

## KAPITTEL 4

# Den musikalske etik

Nanette Nielsen<sup>1</sup>

Universitetet i Oslo

**Abstract:** Music studies and philosophy have over the past few years seen increasing interaction: music scholars have found inspiration in philosophical topics and methods, and philosophers have engaged enthusiastically with the world of music, for example by using the art form to gain new insight into topics such as emotion, consciousness, and ethics. This scholarly interaction continually presents new and exciting interdisciplinary avenues through which both music studies and philosophy can develop and grow. While drawing on a selection of recent literature and approaches, this article accounts for (what I call) 'musical ethics' and discusses what music might bring to scholarly discourse about ethics. Instead of viewing music as a philosophical 'problem' that needs to be solved, I suggest that a more fruitful strategy is to approach music and musical engagement as a philosophical opportunity through which we can better understand ourselves and the world around us. With a focus on examples of film music, I argue that musical ethics can uncover important facets of what it means to be both human and humane.

**Keywords:** ethics, film music, listening, phenomenology

## Introduktion

For nogle få år siden havde jeg en samtale med en filosof, som arbejdede indenfor den analytiske (eller angloamerikanske) filosofi. Han spurgte mig om mit forskningsområde, og da jeg fortalte ham om min særlige interesse i forholdet mellem musik og etik, blev han meget forbavset: musik og etik? Det var nok de to forskningsemner, som – for ham som

---

1 Dette arbejde er delvist finansieret af Norges forskningsråd gennem ordningen Sentre for fremragende forskning, prosjektnummer 262762.

Sitering av denne artikkelen: Nielsen, N. (2020). Den musikalske etik. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk - og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 4, s. 61-77). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch4>  
Lisens: CC-BY 4.0.

filosof – fundamentalt set havde allermindst med hinanden at gøre; som et abstrakt objekt kunne musik da vanskeligt relateres til etiske problemstillinger. Selv blev jeg ikke helt overrasket over hans reaktion. Jeg havde på det tidspunkt allerede skrevet bogen *Music and Ethics*, hvor vi bl.a. redegjorde for den analytiske filosofis typiske tilgang til musik gennem årene, og hvordan denne indfaldsvinkel havde blokeret for visse perspektiver, især de perspektiver, som havde relevans for etik og en dybere, erfaringsmæssig forståelse af mennesket (Cobussen & Nielsen, 2012).

Men hvordan er det, at musik og musikalsk engagement kan bidrage til etikens verden? Musikvidenskab og filosofi har over de seneste 10 år set en endnu tættere bevægelse mod hinanden: musikforskere har fundet inspiration i at anvende filosofiske metoder, og filosoffer har engageret sig i musikkens verden, for eksempel at forske videre i komplekse emner som følelser, bevidsthed og etik. Resultatet er en udvidelse af musikfilosofisk diskurs, der har åbnet op for nye interdisciplinære tilgange og metoder, som i stigende grad baserer sig på en kritisk distance til den slags filosofi – angloamerikansk eller analytisk filosofi – som har behandlet musik som et problemfyldt objekt og ikke som en engagerende proces (se f.eks. Ridley, 2004; Bowie, 2007; Cobussen & Nielsen, 2012).

Denne artikel vil beskæftige sig med hvad jeg vil kalde ‘den musikalske etik’, og redegøre for, hvad engagement med musik kan bringe til diskursen om og forståelsen af etiske udfordringer og muligheder. I modsætning til at se musik som et problem som filosofien på en eller anden måde skal, eller bør, løse, foreslår jeg i stedet at se musik og musikalsk engagement som en filosofisk mulighed for endnu bedre at afdække, hvordan vi bedst kan forstå os selv og verden omkring os (for et lignende perspektiv, se også Higgins, 2011, 2012). Kort sagt belyser denne artikel, hvordan den musikalske etik kan lære os mere indgående, hvad det vil sige at være menneske og menneskelig.

## **Musik som objekt og musik som proces: forskellige etiske perspektiver**

Den filosofiske interesse i forholdet mellem musik og etik er et emne, som kan spores helt tilbage til antikken og til Platon, som mente, at musik kunne

have en stærk indflydelse på social moral, og at kunstnerisk kraft derfor burde blive kontrolleret (se Book II of *Laws*, and Books III and X i *Republic*). Hvor Platon mente, at musik kunne påvirke og forme moralske holdninger, har megen diskussion siden da beskæftiget sig med, hvorvidt denne etiske kapacitet er noget, som i en eller anden forstand findes i musikken selv, eller om den er kontekstuel determineret. Spørgsmål i relation til den første tilgang kan f.eks. forholde sig til, om en bestemt slags musik ville være 'bedre' og i højere grad inspirere til moralsk handling. En mere kontekstorienteret tilgang ville være mindre optaget af musikken selv (f.eks. stilart, strukturel opbygning eller andet musikalsk indhold) og være mere interesseret i, hvordan bestemt musik bliver brugt i forskellige sammenhænge, f.eks. kirkelige handlinger, for at underbygge eller forme etisk-relevante holdninger.

Det 20. århundrede har været præget af, hvad filosof Aaron Ridley kalder 'automania' (Ridley, 2004); et ideal, som byggede videre på den formalistiske holdning, at musik er autonom og derfor skal og bør holdes fri af diskussioner om etik. Ifølge det autonomanske perspektiv er musik som kunstform for ophøjet til at kunne drages ind i noget så verdsligt som etiske problemstillinger. For det 20. århundrede, som Lawrence Kramer opsummerer, kan musikkens rolle dermed beskrives således:

[M]usic has or should have a special status beyond good and evil, and not in the Nietzschean sense. Music, and above all Western art music, should not be pestered with ethical questions (Kramer, 2002, s. 165).

Den vestlige kunstmusik har gennem det 20. århundrede været enten bebyrdet eller beskattet med denne statustildeling, ikke mindst i diskussioner relateret til etiske spørgsmål. Et berømt – eller berygtet – eksempel er Theodor W. Adorno, som kritiserede jazz og populærmusik for at bidrage til moralsk forfald (Adorno, 1976). Denne musikkritiske holdning har også påvirket musikfilosofien i det 21. århundrede, hvor indflydelsesrige analytiske filosoffer som Roger Scruton og Peter Kivy har fortsat med at fremhæve og diskutere positive facetter af den vestlige kunstmusiks moralske karakter og effekt (f.eks. Scruton, 2014 og Kivy, 2009).

Afgørende for diskussioner om musik og etik i det 21. århundrede er spørgsmålet om, hvorvidt musik skal anses som et objekt eller en proces. Hvis betragtningsmåden er objekt-orienteret, bliver musikkens historie

hurtigt værkshistorie, og disse værker, og deres eventuelle omgang med etiske spørgsmål (om nogen), afklares ved hjælp af musikanalyse. En objekt-orienteret indfaldsvinkel til musik ville f.eks. være interesseret i, hvorvidt et værk kunne indeholde bestemte 'egenskaber' ('properties'), som ville komme frem gennem musikalsk udtryk. Helt præcist hvordan dette (objektive) udtryk relaterede til modtagerens (subjektive) indtryk, ville dog ofte være mindre klart: en filosof som Peter Kivy er blevet kritiseret for manglende ambition i forhold til at forklare forholdet mellem det objektive og det subjektive. I Kivys framework er de musikalske egenskaber i udgangspunktet opfattet af modtageren: han kalder dem 'perceived properties', og vi opfatter dem 'i musikken' (Kivy, 2009, s. 98). Men han forklarer ikke nærmere, hvordan de er opfattet, eller hvorfor dette ville være af nogen betydning. For en filosof som Andrew Bowie er dette utilfredsstillende, fordi det erfaringsmæssige, fænomenologiske aspekt ikke er en del af analysen, og fordi det af en modtager kan opfattes som meningsfyldt – hvad enten det drejer sig om etiske eller følelsesmæssige aspekter – og ikke kan reduceres til 'perceived properties', der på en eller anden måde er til stede i musikken:

The point Kivy should be making is made by Merleau-Ponty (1945), who rejects the objectifying language of perceived properties in favour of the idea that the perceived world, including music, is already full of meanings. These are of a kind which cannot be reduced to being "perceived properties" because what they are depends both on the context in which they are encountered and on those encountering them (Bowie, 2007, s. 24).

Det som Bowie implicit opfordrer til her, er i stedet en procesorienteret tilgang til musik; en tilgang som bliver mere og mere udbredt i musikfilosofien i det 21. århundrede, ikke mindst i diskussioner om, hvordan musik relaterer til etik (se f.eks. Higgins, 2011; Nielsen & Cobussen, 2012; Warren, 2014; Nielsen & Phillips-Hutton, 2021). For denne musikfilosofi – som er grundstenen i den musikalske etik – er det at forstå musik som proces og engagement vigtigt for at kunne sige noget om dens etiske kapacitet. I *The Music of Our Lives* (Higgins, 2011) skriver filosofen Kathleen Higgins for eksempel om, hvordan musik har etisk relevans p.g.a. tre aspekter: 1) dens psyko-fysiologiske kraft til at influere en lytters perspektiv og opførsel, 2)

dens evne til at udvikle de aflytterens kapaciteter som kan have værdi for etisk levemåde, og 3) musikens kapacitet til at forekomme i metaforiske og symbolske roller som kan assistere etisk refleksion (Higgins, 2011, s. 114). I en senere bog, *The Music Between Us* (Higgins, 2012) placerer hun musikkens etiske signifikans helt centralt i hjertet af, hvad det vil sige at være menneske, og skriver, at “ved at gøre os i stand til at mærke vores fælles forbindelse (*interconnection*) som mennesker, kan musik hjælpe med at gøre os mere menneskelige” (Higgins, 2012, s. 2). På lignende vis har filosof Martha Nussbaum foreslået, at musiks kapacitet til at få os til at føle bestemte følelser, gør det potentielt værdifuldt for at anerkende vores menneskelige sårbarhed (Nussbaum, 2003, s. 249–95). Denne anerkendelse af sårbarhed fører til større forståelse af vores forhold til andre og vores fælles menneskelighed. Ved at placere menneskelighed i hjertet af deres teorier, demonstrerer disse neo-aristotelske filosoffer relevansen af at overveje, hvordan det at forstå forholdet mellem musik og etik kan hjælpe os med at leve godt med os selv og med hinanden.

At forstå musik som proces og engagement i forbindelse med etik er også videreført i Nielsen & Phillips-Huttons ‘Consensual Model of Musical Ethics’ (2021). Som anden musikfilosofi nævnt her bevæger også denne model sig bort fra at prøve at få indblik i etik gennem objektet musik: det drejer sig ikke om at bruge etiske principper til at evaluere musik som et objekt, eller prøve at vurdere etiske egenskaber i selve objektet, men i stedet om at afdække, hvordan det musikalske og erfaringsmæssige kan generere nye indblik i etiske praksisser, og hvordan musikalsk engagement kan bidrage til mødet med det etiske i bestemte situationer, ikke mindst hvor de kritiske responser er involveret. I denne tilgang findes et ekko af Gibsonske *affordances*, dvs. erfaringsmæssige aspekter som “[cut] across the dichotomy of subjective-objective and that ‘[point] both ways, to the environment and to the observer” (Gibson, 1979, s. 129). Det som er i fokus, er de muligheder for handling og refleksion, som opstår i mødet med musik og dermed (i nogle tilfælde) mellem musik og etik. Når der derfor – i denne model såvel som i denne artikel – tales om *musikalsk* etik, indikerer det en beskæftigelse med, både hvordan musikalske oplevelser kan være bevæggrunde for situationer med iboende etisk relevans, og hvordan etik er erfaret, forstået og responderet på gennem musikalsk engagement.

Men hvordan kunne dette se ud i praksis i vores forhold til musik i det 21. århundrede? Vi skal nu gennemgå nogle eksempler herpå fra teoretiske og praktisk-analytiske perspektiver, som kan belyse sagen nærmere.

## Den lyttende filosof

Et vigtigt grundlag for en procesorienteret indfaldsvinkel til at afdække forholdet mellem musik og etik er, at musik, først og fremmest, er en erfaringsmæssig oplevelse (se Higgins, 2011; Cobussen & Nielsen, 2012). Filosofisk set bliver fokuspunktet for engagement og forståelse dermed flyttet bort fra objektet musik og over til opleveren selv, til den som lytter, og til det subjektive, erfaringsmæssige, fænomenologiske, som følger med dette engagement. Musikalsk engagement er desto mere unikt multimodalt og multisensorisk: det drejer sig ikke blot om at opfatte lyd og tone, men om hvordan hele kroppen deltager i en oplevelse. Musik og lyd kan påvirke vores visuelle opmærksomhed, forstyrre eller forøge vores koncentrations- evne og engagere vores krop i bevægelse, hvad enten vi er dansere, instrumentalister eller relativt passive lyttere, som simpelthen får et anderledes hjerteslag eller åndedrag. Musikalsk engagement tilbyder en helt unik blanding af det kropslige, kognitive og perceptuelt erfaringsmæssige.

Det praktisk-analytiske eksempel, jeg vil præsentere i denne artikel, kommer fra filmmusikkens verden. Musikalske associationer, som vi møder dem i f.eks. film og opera, kan sidestilles med, hvad vi oplever i dagligdagen, f.eks. livlig, positiv musik til bryllupper eller langsom, 'trist' musik til begravelser. I den virkelige verden kan vi forstå vores musikalske responser og deres etiske implikationer på mange forskellige måder, og det er disse måder, som også er afspejlet i filmens fiktive verden. Uanset hvilken kontekst vi vælger, har mennesker en kompleks forestillingsevne og kapacitet for dyb, følelsesmæssig involvering. De fleste mennesker er i stand til at genkalde sig ikke bare bestemte temaer og andre musikalske detaljer, men også specifikke associationer (billedlige, følelsesmæssige, tankerelaterede), som akkompagnerer bestemte musikalske minder. Musik har ganske enkelt kapacitet til at forme vores livs fortællinger i nutiden, fortiden og i forestillinger om fremtiden. Narrativ filmmusik trækker netop på denne kapacitet: ellers ville den ikke være så effektiv.

Før vi vender os mod denne artikels eksempel: lidt mere fra filosofiens verden for at cementere etikens rolle i alt dette. Siden vi bevæger os mod filmmusik, lad os da kort overveje, hvad etik kan dreje sig om i en filmisk sammenhæng. En filmforsker som Catherine Wheatley foreslår, at der især er to grupper her: de forskere som er interesserede i etik relateret til filmens form, og dem som er interesserede i etik relateret til filmens indhold (Wheatley, 2009). Den første gruppe fokuserer på plot, handling og karakter (f.eks. en hovedpersons moralske historie), og for den gruppe er tilskueren i en position, hvor de lærer noget, f.eks. om deres eget moralske ansvar, idet de empatiserer med bestemte personer i filmen og erfarer, at lidelsen – og løsningen – er tilgængelig i den relevante karakters narrative forløb. For den anden gruppe drejer film sig ikke kun om indhold, men tilføjer noget etisk relevant som et medium, ikke bare som en narrativ illustration, men som en aktiv deltager i en filmisk institution i en egenartet, genkendelig form. For forskere i denne gruppe kan en filmisk institution have sin egen skjulte etik, eller mangel på samme. Et eksempel er en institution som Hollywood som kunne anses som moralsk susppekt, fordi den så ofte ukritisk fremmer og idealiserer specifikke politiske værdier eller kan have overbevisende, manipulerende effekt, f.eks. ved at tilføje tilfredsstillende formelle strukturer såsom en lykkelig forløsning, når filmens slutning burde være mindre forløsende, mere usammenhængende og mere kritisk fremlagt.

Wheatleys bidrag til forskningen om etik indenfor filmstudier er hendes forsøg på at konstruere: “A new way of thinking about the film viewing experience: an ethical theory of spectatorship” (Wheatley, 2009, s. 5). Man kan se, hvordan metoden og teorien – idet den fokuserer på indhold – ville kunne forenes med den førnævnte gruppe af filmforskere, men den bearbejder derudover tilskuerens reaktion på det etiske perspektiv, som bliver præsenteret, og hvordan en filmskaber spiller en bestemt rolle i forhold til at konstruere dette etiske indhold. På den måde bliver der knyttet et tæt bånd mellem filmskaberens æstetiske valg og publikums etiske overvejelser, og Wheatleys perspektiv er en måde, hvorpå dette kan analyseres og begribes. Sammenholdt med ovenstående beskrivelser af betragtningsmåder indenfor musikvidenskab og filosofi er det genkendelige – og vældig nyttige – aspekt i denne forskning det erfaringsmæssige fokus.

Nogle film kan også i sig selv anses for at være en slags filosofi. Dette perspektiv er fremlagt af to filosoffer – Rupert Read og Jerry Goodenough – i bogen *Film as Philosophy* (2005). I deres diskussion af hvordan film som *Blade Runner* og *I fjor i Marienbad* er filosofiske, forklarer Goodenough, at de ikke bare fortæller os om filosofiske temaer eller fungerer som illustrationer af filosofiske problemer: film som disse tvinger publikum til at deltage aktivt i bestemte filosofiske temaer og perspektiver. Det er ved denne aktive deltagelse, mens tilskueren får muligheden for for eksempel at blive dybt følelsesmæssigt involveret, at sådanne film kan udfordre os i forhold til, hvad vi tror, og hvad vi tror, vi ved om vores egne liv og os selv. Når vi f.eks. i *Blade Runner* bliver konfronteret med replikanter, som både ligner og handler som mennesker, og med hvem vi empatiserer, så engagerer vi os i en livsform, der gør det vanskeligt for os ikke at blive draget ind i deres verden, som om de var akkurat som os. Idet det går op for os, at disse replikanter er mere som os, end de egentlig er, som de mennesker vi oplever i filmen, så lærer vi noget om os selv og vores egen verden. I *I fjor i Marienbad* bliver traditionelle cinematisk teknikker manipuleret og tilskueren tvunget til at deltage i fortællingens visuelle portrætter og flashbacks på en helt anden måde. Resultatet af denne udfordrende deltagelse er, at vi bedre forstår – måske endda for allerførste gang – hvad vi kan identificere som en naturlig, rationalistisk tendens til at søge efter, og forsøge at konstruere, orden. Film der i sig selv er som filosofi kan være meget effektive. I sin sammenligning mellem film og det skrevne ord siger Goodenough: “Film brings the bare functional proposition to life, makes it plausible, in a way that mere argument on paper cannot do” (Read & Goodenough, 2005, s. 23). Der lader til at være en kognitiv bevægelse fra at få noget fortalt (i en roman) om for eksempel empatisk opførsel til at se noget (i en film), som tvinger en til en bestemt form for fordybelse, til – vil jeg her tilføje – at høre noget, der tvinger til et endnu dybere og mere intensivt engagement.

## Den reflekterende lytter

Det er her, vi vender os mod et konkret eksempel på, hvordan et etisk engagement med musik og lyd i film kan se ud: vi skal overveje effekt og



virkemidler i en dynamisk spændings-duos samarbejde, nemlig instruktøren Alfred Hitchcock og komponisten Bernard Herrmann.<sup>2</sup> Den teoretiske tilgang til analysen præsenteret her kan klargøres yderligere gennem en kort detour til *Music and Ethics* (Cobussen & Nielsen, 2012), som indeholder en længere kritik af Peter Kivys kapitel “Musical Morality” (Kivy, 2009). Kort fortalt er en grundpræmis i kritikken – såvel som her i artiklen – at musik aldrig er ‘alene’ (Kivy, 2009), selv når musik kun eksisterer som en idé i komponistens fantasi, før den er skrevet ned eller delt med omverdenen, eksisterer den ikke alene, i isolation, men deler allerede en kontekst med komponistens erfaring, tiden, stedet, formålet o.s.v. Det er derfor ikke tilfældigt, at instrumental musik (‘absolute music’), som er uden billeder eller tekst, på en eller anden måde er mere ren musik, når det gælder om at forstå relationerne mellem musik og etik: konteksten er der under alle omstændigheder, så det drejer sig om at forstå denne kontekst og fortolke de (etisk relevante) associationer eller reaktioner, som kan være knyttet til bestemte musikoplevelser. Musik eksisterer som et menneskeskabt fænomen altid allerede i konteksten og er desuden tæt tilknyttet det erfaringsmæssige. Som Higgins skriver: “Music is, first of all, an experience” (Higgins, 2011, s. 113).

Dette gælder også, når musik fungerer som akkompagnement til billeder og fortællinger, såsom narrativ filmmusik. Forskning har gennem mange år grundigt vist, hvordan filmmusik og lyd er utroligt effektive virkemidler i oplevelsen af film, og at musik f.eks. er i stand til at forme fortællinger, bidrage til at skildre personer, underbygge og styrke bestemte følelsesmæssige oplevelser og konkretisere forståelse af tid og sted (se f.eks. Gorbman, 1987; Chion, 2009; Cooke, 2008). Konventionerne er veletablerede og bliver konstant udviklet og genbekræftet: det er sådan, filmmusik fungerer, og komponister skaber stadig filmmusik efter disse konventioner, fordi de er så effektive. En vigtig pointe her er, at disse konventioner også findes i det virkelige liv og kan bidrage til vores forståelse af, hvordan musik kan forme vore livs fortællinger: vi husker og benytter bestemt musik på bestemte tidspunkter og til bestemte ritualer,

---

2 Følgende sektion er en delvis reproduktion af materiale som først var publiceret som Nielsen (2019) ‘Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann: mestere i spenning’. *Z filmtidsskrift*. ISSN 0800-1464.

når vi danser, fester, går til bryllup, er i et bestemt humør eller lytter til musik på vej til arbejde. Hvis og når musik bidrager til at fortælle vores livshistorie og skaber de dertilhørende associationer, da bidrager den også til at forme og fortælle de historier, som indeholder etiske eller uetiske handlinger i vore praktiske liv. Og denne egenskab ved musikken har stort filosofisk potentiale. At ignorere associationer fremprovokeret af musik, hvad enten de er relateret til musikalske, emotionelle, eller sociale kontekster, er – som Higgins så rigtigt bemærker: “to sever from philosophical attention a basic way in which music can stimulate and guide reflection on the patterns of temporal and practical living” (Higgins, 2011, s. xvii). Fantasien spiller også en vigtig rolle her: gennem æstetiske oplevelser kan også moralske oplevelser blive aktiveret, idet man har mulighed for at forestille sig bestemte scenarier, som har relevans for ens livserfaring. Både æstetisk erfaring og moralsk engagement involverer den aktive forestillingsevne. Med filosof Elisabeth Schellekens’ ord:

If the element of actively imagining the implications, resonances and deeper structure of a work of art is germane to our aesthetic experience of it, then it seems plausible at least that it is this element that comes into play during our moral engagement with the world. In other words, it is the aesthetic, or lived and felt, aspect of our engagement with the real world – an engagement which is nurtured and perfected through our experience of art and nature – that keeps the genuinely moral aspect of our deliberations alive, preventing our moral life from collapsing into a set of ready-made propositions and decisions (Schellekens, 2007, s. 144).

Som i *Music and Ethics* (Cobussen & Nielsen, 2012) argumenterer jeg også her for at tage lytteoplevelsen alvorligt, når vi diskuterer musik og etik, fremfor f.eks. kun at fokusere på kompositionelle egenskaber ved det musikalske værk: det er via denne oplevelse, at vi bedre kan forstå, hvordan musik og lyd kan have en indflydelse på potentielle associationer og responser, og – ved nærmere analyse – hvordan disse kan have etisk relevans. I kapitlet “Musical Morality” (Kivy, 2009) præsenterer Kivy en scene fra *Schindler’s List* for at vise, at det ikke er muligt at påstå, at Bachs musik kan anses for at være en gennemgående moralsk kraft i verden: scenen viser et tydeligt eksempel, hvor en tysk soldat spiller et

Bach Præludium samtidig med, at hans kollegaer udfører koldblodige drab på jødiske flygtninge. Dette er en rimelig konklusion, men den forbliver mangelfuld: der er så uendelig meget mere at sige om netop brugen af Bach i denne scene fra *Schindler's List*, og om hvordan musik her har potentiel relevans for etisk respons og forståelse.<sup>3</sup> Som med analysen af scenen fra *Schindler's List* i *Music and Ethics* fokuserer jeg også her i artiklen på den reflekterende lytter, som gennem en oplevelse af en scene i en film er både emotionelt og fysisk involveret.

Vi bevæger os nu mod denne artikels etisk-musikalske analyse og begynder med lidt baggrundsinformation. Samarbejdet mellem Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann anses som banebrydende i filmmusik-historien, og Herrmann regnes fortsat som en af de mest indflydelsesrige filmkomponister nogensinde. Med mere end 50 filmpartiturer på CV-et var Herrmann så tiljuble i sit virke, at det nogle gange gik ud over samarbejdet mellem dem. Da de gik hver til sit i kølvandet på floppet *Torn Curtain* (1966), var det, fordi Herrmann nægtede at give Hitchcock et mere ungdomsorienteret popscore. I stedet komponerede han et moderne partitur, hvor han endnu en gang gik ind for sin utypiske orkestrering (tolv fløjter, seksten waldhorn og ni tromboner). Nogle år senere skulle Hitchcock afslå Henry Mancinis musik til *Frenzy* (1972), fordi den angiveligt lød for Herrmann-agtig. Som filmmusikforsker Mervyn Cooke formulerer det: "Perhaps Hitchcock had come to the uncomfortable realisation that Herrmann's music had, in the opinion of many, been the defining factor behind the success of his greatest films" (Cooke, 2008, s. 209). Gennem deres ti år lange samarbejde havde Hitchcock trods alt vist genuin beundring og respekt for sin kollega. I musiknotaterne til *Vertigo* (1958) kan vi for eksempel læse: "We should let all traffic noises fade, because Mr. Herrmann may have something to say here /.../ All of this will naturally depend upon what music Mr. Herrmann puts over this sequence" (Cooke, 2008, s. 206).

Hvis Hitchcock var 'the master of suspense', kan Herrmann ses som den virkelige mester bag tidsbillede og timing, som måtte til for at skabe en effektiv spændingsopbygning. Herrmanns opfindsomme og

---

3 For en mere uddybende diskussion, se Cobussen og Nielsen, 2012, kapitel 2 'Discourse'.

eksperimentelle musikteknik fandt sin perfekte mage i Hitchcocks smygende psykologi: Begges indfaldsvinkler var lige godt egnede til at skabe en effektiv interaktion med menneskesindets mørke afgrunde.

Selv om han havde rødderne godt plantet i Hollywood-traditionen, var Herrmann en af de første til virkelig at flytte grænserne for det etablerede, musikalske vokabular, da han introducerede flere ukonventionelle filmmusikelementer. Herrmanns musikalske stil var usædvanlig bred, og fra sit kundskabsrige referencekatalog kunne han skabe enkle, men effektive kompositioner. Hans musik bestod hovedsaglig af små, fragmenterede enheder – gerne ostinater (gentagne motiver), som blev repe- teret for at manipulere og strække tiden. Og melodierne (hvis de fandtes) manglede ofte en tonal forløsning, hvilket medførte, at tilskueren blev siddende i nervøs spænding afventende strukturel harmoni, i stedet for at skabe enhed og afslutning. Han undgik ofte at underbygge rollefigu- rernes følelsesliv gennem musikken og fjernede i det hele taget musik fra klimatiske sekvenser. Dermed fjernede han også en direkte forbin- delse mellem musikken og handlingen på lærredet. Han blev kendt som en mester i psykologisk og emotionel intensitet og blev hurtigt populær, fordi han benyttede sig af neurotiske lyde til at skildre det mørke indre i forkvaklede menneskesind.

Herrmanns fantastiske evne til at time lydbilledet har skabt nogle af de mest skræmmende, musikalske øjeblikke i filmhistorien. Bruse- badsscenen fra *Psycho* (1960) er måske det mest berømte eksempel, men bestemt ikke det eneste. Som både orkestrator og dirigent af egne værker var Herrmann fuldstændig fri til at skabe distinkte, idiosynkratiske lyd- landskaber gennem at jonglere opfindsomme instrumenteringsvalg med usædvanlige konstellationer af instrumenter (nogle gange elektroniske) i unikke kombinationer.

Herrmann har beskrevet filmmusik som “the communicating link bet- ween the screen and the audience, reaching out and enveloping all into one single experience” (Cooke, 2008, s. 12). I stedet for at lade musikken og lyden bare supplere fortællingen var han mere optaget af effekten, som musikken kunne have på tilskueren. Dette gjorde ham ikke bare til den perfekte partner for Hitchcocks psykologiske mareridt: hans lydarbejde og effektive manipulering af filmoplevelsen er et udmærket eksempel at

analysere for procesorienterede musikfilosoffer, ikke mindst dem med interesse i musik og etik.

Mit eksempel i denne artikel stammer ikke fra *Psycho*, men fra filmen, som fulgte umiddelbart efter, *The Birds* (1963). I *Vertigo* (1958) var Hitchcock begyndt at udvikle en kunstnerisk stil, som ville blive videreført i *Psycho*, og som nåede sit endelige, formfuldendte potentiale i *The Birds*: Han skulle kontinuerligt bevæge sig forbi Point Of View-indstillinger forbundet med en bestemt rollefigur og i stedet berøre tilskuerens frygt direkte. Dette blev for eksempel opnået ved at introducere rollefigurer, som tilskueren kunne identificere sig empatisk med, for så at fjerne dem fra fiktionsuniverset. Dermed ville tilskueren føle tabet endnu tydeligere, endnu mere direkte. Ved at lade de auditive og visuelle stilvalg samarbejde så tæt, skulle lydlandskabet understøtte det psykologiske fokus og – gennem sonisk manipulation – forstærke det umiddelbare og direkte i spændingen.

*The Birds* har ingen filmmusik i traditionel forstand, men i stedet et partitur, som udelukkende består af elektronisk manipulerede lyde. Herrmann opererede som konsulent og rådgiver for lyddesignerne Remi Gassmann og Oskar Sala, som havde brugt et Trautonium-keyboard for at skabe elektroniske fuglelyde. Gruppen arbejdede en måned i Salas studio i Berlin, gennem sommeren 1961, med at skabe et soundtrack, som ikke bare inkluderede fuglelyde, men også smækkende døre og vinduer eller lyden af hamring, når de forskræmte landsbyboere måtte barrikadere deres hjem mod de flyvende rovdyr.

Selv stilhed blev nogle gange fremstillet elektronisk. Ja, faktisk spiller stilhed en betydelig rolle i spændingsnavigationen (som vi skal komme nærmere ind på). Filmens slutning for eksempel viser en bil, som bevæger sig lydløst, uden motorstøjen vi hørte i foregående scene. Stilheden skaber en forventningspause, idet motorstøjen er erstattet med fuglelyde – et tegn på det vedvarende trusselsbillede.

Fortolkningen præsenteret her er en illustration af både Higgins' og Nussbaums observationer om musikkens etiske relevans, og hvordan denne er central i vores forståelse af hvad det vil sige at være menneske og at føle sig menneskelig. Den spænding, som Herrmann opnår, er, som vi skal se, af en psyko-fysiologisk kraft: publikum bliver både emotionelt og

fysisk involveret, og lydbilledet kan – sammen med et kraftigt manipulerende visuelt univers – effektivt influere både perspektiv og opførsel. Idet der er et møde mellem det menneskelige og det umenneskelige – mest tydeligt i eksemplet her i form af sårbare børn, som angribes af aggressive fugle (fugle som er yderligere umenneskeliggjort gennem elektroniske lyde) – er invitationen til empatisk engagement også tydelig. Denne anerkendelse af sårbarhed og menneskelighed, som ikke mindst styres gennem forholdet mellem lyd og stilhed, er en ikke så stiltiende opfordring til etisk reflektering.

Herrmanns sublim greb om tid og timing i spændingsopbygningen kan vises ved at se på en af filmens mest uforglemmelige scener (omtrent midtvejs i filmen): En gruppe børn er samlet inde i Bodega Bays skolebygning og synger en version af 'Risseldy Rosseldy' (valgt af manusforfatter Evan Hunter). Fordi sangen er så tydelig diegetisk, altså indenfor filmens fiktionsunivers, fungerer den også som en katalysator for handlingen i stedet for den anden vej rundt. Sagt på en anden måde – tiden som vies til fremføringen af sangen, i real-time, understøtter handlingen og tilskuerens forventninger; her tager det auditive præcedens.

Vi er klar over, at vi lytter til sangen, som den udspiller sig i real-time, og vores opfattelse af tiden bestemmes af denne bevidsthed, idet sangen fortsætter vers efter vers, strofe efter strofe, ord efter ord. Således bliver tilskuerens auditive opmærksomhed rettet mod en tidsafhængig hændelse, inddelt i genkendelige, repetitive og forudsigelige strukturer.

Samtidig med at sangen retter opmærksomheden mod sig selv og overtager vores oplevelse af tidens gang, understreges også stilheden omkring hovedpersonen Melanie Daniels (Tippi Hedren). Hun sætter sig ned udenfor skolen og hører sandsynligvis den samme sang, vi hører, tænder en cigaret, ånder og reflekterer. Fysisk set er åndedrættet centralt: her er der tid til at ånde, og vi ånder med hende. Hun hverken ser eller hører fuglene, vi ser i flygtige glimt bag hende. Fuglene samler sig i stilhed, og vores voksende frygt forbliver lige så lydløs. Ikke nødvendigvis frivilligt; måske har tilskueren behov for at udbryde 'se bag dig!'. Men et skrig i den virkelige verden ville ikke blive hørt af protagonisten – det ville have været lydløst som i en drøm, hvor vi ønsker at skribe, men ikke kan. I stedet bliver tilskueren tvunget til at kvæle skriget og holde vejret i nervøs spænding.

Scenen spiller kraftfuldt på det antydede: Det vi ikke kan se, bliver desto mere skræmmende, fordi virkeligheden omkring det, som antydes, overlades til vores fantasi. Hver gang Hitchcock får os til at se væk fra fugleflokken, kan vi bare forestille os, hvor meget den vokser. Og hver gang han tillader os et tilbageblik, bliver vores frygt bekræftet. Vi føler måske et behov for at se væk, men blikket er fæstnet.

Børnestemmernes uskyldighed, idet de kæmper sig igennem repetitive, tungekrøllende verselinjer, øger bare frygten: Fuglene er ligeglade med, at ofrene er børn. Faktisk virker fuglenes stille, repetitive, voksende forsamling til sangen, som om de er tiltrukket af muligheden – noget som igen gør dem endnu mere skræmmende og uhyrlige.

Når Daniels endelig opdager fugletruslen, kan heller ikke hun skrige, men må bekæmpe sin frygt, idet hun forsigtigt bevæger sig væk for at undgå et umiddelbart angreb. Hendes respons er rolig og behersket – stadig akkompagneret af sangens insisterende repetition og uskyldighed (børnenes uskyldighed og de uskyldiges uvidenhed om, hvad der ligger foran dem). Da hun kommer til skoledøren, afsluttes sangen endelig, men selv om vi nu sendes tilbage til en fortælling drevet af dialog og visualitet, er fokuset stadig på stilhed og lyd. Børnene bliver instrueret til at gå 'så stille som muligt' og 'ikke lave lyd', helt til læreren siger, at de må løbe. Idet kameraet tager os med udenfor til et nærbillede af fuglene, har vi tid til at suge stilheden ind, før lydbilledet pludselig bryder ud i elektronisk manipulerede vingeslag og skrig: Effekten er gåsehudsfræmkaldende. Kontrasten mellem stilhed og lyd intensiveres gennem det støjfulde angreb, som følger, idet de skrækslagne børn løber (sårbare) mod deres hjem; deres skrig lige så forudsigelige og repetitive som sangen, de netop fremførte. Siden tilskueren netop er blevet bedt om at vie ekstra meget opmærksomhed til deres stemmer, bliver man nu fuldstændig opslugt af det auditive i oplevelsen – på godt og ondt.

I dette musikalske engagement ligger den etiske udfordring – og mulighed – for den reflekterende lytter: lydbilledet bliver centralt i forhold til at præsentere, hvad det vil sige at være menneske og sårbar, ude af stand til at handle. Det er igennem Herrmanns sirligt konstruerede og perfekt timede brug af lyd og stilhed, at tilskuerens direkte, emotionelle involvering finder sin grufulde fuldkommenhed. Sangens repetitive

enkelhed vil sandsynligvis rodfæste sig i mindet og få vores frygt til at blusse op – også når vi befinder os i hjemmets trygge ro. Som med så mange andre skrækindgydende filmøjeblikke fra det indflydelsesrige Hitchcock/Herrmann-samarbejde: Selv om vi allerhelst vil glemme dem, bliver det vanskeligt – om ikke umuligt – at gøre. Konfrontationen med sådanne effektive musikalske oplevelser kan være ubehagelig, men ikke desto mindre kaste tiltrængt lys på, hvad det vil sige at være menneske og føle sig menneskelig, hvis – og når – verden vi oplever, er af umenneskelig karakter. Heri ligger potentialet for den musikalske etik: Det er i en sådan proces-fokuseret forståelse af musikkens etiske kapacitet, at det bliver klart, hvad engagement med musik kan bringe til diskursen om etiske udfordringer og muligheder.

## Referencer

- Adorno, T. (1976). *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury Press.
- Bowie, A. (2007). *Music, philosophy, and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chion, M. (2009). *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.
- Cobussen, M. & Nielsen, N. (2012). *Music and ethics*. London: Routledge.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, and London: British Film Institute.
- Higgins, K. M. (2012). *The music between us: Is music a universal language?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Higgins, K. M. (2011). *The music of our lives*. Lanham, MD: Lexington Books. (Originally published 1991).
- Kivy, P. (2009). *Antithetical arts: On the ancient quarrel between literature and music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2002). A prelude to musical ethics, *Dutch Journal of Music Theory* 7, no. 3 (November), 165–173.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Nielsen, N. & Phillips-Hutton, A. (2021). Ethics. I T. McAuley, N. Nielsen & J. Levinson (Red.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Nielsen, N. (2019). Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann: mestere i spenning. *Z filmtidsskrift* 2. <http://znett.com/2019/06/z-nr-2-2019-regissor-komponist/>



- Nussbaum, M. (2003). *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Plato. (2018). *Laws*. Schofield M. (Red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato. (2007). *The Republic*. Lee D. (Overs.). London: Penguin Books Ltd.
- Read, R. & Goodenough, J. (Red.). (2005). *Film as philosophy: Essays in cinema after Wittgenstein and Cavell*. London: Palgrave Macmillan.
- Ridley, A. (2004). *The philosophy of music: Theme and variations*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.
- Schellekens, E. (2007). *Aesthetics and morality*. London: Continuum International Publishing Group.
- Scruton, R. (2014). Music and morality. *Disputatio: Philosophical Research Bulletin*, 4, 33–48.
- Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's cinema: The ethic of the image*. New York: Berghahn Books.