

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Hvad gør musikken ved billedet?

Af Bo Holten

Hvis man tidligt om morgenen færdes langs søerne i København, kan man måske være heldig igennem vinduet på hjørnet af Marstrandsgade og Øster Søgade at få øje på en ung komponist, der iført slåbrok og skægstubbe nyder den fred, der opstår, efter at han som alenefar har sendt de 2 børn i skole med madpakker og det hele. I de efterfølgende morgentimer har Bo Holten komponeret talrige værker, senest en klarinetkoncert. Emnet for denne artikel er filmmusik, og udover musikken til Zappa, som vi skal høre om her, har Bo Holten lavet musik til Forbrydelsens Element, Tro Håb og Kærlighed; Busters Verden og til TV filmen Sorgagre og Ringen (Blixen).

Sanserne hænger sammen, og de påvirker hinanden. Synssansen er nok almindeligvis den mest bevidste, dvs. den optager i reglen en stor del af vor *bevidste* opmærksomhed, og det betyder i praxis at den ofte opleves som den *egentlige* der »farves« af de øvrige sanser. Man kan eksempelvis kun meget vanskeligt forestille sig en biografgænger ytre følgende efter endt forestilling: »Det var dog en herlig musik, men jeg har glemt hvad der var på lærredet.« Det omvendte er derimod uhyre hyppigt. De fleste mennesker foretager sig noget andet medens de lytter til radio, TV derimod er altopslugende. De andre sansers sekundære status, ja man kan ofte ligefrem betragte dem som hjælpe-sanser, gør dem til fortolkere af synssansen. Medens mange dyrearter, og vel også homo sapiens uden for civilisationens snærende bånd, har en velud-

viklet balance og maximal udnyttelse af alle sanser, har den europæiske civilisation udmøntet en mennesketype som er hypersensibel på det visuelle plan, men som auditivt er temmelig dum, lugtmæssigt analfabet etc. Ser vi i en film et billede fra en stue, medens lydsiden gengiver en fugls fløjten (vinduer tænkes ikke synlige her), vil den almindelige tilskuer ikke registrere fuglen, slet ikke hvilken fugl det er og evt. på hvor stor afstand den befinder sig – hun vil kun registrere, at der må være et åbent vindue et sted i stuen. Selv meget kraftige lyde udefra, hamren fx, som ligger i et næsten forstyrrende højt niveau samtidig med dialogen vil kun give underbevidstheden besked om situationens miljø, signalet registreres ikke bevidst. Alle, som har prøvet at lave en båndoptagelse hjemme i deres egen stue, vil have opdaget, hvor forbløffende mange

eksterne dagligdags lyde, som er kommet med på optagelsen udover det, man egentlig ville optage, og som først registreres, når det optagne signal aflyttes opmærksomt fra en højttaler. Kort sagt foreligger der en generel »døvhed« (læs uopmærksomhed) på det auditive plan, som kun i ringe grad modsvares af en lignende visuel mekanisme. Dertil kommer, at det menneskelige øre via koncentration er i stand til at rette opmærksomheden mod en bestemt lyd giver, som det så hører med langt større tydelighed end alt andet: Da denne mekanisme ligeledes hos de fleste mennesker er langt mere ubevidst, end hvis man fx med blikket spejder ihærdigt efter en bestemt genstand, er hele det auditive sanserum endnu mere nøgent, åbent og påvirkeligt – dvs. uden bevidsthedskorrektiver.

Denne auditive *uskyldighed* (menne-

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

at droppe og drengen synker langsomt sammen og ligger ubevægelig på det hårde stengulv. Middelklassedrengen løber stille ud af fabrikkshallen. Efter slaget med skruenøglen ønskede instruktøren 1 minut og 12 sek.s musik som langsomt listede sig igang, snart voksede inden for en melankolsk ramme til 30 sek. inde i stykket, hvor man ser middelklassedrengen forsvinde efter et mangetydidt blik på den liggende skikkelse. Satsens sidste 42 sek. skulle så være både melankolske og håbefulde, udtrykt i en slank musik: – en fin antydning af lettet afklarethed. Musikken skulle samtidig rumme et genkendeligt fragment af filmens tema.

Til denne scene komponerede jeg sats XV A, for strygeorkester, horn og engelskhorn. Satsen går i $\frac{3}{4}$, ret langsomt i tempo 73 og strygerne staver sig igennem, gående ud som en nedadgående vifte fra tonen a', grundtoneartens kvint. Musikken skulle langsomt åbne sig nedad, ned i underbevidstheden, og samtidig være en begyndelse, et oplæg til en ny fase i hovedpersonens liv, i musikalske termer udtrykt som et forspil til en ny version af filmens melodi. Jeg opererede med to forspil: først de firdelte violiner, som klart lægger op til en melodibegyndelse i takt 10 – som imidlertid ikke kommer, da de dybe strygere fastholder forspilskaracteren i endnu 3 takter ved at fastholde samme meloditone i 1. cello-stemmen. Der kommer en uvished hos lytteren: kommer der en afklaring eller ikke? Der er et crescendo under middelklassedrengens blik tilbage på den ven, han nu definitivt har frigjort sig fra. Når melodien nu sætter ind (efter drengen er forsvundet ud af billedet) er den ikke, som ofte før i filmen, spillet på obo, men på den

svært dechifrerbare fordobling: horn og engelskhorn. Temaet spiller i den enstregede oktav og har en lidt dyster farvning, som kun pletvis lyses op i satsens sidste halvdel. Texturen fastholdes med alle strygerne dybtliggende i et ortodox slow-waltz accompanement.

Da vi første gang så scenen med denne musik, blev vi klar over, at den gik ikke. Der var ingen tvivl om, at drengen havde myrdet sin gamle kammerat, og at han dybt nedbøjet gik bort for at tage sit eget liv, og sikkert sin families også. Jeg havde kort sagt ramt radikalt forkert: musikken var alt for mørk, fed og patetisk. Det måtte skives om.

Så komponerede jeg musik XV B. Besætningen var ændret til seks solostrygere for at gøre accompanementet lettere og mere gennemsigtigt. Desuden var anden del af strygerarrangementet lagt op i et betydeligt højere leje; contrabassen var væk. Taktarten i forspillet var ændret til $\frac{3}{4}$, så pauserne mellem strygerviftens udfoldende akkorder blev længere og dermed gav mere plads for tænksom forventning – og samtidig uvished om, hvad der skal komme. Skiftet til $\frac{3}{4}$ i takt 7 fik musikken til at accelerere medens drengen går bort fra sin ven, for så pludselig at standse med solo-oboens hviletone i takt 9, der hvor drengen vender sig og kaster blikket tilbage. Tempoet er nu sat ned til det næsten ubevægelige $MM = 50$ for at understrege alvoren i den nu meget lysere sats: musikkens interne kontrast er dermed betydelig øget. Soloinstrumentet er nu en dagklar obo, som spiller en temavariant (det blev for tungt og firkantet med det egentlige film-tema) der bl.a. rummer det lyse h, der giver den stærke G-dur virkning i 12. takt (dorisk). Temaet lig-

ger endvidere mere end en oktav højere end før.

Da vi så denne sats sammen med filmen, var meget blevet bedre. Drengen var nu øjensynlig glad over at han havde smasket sin gamle ven en på kraniet, og veltilfreds og i et lyrisk gemyt lyste han af for at tilbringe resten af nytårsaften (på hvilket tidspunkt scenen altså udspiller sig) sammen med sin yndige veninde. Og bogen var altså samtidig ved at springe ud. Kort sagt var det nu blevet *for* lyst og enkelt: for usammensat i udtrykket, for énsidigt fortællende. Og der var stadig *for meget* profil i melodien.

Så komponerede jeg musik XV C. Alle de vellykkede ting fra B var naturligvis bibeholdt. Men obo-melodien var nu frataget næsten al melodisk profil. Overbindingerne gjorde udtrykket uvist, og dermed ulyrisk. Obo-stemmen ligger en kende lavere og bliver derved frataget noget af sit lys. Det doriske h i takt tolv er fjernet, og hele harmoniseringen er gjort endnu mere ubevægelig. Samtidig er strygeraccompanementet lagt en smule længere ned, solo-bratschen hviler tungt på sit gentagne d, samtidig med at den solobesatte sats alligevel klinger lyst. I filmens forløb blev musikkens placering forsinket en smule så udklangen i de sidste takter slet ikke kom med: i takt 16 klippes der brat i bilde og lyd til en festlig nytårsaftensstemning, da drengen træder ind ad døren i sit hjem. Lyset i satsen gør, at man næppe tror, at kammeraten er blevet slået ihjel (det er vel meningen, at dette spørgsmål skal stå lidt åbent?), medens profil-løsheden udmaler drengens kombination af forfærdelse og lettelse, og tempoet og den ekstremt langsomme valsebevægelse udmaler den med håbe-

fuldhed blandede melankoli. Bjørn Carl Nielsens fabelagtige obo-spil på disse optagelser (specielt det tilbageholdte åndedræt i takt 9) var med til at gøre bevidst udtrykssvag og modsætningsfyldt musik optimalt virkningsfuld i en filmscene med lutter mørke billeder.

Jeg håber, det med disse få eksempler er lykkedes at vise, *hvor* fintmærkende samspillet mellem lyd og billede kan være, specielt i en situation hvor det faktisk knap er meningen, at musikken skal registreres af lytteren. En sammenligning med musik til teater eller opera er derfor heller ikke oplagt, da musikken her ligger på et langt højere dynamisk niveau, og derved med lethed presser sig ind i den bevidste opmærksomhed. Det har været forsøgt i operafilm, som fx i den nye Othello-filmatisering (Zefirelli red.), at bringe sangstemsene så langt i forgrunden, at Verdis mesterlige orkestersats over lange stræk ligger som en svag mumlen i baggrunden. Det egner den sig ikke til: dertil er den altfor dynamisk og nuanceret, og tydeligvis beregnet på en helt anden balance. Desuden fungerer operaaccompanement slet ikke på samme måde som filmmusik. Filmmusikkens styrke ligger netop i dens påvirkning af underbevidstheden (den virker måske især i svage dynamiske nuancer) og skal derfor i reglen have en ret ensartet dynamik: en *stream of consciousness* der hverken har nogen begyndelse eller slutning og ej heller nogen profil, der gør den genkendelig som musik: jo mindre påfaldende, jo stærkere virkning! Et besynderligt paradox, hvis eneste parallel jeg i øjeblikket kan forestille mig, er Palestrinas hvidskurede vokal-polyfoni.