



at sætte John Williams op imod Richard Strauss, men i realiteten ville det måske svare til at beskyldte filmklipperen og manuskriptforfatteren for at efterligne nogle af romanens virkemidler, og så pointere, at det jo alligevel ikke er det samme, og heller ikke er lige så godt. Man kan udmærket vurdere Max Steiners musik til f.eks. *Casablanca* eller *The Treasure of Sierra Madre* ud fra en rent musikalsk synsvinkel, kritisere musikken som pastichemageri og sentimental "sovs" – men man er slemt på vildspor i gerningsøjeblikket!

Når så mange musik- og filmfolk mister orienteringen ude på filmmusikkens overdrev, har det sin indlysende baggrund: man falder som regel i den forømtalte "Williams-Strauss'ske" fælde, uden videre at sammenligne den med det, filmmusikken ligner til forveksling – den klassiske orkestermusik. Og det er vel ikke så underligt endda, eftersom fundamentet for det meste filmmusik skal findes i traditionerne fra det 19. århundrede sen-romantiske musik, repræsenteret ved f.eks. Richard Strauss, Wagner, Verdi, Puccini og Tchaikovsky. Parallellen er selvfølgelig særlig tydelig med Wagners højdramatiske operaer, der i sig selv kan sammenlignes med filmens stor-dramaer og eventyr. Komponistens tanker om "Gesamtwerte" – storværket der involverer alle dramatiske udtryksmåder, kunne i århundredet efter hans død realiseres i det nye medium, der højest udramatisk fremstod som en rulle – dog brandfarlig – celluloid.

Filmen blev født i denne musikgenres sidste store årtier, inden Schönberg og andre moderne komponister fra omkring 1910 begyndte at eksperimentere med de berømte/berygtede/forhadte tolv-tone-rækker, hvor logik snarere end følelser styrede musikkonstruktøren. At vore dages filmkomponister som oftest stadig skriver i det sen-roman-

Franz Waxmans tema til brudens "opvågning" i 1935-horrorfilmen Bride of Frankenstein (med Elsa Lanchester og Boris Karloff) blev hugget af Rodgers & Hammerstein – hvilket de indrømmede – til sangen Bali H'ai i 1958-musical'en South Pacific, fremført af Anita Hall (t.h.).

tiske idiom, skyldes måske nok så meget, at denne musik er langt lettere tilgængelig end den moderne musik. Det er i øvrigt værd at huske på, at ingen musik finder vej til lærredet, før instruktør eller producent har godkendt værket. Med andre ord skal musikken altså falde i de pågældendes smag for overhovedet at have en chance!

Fra klaverbokser til symfoniorkester

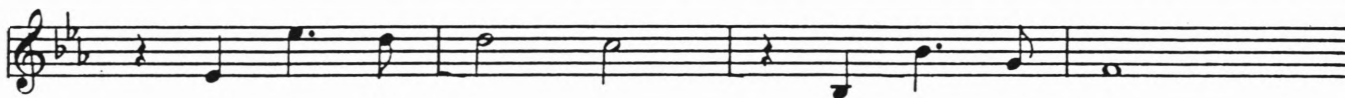
Filmmusik har i sin tidlige form eksisteret som orkester- eller klaver-akkompagnement til stumfilmene, der således aldrig har været tænkt som "silent pictures". Blot et overfladisk studium af de gængse anvendte musikstykker viser tydeligt, at benyttelsen af kendt, klassisk musik (koncert- eller orkestermusik) har ligget lige for. De gamle travere fra operaen eller balletten har været brugt eller misbrugt til mangan en standard-scene i melodramatiske stumfilm. Filmmusik-traditionen har således udviklet sig mere eller mindre direkte fra piano-arrangementer af f.eks. Wilhelm Tell-ouverturen eller Valkyrie-ridtet – når det gjaldt hektiske jagt-scener – eller, i de mere romantiske scener, diverse udtog af romancer fra operaer eller sonater.

Klaver-akkompagnement til tidens store filmdramaer blev snart en ganske selvfølgelig ting, der bl.a. som følge af det gode, prøvede repertoire, i allerhøjeste grad faldt i borger-skabets smag. Og ind marcherede symfoni-

orkesteret, selvfølgelig oftest med de mest klassiske klassikere under armen. Dette mønster tog form allerede fra slutningen af 90'erne. Dog må der gives indrømmelse for det faktum, at musikken i den første del af pionertiden også tjente det ganske praktiske formål, at drukne noget af støjen fra de høj-røstede fremvisnings-apparater. Dette gælder sikkert bl.a. for brødrene Lumière, da de så tidligt som 1895 inviterede et publikum til at overvære et filmprogram på en parisercafé, hvor en pianist leverede baggrundsmusik-ken. Selv nu til dags bemærker man musik-kens dæmpende virkning på tilskuerne. Når titelmusikken med i reglen høj volume slip-pes løs, dæmpes stemmerne, og de indbyrdes samtaler bringes til ende – opmærksomheden rettes mod lærredet: Nu sker der noget! En anden ting er så, at denne beskrivelse er noget idealiserende for så vidt angår de kø-benhavnske biografale, hvor det høj-røstede publikum som regel ikke lader sig forstyrre af noget som helst.

"The Original Motion Picture Soundtrack"

Det trækker op til tåge, når vi forsøger at fastslå præcis hvilken film, der som den første fik skræddersyet underlægningsmusik for større eller mindre orkester. Ofte frem-hæves perioden fra omkring 1920 som fo-kuspunkt for de første egentlige film *scores*, men Deres udsendte filmmusikhistoriker har gransket dybere end standard-litteratu-ren. Det anerkendte musiktidsskrift *NZ – Neue Zeitschrift für Musik* (stiftet 1834 af Ro-berth Schumann), har forsket i Camille Saint-Saëns' flygtige omgang med filmmu-sik, som han blev bestilt til at skrive til fil-men *L'assassinat du Duc de Guise* i 1908. Den celebre franske komponist er således måske den første egentlige filmkomponist. Men al-lerede året efter følger russerne trop med



Mikhail Ippolitov-Iwanows musik til Alexander Drankows film *Stenka Rasin*.

Bortset fra enkelte lignende gæstevisser, går der endnu en del år, inden det rigtig vindes indpas med den store special-komponerede musik til stumfilmene. End ikke Griffiths klassiske *Birth of a Nation* eller *Intolerance* byder på lejlighedskomponeret musik. I stedet planlagde Griffith sammen med komponisten Joseph Breil et program, der bestod af udtog fra det kendte orkesterrepertoire, krydret med de ærkeamerikanske "folk tunes", som er uløseligt forbundet med Borgerkrigen. I det hele taget vidner en lille håndfuld amerikanske film ikke stort om nationens kommende status som hovedsæde for også filmmusikken. Der er f.eks. Griffith's *Broken Blossoms* fra 1919 eller Vidor's *The Big Parade* fra 1924, med musik af henholdsvis Louis Gottschalk og William Axt. Men ellers er det europæerne der fører an, givetvis fordi der hér er bedre grobund for kunst generelt betragtet. Dette ses også derved, at også andre af Europas førende komponister (heriblandt Hindemith og Schönberg) kommer i mere eller mindre direkte kontakt med filmmusik. Når der refereres til filmmusikkens top-status i Amerika, er det paradoksalt nok netop de europæiske komponister, der fra 30'erne gør filmmusikken til det, den er. Forklaringen om kunst og kultur gør sig også gældende her, men der er ikke blot tale om, at Hollywoods filmmoguler principielt spejder over Atlanten. Flere af de af eftertiden huskede filmkomponister var at finde som deltagere i det "rush" af filmfolk, som indtog Hollywood fra sidst i 20'erne og ind i 30'erne, på flugt fra det truede og senere krigshærgede Europa.

Pionererne

Selv om Al Jolson allerede i 1927 havde ladet sin milde røst gælde for biografgængerne, kom hverken musik eller tale som en kovending; der var delte meninger om lyd i det hele taget, og hvad musikken angår er selve det, at billederne *talte* en nyskabelse, man idag vanskeligt kan forestille sig. Anskuelserne om musikunderlægningen delte sig generelt i to retninger: 1) Filmen skulle indsvøbes i musik fra først til sidst, eller 2) musikken skulle være et absolut baggrundsfænomen, som til nød kunne udfylde "huller" i dialog og reallyd. At det var punkt 1), der generelt skulle vinde størst indpas fra henimod midten af 30'erne, viser flertallet af den enorme produktion, Hollywoods samlebands-effektive studiosystem i perioden udsendte.

Pudsigt nok var der i de tidlige år tvivl om filmmusikken som virkemiddel, og om publikum kunne forstå musikkens tilstedeværelse. Bekymrede sjæle fik den fikse idé, at



musikken skulle retfærdiggøres af ét eller andet musikalsk element på filmens billedside. Det medførte en formelig invasion af diverse spillemænd i filmene, at dømme efter Max Steiners erindringer. Steiner beskriver flere tilfælde, hvor producenterne/-instruktørerne f.eks. hentede lirekassesolister ind i studiet for at retfærdiggøre musik i en gadescene. Eller man henlagde scener til natklubber, dansehaller eller teatre, hvor man meget passende lod de tilstedeværende musikere indgå som nødvendig del af scenen. "Many strange devices were used to introduce the music", skriver Steiner. "For instance, a love scene might take place in the woods and in order to justify the music thought necessary to accompany it, a wandering violinist would be brought in for no reason at all. Or,

Mens Korngold hjalp Errol Flynn med en frisk sørøverbrise i *Captain Blood* (1935), illustrerede Steiner stikkerens indre konflikt gennem musikalsk forstærkning af ydre, reale lyde i John Fords *The Informer* (1935) med Victor McLaglen.

again, a shepherd would be seen herding his sheep and playing his flute, to the accompaniment of a fifty-piece orchestra".

Som såvel komponist som "musikalsk tekniker" kan østrigeren Max Steiner om nogen kaldes "The father of film music". Sammen med Erich Wolfgang Korngold har han i højere grad end nogen anden bidraget til både tekniske og musikalske innovationer og konventioner – "...two Viennese whose influence on film music concepts and standards were commensurate with Thomas Edison's contribution to electric illumination", skriver Tony Thomas i bogen "Music for the Movies".

Max Steiner forbindes idag udpræget med de store melodramaer og den til faget hørende typiske "violin-sirup" med store, smægtende *love themes* der næsten uden ophør høres i film som *Now, Voyager, Since You Went Away, Jezebel* og ikke mindst *Gone With the Wind*. Men i branchens indercirkler står han tillige som en pioner i kunsten at perfektionere synkroniseringen mellem billeder og musik. Allerede under arbejdet med musicals fandt Max Steiner, at selv stopuret og den traditionelle metronom kom til kort over for hans krav om, at musikken skulle være i stand til at understrege enhver hændelse eller episode på billedsiden. Løs-





ningen på problemet bestod i at opstille en omregningsformel, der kunne omsætte minutter, sekunder og antal billeder til takter og enkeltslag. Ved at markere en stribe huller med større eller mindre afstand (beregnet ud fra formelen) i et stykke synkront lydbånd i klippebordet, blev det allerede på kompositionsstadiet muligt at skrive 100% skræddersyet musik af så nøjagtigt tilsnit, at et enkelt taktslag kan placeres i et enkeltbilledes første, anden eller tredje del!

Steiner kombinerede dette *Click-track* system med programmusikkens og operaens *leit motiv* – dvs. et særligt tema, der forbindes med en bestemt person eller et begreb. Resultatet kaldes populært "mickey mousing" – et begreb der naturligvis hentyder til tegnefilmene, hvor man oftest musikalsk illustrerer enhver bevægelse eller reaktion hos de tegnede aktører, for at fremhæve det komiske islæt. "Mickey mousing" blev Steiners personlige varemærke, og samtidig en hovedtendens i filmmusikken i årene frem.

Den politiske situation i Europa ledte en række af de største – stort set alle jødiske – komponister til filmhovedstaden. Der var russiske Dimitri Tiomkin, Bronislau Kaper fra Polen, Franz Waxman fra Tyskland (hvor han hed Wachsmann) og Miklos Rózsa fra Ungarn. Måske ville ingen af dem være kendt i Hollywood-sammenhæng, var det ikke for dette puf fra historien.

Lidt anderledes var det med Erich Korngold, måske den mest markante musikskikkelse i Hollywood, hvis man ser det gennem de "seriøse" musikbriller. Korngold var højt på strå og vidt berømt som komponist af kammermusik, teater (opera) og som gæstedirigent. Han blev lokket til Californien for at adoptere Mendelssohns musik i en filmversion af En Skærsommernats Drøm, hvorefter han med frit-valg status kom i Warner-selskabets stald i de næste 12-14 år. Med sin opera-baggrund var Korngold lige meget på hjemmebane i de lette *action-adventures* med Errol Flynn (*Captain Blood*, *The Sea Hawk*,

John Williams' hajtema fra *Jaws* (1975) minder om hovedtemaet i Bernard Hermanns score til *Psycho* (1960) men stammer egentlig fra Stravinskis *Le sacre du printemps* (1913), som blev benyttet i Disneys *Fantasia* (1940) til at markere urtiden.

The Adventures of Robin Hood) og i de tunge, følelsesladede melodramaer – f.eks. *Of Human Bondage*, *Escape Me Never* og især *Kings Row*. Det gik i nogen grad Korngold på, at hans filmmusik ikke rigtigt blev taget alvorligt af de før så begejstrede musikanmeldere. Og det var ikke bare paranoia, da Korngold trak sig ud af filmmiljøet efter 18 film; når musikhistorikere og -studerende beskæftiger sig med Erich Wolfgang Korngold (naturligvis udtalt på tysk) slutter de som regel af omkring 1935: "Og så tog han til Hollywood og lavede musik til nogle sørøverfilm med Errol Flynn"...

Et andet kendt koncert-navn – som i modsætning til Korngold har bevaret sine points hos musikologerne trods filmmusik – er ærke-amerikanske Aaron Copland, kendt for sine innoverende, simplicistiske *americana* orkesterværker (f.eks. balleterne *Appalachian Spring*, *Rodeo* og *Billy the Kid*). Copland debuterede 1939 som filmkomponist med musikken til *The City* og kom samme år med den følelsesladede musik til Steinbeck-filmatiseringen *Of Mice and Men*. Året efter igen rost for *Our Town*, og i 1949 Oscar-modtager for musik til *The Heiress*.

Hvor Copland ikke har et stort selskab af distingverede komponister fra New Yorks Carnegie Hall omkring sig, er tendensen til

gengæld så meget mere udbredt i Europa. Kontinentet er et kapitel for sig, men i oversigt omfatter listen navne som Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, mens England i høj grad har benyttet førende kræfter fra Londons koncertsale: Vaughan Williams, Sir Arthur Bliss (med bl.a. musikken til det profetiske science fiction-drama *Things To Come* fra 1936), og naturligvis Sir William Walton, som især forbindes med Laurence Oliviers Shakespeare-filmatiseringer.

Længere mod øst – ikke at forglemme – bi-drager kræfter som Dimitri Shostakovich og Sergei Prokofiev væsentligt til både russisk musik og filmkunst. Ligesom en del europæiske komponister – deriblandt Arnold Schönberg og Stravinsky – gæster russerne det amerikanske kontinent, og skriver også en del musik i Den ny Verden – men ikke i Hollywood! Prokofiev laver bl.a. *Kærlighed til de tre appelsiner*, og som Schönberg og Stravinsky aflægger han også den pulveriserende filmhovedstad en visit – og må vel blive fristet af den mægtige filmindustri? Vi finder givetvis svaret i en episode, Igor Stravinsky oplevede på MGM-chefen Louis B. Mayers luksuriøse kontor. Denne anekdote, der citeres fra Mark Evans' "Soundtrack: The Music of the Movies", kan ses som et



næsten arketypisk udtryk for konflikten mellem filmens og musikkens verden: "Friends suggested that he (Stravinsky) could make a lot of money by writing a film score... Stravinsky ushered into the office of Louis B. Mayer, found the executive seated at an enormous desk. For the next half hour, Mayer talked about all the telephones on his desk, about how he could call every director or producer directly from it. Stravinsky was puzzled; he had come to talk about music, not desks. Then Mayer said, "I have been told that you are the greatest composer in the world". Stravinsky bowed. "How much money would you ask as a fee for composing a film score? Stravinsky named a huge sum, equivalent to about \$100.000 today (1975, f.a.) Mayer retorted without the slightest surprise, "If you are the greatest composer in the world, you're worth the money". Stravinsky again bowed. "Now, how long would it take you to compose an hour of music?" Stravinsky paused for a moment, then replied, "One year". Mayer stood up and said, "Good-bye, Mr. Stravinsky!"

Nye strømninger i 50'erne

Ved indgangen til 1950'erne skete der markante ændringer på filmmusik-scenen. Optagelsesteknikken blev kraftigt forbedret, og da studio-kontrakt systemet så småt gik i opløsning, gav det komponisterne større frihed og ofte noget længere tid til at skrive musikken. Til en vis grad formåede musikfronten at skubbe den strengt traditionelle orkestermusik lidt til side til fordel for en mere tidsvarende udtryksmåde. Enkelte komponister havde dog skilt sig markant ud fra hovedstrømningerne – f.eks. Bernard Herrmann. Han var blevet bragt til Hollywood i trop med Orson Welles' Mercury Theatre-stab i forbindelse med *Citizen Kane* i 1940. Herrmann er vel idag uløseligt knyttet til de senere Hitchcock-film – bl.a. *Vertigo*, *North by Northwest* og *Psycho*. Men allerede med *Citizen Kane* eller Dieterle-filmen *All That Money Can Buy* (musik-Oscar i 1942) viser Herrmann sig som en fuldstændig anderledes komponist, hvis musik stilistisk har fået bedre holdbarhedsstempel end mange kollegers produktion.

Nye navne gjorde deres indtog på arenaen, bl.a. takket være TV. Samtidig var hit-sang fænomenet uhjælpeligt faststøbt i 1952 efter Tiomkins udødelige sang "Do Not Forsake Me" fra Zinneman's *High Noon*. Fra og med denne årgang har vi set en idelig ind- og ud-march af popgrupper og -komponister, der har forsøgt sig som såkaldte filmkomponister...

Fra fjernsynet kom nogle af vore dages veteraner som f.eks. Henry Mancini og Jerry



Gary Cooper som sheriffen, der ikke får støtte – fra andre end Tex Ritter med Johnny Mercer (tekst) og Dimitri Tiomkins "Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'" i Fred Zinnemanns *High Noon*.

Goldsmith, mens Elmer Bernstein markerede sig som konkurrent til Rozsa med musikken til en af tidernes største epics, Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments* fra 1956. Samme år var han med *The Man With the Golden Arm* leveringsdygtig i de nye, jazz'ede strømninger, som blev hans varemærke indtil hans tilknytning til westerngenren rubricerede ham som western-komponist (*The Magnificent Seven*) og – i de senere år – som comedy komponist (*Ghostbusters* m.fl.).

De nye strømninger og tendenser til et "generationsskifte" medførte også, at den grundlæggende opfattelse af principperne omkring *film scoring* ændrede sig. Mickey-mousing teknikken blev stillet over for en mere helheds- eller stemningspræget indfaldsvinkel til musikunderlægningen. Netop den jazz-inspirerede filmmusik blev repræsentant for de nye strømninger: Musikken bekymrede sig ikke nødvendigvis om at følge handlingen i alle detaljer, men hørtes i længere uafbrudte passager. Resultatet var en forfriskende ny atmosfære i bl.a. 50'ernes kriminalgfilm – omend det også har en tendens til at virke trættende i større doser ved gennemsyn anno 1987.

Tiåret fra ca. 1960 forekommer temmelig kedeligt – også hvad angår filmmusik. Sætter vi det meget generelt op, ser det ud til at nyere komponister tumler rundt i andet gæled mens pop-komponister i stor udstrækning får lov at boltre sig – ikke mindst i slutningen af 60'erne, hvor vi ser kultfilm som *Easy Rider* eller *The Graduate*. De etablerede filmkomponister er selvfølgelig med i forreste række, men stort set kun så længe de indvilger i at forpøppe deres stil. En undtagelse herfra er dog et af de største, nye navne i tresserne: franskmænd Maurice Jarre. Skønt han idag må se sin berømmelse overskygget af junior (synthesizer-komponisten Jean-Michel Jarre), står Maurice Jarre stadig som lidt af en ener, hvis symfoniske stil langt vanskeligere end de fleste kollegers kan sammenlignes med andre film- eller koncertkomponisters. Det er blevet sagt om ham, at han kom frem på David Lean-bølgen – de store epics fra 60'erne. Sandheden er, at Maurice Jarre simpelthen har lige så stor betydning for David Leans succes som John Williams senere får for Spielbergs ditto.

En anden af 60'ernes komponister med originale træk er den unge John Barry – en tidligere pop- og rock'n-roll trompetist, der får sit gennembrud med anderledes, pop-symfonisk musik til det første eventyr med en vis Agent 007 – *Dr. No* (1962). Han er siden blevet associeret med Bond-serien (og har, trods kontraktbundet credit til Monty Norman, skrevet det berømte James Bond-tema). Barry modtager 1965 en Best Song-Oscar for sit lyriske tema til *Born Free*, og får velfortjent den eftertragtede statuette for Best Original Score til middelalderdramaet *The Lion in Winter* i 1968.

I Staterne hænger prøvede amerikanske kræfter som f.eks. Jerry Goldsmith og Henry Mancini med på pop-bølgen, selv om Goldsmith i 1968 får lov at tage den mere futuristiske eksperimentelle kasket på i forbindelse med *Planet of the Apes*, som er anden runde af Goldsmiths mangeårige samarbejde med instruktøren Franklin J. Schaffner.



Stroferne af Lara's Theme fremkalder uvægerligt billedet af Julie Christie i Dr. Zhivago (og omvendt). Maurice Jarres balalajka-tema tilføjet sangtekst blev også et pophit, "Somewhere My Love".

En anden komponist med TV-fortid er den noget "lette" Johnny T. Williams. Efter en læretid hos blandt andet Alfred Newman på 20th Century-Fox, leverer Johnny Williams populærmusik til en stribe lette komedier. Lytter man til hans musik fra denne periode, ville man ikke umiddelbart spå ham en fremtid som den førende filmkomponist fra begyndelsen af 70'erne og 10-12 år frem. Under det 'pænere' klingende navn John Williams, henter han i 1971 sin første Oscar for behandlingen af Jerry Bock's musical *Fiddler on the Roof*. Som en ny Hitchcock-Herrmann konstellation træder Williams fra 1974 frem sammen med Steven Spielberg på *Sugarland Express*, vender tilbage året efter med *Jaws*, for hvilken han vinder sin anden Oscar. Dette fører ham til Spielbergs gode ven, George Lucas, som med ærke-eventyret *Star Wars* i 1977 bringer den store, traditionel-symfoniske musik tilbage i biograferne – og den er blevet der lige siden, hjulpet af Williams' musik til *Close Encounters of the Third Kind*, *Superman*, *Raiders of the Lost Ark*, 1941, *Dracula* og *E. T.*

Med den genoplivede symfoniske sen-romantik er en håndfuld gode (eller i hvert fald en god håndfuld...) komponister kommet til. Så stærk har indflydelsen fra stjerne-navne som Goldsmith og Williams været, at flere af disse *new-comers* lægger sig så tæt op ad forbillederne, at loven om ophavsret synes systematisk krænket. Særlig den unge James Horner har flittigt ladet sig inspirere i temmelig udpræget grad af Jerry Goldsmiths musikproduktion. Der tegner sig ligefrem et gennemgående mønster i dette forhold; Goldsmith engageres til at score en stor A-produktion (f.eks. *Star Trek – The Motion Picture* eller *Alien* – to af hans mest indflydelsesrige scores), men bliver så for dyr til den uundgåelige fortsættelse, hvorefter James Horner hentes ind i gennemsynsrummet og laver en habil efterligning – men sandsynligvis til et honorar af mere beskedne dimensioner.

Bruce Broughton vakte en vis opsigt med sin Oscar-nominerede Copland-prægede musik til Kasdan's *Silverado*, men har siden

Noderne nederst på siderne er Steiners tema fra *Gone With The Wind*.



lagt sig så tæt op ad John Williams, at det har givet fagfolk en dårlig smag i munden.

Situationen ser ud til at gå i retning af et fornuftsægteskab mellem rockmusik og traditionel filmmusik; filmene er helt afhængige af omsætning og presseomtale fra indlagte hits, mens værdien af den dramatiske underlægningsmusik som formidler af filmens sjæl synes anerkendt. På den anden side ender musikken ofte uomtvisteligt som det rådne æg eller den grimme ælling i produktionerne; det er ikke usædvanligt at smække ny – ofte poppet – musik på en allerede udsendt film. Faktisk er det en banal begivenhed, at producenterne på må og få kasserer kompo-

nisternes partiturer og hyrer en anden og måske endnu én. Den belastede arvtager har så fire friske uger før han skal levere ca. 60 minutters symfonisk musik... som muligvis bliver erstattet af tonerne fra et populært rockband (f.eks. i filmene *Streets of Fire* og *Legend*). En af komponisterne har sagt det således: "Efterhånden lærer man at aflevere sine ting til tiden og så blot sætte pris på det honorar, man trods alt har fået".

Søren Hyldgaard er beskæftiget i både film, journalistik og musik. Som komponist har han bl.a. vundet Danmarks Radios "Komponisternes Underholdningsmusikpris 1987" med et symfonisk arrangement af egen filmmusik.

