matthew (2006): «The Ab-C-E Complex ; The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth- Century Music». I : *Music Theory Spectrum*, vol. 28, no. 2 (fall 2006), s. 167-190. University of California Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2006.28.2.167>. [Lesedato: 06/07/20011].

Brown, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones : Reading Film Music*. Los Angeles/London : University of California Press,

Bruce, Graham Donald (1985): *Bernard Herrmann: Film, Music and Film Narrative*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.

Carlin, Dan og Rayburn Wright (2004): *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York : Routledge.

- Cooper, David (2001): *Bernard Herrmann's Vertigo : A Film Score Handbook*. London : Greenwood Press.
- Eriksen, Asbjørn Ø. (2008): *Sergej Rachmaninovs tre symfonier : En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Oslo : Dr. Philos. ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Glomnes, Eli (2001): *Alt jeg kan si : språk, subjekt og kommunikasjon*. Oslo : LNU, Cappelen akademisk forlag.
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. London : British Film Institute.
- Hoover, Tom (2010): *Keeping Score : Interviews with Today's Top, Film, Television, and Game Music Composers*. Boston : Course Technology Cengage Learning.
- Kramer, Lawrence (2004): «Music, Metaphor and Metaphysics». I : *The Musical Times* Vol. 145, No. 1888, s. 5-18. Musical Times Publications. URL: <http://www.jstor.org/stable/4149109>. [Lesedato: ukjent].
- Larsen, Peter (2007): *Film Music*. London : Reaktion Books.
- Lexmann, Juraj (2006): *Theory of film music*. Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften Bd. 2. Frankfurt am Main : Peter Lang.
- Monelle, Raymond (2000): *The Sense of Music*. New Jersey : Princeton University Press.

- Murphy, Scott (2009): «An Audiovisual Foreshadowing in *Psycho*». I : Phillip Haywards (red.) *Terror Tracks : Music, Sound and Horror Cinema*. s. 47-59. London Oakville, CT : Equinox.
- Pendergast, Roy (1992): *Film Music : A Neglected Art*. New York : W.W. Norton & Company.
- Persichetti, Vincent (1961): *Twentieth Century Harmony : Creative Aspects And Practice*. New York : Norton.
- Porter, James (2012) «Lullaby». I : *Grove Music Online*. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17160>. [Lesedato: 23/4-2012].
- Redner, Gregg (2011): *Deleuze and Film Music : Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*. Bristol, UK : Intellect.
- Scheurer, Timothy E. (2008): *Music and Mythmaking in Film : Genre and the Role of the Composer*. North Carolina and London : McFarland & Company.
- Schnapper, Laure (2011): «Ostinato». I : *Grove Music Online*. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12387>. [Lesedato 10/10-2011].
- Schneller, Tom (2007): «David Cooper. Bernard Herrmann's *Vertigo*: A Film Score Handbook». I: *The Journal of film music*. Volume 2, number 1, fall 2007. s. 75–78. The International Film Music Society.  
URL: <http://www.equinoxjournals.com/JFM/article/viewFile/6834/4648>. [Lesedato: ukjent].

Stein, Leon (1959): *The Passacaglia in the Twentieth Century*. I : Music & Letters, Vol. 40, No. 2 (Apr., 1959), s. 150-153. Oxford University Press.  
URL: <http://www.jstor.org/stable/728985>. [Lesedato: 06/10-2011].

Straus, Joseph N. (2005): *Introduction to Post-Tonal Theory*. Third edition. Upper Saddle River, New Jersey : Pearson Education.

Swain, Joseph P.: «Dimensions of Harmonic Rhythm». I : *Music Theory Spectrum* Vol. 20, No. 1 (Spring, 1998), s. 48-71. University of California Press on behalf of the Society for Music Theory.  
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746156>. [Lesedato:22/5-2011].

Vertlieb, Steve (2002): «Herrmann and Hitchcock; The Torn Curtain». Online artikkel.  
URL: <http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-torncurtain/>. [Lesedato: 19/4-2012].

Williamson, Rosemary (2012): «Cooke, Deryck». I: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. URL:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06395>.  
[Lesedato: 21/4-2012].

### **Video:**

Hitchcock, Alfred (1958): *Vertigo*. Finnes som digital nedlastning på: URL:  
<http://www.movieberry.com/vertigo>. [Lesedato: 5/5-2011].

Waletzky, Joshua (1992): *Music for the Movies : Bernard Herrmann*. Sett online [URL]  
<http://www.youtube.com/watch?v=qfnvF3SHPAU&feature=related>. 4:01.  
[Lesedato 9/12-2011].

**Div. Online Leksika:**

Bernard Herrmann. URL: [http://no.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Herrmann](http://no.wikipedia.org/wiki/Bernard_Herrmann).

[Lesedato:22/5-2011].

Diegesis. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Diegesis>. [Lesedato: 12/2-2012].

Eduard Hanslick. URL: [http://snl.no/Eduard\\_Hanslick](http://snl.no/Eduard_Hanslick). [Lesedato: 19/4-2012].

Golden Age of Cinema. URL:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_of\\_the\\_United\\_States#Golden\\_Age\\_of\\_Hollywood](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_the_United_States#Golden_Age_of_Hollywood). [Lesedato: 18/4-2012].

Harmonisk rytme: «Harmonic rhythm». I: *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12387>.

[Lesedato 10/10-2011].

Main Titles. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_title](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_title). [Lesedato: 19/3-2012].

Neo-Riemannian Theory. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Neo-Riemannian\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Neo-Riemannian_theory).

[Lesedato: 16/3-2012].

RKO Pictures. URL: [http://no.wikipedia.org/wiki/RKO\\_Pictures](http://no.wikipedia.org/wiki/RKO_Pictures). [Lesedato: 21/4-2012].