

Hitchcock

Film with live music

Ciné-Concerts

Psycho

24.09.25

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

19:30 Grand Auditorium

Vertigo

10.01.26

Samedi / Samstag / Saturday

19:30 Grand Auditorium

Blackmail

13.03.26

Vendredi / Freitag / Friday

19:30 Grand Auditorium

Mercedes-Benz

LE NOUVEAU CLA ÉLECTRIQUE.

Le nouveau CLA repousse les limites de la conduite électrique avec aisance. Performant sur les courts trajets comme sur les longs voyages, il offre une autonomie de 775 km (WLTP) et une recharge ultrarapide de 325 km en seulement 10 minutes.*

Voici la nouvelle référence en matière de conduite électrique.



12,5 - 14,7 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Plus d'infos sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu).

Hitchcock

Film with live music

FR Pour en savoir plus sur la musique américaine et la musique britannique, ne manquez pas les livres consacrés à ces sujets, édités par la Philharmonie et disponibles gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über die Musik und Musikszene Amerikas und Großbritanniens erfahren Sie in unseren Büchern zum Thema, die kostenlos im Foyer erhältlich sind.



Coproduction Philharmonie et Cinémathèque de la Ville de Luxembourg



Hitchcock: Psycho

Film with live music

Luxembourg Philharmonic

Anthony Gabriele direction

Film: *Psycho* (1960)

Alfred Hitchcock réalisation

Joseph Stefano, Robert Bloch scénario

Bernard Herrmann musique

Anthony Perkins Norman Bates

Vera Miles Lila Crane

John Gavin Sam Loomis

Martin Balsam Milton Arbogast

© A Universal Picture

EN, st FR

Film accessible aux personnes âgées de 16 ans et plus

60'

50'

Hitchcock: Vertigo

Film with live music

Luxembourg Philharmonic

Ben Palmer direction

Film: *Vertigo* (1958)

Alfred Hitchcock réalisation

Alec Coppel, Samuel A. Taylor scénario

Bernard Herrmann musique

James Stewart John «Scottie» Ferguson

Kim Novak Madeleine Elster / Judy Barton

Barbara Bel Geddes Midge Wood

Tom Helmore Gavin Elster

Film Courtesy of Paramount Pictures

EN, st FR

Film accessible aux personnes âgées de 12 ans et plus

65'

65'

Hitchcock: Blackmail

Film with live music

Luxembourg Philharmonic

Frank Strobel direction

Film: *Blackmail* (1929)

Alfred Hitchcock réalisation

Alec Coppel, Samuel A. Taylor scénario

Neil Brand musique (orch. Timothy Brock)

Anny Ondra Alice White

John Longden Detective Frank Webber

Cyril Ritchard Mr. Crewe

Donald Calthrop Tracy

Film by courtesy of StudioCanal

Muet, st EN

Film accessible aux personnes âgées de 12 ans et plus

80'

«(r) résonances» Study day (DE):

Tomi Mäkelä

«Mozart is the boy for you!»
(*Vertigo*): Alfred Hitchcock und
die klassische Musik.

22.02.26

Sonntag

FR Pour celles et ceux qui souhaitent s'immerger un peu plus dans une époque, un thème ou dans l'oeuvre d'un compositeur, la Philharmonie offre des journées thématiques avec des experts dans leur domaine. Connaissances préalables non nécessaires mais intérêt et enthousiasme pour la musique bienvenus!

DE Für diejenigen, die sich in eine Epoche, ein Thema oder ein Œuvre vertiefen möchten, bietet die Philharmonie Thementage mit Expert*innen auf ihrem Gebiet an. Vorkenntnisse sind nicht erforderlich, aber Interesse und Begeisterung für Musik sind willkommen!

14:00–18:00

Espace Découverte

Tickets: 20 €

Auf Deutsch



Alfred Hitchcock, 1966 photo: Peter Dunne



enttäuscht:

/ɛn 'tɔɪft/ Adjektiv

**Wenn Sie merken,
dass Sie den letzten
Gruß der Solistin
verpasst haben...**

**Lassen Sie sich den großen
Moment nicht entgehen.
Richten Sie den Blick auf
das Podium, nicht auf Ihren
Bildschirm.**

FR **Brelan lancinant**

Jacques Amblard

Voici trois films d'Hitchcock, la version muette de *Blackmail* (*Chantage*, 1929), les fameux *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958) et *Psycho* (*Psychose*, 1960). Nous (re)découvrons des musiques associées, ici somptueusement servies par des versions live exécutées sous l'écran.

Il y a la musique exclusive de Neil Brand, composée en 2008, orchestrée par Timothy Brock, pour *Blackmail*. Un film muet n'ayant, par définition, pas de bande son, aucune musique n'y est définitivement affiliée non plus. Une version « postmoderne », par Brand, ce spécialiste britannique des compositions sur images animées anciennes, est donc possible. On redécouvre aussi les fameuses – et cette fois fixées, *attitrées* – musiques de Bernard Herrmann, souvent dit « *le musicien d'Hitchcock* », car ils ont travaillé ensemble sur non moins de neuf films, à partir de cette première collaboration, déjà saillante, pour *Vertigo* en 1958, immédiatement suivie par *Psycho* qui engendra, sans doute, le plus célèbre « moment de musique de film » véritablement depuis un siècle de compositions enregistrées pour le cinéma parlant : la « scène de la douche ». C'est dire que pour Neil Brand la gageure est de taille : prendre la suite d'Herrmann.

Mais quelle suite ? Celle de créer, par des sons, une peur, un frisson, soutenant ceux des images qui entendent, chez « Hitch », engendrer un peu cela : le vertige – souvent horrible – de la découverte soudaine de l'insoupçonné (et absolument indésiré), vertige où Hitchcock est non seulement passé maître, mais passe pour le glorieux pionnier.

Or cette réputation pourrait lui avoir été bien plus concédée par Herrmann qu'on ne le suppose. Une bonne musique – Herrmann le répète dans divers textes – passe paradoxalement inaperçue. Elle agit de façon subliminale.

Car, au mieux, conclut Herrmann de façon aigre-douce, le public de cinéma « n'écoute qu'avec la moitié d'une seule oreille ».

Or ceci ne remet pas en cause l'importance de la musique, en fait : bien au contraire. Le public ne se méfie pas de ce qui semble arriver par l'arrière de sa conscience quand l'avant est hypnotisé par les images, d'autant plus en grand écran.

Cette importance clandestine de la musique, Herrmann va jusqu'à la chiffrer : « *Hitchcock n'achève un film qu'à 60%. Je dois le terminer pour lui.* » Un considérable 40% ainsi incomberait à Herrmann. On pourrait même gonfler ce chiffre au-delà des 50% ? Ce serait dire que le musicien a composé des quasi-opéras (*Psycho*, *Vertigo*...) « sur des livrets d'Hitchcock ». Mais quand la musique fait date, ceci ne semble pas si absurde. Ne dit-on pas couramment qu'Ennio Morricone a écrit des quasi-opéras (sur des « livrets de Leone ») et John Williams, encore davantage, une trilogie néo-wagnérienne sur des livrets de George Lucas (1977-1983) ? (Le fait que Steven Spielberg et Lucas aient soi-disant inventé les blockbusters ne se dirait-il pas autant ainsi : c'est Williams, leur musicien commun, qui tout simplement les a clandestinement conçus encore davantage ? Osons aller plus loin. Si les Américains ont continué à dominer la planète après le choc pétrolier de 1973, n'est-ce pas aussi grâce au *soft power* du rêve hollywoodien et donc aussi grâce à John Williams ?) Pour dire

ceci plus modestement, le frisson associé au suspense a-t-il été inventé par Hitchcock ou par Herrmann ? Les deux sans doute. Mais lequel des deux, au-delà, a pérennisé définitivement, à l'écran, le genre du polar et, plus précisément, la figure du psychopathe, devenue plus que classique, quasi-modèle sociétal grinçant : *American psycho* de Bret Easton Ellis, dès 1991, ne finissait-il pas par faire du tueur en série un héros tragicomique, voire un séducteur irrésistible, sans parler du personnage d'Hannibal Lecter définitivement popularisé la même année par le cinéaste Jonathan Demme ?

La musique d'Herrmann, en fait, a recyclé une grande invention de 1913 pour façonner « l'obsession malade » en sa version musicale. C'est l'*ostinato*. Avant Herrmann, et ses débuts à l'écran en 1941, rien moins que pour le *Citizen Kane* d'Orson Welles, la musique de film semblait un genre symphonique « bavard », une musique fleuve accompagnant l'image en permanence, ce qu'on appelait l'*under-scoring*. C'était l'époque de Erich Wolfgang Korngold. La musique était composée intégralement après les rushes, dirigée et enregistrée devant le film – en principe déjà – entièrement monté. Le langage était romantique, wagnérien, tchaïkovskien plus encore.

Mais Herrmann, né en 1911 (quatorze ans après Korngold), en pleine modernité musicale, a grandi avec la musique du 20^e siècle, celles de Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Alban Berg, ou de son compatriote et bientôt ami Charles Ives.

Cet *ostinato* (« obstiné » en italien), est issu de Stravinsky. Or Herrmann le réemploie en pionnier pour l'écran, pour figurer des personnages inquiétants dans leur *obstination*, précisément, comme Scottie, héros de *Vertigo*, hanté par une femme, ou surtout Norman Bates, le vrai héros de *Psycho*, dévoré par sa mère qu'il a tuée, ou pour montrer que tout un chacun, donc chaque « névrosé », s'il n'est pas « hystérique », est alors « obsessionnel », ce que Freud développait à partir de *Cinq leçons de psychanalyse* dès 1910.

L'*ostinato* avait fait la séduction hypnotique d'une œuvre restée depuis la plus célèbre du 20^e siècle : le *Sacre du printemps* (1913)

de Stravinsky. « L'accord du sacre » était répété frénétiquement. Il s'agissait d'exprimer la transe archaïque, tribale, voire sexuelle, pour Stravinsky. Reproduire le procédé pour l'associer à une obsession amoureuse (*Vertigo*) et conséquemment sexuelle, ou à une transe meurtrière et non moins étiologiquement sexuelle (*Psycho*), semblait ainsi une idée judicieuse de la part d'Herrmann.

***Psycho* (1960) ou l'ostinato du couteau**

Le générique qui ouvre *Psycho* pullule de violents motifs qui tournent en boucle. Stravinsky semble avoir revêtu une camisole de force. Or on voit là qu'en effet Herrmann compose le film et pas seulement sa musique. Il choisit lui-même, n'en déplaie à « Hitch » si besoin, de donner au générique une couleur – très sombre – qui révèle déjà ce qui va arriver, mais de façon souterraine, sinon ce serait choquant, et en fait moins efficace, de peindre ainsi, de front, d'emblée, une pulsion meurtrière et répétitive sur une liste de noms (un générique). Herrmann modernise toute notion de tension horrifique engendrée par la musique et son éventuelle décontextualisation des images. Car non. Il ne fait pas d'*underscoring*. Sa musique ne vient pas partout. Il écrit des numéros, de petits passages contrastés entre eux, qu'il associera à tel ou tel moment du film, chacun pouvant revenir plusieurs fois comme un bref *leitmotiv* redoutable, *cut*. Chaque numéro se répète.

Ainsi le plus célèbre d'entre eux, *sublimement* strident (le sublime en effet selon Edmund Burke, son définisseur originel dès 1757, naîtrait de « l'horreur délicate ») le numéro de la douche, se répète au second meurtre, celui du détective Arbogast, et au quasi-troisième, celui, manqué cette fois, de Lila Crane, sœur de cette étrange héroïne « tronquée » de la seule première moitié du film (là est d'ailleurs la grande nouveauté du récit). C'est plus qu'un vague leitmotiv : c'est une *horreur créée musicalement*, en fait, comme on le verra plus loin : plus encore que les images presque moins inventives à ce moment, si l'on oublie le gros plan sur le pommeau de douche



Alfred Hitchcock

aspergeant et l'ombre de la « meurtrière » venant d'abord en profondeur de champ et derrière le rideau de douche.

Or chaque numéro est lui-même répétitif. Pourquoi ? Car Herrmann crée un matériau *sécable* au montage ou remontage. Puisque ce numéro est répétitif, on peut le couper, ou le doubler, il restera à peu près lui-même ! Cette leçon, nouvelle, exclusive, il l'a apprise avec Orson Welles, dès avant-guerre, quand nos deux jeunes compères collaboraient à des feuilletons radiophoniques, comme leur fameuse *Guerre des mondes* (1938). Welles changeait souvent d'idée au dernier moment. Il fallait s'adapter, couper, recoller, et la musique aussi...

Cet aspect subtilement kilométrique, de musique sécable ou répliquable, à l'époque, préfigurait ni plus ni moins le minimalisme

– en peinture et architecture aussi – d'ailleurs très américain, des années 1960. Voilà surtout la modernité d'Herrmann. Son minimalisme visionnaire.

Par ailleurs, Herrmann composait ainsi de « pré-œuvres-ouvertes » à géométrie variable, non fixée, dès avant-guerre, pour les besoins prosaïques de la radio, avant que Cage « n'invente » le procédé officiellement en 1959 dans *Music of changes*. Mais comme souvent, les « genres mineurs » – raison pour laquelle un Quentin Tarantino saluait tant ces derniers – inventaient en permanence mais officieusement et prosaïquement : pour ceci, cela, ou s'adapter, dans notre cas, au metteur en scène.

Or, autant on doit s'adapter au metteur en scène, autant on peut aussi décider quand viendra la musique et quand le silence... et ainsi faire œuvre dramatique et pas seulement soubassement musical. Car songeons qu'Hitchcock, au départ, ne voulait aucune musique dans... la scène de la douche ! Il voulait une glaciale tuerie. On saisit l'idée. Mais il y avait donc encore mieux.

C'est Herrmann qui a imposé ces « sons d'oiseaux », rappelant les volatiles empaillés de façon inquiétante par Bates, et répétés obstinément. Si le passage de musique est resté célébrisime, c'est aussi pour sa réelle invention : sans doute parmi les meilleures mesures composées par Herrmann. Car Stravinsky, en 1913, n'avait pas encore eu l'idée d'appliquer l'*ostinato* à des sons suraigus et effectuant de petits glissandos (ces célèbres « cui », « cui », « cui »), sons créant déjà presque mécaniquement une terreur, comme s'ils engendraient en le mammifère en nous une alerte archaïque face à quelque attaque de ptérodactyle (ou de prédateur historiquement plus probable...).

Ici la modernité est musicale mais aussi sonore. Herrmann avait toujours goûté les nouvelles lutheries. Il fut l'un des premiers à utiliser le thérémine (sortes d'ondes Martenot exportées aux USA par le Russe Lev Termen) pour le film de science-fiction *The Day The Earth Stood Still* (*Le jour où la terre s'arrêta*, 1951), créant ainsi le son futuriste, ondoyant, de la « menace extra-terrestre », reconduit d'ailleurs en hommage par Danny Elfman dans la musique de *Mars Attacks!* (1996) de Tim Burton. De même, ici, Herrmann accentue le frémissement des cordes aiguës par des sons électroniques, comme s'il inventait – avec à propos en 1960, époque pop – une pédale de saturation rock pour les violons. Reste à savoir si l'orchestre, ce 24 septembre, devant l'écran, réassociera cet effet électrique ou non. Gilles Deleuze pensait que le moteur mystérieux de la musique était traditionnellement son « devenir-oiseau ». Mais eût-il imaginé le présent « devenir-oiseau-terrorisant » ?

On comprend mieux encore ce topos ornithologique en considérant qu'en 1963, hélas, Hitchcock réussit à imposer l'absence totale de musique (à tort selon nous) pour *Les Oiseaux*. Alors Herrmann produit à la place une bande son créative. Il travaille des enregistrements d'oiseaux comme l'eût fait Pierre Schaeffer au Groupe de Recherches Musicales dès 1948. Mais c'est une première, en 1963, au cinéma. Il fait grincer les volatiles sinistrement et la scène de la douche « continue » malgré tout ainsi dans cette autre ornithologie inquiétante. Dans les deux films, le « mauvais oiseau », caché ou non, brille de ce que François-Bernard Mâche eût appelé un « *modèle de nature* » très parlant au spectateur-auditeur certes « inconscient », ou peu conscient grâce à « *la moitié d'une seule oreille* ».

La répétition se répète. Un fa des cordes graves est répété 43 fois quand Lila visite clandestinement la chambre d'enfant de Bates ; même le motif calme, romantique, quand elle découvre la chambre de la mère supposée non-morte se répète trois fois, paisiblement. Un romantisme de la désuétude lancine ainsi, lui aussi avec la justesse d'un minimalisme décidément très américain en 1960. Et déjà très Herrmannien.

Dans tous les cas, Herrmann cite ou recycle avec efficacité voire ostentation. Lorsque la sœur (Lila Crane), encore dehors, monte discrètement vers la vieille maison, un limpide édifice de cordes se resserre progressivement, chromatiquement, demi-ton par demi-ton : comme si un piège se fermait invisiblement (musicalement) sur la chercheuse intrépide. Ce contrepoint d'abord très écartelé, avant de se resserrer donc peu à peu, est typique du funeste 20^e siècle – siècle de la démesure noire et de la Shoah – comme pour figurer un vide horrifique entre deux voix autrefois beaucoup plus rapprochées par les vieilles règles du contrepoint, notamment celles de Johann Sebastian Bach. Ce resserrement simple des voix deviendra un « geste » ostensible à la György Ligeti, celui notamment de son *Escalier du diable* (1988–1994) mais donc ici dès 1960.

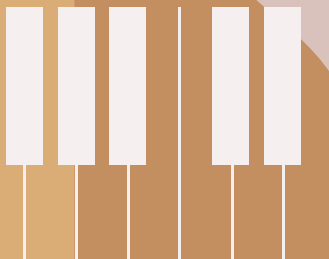
Ce caractère emblématique, cette non-peur d'apparaître trop simple, est sans doute celle d'un musicien qui voit la musique de film, en réalité, comme une activité secondaire, lui qui rêve d'une carrière de chef d'orchestre et qui sait que le public des salles obscures ne l'écouterà jamais « *qu'avec la moitié d'une oreille* ». Ce réalisme, efficace, provient ainsi peut-être d'un désenchantement... générateur. Le resserrement ci-dessus bute enfin sur un accord tendu, dit demi-diminué typique d'Herrmann, certes, mais d'abord aussi du Debussy de *Pelléas et Mélisande* (1901/02). Cet accord élégant, néo-médiéval, car « accord Pelléas », avec son petit ancêtre baroque l'accord de septième diminuée, tisse l'atmosphère de l'amorce du film, à Phoenix, en cette descente d'accords en resserrement (puis remontée) comme pour figurer déjà, en coulisse, car musicalement, une autre dialectique de piège se fermant – ou non – sur notre pauvre secrétaire, Marion Crane, héroïne un peu dérisoire : Hitchcock – donc Herrmann aussi – la traite avec ambiguïté, il l'aime, la moque, la tue, un peu comme Gustave Flaubert traitait sa très ordinaire Emma Bovary en 1857. On arrive encore sur un accord Pelléas. La splendeur mystérieuse du début du film est ainsi secrètement... impressionniste, « à la française ».

“ L'ENTHOUSIASME
EST CONTAGIEUX,
LA MUSIQUE MÉRITE
NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années,
nous continuons à soutenir nos institutions culturelles,
afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

All Together: «Meine Mutter und ich haben beim Projekt mitgemacht und ich konnte die Freude miterleben, die sie beim Singen hatte. Die humorvolle und professionelle Anleitung während der Proben hat eine angenehme Situation geschaffen. Vielen Dank an die Fondation EME, dass sie so tolle Projekte ermöglicht. Es war mein erstes Projekt mit EME und generell in dieser Art, doch auf jeden Fall nicht das letzte. Ich bin sehr dankbar für diese Zeit, das Singen, die neugewonnenen Menschen in meinem Leben, einfach empfehlenswert!»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, nous soutenir ou participer, visitez:
Um mehr zu erfahren, uns zu unterstützen oder mitzumachen,
besuchen Sie: **www.fondation-eme.lu**

Si la répétition est stravinskienne, d'autres procédés, moins tapageurs, sont ainsi debussystes, mais aussi mahlériens, bartókiens, bergiens. L'effectif étrange, hautement romantique, est celui d'un simple orchestre à corde, comme dans le très célèbre *Adagietto* de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler (1901/02), si suggestif, voire visuel, bientôt d'ailleurs détourné par Luchino Visconti pour sa musique de *Mort à Venise* (1971) d'après Thomas Mann (1912). C'est ainsi, par des violons exclusifs, que *Psycho* a quelque chose d'une *Mort à Phoenix-Arizona*, avatar pourrissant d'un romantisme déjà délirant voire délétère chez Mahler.

Voyez aussi les points communs avec la propre *Sinfonietta* (1936), pour cordes seules, d'un Herrmann de vingt-cinq ans encore rêveur. Le musicien s'auto-cite même explicitement quand Bates se débarrasse du premier corps. Il y reprend l'obscur motif du quatrième mouvement (« interlude », largo), ces sombres basses écartelées en « chromatismes à accident d'octave » : ce procédé moderne et fédérateur ne pouvait qu'intéresser notre synthétiseur de modernités, en ce qu'il est typique tant d'un Sergueï Prokofiev dit « néoclassique » que d'un Edgar Varèse dit plus moderne encore qu'Arnold Schönberg avant-guerre.

Plus généralement, cette *Sinfonietta* affiche donc cet effectif si séducteur de sérénade galante, les cordes pures, comme aussi dans l'*Adagio pour cordes* du compatriote Samuel Barber (également de 1936...) mais chez le jeune Herrmann, alors esthète ambitieux, cordes demeurant séductrices en version pourtant radicales car atonales, voilà l'écart générateur. Herrmann en reprendra le récurrent contrepoint mystérieux, à deux voix, doux (les cordes), mais sans repère bien connu (atonal), cet écart engendrant un malaise, un *unheimlich* (la freudienne « inquiétante étrangeté »).

Ces étranges diphonies viennent « sous » Norman Bates, la première fois qu'il s'irrite – mais se contenant encore – contre l'héroïne quand elle lui suggère de placer sa mère en institution, ou juste après l'appel du privé (Arbogast) depuis la cabine téléphonique, ou encore dans la scène finale, le gros plan du tueur enfin capturé, quand on entend

la voix de sa mère derrière son visage à l'expression empoisonnée, cette même expression « moderne » que redemandera souvent Stanley Kubrick pour ses anti-héros d'*Orange mécanique* (1971) puis de *Shining* (1980).

Or ce contrepoint à deux voix des cordes, « égaré », hiératique (atonal), Herrmann l'a peut-être déjà entendu chez Mahler, qu'il apprécie avant l'heure, car bien avant la vogue pour le Viennois dans les années 1960. Mahler a l'intuition de ce contrepoint doux et sombre, à la fin de sa vie, dans l'*Adagio* initial de son inachevée *Dixième Symphonie* (1911). Où ? Juste avant la catastrophe, l'arrivée monstrueuse des vents *fortissimo subito*, pour exprimer ces infarctus que connaît le compositeur et qui l'achèveront d'ailleurs sous peu.

Ou encore, ces mêmes contrepoints atonaux des cordes, la même année que la *Sinfonietta* d'Herrmann, sont ceux de la fameuse *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Béla Bartók (1936), qui expriment alors un malaise profond, celui de la montée du nazisme, sentiment que Kubrick, en citant cette musique dans son film *Shining* (1980) détournera habilement pour souligner une psychologie horrifique, précisément celle avant lui que soutient Herrmann dans *Psycho*.

De façon générale, on a constaté que les musiciens, dont Herrmann, mais aussi d'abord Schönberg et Berg, qui ont associé l'atonalisme à des livrets, arguments, paroles ou films d'horreur – « expressionnistes » disaient les Viennois – ont rencontré enfin, ainsi, compréhension de la part du public, voire succès. Car cette musique atonale souvent incomprise, était cependant bien perçue, en tant qu'apparente « folie de la musique », si elle devenait aussi « musique de la folie », musique certes « horrible » (selon sa réception hélas courante) mais justement pour illustrer l'horreur.

Ainsi la musique atonale s'associait bien au *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), où le macabre Pierrot fumait « dans le crâne de Cassandre », plus tard dans l'opéra *Lulu* (1935) de Berg dont l'héroïne finit éviscérée par Jack l'éventreur en personne, ou donc finalement

aussi dans les scènes les plus inquiétantes de *Psycho*, quand on se place dans la tête du tueur en série. *Psycho* cache ainsi, dans sa musique, ici russe (stravinskienne), là française (debussyste) ou autrichienne (bergienne), son caractère de post-opéra expressionniste viennois.

Et les quatre premiers accords du générique initial ? Bref amorce de la musique d'Herrmann ? Pour ne pas dire « les gros titres » de ce qui suit ? C'est le même accord répété quatre fois, sèchement. Lequel ? Un accord clef, voire clef de voûte.

On l'entendra encore, répété, coiffé d'une neuvième supplémentaire, quand Norman Bates croit « découvrir » le premier cadavre. Accord funeste donc...

Or cet accord – le même, exactement – tissait le générique, deux ans auparavant, de *Vertigo*. Au point que le musicologue Royal S. Brown le nommera « accord *Hitchcock* ». Or n'eût-il pas mieux valu le nommer « accord Berg » ?



Bernard Herrmann
Michael Ochs Archive

Vertigo (1958) ou l'ostinato de la mélancolie amoureuse jusqu'au vertige

Cet accord est traditionnel en ce qu'il empile des tierces comme tout accord de la musique tonale (classique ou romantique). C'est un accord de septième, il emplit « trois tierces ». Mais c'est le seul accord de septième que la musique tonale n'a pas « classé » ni vraiment utilisé. Comme s'il était dangereux, explosif. Car son socle est mineur mais sa septième est majeure. Il en résulte un caractère d'écartèlement, de divergence, d'effet sinistre, comme s'il figurait le strabisme divergent d'un regard, justement d'un futur film d'horreur – le strabisme du vieux laquais dans *Young Frankenstein* (1974) par exemple.

L'accord est donc craint par les classiques comme les romantiques. Mahler, décidément prophète du 20^e siècle le plus noir, l'arpège une première fois à la trompette dès le début de sa *Troisième Symphonie* (1895/96)...

Le Viennois Mahler est l'un des grands inspirateurs de la tapageuse Seconde École de Vienne menée par Schönberg et renforcée par Berg et Anton Webern. Or Berg, le plus pédagogue d'entre eux, comprend l'intérêt de cet accord grinçant, à la fois moderne et traditionnel (en tant qu'accord tonal en principe tout de même...). Il en fait donc son fer de lance. C'est lui qui achève le mouvement initial de son *Concerto « À la mémoire d'un ange »* (1935, ou d'un démon ?, se dit-on à son écoute malaisante).

Herrmann, bien entendu, recycleur des « meilleures » modernités, a compris que l'accord, au-delà de Berg, va devenir, sous sa plume, « l'accord polar ». L'accord tisse ainsi, ni plus ni moins, l'ensemble du générique initial de *Vertigo*, à lui seul. C'est dire aussi son caractère ostinato, sa répétition ici littéralement vertigineuse tandis qu'Hitchcock nous montre des ancêtres d'images de synthèse, figurant notamment des tourbillons, d'une nouveauté inédite. Il est arpégé deux fois en même temps, en descente puis remontée – et en même temps montée et redescende à une voix plus grave – et le procédé se répète, bien sûr, à peine troublé par quelque grincements écrasés des cuivres, ou des modulations passagères et plus romantiques

exprimant qu'il s'agit tout de même ici d'une histoire d'amour. L'accord en lui-même, à lui seul, figure le vertige. Ce vertige doit donc s'imposer, se répéter ostinato.

Le générique contient aussi, dans sa partie romantique, une modulation tonale mais moderne : postromantique. Deux accord simples, cette fois (« parfaits » bien « qu'appoggiaturés » de façon suppliante), tristes car mineurs, s'enchaînent de façon inhabituelle, d'une tonalité à une autre très éloignée.

Ce hiatus sombre, Prokofiev en a l'intuition dès la cadence du finale de son pessimiste *Second Concerto pour piano* (1911), invention qui engendre un balancement ricaner, comme de Charybde en Scylla, sorte de berceuse sinistre qui deviendra chez le violent Russe un élément de style. Richard Strauss aussi en fait un fer de lance. On entend ce balancement (« de Charybde en Scylla ») dans toute son œuvre mûre et jusqu'à la fin de sa vie en 1948, dans les deux premières tristesses en balance du premier des *Quatre derniers lieder*, son œuvre dite « testamentaire ».

Or, cette « berceuse grise », ce même balancement sinistre, devient aussi l'apanage d'Herrmann, recycleur exceptionnellement habile, vulgarisateur de quelque *best of* de la modernité musicale pour les multitudes affluant au cinéma, que ces dernières « écoutent de la moitié d'une oreille » ou non.

Ce balancement, par exemple, hésiterait sans cesse, là encore ostinato, entre un accord de la mineur et de fa mineur. L'auditeur a l'impression qu'on hésite entre une tristesse simple (le premier accord mineur) et... une tristesse encore mystérieusement bien pire, à quatre bémols supplémentaires !

C'est ainsi que le procédé accompagne judicieusement les canevas d'engrenages infernaux propres aux polars.

C'est ainsi que John Ferguson, dit « Scottie », joué par le fameux James Stewart, passe d'une « mélancolie simple », la perte de son amour, à une neurasthénie encore bien pire, la re-perte du même amour cette fois définitive !

La célèbre « scène d'amour » du film, lorsque le héros tourmenté attend que son « second amour » s'habille pour lui, en fait qu'elle se déguise – tenue et coiffure à la clef – en son premier amour, fait aussi alterner deux accords, le premier de la bémol majeur (variante du fa mineur précité) et la mineur. La musique dit ainsi déjà que si le premier accord semble un peu moins sombre que chez Strauss ou Prokofiev, comme s'il y avait un vague espoir (celui du héros), le second, tout aussi sombre et décalé que chez l'Allemand et le Russe, augure d'une fin plus terrible encore en ce qu'elle est plus contrastée d'un cran.

Et dans cette « scène d'amour », qu'on croit exaltée, voire heureuse, la musique dit déjà l'inverse, la fin tragique du film, quand bien même le spectateur espère « encore avec ses yeux » à ce stade du récit. L'ensemble ambigu semble tisser toute condition humaine.

Lorsque Paul Verhoeven rend hommage à Hitchcock dans son thriller érotique *Basic Instinct* (1992), l'hommage est d'autant plus efficace qu'il est aussi subliminal : musical.

Car Jerry Goldsmith, le musicien, « en cachette », rend hommage, lui, à Herrmann (à Prokofiev et Strauss implicitement) en reconduisant notre balancement pour construire tout son générique de début. Et le mystère « hitchcockien » (en fait Herrmannien-prokofiévien-straussien) est immédiatement campé. C'est décidément l'importance de la musique au cinéma. « 40% », comme le chiffrait Herrmann avec quelque précision cynique et désenchantée ? Davantage ? Par ailleurs le « thème d'amour », ici, se développe brièvement, phénomène rare chez Herrmann qui préfère juxtaposer, répéter, notamment pour les besoins d'éventuelle post-production, on l'a dit. Mais l'exception ici est portée par le propos romantique des images. Les chromatismes langoureux et l'épure du thème mélodiquement

descendant, rappellent un peu, alors, le développement du *Liebestod* de *Tristan et Isolde* (1865) de Richard Wagner. L'amour et la mort déjà : tout est dit. Le langage musical est alors plus traditionnel (romantique) que d'ordinaire, de même que *Vertigo* comme récit est plus « traditionnel » que *Psycho* lequel ne s'embarrasse même plus vraiment d'intrigue amoureuse : son synopsis est noir et sec.

Quand les deux héros vont se promener dans un parc national, auprès du gigantesque séquoia, la musique nous renseigne discrètement. Elle est sombre. Elle se limite aux bois, pour figurer le bois de l'arbre géant, ou parfois à des cuivres sépulcraux, dans le grave : voilà l'idée qu'on se faisait, à l'époque, d'un arbre géant, millénaire, « merveille de la nature » plus couramment saluée aujourd'hui. Voilà une créature végétale imposante, c'est-à-dire surtout ici... effrayante. 1958, en plein cœur des Trente Glorieuses, n'est certes pas encore une année singulièrement écologique. Ceci, la musique le révèle aussi. L'orchestre de *Vertigo* est plus imposant que l'effectif paradoxalement galant de *Psycho* limité aux cordes, ou même que l'orchestre de *Blackmail*, aux « bois par deux » comme dans un léger orchestre mozartien. Oui, le gros orchestre de *Vertigo* comporte pas moins de onze cuivres et quatorze bois ! Ceci permet aussi, dans le générique de présentation, de faire entendre ces fanfares sépulcrales qui semblent camper l'accablement du héros terrassé par son vertige autant que par sa mélancolie.

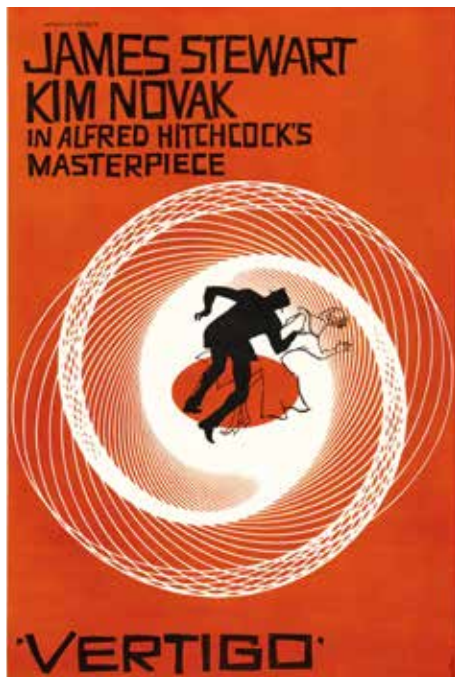
Car Herrmann est un orchestrateur passionné. On a déjà mentionné ses lutheries de pointe, notamment électroniques. Des effets acoustiques soulignent d'ailleurs, aussi dans ce générique futuriste, quelque fantasmagorie psychosensorielle pré-psychédélique, comme pour suggérer l'idée d'un pauvre Scottie drogué, abîmé, aux « états de conscience modifiés », selon ce regard un peu cruel et méprisant, encore en 1958, sur ce qu'on appelait alors les « cas cliniques », voire sur toute marginalité. Certes la pudibonderie maccarthyste (1950-1954) n'est pas encore loin derrière.

Lutherie futuriste. Car le son, tous les sons, intéressent déjà l'adolescent Herrmann, dont le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844) de Hector Berlioz est le premier livre de chevet.

La fascination d'Herrmann, au-delà du seul Berlioz, pour la subtilité de l'orchestre à la française, dans *Vertigo*, s'entend surtout lors de la scène de la filature de Judy alias Madeleine au musée. Une pédale de harpe pulsée – encore un procédé par ailleurs répétitif et « minimaliste » – soutient de sibyllins parallélismes « impressionnistes » enluminés par les clochettes du célesta. Voilà un autre hommage à Debussy et Ravel.

Or cet Herrmann talentueux et impulsif ne se sentira jamais à sa place, car sous-évalué, jusque par « Hitch ». Il finira d'ailleurs par se quereller définitivement avec ce dernier. Le drame de cette sous-évaluation semble dit en filigrane dans *Vertigo*, dont la musique est si cruciale – au moins « 40% » du succès résultant ? – mais dont le héros, sorte de double d'Hitchcock, ou de tout Américain de l'époque, semble d'autant plus cruellement peu sensible à la musique que son vertige le fait passer pourtant pour hypersensible ! Comme le remarque finement Alain Poirier, Scottie interrompt le disque de Bach écouté par sa fidèle soupirante Midge. Puis il reste imperméable à la musique de Wolfgang Amadeus Mozart qu'on lui passe à l'hôpital pour le guérir de sa mélancolie.

Mais ce décalage entre Herrmann, trésorier de toute modernité, et son temps parfois sourd, ou déjà entre lui et Hitchcock, ne fut-il pas la recette paradoxale d'un succès ? Par quelque paradoxe fructueux ? Brown, rappelle encore Poirier, a montré la juteuse dialectique unissant/opposant la « *dimension narrative contrôlée par Hitchcock* et celle irrationnelle de la musique de Herrmann, entre les deux personnalités du catholique britannique et du juif new-yorkais, entre le flegme inébranlable du premier et le discours constamment exalté du second ».



Affiche du film *Vertigo*, dessinée par Saul Bass

***Blackmail* (1929) ou l'ostinato de l'orchestre**

L'orchestre, ici, ne s'arrête presque jamais de jouer. Nous retournons dans ce qu'Herrmann avait quitté : l'*underscoring*. Mais c'est dû au genre du film muet. L'orchestre – un simple piano dans d'autres cas – doit faire oublier l'absence de dialogues entendus comme de tout bruitage. Il comble le silence étrange des images nues.

Mais cette ubiquité est ambiguë. Car même s'il occupe tout « l'espace du son », il n'est paradoxalement pas fixé aux images. Il est, ainsi pourtant, interchangeable. La musique des films muets était traditionnellement, d'ailleurs, une improvisation, celle d'un pianiste ou de quelques musiciens devant les images, changeant à chaque séance.

Le Londonien Neil Brand est l'un de ces « post-pianistes improvisateurs », spécialistes de l'accompagnement des images muettes. Mais en 2008, commande lui est faite d'une version plus ample, pour orchestre romantique, non pas fracassante de cuivres en masse comme dans l'effectif de *Vertigo*, mais assez riche, au moins, de trois percussionnistes bruissant et cliquetant à souhait (aussi pour remplacer les bruitages), et de cordes renforcées, soixante à elles seules ! Rien que les violons sont trente. Voilà qui augure déjà d'une intrigue amoureuse. Ce luxe du son semble justifié par ces images historiques : l'un des premiers films d'Hitchcock encore installé à Londres, et tout bonnement le « *meilleur film muet britannique de l'histoire* » selon Brand, assisté d'un orchestrateur, Timothy Brock, pour cette commande somptueusement postmoderne de 2008.

On assistera donc ici à un glorieux décalage. Car d'une part ces images, puisque *per se* accélérées, montrent ainsi des personnages qui, comme d'ordinaire dans le muet, semblent vivifiés jusqu'à l'enfance, tressautant et trépidant avec « gaîté ». D'autre part la riche pâte orchestrale, ici, instille une langueur mélancolique en contraste, bien loin des véloces cliquetis pianistiques associés exemplairement à Buster Keaton.

**L'ampleur de l'orchestre, on l'a dit,
est spatiale (les cordes sont massives)
mais aussi temporelle puisque presque
permanente.**

Les silences rares semblent ainsi d'autant plus dramatiques. C'est ainsi quand la situation bascule entre l'héroïne et l'artiste Crewe, quand il insiste trop et ne la charme soudain plus, pour finir par tenter de la violer.

Cette scène, selon Neil Brand, est la « clef émotionnelle » du film entier. Concentrons-nous-y donc. Peu avant le drame, quand Alice accepte de passer la robe (quasi-tutu) proposée par l'artiste lascif, Brand, certes ici fortement épaulé par l'orchestrateur Brock, déploie tous ses violons. Le langage rappelle d'abord le Piotr Ilitch Tchaïkovski le plus grandiose. D'autant plus quand Alice fait des pas de danse et que la musique visse une ample pédale tchaïkovskienne, c'est-à-dire un son tenu aux basses, au-dessus duquel le Russe modulait très loin de façon ébouriffante : comme dans la seconde partie du thème de son *Ouverture-fantaisie Roméo et Juliette* (1869), pic de romantisme assez marquant pour avoir tissé à lui-seul un épisode de *L'inspecteur Columbo* (*The Bye-Bye Sky High I.Q. Murder*, 1977), sans parler des surgissements dans d'autres séries jusqu'aux Simpson.

Or, sur cette pédale grandiose, des sautilllements rappellent aussi *Le Lac des cygnes* (1875/76) et notamment les jeux joyeux des cygneaux. Et le rythme à trois temps, ici, campe une valse, en allusion lointaine à la *Valse des fleurs* du *Casse-noisette* (1892) du même Tchaïkovski, ou encore à la valse du *Cendrillon* de Prokofiev (1941-1944). Pourquoi un tel acmé expressif ? Parce que Brand voit en l'héroïne, à ce moment du film, dit-il, une touchante Cendrillon dont le prince s'avère « *moins charmant que prévu* ».

Aussi car Brand s'avoue tout bonnement « *amoureux de l'actrice comme l'était Hitch* », puisque en effet ce dernier était l'objet de passions chroniques pour ses actrices-titres, et ainsi déjà pour la Tchèque Anny Ondra.

Ces tendres motifs des cordes, tout tchaïkovskiens qu'ils soient, sont aussi des allusions à la scène d'amour de *Vertigo*, ci-dessus décrite. Ils sont donc un hommage à Herrmann.

Dans les deux cas, de petits groupes de quatre notes, au gré de noires pointées et trois croches, dessinent la même épure de « gruppetto » dont la concentration expressive tient à la première note, une « appoggiature » de la suivante : dissonance très appuyée, comme il se doit dans le romantisme qui « appuie là où ça fait mal » : sur la dissonance expressive.

Enfin les accords tchaïkovskiens aboutissent à un apogée plus opulent, plus jazzy ou debussyste quand il devient cet accord « demi-diminué » typique de *Pelléas* qu'Herrmann citait à profusion dans *Psycho*, on l'a dit. Voilà encore un hommage discret.

L'hommage à Herrmann est plus évident quand Brand emploie « l'accord Berg », dit « accord Hitchcock » par Brown, l'accord qui tisse le générique de *Psycho* et plus encore celui de *Vertigo*.

L'allusion est d'autant plus nette que Brand reconduit alors l'ostinato frénétique de petites cellules, procédé donc cher à Herrmann et avant lui à Stravinsky.

Ceci soutient la *flying squad*, « l'escouade volante », entendez la brigade de police modernement mobile. Cette dernière dispose d'un télégraphe à l'arrière de sa camionnette ! Au début du film, Hitchcock en filme en gros plan une roue tourbillonnante – comme il filmait trente ans plus tard les tourbillons de *Vertigo* – puis exalte la technologie impressionnante de la *squad*. C'est alors que l'accord Herrmannien est scandé, de façon sinistre – accord Berg oblige – comme si Brand voulait dire, derrière l'admiration pour la technologie d'Hitchcock, que cette *squad* était un fléau londonien, puisque selon lui, les seuls personnages non sympathiques de ce Londres populaire et ancien, frondeur attachant, sont les policiers.

Quand la *squad* part à la poursuite du pauvre Tracy, à la fin du film, la même association (*squad* technologique + funeste accord Berg) est reprise.

Brand ne rend pas hommage qu'aux seuls Herrmann ou avant lui Tchaïkovski – modèle général de toute musique de film en ses moments romantiques, plus encore que Wagner. Viennent aussi des échos, çà et là, de Miklós Rózsa ou Franz Waxman, autres musiciens d'Hitchcock, mais aussi d'une dissonance parfois plus saillante et radicale que ce que sélectionnait Herrmann. Le « contrepoint atonal » d'Herrmann sonnait comme une sublime modernité d'avant-guerre. Mais pour les mêmes types de passages macabres, acmé de mystère, Brand et Brock reconduisent une musique contemporaine d'après-guerre.



Alfred Hitchcock et Anny Ondra sur le tournage de *Blackmail*

Ainsi quand Alice vient de poignarder Crewe, des clusters de violons suraigus, comme dans les terribles et stridentes *Thrènes pour les victimes d'Hiroshima* de Krzysztof Penderecki (1960), mais ici pianissimo, expriment le trouble et l'irrésolution d'Alice. Comme chez Herrmann, cet amoureux de toute lutherie, surtout fantaisiste, l'orchestrateur Brock ajoute une scie musicale, ce qu'eût certes probablement aimé Herrmann, si son goût pour le thérémine, au son proche (sorte de scie musicale électrique) ne l'en avait gardé. Il fallait aussi, ainsi en 2008, suivre la tendance postmoderne à l'archivage, ce goût pour toutes les synthèses et jusque loin d'Herrmann. C'est pourquoi Brand intègre aussi la musique festive des années 1920, car années d'épanouissement du cinéma muet. Or ces années étaient jazz et fox-trot en diable !

Aussi l'accord final sera-t-il majeur « à sixte ajoutée ». Son atmosphère est guillerette. C'est celle des *cake-walks* et autres *ragtimes* assez en vogue en leur temps pour influencer jusqu'à Debussy, ou encore celle, très précisément, de la chanson « *Die Moritat von Mackie Messer* » extraite de *L'Opéra de quat' sous* (1928, un an avant *Blackmail*)

de Kurt Weill sur des textes de Bertolt Brecht : un accord presque socialiste (brechtien) en soi, donc du goût du compositeur proche du peuple londonien.

Surtout Brand, musicien pour les films muets, se doit de saluer, à la fin, davantage encore le genre ancien qu'il a porté toute sa carrière, plus que tout Herrmann ou Brecht. Par cet accord si « happy jazzy », il signe finalement sa partition à la manière des Années folles, époque bruyante des films pourtant sans son.

Jacques Amblard est musicologue (docteur, agrégé et maître de conférences à Aix Marseille Université. Il a publié trois ouvrages, concernant Pascal Dusapin, Olivier Messiaen et la mode de l'enfance dans les arts postmodernes. Il a donné deux conférences au Collège de France en 2007 et animé une émission hebdomadaire sur France Culture (1999–2000). Il a également fait paraître les romans V comme Babel (Balland, 2001), L'harmonie expliquée aux enfants (mf, 2006), Noé (mf, 2016), Les nombres d'Arsène (mf, 2022) et Apocalypse blanche (La Volte, 2022).



**Philharmonie
Luxembourg**



Pück. Mix. Save. Repeat.

With «Pick & Mix», choose 4 or more concerts
from a large selection and enjoy attractive discounts.
It's your season, your way.

#TasteTheMusic



DE Klänge grausiger Vorahnung

Alfred Hitchcock und die Abgründe der menschlichen Seele
Tatjana Mehner

Alfred Hitchcock! Ein Name und das Bild eines Mannes, der wahrlich Filmgeschichte geschrieben hat – präsent bis heute: Es gibt wohl wenige Menschen, die nicht gleichzeitig Filmbilder und das Bild jenes eher kleinen, aber doch so charismatischen Mannes vor Augen haben, der seinen Kunstwerken gar zu gern durch winzige eigene Auftritte (Cameos) eine Art Signatur verpasste – ein hinter-sinnig schauriges Augenzwinkern. Keine Marke, wie sie der annähernde Altersgenosse Walt Disney kreierte, aber doch ein Markenzeichen, das bis heute Wert und Gültigkeit hat, für etwas steht, das seinen festen Platz im westlichen Kunstkanon hat. So muss man sich immer wieder die Frage stellen, wie wohl die Geschichte des Mediums Film verlaufen wäre ohne diesen Mann und sein Werk.

Eine Frage, die zwangsläufig unbeantwortet bleiben muss, denn sein Einfluss auf Ästhetik, Technik und Rezeption ist nahezu omnipräsent. Woran das liegt? Auch die Antwort darauf würde Bände füllen. Dennoch ruht sie auf zwei zentralen Säulen: einem einzigartigen Gespür für den richtigen Ort und Moment und seinem – mit dem Publikum an sich geteilten – nahezu voyeuristischen Interesse an den Abgründen der menschlichen Seele.



Alfred Hitchcock

Zwischen grausiger Erwartung und Überraschung:

Alfred Hitchcock und sein Prinzip des Suspense

Schnell vergisst man, denkt man an Alfred Hitchcock und seine Ästhetik, wie früh der Brite begann, im Filmgeschäft mitzumischen, und auch, welche Chance eine damit verbundene gewisse Voraussetzungslosigkeit bedeutet haben mag. Sich nicht aus dem Schatten großer Vorbilder herauskämpfen zu müssen, sondern ein Medium, eine Kunstform mitformen zu können, dürfte eine der zentralen Voraussetzungen der quasi uneingeschränkten Entwicklung einer einzigartigen Ästhetik gewesen sein, die sich auf diese Weise ins Filmgeschäft hineinentwickeln konnte. Dass diese Ästhetik geleitet wird aus einem fast schon pathologischen Interesse an menschlichen Urinstinkten heraus, verleiht ihr bis heute eine bemerkenswerte Wirkungskraft und ermöglicht die Beobachtung einer verblüffend klaren Linie innerhalb eines extrem langen erfolgreichen Schaffenslebens.

Sein Thema ist die Angst, die Angst an sich.

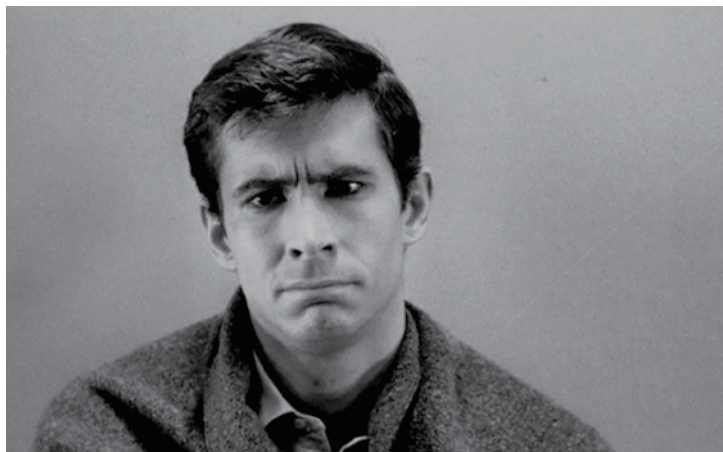
Hitchcock entwickelt seine Kunst im Einklang mit der Technik seiner Zeit, aber anhand eines klaren Ausdruckskonzepts.

Auf der einen Seite ist das, was Menschen Angst einflößt, gewiss zeitabhängig, historischem und sozialem Kontext, ja Wissen unterworfen. Aber auf der anderen Seite bleibt sie ein Urinstinkt, ein durch die Natur eingebauter Warnmechanismus, der – sofern er nicht überhand nimmt – dem Überleben des Einzelnen und der Spezies dient. Und an dieser Schnittstelle von Notwendigkeit und Unkontrolliertheit, gesunder und ungesunder Angst, setzt Hitchcock an, da, wo Angst ihre Konkretheit und damit Gerichtetheit verliert. Dies in Kombination mit einer zutiefst in der menschlichen Gesellschaft angelegten Negativität der Erwartung speist jenes Prinzip, das wir bis heute unter dem Namen «Suspense» mit Hitchcock verbinden. Angst bleibt spürbar und löst bei dem, der sie wahrnimmt, normalerweise ein spezifisches Verstehen aus. Wir kennen Angst und können die Empfindungen des sich Ängstigenden nachfühlen, selbst wenn wir das, was ihn ängstigt, persönlich nicht oder nicht mehr als erschreckend empfinden. Letztlich kann das Schaffen Alfred Hitchcocks auch im Sinne zahlloser «Variationen über die Angst» verstanden werden.

Suspense bedeutet aber auch und in allererster Linie Überraschung, die vor dem Hintergrund erwartbarer Möglichkeiten Form gewinnt, in der Verbindung abermals mit einem gewissen – ebenfalls menschlichen – Grundinteresse an der Darbietung des Negativen. Dieses Grundinteresse wird bei Hitchcock intensiv bedient und speist die ästhetische Kommunikation wohl all seiner Filme.

Psycho oder der Inbegriff des finsternen Gestörten

Die Rolle des Norman Bates prägte die Karriere des Schauspielers Anthony Perkins fraglos mit ungeahnter Nachhaltigkeit. Und diese Figur des Norman Bates prägte das Bild des Film-Psychopathen an sich – Synonym für jeden seelisch gestörten bzw. triebgesteuerten Täter auf der Kino-Leinwand, ungeachtet der Tatsache, ob es sich bei der gezeigten Erkrankung tatsächlich um das handelt, was die Medizin unter «Psychopathie» versteht. Und eine tüchtige Portion Norman Bates findet sich bis heute in den Darstellungen ganz unterschiedlicher Film-Charaktere, deren Funktion das Verbreiten einer latenten Angst ist. Hitchcock schafft mit dem Hotelbesitzer, der sich aus dem Bann seiner längst ebenfalls durch ihn getöteten Mutter nicht lösen kann, und in ihre Person schlüpft um zu morden, eine so facettenreiche Gestalt, in der dennoch vor allem Archetypisches vereint ist, dass die von ihr aus- und weitergehende Inspiration schier grenzenlos scheint.



Anthony Perkins als Norman Bates in *Psycho*

Wie auch die beiden anderen Filme der Hitchcock-Reihe der Philharmonie basiert *Psycho* auf einer literarischen Vorlage. Allerdings ist der gleichnamige Roman von Robert Bloch heute vor allem dadurch noch bekannt, dass er eben diese Vorlage war für einen Film, der auf keiner Liste der größten Kinoerfolge allerzeiten fehlt. Der Roman war inspiriert durch eine wahre Begebenheit. Die Legende besagt, dass Hitchcock nach Erwerb der Filmrechte so viele Exemplare des frisch erschienen Buches aufgekauft haben soll wie irgend möglich, um die Auflösung der Geschichte geheimzuhalten.

Alfred Hitchcock soll selbst gesagt haben, dass es bereits bei Lektüre des Romans jener Mord unter der Dusche gewesen ist, der ihn besonders gereizt habe, die überraschende und komplette Wendung der Handlung. Es geht ihm um den einen Moment, in dem jemand, der bis dahin eher als Täterin (immerhin ist Marion Crane mit unterschlagenem Geld auf der Flucht) erschien, zum Opfer wird, der Moment, der alles bis dahin Geschehene bestenfalls zur notwendigen Vorgeschichte macht. Obschon auch dieser Vorgeschichte eine ganz eigene Dramatik innewohnte. Für Hitchcock selbst war es ein Experiment, das vielleicht den Auftakt darstellte zu einer Schaffensphase, deren ästhetische Reife durch einen ungekannten Individualismus geprägt ist. Er will diesen Stoff so unbedingt nach seinen Vorstellungen ins Bild setzen, dass er sich mit Paramount Pictures überwirft und selbst produziert – weswegen er eine Reihe budgetbedingter Zugeständnisse machen muss. In diese Zeit fällt letztlich auch sein Wechsel zu Universal.

Trotz seiner Begeisterung für die literarische Vorlage nimmt Hitchcock ein paar entscheidende Änderungen am Plot vor, die das Ganze eben doch unverkennbar als seine Handschrift erscheinen lassen – zum einen ist es die Aufhebung eines Handlungsrahmens, indem er die Geschichte mit den Ereignissen um Marion beginnen lässt und

nicht eben schon mit der Figur des Norman Bates. So entsteht eine andere Linearität und vor allem aber die Möglichkeit, überhaupt den Trumpf der Überraschung aus dem Ärmel zu ziehen; zum anderen entscheidet er sich mit Perkins für einen ganz anderen Typ Norman Bates als er im Roman beschrieben ist. Und schließlich steigert er die Mordsequenz ausgerechnet durch Reduktion – durch Reduktion auf jene berühmt gewordenen Bildschnipsel in ihrer bis ins letzte durchkomponierten Schnittfolge. Das Spiel mit Bewegung und anschließendem Stillstand, das die Zeitwahrnehmung des Zuschauers gezielt perturbiert, ist nicht nur Sinnbild für den Perfektionismus des Regisseurs und einen einzigartigen Ästhetizismus, sondern über Jahrzehnte ein Lehrstück der Wirkung des Filmschnitts.

Ebenso als reduktionistisch und quasi als Referenz an die menschliche Wahrnehmung in ihrer Unmittelbarkeit lässt sich die Entscheidung für ein 50-Millimeter-Objektiv und demonstrativ statische Kamerapositionen in den Dialogszenen verstehen. Dass Hitchcock selbst vor seiner Crew und den Darstellern, so weit möglich, die Auflösung bis zum Schluss geheimhielt, mag als eine Marotte ausgelegt werden, lässt sich aber gut und gern auch als handwerklicher Kunstgriff interpretieren, der auf noch unmittelbarere Darstellung abzielt.

Dass sehr schnell, um nicht zu sagen, von Anfang an, und auch durch Hitchcock selbst ein gewisser Kult um *Psycho* betrieben wurde, ist Teil des ästhetischen Konzepts: Nicht nur, dass der Regisseur in einem eigens produzierten augenzwinkernden Werbefilm durch das Bates-Motel führte und das Publikum quasi absichtsvoll auf eine falsche Fährte lenkte; er gab obendrein eine Art «Bedienungsanleitung» mit, deren zentrales Anliegen die Rezeption von Beginn an (also unbedingt der Gesamtdramaturgie) war. Entsprechend wurden Zuspätkommende in vielen Filmtheatern tatsächlich nicht eingelassen, und auf manchem Filmplakat prangte die ausdrückliche Aufforderung, die Auflösung hinterher nicht zu verraten.

Die Premiere spaltete das Publikum.

In der *New York Times* war zu lesen: *«You had better have a pretty strong stomach and be prepared for a couple of grisly shocks when you go to see Alfred Hitchcock's Psycho, which a great many people are sure to do. For Mr. Hitchcock, an old hand at frightening people, comes at you with a club in this frankly intended blood-curdler, which opened at the DeMille and Baronet yesterday. There is not an abundance of subtlety or the lately familiar Hitchcock bent toward significant and colorful scenery in this obviously low-budget job.»*

(Sie sollten einen ziemlich starken Magen haben und auf ein paar grausige Schocks gefasst sein, wenn Sie sich Alfred Hitchcocks *Psycho* ansehen, was sicherlich viele Menschen tun werden. Denn Mr. Hitchcock, ein alter Hase darin, Menschen zu erschrecken, kommt in diesem offen als Gruselfilm konzipierten Streifen, der gestern im DeMille und Baronet Premiere hatte, mit aller Härte auf Sie zu. In diesem offensichtlich mit geringem Budget gedrehten Film gibt es weder viel Subtilität noch Hitchcocks in letzter Zeit bekannte Vorliebe für bedeutungsvolle und farbenfrohe Kulissen.)

Möglicherweise polarisierte zu Zeiten seiner Uraufführung keiner von Hitchcocks Filmen so wie *Psycho*. Dass es gerade die «Brutalität» der Mordsequenz gewesen ist, die vielfach angeprangert wurde, mag heute absurd erscheinen verglichen mit jener Brutalität, die das Kino der Nach-Hitchcock-Zeit in einer völlig anderen Konkretheit zu bieten hat. Auch hier ist es das Spiel mit der menschlichen Vorstellungskraft und Urängsten, über das der Eindruck einer neuartigen filmischen Brutalität entsteht – die gleichzeitige (fast indiskret anmutende) Nähe des Bildes und die fast schon kühl erscheinende (weil unbewegte) Perspektive des Beobachters vermag den Eindruck des Schreckens mit jenem von Hilflosigkeit paaren. Auch hier – wie so oft – fordert Hitchcock sein Publikum heraus, indem er es dazu zwingt, sich beim Beobachten zu beobachten.

Als provokant erschien der Film seinerzeit aber auch aufgrund einer für Hitchcock recht neuen Freizügigkeit (wie die Anfangsszene mit der Protagonistin im Bett). Diverse zensorische Diskussionen sind dokumentiert, die mehr über Zeitgeist und Erwartungshaltungen aussagen als über das Werk selbst, und die vor allem auch kulturabhängig waren. Dem anhaltenden Erfolg des Films tat diese Form der Aufmerksamkeit keinen Abbruch und führte schließlich zu einer neuen Wahrnehmung Hitchcocks, der damit zum Synonym eines Genres wurde.

Dass die Fortsetzungen der *Psycho*-Reihe (1983, 1986 und 1990) ebenso wie der Versuch eines (queeren) Remakes (1998) von weit geringerem Erfolg gekrönt waren, mag viele Gründe gehabt haben – zentral ist wohl trotzdem vor allem, dass es allein schon aufgrund der Außerordentlichkeit und Bekanntheit des Originals nicht möglich war, den Spannungsbogen hin zur Überraschung aufzubauen.

Zwischen Angst und Ängsten: *Vertigo*

Verglichen mit *Psycho* mag *Vertigo*, jener andere gigantische Erfolgsfilm von Alfred Hitchcock, nahezu farbenprächtig und in seiner Bildsprache fast schon traditionell erscheinen – auf den ersten Blick. So gesehen erscheinen die beiden Filme obendrein als kaum gegensätzlicher möglich. Und genau deshalb hatte Paramount wohl auch jene Bedenken, die die Produktionsfirma schließlich davon abhielten, *Psycho* tatsächlich zu produzieren. Doch ein zweiter und tiefergehender Blick zeigt klare Schnittmengen zwischen den beiden Filmen, die im Abstand von nicht einmal zwei Jahren entstanden und auf ganz unterschiedliche Art und Weise zu vergleichbaren Triumphen wurden, *Vertigo* tatsächlich erst ein wenig zeitversetzt; wohl auch weil Hitchcock in diesem Fall kaum weniger mit Leinwand-Tabus bricht. Traumata, und um nichts anderes als dies handelt es sich bei der Höhenangst des Protagonisten, waren bis dahin kaum Thema für die Leinwand Hollywoods gewesen, schon gar nicht für männliche Helden. Und auch der verhältnismäßig offene



Szenenfoto aus *Vertigo*

– zumindest ohne Bestrafung des eigentlichen Übeltäters auskommende – Schluss war von Hitchcock hart erkämpft und für manchen Rezipienten wohl verstörend.

Mit *Vertigo* entwickelt Hitchcock einen Plot, der seine besondere Attraktion aus der Gleichzeitigkeit fehlender und überdeutlicher Linearität gewinnt, ergänzt um den besonderen Reiz jener mysteriös

irrationalen Komponente, die durch die vermeintliche Verbindung der Heldin mit dem Totenreich implementiert wird. Drei Handlungsebenen werden geschichtet und verknüpft – drei Bereiche, die Angst und unterschiedliche Ängste zum Thema haben. Scottie, gleichzeitig Helden- und Antiheldenfigur, pensionierter Polizist, lebt mit dem Trauma, dass ein Kollege den Tod fand, als er ihm bei einer Verfolgungsjagd über Dächer zu Hilfe eilte. Hieraus resultiert seine Höhenangst, die ihn letztlich zum Opfer des wieder auftauchenden Schulfreunds Gavin Elster macht, der ihn benutzt, um den Mord an seiner Frau zu vertuschen... auch diese zweite Geschichte ist noch Teil der Vorgeschichte, aus der das eigentliche Seelendrama erwächst, als per se unmögliche Liebesgeschichte.

Gleichzeitig bleibt Angst das große Thema – vielleicht aber auch in ihrer Überwindung: denn der Film wird gerahmt vom Bild des aufgehaltene und schließlich vollzogenen Falls in die Tiefe, wenn auch unterschiedlicher Personen.

Gewiss scheinen die Protagonisten in *Vertigo* zunächst deutlich greifbarer, ja realer zu sein, in einer realeren Welt zu leben als die Figuren in *Psycho* – hin und wieder lässt Hitchcock sogar ein Fünkchen Einfühlung zu, holt den Zuschauer aus seiner Position der doppelten Beobachtung heraus, aber dennoch folgt der Film als solcher weitestgehend einer klassischen Hitchcock-Dramaturgie, der nichts ferner liegt als analytische Nachvollziehbarkeit. Mögliche Anhaltspunkte für Sympathien werden in diesem Sinne zwischen den Figuren verschoben. Dennoch geht mit der Überraschung in

JUNCO

RESTAURANT & BAR



6 rue du Fort Niedergrünwald, L-2226 LUXEMBOURG
JUNCO.LU

PIMP YOUR PERFECT CONCERT NIGHT WITH A PRE OR AFTER DINNER



Reservation : contact@junco.lu
+352 42 98 48 833

diesem Fall eine fast schon klassische Krimiauflösung einher, die mit einem nahezu bilderbuchartigen Showdown verbunden ist und in Ernüchterung mündet. Hitchcock gibt in diesem Fall zu einem dramaturgisch früheren Zeitpunkt deutlich mehr preis, als man von ihm gewöhnt ist.

In technischer Hinsicht zieht der Regisseur für *Vertigo* wohl alle ihm zu Gebote stehenden Register und wählt eine vergleichsweise realistische Bildsprache mit – anders als beim eigentlich jüngeren *Psycho* – vielen Drehs an Originalschauplätzen. Ins Bewusstsein der Rezeption hat sich durch ihre Wirkung auf besondere Weise jene Filmtechnik eingegraben, die man sogar unter dem Namen Vertigo-Effekt kennt, letztlich die Überlagerung einer Kamerafahrt nach vorn und eines Zooms zurück. Dieser artifizielle Schwindel inspirierte zahlreiche namhafte Regisseure nach Hitchcock und wurde häufig aufgegriffen, im konkreten Fall allerdings selten als Zitat, sondern im Sinne der emotionalen Wirkung.

Tatsächlich behandelte auch die zeitgenössische Kritik *Vertigo* zunächst weitgehend unentschlossen und aufgrund der Besetzung mit großen Namen eher als Darsteller-Film, wie der Text der *New York Times* klar verdeutlicht: «*YOU might say that Alfred Hitchcock's latest mystery melodrama, Vertigo, is all about how a dizzy fellow chases after a dizzy dame, the fellow being an ex-detective and the dame being – well, you guess. That is as fair a thumbnail digest as we can hastily contrive to give you a gist of this picture without giving the secret away. And, believe us, that secret is so clever, even though it is devilishly far-fetched, that we wouldn't want to risk at all disturbing your inevitable enjoyment of the film. If that recommendation is sufficient, read no further. Vertigo opened yesterday at the Capitol. [...] Coming or not? What more's to say? Well, nothing, except that Vertigo is performed in the manner expected of all performers in Hitchcock films. Mr. Stewart, as usual, manages to*

act awfully tense in a casual way, and Miss Novak is really quite amazing in – well, here is a bit of a hint – dual roles. Tom Helmore is sleek as the husband and Barbara Bel Geddes is sweet as the nice girl who loves the detective and has to watch him drifting away. One more thing: there is a big hole – a big question-mark – at a critical point. It will stop you, if you're a quick thinker. But try not to be and enjoy the film.» (Man könnte sagen, dass Alfred Hitchcocks neuestes Mystery-Melodram *Vertigo* davon handelt, wie ein schwindliger Kerl einer schwindligen Dame nachstellt, wobei der Kerl ein ehemaliger Detektiv ist und die Dame – nun, das können Sie sich denken. Das ist eine ebenso faire Zusammenfassung, wie wir sie Ihnen hastig geben können, um Ihnen den Kern dieses Films zu vermitteln, ohne das Geheimnis zu verraten. Und glauben Sie uns, dieses Geheimnis ist so clever, auch wenn es teuflisch weit hergeholt ist, dass wir es nicht riskieren möchten, Ihnen den unvermeidlichen Genuss des Films zu verderben. Wenn Ihnen diese Empfehlung ausreicht, lesen Sie nicht weiter. *Vertigo* ist gestern im Capitol angelaufen. [...])
Kommen Sie oder nicht? Was gibt es noch zu sagen? Nun, nichts, außer dass *Vertigo* so gespielt wird, wie man es von allen Darstellern in Hitchcock-Filmen erwartet. Mr. Stewart schafft es wie immer, auf ungezwungene Weise furchtbar angespannt zu wirken, und Miss Novak ist wirklich ziemlich erstaunlich in – nun, hier ist ein kleiner Hinweis – einer Doppelrolle. Tom Helmore ist elegant als Ehemann und Barbara Bel Geddes ist süß als das nette Mädchen, das den Detektiv liebt und zusehen muss, wie er sich entfernt. Noch eine Sache: An einer entscheidenden Stelle gibt es eine große Lücke – ein großes Fragezeichen. Das wird Sie aufhalten, wenn Sie schnell denken. Aber versuchen Sie, das nicht zu tun, und genießen Sie den Film.)

Verhaltene Kritiken und erst nach und nach Erfolg an der Kinokasse ließen nicht erahnen, dass Filmtheoretiker später ausgerechnet diesen Film zu Hitchcocks eigentlichem und sensibelstem Meisterwerk

küren würden, und auch nicht, welch gigantische Resonanz die Wiederaufführungswellen nach weit mehr zwei Jahrzehnten brachten. Dennoch: zu behaupten, dass die Zeit nicht reif gewesen wäre für den Film, wäre gewagt: Zumal das Thema der menschlichen Projektion bereits auf eine lange literarische Tradition blicken konnte, die in Georges Rodenbachs Roman *Das tote Brügge* (1892) bereits zentrale Punkte von Hitchcocks Dramaturgie zu bieten hat, der wiederum Erich Wolfgang Korngold bereits 1920 als Vorlage seiner Oper *Die tote Stadt* gedient hatte. Dass diese Oper am Ende des vergangenen Jahrhunderts eine nachhaltige Renaissance erlebte, innerhalb derer der Regisseur Günther Krämer das Werk sogar in der Bildsprache von Hitchcocks *Vertigo* inszenierte, sei als verblüffende Beziehung erwähnt.

Möglicherweise handelt es sich bei der Geschichte von Obsession und Fixation auf nicht (mehr) Existierendes tatsächlich um jenen Hitchcock, der am stärksten Widerhall in anderen Künsten gefunden hat, indem er ein Urproblem des Schöpferischen aufgreift.

Komponiertes Grauen – Alfred Hitchcock und die Musik

Der Hitchcock des Stummfilms und der Hitchcock des Tonfilms – anders als bei vielen anderen Regisseuren enthüllt ein Blick auf diese «beiden» Künstler weit mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede. Während *Blackmail*, jener Film, mit dem die Philharmonie ihre Hitchcockreihe beschließt, rein technisch den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm markiert, macht allein schon die Tatsache, dass der Meister selbst zwei Fassungen des Streifens schuf – eine mit und eine ohne Ton – nur zu deutlich, dass dieser Schritt im konkreten Fall alles andere ist als ein ästhetischer Bruch. Die Gründe dafür mögen zwar vielschichtig sein, haben aber nicht zuletzt eine zentrale Basis, die sich mit einem – nur auf den ersten Blick paradoxen Gedanken auf den Punkt bringen lässt, nämlich, dass Hitchcocks Ästhetik grundsätzlich und eben auch schon in seinen Stummfilmen eine in mancherlei Hinsicht musikalische ist.

Musikalisch ist hier zu verstehen im Sinne der Komponiertheit des filmischen Werkes, des Ineinandergreifens seiner Ebenen und Schichten, einer Stringenz, die sich nur in sich und aus sich selbst erklärt; Komponiertheit in dem Sinne, dass Bilder ihre ästhetische Stärke aus den und durch die Prinzipien einer Zeitkunst entwickeln – Abläufe lassen sich nahezu wie eine Partitur lesen, die eben primär eigenen ästhetischen Prinzipien gehorcht, die weit über das ›simple‹ Entwickeln eines Plots hinausgehen. Das Wechselspiel zwischen Ratio und Emotio des Rezipienten ist wohlkalkuliert, ästhetische Wirkung im allerbesten Sinne des sich Adressierens an die sinnliche Wahrnehmung.

**Insofern ist es durchaus nicht
verwunderlich, dass die Stummfilme
Hitchcocks eine Rhythmik und Dynamik
haben, die den nicht existenten Klang
bereits zu implizieren scheint,**

aber auch, dass die Klangwelt der Hitchcock'schen Tonfilme so gar nichts zu haben scheint vom Gedanken des «Soundtracks» wie er die Leinwand der Gegenwart – eben – «begleitet». Die Filmmusik bei Hitchcock mag in technischer Hinsicht natürlich den Geist ihrer Zeit spiegeln, in musikalisch-ästhetischer bleibt sie Teil des Grundesprits des Meisters. Schließlich mag es genau das sein, was die Symbiose Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann ausmachte.

Es ist offenkundig, dass Hitchcock kaum ein Interesse an der Extrahierbarkeit wiedererkennbarer und extern verwertbarer Filmmelodien hat, und doch oder gerade deshalb ist die Musik, besser das Musikalische, zentraler Bestandteil jeder seiner

Filmdramaturgien, würden wohl gerade Werke wie *Psycho* und *Vertigo* ihre Wirkung ohne genau diese Musiken komplett verfehlen. Dennoch bleibt das beste Beispiel für das Bewusstsein Hitchcocks für die Wirkung des Auditiven im Film seine Arbeit mit Oskar Sala. Sich zu Anfang der 1960er Jahre für *Die Vögel* auf die «Reduktion» des musikalischen Apparates ausschließlich auf die elektronischen Klänge des Mixturtrautoniums zu verlassen, war eine weitreichende und mit Sicherheit mutige Entscheidung. Wohlgemerkt hätten die Möglichkeiten der modernen elektronischen Studios, die gerade die musikalische Avantgarde prägten, ein weit breiteres – sowohl konkreteres als auch noch abstrakteres – Spektrum an Klang bereitgehalten. Doch Hitchcock arbeitet mit Sala und macht den Klang zum Akteur, der dem Pionier der elektronischen Musik zu spätem Ruhm verhilft und dem Instrument zu einem Platz in den Fußnoten der Kulturgeschichte, wie er wenigen vergleichbaren Klangmaschinen bestimmt war.



Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann

(K)eine Männerfreundschaft? Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann

Vergleichsweise intensiv und nachhaltig wirkt daneben die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Filmkomponisten Bernard Herrmann: Der Inbegriff einer filmästhetischen Symbiose, obgleich diese große – und in beider Werk auch recht zentrale – Periode sich innerhalb der Œuvres beider Künstler rein quantitativ gar nicht so gewaltig ausnimmt. Acht Filme, darunter die drei wohl überhaupt erfolgreichsten und bis heute auch populärsten Hitchcocks: neben *Psycho* und *Vertigo* auch noch *Marnie*. Die künstlerische Partnerschaft der beiden hat das Zeug zum Legendären – einschließlich eines Endes im großen Krach aufgrund künstlerischer Differenzen. Dabei ist das eigentlich Interessante, dass man davon ausgehen kann, dass dieser Beziehung alles Zufällige abgeht. Die beiden Künstler treffen sich mehr oder weniger auf einem Höhepunkt ihrer jeweiligen Karrieren. Und originellerweise sind es auch die Musiken, die Herrmann für Hitchcock schrieb, mit denen sein Name bis heute am stärksten im allgemeinen Bewusstsein verankert ist. Dabei hatte er, als diese Zusammenarbeit 1955 mit *Immer Ärger mit Harry* begann, bereits seine beiden Oscars für die beste Filmmusik in der Tasche (*Der Teufel und Daniel Webster* im Jahre 1942, in dem er sogar ein zweites Mal mit dem heute deutlich bekannteren *Citizen Kane* nominiert war, und *Anna und der König von Siam* 1947). Beide Künstler dürften also recht genau gewusst haben, was sie beim anderen suchen und finden würden. Beschreibungen beider Persönlichkeiten sind gleichzeitig Merkmale dessen immanent, womit man gemeinhin «Visionäre» kennzeichnet, aber auch solche, mit denen man gern «Perfektionisten» beschreibt. Jeder ihrer Kooperationen liegt ein weit über reine Filmbegleitung hinausgehendes Konzept zugrunde, dessen zentraler Bestandteil auch die Entscheidung für jene Momente ist, in denen überhaupt etwas zu hören ist. «Klangtapete» wird man bei Hitchcock/Herrmann nicht finden.

Beide haben keine Angst vor der Stille, wissen aber sehr genau um deren Wirkung

– ein Thema für Filmemacher seit Erfindung des Mediums, wird jene Irritation, die durch filmische Stille entsteht, bei Alfred Hitchcock zum bewusst eingesetzten Ausdrucksmittel, das in der Zusammenarbeit mit Bernhard Herrmann eine neue Stufe der Virtuosität in ihrem Einsatz erreicht. Es ist das gemeinsame Interesse an ungewöhnlichen Apparaten, das die Zusammenarbeit der beiden speist und schließlich deren Ende herbeiführt. Den bläserlastigen Apparat, den Herrmann ihm für *Der zerrissene Vorhang* anbot, lehnte Hitchcock kategorisch ab, und beide gingen fortan getrennte Wege. Dabei ist es ebenfalls gerade eine solche Entscheidung für eine sehr spezielle Besetzung, aus der der größte gemeinsame Erfolg resultierte: Der Streicherapparat in *Psycho*. Nicht zufällig kommt bis heute kaum eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wirkung von Filmmusik ohne die Analyse der berühmten Duschszene aus.

Opfer der eigenen Ängste: *Blackmail*

1929 brachte Alfred Hitchcock einen Film gleich zweimal heraus. Mit dieser Tatsache schien *Blackmail* zunächst wohl auch in aller erster Linie von sich reden zu machen, wie Kritiken beispielsweise in *The Bioscope* zeigen, die zeittypisch die Tonfassung im Sinne technischen Fortschritts als gültige propagieren: «*We understand that Mr. Hitchcock began this production as a silent film and was then called upon to adapt his plans to meet the requirements of dialogue. He has certainly succeeded to admiration, for this is neither the mere adaptation of a stage play to the screen nor a silent film fitted with stage dialogue, and it may well be that Mr. Hitchcock has solved the problem of combining the two and helped towards assigning the true position of the sound film in the ranks of entertainment.*» (Wir wissen, dass Hitchcock diese Produktion als Stummfilm begonnen hatte und dann aufgefordert wurde, seine



Werbeposter für den Tonfilm *Blackmail*

Pläne an die Anforderungen des Dialogs anzupassen. Das ist ihm zweifellos auf bewundernswerte Weise gelungen, denn es handelt sich hier weder um eine bloße Adaption eines Theaterstücks für die Leinwand noch um einen Stummfilm mit Theaterdialogen. Es könnte durchaus sein, dass Hitchcock das Problem der Kombination beider Medien gelöst und dazu beigetragen hat, dem Tonfilm seinen rechtmäßigen Platz in der Unterhaltungsbranche zuzuweisen.)

In der Tat hatte Hitchcock offenbar zunächst einen reinen Stummfilm konzipiert – was sich deutlich auch aus dem Casting erkennen lässt, das die für die Nachsynchronisation aufkommenden Probleme

mit dem Akzent der Hauptdarstellerin Anny Ondra überhaupt nicht berücksichtigte. Jedoch wuchs das Interesse an den Möglichkeiten der Integration gesprochener Dialoge offenbar bereits während der Arbeit, und die vertonte Fassung von *Blackmail* kam schließlich noch vor der Stummfilmversion heraus. Beide hatten für den Regisseur künstlerische Gültigkeit. Gewiss mögen hier auch die Verbreitungsmöglichkeiten, insbesondere die technische Ausstattung der zeitgenössischen Lichtspielhäuser eine Rolle gespielt haben. Dennoch unterscheiden sich die beiden Fassungen durch weit mehr als das Vorhandensein bzw. Fehlen von Dialogen.

Die Geschichte basiert auf einem Drama des Erfolgsautors Charles Bennett, das gerade erst am Globe Theatre das Licht der Bühne erblickt hatte, und den theatralen Zeitgeschmack bestens bediente.

Die Filmforschung geht davon aus, dass das Drehbuch weitestgehend von Hitchcock allein entwickelt wurde und Autor und Theaterregisseur Benn W. Levy später lediglich die Dialoge für die Tonfassung beisteuerte.

Wie der Titel ganz klar sagt, ist die Geschichte von Alice White und Frank Webber in allererster Linie die Geschichte einer Erpressung, auch wenn in ihrem Zentrum eine für die Zeit spektakuläre Mordszene steht. Sie führt ins London von 1920 in eine Welt der «kleinen Leute», in der man gern – auf den eigenen Vorteil bedacht – ein Auge auf die Nachbarschaft hat. Alice, die Ladenbesitzer-Tochter,

und Frank, der aufstrebende Kommissar bei Scotland Yard, sind ein Paar – doch das Interesse am jeweils anderen ist doch nicht groß genug, um sich selbst zu genügen. Frank vernachlässigt zuerst Alice für seinen Job und wird dann den Prinzipien seines Jobs untreu, eben für Alice, die aus einer Mischung aus Überdruß, Neugier und Eitelkeit heraus einem anderen Mann – und vorgeblichem Künstler – in dessen Atelier folgt und diesen, um einer Vergewaltigung zu entgehen, ersticht. Fortan verfolgt sie ihr Gewissen mit starken Bildern – Reminiszenzen aus der Mordnacht. Frank, der in diesem Fall ermittelt, ahnt schnell genug, wer eigentlich seine Täterin ist, und stellt doch einen anderen Täter... Schließlich werden die beiden nicht nur jeweils von ihrem Gewissen gejagt: Erst die als Handlungskatalysator wirkende Erpressungsgeschichte ermöglicht Hitchcock sein bereits hier meisterliches Spiel mit Erwartung, Überraschung und bildlichen Assoziationsketten. Ein Brotmesser zur Mordwaffe zu machen und die Implementierung eines symbolischen stillen Zeugen des Mordes in Form des hohnlachenden Narren auf einem Gemälde generieren nervenkitzelnden Subtext.

Tatsächlich mag es jene Tatsache gewesen sein, dass es auch hier keine «Guten» und keine «Bösen» gibt, die Hitchcock an der Dramenvorlage faszinierte. Der Zuschauer ertappt sich permanent dabei, wie Sympathien für moralisch verwerfliche Handlungen in ihm aufkommen, erlebt das Abgleiten scheinbar durchschnittlicher, ja alltäglicher Charaktere in die Kriminalität. Das Publikum wird zum Beobachter einer emotionalen Gratwanderung. Grausen, das aus vordergründig Alltäglichem erwächst, ist das Thema von *Blackmail* und bleibt auch immer ein zentrales für Alfred Hitchcock. Dennoch ist jene Position, in die das Publikum versetzt wird, niemals eine ein- oder mitfühlende – vielmehr vermag sich der Zuschauende beim Beobachten zu beobachten, sich nach möglichen Ausgängen zu fragen. Eine Auflösung von Hitchcocks Kriminalgeschichten findet in der Regel statt, aber ohne jene Befriedigung, die die

Erleichterung über eine Bestrafung moralischer Verfehlung gemeinhin beim Publikum mit sich bringt. Die Düsternis bleibt mit dem Wissen um die Schlichtheit der Situation, die dem Drama zugrundeliegt. Letztlich ist dieses «Zurücklassen» des Publikums am Ende eine weitere dramaturgische Klammer, verbindet zumindest die drei Streifen der Hitchcock-Reihe der Philharmonie.

Der Schrecken nach Hitchcock

Sir Alfred Hitchcock, der für keinen seiner Filme einen Regie-Oscar erhielt, gilt fraglos als der Vater eines ganz bestimmten Nervenkitzels auf der Leinwand und hat das Genre des filmischen Thrillers entscheidend geprägt, um nicht zu sagen «geschaffen». Es ist nicht schwer, so manche Äußerung von Filmschaffenden nach Hitchcock im Sinne jenes Bildes zu verstehen, das der Komponist Johannes Brahms vom Symphoniker Beethoven entwarf, nämlich eines Überwältigers, dessen Schritte er in seinem Rücken spüre. Tatsächlich sind Dauer, Intensität und Stringenz von Hitchcocks Schaffen beispiellos. Den Kinothriller aus den Kinderschuhen bis zur vollen ästhetischen Reife geführt zu haben, ist eine Leistung, die wohl wenig Vergleichbares kennt. Aber viel entscheidender ist jener assoziative Einfluss, den Hitchcock bis heute auf Produktion ebenso wie auf Rezeption hat. Hitchcock als assoziativer Rahmen für die Kunst Film an sich – dies ist Chance und Gefahr zugleich. Es ist wohl schwierig, um nicht zu sagen, fast unmöglich, eine Duschszene in einen Krimi zu integrieren, ohne Gefahr zu laufen, dass dies als *Psycho*-Referenz verstanden wird. Nicht anders, wenn nicht ganz so deutlich, dürfte es sich mit dem extremen Blick in die Tiefe verhalten, wie er in *Vertigo* gleichzeitig Wahrgenommenes und Form der Wahrnehmung spiegelt. Doch vor allen Dingen ist und bleibt es jene Technik der Verknüpfung von Überraschung und Erwartung, eben seines Suspense, die den Regisseur präsenter hält im Filmschaffen der Gegenwart, als das wohl bei den meisten seiner Kollegen der Fall ist, auch weil der Urinstinkt Angst wohl immer das große Thema des Genres Thriller bleiben wird.

Es mag eigentlich ein Paradoxon sein, wenn wir Hitchcock rezipieren, wie wir es heute tun bzw. zwangsläufig tun müssen – im (teilweise minutiös detailgenauen) Wissen darum, was geschieht und geschehen wird, auf eine gewisse Weise «überraschungsfrei». Doch generiert dieses wissende Wahrnehmen nicht vielleicht neue Formen der Überraschung? Natürlich ist es unmöglich, heute *Blackmail* zu schauen, ohne den späteren Hitchcock zu kennen. Es ist unmöglich, die Kenntnis der Auflösung komplett aus dem Bewusstsein auszublenken, selbst wenn man dies versucht. Und es ist auch nicht leicht, die – bemerkenswert beherrschte – filmische Technik der 1950er und -60er Jahre nicht als solche einzuordnen und zu werten. Aber ist es nicht genau das, was neue Zugänge eröffnet, Wahrnehmung schärft? Die Zeitkunst Film mag ein Sonderling unter den Zeitkünsten sein – verglichen mit Theater und Musik, die per se Interpretationskünste sind. Der Rezeption des historischen – wiedererlebten – Films ist Interpretation immanent. Dies ermöglicht, dass das Werk Kunst bleibt und nicht zum reinen Kultobjekt wird. Letztlich macht dies den klassischen Konzertsaal zu einem neuen idealen Rahmen dieser Form der Kommunikation.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Luxembourg Philharmonic

Martin Rajna

Directeur musical désigné

Leopold Hager

Chef honoraire

Konzertmeister

Haoxing Liang

Seohee Min

Yukari Miyazawa **

Gérard Mortier

Valeria Pasternak

Olha Petryk

Jun Qiang

Eleanna Stratou **

Ko Taniguchi

Xavier Vander Linden

NN

Premiers violons / Erste Violinen

Nelly Guignard

Fabian Perdichizzi

Ryoko Yano

Michael Bouvet

Irène Chatzisavas

Andrii Chugai

Bartłomiej Ciaston

François Dopagne

Yulia Fedorova

Andréa Garnier

Silja Geirhardsdottir

Jean-Emmanuel Grebet

Attila Keresztesi

Damien Pardoën

Jules Stella **

Fabienne Welter

NN

Altos / Bratschen

Dagmar Ondracek

Ilan Schneider

NN

Jean-Marc Apap

Ryou Banno

Maria Dębina **

Aram Diulgerian

Olivier Kauffmann

Esra Kerber

Grigory Maximenko

Viktoriya Orlova

Joana Revez Mendonça** (à partir du
01.01.2026)

Maya Tal

Saar Van Bergen **

NN

Seconds violons / Zweite Violinen

Semion Gavrikov

Osamu Yaguchi

César Laporev

Sébastien Gréville

Gayané Grigoryan

Wen Hung

Quentin Jaussaud

Marina Kalisky

Violoncelles / Violoncelli

Georgi Anichenko

Ilija Laporev

Niall Brown

Xavier Bacquart

Vincent Gérin

Cyprien Keiser **

Sehee Kim

Yunxiaotian Pan **

Katrin Reutlinger

Marie Sapéy-Triomphe

Karoly Sütö
Laurence Vautrin
Esther Wohlgemuth

Contrebasses / Kontrabässe

Choul-Won Pyun
NN
*Jiménez Barranco Gonzalo ** (à partir
du 01.11.2025)
Gilles Desmaris
Gabriela Fragner
Frances Inzenhofer **
Benoît Legot
Soyeon Park *
Isabelle Vienne
Dariusz Wisniewski

Flûtes / Flöten

Markus Brönnimann
*Alberto Navarra **
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

Philippe Gonzalez
Fabrice Mélinon
Anne-Catherine Bouvet-Bitsch
Olivier Germani

Clarinettes / Klarinetten

Arthur Stockel
Jean-Philippe Vivier
Filippo Büso
Emmanuel Chaussade

Bassons / Fagotte

Étienne Buet
David Sattler
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreaux

Cors / Hörner

Leo Halsdorf
Cristiana Neves

Miklós Nagy
Luise Aschenbrenner
Petras Bruzga
Jannik Ness *

Trompettes / Trompeten

Adam Rixer
Simon Van Hoecke
Isabelle Marois
Niels Vind

Trombones / Posaunen

Isobel Daws
Léon Ni
Guillaume Lebowksi

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Benjamin Schäfer
Simon Stierle

Percussions / Schlagzeug

*Eloi Fidalgo Fraga **
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider
Miguel Parapar Restovic **

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

* en période d'essai / Probezeit

** membres de la Luxembourg
Philharmonic Academy / Mitglieder der
Luxembourg Philharmonic Academy

More than a guided tour, an encounter!

A treat for both the eyes and the ears, the Guided Tours at the Philharmonie Luxembourg might just be the new experience you were looking for.



Scan to book



Interprètes

Biographies

Luxembourg Philharmonic

FR L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Télévision Luxembourg (RTL). Depuis 1996, il est missionné par l'État et est entré en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg. Avec ses 99 musiciennes et musiciens issus d'une vingtaine de nations, l'orchestre a développé au cours de ses presque cent ans d'existence une sonorité distincte, emblématique de l'esprit du pays et reflet de son rôle central en faveur de l'intégration européenne. L'orchestre a été marqué par ses directeurs musicaux Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (nommé chef honoraire en 2021), David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine et Gustavo Gimeno. Martin Rajna dirigera l'orchestre à partir de la saison 2026/27. La phalange a enregistré entre 2017 et 2021 neuf disques sous le label Pentatone et collabore désormais avec le label harmonia mundi France. Depuis 2021, la Luxembourg Philharmonic Academy offre à de jeunes instrumentistes une formation sur deux ans au métier de musicien d'orchestre. La formation s'engage de façon intense dans le domaine des concerts et des ateliers pour les scolaires, les enfants et les familles. Elle noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, le CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. L'orchestre est régulièrement invité dans les grandes métropoles musicales en Europe et au-delà, faisant ainsi rayonner le nom du Luxembourg dans le monde entier. L'Orchestre Philharmonique

Luxembourg Philharmonic
photo: CG Watkins





du Luxembourg est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors principaux sont BGL BNP Paribas, Mercedes-Benz et Banque de Luxembourg. Avec le concours de divers soutiens sont mis à disposition de l'orchestre des instruments d'exception : le violoncelle « Le Luxembourgeois » de Matteo Goffriller (1659–1742) grâce à l'engagement de BGL BNP Paribas et un violon de Giuseppe Guarneri filius Andreae ainsi qu'un second de Gennaro Gagliano grâce à l'engagement de la Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung qui met également deux autres violons à la disposition des membres de la Luxembourg Philharmonic Academy.

Luxembourg Philharmonic

DE Das Luxembourg Philharmonic steht seit seiner Gründung 1933 im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Télévision Luxembourg (RTL) für die kulturelle Vitalität des Landes im Herzen Europas. Seit 1996 ist es nationales Orchester Luxemburgs und hat seit 2005 sein Domizil in der Philharmonie Luxembourg. Mit seinen 99 Musikerinnen und Musikern aus mehr als 20 Nationen hat das Luxembourg Philharmonic in der fast hundertjährigen Zeit seines Bestehens einen spezifischen Orchesterklang ausgebildet, der die geistige Offenheit des Großherzogtums und dessen Schlüsselrolle bei der europäischen Integration widerspiegelt. Das Orchester wurde von seinen Chefdirigenten Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (seit 2021 Ehrendirigent), David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine und Gustavo Gimeno geprägt. Ab 2026/27 wird Martin Rajna das Orchester leiten. Beim Label Pentatone erschienen zwischen 2017 und 2021 neun Alben des Luxembourg Philharmonic, danach begann eine Zusammenarbeit mit dem Label harmonia mundi France. Seit 2021 bietet die Luxembourg Philharmonic Academy jungen Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eine zweijährige Vorbereitung auf die Orchesterlaufbahn. Das Orchester engagiert sich stark im Bereich der Veranstaltung von Konzerten und Workshops für Schüler, Kinder und Familien. Es arbeitet auch eng mit

dem Grand Théâtre de Luxembourg, der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, dem CAPE Ettelbruck und Radio 100,7 zusammen. Das Orchester ist regelmäßig in den Musikmetropolen Europas und auch darüber hinaus zu Gast und trägt so den Namen Luxemburgs in die Welt. Das Luxembourg Philharmonic wird vom Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxemburg finanziell unterstützt. Bedeutende Sponsoren sind BGL BNP Paribas, Mercedes-Benz und Banque de Luxembourg. Dank verschiedener Förderer stehen dem Orchester herausragende Instrumente zur Verfügung: durch das Engagement von BGL BNP Paribas das von Matteo Goffriller (1659–1742) gefertigte Violoncello «Le Luxembourgeois», dank der Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung je eine Violine von Giuseppe Guarneri filius Andreae und von Gennaro Gagliano, zudem zwei weitere Geigen zur Nutzung durch die Mitglieder der Luxembourg Philharmonic Academy.

Anthony Gabriele direction

FR Au cours de sa carrière, Anthony Gabriele a prouvé qu'il n'avait aucune limite en matière de genres musicaux. Il a voyagé dans le monde entier et s'est produit dans plus de 20 pays à la tête de plus de 50 orchestres. Grâce à ses récentes collaborations avec la chanteuse et compositrice Anastacia, plusieurs fois disque de platine, et à ses engagements répétés avec le chanteur et compositeur irlandais Ronan Keating, Anthony Gabriele s'est imposé comme un chef d'orchestre crossover, consolidant sa réputation internationale de chef passionné, fruit d'une connaissance et d'une compréhension approfondies du répertoire. Son expertise inégalée dans la musique de films avec orchestre comprend plus de 35 titres, parmi lesquels des créations mondiales: la musique de John Williams pour *Superman* et son adaptation oscarisée de la musique de Jerry Bock pour *Anatevka*; la musique de Thomas Newman pour James Bond: *Spectre*; le film muet *Moby Dick*; la captivante musique de Bruno Coulais pour *Les Choristes*; la musique pleine d'imagination de Lorne Balfe pour *La Vie sur notre planète* ou

Anthony Gabriele photo: Christopher Mason



encore la première européenne et britannique de la bande originale de Tan Dun pour *Tigre et Dragon*. Comme directeur musical dans le West End à Londres et dans le monde, il a notamment pris part à des productions comme *Sweeney Todd*, *Le Roi lion*, *CATS*, *Le Fantôme de l'opéra*, *Grease*, *Le Magicien d'Oz*, *Funny Girl*, *Jesus Christ Superstar*, *La Mélodie du bonheur* et *Evita*. Ancien lauréat du concours international de direction d'opéra Blue Danube Musik Impresario à Vienne, Anthony Gabriele possède un répertoire lyrique comprenant *Don Carlo*, *La traviata*, *La Bohème*, *Don Giovanni* et *Madame Butterfly*. Lors de sa saison 2025/26, il retrouve le Royal Albert Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam et la Philharmonie Luxembourg, et collabore une nouvelle fois avec le National Symphony Orchestra Irland, l'Orquestra Gulbenkian, l'Israel Philharmonic Orchestra et le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Il fait aussi ses débuts à la tête de dix autres orchestres majeurs, au Canada, en Allemagne, en Lettonie, en Espagne, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et en Suisse. Anthony Gabriele a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en mars lors du ciné-concert *Indiana Jones*.

Anthony Gabriele Leitung

DE Im Laufe seiner außergewöhnlichen Karriere hat Anthony Gabriele bewiesen, dass ihm in Bezug auf Genres keine Grenzen gesetzt sind. Er bereiste die Welt, um in über 20 Ländern mit mehr als 50 Orchestern aufzutreten. Durch seine jüngsten Auftritte mit der mehrfach mit Platin ausgezeichneten Singer-Songwriterin Anastacia und wiederholte Engagements mit dem irischen Singer-Songwriter Ronan Keating hat sich Anthony Gabriele als «Crossover»-Dirigent der Wahl etabliert und seinen internationalen Ruf als Dirigent mit großer Leidenschaft, die aus einem tiefen Wissen und Verständnis des Repertoires entsteht, gefestigt. Seine unübertroffene Expertise als Dirigent von Filmmusik mit Orchester umfasst mittlerweile über 35 Titel, darunter sechs Weltpremieren: John Williams' Filmmusik zu *Superman* und seine Oscar-prämierte Adaption von Jerry Bock's Filmmusik zu *Anatevka*; Thomas Newmans Filmmusik

zu James Bond: *Spectre*; der Stummfilm *Moby Dick*; Bruno Coulais' herzerreißende Musik für *Les Choristes*; Lorne Balfes fantasievolle Filmmusik für *Life on Our Planet* und die europäische/britische Premiere von Tan Duns Filmmusik für *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. Als musikalischer Leiter im Londoner West End und international hat er unter anderem an folgenden Produktionen mitgewirkt: *Sweeney Todd*, *Der König der Löwen*, *CATS*, *Das Phantom der Oper*, *Grease*, *Der Zauberer von Oz*, *Funny Girl*, *Jesus Christ Superstar*, *The Sound of Music* und *Evita*. Als ehemaliger Preisträger des internationalen Operndirigentenwettbewerbs Blue Danube Musik Impresario (Wien) umfasst sein Opernrepertoire *Don Carlo*, *La traviata*, *La Bohème*, *Don Giovanni* und *Madama Butterfly*. In der Saison 2025/26 kehrt Gabriele in die Londoner Royal Albert Hall, das Amsterdamer Het Concertgebouw und die Philharmonie Luxembourg zurück und wird erneut mit dem National Symphony Orchestra Irland, dem Orquestra Gulbenkian, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra zusammenarbeiten. Gabriele wird außerdem sein Debüt bei zehn weiteren herausragende Orchestern in Kanada, Deutschland, Lettland, Spanien, Großbritannien, den Niederlanden und der Schweiz geben. In der Philharmonie Luxembourg stand Anthony Gabriele zuletzt im März am Pult für das Ciné-Concert *Indiana Jones*.

Ben Palmer direction

FR Ben Palmer est directeur artistique du Covent Garden Sinfonia et directeur musical de l'Orchestra da Camera di Pordenone et du Babylon Orchester Berlin. De 2017 à 2024, il a été directeur musical de la Deutsche Philharmonie Merck et a terminé son mandat en donnant à trois reprises la *Symphonie N° 8* de Gustav Mahler. Il est régulièrement invité par l'Aalborg Symphony Orchestra, l'Arctic Philharmonic, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Hallé Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Montreal Symphony Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, le Royal Northern Sinfonia, le Royal Scottish National Orchestra

Ben Palmer photo: Arturs Kondrats



ainsi que le BBC Concert Orchestra, le BBC National Orchestra of Wales, le BBC Philharmonic, le BBC Scottish Symphony Orchestra (notamment dans le cadre des BBC Proms) et le BBC Symphony Orchestra. Parmi ses débuts cette saison, figurent ceux à la tête du London Philharmonic Orchestra, du Münchner Symphonieorchester, de l'Oakland Symphony Orchestra, de l'Odense Symphony Orchestra et du San Francisco Symphony Orchestra. Il dirigera également le BBC Scottish Symphony Orchestra à Séoul dans le cadre des BBC Proms Korea. En tant que chef invité, il a collaboré avec l'Antwerp Symphony Orchestra, les BBC Singers, le City of Prague Philharmonic, le Hong Kong Philharmonic, le National Symphony Orchestra Dublin, la NDR Radiophilharmonie, le Philharmonia, le Rotterdam Philharmonic, le Royal Philharmonic Orchestra et le Zürcher Kammerorchester.

Ben Palmer Leitung

DE Ben Palmer ist künstlerischer Leiter der Covent Garden Sinfonia und Chefdirigent des Orchestra da Camera di Pordenone und des Babylon Orchesters Berlin. Von 2017 bis 2024 war er Chefdirigent der Deutschen Philharmonie Merck und beendete seine Amtszeit mit drei Aufführungen von Mahlers *Symphonie N° 8*. Er ist regelmäßig zu Gast beim Aalborg Symphony Orchestra, dem Arctic Philharmonic, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Hallé, dem London Symphony Orchestra, dem Montreal Symphony Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, der Royal Northern Sinfonia, dem Royal Scottish National Orchestra sowie beim BBC Concert Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, dem BBC Philharmonic, dem BBC Scottish Symphony Orchestra (u. a. bei den BBC Proms) und dem BBC Symphony Orchestra. Zu seinen Debüts in dieser Saison zählen das London Philharmonic Orchestra, das Münchner Symphonieorchester, das Oakland Symphony Orchestra, das Odense Symphony Orchestra und das San Francisco Symphony Orchestra; außerdem wird er das BBC SSO in Seoul bei den BBC Proms Korea dirigieren. Als Gastdirigent

arbeitete er mit dem Antwerp Symphony Orchestra, den BBC Singers, dem City of Prague Philharmonic, dem Hong Kong Philharmonic, dem National Symphony Orchestra Dublin, der NDR Radiophilharmonie, der Philharmonia, dem Rotterdam Philharmonic, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Zürcher Kammerorchester zusammen.

Frank Strobel direction

FR Frank Strobel compte parmi les chefs reconnus à l'international, doté d'un répertoire aux styles particulièrement variés. Il est depuis des années l'un des protagonistes majeurs du domaine interdisciplinaire mêlant film et musique, et grâce à son implication, le ciné-concert a fait son entrée dans les plus grandes salles d'opéra et de concert. En tant que chef invité, il travaille pour des projets de musiques de films et le répertoire symphonique avec des orchestres comme la Filarmonica della Scala, le Finnish Radio Symphony Orchestra, le Göteborgs Symfoniker, le HR-Sinfonieorchester Frankfurt, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre National de Belgique, l'Oslo Philharmonic, le Philharmonia Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Seattle Symphony, la Staatskapelle Dresden, le Sydney Symphony, les Wiener Symphoniker et le Tonhalle-Orchester Zürich. Des séries de concerts propres le lient à l'Alte Oper Frankfurt et à la Tonhalle Zürich. Il a été jusqu'à récemment chef principal du WDR Funkhausorchester. En juillet 2024 a eu lieu la création du classique du cinéma, *Napoléon* d'Abel Gance, à la Seine Musicale à Paris avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France ainsi que le Chœur de Radio France. Une nouvelle compilation musicale, révisée par Simon Cloquet-Lafolloye, comprenant une multitude de compositions originales allant de Mozart à Wagner, a fait l'objet d'une création. Frank Strobel se sent particulièrement chez lui sur la scène musicale française. Il a ainsi créé en février 2023 la nouvelle partition de David Hudry pour *Berlin, symphonie d'une grande ville* avec l'Orchestre National de France. Il est régulièrement invité à la Philharmonie

Frank Strobel photo: Kai Bienert



de Paris et au Festival Lumière. Grand Lyon Film Festival, et a dirigé en février 2021 aux Victoires de la Musique. Un autre grand projet français a pu voir le jour en 2019 au Musikfest Berlin à Berlin, avant Lyon: *La Roue*, épopée muette de sept heures d'Abel Gance, avec la compilation originale de 117 œuvres de compositeurs français des années 1880 à 1920. Les musiques de Sergueï Prokofiev pour les films *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible* ont été reconstruites par Frank Strobel, et créées au Musikfest Berlin. Au-delà de ses activités dans le domaine des musiques de films, Frank Strobel a acquis une reconnaissance internationale pour les créations et reprises d'œuvres des compositeurs Alfred Schnittke, Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky et Siegfried Wagner. En 2000, il a fondé avec Beate Warkentien l'institution culturelle Europäische Film-Philharmonie qui a fait évoluer artistiquement le genre musical et cinématographique dans les salles de concert. Au sein de son abondante discographie, les premiers enregistrements des suites de musiques de films d'Alfred Schnittke, dans ses propres arrangements, avec le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, occupent une place particulière. À ce jour, cinq disques ont paru sous le label Capriccio, et les derniers de cette série ont été distingués d'un Opus Klassik en 2022. Frank Strobel a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 202/21, à l'occasion du ciné-concert *Casablanca*.

Frank Strobel Leitung

DE Frank Strobel gehört zu den international versierten Dirigenten mit einem stilistisch ungemein vielfältigen Repertoire. Er ist seit Jahren einer der wichtigsten Protagonisten im interdisziplinären Bereich von Film und Musik – durch sein Engagement hat das FilmKonzert Einzug in die führenden Opern- und Konzerthäuser gehalten. Als Gastdirigent arbeitet Frank Strobel in Filmmusikprojekten und mit symphonischem Repertoire mit Orchestern wie der Filarmonica della Scala, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, Göteborgs Symfoniker, HR-Sinfonieorchester Frankfurt, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre

National de Belgique, Oslo Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Seattle Symphony, der Staatskapelle Dresden, dem Sydney Symphony, den Wiener Symphonikern und dem Tonhalle-Orchester Zürich. Eigene Konzertreihen verbinden ihn eng mit der Alten Oper Frankfurt und der Tonhalle Zürich. Strobel war zuletzt Chefdirigent des WDR Funkhausorchesters. Im Juli 2024 fand die Uraufführung von Abel Gances Filmklassiker *Napoléon* in der Seine Musicale in Paris mit dem Orchestre National de France, dem Orchestre Philharmonique de Radio France sowie dem Chœur de Radio France statt. Zur Erstaufführung kam eine neue Musikkompilation revidiert von Simon Cloquet-Lafolliye mit einer Vielzahl von Originalkompositionen von Mozart bis Wagner. Frank Strobel ist besonders in der französischen Musikszene zu Hause. So hat er im Februar 2023 die neue Partitur von David Hudry für *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* mit dem Orchestre National de France uraufgeführt. Frank Strobel ist regelmäßiger Gast in der Pariser Philharmonie, beim Festival Lumière. Grand Lyon Film Festival und dirigierte im Februar 2021 bei den Victoires de la Musique. Ein weiteres großes französisches Projekt konnte 2019 beim Musikfest Berlin in Berlin und anschließend in Lyon realisiert werden: das gewaltige siebenstündige Stummfilmepos *La Roue* von Abel Gance mit der Original-Kompilation von 117 Werken französischer Komponisten der Jahre 1880 bis 1920. Sergej Prokofjews Musik zu den Filmen *Alexander Newski* und *Iwan Grosny* wurde von Frank Strobel rekonstruiert und beim Musikfest Berlin uraufgeführt. Neben seiner filmmusikalischen Tätigkeit hat Frank Strobel internationale Anerkennung für Erst- und Wiederaufführungen von Werken der Komponisten Alfred Schnittke, Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky und Siegfried Wagner erlangt. Im Jahr 2000 gründete Frank Strobel gemeinsam mit Beate Warkentien die Kulturinstitution Europäische FilmPhilharmonie, die das Genre Musik und Film im Konzertsaal künstlerisch weiterentwickelte. In seiner umfangreichen Diskographie nehmen die Ersteinspielungen der Filmmusiksuiten von Alfred Schnittke in eigener Bearbeitung mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester

Berlin einen besonderen Platz ein, bisher sind fünf CDs bei dem Label Capriccio erschienen. Die letzte CD dieser Serie wurde mit einem Opus Klassik 2022 ausgezeichnet. In der Philharmonie Luxembourg dirigierte Strobelt zuletzt in der Saison 2020/21 das Ciné-Concert *Casablanca*.

Concert du cycle Philharmonic Perspectives
Konzert in der Reihe Philharmonic Perspectives
Concert in the series Philharmonic Perspectives

Symphonic Soundtracks

Best of Alexandre Desplat

11.06.26

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Luxembourg Philharmonic
Alexandre Desplat direction

Desplat: *The Tree of Life*
The Curious Case of Benjamin Button
Extremely Loud and Incredibly Close
The Imitation Game
Suite Royale
Wes Anderson's Suite
Little Women
Harry Potter and the Deathly Hallows Suite
Suite
The Shape of Water
Godzilla

Philharmonic Perspectives

19:30

110' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 26 / 36 / 46 / 54 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

Luxembourg Philharmonic

 @LuxembourgPhilharmonic

 @luxembourg_philharmonic

Luxembourg Philharmonic Academy

 @luxphil_academy

 @LuxPhilAcademy

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2025

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen,

Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz