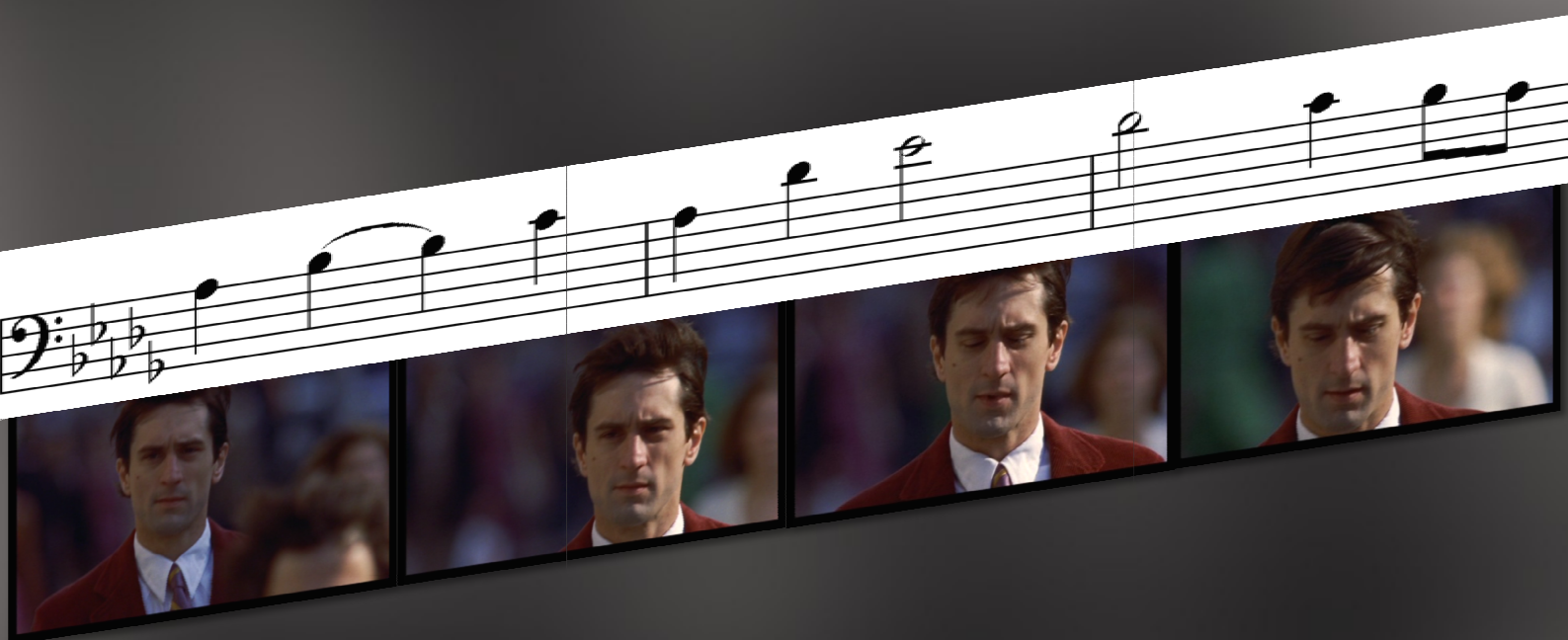


Filmkarakterer og filmmusik

En undersøgelse af filmmusikkens betydning for tilskuerens engagement i filmkarakterer



Speciale af
Leslie Rasmussen

Oplysningsside til projekt- og specialerapport

Denne side skal placeres efter projekt-/specialerapportens forside. Rapporten skrives med linieafstand 1½. Den hovedansvarlige for de enkelte afsnit i rapporten anføres ud for de pågældende afsnit i indholdsfortegnelsen.

Uddannelsens navn: ***Musik***

Prøvens navn: ***Speciale***

I henhold til studieordningen må rapporten i alt maks. fylde antal tegn: 192.000

Den afleverede rapport fylder : 190.863 tegn ≈ 79,5 normalside

*(her skal du/I anføre, hvor mange tegn med mellemrum, **du/I har brugt i den afleverede rapport**)*
(indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag medregnes ikke)

(NB: Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal tegn, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg).

Sprog (hvis relevant): ***Dansk***

Projektgruppens nr: **-**

Projektdeletagernes CPR-nr. (10 cifre) og navne (blokbogstaver)

CPR : xxxxxx-xxxx Navn : ***Leslie Moesgaard Majdall Rasmussen***

Vejleders navn : ***Martin Knakkegaard***

Afleveringsdato :

Indhold

Abstract in English	5
Forord	7
1. Indledning/problemformulering	8
2. Afgrænsning og begrebsforklaring	11
3. Kognitiv perceptionsteori	14
4. Musikkens betydning	18
4.1. Hvordan dannes musikkens betydning?.....	18
4.2. Musikkens betydning i forhold til dens strukturer.....	23
4.2.1. Taggs og Claridas empiriske undersøgelser	23
4.2.2. Taggs metode til at bevise forbindelse mellem musikkens struktur og dens betydning	25
5. Filmmusikkens betydning	28
5.1. Bordwells skemateori	28
5.1.1. En filmvidenskabelig skemateori	28
5.1.2. Implementering af filmmusik i Bordwells skemaer.....	30
5.2. Filmmusikkens betydningsdannelse	35
5.3. Musik og følelser i filmkontekst	37
5.4. Individualiseret betydningsgenerering af musik.....	40
5.5. Musikkens rolle i perceptionen af film.....	42
5.6. Murray Smiths karakterengagement og musikken	46
5.7. Udvidelse af ledemotivbegrebet gennem karakterengagement.....	53
6. Respondentundersøgelse	56
6.1. Empiriindsamling.....	56
6.2. Spørgeskemaernes indretning.....	60
7. Analyse.....	62
7.1. Resultater af respondentundersøgelse R1 (auditiv).....	62
7.2. Komparativ analyse af filmeksemplerne og resultaterne fra respondentundersøgelserne.....	64
7.2.1. Analysemetode	64
7.2.2. Analyserne	65
7.3. Sammenfatning af analyserne	78
8. Opsamling og konklusion.....	79
Litteraturliste.....	83
Bøger:.....	83
Internet:	87
Figurer (fra eksterne kilder):	87

Bilag	88
Bilag 1 (dvd) - Dvd'ens opbygning	88
Bilag 2 – resultater fra respondentgruppe R1 (auditivt forsøg).....	89
<i>Musikstykke M1.....</i>	<i>89</i>
<i>Musikstykke M2.....</i>	<i>90</i>
<i>Musikstykke M3.....</i>	<i>90</i>
<i>Musikstykke M4.....</i>	<i>91</i>
<i>Musikstykke M5.....</i>	<i>91</i>
<i>Musikstykke M6.....</i>	<i>92</i>
<i>Musikstykke M7.....</i>	<i>92</i>
<i>Musikstykke M8.....</i>	<i>93</i>
Bilag 3 – resultater fra respondentgrupperne R2-R5 (MF = Musik/film).....	94
<i>Eksempel MF1a.....</i>	<i>94</i>
<i>Eksempel MF1b.....</i>	<i>94</i>
<i>Eksempel MF2a.....</i>	<i>95</i>
<i>Eksempel MF2b.....</i>	<i>96</i>
<i>Eksempel MF3a.....</i>	<i>97</i>
<i>Eksempel MF3b.....</i>	<i>98</i>
<i>Eksempel MF4a.....</i>	<i>99</i>
<i>Eksempel MF4b.....</i>	<i>99</i>
<i>Eksempel MF5a.....</i>	<i>100</i>
<i>Eksempel MF5b.....</i>	<i>100</i>
Bilag 4 – Skemaer som viser, hvordan de forskellige filmeksempler er bygget op	101
<i>Eksempel MF1a/b (Respondentgruppe R4/R5)</i>	<i>102</i>
<i>Eksempel MF2a/b (Respondentgruppe R2/R3/R4/R5).....</i>	<i>102</i>
<i>Eksempel MF3a/b (Respondentgruppe R2,/R3/R4/R5).....</i>	<i>103</i>
<i>Eksempel MF4a/b (Respondentgruppe R2/R4)</i>	<i>103</i>
<i>Eksempel MF5a/b (Respondentgruppe R3/R5)</i>	<i>104</i>
Bilag 5 – Musikstykker	105
Bilag 6 – Primære og sekundære filmeksempler	106
Bilag 7 – Respondentdata (R1 – R5) – Alder, køn, beskæftigelse.....	108
Bilag 8 – spørgeskema benyttet til R1 (2 sider)	109
Bilag 9 – spørgeskema benyttet til R2 – R5 (2 sider).....	111

Abstract in English

At least since antiquity music has been known to have an emotional effect on human beings (Have, 2008: 151). As early as in the Age of Enlightenment we see systematic attempts to find a connection between human emotions and certain musical structures – the so-called *Doctrine of the Affect* (Kassabian, 2001: 15).

Although music in a film context was initially used solely to drown the noise of the film projector the makers of silent films quickly became aware of music's emotional qualities (Davis, 1999: 16f). In this context music has often been said to be capable of adding an extra meaning to the film.

But how does music create this extra meaning?

Film music is part of a larger aesthetic work (the film itself) and therefore I find it naturally to include general film theories in the search to find out how music functions in mainstream films. It is my opinion that we experience the film as a whole and that we are mostly unaware of the different artistic effects used in films. I have explained this through various theories based on cognitive studies that offer an explanation as to how we perceive the film media in general and through the psychological aspect of *gestalt*.

Film theorist Murray Smith calls film characters the “‘entry into’ narrative structure” (Smith, 1995: 18). It is through the characters we experience the narrative and it is our engagement with the characters that makes the film's *diegesis*¹ interesting for us as audience. Therefore I have used Murray Smith's theory about character engagement featured in his book *Engaging Characters* (1995) as my main approach to the discussion of the influence of music in film. I have placed film music in a continuation of this theory and found out possible ways film music contributes to the audience's engagement in characters.

If music is able to influence our engagement in characters (or just have any influence on our perception of film in general) it will somehow have to possess a meaning that can be communicated to us as listeners. In continuation of cognitive theories I believe that this meaning is mainly generated in the combination of musical contours (or structures) and socio-cultural aspects. That means that the way we experience certain (sounding) musical structures is mainly a result of our socio-cultural background. In other words, the meaning we experiences in film music stems from other experiences, for instance certain rituals which include musical accompaniment, other film music, and the specific filmic context in which the music is used. Music is just one of many artistic

¹ The *diegesis* is the fictional world in which the narrative takes place (Grodal, 2007: 40).

effects in the film media that exert an influence on our engagement in characters (and in general on the film's narrative) and therefore it can be difficult to pin point exactly how the film music affects us. For that reason, I have played certain music examples for a group of people (respondents) that wrote down whatever meaning they experience the different music examples contains. Secondly, I have used the music examples in different short film examples that became test material for new groups of respondents. These new respondent groups have been asked about how they engage with the characters in the film examples. Some respondent groups have seen film examples without music, others have seen the examples with one kind of music, others have seen the examples with another kind of music, and lastly some have seen the examples with one kind of music in different narrative contexts.

Based on my test results and the cognitive theories, I have been able to shed some light on how film music has an effect on the audience's engagement in film characters. Furthermore, my test results have allowed me to show not only how the music can affect the perception of visuals but also how the general filmic context can affect the perception of film music.

For that reason I conclude that our building of character engagement is always based on our perception of the film as a whole, even though film music can have an important role in our engagement in film characters.

Forord

Jeg har igennem længere tid interesseret mig for filmmusik og dens betydning for vores oplevelse af film. Under mit sidefagsstudie i mediefag blev jeg bekendt med Murray Smiths teori om tilskuerens engagement i filmkarakterer. Dette bekendtskab bevirkede, at jeg fik øjnene op for, at filmmusik også måtte have en plads i forhold til dette engagement, og at en filmvidenskabelig indgangsvinkel som sidegevinst kunne være nyttig i en forståelse af, hvordan filmmusik påvirker vores filmoplevelse. Derfor bygger dette speciale både på filmvidenskabelige og musikvidenskabelige teorier, idet jeg netop tror på, at denne kombination kan være berigende i forhold til en forståelse af filmmusiks placering i filmmediet.

Alle filmeksemplerne og musikeksemplerne jeg har benyttet i forbindelse med respondentundersøgelserne, findes på den medfølgende dvd, der er påklippet indersiden af specialets bagerste omslag. Eksemplerne på dvd'en er delt ind efter, hvilken respondentundersøgelse de var med i, således de rene musikeksemplerne kan findes under *Respondentgruppe R1*, og filmeksemplerne findes under *Respondentgruppe R2, R3, R4 og R5*.²

Billederne på forsiden stammer fra filmen *Taxi Driver*.

I forbindelsen med tilblivelsen af dette speciale vil jeg først og fremmest takke Martin Knakkegaard for god og inspirerende vejledning. Derudover vil jeg takke Rasmus Hindkjær og Marianne Sørensen for deres hjælp i praktiske anliggender.

Sidst men ikke mindst vil jeg takke mine to piger, Malene og Emily, for deres tålmodighed og lyse sind, der har været til stor nytte under hele specialeskrivningsforløbet.

² Se bilag 1.

1. Indledning/problemformulering

Når talen falder på musikkens betydning i film, nævnes ofte musikkens unikke evne til at påvirke vores følelser og skabe stemninger. Allerede i antikken er der vidnesbyrd om, at man kobede musik med følelser (Have, 2008: 151) og i oplysningstiden er der systematiske forsøg på at koble musik sammen med følelser igennem affekt læren (Kassabian, 2001: 15). I 1800-tallet og 1900-tallet var diskussionen omkring musiks mulighed for at kommunikere følelser til heftig debat. Fx mente flere, at musik var kunst for kunstens skyld og at musik ikke havde nogen betydning udover dette. M.a.o. mente flere at musikken var *absolut*; uden nogen betydning (Ibin.: 15).

Filmskabere har lige siden stumfilmens dage været opmærksomme på og vist interesse for netop disse egenskaber ved musikken. Det tydeliggøres af de kataloger filmselskaber fik fremstillet til brug for pianisten eller organisten, som ofte var til stede i biografen i begyndelsen af 1900-tallet, som fx *Kinobibliothek* af Guiseppe Becce, *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* af J.S. Zamecnik og *Motion Picture Moods* af Erno Rapée (Davis, 1999: 18). Katalogerne viser, at musikken der blev spillet under filmen, ikke længere kun var beregnet til at sløre støjen fra de maskiner, som fremviste filmen. Katalogerne var nemlig opdelt i forskellige afsnit, tituleret med diverse stemninger, som kærlighed, heroisk kamp, begravelses musik, røver/snige musik etc., så musikerne hurtigt kunne finde noget musik, som passede til den pågældende scene. Musikkens konnotationer i filmsammenhæng har altså været kendt og benyttet næsten siden filmmediets blev introduceret. Men hvordan undersøger man filmmusikkens indflydelse? For at besvare dette, mener jeg det er vigtigt at se på filmmusikkens kategori. Filmmusikken er en heteronom størrelse, som ikke ville eksisterer uden filmen. Derfor er en inddragelse af filmvidenskabelige teorier nødvendig for at finde ud af, hvordan vi påvirkes af filmmusikken under en filmoplevelse, fordi vi samtidig med filmmusikken påvirkes af mange andre filmiske elementer. Til dette formål har jeg valgt at inddrage Murray Smiths karakterengagementsteori, idet jeg finder netop tilskuerens engagement i filmkarakterer vigtig for vores engagement i film generelt; vi engagerer os i filmens univers, netop fordi vi engagerer os i en eller anden grad i filmens karakterer. Murray Smith kalder karaktererne i film og vores engagement i dem for vores adgangskort til den narrative struktur (Smith, 1995: 18). Uden et vist karakterengagement/identificering ville filmens univers ikke være interessant for os som tilskuere. Dette er især tilfældet med den amerikanske mainstreamfilm, som er den type film, jeg vil beskæftige mig med. Andre forudsætninger er ofte gældende i kunsthøj, der ofte opleves afsendercentrerede, og hvor tilskuerens engagement i filmens univers ofte ikke er blandt afsenderens mål (Grodal, 2003: 152ff).

For at filmmusikken i det hele taget kan siges at have indflydelse på tilskuerens engagement i filmkarakterer, må den indeholde elementer, som tilskueren oplever som værende betydningsgivende. Derfor er det nødvendigt, at jeg i første omgang undersøger, om musikken i det hele taget kan tillægges betydningsgivende egenskaber, og hvis dette er tilfældet, hvordan disse egenskaber kommer til udtryk i en filmisk kontekst. Jeg vil benytte mig af kognitiv perceptionsteori i besvarelsen af dette. Denne forskning tager udgangspunkt i, hvordan hjernen indsamler og bearbejder de forskellige sanseindtryk vi udsættes for. Denne indgangsvinkel, mener jeg, er noget nær ideel i denne sammenhæng, idet jeg formoder, at vores opfattelse af betydning ligeledes bliver skabt igennem sansning, hvorved hjernen bestemmer, hvorvidt det sansede indeholder nogen form for betydning.

Da filmmediet er tværæstetisk, kræver det ligeledes en tværfaglig indgangsvinkel som omfatter både musikvidenskaben og filmvidenskaben, for at kunne beskrive og analysere filmmusikkens eventuelle betydning for tilskueren. Igennem denne tværfaglige tilgang mener jeg, det vil være formålstjenstligt for forståelse af filmmusikken i forhold til filmmediet som helhed at undersøge forskelle og ligheder mellem disses egenskaber. I forlængelse heraf vil jeg forsøge at finde ud af, hvorvidt filmmusikken kan tilskrives nogle af de kvaliteter, man i filmvidenskaben normalt knytter til andre filmiske elementer, og hvorvidt disse kvaliteter kan hjælpe med en større forståelse af filmmusikkens betydning for filmmediet.

Jeg benytter mig gennemgående af kognitive perceptionsteorier både i forholdet til det musikfaglige og det filmfaglige, hvorfor kognitionsforskningen kan ses som en teoretisk "rygrad", der går igen i hele specialet, hvorfor hovedtilgangsvinklen bygger på (medie)psykologiske aspekter. På baggrund af en empirisk respondentundersøgelse, der har til formål at be- eller afkræfte filmmusikkens indflydelse på tilskuerens karakterengagement, vil jeg bl.a. benytte mig af nogle af de resultater, Philip Tagg og Bob Clarida har fundet frem til, ved på semiotisk vis at sammenholde bestemte udsagn fra respondenter med bestemte stilistiske træk i musikken (Tagg og Clarida, 2003). I respondentundersøgelsen vil jeg præsentere musik i en filmisk visuel og narrativ kontekst, som har til formål at verificere filmmusikkens mulige indflydelse på tilskuerens karakterengagement.

Kort sagt:

På baggrund af kognitionsbaserede teorier omkring musikkens betydningsdannelse, en tilnærmet kognitionsbaseret filmteoretisk vinkling på filmmusikbegrebet og en verificerende respondentundersøgelse, vil jeg forsøge at sandsynliggøre, hvorvidt filmmusikken kan siges at have indflydelse på tilskuerens engagement i filmkarakterer.

2. Afgrænsning og begrebsforklaring

Cinematografi

Jeg benytter mig af begrebet i en bred forstand. Både som dækkende alle de tekniske muligheder og begrænsninger der forefindes ved optagelsen af visuelle billeder (lys, farver, kameraindstilling etc.), men også dækkende alle andre visuelle elementer (scene, kulisser, rekvisitter etc.), der ofte er dækket ind under begrebet *mise-en-scene* (Bordwell og Thompson, 2008: 112f og 162f). Skuespil vil blive behandlet særskilt.

Diegetisk og ikke-diegetisk

Jeg har valgt at se bort fra begreberne 'diegetisk' og 'ikke-diegetisk' musik, der hentyder til, om musikken opleves som forefindende i diegesen (filmens fiktive univers), eller som ikke tilhørende filmens diegese (Grodal, 2007: 40). Grunden til udeladelsen af disse begreber er, at jeg mener, at de ofte ikke har nogen større betydning perceptionsmæssigt, da tilskueren ofte vil opleve selve filmmusikken som en del af filmen, uanset om det er diegetisk betinget eller ej. Det kan naturligvis have betydning i særlige situationer, hvor en karakter udøver eller lytter til en særlig musikstil, men selve musikken og dens eventuelle medførte betydning, vil blive oplevet på samme vilkår som ikke-diegetisk filmmusik og vil begge blive oplevet på baggrund af resten af filmen.

Filmmusik

Jeg har ligeledes valgt at holde fokuset rettet mod *filmmusikken* og kun perifert beskæftige mig med det øvrige auditive univers, som eksisterer i film. Jeg er klar over, at denne afgrænsning er vanskelig, da grænsen mellem hvad, der kan betegnes musik, og hvad, der betegnes som øvrige lyde, i høj grad er flydende. Dette skyldes især fænomenet '*musicalization*', der dækker over, at lyduniverset, især i nyere film, bliver musikaliseret, forstået på den måde, at lydene kan indordnes under de normer, der normalt er gældende for den vestlige musik, som fx tonehøjde etc. (Knakkegaard, 2009a: 294f). I den forbindelse definerer jeg musik ved en, for det menneskelige øre, umiddelbar definerbar tonehøjde og/eller rytme, der umiddelbart opleves, som havende en eller flere puls(e); altså hvad man generelt karakteriserer som musik.

Signatur- og titelmusik kategoriserer jeg ikke ind under den typiske filmmusik, da disse typer musik ofte har et andet formål end den gængse 'underlægningsmusik'. Andre mere autonome kvaliteter gør sig ofte også gældende ved denne musik, hvorfor denne er uden for min afgrænsning. Titelmusik kan dog høre ind under min afgrænsning, såfremt musikken kan hævdes at have indflydelse på

resten af filmen. Det skal i den sammenhæng nævnes, at egentlig titelmusik i filmsammenhæng i dag hører til sjældenhederne. Ofte vil der i dag være egentlig handling under eventuel titelmusik og krediteringer, hvorved titelmusikken mere lægger sig i forlængelse af egentlig filmmusik.

Karakterengagement - karaktertilknkning

I forbindelse med Murray Smiths teori omkring karakterengagement benytter jeg mig af de engelske originalbetegnelser *recognition*, *alignment* og *allegiance*, frem for at benytte de danske betegnelser (iflg. Torben Grodal) nemlig *karakterregistrering*, *-centrering* og *-tilknkning* (Grodal, 2007: 89). Dette gør jeg for at undgå, at det sidste begreb *karaktertilknkning* ikke forveksles med den måde jeg gør brug af dette begreb. Jeg benytter mig nemlig af begrebet i forhold til *musikkens tilknkning* til bestemte karakterer.

Mainstreamfilm

Jeg har valgt, kun at beskæftige mig med filmmusik fra den amerikanske films mainstreamkultur. Dvs. film, som umiddelbart appellerer til et forholdsvist stort publikum og ikke normalvis ville gå under etiketten 'kunstfilm'. Stilistisk er mainstreamfilmen bygget op omkring det, som Bordwell kalder for '*classical narration*', der er en fortælleform, som vi kender tilbage fra 1930'ernes Hollywood-produktion (Bondebjerg, 2005: 25). Fortælleformen er fortrinsvist lineær og bygger på en kausal fortællestruktur. Derudover er den typiske mainstreamfilmfortælling strukturmæssigt ofte bygget op omkring en '*fire-aktsstruktur*': *Setup*, *Complicating actions*, *Developments* og *Climax and Epilogue*³ (Grodal, 2007: 132f), og karaktererne agerer for det meste psykologisk realistisk og fungerer hovedsagligt efter genkendelige love og regler (Bondebjerg, 2005: 26).

Først og fremmest finder jeg mainstreamkulturen interessant pga. dens appel til et bredt publikum og derigennem dens potentielt store indflydelse på et bredt befolkningsudsnit i den vestlige verden. Derudover er mainstreamgenren historisk set konsekvent blevet overset analysemæssigt,⁴ både filmanalytisk og filmmusikanalytisk, hvilket synes paradoksalt, når man netop tænker på dens brede publikumsappeal. Min afgrænsning hænger også sammen med, at jeg mener, at filmmusik fungerer på vidt forskellige måder indenfor mainstreamfilmen⁵ og diverse kunstfilmretninger, først og fremmest grundet mainstreamfilmens, for tilskueren, ikke-refleksive udgangspunkt (se afsnit 5.6. *Murray Smiths karakterengagement og musikken*).

³ Kristin Thompsons betegnelser

⁴ Indtil for nylig ifølge Claudia Gorbman (Knakkegaard, 2009a: 279)

⁵ Endda også forskelligt indenfor de forskellige filmgenrer der findes indenfor mainstreamgenren.

Perception, reception og oplevelse

Begrebet perception defineres vidt og bredt, hvorfor det er vigtigt at få på plads, hvordan jeg vil benytte mig af begrebet (Have, 2008: 61f). Jeg vil benytte mig af begrebet perception i en relativ bred forstand, defineret som hjernens ubevidste bearbejdning af diverse sanseindtryk, hvorimod jeg vil bruge ordet *reception* som en mere bevidst aktion fra hjernens side, hvorigennem sanseindtryk og evt. perception bearbejdes til en forståelig helhed.⁶ Begrebet *oplevelse* vil jeg benytte i en mere ukonkret sammenhæng, og det kan både indbefatte perception og reception, men kan også blot betyde *det at sanse*.

Tilskuer

Jeg benytter mig af tituleringen 'tilskuer', når jeg beskriver den person som oplever filmen/filmmusikken, selvom denne person naturligvis også er lytter. Det gør jeg ud fra den betragtning, at 'tilskuer' er det begreb, som er mest benyttet i en filmfremvisningssituation. Er der derimod tale om en udelukkende auditiv oplevelse (hvis dette overhovedet er muligt?), benytter jeg mig af begrebet 'lytter'. Jeg kunne også have valgt betegnelserne 'recipient' eller 'modtager', men disse betegnelser siger for det første ikke noget om, hvad man modtager; det er derimod immanent i begrebet 'tilskuer', at dette er en form for oplevelse. For det andet strider disse begreber imod en hovedteser i den filmvidenskabelige applikation af kognitionsteorien, der netop beskriver perceptionen som et aktivt fænomen for den perciperende (Langkjær, 2000: 30).

Uddybende data vedr. filmene, som nævnes i specialet, kan findes i bilag 5 og 6.

⁶ Definitioner på baggrund af: Nudansk Ordbog, Birger Langkjær og Brørup (red.) i Have, 2008: 61f

3. Kognitiv perceptionsteori

Tidligere tog de fleste æstetiske analyser udgangspunkt i afsenderen eller selve værket. De seneste år er vægten i højere grad blevet lagt på tilskuerens perception af det æstetiske værk og fokuset sat på tilskueren som en aktiv deltager for en æstetisk oplevelse (Grodal, 2007: 174). Grundlaget for perceptionsteoriene omkring film er altså tilskuerens sansning og opfattelse af film, mere end det er filmskabernes tanker, ideer og mening med filmen.

Perceptionsteoriene bygger på kognitive teorier, som forsøger at beskrive hvordan hjernen behandler forskellige inputs. Kognitiv teori udspringer af forskellige "hårde videnskaber", såsom neuropsykologi, kognitiv psykologi, medicin og computervidenskab (Jensen, 2002: 36). Indenfor medierelateret kognitiv teori er der forskellige syn på, hvorvidt man bør vægte det neuropsykologiske eller kulturelle aspekt (Hansen, 2006: 110).

Nogle kognitive teoretikere beskæftiger sig udelukkende med den fysiologisk-neurotiske aktivitet i forbindelse med perceptionsteori, hvorimod andre inddrager en kulturelt betinget vinkling i forsøget på at beskrive hjernens ubevidste bearbejdning af sanseudtryk, som tager udgangspunkt i hjernens egne erfaringer, hvorfor denne tilgang også betegnes den *erfaringsbaserede kognitionsteori* (Have, 2008: 67ff).

Jeg vil, i forlængelse af Birger Langkjær og Iben Have, benytte mig af den sidste tilgangsvinkel, idet denne yder mulighed for at inddrage kulturelle aspekter i en beskrivelse af et kulturelt fænomen som filmmusikken.

Langkjær beskriver måden, hvorpå vi oplever verden, dels som en sansning og dels som en perception (Langkjær, 2000: 34f). Tanken bag dette er, at vi i første omgang sanser verden gennem sensoriske stimuli, ved hjælp af vores smags-, lugte-, syns-, føle-, og høresans. Herefter følger selve perceptionen, som er en kompliceret proces, hvor de forskellige sanser hver især søger erindringen efter kendte bestanddele, som kan sættes i forbindelse med det netop sansede.

Denne såkaldte *feedbackproces* skaber på den måde en samlet helhed ud fra de enkeltdele, der bliver præsenteret.

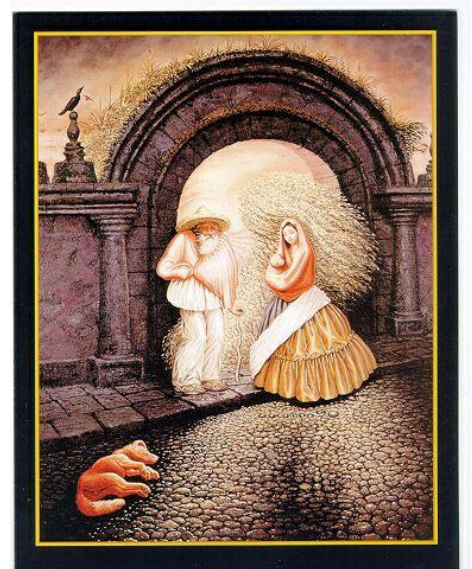
Dermed har perceptionspsykologien endog meget stærke bånd til gestaltpsykologien, der netop tager udgangspunkt i sindets tilbøjelighed til at skabe et samlet hele ud fra erfarede enkeltdele (Feldman: 18).

En af gestaltteoretikernes vigtigste opdagelser er netop, at det samlede hele, vi opfatter, ofte er mere end summen af de enkelte dele (Passer og Smith: 137).

Det vil altså sige, at selvom vi eksempelvis nedbrød et billede i enkelte dele, hvorefter vi kiggede på de enkelte dele hver for sig, ville betydningen af disse dele ikke nødvendigvis være den samme, som hvis vi så billedet i dets helhed (se **Figur 1**). Dette forhold er vigtigt i forståelsen af filmmusikken, da filmmediet er et sammenskudsgilde af forskellige udtryk, og hvor et af disse udtryk må forstås på baggrund af filmens helhed, for at man kan vurdere dets betydning for tilskueren. Gestalttankegangen er i dag indeholdt i den kognitivt baserede *top-down-processering*, hvilket betegner én af to processer vores hjerner foretager sig, for at skabe vores perception (Passer og Smith: 134). I *top-down-processering* bliver den information, vores sanser registrerer, fortolket ved hjælp af allerede eksisterende viden, erfaring og forventning (Langkjær, 2000: 34). *Bottom-up-processering* er derimod en medfødt egenskab ved vores sansning, der gør os i stand til at genkende enkelte bestanddele og føre information om disse videre til en forståelse af et hele (Grodal 2007: 27f og Feldman 2008: 123).

Eftersom filmmusikken, set i lyset af den kognitive perceptionsteori, også er del af en større helhed og sanses i sammenhæng med filmmediets øvrige elementer, synes jeg det er naturligt at beskæftige mig med filmmusikken i relation til disse øvrige elementer. En inddragelse af kognitive filmvidenskabelige perceptionsteorier er derfor gavnlig for opnåelsen af en større forståelse af filmmusikkens påvirkning af tilskueren. Især narrativen finder jeg i denne forbindelse vigtig, idet det er denne, som tilskueren hele tiden forholder sig til under en filmperception. I denne sammenhæng giver det mening at beskæftige sig med tilskuerens karakterengagement, da det er karaktererne, der først og fremmest driver narrativen i mainstreamfilmen, hvilket jeg vil komme nærmere ind på senere.

Langkjær skelner ydermere imellem *den syntetiserende perception* og *den synæstetiske perception*, der begge bygger på perceptionen som *tværmodal*, hvilke vil sige, at de forskellige sanser har forbindelse til hinanden (Langkjær, 2000: 35). Ved en syntetiseret perception forstås, at man



Figur 1 Et eksempel på hvordan vi i første omgang danner os et helhedsindtryk, inden vi begynder at nedbryde billedet i enkelte bestanddele. Gestaltpsykologien er vel nok mest kendt for netop disse helhedsbilleder bestående af mindre dele og af de såkaldte "forvekslingsbilleder", hvor et billede kan illustrere mere end ét udtryk, alt efter hvordan man oplever billedet (se Passer og Smith: 137f).

opfatter forskellige sansninger som ét hele. Langkjær giver selv eksemplet, at når vi oplever en person tale til os, registrerer vi ikke bevidst, alle de sanseindtryk denne handling faktisk indebærer for vores sanseapparat, såsom mundens bevægelser og selve talens lyd (Ibid.: 35). I stedet opfatter vi dette som én handling. Den syntetiserede perception er vigtig i vores forståelse af filmmusikkens måde at fungere på. Vi er som regel ikke bevidste om musikken, der i ellers ofte ville virke malplaceret i mange situationer, hvor lyden af musik logisk set ikke ville kunne finde sted i den fuldkomnehed filmmusik ofte lyder i⁷ (under vand, biljagt, intime scener etc.). I stedet oplever vi filmmusikken som hørende til helheden, hvorved musikken muligvis er i stand til at påvirke vores sindsstemning, netop fordi den perciperes på et ubevidst niveau. Noget lignende gør sig gældende ved den såkaldte "reallyd"⁸, der i virkeligheden oftest består af lydeffekter eller stærkt manipulerede reallyde. Disse reallyde har derfor ikke mange ligheder (om nogen) med virkelighedens lyde, men da filmmediet på et institutionelt plan igennem tiden har opbygget en konsensus om et bestemt reallydbillede, ville tilskueren sandsynligvis ikke acceptere virkelige reallyde (Chion, 1994: 107). Vi forventer m.a.o., at reallydene er anderledes end dem vi oplever i virkeligheden og denne benyttelse af "falske" reallyde bevirker, at reallydene ikke blot repræsenterer lyden af en visuel genstand, men også udtrykker de følelser, som en bestemt bevægelse måtte indeholde (Ibid.: 109). Eksempelvis vil den virkelige lyd af en mand som falder, ikke gengive mandens kropsvægt, det sensationelle ved faldet og rystelserne vi formentlig ville mærke (Ibid.: 112). Sammenholder vi filmmusikken og reallydene med filmdialogen, der ofte er ekstremt nærværende pga. vigtigheden af denne i forståelsen af narrativen, danner der sig et billede af hele filmens lydunivers, som værende meget langt fra virkelighedens lydunivers. Det auditive element i filmen, både lydeffekter og dialog, er stærkt nærværende og tilfører derved muligvis et ekstra indhold til lydene (added value), end de ville indeholde, ved blot at være auditive gengivelser af en visuel bevægelse, idet vi kan høre meget små nuancer ved dem, og da de til en vis grad er stereotypiserede, sætter sig bedre fast i vores hukommelse (Ibid.: 61). Lydsporets manglende realisme kan muligvis forklare, hvorfor filmmusikken er så umiddelbart accepteret i filmens univers, selv om den er langt fra virkeligheden. Filmmusikken i lighed med filmens andre auditive bestanddele er del af en konsensus, dannet af filmskabere og tilskuere gennem lydfilmens historie.⁹

⁷ Idet filmmusik ofte fungerer som bindeled mellem klip og/eller scener, høres musikken ofte kontinuerligt over disse klip uden udfald og lignende, som ellers ville være tilfældet, hvis musikken skulle opfattes af tilskueren, som tilhørende en bestemt lokalitet.

⁸ Ved reallyd forstås lyden af et objekt, som visuelt eller på anden vis må formodes at forefindes i filmens univers, fx lyden af en dør (Langkjær, 2000: 99)

⁹ Endda før denne for musikkens vedkommende, da levende musikledsagelse var flittigt brugt til stumfilmene (Davis, 1999: 15).

Synæstetisk perception indebærer, at én sans aktiverer andre sanser (Langkjær, 2000: 35). Der er altså tale om en indirekte overførelse af sanseindtryk. Dette er flittigt benyttet i reklameøjemed, hvor et klassisk eksempel kunne være den tilsyneladende iskolde Coca Cola, med synlige dugdråber på flasken, som bliver hældt op i et glas. Lyden og synet af den brusende cola udløser vores smags- og taktile sans. Vi kan nærmest smage den iskolde cola i vores mund, hvormed vores lyst til cola bliver vækket, og vi måske oven i købet bliver tørstige. Grunden til denne synæstetiske perception er ifølge Langkjær:

"(at) bestemte sansninger ofte indgår i præfigurerede sansemodale klynger knyttet til prototypiske situationer."

(Langkjær, 2000: 35)

Der er altså tale om, at nogle sanser i visse situationer på forhånd er indstillet til at projicere sin betydning over på andre sanser, hvorved disse aktiveres. Mit eksempel med lyden af brusende cola er, hvis vi ser bort fra den meget komprimerede lyd¹⁰, et real-eksempel. Lyden eksisterer i virkeligheden og *lyden* af cola videreprojiceres til den faktuelle genstand, nemlig selve colaen og *smagen* af denne.

Da vores perception benytter sig af disse tværmodale sansninger, giver det ikke mening at tale om filmmusikken som et perceptionsmæssigt særegent fænomen. Ikke nok med at filmmusikken perciperes i sammenhæng med alle filmmediets andre bestanddele, der kan oven i købet være tale om, at de forskellige bestanddele påvirker andre sanser end de, som i første gang omgang udsættes for bestanddelene.

Min tilgang til filmmusikken i dette speciale vil i høj grad bygge på den kognitive perceptionsteori. Jeg vil derudover til en vis grad forsøge at målrette nogle af mine receptionsforsøg til at vise, hvordan vores perception af filmmusikken netop er afhængig af perceptionen af filmen som helhed.

¹⁰ Komprimering er en måde at gøre lyde mere nærværende på, idet man reducerer store dynamiske udsving, således at svag lyd bliver kraftigere og kraftig lyd bliver svagere (Hartvig og Pedersen, 1999: 136).

4. Musikkens betydning

I dette kapitel vil jeg undersøge, hvorvidt musik kan siges at indeholde bestemte betydninger, og hvorledes disse i givet fald opstår.

4.1. Hvordan dannes musikkens betydning?

Steven Brown gør sig i bogen *Music and Manipulation* til fortaler for, at musik fungerer som en måde at kommunikere på. Ikke forstået som den interne kommunikation musikere imellem, men musik som formidler mellem komponist/udøver og lytter. Musikken fungerer altså som et kommunikativt led mellem de, som komponerer/udøver musikken, og de, som lytter til den. Browns mål ved at anskue musikken på denne måde er at vise, at musik kan benyttes, bevidst og ubevidst, som *overtalelsesfaktor* eller endda *manipulationsfaktor* (Brown, 2006: 20ff).¹¹

En definition af musik som værende en kommunikationsform må indebære en sandsynlighed for, at det afsendte bliver modtaget og forstået på nogenlunde samme måde og vilkår, som det var intenderet. Den betydning, som komponisten tillægger sin musik, må altså til en vis grad være lig med den betydning, lytteren tillægger musikken, for at der kan være tale om en kommunikationsform. Ved at definere betydningsdannelsen i musikken som et delvist sociokulturelt fænomen, kan en sådan anskuelse af musikken lade sig gøre. Det betyder, at ikke kun det enkelte individ har indflydelse på betydningsdannelsen, men at betydningsdannelsen også kan finde sted på et socialt og kulturelt niveau, hvorved en bestemt betydning vil være gældende for flere individer inden for en bestemt kultur. Anskuelsen af musikken som et kommunikativt fænomen ville ligeledes være brugbar, hvis vi mente betydningsdannelsen var universelt gældende. Flere forskere mener ifølge Kassabian at musik fortrinsvist virker på denne umedierede måde, hvor musik direkte påvirker lytteren, idet de elementer musik består af, fx rytme, timbre, tonehøjde etc., er fysiske og fysiologiske akustiske relationer, fx lydbølger der rammer lytteren (Kassabian, 2001: 6). At opfatte betydningsdannelsen udelukkende på musikkens fænomenologiske plan, hvilket dette ville indebære, er dog ikke holdbart. Som jeg vil komme ind på senere i dette afsnit, bliver forskellige musikalske elementer nemlig opfattet vidt forskelligt i forskellige kulturer.¹² En universel gældende betydning ved musik kan dog stadig eksistere i et vist omfang, nemlig omkring visse elementer ved

¹¹ Browns engelske betegnelser: *Persuasion and Manipulation*.

¹² Se desuden afsnittet *Musik og følelser*.

musikken, som er universelt genkendelige. Det kunne være kraftige lyde, som vores hjerner umiddelbart ville forbinde med fare, dels pga. kraftige lydes ubehagelige effekt på øret, men også pga. at vi forbinder kraftige og dybe lyde i naturen med noget, som kan være potentiel farligt: torden, stenskred, laviner etc. Kraftige lyde kan altså tænkes at have en universel ensartet betydning i sig selv, som kan forklares ved hjælp af almenpsykologiske teorier, der benytter sig af menneskets evolutionshistorie til at beskrive, hvorledes enkelte dele af den menneskelige psyke fungerer den dag i dag (Grodal, 2007: 59f).

Opfattelsen af musikken som sociokulturel kommunikationsform og ikke en sproglig, hvor betydningen er iboende og eksplicit, bevirker, at musikken alt andet lige må betragtes som en mindre specifik og mere upræcis kommunikationsform end sproget, fordi individer og kulturelle grupperinger derved må kunne opleve flere forskellige nuanceforskelle betydningsmæssigt set i musik (Bonde, 2009: 20).

Ser man på den måde filmmusikken som en kommunikationsform, vil det ikke kun være komponisten og instruktørens opgave at kommunikere et budskab ud til tilskueren, men det er lige så vigtigt, at tilskueren registrerer budskabet og opfatter det på samme måde, som det var intenderet, ellers går det kommunikative aspekt tabt. Om dette afstedkommer, afgøres, som nævnt, af både sociokulturelle og til dels også individuelle aspekter og ligger derved fint i forlængelse af den kognitive perceptionsteori, der beskriver tilskueren/lytteren som aktiv. Når jeg efterfølgende taler om musikkens betydningsgenerering, skal dette derfor forstås som *lytterens* (eventuelle sociokulturelle) betydningsgenerering af musikken, med mindre andet nævnes eksplicit.

Brown forklarer, at oprindelsen af musiks betydning formentlig først og fremmest skal findes i de sociale sammenhænge, mennesker siden tidernes morgen har indgået og indgår i (Brown, 2006: 10f). Et af de områder musikken har haft stor betydning, er ifølge Steven Brown identitetsdannelsen hos mennesker fra forskellige kulturer (Ibid.: 4f). Brown forklarer, at musikken hjælper os med at integrere os i bestemte kulturer og/eller sociale grupper og dermed implicit separere os fra andre. Det være sig enten på makroplan, fx vestlig kultur overfor vestafrikansk kultur, eller på et hverdagsplan, fx hiphoppere overfor techno'ere. På den måde relaterer det generelle indtryk, som opstår i et samfund omkring disse kulturer og sociale grupper, sig til den betydning, der tillægges den musik, som forbindes med disse kulturer og grupper. Bestemte ritualer fordrer en bestemt adfærd, hvilket tilhørere af en kulturel eller social gruppe er nødsaget til at indordne sig under, ifald man ikke ønsker udstødelse af denne gruppe. På den måde opstår der en homogeniseret måde at opføre sig på indenfor en bestemt gruppe. Da ritualer almindeligvis har en eller anden form for musikalsk side

(hvilket gælder uanset om vi taler om afrikansk stammedans, vestlig kirkegang ved fx begravelse eller rave-parties), vil en bestemt musikbrug blive forbundet med en bestemt opførelse, og musikken vil dermed blive forbundet med dette ritual og/eller adfærden omkring det. Det tætte parløb mellem musik og ritualer bevirker, at man, med Kassabians ord, kan sige, at musik både konstitueres af samfundet, samtidig med at samfundet konstitueres af musik (Kassabian, 2001: 29).

Iben Have benytter Mark Johnsons *billedskemateori*¹³ til at forklare, hvordan musiks betydningsdannelse skabes i os (Have, 2008: 67ff). Johnsons billedskemateori er en generel kognitiv teori og ikke en specifik musik/medieteori. Billedskemaerne skal i denne sammenhæng ses som kropsligt forankrede, dvs. at udgangspunktet er den måde vores kroppe registrerer verden på. Betegnelsen *billedskemaer* skal ikke forstås som konkrete visuelle billeder, men som abstrakte strukturer i vores kroppers interaktion med omverdenen, der gør os i stand til at organisere indtrykkene vi udsættes for. Billedskemaer er på den måde en kognitiv aktivitet, som hjælper vores bevidsthed med at danne forståelsesmønstre og er i sig selv også betydningsdannende. Denne type teori kaldes ofte for erfaringsbaseret, hvor *erfaring* henviser til den *kropslige erfaring*, hvilket vil sige den erfaring som vi oparbejder gennem kroppen (vore sanser) (Ibin.: 67f). Eksempler på billedskemaer kan være kroppens evne til at kende forskel på højre/venstre, foran/bagved og oppe/nede. For at kunne bruge disse billedskemaer i et bredere perspektiv benytter Johnson sig af begrebet *metaforisk projektion* (Ibin.: 67). Metafor skal i denne sammenhæng ikke forstås som noget, der er begrænset til det rent sproglige, men derimod som en fundamental struktur, der ligger til grund for vores forståelse af verden. For at forstå noget vi ikke umiddelbart forstår, projicerer vi det over på noget, som vi i forvejen forstår og som vi mener, kan tilskrives de samme egenskaber (metafor for). Det kunne fx være vores tilbøjelighed til at definere høje toner som "oppe" og dybe toner som "nede".¹⁴ Metaforen er ikke en direkte oversættelse, forstået på den måde, at noget kommer til at stå i stedet for noget andet, som fx $A = B$. Derimod "*fremhæver (metaforen) bestemte aspekter ved B og gør det på en sådan måde, at vi ved hjælp af metaforen opfatter B på en måde, vi ikke havde gjort uden metaforen*" (Langkjær, 2000: 44f).

Denne metaforiske projektions almenlydighed indenfor den vestlige kultursfære kan forklares vha. udviklingspsykologen Daniel N. Sterns begreb *vitalitetskonturer*, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i afsnittet *Musik og følelser*.

¹³ Sandsynligvis inspireret af Frederick Bartletts (1886-1969) skema teori, der beskriver hvorledes information er organiseret i hjernen i skemaer, der har relation til hinanden. Bartletts skemateori er først og fremmest en teori, der forsøger at forklare hukommelsens måde at fungere på (Passer og Smith, 2004: 265)

¹⁴ Selve betegnelserne *høje* og *dybe* er af samme karakter og viser egentlig blot besværligheden ved at beskrive musik uden hjælp fra metaforer.

I udgangspunktet er billedskemaerne og den metaforiske projektion nogle processer, som foregår ubevidst, men igennem reflektiv tænkning og analyse er det muligt, at enkelte mønstre kan nå et bevidsthedsniveau hos recipienten (Have, 2008: 67).

Ifølge Have eksisterer den musikalske betydning allerede på et *"før-refleksivt perceptionsniveau"*. Hermed mener hun, at vores forståelse af betydninger mere er en følge af vores "måde" at være i verden på rent fysisk, end det er en følge af bevidste refleksioner over verdens beskaffenhed (Ibid.: 68). På baggrund af dette kan man tro, at det kognitive grundlag i denne sammenhæng bygger på antagelsen af, at bearbejdningen af sanser udelukkende er fysiologisk-neurotisk betinget og at erkendelsen dermed er individuel for hvert enkelt menneske uden nogen form for sociokulturel mellemkomst.

Hvis dette var tilfældet, ville den metaforiske projektion være universel gældende, men det er den ikke, idet forskellige kulturer har forskellige opfattelser af begrebsmetaforer. Have giver som et eksempel Suyá-folket i Amazonas' opfattelse af det vi definerer som høje og dybe toner, der i deres kultur bliver opfattet som hhv. "unge" og "gamle" toner. Atter andre kulturer ser tonerne som "store" og "små", a la den måde vi opfatter intervaller på, nemlig som en fysisk størrelse (Ibid.: 74f).

I stedet mener Have, at der eksisterer en række omstændigheder, som har indflydelse på, hvordan den enkelte skaber betydninger udover de rent kropslige/sanselige såsom *"personens humør, evner, værdier, holdninger, sociokulturelle baggrund, sproglige tilhørsforhold, æstetiske fornemmelser (...)"* (Ibid.: 68). Som det fremgår af dette citat, lægger Have en del vægt på individualiseringen af betydningsdannelse, hvilket må betyde, at en vis fragmentering i vores opfattelse af betydninger må eksistere mennesker imellem. Dette emne vil jeg tage op i afsnittet *Individualiserende betydningsdannelse i musik*. Hun inddeler herudover betydningsdannelsen i tre, nemlig den betydningsdannelse der er fælles med de fleste mennesker, den der er kulturelt betinget og den som er personlig for det enkelte individ, uden at definere disse yderligere (Ibid.: 82).

Et psykologisk aspekt i forlængelse af den sociokulturelle betydningsgenerering, er, at vi allerede i spædbarnsstadiet er i stand til at skelne mellem forskellige musikalske konturer. Det lærer vi sandsynligvis gennem nonverbal kommunikation med især vor moder, hvilket muligvis bevirker, at vi allerede tidligt er i stand til at denotere disse musikalske konturer til bestemte affektive konturer (Volgsten, 2006: 80f). Neurale forbindelser, der har betydning for kommunikation, er allerede skabt i det sene fosterstadie, hvilket styrker teorien om, at auditiv betydningsgenerering allerede er aktiv på dette stadie i menneskets liv (Bonde, 2009: 41). Det, at vores høresans allerede er fuldt udviklet, og at vi er i stand til at opfatte lyde uden for moderens mave seks uger før vi normalvis fødes, kan

måske forklare hørelsens fortrin på dette tidlige stadie i forhold til fx synssansen, der først er færdigudviklet i slutningen af det første leveår (Passer, 2004: 378f). Til gengæld er der bred enighed om, at synssansen senere tager over (Bonde, 2009: 43f) og bliver den dominerende sans, bekræftet ved alle de ting, som i dagligdagen udelukkende eller i særlig grad relaterer til synssansen: Læsning, skrivning, orientering (bl.a. i trafikken), huslige gøremål etc. De færreste beskæftiger sig reflektivt med lyd og musik, hvorfor disse vedbliver med at påvirke os på et ubevidst niveau og, med Philip Taggs ord, vedbliver at kunne manipulere med os (Tagg, 2006: 181f).

Hvorvidt musik udløser følelser hos lytteren (arousal) eller repræsenterer følelser som lytteren genkender (expression), er et spørgsmål, der ofte er blevet diskuteret i moderne kognitionsforskning (Have, 2008: 152). Iben Have taler for at benytte disse to retninger som komplementære teorier, idet hun mener, *"at følelser består af fysiologisk arousal samt en kognitiv vurdering af denne reaktion."* (Ibin.: 155). Arousal, der er en fysisk aktiveringstilstand, må altså udsættes for en kognitiv bearbejdning, for at den skal kunne forstås som følelsestilstand (Ibin.: 156). Denne bearbejdning foregår igennem en kontekstualisering på både et *"institutionelt, multimedialt, kulturelt og æstetisk"* plan, hvorved musikken får tilknyttet et objekt og en generering af følelsestilstande hos lytteren opstår (Ibin.: 159).

Hvordan musik er i stand til at fremkalde arousal i lytteren i første omgang, forklarer Have vha. udviklingspsykologen Daniel N. Sterns begreb, *vitalitetsfølelser*, der kan karakteriseres som konturer, der er dynamiske og/eller kinetiske. Vi forstår disse igennem vores kropslige erfaringer omkring kraft (Ibin.: 160). Disse vitalitetskonturer er homologe med musikken, hvorved musikken både kan *"repræsentere og bevirke vitalitetsfølelser"* (Ibid.: 162). Hjerneforskeren Antonio Damasio har undersøgt, hvordan denne homologi opstår og har fundet frem til, at vitalitetskonturer findes både i musikken og i vore hjerner, hvorimod de specifikke følelser som disse relaterer til, kun eksisterer i subjektet (Bonde, 2009: 139). Vitalitetskonturerne i musikken spejles m.a.o. af de følelseskonturer vi kropsligt er i besiddelse af, hvorved man kan tale om en form for metafor projicering. Via vitalitetsfølelserne er vi bl.a. i stand til at opleve følelser på et intersubjektivt plan. Have er af den overbevisning, at musikken i overvejende grad opleves gennem vitalitetsfølelser (Have, 2008: 164).

I dette afsnit har jeg beskæftiget mig med, hvordan vores generering af betydning i musikken især foregår igennem en sociokulturel påvirkning. Derved kan man tale om musik som kommunikation, idet større sociale grupper inden for den vestlige kultur oplever musikkens betydning nogenlunde ens. Den sociokulturelle påvirkning er en kompleks størrelse og de påvirkningsmuligheder jeg her har beskæftiget mig med, skal blot ses som eksempler på, hvordan vi

generer betydning og hvordan vi kan anse musikken på et kommunikationsniveau. Det vigtigste aspekt i denne diskussion er, at musikken som hovedregel ikke selv skaber en betydning, men at betydningen skabes i forening med lytteren, der således skal anses som et særdeles aktivt element i betydningskabelsen. I de tilfælde hvor musikken lader til at have en universel fysiologisk påvirkning på os, må musikken til en vis grad siges at kunne generere betydning. Jeg mener dog, at disse tilfælde umiddelbart har det tilfælles, at påvirkningen ikke nødvendigvis behøver skyldes det, som vi normalvis betegner musik, men ligeså vel blot kan være lyde, idet grundsubstansen i disse tilfælde er almengyldige elementer som fx dybe og kraftige lyde.

Den autonome musiks betydningsgenerering bliver også, i større eller mindre grad, påvirket af den generelle filmmusik, sandsynligvis i et vist omfang kongruent med, i hvilken grad vi i forvejen er bekendte med en bestemt musikalsk stilart. Det kunne fx tænkes, at den romantiske kompositionsstils betydningsgenerering i særlig grad påvirkes af filmmusikken, idet filmmusikken ofte konstitueres af denne stil og i sammenhæng med, at denne stil i dag ikke er genstand for en særlig stor autonom lytning. At vor betydningsgenerering af filmmusikken i høj grad også påvirkes af filmen den perciperes sammen med (jf. afsnittet *Kognitiv perceptionsteori*), vil jeg komme nærmere ind på løbende, idet dette er vigtigt for forståelsen af min implementering af karakterengagementsteorien. I første omgang vil jeg dog vise, vha. en undersøgelse foretaget af Philip Tagg og Bob Clarida, hvordan bestemte musikalske strukturer kan relatere til en bestemt musiks betydningsgenerering. Dermed ønsker jeg at vise, at man faktisk kan tale om en forholdsvis generel musikalsk betydningsgenerering blandt den vestlige kultursfæres befolkning.

4.2. Musikkens betydning i forhold til dens strukturer

4.2.1. Taggs og Claridas empiriske undersøgelser

Philip Tagg har foretaget undersøgelser, som forsøger at bevise, at musik perciperes nogenlunde ens blandt befolkningen i den vestlige kultur (Tagg, 2006: 163ff).

I undersøgelsen blev der spillet ti forskellige titelmelodier til tv-serier og programmer, som respondenter skulle beskrive med ord, hvilke billeder musikken dannede i deres bevidsthed. Disse beskrivelser kalder Tagg og hans kollega Bob Clarida for VVA (Visual-Verbal Associations). Forsøget viser, at en vis generel betydningsgenerering finder sted i mødet mellem musik og lytter. Det har været muligt for Tagg og Clarida at fortolke besvarelsene ned i nogle overordnede kategorier. En, af Tagg og Clarida, fremhævet kategori er kategoriseringen af musikstykker som overvejende maskuline

eller feminine. Resultaterne er her, for nogle af melodiernes vedkommende, meget overbevisende mht., om respondenterne har betragtet musikken som fortrinsvist maskulin eller feminin. Ved fem af de ti melodier var 90 % eller flere af respondenterne således enige om, at disse melodier fortrinsvist besad feminine eller maskuline træk (Tagg, 2006: 174). For at forsøge at bestemme, hvad som gør et musikstykke fortrinsvist feminint eller maskulint, har Tagg og Clarida samlet disse stykker og kigget på, hvilke bestemte strukturelle træk som går igen hos de melodier respondenterne fandt hhv. feminine og maskuline.

På baggrund af denne undersøgelse kan man konkludere, at musik i sin absolutte tilstand er i stand til at kommunikere nogle overordnede betydningselementer. Med musik i sin absolutte tilstand mener jeg, at musikken perciperes enevældigt og altså uden forstyrrende elementer som fx billeder i den nære kontekst. Man kan så diskutere, hvorvidt disse betydningsformidlende elementer ved musikken er af universel karakter eller kulturel karakter. Altså om betydningen af musikken er opstået kulturelt, eller om det er en generel betydning, som vi deler med hele jordens befolkning. Et spørgsmål, som er blevet umuligt at besvare fejlfrit pga. de seneste 500 års massive globalisering. Der er dog ifølge Tagg og Clarida en generel formodning om, at meget af betydningen i musik er kulturelt betinget (Tagg og Clarida, 2003: 96). Enkelte elementer af musikken indeholder ikke desto mindre universelle betydninger, nemlig de elementer, som må formodes at være direkte fysiologisk påvirkende gennem sanserne. Dvs. elementer, som direkte påvirker vore kroppe, uden at vi behøver hente information gennem de førnævnte (personlige) erfaringskemaer. Her er der tale om musikalske elementer, der må formodes at være arketypiske, som fx kraftige og dybe lyde og en hurtig puls; elementer, som vores krop umiddelbart reagerer på enten ved hjælp af chok eller ved en hurtigere hjertebanken.

Tagg forklarer, at musik i sin natur påvirker lytteren på et *"ikke-verbalt, ikke-analytisk kognitionsniveau udtrykt gennem gestik, bevægelse, følelser, sindsstemninger, attitude osv."*¹⁵ (Tagg, 2006: 169). Musikkens udtryk perciperes m.a.o. af lytteren på et ubevist, indirekte niveau, og forstås af lytteren pga. den stereotype karakter musikken har (Tagg, 2006: 177). Dermed kan musikken påvirke lytteren til at associere musikken til bestemte følelser og billeder, uden denne nødvendigvis er bevidst om det. Dette forhold, mener Tagg, må være specielt for musik og altså ikke tilstede i andre udtryksformer som fx fotografier, malerier og små digte.

¹⁵ Mine oversættelser

Der findes dog et udtryksmiddel i film, som på flere områder minder meget om Taggs definition af musikkens virkemåde, nemlig skuespillet. Her tænker jeg specifikt på det *ikke-verbale skuespil*¹⁶, som netop kommunikerer følelser og sindsstemninger på et, for modtageren, ikke-bevidst niveau (Riis, 2003: 44f).¹⁷ Det ikke-verbale skuespil henviser blot til, at der ses bort fra det sproglige udtryk, og stemmens udtryk tilhører altså også det ikke-verbale skuespil. Dette vil jeg komme nærmere ind på i afsnittet *Musik og følelser*.

4.2.2. Taggs metode til at bevise forbindelse mellem musikkens struktur og dens betydning

Tagg ønsker at finde ud af, hvordan musikalske strukturer relaterer til, hvordan musikken opleves; om der er en forbindelse mellem, hvordan musikken modtages som udtryk og denne musiks struktur. Taggs metode til at opklare dette spørgsmål, involverer både en empirisk, hermeneutisk og semiotisk tilgang. I første omgang må han konkludere, hvordan bestemte musikstykker modtages af lytteren og siden hen forsøge at bevise, at bestemte musikalske strukturer modtages af lytteren på en bestemt måde.

Måden, hvorpå Tagg forsøger at bevise dette, er ved først at finde et analyseobjekt, *Analysis Object* (AO), bestående af et bestemt musikstykke (Tagg og Clarida, 2003: 94ff). Dette musikstykke forsøges sammenlignet med andre musikstykker, som menes at have samme karakter. Disse stykker bliver samlet i en komparativ database, *InterObjective Comparison Material* (IOCM). Herefter søges de specifikke musikalske koder, *Item of Musical Code* (IMC), som er fælles for de fundne musikstykker, og som består af de specifikke musikalske elementer, som musikstykkerne indeholder. Det er elementer som tonehøjder (som stykket bevæger sig indenfor), tempi, harmoni, timbre, tonalt tilhørsforhold osv. Al dette arbejde er af ren auditiv karakter, og selve den auditive sammenligning af musikstykkerne kalder Tagg for "intermusikalsk"¹⁸, for at understrege, at der ikke har fundet nogen form for lingvistisk indblanding sted på dette tidspunkt i analyseforløbet.

Denne finder dog sted på det næste trin i analysen, hvor analyseobjektet (AO) og de komparative musikstykker (IOCM), hver for sig, bliver sprogliggjort med hensyn til deres betydning. Det er den såkaldte *paramusikalske* betydning, *ParaMusical Fields of Connotation* (PMFC), der her forsøges blotlagt, hvilket vil sige den semiotiske betydning af musikken. Det skal nævnes, at når Tagg taler om betydning, er det med henvisning til, at den egentlige betydning er af ren musikalsk art. Den

¹⁶Johannes Riis' betegnelse

¹⁷Normalvis er det først ved analyser, skuespillet gøres bevidst

¹⁸*Intermusical*, (Tagg og Claridan, 2003: 96)

paramusikalske betydning baserer sig på, hvad personer generelt set har sagt og skrevet om det specifikke musikstykke. Tagg har fastlagt tre kriterier, som skal være til stede, før man kan tale om en paramusikalsk betydning. Det er kriterier, som skal forhindre, at musikken bliver tillagt tilfældige betydninger:

1. De forskellige stykker, som findes i IOCM, skal indeholde fællesnævner af paramusikalske betydninger.
2. Der skal være tale om strukturelle ligheder imellem IMC'erne i AO og IOCM (rent musikalske ligheder).
3. Stykkerne i IOCM skal tilhøre den samme brede musikalske kultur, som AO-stykket, idet de samme musikalske konstruerede strukturer ikke nødvendigvis har samme betydning i to vidt forskellige musikkulturer.

(Tagg og Clarida, 2003: 96)

Hvis disse regler bliver fulgt, skulle det ifølge Tagg og Clarida semiotiskhypotetisk være muligt at sige, at bestemte (eller meget lignende) strukturer fundet i både AO og IOCM relaterer til den samme betydning (PMFC). For at validere denne semiotiske observation, kan det ifølge Tagg og Clarida være nødvendigt at benytte sig af den såkaldte hypotetiske substitution (*hypothetical substitution*), hvorved man substituerer et givent musikalsk element med et andet, for at finde ud af, hvorvidt det netop er dette musikalske element, der konstituerer betydningen (Tagg og Clarida, 2003: 98ff). Netop den hypotetiske substitution og den komparative database, IOCM, er dog ikke helt problemfrie, idet forskelligartede musikalske strukturer ikke nødvendigvis betyder forskelligartede musikalske betydninger. Denne musikalske lige gyldighed er ifølge Richard Middleton af lige så stor betydning, eller måske endda større, end den musikalske forskellighed (Middleton, 1990: 183). En anden musikalsk struktur kan m.a.o. meget vel være af samme eller meget lignende betydning, som den struktur der substitueres. Dette må formodes at have endnu større relevans, når vi taler om filmmusik end for absolut musik, da den filmmusikalske kontekst her påvirker den musikalske betydning i en sådan grad, at de nuanceforskelle, der måtte opleves imellem to forskellige auditivt oplevede musikalske strukturer, formindskes yderligere. Derudover mener Middleton, at fremgangsmåden fungerer bedst i forhold til at analysere på et stilniveau, idet effekten af at udbytte et givent element i musikken varierer i forhold til forskellige stile og genrer (Middleton, 1990: 182).

Dette betyder, at såfremt man benytter metoden til analyse af et enkelt stykke musik, skal dette stykke helst indeholde elementer fra forskellige stilarter for at få optimalt udbytte af metoden.

De vigtigste resultater Tagg og Clarida finder frem til i forhold til mine senere undersøgelser, er dog, at de gennem respondentundersøgelser får vist, at det er muligt at beskrive den absolutte musiks konnotation vha. musikkens strukturer. Dette forhold vil jeg benytte mig af i mine analyser til dels ved selv at forsøge at forklare sammenhænge og i nogen udstrækning direkte referere til nogle af de konkrete resultater, som Tagg og Clarida er nået frem til.

5. Filmmusikkens betydning

Jeg vil nu bevæge mig nærmere ind på filmmusikken og forsøge at finde ud af, hvordan den influerer den samlede filmoplevelse. For at finde ud af dette, må jeg forholde mig til, både hvordan vi perciperer film, beskrevet ud fra filmvidenskabelige teorier, og hvordan vi perciperer musikken, fortrinsvist beskrevet ud fra musikvidenskabelige teorier. Jeg vil derudover benytte mig af nogle af de teorier omkring musiks betydningsdannelse, jeg fremlagde i foregående kapitel, og forelægge disse i en filmvidenskabelig kontekst. På den måde vil jeg forsøge at finde frem til, hvordan musikken kan tænkes at influere på vores engagement i filmkarakterer (og på vores oplevelse af film generelt).

5.1. Bordwells skemateori

5.1.1. En filmvidenskabelig skemateori

Jeg vil i første omgang benytte mig af en filmvidenskabelig perceptionsteori til at vise, hvordan perceptionsbegrebet kan benyttes i filmsammenhæng. Derefter vil jeg diskutere, hvilke egenskaber denne specifikke filmperception har tilfælles med måden, hvorpå filmmusik perciperes. Ved at overføre filmvidenskabelig perceptionsteori på filmmusik håber jeg at kunne vise nogle af de ligheder og forskelle, der rent perceptionsmæssigt er på de to inter-afhængige medier. Dette, formoder jeg, vil være berigende i forhold til at forstå filmmusikkens betydning i den generelle filmkontekst.

Jeg har valgt at arbejde med filmteoretikeren David Bordwells teori om filmperception, da han både var blandt de første til at beskæftige sig specifikt med perception af filmmediet, og desuden har han haft stor indflydelse på efterfølgende kognitive filmteoretikere (Hansen, 2006: 107f). Bordwell har fremlagt en teori, der beskriver tilskuerens perception ved hjælp af skemaer baseret på Mark Johnsons mere generelle billedskemateori. Skemaerne skal forstås som måden, hvorpå hjernen strukturerer indlærte data (tilskuerens erfaringer), og dermed hjælper tilskueren med at samle alle de kropsligt sansede elementer til et forståeligt hele i nuet (Langkjær, 2000: 30). Disse skemaer kan både være erfarede gennem tilskuerens almene berøring med verden, men enkelte elementer kræver dog også specifik erfaring med filmmediet.

Bordwell nævner tre forskellige typer af skemaer, som på hver sin måde har indflydelse på tilskuerens perception: *Prototyper*, *skabeloner* og *procedureskemaer* (Grodal, 2007: 175). Fælles for skemaerne er, at de er af overordnet karakter og bygger på tilskuerens sansning af hhv. stilistiske

træk ved filmen (fx kameraindstilling, lys og klipning) og på det Bordwell kalder *syuzhet*¹⁹, som er mønstre ved selve fortællingen (fx plotstrukturer og fortællermåde) (Langkjær, 2000: 31 og Bordwell, 1985: 49).²⁰ *Syuzhet* er m.a.o. den diskurs fortællingen bliver fremstillet i, altså hvordan selve filmen forløber over lærredet, hvorimod *fabula* er selve historien, som tilskueren opfatter den (Grodal, 2007: 118f). Bordwells fokusering på disse stilistiske og formmæssige træk viser, at udover at benytte sig af kognitionsteori har han også været inspireret af strukturalisme og den russiske formalisme i sin teoridannelse, hvorfra også begreberne *fabula* og *syuzhet* stammer fra.²¹

De russiske formalister var især interesserede i, hvilken betydning formen har for oplevelsen af et æstetisk værk og den såkaldte *automatisering*, hvilket beskriver en opfattelse af, at jo flere gange vi oplever et bestemt fænomen, jo mindre opmærksomme bliver vi på det (Grodal, 2003: 224ff).²²

Prototypeskemaet hjælper tilskueren til at identificere forskellige prototyper, som eksempelvis karaktererne kan være opbygget omkring. Stereotyper fungerer som en art prototyper, og tilskueren vil, ud fra sin viden (muligvis fordomme) om den specifikke stereotyp, forvente bestemte handlinger af den stereotype karakter. Et eksempel på en stereotyp som prototype, kan man finde i raceproblematikken med afroamerikanerens rolle i amerikanske film. Her var bestemte typer af stereotyper fremherskende indtil 1960'erne, fx *toms* og *coons*, som var hhv. afroamerikaneren som den naive og trofaste hjælper for den hvide og som godtroende klovn (Bogle, 2001: 4).²³

Bestemte steder kan også fremkalde genkendelse hos tilskueren, hvorefter denne kan have en bestemt holdning og forventning til dette sted. Fx kunne det tænkes at billeder af New Yorks skyline ville fremkalde forventninger hos tilskueren, om at et hektisk, spændingspræget handlingsforløb vil følge pga. tilskuerens forestillinger om, at aktivitetsniveauet i en storby er meget hektisk. På et højere niveau kan selve handlingen også være en prototype hos tilskueren. Dette kan bl.a. ses inden for genrefilm, der ofte forventes at leve op til bestemte normer. Et typisk eksempel er, at de to hovedkarakterer i en romantisk komedie får hinanden til sidst, men også selve formen kan agere som prototype for tilskueren. Forventningen om en såkaldt *kanonisk historie*, som er et simpelt

¹⁹ Bordwells måde at stave det russiske begreb *сюжет* på. Kan også staves *sjuzhet*, *sjuzet*, *suzet* eller *sujet* (http://en.wikipedia.org/wiki/Fabula_and_sujet). Den sidste stavemåde afslører begrebets slægtskab med det franske ord *sujet* (≈ subjekt). Ifølge filologiprofessor Vladimir Zakharov, har *sjuzhet* været genstand for mange etymologiske forviklinger i forbindelse med fransk-russiske og russisk-engelske oversættelser, fordi ordet *sujet* mistede sine filosofiske og grammatiske betydninger, da det blev indlemmet i det russiske sprog (Zakharov, 2008: 49f). Ordet bevarede i stedet kun de franske hovedbetydninger, som fx: Motiv, tema, emne for kunstnerisk bearbejdning etc. (Ibid. 49f). Ordet fik derudover nye betydninger, som fx den konstruktive betydning "*et sammensat hele af motiver*" (Ibid. 49f), og det er i forlængelse af denne betydning, ordet her benyttes.

²⁰ Lignende betegnelser for *syuzhet* er *plot* og *diskurs* (Grodal, 2007: 118f).

²¹ Først benyttet af Vladimir Propp og Viktor Shklovsky (Davis og Womack, 2002: 42f).

²² Det kan fx være en skæv kameraindstilling, som ofte bruges som illustration på, at noget ikke er som det burde være i filmens univers.

²³ Se fx film som *Uncle Tom's Cabin* (1927), *Lilies of the field*.

fortælleskema, hvor en fortælling er lineær og indeholder en begyndelse, midte og slutning, er et eksempel på dette. Forventningen om en kanonisk historie forekommer typisk hos tilskueren, hvis fortællingen drives frem af ydre kausale årsager, som hovedkarakteren forventes at reagere på (Grodal, 2007: 115).

Skabeloner benyttes af tilskueren, når denne deducerer, at et rum med seng og natbord er lig med et soveværelse. Skabeloner foregår også på et mere overordnet plan, ved tilskuerens forholdende sig til syuzhet/fabula. Skabeloner hjælper os kort sagt med at genkende mønstre, forløb, strukturer etc. Procedureskemaer opstår, når tilskueren ubevidst slutter sig til, hvad der foregår i et abrupt handlingsforløb. Det kan være, vi ser en karakter gå ind i et højhus, og i næste klip ser vi ham på et kontor. At tilskueren ikke finder dette besynderligt skyldes netop procedureskemaet. Hermed kan almindelige hverdagsbegivenheder, som at tage elevatoren og finde kontoret, undværes i filmfortællingen, da disse begivenheder netop er så almindelige, at tilskueren uden videre slutter, at disse er foregået.

Procedureskemaer beskriver også tilskuerens viden om stil og om instruktørens andre film etc. (Bondebjerg, 2005: 21).

Som Grodal gør opmærksom på, foregår den skematiske perception på et ubevidst niveau (Grodal, 2007: 177). Skemaerne skal ikke opfattes som statiske, men foranderlige, idet de ændres gennem brug. Ulric Neisser skriver i Mark Johnsons bog²⁴: *"Et skema er den del af hele det perceptuelle kredsløb, som findes i den perciperendes indre, som kan modificeres af erfaringen ..."* (Langkjær, 2000: 31).

5.1.2. Implementering af filmmusik i Bordwells skemaer

I lighed med Bordwells prototypeskema registrerer lytteren under en perception af musik, også stilistiske træk og mønstre ved musikken, som ubevidst sættes i forbindelse med den lyttendes erfaringsgrundlag, hvorved bestemte betydninger opstår hos lytteren. På den måde kan stereotyp filmmusik forstås vha. prototypeskemaet. Der kan fx være tale om stilistiske træk, som hurtige, synkoperede basgange fastlåst med den øvrige rytmegruppe, sekstendedelsunderdeling af beat, brugt som del af et fast, konstant tilbagevendende ostinat, som er kendetegnende for funkmusikken (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1094f). Funkmusikken blev ofte brugt som stemningsmusik i den

²⁴ Johnson, Mark: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, 1987, Chicago

stærkt provokerende (i hvert fald på den hvide befolkning) afroamerikanske filmgenre, kaldet *blaxploitation*. Den havde til formål at ændre billedet af afroamerikaneren som en naiv, konfliktsky og asexuel person, som var blevet fremherskende i 1940'ernes og 1950'ernes amerikanske film og i stedet skabe et billede af afroamerikaneren, som en handlekraftig og stærk seksuel personlighed (Bogle, 2008: 231ff). Derfor vil mange i dag sikkert associere funkmusik, med et stærkt udtryk for afroamerikansk selvbevidsthed og/eller seksualitet. Dertil kommer, at funkmusikken i sig selv var et modsvar på den stereotypiserede, asexualiserede afroamerikaner og dermed blev regnet for at indeholde stærke seksuelle bibetydninger (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1094), At funkmusikken også i sin rene musikalske form kan tilskrives denne konnotation, skyldes formentlig funkens tekstlige univers, idet dette ofte giver udtryk for seksuelle lyster og viste afroamerikaneren som selvsikker og handlekraftig.²⁵

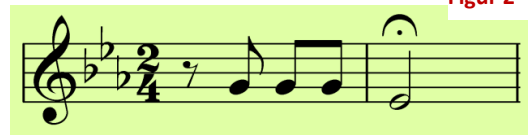
Da en sådan stilmæssig betydning allerede er slået fast i et bredt udsnit af en befolkning, vil filmskabere kunne benytte sig af dette virkemiddel som en naturlig del af deres repertoire, og derved forstærke denne betydning. Dette er dog sandsynligvis forudsat, at funkmusikken jævnligt bliver sat i forbindelse med dens betydning som et symbol på stærk (afroamerikansk) seksualitet/selvbevidsthed, jævnfør bl.a. Neisser og Grodals føromtalt teorier omkring perceptionens foranderlighed gennem erfaring. En musikalsk stilmæssig stereotyp som denne, kan derfor sammenlignes med enhver anden stereotyp. Stereotyper anvendes, uanset om der er tale om musikalske stereotyper eller andre stereotyper, generelt ofte mere eller mindre ubevidst af filmskabere, da disse ofte befinder sig i en tidsmæssigt presset situation, hvor de inden for meget kort tid skal tage stilling til plausible karakterer, dialoger, accenter og meget andet (van Ginneken, 2007: 17). Derfor er det nemmest og hurtigst at ty til stereotyper, hvorfor der er store fordele for filminstruktører og filmmusikkomponister at bevare filmiske og filmmusikalske stereotyper.

Vigtige egenskaber for at filmmusikken skal kunne opnå status af stereotyp, er, at den er forholdsvis simpel og markant, således at det bliver let for tilskueren at genkende den. Stereotyp musik er altså umiddelbar genkendelig for tilskueren, hvorfor det især var vigtigt at lyde og musik var stereotypiseret, da lydfilmen var ung, fordi teknikken på dette tidspunkt ikke gav mulighed for at gengive mange nuancer i lydbilledet (Chion, 1994: 148). Forskellige stereotyper er blevet så nedgroet i vores tradition og erfaring, at de, ofte ubevidst, er en del af vores kollektive forståelse. Stereotyperne forstærkes ved, at de bliver brugt igen og igen, og således bliver slået fast som

²⁵ Ofte meget direkte seksuelle hentydninger, som fx *Get up (I feel like being a) Sex Machine* (1970, James Brown, Bobby Byrd og Ron Lenhoff), og direkte hentydninger til afroamerikanernes selvbevidsthed, fx *Say it loud – I'm black and I'm proud* (1968, James Brown, Alfred Ellis).

kulturelle fænomener i den generelle befolknings bevidsthed. Dog kan selvsamme stereotyper risikere at blive klichéer, såfremt filmskabere benytter dem i komiske situationer, og tilskueren på den måde bliver bevidst om dem. Dermed mister de deres

styrke som et ubevidst virkemiddel og bliver i stedet opfattet som komiske, som fx afrikaneren som naiv og



doven og, meget konkret, brugen af det første, korte firetoners motiv i Beethovens femte symfoni som et skæbnesvangert signal (Figur 2). Dette gælder også for bestemte filmstilistiske træk, som kan blive offer for parodiering i komiske film og derved risikere at blive klichéer. Et af de træk en kliché må være i besiddelse af, for at opretholde sin statur, er (udover at de ofte bruges), at de er meget markante og derfor letgenkendelige, hvilket viser deres nære slægtskab med stereotypen. Vi kender også klichéer fra skuespillet, hvor vi i komediefilm ofte ser skuespilleren benytte sig af en overdrevent markant mimik og gestik, hvilket går under betegnelsen *affektspil*, der tidligere var anerkendt som en seriøs spillemåde (Riis, 2003: 180ff). For klichéen gælder lignende regler for opretholdelsen af status som for stereotypen, nemlig at klichéen løbende må sættes i forbindelse med sin egen status som kliché for at forblive en sådan. Derudover kan et bestemt musikalsk motiv formodentlig godt eksistere som både stereotyp og kliché på samme tid, da det ofte vil være den nære kontekst (filmen), som afgør, om motivet opfattes som kliché af tilskueren.

Foruden den tekniske udviklings indflydelse på filmmidiet, samt den generelle historicitet, er klichédannelsen en af grundene til, at det er umuligt for tilskueren at opleve film fra tidligere tider på samme måde, som da filmene blev skabt.

I stedet for funk som eksempel kunne jeg også have brugt andre stilarter i populærmusikken som eksempel, fx heavy metal som en association til noget brutalt og aggressivt eller blues som sørgmodigt og tungsindigt. Det er min umiddelbare antagelse, at associationer på et stilistisk genreniveau er meget stabile historisk set og må anses for at være svære at ændre den overordnede betydning af. Dette betyder dog ikke, at alle i den vestlige musiks indflydelsesområde nødvendigvis associerer fuldstændig ens til bestemte stilarter, hvilket jeg vil komme ind på i afsnittet *Individualiserende betydningsdannelse*.

Selvom jeg her har beskæftiget mig med den elektriske populærmusik, findes der ligeledes stereotyper indenfor den symfoniske orkesttermusik, som ofte bliver brugt i Hollywoods film, fx heltemotivet, der ofte er kendetegnet med et begyndende kvart, kvint eller oktavspring, spillet af messingblæsere.²⁶

²⁶ Fx filmene *Star Wars*, *Superman*, *Raiders of the Lost Ark*.

Prototypeskemaet kan også musikalsk fungere som en geografisk genkendelse, som giver lytteren bestemte associationer. Eksempler på dette kunne være mellemøstlig musik og kinesisk musik eller efterligninger af disse. At fortælle tilskueren, at vi befinder os et bestemt geografisk eller tidsligt sted ved hjælp af musikken, er ofte brugt i den traditionelle Hollywoodfilm²⁷.

Selvom det ikke nødvendigvis er visuelt muligt for tilskueren at placere filmens handling geografisk, er dette altså muligt gennem musikken, hvormed tilskueren (ligesom det var tilfældet ved den visuelle fremstilling af New York) kan fremkalde bestemte forventninger om filmens handling. Dette er naturligvis bestemt af de associationer, som tilskueren får ved lytning til den pågældende musik. Når det gælder associationer, som har tilknytning til geografiske områder og derigennem også bestemte nationalstater, vil det være naturligt at søge baggrunden for denne form for association gennem samfundsforhold. Det kunne således tænkes, at den mellemøstliginspirerede musik, der ofte har været brugt i film som association til noget eksotisk, kan have ændret konnotation og måske af tilskueren i dag forbindes til terrorisme, idet terrorisme igennem de senere år, bl.a. igennem nyhedsmediernes anseelige eksponering, ofte er blevet forbundet til mellemøsten. Hvis dette skulle være tilfældet, kan man tale om, at tilskuerens erfaringsgrundlag i forhold til dette har flyttet sig.

Netop filmkomponisters benyttelse af musikalske vendinger, der leder tankerne hen på et bestemt geografisk/kulturelt område, viser, at de kulturelle erfaringsmønstre, som indeholder og formidler musikkens betydning, kan være direkte vildledende i nogle tilfælde. Fx i forhold til et oprigtigt billede af musikkens oprindelse, når den benyttede musik i virkeligheden ikke har noget med dette områdes musikalske beskaffenhed at gøre. Når det alligevel ofte er givende at benytte sig af denne *falske stereotyp* af et kulturelt områdes musik, skyldes det, at musik med lignende vendinger er blevet benyttet tidligere i lignende sammenhæng. Der på den måde blevet dannet konsensus om, at sådan lyder musikken fra det område. Dermed er tilskuerens auditive erfaring om dette specifikke område misvisende, set ud fra virkelighedens verden, men som en fiktiv virkelighed er den helt rigtig, idet den netop formår at påvirke tilskueren til at associere til det pågældende sted. Brugen af denne musik er et velkendt fænomen i Hollywood-film, selvom brugen af en mere autentisk etnisk musik skulle være i fremmarch, formentlig nødvendiggjort af publikums større kendskab til etnisk musik (Davis, 1999: 172ff). Denne "forfalskning" af etnisk musik, og det at filmmusik på den måde kan "vildlede" os til at associere musikalske strukturer med en bestemt etnisk lokalitet, beviser dog med al ønskelig tydelighed, filmmusikkens indflydelse på musikkens betydning generelt.

²⁷ Fx *Lawrence of Arabia* og *Raiders of the Lost Ark*.

En filmmusikalsk pendant til Bordwells skabeloner og procedureskemaer er til gengæld sværere at finde. Dette hænger sammen med, at disse er nært tilknyttet narrativiteten, fabula og syuzhet og viser netop musikkens "svaghed": Den kan ikke autonomt viderefremme et narrativt forløb, ligesom billeder²⁸ og ord (mundtlige såvel som skriftlige) er i stand til.

Man kan dog tilnærmelsesvis sige, at der er noget internt betragtet ved musik, som er i slægt med procedureskemaer. Her tænker jeg på musik, som fungerer funktionsharmonisk og forventes at bevæge sig et bestemt sted hen rent harmonisk, såfremt en bestemt stærk affinitet er til stede, som ved den 'tonale kadence'. Pga. kulturelt tillærte normer, forventer mange i den vestlige verden, at et stykke musik med harmonirækkefølgen 'tonika' – 'subdominant' – 'dominant'²⁹, vil bevæge sig tilbage til tonika. Hvis dette ikke er tilfældet, kan det opleves overraskende³⁰ for lytteren. Det forudsættes dog, at dette foregår i en musikalsk kontekst, hvor musikken forventes at fungere funktionsharmonisk.

Er der tale om, for tilskueren, kendte kunstnere, som står bag filmmusikken, kan tilskuerens kendskab til disse, ligeledes høre under procedureskemaet. Som jeg vil komme ind på senere i forbindelse med den individualiserede betydning af musik, er det dog formentlig begrænset hvilken betydning dette vil have for den samlede filmoplevelse især i forholdet til det narrative forløb.

Filmbilleder og musik har som æstetiske oplevelsesformer flere ting tilfælles set fra et perceptions-mæssigt synspunkt, udover at de begge opleves i tid.³¹ Det har jeg forsøgt at vise, ved at implementere en filmvidenskabelig perceptionsteori på filmmusikken. Der er da også væsentlige forskelle på de to oplevelsesformer, især hæfter jeg mig ved forskellen i muligheden for narrativ formidling.

Som oftest supplerer det visuelle og auditive hinanden i filmsammenhæng, fx ved musikkens mulighed for at "dække over" en given films utilstrækkelige evne til at tilfredsstille tilskuerens forventning om kontinuitet, men også i forhold til den fælles ekspressivitet. Det er netop dette samarbejde de to oplevelsesformer imellem, som er med til at opretholde tilskueren i et illusionsunivers i biografens mørke. Dette betyder dog ikke, at film ikke alene er i stand til at opretholde tilskueren i dette univers, hvilket flere musikløse film vidner om. I stedet er det måske muligt at tale om, at musikken tilfører dette univers en ekstra dimension. Musikløse film virker ofte mere dokumentariske pga. deres, tilsyneladende, større umiddelbarhed, hvilket ses i Dogme 95-

²⁸ Fx i tegneserier og stumfilm.

²⁹ Akkorder bygget på hhv. 1.-trin (grundtone), 4.-trin og 5.-trin i en durskala.

³⁰ Ligefrem skuffende.

³¹ Filmmusikken opleves dog som regel i meget kortere tidsintervaller end den autonome musik, ofte blot ved korte musikalske stereotyper.

filmene, hvor umiddelbarheden dog også fornemmes pga. andre tekniske tiltag, som fx håndholdt kamera, ringe lyd kvalitet etc.³² Dogme 95³³ var et bevidst forsøg på at bryde de konventioner, som var blevet skabt af filmskaberne og filmtilskuerne i fællesskab, og i stedet skabe et mere autentisk filmudtryk, end det ”*pæne og nydelige*” som især Hollywood havde skabt (Christensen, 2004: 18f). Brugen af håndholdt kamera og optagelser ’on location’ skulle vise virkeligheden frem for et steriliseret billede af virkeligheden. Man kan diskutere om dogmefilmenes ’grimme’ filmsprog, bestående af rystende billeder og forskelligartede farver og belysning i samme scener, er virkeligheden eller blot et kameras billede på samme. Og i særlig grad om dette ikke gør tilskueren bevidst om kameraets eksistens og dermed, måske i samarbejde med den manglende musik, opløser tilskuerens illusion om en ’fiktiv virkelighed’ netop pga. af den æstetiske degradering.

Jeg har i forbindelse med Bordwells prototypeskema berørt et af de vigtigste kendetegn ved mainstreamfilmgenren, nemlig benyttelsen af stereotypformer, hvad enten det drejer sig om filmmusikken, karaktererne, skuespillet, reallyden eller cinematografien. Stereotyper sikrer, set fra et perceptuelt synspunkt, en hurtig genkendelse og intuitiv forståelse hos tilskueren, uden denne behøver at involvere en reflektiv tankegang, der ville bevirke et brud med illusionen omkring filmen som en ”anden virkelighed”.

5.2. Filmmusikkens betydningsdannelse

Jeg har tidligere været inde på, at filmmediet perciperes som et samlet og uadskilleligt hele. Derfor må filmmusikken, og den konnotation der genereres i os ved perceptionen af den, ses i lyset af det samlede filmmedie, ligesom også alle andre filmiske virkemidlers betydningsgenerering må ses i den kontekst. Vi genererer altså både filmmusikkens konnotation på baggrund af generelle sociokulturelle aspekter, men denne konnotation ændres (eller måske en hel ny opstår) på baggrund af det, jeg vil betegne som filmmusikkens *nære kontekst*, med hvilket jeg mener selve den konkrete film, som den pågældende filmmusik er en del af.

Jeg har allerede været inde på, hvordan filmmusikken ofte videreformidler sin betydning, nemlig i kraft af sin status som stereotyp. Eksistensens af musikalske stereotyper er vigtig i forhold til tilskuerens entydige forståelse af filmmusikkens betydning. Hvis disse musikalske stereotyper eksisterer i sammenhæng med andre filmiske stereotyper med lignende betydning, er der en rimelig

³² Dette på trods af, at dokumentarfilm også ofte benytter sig af musik og er yderst velproducerede (se fx Have, 2008).

³³ Tydeligvis inspireret af den franske nybølge og dokumentargenren ’direct cinema’, begge fra 1960’erne (Cousins, 2004: 277).

sandsynlighed for, at betydningen af en sådan scene perciperes nogenlunde ens af publikum. En sådan sameksistens vil jeg betegne *enskonnoterende stereotyper*. Et eksempel på enskonnoterende stereotyper med musikalsk tilstedeværelse kan være en scene, hvor vi først ser et nærbillede af en kvinde, som kigger lige forbi kameraet, hvorefter der klippes til et nærbillede af en mand, der på lignende måde kigger forbi kameraet, hvilket leder os til at tro, at de to personer kigger på hinanden.³⁴ Denne klipning er så almindelig og letforståelig for tilskueren, at den kan betegnes som stereotyp klipning. Hvis skuespillerne oven i købet smiler til hinanden, kan scenen forstås, som værende en kærlighedsscene, især hvis der er tale om en filmgenre, hvor tilskueren har forventninger om, at en kærlighedsaffære skal finde sted – en filmgenre-mæssig stereotyp (Grodal, 2007: 115). Hvis scenen i tillæg tilføjes symfonisk strygermusik i romantisk stil, evt. med et stort opadgående konsonant spring i melodilinjen,³⁵ vil der for den vestligt orienterede tilskuer sikkert ikke være tvivl om, hvordan scenen forstås, idet vi nu har flere stereotyper, der peger i samme betydningsmæssige retning.³⁶

Anahid Kassabian forklarer filmmusikkens evne til at videreformidle betydning ved den påstand, at al musik refererer til anden musik; heraf refererer en del musik oven i købet direkte (Kassabian, 2001: 49ff). Den musik, som hun mener direkte refererer til anden musik, inddeler hun i tre hovedgrupper: *Citat*, *Hentydning* og *Ledemotiv*.³⁷ Citatmusik skal i den henseende forstås som enkelte stykker musik, som importeres ind i filmen, som det fx er tilfældet i film som *Easy Rider* og *American Graffiti*. Hentydning er derimod brug af enkelte stykker musik, som refererer til større værker. Det kan fx være en arie eller ouverture, der på den måde refererer til fortællingen fra den opera de stammer fra og derved ændrer på filmens fortælling.

Ledemotiv refererer til et musikalsk motiv, som går igen igennem en film og som følger en bestemt karakter, sted eller objekt og evt. ændrer karakter undervejs.

I hvor høj grad Kassabians hentydningskategori er relevant i forhold til den almindelige tilskueres perception af filmmusik, er dog diskuterbart, da jeg tvivler på, at mange tilskuere eksempelvis bliver påvirket af Valkyriens fortælling, når de hører Richard Wagners *Der Ritt der Walküren* i Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*. Det er sandsynligt, at, i et historisk perspektiv, kunne dette have været tættere på virkeligheden end i postmodernistisk tid, hvor al tekst kan siges at referere til andre tekster og/eller opfattes som referencer til andre tekster på kryds og tværs af hinanden, uden en

³⁴ Såkaldte 'over the shoulder-shots' (Grodal, 2007: 43).

³⁵ Lyt fx til filmkomponisten John Williams benyttelse af lille og stor opadgående sekstspring i kærlighedsscener i film som *Raiders of the Lost Ark*, *The Witches of Eastwick*, *Accidental Tourist*, *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*

³⁶ Jf. afsnittet *Murray Smiths karakterengagement og musikken* hvor jeg viser, at også en differentieret betydningsgenerering de filmiske virkemidler imellem er mulig i mainstreamfilmen.

³⁷ Min oversættelse. Opr.: "Quotation, Allusion og Leitmotiv."

egentlig original version eksisterer. Postmodernisme bliver på denne baggrund også kaldet historieløs pga. nedbrydelsen af den "store" fælles fortælling³⁸ til fordel for endeløse "små" fortællinger, fortællinger der i høj grad er individualiserede, alt efter hver enkelt persons erfaringer (Christensen, 2003: 236). Intertekstualitet kan både forstås i en værkcentreret analysesammenhæng, hvor filmskabernes eventuelle inspiration fra andre tekster undersøges og i perceptionsanalyse, såfremt referencen formodes at påvirke tilskuerens perception. En sådan referencepåvirkning kræver dog, at tilskueren kender til teksten der refereres til og påvirkes af denne. Idet filmmusik ofte perciperes på et ikke-refleksivt niveau i mainstreamfilmsammenhæng, hvor mange andre filmiske elementer påvirker tilskueren, vil filmmusikkens intertekstualitet sjældent opleves, og dermed vil de sammenhænge et givent stykke musik ellers har optrådt i, ikke have den store betydning for den aktuelle filmperception.³⁹ Kassabian negligerer denne filmiske kontekst i sin fremstilling, idet hun udelukkende koncentrerer sin beskrivelse af vores betydningsgenerering i forhold til musikken på forhold, der ligger uden for den konkrete filmkontekst.

5.3. Musik og følelser i filmkontekst

Filmmusik bliver ofte sat i forbindelse med emotionalitet (Langkjær, 2000: 55); musikken siges at fremkalde en bestemt form for følelse eller stemning i lytteren. Men musik står som sådan *ikke i stedet for følelser*, hvis vi forstår musikken ud fra Mark Johnsons billedskemaer. Derimod projicerer vi erfarede skemaer over i musikken, i vores forsøg på at forstå den, hvorved musikken bliver tilført ekspressive kvaliteter; vi forstår musikken "*i kraft af noget andet (...)*" (Langkjær, 2000: 45). Dette "*noget andet*" kan være erfaret igennem tilskuerens væren i den virkelige verden eller erfaringer fra fx tidligere film, som tilskueren er bekendte med. Jeg mener i tillæg til dette, at også den aktuelle film der perciperes, i kraft af menneskets gestaltpsykologiske tendens til at organisere sanseoplevelser til et hele, har stor indflydelse på tilskuerens perception af filmmusikken; en form for 'direkte erfaringsprojektion', som finder sted indenfor et relativt begrænset tidsperspektiv. Fx har filmens visuelle del på denne vis indflydelse på, hvordan filmmusikken perciperes og vice versa. Dette foregår ofte på et meget abstrakt niveau, idet musikken forbindes med ekspressivitet, men kan også konkretiseres, som Royal S. Brown viser i sin analyse af *Psycho*, hvor violinernes staccato-spil

³⁸ Først fremsagt af den franske filosof Jean-Francois Lyotard i 1979 (Christensen: 2003: 236).

³⁹ Dog med det forbehold, at bestemte stykker musik kan have en ekstraordinær betydning for enkelte tilskuere med megen tilknytning til et bestemt stykke musik (se *Individualiseret betydningsdannelse*).

forbindes med morderens huggende hånd, hvorved musikkens kontekst ”*specificerer musikkens abstrakte ekspressivitet ved at tilføje den en form for referentialitet*” (Langkjær, 2000: 46).

Udover at musikken i sig selv kan fremkalde vitalitetsfølelser i forhold til tilskueren ud fra dennes erfaringer, er den syntese af filmens visuelle, auditive og narrative elementer, der skabes ved perception af film, vigtig for at forstå, hvordan filmmusikken perciperes ekspressivt. Filmmusikkens nære kontekst har m.a.o. indflydelse på filmmusikkens ekspressivitet. Langkjær beskriver filmmusik som konsekvent at være kontekstualiseret og kontekstualiserende, hvilket vil sige, at musikken er påvirket af konteksten og på samme tid påvirker den (Langkjær, 2000: 49). I vores forståelse af musikken som emotionel formidler er det vigtigt at huske på, at det i filmsammenhæng ikke kun er musikken, der er i stand til at påvirke vores følelser. Også billeder, tale, kropssprog, mimik, lyde og ikke mindst fortællingen kan påvirke vores følelsesregister, og fordi kroppens sanser, som nævnt, fungerer synæstetisk, er en gensidig påvirkning de forskellige sanser og oplevelsesformer imellem mulig. Derfor må man formode, at musikkens emotionelle påvirkning i film, er influeret af flere forskellige sanseindtryk. For overhovedet at blive emotionelt involveret i en film og dens karakterer, er det vigtigt, at vi forstår filmens narrative sammenhæng. For at sandsynliggøre, at tilskueren i første omgang forstår en karakters følelsesmæssige situation, benyttes ofte det, som den amerikanske filosof, Noël Carroll, kalder for *point/object – point/glance* (Riis, 2003: 66).⁴⁰ Ved at tilskueren i første omgang præsenteres for det objekt som karakteren i filmen forholder sig til (*point/object*) og siden præsenteres for karakterens reaktion på dette objekt (*point/glance*)⁴¹, konkretiseres karakterens eventuelle ekspressivitet for tilskueren, hvormed det bliver muligt for tilskueren at slutte sig til den emotionelle karakter. Denne teori bygger på det, som bliver kaldt for *Kuleshov-effekten* efter den russiske filminstruktør og filmteoretiker Lev Kuleshovs eksperiment omkring filmklipping, der baserer sig på en indstilling af et ansigt, som sættes sammen med tre forskellige indstillinger, hhv. en tallerken med suppe, en død kvinde i en kiste og en lille pige som leger med en bamse, (Riis, 2003: 65). Resultat af dette eksperiment blev, at ansigtet syntes at udtrykke tre forskellige ting, alt efter hvad det blev sat sammen med, hhv. sult, sorg og medfølelse. Et tidligt bevis på hvordan (film)kontekst kan påvirke vores perception af følelser. Det er dermed ikke sagt, at en skuespiller ikke er i stand til at udtrykke visse følelser ved hjælp af kropssprog, mimik og stemmeføring, blot er vigtigheden af konteksten understreget.

⁴⁰ Disse betegnelser er egentlig den amerikanske filmteoretiker Edward Branigans, men hvor Branigans betegnelser er brugt i forhold til at beskrive en generel virkning af forholdet mellem *point/object* og *point/glance* (Grodal, 2007: 107), benytter Carroll betegnelserne mere konkret i forholdet til tilskuerens forståelse af en karakters følelser.

⁴¹ Den modsatte rækkefølge er også mulig.

Ved det ikke-verbale skuespil drejer det sig netop om, at tilskueren må have visse kulturelle erfaringer i tolkningen af skuespillerens mimik, gestik og stemmeføring, for at forstå, hvad karakteren udtrykker. Det er fx ikke nødvendigt for os at analysere en persons kropssprog i dybden, for at se om personen er glad eller vred – i stedet fornemmer vi ubevidst helhedsindtrykket (Have, 2008: 60).

Et andet lighedspunkt mellem musikken og det ikke-verbale skuespils rolle er, at de begge kommunikerer på et ubevidst niveau. Både musik og kropssprog kommunikerer følelser/stemninger direkte, hvilket vil sige, at følelserne både afsendes og modtages som følelser. De er ikke medieret igennem sproget, som kun delvist er i stand til at præcisere og forklare følelser, og ikke på samme måde kommunikerer direkte og for det meste modtages ubevidst. Lingvistisk kommunikation er derimod *bevidsthedsskabende* for både afsender og modtager, hvilket er lingvistisk kommunikations store styrke. Netop fordi vi ofte forbinder kommunikation med lingvistisk kommunikation, kan det være svært at betragte kommunikation, som noget modtageren ikke er bevidst om.

Man kan kategorisere følelser, alt efter om de er umiddelbare forståelige, eller om de kræver en kontekst at blive forstået ud fra, altså følelser der er *kognitivt betingede*. Det er den hollandske psykolog Nico Frijdas betegnelse for følelser, som ikke blot er "*defineret i kraft af kropslige fænomener*", men indebærer tænkning hos modtageren/tilskueren, for at forstå dem (Riis, 2003: 98). En skuespiller kan fx udtrykke bestemte følelser kropsligt, men ikke hvad følelsen er rettet imod. Frijda introducerer begrebet *relationel aktivitet*, hvilken er en definition på, at vi både kropsligt og intellektuelt forholder os til omgivelserne (Ibin.: 92). Et eksempel på en følelse, som er kognitivt betinget, kan være jalousi. Jalousi-følelsen kan udtrykkes i forskellige nonkognitivt betingede følelser, som fx vrede og 'ked af det-hed'. Vi kan se, hvis en person er vred, men om denne vrede skyldes jalousi, sorg eller noget helt tredje, er kun muligt, hvis vreden bliver sat i relation til en kontekst. På lignende vis er filmmusikkens ekspressivitet kognitivt betinget, da musik i stereotype former nok er i stand til at fremkalde bestemte følelser i en lytter igennem vitalitetsfølelserne, men disse følelser påvirkes af den visuelle og/eller narrative kontekst, ligesom denne kontekst også påvirkes af filmmusikken. Vi kan fx godt opfatte et bestemt stykke filmmusik som sørgmodigt i forbindelse med en visuel fremstilling og konnektere dette med en karakter, men hvad sørgmodigheden er rettet mod, kræver en narrativ kontekst. For at forstå de vitalitetsfølelser, som vi oplever gennem musikken, benytter vi os af erfaringer, baseret på den aktuelle films narrative kontekst (i perception af film). Identiske vitalitetsfølelser kan på den måde opleves nuancerede alt efter den narrative kontekst.

Mainstreamfilmen repræsenterer en slags 'anden verden' for tilskueren, hvor bestemte regler og 'kontrakter' mellem tilskueren og filmmediet er gældende (Langkjær, 2000: 49). På den måde kan fx et bestemt stykke musik i en given scene relaterer sig til resten af filmens narrative forløb, og den stemning som denne scene måtte frembringe (det visuelle og musikken i fællesskab) hos tilskueren, forstås og fornemmes i relation til resten af filmen. Derfor er det muligt, at den konnotation tilskueren har tillagt dette stykke musik i forbindelse med en bestemt scene, bringes videre i en anden scene i filmen, selvom tilskueren højst sandsynlig vil opleve, at denne konnotation i mere eller mindre grad ændres, alt efter den nye scenes andre bestanddele og ikke mindst den yderligere forløbne narration. Ikke desto mindre kan der genkaldes stemninger hos tilskueren, som denne associerer med en tidligere sekvens.

5.4. Individualiseret betydningsgenerering af musik

Jeg vil i dette afsnit kigge nærmere på, hvordan enkeltindividet er i stand til at generere en konnotation af musik, som kan være forskellig fra de fleste andres konnotation af samme musik. Fx kunne det tænkes, at nogle ville finde den traditionelle dansktopmusik (schlagermusik) for oversentimental, hvorimod andre måske ville finde den mere livsglad og livsbekræftende. Det er netop nuanceringen af associationer, som Iben Have sætter spørgsmålstegn ved, i forbindelse med resultatet af Philip Taggs empiriske arbejde i sin bog *Lyt til TV*:⁴²

Musikken bliver således oversat til sprog, og man kunne fristes til at tro, at stereotyperne netop fremkommer, fordi det sprog, vi har til at tale om den musikalske oplevelse, er begrænset og derfor bliver stereotypet. (Have, 2008: 85)

Ifølge Have er der altså plads til en nuanceforskel i forhold til menneskers opfattelse af musikkens konnotationer inden for en given kultur, som ikke nødvendigvis er mulig at beskrive sprogligt, selvom musikkens overordnede betydning umiddelbart er ens. Med henvisning til dansktopmusikeksempel kan det også tænkes, at personer som er tilhængere og storforbrugere af en bestemt stilart, opfatter betydningen af denne stilart anderledes, og måske har et mere nuanceret billede af stilartens konnotationer, end personer som kun har et perifert kendskab til den specifikke stilart. Det kan m.a.o. se ud til, at enkelte specifikke konnotationer i forholdet mellem individ og en stilarts

⁴² Se litteraturlisten.

betydning kan være influeret af individualiserede erfaringer i en kognitiv sammenhæng, hvorved en søgen efter generelle betydninger i stilsammenhæng besværliggøres. Kassabian kalder det, at en lytter er mere eller mindre velbevandret i forskellig typer musiks konnotationer for lytterens *kompetence* (Kassabian, 2001: 20). Lytteren må have kompetence for at kunne *afkode*⁴³ en given type musiks betydning, hvad enten det på et generelt niveau gælder den vestlige kulturs musik, eller mere specifikt en bestemt stilart. Vi kan altså godt forstå vestlig musik på et generelt niveau, men derfor kan enkelte konnotationer godt være forbeholdt kendere af en bestemt stilart. Denne kodning og afkodning bygger ligeledes på opfattelsen af perception, som værende erfaringsbaseret, selvom begreberne *kodning* og *afkodning* stammer fra semiotikkens begrebsverden (Kassabian, 2001: 23).

Enkelte konkrete musikstykker kan også have en bestemt betydning for visse personer, fordi disse har oplevet noget exceptionelt i forbindelse med lytningen til disse stykker musik, hvorved man kan tænke sig, at visse stilistiske træk ved disse stykker kan influere betydningsdannelsen af musikstykker med lignende træk hos disse personer. Men også en persons sindsstemning i perceptionsøjeblikket kan tænkes at have indflydelse på, hvordan en lytter perciperer et stykke musik.

Derimod mener jeg, at Kassabians beskrivelse af allerede indspillet musiks konnotation i film er væsentligt overdrevent. Kassabian mener, at denne musik allerede har slået sin konnotation fast i det brede publikum, hvorved tilskuernes betydningsgenerering af musikken i filmsammenhæng vil være forskellig, alt efter hvilke konnotationer tilskueren har tillagt netop dette stykke musik på forhånd (Kassabian, 2001: 3 og 142). Jeg mener, i forlængelse af de allerede diskuterede individuelle hensyn til musiks konnotation, at hvis et musikstykke på forhånd skal kunne være i besiddelse af en så fastslået konnotation, må musikstykket (eventuelt musikstilen) have en overordentlig stor indflydelse på lytteren, hvorfor dette sandsynligvis kun ville kunne tilskrives enkelte individuelle tilskuere/lyttere med et særligt forhold til stykket/stilen. For disse vil musikken givetvis fornemmes at stå uden for selve filmen og være en mere selvstændig del, end filmmusik ellers er, hvilket til dels kan skyldes, at de, qua deres store tilknytning til musikken og evt. et specifikt band, formentlig allerede inden filmoplevelsen vil være særlig bevidste om musikken og have bestemte forventninger til musikken – måske oven i købet til filmens handling.

I forlængelse af dette kan det være givende at diskutere, om der ligeledes er bestemte regionale forskelle i musikkens konnotation, indenfor det vi normalvis kalder den vestlige kultursfære; om der

⁴³ I Kassabians ord: "*encoding and decoding*", Kassabian, 2001: 20

eksempelvis er en generel nuanceforskel på musikkens konnotation i New Yorks slumkvarter og i et gårdsamfund i Thy, eller om en eventuel påvirkning fra amerikansk kultur har været så stærk, at regionale nuanceforskelle er nærmest ikke-eksisterende. Jeg har i denne sammenhæng allerede været inde på, hvordan en bestemt musikstilart kunne tænkes at forandre en anden konnotation for lyttere, som ofte lytter til denne stilart, end for de som kun har et svagt kendskab til stilarten.

Det er ikke muligt at generalisere betydningen af den individualiserende betydningsdannelse, da denne i sig selv er individuelt begrænset til hvert enkelt tilfælde. Ikke desto mindre vil musikken ændre sin betydning i mere eller mindre grad, i forbindelse med at være en del af en audiovisuel oplevelse pga. perceptionens tværmodale beskaffenhed.

Hvis vi opfatter de nuanceforskelle i musikkens konnotation, som fx Taggs og Claridas undersøgelse giver udtryk for, som værende reelle nuanceforskelle og ikke blot tilfældige forskelle i formuleringer, fortæller dette noget om musikkens manglende specifikhed som kommunikationsmiddel (se Tagg og Clarida, 2003). Musikken kan altså på baggrund af lytterens egen erfaring (jf. skemateorien), generere en bestemt betydning, men for at aktivere en mere konkret betydning, må konteksten tages til indtægt. Dette vil for filmmusikkens vedkommende betyde, at de andre filmiske virkemidler som cinematografi, lyde, selve historien og måden hvorpå den bliver fortalt på, har en direkte indflydelse på, hvordan musikken mere præcist påvirker tilskuerens betydningsdannelse.

Jeg mener m.a.o., at filmen har en overordentlig stor betydning på vores opfattelse af filmmusikkens betydning, og jeg vil ikke beskæftige mig yderligere med den eventuelle nuancering i den individualiserede betydningsdannelse, idet jeg mener, at denne er af marginal betydning kvantitativt set. Blot vil jeg pointere, at den er til stede og muligvis kan have en indflydelse på den specifikke musiks konnotation i forhold til den enkelte tilskuer med særlige forudsætninger indenfor netop denne musik.

5.5. Musikkens rolle i perceptionen af film

Hvor mange husker alle enkeltdelen af en film, når vi forlader biografens mørke, såsom cinematografi, skuespil, musik etc.? Vi kan måske huske enkelte fængende replikker og måske oven i købet et iørefaldende stykke musik (især hvis der er tale om film med en allerede kendte melodier/sange). Derimod perciperes store dele af en film så og sige på stedet, hvilket igen betyder, at man som tilskuer bliver nødt til at have nogle referencepunkter, således man hurtigt kan opfatte og tyde de

oplevelser man bliver præsenteret for. På den måde passer skemateorien fint ind, da den jo netop forudsætter, at tilskueren har sine egne erfaringer i bagagen, når denne ser en film.

For at forstå perceptionen af film, kan vi med fordel dele filmperceptionen op i to dele: det som perciperes ubevidst og den mere reflektive reception. Vi bliver påvirket af en række filmiske virkemidler, såsom skuespil, filmmusik, cinematografi, reallyde, dialog etc. Alle disse påvirkninger foregår på et mere eller mindre ubevidst niveau – dialog påvirker os fx mere bevidst end selve skuespillet, pga. sprogets bevidstgørende måde at fungere på – hvilket med Bordwells betegnelse samlet kan kaldes for *syuzhet*. Alle disse virkemidler er med til at påvirke selve fortællingen (fabula), som tilskueren oplever på et reflektivt niveau. Fabulaen er m.a.o. vores bevidsthedsniveau i filmperceptionen og dette niveau kan igen påvirke vores opfattelse af filmens virkemidler. Vi har hele tiden vores fokus rettet imod fabulaen, idet det er denne som giver mening i forhold til alle de indtryk, vi bliver bombarderet med.

Vores manglende kulturelle træning indenfor auditiv reception, gør det ifølge Michel Chion endnu sværere for os at adskille alle de auditive indtryk vi modtager i filmsammenhæng (Chion, 1994: 33)⁴⁴. Dette betyder ikke, at tilskueren ikke er i stand til at opleve og forstå musikken, men at tilskueren sjældent er i stand til/har tid til at reflektere over musikken især i en filmfremvisningssituation. I stedet træder den visuelle sansning af skuespillet i forgrunden, uden at dette – som hovedregel – perciperes bevidst. Skuespillet har igennem det seneste halve århundrede været eksponent for en større realisme i spillet, forstået på den måde, at selve spillet i dag skal virke som om det var virkelige personer (og netop ikke *spillede*), som reagerer på virkelige hændelser.⁴⁵ Dette ses i forholdet til de metoder, som skuespillerne benytter sig af, nemlig Stanislavskijs metode og især Lee Strasbergs *method-acting* i forlængelse af Stanislavskij. Begge disse metoder kaldes for psykologisk realisme, idet udøvere af begge forsøger at leve sig ind i fiktionens omstændigheder (Riis, 2003: 156f). Forskellen på de to metoder er grundlæggende, at Stanislavskijs metode fordrer det han selv kalder for *indbildningskraften*, hvilket vil sige, at skuespilleren forsøger at leve sig ind i karakterens univers og agerer ud fra dette, hvorimod skuespilleren ved *method-acting* benytter sig af materiale fra dennes eget liv og overfører dette til karakteren. En af fordelene ved disse spilletyper er, at skuespilleren får lettere ved at benytte sig af det/den autonome kropssprog/mimik/stemmeføring, frem for kun at benytte sig af det viljestyrede. Det autonome kropssprog er de dele af kroppen, som vi ikke har kontrol over og som kan komme til udtryk igennem vores følelser, fx muskelgruppen

⁴⁴ Philip Tagg beskriver den tilsyneladende manglende musikalske træning hos den almene befolkning som afgørende for, at vi er nemme ofre for musikalsk manipulation (Brown og Volgsten, 2006: 181f).

⁴⁵ Der er dog nogle genrer som 'tillader' ikke-realistisk spil som fx visse komedieformer.

omkring øjnene der aktiveres når vi smiler "ægte" (Riis, 2003: 92). Denne realisme, som er blevet tilknyttet skuespillet i den moderne Hollywood-produktion, betyder også, at tilskueren ikke reflekterer over selve spillet og skuespilleren, men nærmere over karakteren i filmen, idet de følelser som udtrykkes gennem spillet, er rettet mod forhold i fiktionsuniverset og dermed kun indirekte rettet imod tilskueren (Riis, 2003: 171). Det er altså ikke selve skuespillet, tilskuerens bevidsthed er rettet imod, men derimod de karakterer og følelser som skuespillerne skildrer. Musikken må derimod nøjes med en mere ubevidst opmærksomhed fra tilskueren, idet der ikke er en direkte pendant til denne i den virkelige verden. Det er som eksempel sjældent, at vi midt i vores store forelskelsesøjeblik, hører et 40-mands strygeorkester. Skulle det alligevel være tilfældet, er det sikkert i kraft af kulturelt indlærte normer, bl.a. igennem film, mere end at der i virkeligheden befinder sig et 40-mands orkester ved siden af os.

Der er tilsyneladende blevet dannet en konsensus filmskabere og tilskuere imellem, gående på, at en films lydside netop ikke behøver afspejle virkelighedens lydside. Reallydene i moderne film afspejler ofte ikke de lyde, som eksisterer i virkelighedens verden. En af grundene hertil er ifølge Michel Chion at lydene skal tilføre billedsiden noget ekstra, det han kalder for "*added value*" (Chion, 1994: 4).⁴⁶ Denne ekstra værdi skal forstås som en ekspressiv og/eller informativ værdi, som disse 'uægte' reallyde er i stand til at tilføre billedsiden (Ibid.: 221), ved at "*tilskueren projicerer lydens taktile og kinetiske kvaliteter ind i den samlede oplevelse af fiktionen*" (Langkjær, 2000: 125). I forlængelse heraf kalder Chion også musikkens indflydelse på filmens stemning for *added value* og sammenholder på denne måde musikken med filmens andre auditive elementer (Chion, 1994: 8). Jeg finder dette interessant, fordi det både siger noget om forskellige normer omkring det auditive og det visuelle i film (urealistisk kontra realistisk) og fordi idéen om tilført værdi samtidig afspejler en holdning omkring filmmediet som et objekt, der perciperes som et samlet hele. Filmen er visuelt set først og fremmest en realistisk kunstart (Ibid.: 54), idet kameraet faktisk gengiver det som sker foran det. Selve kameraets opbygning efterligner oven i købet øjets⁴⁷, hvor pupillen svarer til blændet, øjets linse svarer til kameraets linse, retina til fotoreceptorer og øjets synsfelt sidestilles med indramningen af filmbilledet (Grodal, 2007: 20f). Når kameraet stiller skarp på en genstand og baggrunden bliver sløret, er det netop en simulering af øjets fokusering på en genstand. Modsat filmens visuelle side og som tidligere nævnt skuespillet, hvor man oftest stræber efter realisme, er filmens auditive side ikke bundet op af realistiske normer, hvilket vi som tilskuere tilsyneladende

⁴⁶ Al *added value* er ifølge Chion gensidigt, hvilket vil sige, at billederne også tilfører lydene en ekstra værdi (Chion, 1994: 21f).

⁴⁷ Det gælder fx også for 3D-effekten, som man periodevist siden 1950'erne har forsøgt at perfektionere og som forsøger at afspejle vores øjnes måde at fungere på ved hjælp af to let adskilte synsvinkler (http://en.wikipedia.org/wiki/3-D_film).

fuldt ud accepterer. Dette kunne måske tyde på, at filmens visuelle del i højere grad taler til tilskuerens kognitive perception, hvorimod lydsiden taler mest til tilskuerens emotionelle perception. Filmens dialog perciperes dog også i høj grad kognitivt og bevidst, hvilket skyldes, at det netop er sprogets force at kunne kommunikere på et bevidst niveau, og at dette netop hjælper os til at forstå narrativen. Men som en del af skuespillet bygger dialogen også på normalt ubevidstperciperede emotionelle elementer, som ikke er en del af selve sproget og kan karakteriseres som dialogens nonverbale lyde, som fx tonefald, tonehøjde, styrke etc.

Filmmusik består ofte af forskellige velkendte stilelementer, der, ofte på et ikke-detajleret og overfladisk plan, er velkendte for tilskueren. Det er sjældent, der bliver præsenteret musikstile i mainstreamfilmen, som tilskueren ikke er bekendt med i en eller anden sammenhæng. Bliver der derimod præsenteret musik, som er fremmed og ubekendt for tilskueren, er der således større sandsynlighed for, at denne bliver bevidst om musikken og musikken dermed mister sin mulighed for at påvirke tilskuerens følelser. Både fordi denne bliver bevidst om musikken, men også fordi tilskueren ikke har erfaringer omkring denne musik og derfor ikke kan projicere følelsesmæssige erfaringer ind i filmen via filmmusikken. Derfor er det væsentligt for filmmusikkens evne som motiv formidler, at den ikke virker fremmedgørende på tilskueren.

Generelt betragtet kan man sige, at måden hvorpå vi sanser virkeligheden og dagligdagen, på mange måder minder om måden hvorpå vi sanser filmen. Film er dog ikke virkelighed, hvilket tilskueren udmærket er klar over, hvorfor denne accepterer de 'uvirkelige' elementer i film, såsom manipuleret reallyd, filmmusik etc. og kan leve sig ind i filmens univers. Ifølge Grodal opleves filmen i stedet ofte som en *simulering* af virkeligheden (Grodal, 2007: 164) Vi ved, at vi ikke er en del af filmen, men simulerer, at vi er en del af dens univers; vi oplever den som en repræsentation af virkeligheden (Ibin.: 208). De færreste mennesker løber fx skrigende ud af biografen, når hajen i *Jaws* angriber intetanende badegæster, men vi føler dog alligevel en større sympati for disse badegæster, end hvis vi bevidst tænker over, at det blot er skuespillere som agerer.⁴⁸ Vi tænker netop ikke over dette, fordi film består af en vis portion realistisk motivation, der gør, at vi kan forholde os til filmens diegese (Hastrup, 2006: 152). Grunden til, at vi alligevel ikke opfatter os som en del af filmens univers, skyldes bl.a. en tvedelt oplevelse af filmens karakterer. Vi bliver som tilskuere til mainstreamfilm forsynet med en visuel og auditiv information, som er nogenlunde kongruent med den karaktererne oplever (Smith, 1995: 75), hvilket bevirker et samhørighedsforhold til filmens karakterer, men samtidig er vores oplevelsespunkt klart uden for filmens diegese, i og med vi kan

⁴⁸ Mere om dette i afsnittet *Murray Smiths karaktertilknytning og musikken*.

modtage information, som er uden for filmens karakterers rækkevidde, og ikke mindst er vi ikke i stand til at agere i forhold til filmens handling, hvilket styrker vores opfattelse af, at vi netop blot er tilskuere.

En filmteoretisk fremstilling af dette forhold findes i Noël Carrolls teori omkring *assimilation*, der bygger på den britiske filosof Richard Wollheims *central* og *acentral forestilling* (Smith, 1995: 76f).

En dyb indlevelse i en karakter, der bevirker, at tilskueren nærmest føler sig *som* karakteren, kalder Wollheim for central forestilling, hvorimod der er tale om acentral forestilling, hvis man føler *med* karakteren. Carroll afviser, at der i en filmsituation kan være tale om central forestilling, idet tilskueren aldrig vil føle sig som en af karaktererne (Ibin.: 78). Murray Smith mener derimod, at tilskueren oplever filmens karakterer ved hjælp af både central og acentral forestilling og opfatter i samme vending ikke central forestilling som værende baseret på kun én karakter, men på flere karakterer (Ibin.: 81). Dette skyldes, at vi i film ofte får en dybere indsigt i mere end i én karakter. Smith sætter i samme forbindelse lighedstegn imellem central forestilling og *empati*, hvilket indebærer følgende mekanismer fra tilskuers side: "*Emotional simulation, motorisk og emotional efterligning og autonome reaktioner som fx forskrækkelse*" (Ibin.: 81). Central forestilling behøver altså ikke i Smiths beskrivelse betyde, at vi bliver draget i tvivl om, hvorvidt vi er karakteren, men at vi ubevidst fx simulerer og efterligner karakterens følelser og reagerer autonomt på hvad en karakter måtte blive udsat for.

Langkjær nævner tilskuerens rolle som observant og ikke aktør, som en af de afgørende forskelle på perceptionen af film og virkelighed (Langkjær, 2000: 36). Selv om det er muligt for os som tilskuere ved en filmvisning at leve os ind i filmens univers og endog engagere os i bestemte karakterer, forbliver vi dog observerende. Det er ikke muligt for os at agere i filmens univers, hvilket tilskueren er bevidst om og er en del af den 'kontrakt'⁴⁹, der er blevet dannet filmskaberens og tilskueren imellem.

5.6. Murray Smiths karakterengagement og musikken

Erfaringsbaserede perceptionsteorier bygger filmvidenskabeligt set på, at tilskueren er en aktiv del af dennes filmoplevelse (Langkjær, 2000: 12). Dette giver sig bl.a. til kende ved tilskuerens evne til at indordne syuzhet i fabula. Selvom måden hvorpå tilskueren skal forholde sig til filmens karakterer, er forsøgt vejledt af filmskaberne, er det i sidste instans tilskuerens erfaring, der bestemmer, hvordan

⁴⁹ Jf. *Musik og følelser*.

hun/han oplever karaktererne; hvordan perciperes skuespil, kameraindstillinger, musik etc. Det er tilskueren, som skal formå at samle alle disse enkeltstående kognitivt og emotionelt ladede sansninger til ét samlet udtryk for fx en bestemt filmkarakters væsen. Tilskueren må både være i stand til at sanse og danne sig en holdning af en karakter på baggrund af filmiske elementer (information), som finder sted i filmoplevelsens nu, og elementer der præsenteres igennem hele filmen.

Selvom Murray Smiths karakterengagementsteori (engaging characters) efterhånden er af ældre dato (1995), bliver den stadig betragtet som den vigtigste og vægtigste på området (Grodal, 2007: 88ff).

Teorien forsøger at beskrive, hvad der gør, at vi som tilskuere engagerer os i bestemte personer i en film. Karakterengagementet inddeles i tre forskellige niveauer: *Recognition*, *alignment* og *allegiance*. Kategorierne skal ikke opfattes som uforanderlige, men som kategorier der er i stand til at forandre og udvikle sig (Smith, 1995: 82). *Recognition* indebærer, at vi opfatter karakterer i film, som "... afrundede personer med menneskelige egenskaber" (Haastrup, 2006: 153). Vi skaber som tilskuere en analogi mellem filmens karakterer og virkelighedens personer, hvorfor det er vigtigt for tilskuerens oplevelse af realisme, at denne genkendelse hos tilskueren skabes (Smith, 1995: 82). *Recognition* bliver ofte skabt i forhold til tilskueren i begyndelsen af en film, hvorved denne genkendelse kan udvikle sig til *alignment*, der er andet skridt i tilskuerens engagement i filmens karakterer. Det dækker over tilskuerens indsigt i karakterers viden, følelser og hvorfor de agerer som de gør (Ibin.: 83). Når tilskueren opnår *allegiance*-niveauet, begynder denne at evaluere og reagere på karakterens følelser og træk (Ibin.: 84f). Det er altså på dette niveau, at tilskueren bliver kognitiv og følelsesmæssigt involveret i karakteren (føler henholdsvis sympati/antipati).

Denne involvering er på sympatiniveau og ikke empatiniveau. Forskellen mellem disse to niveauer udgøres netop af forskellen mellem hhv. *acentral* og *central* forestilling (Ibin.: 85).⁵⁰ Tilskueren kan føle empati (*empathy*) med en karakter, hvilket kan være enten frivilligt (*simulation*) eller ufrivilligt (*mimicry*) (Ibin.: 96ff). Den frivillige *emotionelle simulation* kan eksemplificeres ved en situation, hvor vi fx ser en person/karakter få fingrene i klemme i en dør. Det er en hændelse som de fleste nok kan relatere sig til og derfor er i stand til at simulere effekten af; vi kan nærmest mærke det i vores fingre. Emotionel simulation kan også opstå i situationer i fx filmsammenhæng, hvor vi ikke ved, hvad en karakter tænker/føler. I stedet forsøger vi (ubevidst) at simulere den følelse, som vi kan forestille os, at karakteren besidder (Ibin.: 97). Den ufrivillige *efterligning* af følelser skal først og

⁵⁰ Jf. *Musikkens rolle i perception af film*.

fremmest forstås som en motorisk efterligning, der tager sit udgangspunkt i kropssproget/mimikken (Ibin.: 99). Denne efterligning opstår i situationer, hvor vi fx ser et glad ansigt og efterfølgende selv smiler. Men en *motorisk efterligning* kan også føre videre til en *affektiv efterligning*, hvilket i det foregående eksempel vil betyde, at vi faktisk føler glæde (Ibin., 1995: 100).

Autonome reaktioner er ligeledes en ufrivillig efterligning; får vi et chok pga. en kraftig lyd eller en pludselig visuel effekt, er det hvad Smith kalder en autonom reaktion (Ibin., 1995: 102).

Disse former for empatifølelse hos tilskueren, fordrer ikke nogen form for narrativ kontekst og er emotionelt set af den karakter, som jeg har kaldt for nonkognitiv betingede. En musikalsk parallel til dette kunne være en dyb og kraftig bas, der, som tidligere nævnt, er umiddelbart og universelt forståelig for os. Selve empatifølelsen må dog anses for fortrinsvist at være visuelt og/eller lingvistisk baseret, idet den som oftest kræver en konkret situation, for at tilskueren er i stand til at simulere eller opleve den samme følelse som en filmkarakter. Selvom empatifølelsen er konkret forankret i visuelle/lingvistiske elementer, kan den have stor betydning for vores generelle sympati med bestemte karakterer. Fx kan den drage tilskueren i tvivl om, hvorvidt en sympati/antipati for en bestemt karakter, der ellers er bygget op igennem en hel film, er rigtig eller forkert, hvis vi fx ser et nærbillede af en lidende skurk, inden denne dør.

Idet recognition-niveauet omfatter vores genkendelse af karaktererne som 'rigtige' personer, må det være filmens visuelle del (og i et vist omfang reallydene), der har betydning for dette niveau. Filmmusiks indflydelse på vores engagement i filmens karakterer må derfor foregå på alignment- og allegiance-niveau. Om vi som tilskuere befinder os på alignment- eller allegiance-niveau i forhold til en bestemt karakter, afhænger i høj grad af perceptionen af narrativen, hvorfor denne har stor betydning for engagementet i karaktererne. Musikken kan dog, ligesom alle andre filmiske virkemidler, påvirke vores oplevelse af karaktererne, hvorved musikken i forlængelse af narrativen indirekte har indflydelse på, hvilket niveau vi befinder os på i forhold til en specifik karakter. Dette er muligt, netop pga. musikkens umedierede overførelse af (vitalitets)følelser til tilskueren. På baggrund af musikken og andre filmiske virkemidler (fx skuespillet), kan vores oplevelse af bestemte følelser i forhold til filmkarakterer have indflydelse på, hvorvidt vi føler sympati/antipati for disse karakterer (på allegiance-niveau). Dette vil jeg komme nærmere ind på senere i dette afsnit og i analysen af de forskellige filmeksempler.

Mainstreamfilmens univers kan opleves realistisk af tilskueren netop pga. karakterengagement og empatifølelser. I modsætning til sidstnævnte, udbygges karakterengagementet oftest gradvist, parallelt med tilskuerens større og større kendskab til filmens karakterer, hvorfor også en

filmmusikalsk indflydelse på tilskuerens karakterengagement må forventes at blive større, jo mere engageret tilskueren bliver i karakteren. Derfor er det tænkeligt, at filmmusik i begyndelsen af en film, opleves som værende generel stemningsskabende, hvorefter tilskueren mere og mere knytter musikken til bestemte karakterer i filmen, hvorved engagementet i disse karakterer kan påvirkes af musikken. Jo mere tilskueren lever sig ind i karaktererne og disses univers, jo mere opleves filmens virkemidler, deriblandt filmmusikken, som en del af/knyttende til karaktererne.

Langkjær beskriver, at filmmusikkens ekspressivitet kan forstås af tilskueren i forhold til enten den fiktive persons subjektive tilstand, den dramatiske situation eller tilskuerens overordnede sympatistruktur, og Have benytter sig af Langkjærs beskrivelse til at forklare, hvordan dette afspejler de forskelle, der er i oplevelsen af musikken på en personcentreret dokumentarudsendelse og på en dokumentar *"uden personer at identificere sig med"* (Have, 2008: 165). I forhold til dette er min pointe imidlertid, at musikken i karakterdrevne film, som fx mainstreamfilmgenren, i en eller anden grad altid knytter sig til karaktererne. Fordi vi opfatter filmens narrativ og de forskellige filmiske virkemidler som et samlet hele, idet vi hele tiden indordner syuzhetten i fabula, er det muligt for tilskueren at opleve selv den musik, der evt. høres inden præsentationen af filmens karakterer, som værende knyttet til disse. Jeg mener dog, i forlængelse af Smiths karakterengagementsteori, der beskriver vores engagement i karaktererne som udviklende igennem filmens forløb, at tilskuerens oplevelse af filmmusikkens tilknytning til karakterer, først og fremmest er nogenlunde proportionel med vores generelle engagement i filmkaraktererne. Jo mere vi engagerer os i filmkaraktererne, des mere oplever vi m.a.o. filmmusikken, også selv om denne ikke høres direkte i forbindelse med de karakterer vi engagerer os i, som værende knyttet til netop de filmkarakterer vi engagerer os mest i. Som jeg tidligere har været inde på, er der umiddelbart ikke megen realisme tilknyttet oplevelsen af filmmusikken, men dette er accepteret af tilskueren, der til gengæld ikke placerer filmmusikken i første række rent bevidsthedsmæssigt. I enkelte tilfælde kan tilskueren dog blive mere bevidst omkring filmmusikken, hvis fx tilskuerens opfattelse af musikkens betydning er meget forskellig fra dennes opfattelse af de andre filmiske elementers betydning i en enkelt scene. En sådan bevidsthed omkring musikken opstår dog sjældent i mainstreamfilmen, der som oftest er tro mod sine idealer og normer omkring fastholdelse af illusionen af virkelighed for publikum. Komediegenren er dog, som med flere andre former for illusionsbrud, en undtagelse, såfremt illusionsbruddet skønnes at kunne fremtvinge morskab for publikum.

Netop denne uoverensstemmelse mellem musikkens oplevede betydning og en visuel oplevet betydning, kalder Iben Have for *polarisering*⁵¹ (Have, 2008: 122). Hun gør dog opmærksom på, at benyttelsen af begrebet polarisering i filmsammenhæng er "... en stærk reduktion, da der her er tale om multipolære processer i et hyperkomplekst vektorfelt kontekstualiseret af en fortælling og en recipient." (Ibin.: 122). Jeg mener dog, at man dog godt kan tale om uoverensstemmelse i forhold til publikums forventning i en given scene (eksempelvis en kærlighedsscene) og en eventuel modsatrettet musikalsk konnotation; en forventning der ganske vist formentlig vil bygge på filmens overordnede fabula, konstrueret af tilskueren.

Have sætter i samme kapitel lighedstegn imellem tilskuerens oplevelse af en film som 'virkelig' og dennes oplevelse af overensstemmelse mellem visuel og auditiv betydning i filmen. Mere eller mindre overensstemmelse mellem visuel og auditiv betydning betegner hun som *størrelsen af den audiovisuelle dimension* (Ibin.: 127).⁵² Hendes påstand er, at filmmusikken kan forstærke den affekt som en given scene måtte have, såfremt tilskueren oplever den audiovisuelle dimension som værende lille, og modsat, hvis den audiovisuelle dimension bliver for stor mellem musik og kontekst, bliver tilskueren for bevidst om musikken som værende betydningsgiver, hvorved filmen opleves urealistisk.

Jeg giver hende ret i, at filmmusikken kan sikre, eller endda forstærke, en bestemt betydning i en scene (jf. enskonnokterende stereotyper), men jeg mener dog, at tilskueren sandsynligvis ikke vil opfatte en betydningsmæssig divergens i den audiovisuelle dimension bevidst i mainstreamfilmgenren,⁵³ men vil nærmere opleve fx en tvivl omkring opfattelsen og engagementet af/i karaktererne, som de knytter til musikken. Det er ikke kun kongruensen "*mellem elementer i musik og billeder (der) fremhæver en bestemt betydning, men det er ligeså vel i forskellen mellem de to udtryk, at betydningen opstår*", som Have selv skriver tidligere i sin bog (Have, 2008: 126). Tilskueren kan eksempelvis blive i tvivl om, hvorvidt han/hun skal have sympati/antipati for en bestemt karakter, hvis fx en karakter vi ellers har fattet sympati med, pludselig sættes direkte i forbindelse med et ildevarslende musikalsk signal, fx dybe tremolostrygere.⁵⁴ På den måde kan filmmusikken siges at have egenskaber, der kan sidestilles med empatifølelsen, som diskuteret ovenfor, netop ved at være i stand til at ændre en tilskuers sympati/antipati nærmest fra det ene

⁵¹ På baggrund af psykologens Annabel Cohens begreber.

⁵² Begrebet *audiovisuel dimension* har Iben Have hentet fra Walter Munchs forord til den engelske oversættelse af Michel Chions bog, *Audio-vision* (Chion, 1994: xxii).

⁵³ Iben Have beskæftiger sig med musik i dokumentargenren i *Lyt til TV* (2008).

⁵⁴ En sådan scene vil dog typisk indeholde andre lignende signaler fra et eller flere andre filmiske elementer, som fx skuespil, dialog, kameraindstillinger, lys etc.

øjeblik til det andet.⁵⁵ Der behøver m.a.o. ikke være tale om en lille audiovisuel dimension for, at tilskueren oplever filmen som virkelighedsnær. Der skal blot forefindes et kausalt grundlag i filmens kontekst, der kan fungere som eksistensberettigelse for denne betydningsmæssige uoverensstemmelse. Grunden til dette skal findes i tilskuerens forventninger til mainstreamfilmens stereotyperede narrativitet (Grodal, 2007: 104), og bestyrker netop filmmusikkens afhængighed af filmens kontekst – i særdeleshed filmens narrativitet.

Forventning i tilskueren kan allerede skabes inden en filmvisning, kongruent med tilskuerens viden om den aktuelle film (genre, skuespillere, anmeldelser etc.) inden visningen, men skabes også i løbet af filmen (Haastrup, 2006: 152f). Tilskuerens forventning til mainstreamfilmen er netop, at handlingen er kausalt betinget, hvorfor tilskueren ubevidst vil søge konteksten for kausale forbindelser, i fald tilskueren er bekendt/har erfaringer med mainstreamfilmgenren (Bondebjerg, 2005: 25f). Forventningen til kunsthøj film derimod er, at disse kræver et højt niveau af refleksivitet, hvorfor tilskueren vil være mere bevidst opmærksom på betydningsforskelle i filmens virkemidler og være *”tilbøjelig til at søge efter dybere meningslag i filmen ...”* (Grodal, 2007: 139).

Derfor kan en umiddelbar stor audiovisuel dimension udmærket eksistere i en mainstreamfilm, uden at filmens illusion af virkelighed bryder sammen.

For at forstå denne forskelligartede betydning i filmens virkemidler, kan det være nyttigt at se på filmmusikken i sammenhæng med karakterengagementet. Har vi en karakter, vi har dannet sympati for, kan filmmusikken virke på forskellig vis alt efter den narrative kontekst. Musik som umiddelbart kan karakteriseres som spændingsskabende, kan få tilskueren til at føle yderligere sympati, måske endda empati, med karakteren, hvis vi via den narrative kontekst ved, at noget farligt er efter karakteren. Hvis tilskueren ikke har kendskab til denne kontekst, vil denne sandsynligvis opleve musikken som havende en anden konnotation. I den forbindelse har det også betydning, hvordan musikken benyttes i den enkelte scene. Har vi ikke den førmtalte narrative kontekst, kan den spændingsskabende musik, især hvis den benyttes i sammenhæng med et point/glance af karakteren, måske medvirke til, at vi oplever karakteren som usympatisk, i stedet for at føle sympati med denne.

For at forstå filmmusikkens virkning på os som tilskuere, finder jeg det vigtigt at kæde filmmusikken sammen med tilskuerens karakterengagement, først og fremmest pga. vigtigheden af karakterengagementet for tilskuerens oplevelse af filmen. Filmmusikken (og andre filmiske virkemidler) *arbejder sammen* med filmens fortælling om at påvirke os emotionelt, og

⁵⁵Der er dog ikke tale om, at musikken skaber empatifølelse hos tilskueren.

mainstreamfilmens fortælling drives frem af filmens karakterer og tilskuerens engagement i disse. Uden mulighed for engagement i karaktererne bliver filmen uinteressant for tilskueren, da det netop er muligheden for identifikation, som gør mainstreamfilmen interessant for tilskueren (Smith, 1995: 1). Fordi denne karakteridentifikation er så essentiel for tilskuerens engagement i mainstreamfilmen, vil tilskueren ubevidst knytte filmmusikken sammen med filmkaraktererne, og musikken yder på den måde indflydelse på tilskuerens opfattelse af karaktererne igennem perceptionens syntetiserende og synæstetiske egenskaber. Det er måske netop pga. tilskuerens *ubevidste* perception af filmmusikken, at denne fungerer så godt som emotionel 'værditilfører', da det netop er et kendetegn for de følelser som er umiddelbare for os og ikke kræver en relationel aktivitet, at de perciperes umiddelbart og ubevidst af os. Ligesom skuespillerens kropssprog og mimik, der også perciperes umiddelbart af os, kræver filmmusikken en fortælling at blive sat i relation til, for at vi forstår dens fulde betydning. Filmmusikken, ligesom kropsproget og mimikken, er ikke i sig selv narrativ. Filmmusikken er en del af en helhed og er en heteronom størrelse. Den autonome musik er umiddelbart mere egnet som selvstændig betydningsbærer, idet denne musik ikke på samme måde er afhængig af andre elementer, og derfor har den enkelte lytters erfaring større betydning i forhold til musikkens konnotation. Dog er også denne musik ofte en del af en større helhed, der blot ikke er så tydelig som filmmusikkens nære kontekst, da elementer som tekster, musikvideoer, musikernes image, anmeldelser, koncerter etc. har indflydelse på den autonome musiks konnotationer.

På trods af filmmusikkens afhængighed af filmens kontekst er det min påstand, at den kan bringe en vis betydning ind i filmen, men denne betydning skal, som tidligere nævnt, ses i lyset af de andre filmiske elementers indflydelse på filmmusikken. Dette ændrer dog ikke ved, at musikken har indflydelse på tilskuerens oplevelse af filmen og dens karakterer, selvom dens betydning er evig foranderlig.

Murray Smiths teori omkring tilskuerens grad af engagement i filmkaraktererne baserer sig på den kognitive perceptionsforskning, men bygger ligeledes på et strukturelt element, idet den forudsætter, at tilskueren baserer sin grad af engagement på baggrund af, hvad denne oplever gennem filmens fortælling. Tilskueren sammensætter forskellige indtryk om en bestemt karakter, som er blevet præsenteret igennem filmens syuzhet, hvilket må være meget lig Noël Carrolls teori omkring point/object – point/glance, blot på et mere generelt plan. På den måde kan man sige, at filmens struktur, ment som både selve fortællingen, men også alle de filmiske virkemidler tilskueren bliver præsenteret for, er et vigtigt element i dannelsen af tilskuerens karakterengagement.

Derudover kan karakterengagementsteorien ligeledes give os en mulig forklaring på, hvorfor de falske stereotyper omkring etnisk musik, som får tilskueren til at opleve en bestemt geografisk placering i filmens handling, ofte bliver foretrukket i den amerikanske mainstreamfilm frem for den "ægte" vare. I og med mange genrefilm, som fx science fiction, eventyrfilm, historiske film og animationsfilm, ofte tager udgangspunkt i, for tilskuerens synspunkt, mere eller mindre ukendte universer og/eller karakterer, må der skabes et incitament i forhold til tilskueren, for at denne vil finde fiktionsuniverset interessant, hvilket ofte betyder, at tilskueren ønsker noget genkendeligt at identificere sig med (Grodal, 2007, s. 91ff).⁵⁶ Derfor er et karakterengagement vigtig i forhold til tilskueren. Ved at benytte en falsk musikalsk stereotyp, der eksempelvis gør brug af en skala som lyder fremmed for os men med vestlig tempereret stemning, instrumenter etc., skaber noget genkendeligt midt i det fremmedartede at forholde os til. Det letter måske oven i købet vores karakterengagement, at filmmusikken, der, som tidligere diskuteret, umedieret er i stand til at kommunikere emotionelle stemninger videre til tilskueren, netop benytter sig af et umiddelbart forståeligt "sprog" i sin kommunikation. Dette forklarer måske også, hvorfor film som ikke benytter sig af vestlig kulturs erfaringsbaserede normer, virker fremmedartede og ikke tiltaler et vestligt publikum.

5.7. Udvidelse af ledemotivbegrebet gennem karakterengagement

Ledemotivet er et ofte anvendt begreb i filmmusikken. Det baserer sig på musikforskeren E. von Wolgozens begreb *leitmotif*, som han anvendte i sammenhæng med analyse af Richard Wagners operaer for at beskrive, at et bestemt musikalsk motiv fulgte en bestemt karakter, stemning eller idé (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1264).

Brugen af dette ledemotivbegreb i filmmusikken er forståelig, idet Hollywoods mainstreamfilm kan minde om opera; der er en fortælling, som (oftest) bliver ledsaget af musik.

Jeg mener, at brugen af ledemotivbegrebet i filmsammenhæng på mange måder er et fortrinligt redskab til at beskrive, hvordan musikken eksempelvis afspejler en bestemt karakters sind. I en generel perceptionssammenhæng finder jeg dog begrebet mindre anvendelig. Begrebet knytter sig nærmere til kunstnerens metoder i skabelsen af et værk, end det knytter sig til måden hvorpå tilskueren perciperer værket, hvilket bekræftes af, at von Wolgozen netop benyttede sig af begrebet,

⁵⁶ Naturligvis også i forhold til alle andre filmgenrer som fx dramafilmen, hvor tilskuerens mulige karaktertilknytning ofte er genrens omdrejningspunkt og funktion (Grodal, 2007:139f).

for at kunne karakterisere kompositoriske teknikker.⁵⁷ Netop derfor mener jeg at benyttelsen af dette begreb i perceptionssammenhæng, medfører visse problemer. Fx vælger jeg at stille mig tvivlende overfor, at størstedelen af befolkningen først og fremmest oplever en film, hvori man kan tale om, at et ledemotiv er til stede, dette ledemotiv som netop et ledemotiv. Det er muligvis tilfældet for den musikinteresserede filmtilskuer (lytter), men sandsynligvis ikke for den "almene" filmgænger, for hvilken filmmusikken bevidsthedsmæssigt er et perifert fænomen.

Dermed er det ikke sagt, at et ledemotiv ikke kan være så karakteristisk og stå så markant frem i filmoplevelsen, at de fleste sandsynligvis vil opleve motivet som fx tilknyttet en bestemt karakter,⁵⁸ blot at det formentlig sjældent er tilfældet. Et andet problem ved begrebet er, at det udelukkende er et musikteoretisk fænomen og ikke tager højde for musikens påvirkning af filmens øvrige kontekst. Selv i de situationer hvor størstedelen af publikum måtte opleve ledemotivets eksistens, mener jeg, at anvendelsen af ledemotivbegrebet ofte bevirker, idet begrebet så ensidigt lægger sig op ad en bestemt karakter i filmen, at musikken, som umiddelbart fungerer som ledemotiv i én bestemt situation, ikke bliver sat i forbindelse med andre af filmens forhold. Her mener jeg, at Smiths karakterengagementsbegreb kan gøre gavn, idet dette begreb netop forudsætter som sit eksistensgrundlag, at tilskueren ved hjælp af hjernens skematiske arbejds metode, perciperer filmen som ét hele, hvilket medfører, at elementer som fx skuespil, kameraindstillinger, scenografi, musik etc. samlet har betydning for tilskuerens engagement i enkelte karakterer. På baggrund af, at disse skematiske arbejds metoder i sig selv er erfaringsbaserede, må det derfor betyde, at disse elementer også gør deres indflydelse gældende *over tid*. Hjernen er altså i stand til at erindre enkelte dele i filmen, som fx musik, der kan være tilknyttet en bestemt karakter, eller blot være i stand til at yde indflydelse på opfattelsen af en karakters sind, fremtidige handlemuligheder, eller blot væren i filmens univers, uden nødvendigvis at være direkte knyttet til denne specifikke karakter. Som jeg tidligere har været inde på, kontekstualiserer den menneskelige hjerne musikken med filmens øvrige elementer, men, musikken bevidstgøres sjældent i en sådan grad, at tilskueren udelukkende forbinder musikken med én bestemt karakter, situation etc. Dertil perciperes der simpelthen for meget på en gang til, at dette sker, og en sådan bevidstgørelse rangerer derfor normalvis på et højere niveau, nemlig receptionsniveauet, hvor tilskueren skiller filmens helhed ad og analysere enkeltelementer. Dette benyttes dog sjældent af den almene tilskuer, der, med Langkjærs ord, indgår kontraktlignende forhold med filmen omkring fiktionens spilleregler (Langkjær, 2000: 49).

⁵⁷ På lignende måde fungerer begrebet *virkemiddel*, der dog er af en mere generel karakter.

⁵⁸ Fx Darth Vaders motiv i *Star Wars*.

Det er ikke noget nyt fænomen, at vi på den måde tilskriver musik at have indflydelse på filmens univers over tid. Tænk blot på fx tv-seriers signaturmusik og films titelmusik, hvor man ofte taler om, at denne musik, udover at skulle vække interesse og forventning hos tilskueren, også tit forventes at afspejle seriens/filmens handling/stemning, ligesom ouverturen ofte forventes at afspejle operaens senere handling til en vis grad.

6. Respondentundersøgelse

6.1. Empiriindsamling

Grundlæggende bygger jeg min praktiske undersøgelse omkring musikkens betydningsgenererende karakter på Taggs og Claridas undersøgelse (Tagg og Clarida, 2003).⁵⁹ Med et stort respondentgrundlag som baggrund viser denne undersøgelse, som tidligere nævnt, at der er en relation mellem musikalske stilistiske karakteristika og lytteres oplevelse af disse i auditiv sammenhæng.

Tagg og Clarida benytter resultaterne af undersøgelserne i flere forskellige sammenhænge, selvom hovedformålet er at påvise en forbindelse mellem de førnævnte karakteristika og lytterens oplevelse af dem i auditiv sammenhæng. Da mit sigte på forhånd er noget mere snævert, nemlig at vise hvordan filmmusik kan påvirke tilskuerens karakterengagement i en bestemt retning, må min undersøgelse naturligvis være bygget op omkring besvarelsen af dette.

Det indebærer, at jeg først og fremmest må tage hensyn til, at filmmusikken opererer i en kontekst, hvor mange andre betydningsgenererende elementer ligeledes er til stede. Derfor kan det være svært at undersøge, hvorvidt en tilskuers eventuelle karakterengagement skyldes musik, andre auditive forhold, narrative forhold eller visuelle forhold. Jeg vil forsøge at tage højde for den nære konteksts mulige indflydelse i min empiriindsamling, og inddeler derfor empiriindsamlingen i to overordnede dele på baggrund af fem forskellige respondentundersøgelser med fem forskellige grupper af respondenter (kaldet R1 – R5):

En indsamling baseret på respondenters udsagn omkring afspillede musikeksempler – altså en ren auditivfunderet indsamling (R1) og en indsamling baseret på respondenters udsagn omkring deres sympati med filmkarakterer i nogle filmeksempler, som kombinerer visuelle eksempler med musikeksemplerne og, for nogle eksemplers vedkommende, også indeholder en narrative kontekst (R2-R5) (se bilag 2, 3 og 4). Indsamlingerne vil bygge på udsagn fra fem af hinanden uafhængige grupper af respondenter (R1 – R5) for at undgå, at respondenterne er forudindtaget i deres holdninger til de enkelte stykker musik/visuelle klip fra en af de tidligere undersøgelser.

Musikstykkerne jeg benytter mig af i filmeksemplerne er udvalgt på den baggrund, at jeg personligt har oplevet dem som værende i stand til at formidle en bestemt betydning, og dette er siden blevet bekræftet igennem den rene auditive respondentundersøgelse.

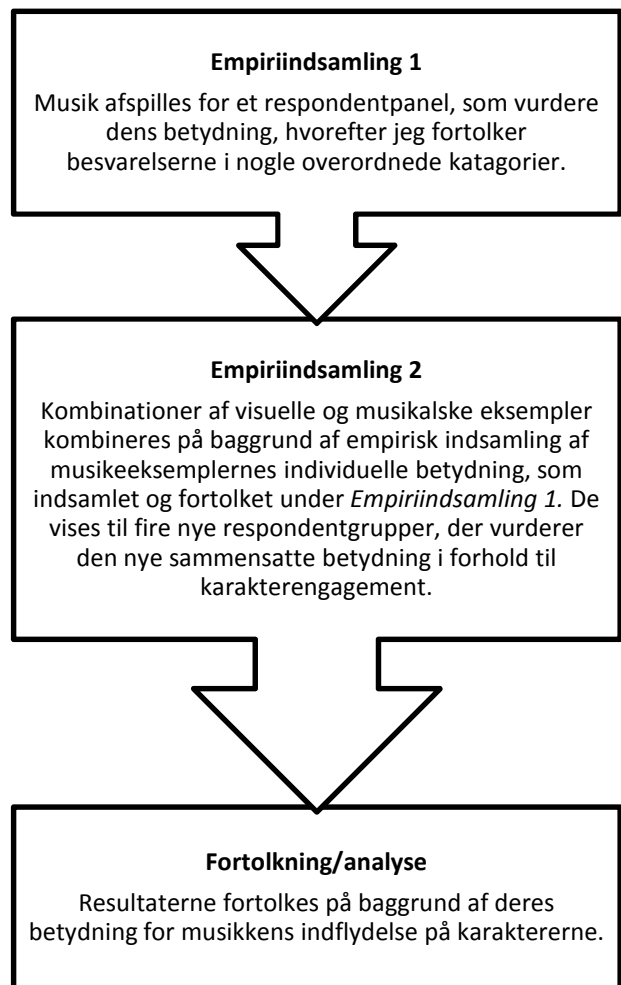
⁵⁹Jf. afsnittet *Musikkens betydning i forhold til dens struktur*.

Jeg har konstrueret filmeksemplerne på baggrund af en forventning om, at disse i sammenhæng med specifikke musikeksempler ville kunne generere bestemte betydninger hos tilskueren i forhold til dennes karakterengagement. I forhold til filmeksemplerne vil jeg forsøge at fremprovokere besvarelser, der kommenterer respondentens opfattelse af de karakterer, som optræder i eksemplerne, ved direkte at spørge til respondentens opfattelse af karaktererne. Dette vil jeg gøre for at undgå, at besvarelserne beskæftiger sig med alle andre forhold end karakterrelaterede forhold. Dette kan umiddelbart virke ledende, men er i virkeligheden blot en henvisning til respondenterne om at forholde sig til dette bestemte forhold. At jeg forsøger at lede respondenterne i en bestemt retning, er da heller ikke noget, der i dag bliver betragtet som en forbrydelse imod interviewdisciplinen, eller som Steinar Kvale udtrykker det:

”Viden bliver skabt og produceret af intervieweren og den interviewede i fællesskab. Det afgørende spørgsmål er derfor ikke, om man skal lede eller ikke lede, men hvorhen interviewspørgsmålene skal lede, og om de leder i vigtige retninger, der kan producere ny, troværdig og interessant viden.”

(Kvale, 2007: 158)

Mit forsøg på at lede respondenterne i en bestemt retning, påvirker ikke dennes holdning til spørgsmålets objekt, om hvorvidt sympatien er til en given karakter i en given musikvisuel kontekst, men kan til gengæld heller ikke direkte anvendes til en verificering af, at tilskuerens karakterengagement påvirkes af filmmusikken pga. spørgsmålets eksplicite karakter. Det kan det dog indirekte under forudsætning af, at respondenternes karakterengagement varierer alt efter hvilken musik, der høres i kombination med et givent visuelt klip.



Figur 3 Perceptionsundersøgelsesmetode – viser hvordan jeg benytter mig af resultaterne fra første empiriindsamling, til at danne eksemplerne i anden empiriindsamling. Resultaterne af disse indsamlinger benytter jeg igen i min undersøgelse af en eventuel sammenhæng mellem filmmusik og tilskuerens karakterengagement.

Enkelte filmeksempler vil ligeledes indeholde forskellige narrative kontekster, hvilket skal tjene til at vise, hvordan en narrativ kontekst kan have indflydelse på tilskuerens engagement i karakteren og filmmusikkens påvirkning af dette engagement. Fordi karakterengagementet, som tidligere nævnt, udvikles igennem en films forløb, kan denne kombination af meget forenklede narrative forløb i forbindelse med musik, med en vis ret, anses for at være relativt klinisk i forhold til en egentlig filmperception. Alligevel mener jeg, at eksemplerne dog til en vis grad kan fungere som illustrationer på, hvordan filmmusikken kan have indflydelse på tilskuerens karakterengagement, idet filmeksemplerne med narrativ kontekst er forsøgt bygget op på samme vis, som mainstreamfilmen almindeligvis er bygget op.⁶⁰ I forbindelse med en analyse af filmmusikkens indflydelse på tilskuerens karakterengagement i en hel film må man dog holde sig for øje, at narrativen og den øvrige kontekst naturligvis er væsentlig mere kompleks. Netop denne kompleksitet gør mainstreamfilmen uegnet som objekt i en respondentundersøgelse, fordi det ville være umuligt at afgøre på baggrund af respondenters besvarelser, hvilke filmiske elementer der påvirker karakterengagementet i en bestemt retning, da mængden af mulige påvirkelige elementer er uoverskuelig stor. En undersøgelse af filmmusikkens påvirkningskraft ville derfor kræve, at man spurgte direkte ind til filmmusikkens påvirkning, hvilket ville betyde, at filmmusikken ville blive bevidstgjort i en sådan grad, at den sandsynligvis ville fremstå som langt mere betydningsfuld i forhold til filmen som helhed, end den i virkeligheden er. Derfor er det en pointe i forbindelse med respondentundersøgelsen at forsøge at bevare filmmusikkens mulige påvirkning på det ikke-refleksive plan, som den normalt påvirker os på i mainstreamfilmen. Derfor vil respondenterne heller ikke blive informeret om, at det netop er filmmusikkens indflydelse, der søges afklaret i de musikvisuelle eksempler.

Jeg forsøger netop at udarbejde nogle filmeksempler, der er så korte og enkle som muligt, hvorfra en adskillelse af konnotationers herkomst er mere umiddelbar end i længerevarende filmsekvenser. Da disse klip ikke er i forlængelse af hinanden i den oprindelige film, er det ikke muligt at benytte den oprindelige filmmusik, hvorfor jeg vil benytte anden musik. Det har dog ikke nogen større betydning i denne sammenhæng, da jeg ikke er i færd med en egentlig filmmusikanalyse på baggrund af en eksisterende film, men derimod forsøger at vise, hvordan en sammenhæng mellem filmmusikken og tilskuerens karakterengagement generelt kan tænkes at eksistere.

⁶⁰ Jf. *Afgrænsning og begrebsforklaring* og *Murray Smiths karakterengagement og musikken*.

I forhold til Claridas og Taggs undersøgelse vil respondentgrundlaget være lille, især pga. de tidsmæssige begrænsninger jeg arbejder under, men jeg håber alligevel, at respondenternes besvarelser kan give et nogenlunde billede af filmmusikkens betydning i forhold til tilskuerens karakterengagement. Jeg forventer, at betydningen af et lille respondentgrundlag er mindre i forhold til de musikvisuelle eksempler, først og fremmest fordi, at kombinationen af musikalske og audiovisuelle eksempler formentlig er i stand til at formidle en noget mere entydig betydning, hvorved fejlkilder som fx individuel betydningsgenerering teoretisk set må være mindre forekommende end i en ren musikalsk betydningsgenerering, som Tagg og Clarida undersøger.

I forhold til den rene auditive respondentundersøgelse, vil de rene musikeksempler jeg benytter mig af, være kortere end Taggs og Claridas i et forsøg på at undgå, at respondenterne skal forholde sig til for mange forskellige sammensatte og muligvis komplementære musikalske udtryk på en gang.⁶¹ Jeg vil endvidere benytte mig af musikeksempler som jeg mener, er i besiddelse af en så stereotyp karakter, at betydningen af musikken opleves så entydigt som muligt af så mange som muligt.

I lighed med Tagg og Clarida, vil jeg benytte mig af den interviewteoretiske tese "*no time to think*", hvilket betyder, at jeg vil lade respondenterne nedskrive deres tanker så hurtigt som muligt, idet denne metode derved gerne skulle reflektere måden, hvorpå vi perciperer filmmusik; nemlig umiddelbart og ikke-refleksivt (Tagg og Clarida, 2003: 118). Derfor vil der efter et givent musikeksempels ophør, kun være 15 sekunder til at skrive sin besvarelse ned, før næste eksempel begynder. Da filmeksemplerne og spørgsmålene der stilles dertil, er noget mere komplekse end de rene auditive eksempler, vil der til disse eksempler være 30 sekunder til rådighed til hvert spørgsmål. Jeg forventer, at min respondentundersøgelse kan vise, at musikken har betydning for tilskuerens engagement i filmkarakterer, og at den narrative kontekst har betydning for tilskuerens opfattelse af karakterer og den musik som påvirker denne opfattelse. Et aspekt mine filmsekvenser ikke ville kunne undersøge, er filmtilskuerens gradvise større tilknytning til karakterer igennem en hel film. En sådan undersøgelse ville være meget kompliceret, fordi den til dels ville kræve en grundig analyse af alle tænkelige betydningsgenererende elementer i en hel film for at kunne afdække, hvilke betydninger der skyldes musikken. Derudover ville den kræve, at forskellige grupper af respondenter skulle se mere og mere af en film for at kunne undersøge, hvorvidt respondenterne engagerer sig mere og mere i karaktererne.

⁶¹ Ifølge Tagg og Clarida ville en gennemsnitlig varighed på 30 sekunder i stedet for 60 sekunder formentlig være at foretrække, da deres respondenter nåede at blive færdige med nedskrivningerne, allerede inden musikken var færdigspillet (Tagg og Clarida, 2003: 118).

6.2. Spørgeskemaernes indretning⁶²

Det er vigtigt i sådanne undersøgelser, at respondenterne ikke på forhånd har for stor viden omkring, hvad undersøgelsen går ud på, for at forhindre, at respondenterne mere eller mindre ubevidst besvarer spørgsmålene alt efter, hvad de finder som passende for undersøgelsens hovedobjekt. Derfor vil respondenter ikke blive informeret om, at det er filmmusikkens betydningsbærende egenskaber som søges belyst.

Skemaerne til undersøgelse af musikstykkerne (R1) vil være delt op i to dele, hvoraf den første del er blevet til ud fra kvalitative retningslinjer. Her får respondenter med egne ord mulighed for at beskrive sin opfattelse af musikken og/eller det sete, med så lidt påvirkning fra min side som muligt. Anden halvdel, som først vil blive udleveret efter indsamling af de første spørgeskemaer, skal opfattes som et kontrolskema og er formet som et *multiple choice*-skema, hvor respondenterne skal placere musikstykker i nogle (på forhånd givne) følelseskategorier. Multiple choice-skemaer bygger på såkaldt kvantitativ interviewteknik. Kvantitativ interviewteknik baserer sin bearbejdning af data på positivistisk videnskabsteori, hvor mængden af data er vigtig i verificeringen af specifikke spørgsmål (Kvale, 2007: 69f). Jo flere data der peger i samme retning, jo større sandsynlighed for verificering. Derfor er spørgsmålene i kvantitativ interviewteknik designet til at blive indsamlet i store mængder. Ulempen er, at respondenter ikke har nogen mulighed for at sætte sit personlige præg på besvarelsen, hvormed besvarelsen i nogen grad kan siges at være påvirket af interviewer, da denne har sat grænserne for hvilke svarmuligheder der findes. Hvor akilleshælen ved kvalitativ interviewteknik især bliver beskrevet ved indsamlingen og bearbejdningen af data, som i nogen grad er overladt til interviewerens hermeneutiske tekstfortolkning (Kvale, 2007: 56f), foregår interviewers påvirkning i forbindelse med kvantitativ interviewteknik især på før-interview niveau ved udformningen af svarmuligheder. Fordelen ved inkorporation af dette kontrolskema er, at jeg under min fortolkning af besvarelser i nogen grad bliver i stand til at verificere denne fortolkning, på baggrund af besvarelserne i multiple choice-skemaet, ved at krydstjekke hver enkelt respondents besvarelse og dermed sandsynliggøre den kvalitative besvarelses tilhørsforhold til mine allerede givne overordnede kategorier i multiple choice-skemaet. Er der uoverensstemmelser imellem en respondents kvalitative besvarelse og multiple choice besvarelsen, vil det være den kvalitative besvarelse som er gældende, da multiple choice besvarelsen netop blot fungerer som kontrolskema. Ved benyttelse af kontrolskema eliminerer jeg ikke fortolkningsniveauet fuldstændig, men får blot mulighed for at verificere min fortolkning med kontrolskemaet og på den måde forhåbentlig forenkle

⁶² Se bilag 7 og 8.

fortolkningsprocessen. I forhold til de resterende undersøgelser, forventer jeg, at et kontrolskema ikke vil være nødvendigt, da symbiosen mellem billeder og musik vil betyde, at respondenterne kan forholde sig meget konkret til de stillede spørgsmål.

I forhold til alle undersøgelserne vil respondenterne blive bedt om at notere, hvorvidt de genkender musikken eller filmklippene. Hvis dette er tilfældet, vil deres besvarelse ikke blive benyttet.

7. Analyse

I første omgang vil jeg gennemgå resultaterne af den auditive respondentundersøgelse (R1). Disse resultater vil jeg senere forholde til de respektive musikalske strukturer, for på den måde at finde ud af, hvilke musikalske elementer der kan tænkes at have indflydelse på respondenternes betydningsgenerering. Samtidig vil jeg sammenholde dette med resultaterne fra de visuelle/auditive respondentundersøgelser (R2-R5), hvilket jeg forventer, vil kunne forklare, hvorfor musikken netop virker som den gør i de respektive filmklip.

7.1. Resultater af respondentundersøgelse R1 (auditiv)⁶³

Jeg vil i dette afsnit redegøre for resultaterne fra den rene auditive undersøgelse. Det er, som nævnt, de kvalitative resultater jeg forholder mig til, men til verificering i tvivlsspørgsmål vil jeg benytte mig af de kvantitative resultater.

M1 er af alle, på nær en, blevet kategoriseret som sørgelig/melankolsk, både ved første gennemlytning (kvalitative interview) og ved anden gennemlytning (følelseskemaet). R1-3 associerer musikken med H. C. Andersens *Den Lille Pige Med Svovlstikkerne* (1848), der er en historie om en lille fattig pige, der stryger alle sine svovlstikker i et forsøg på at holde sig varm, men til sidst dør af kulde. Såfremt respondenterne er bekendt med indholdet i denne sørgelige fortælling, hvilket der ikke synes nogen grund til, at hun ikke skulle være, da hun har netop nævnt denne titel, og fordi dette stemmer overens med hovedparten af de andres besvarelser, er der stor sandsynlighed for, at respondenterne netop mener, at musikstykket er sørgeligt. Derudover har hun også placeret dette stykke i feltet *Sørgelig* i følelseskemaet. Dermed associerer 93,33 % af de adspurgte M1 med sorg/sørgmodighed.

M2 forbinder de fleste respondenter, 93 %, med noget positivt, som fx weekend, frihed, glæde etc. i det kvalitative interview. R1-3, R1-13 og R1-15's besvarelser har jeg valgt at se bort fra, da besvarelser som "*Intro til rocknummer*", "*Rockkoncert*" og "*Musik til støvsugning*" er svære at tolke nogen nærmere betydning af, da de alle er deskriptive besvarelser omkring musikkens anvendelse. R1-7's umiddelbart nøgterne besvarelse "*Motorcykel*" tolker jeg derimod som positivt ladet, idet motorcykler ofte forbindes med frihed, hvilket lignende besvarelser til dette stykke som "*Frihed, udlevelse, vildskab*" (R1-4), "*On the road – let's do it*" (R1-10) og "*Køremusik, USA, høj fart, overskud*"

⁶³ Se bilag 2.

(R1-12) bestyrker. Derudover har R1-7 placeret stykket under kategorierne *Positiv*, *Action* og *Glæde* i følelseskemaet. 80 % har forbundet stykket med action.

M3 har alle forbundet med noget ubehageligt eller decideret uhyggeligt.

M4 beskriver de fleste som værende positiv. 60 % har direkte forbundet det med noget positivt, som bliver forløst. 67 % har i verificeringsskemaet placeret stykket under *Kærlighed*.

60 % har associeret **M5** med noget royalt eller militært. Kun nogle enkelte har direkte skrevet i deres besvarelse, at de forbinder stykket med noget positivt/glæde, men hvis man sammenholder besvarelsene med verificeringsskemaet, kan man se, at alle respondenter har fundet, at stykket skaber glæde/positivitet.

De fleste skriver direkte i deres beskrivelse af **M6**, at de opfatter musikken som noget ubehageligt/farligt (67 %). Hvis vi sammenholder med verificeringsskemaet, forbinder 87 % det med noget farligt/negativt/vrede. Grunden til denne relative store forskel kan være, at flere har, opfattet stykket som lyde eller efterligninger af lyde og beskrevet disse lydes mulige afsender. Det tyder besvarelser som "*Formel 1*" og "*Bisværn*" i hvert fald på. Andre har haft svært ved overhovedet at sætte ord på deres konnotation til dette stykke.

Det er svært at fortolke beskrivelser som "*kongelig*", "*majestætisk*" og "*ridderlig*", som flere har associeret **M7** med, men hvis vi sammenholder disse svar med verificeringsskemaet, har alle faktisk beskrevet M7 som værende helte-agtig, og jeg tillader mig derfor at fortolke, at disse beskrivelser hører under denne kategori.

M8 er det mest differentierende musikstykke i forhold til respondenternes opfattelse af dets betydning. Flere af respondenterne nævner, at de faktisk er i tvivl om, de opfatter stykket negativt eller positivt. Det skal dog nævnes, at næsten halvdelen (47 %) har opfattet stykket som værende sørgeligt, uden den anden halvdel har opfattet det som glædeligt, og 67 % betegner stykket som både/enten sørgeligt, negativt og/eller farefuldt. Stykkets tvetydighed giver sig også til udtryk i verificeringsskemaet, hvor det både er blevet noteret under *Positivt* og *Negativt*.

7.2. Komparativ analyse af filmeksemplerne og resultaterne fra respondentundersøgelserne

7.2.1. Analysemetode

Jeg vil i dette afsnit samle resultaterne fra de audiovisuelle respondentundersøgelser og forholde dem med resultaterne fra den rene auditive undersøgelse for at finde ud af, hvordan musikken har indflydelse på respondenternes engagement i filmkaraktererne. Dette kræver også, at jeg forholder mig til de øvrige filmiske virkemidler, hvorfor jeg sideløbende vil kommentere/analysere disse.

Ved lytning til musik er vi oftest ikke bevidst opmærksomme på alle detaljer musikken indeholder, ligesom vi ikke *"er opmærksomme på alle æstetiske detaljer i en film."* (Langkjær, 2000: 43).

Når man analyserer ud fra et perceptionsmæssigt udgangspunkt, er det derfor vigtigt, at man holder sig for øje, at ikke alt ved analyseobjektet er lige relevant at analysere. Der er nogle elementer, som er mere fremtrædende end andre, og der er dermed større sandsynlighed for, at disse elementer er af større vigtighed i forhold til perceptionen. I analyse af filmmusik har dette blot endnu større betydning, idet filmmusikken skal 'kæmpe' med en række andre auditive og visuelle elementer, og dette bevirker, at en tilskuers ører sandsynligvis kun vil percipere de allermest signifikante elementer ved filmmusikken. Derudover kræver en analyse af filmmusik, at man også tager højde for de andre filmiske virkemidler, heriblandt narrativen, idet disse elementer påvirker hinanden på kryds og tværs pga. filmens tværmodale egenskaber. Derfor vil en inddragelse af Murray Smiths karakterengagementsteori i analysen af filmmusik være oplagt, dels pga. karakterengagementets betydning i forhold til tilskuerens oplevelse af filmens narrativ, men også fordi en analyse af andre filmiske elementer er, eller i hvert fald bør være, immanent i en karakterengagementsanalyse.

I min analyse af musikeksemplerne vil jeg implicit benytte mig af vitalitetsfølelsesbegrebet, der kan forklare, hvordan kraften/energien i musikken påvirker vores oplevelse af musikken. Jeg vil sammenholde dette med bl.a. Taggs og Claridas resultater omkring specifikke musikstrukturers betydning. Jeg vil også, i det omfang jeg finder det brugbart, benytte mig af funktionsharmonik, idet dennes beskæftigelse med akkorders indbyrdes affinitet i nogen grad er i stand til, i en velkendt musikvidenskabelig terminologi, at beskrive og konkretiserer den kraft/energi, som vitalitetsfølelsesbegrebet beskæftiger sig mere abstrakt med.⁶⁴

⁶⁴ I forbindelse med funktionsharmonik har jeg benyttet mig af Svend Westergaards bog *Harmonilære* (se litteraturliste).

7.2.2. Analyserne⁶⁵

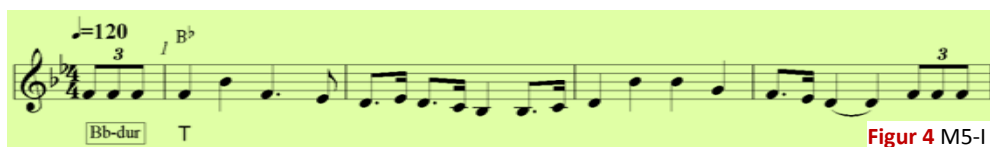
MF1a/b

Filmen *Doubt*, som klippene i MF1a/b er taget fra, handler om en katolsk præst (Philip Seymour Hoffman), der bliver beskyldt for pædofili af den ledende nonne (Meryl Streep). Som filmens titel antyder, beskæftiger filmen sig i høj grad med tvivlen omkring denne beskyldning, og filmen lægger op til, at man både kan opfatte præsten som pædofil, eller blot en kærlig, beskyttende præst. Formålet ved disse eksempler er at finde ud af, om musikken kan have en betydning på tilskuerens opfattelse af præsten og nonnen.

Den eneste forskel på MF1a og MF1b er, at musikken i scenen hvor præsten forærer drengen en legetøjsballerina [0:32] og i scenen hvor præsten hjælper drengen med at samle hans papirer op [1:47], er forskellig. I spørgsmålene om hvorvidt respondenterne sympatiserer med præsten eller nonnen og hvem de mener, der har ret, viser dette at have betydning på besvarelserne. Respondenterne, der har set MF1a, er fuldstændig enige om, at det er præsten de sympatiserer med, og nonnen der tager fejl. Med hensyn til MF1b er respondenterne ikke lige så enige. Her har 1/3 sympatiseret med præsten og ment, at han har ret, 1/3 har sympatiseret med nonnen og 1/3 har ikke været i stand til at bestemme, hvor deres sympati skulle lægges. Hertil skal nævnes, at halvdelen af de respondenter som har valgt sympati med enten præsten eller nonnen, har udtrykt deres tvivl mht. besvarelsen af spørgsmålet. Dermed er 67 % af de adspurgte ikke fuldstændig i stand til at bestemme, hvem af de to karakterer de sympatiserer med. Musikken har altså betydning for, om vi danner sympati med præsten (MF1a) på allegiance-niveauet, eller bliver i tvivl om præstens karakter, og måske slet ikke danner nogen sympati/antipati (MF1b).

Musikken til MF1a sætter i to situationer præsten i et positivt lys, hvor tilskueren ellers sandsynligvis ville være i tvivl om præstens gerninger og hensigt. Første gang er i den scene, hvor præsten forærer drengen en legetøjsballerina. I det øjeblik præsten finder ballerinaen frem, høres noget musik, M5

(Figur 4), som i R1 betegnes positivt og muntert. Musikken



lyder egentlig som marchmusik pga. instrumenteringen (piccolofløjte, klarinet og horn), den gennemgående brug af trioler som optakt og 4/4-dels taktarten, men da musikken er meget lav i forhold til den øvrige lyd sammenholdt med, at den visuelle kontekst er meget langt fra militærverdenen (en katolsk skole med præster og nonner), afspejles dette ikke i respondenternes

⁶⁵ Se bilag 2, 3 og 4.

besvarelser (R4). Det har det derimod gjort i den rene auditive undersøgelse (se bilag 2). Musikkens positive karakter skinner tilsyneladende igennem og påvirker vores opfattelse af præsten som en positiv figur. Dette skyldes først og fremmest det meget markante kvintspring i melodien i takt 1, lige efter en trioliseret optakt. Dette kendes, som tidligere nævnt, fra mange heltefilm, og tilskueren associerer derfor sandsynligvis dette med heltemodighed i en eller anden grad.

Musikken bliver tydeligere, da drengen går, og præsten kigger efter ham. Dette er klimakset i M5 (Figur 5), og melodien når op på sit højeste punkt (g) efter en tonal kadence, der har moduleret

Figur 5 M5-II

musikken fra Bb-dur til G-dur. De tre trioler vi hører her, driver, i samarbejde med kadencens

afsluttende karakter, musikken frem mod dette højdepunkt og er med til at cementere vores positive syn på præsten.

Den anden gang præsten musikalsk bliver fremstillet i et positivt lys, er i scenen, hvor præsten hjælper drengen

med at samle hans ting op (Figur 6). Vi hører paukerne spille en hvirvl, som

bliver kraftigere, indtil melodien når sit højeste punkt (e), og dette punkt fremhæves oven i købet med et kraftigt bækkenslag. Denne gang hører vi kvintspringets i takt to, hvilket gør, sammenholdt med trioliseringen, det opadgående sekstspring til melodians højdepunkt, at det bliver spillet af messingblæsere og at e'et er stacceret, at netop dette spring markeres yderligere, og er med til at få præsten til at fremstå som en helt, der gerne hjælper en dreng, som bliver drillet (jf. Knakkegaard, 2009b: 250). Tonaliteten er meget uklar, pga. den svage harmonisering (manglende terters og ikke-grundtone-baserede akkorder) pga. paukernes orgelpunkt på tonen g. Derfor kan musikken både opleves som værende i C-dur eller G-dur. Vi fornemmer, at musikken cementerer budskabet om, at præsten er god. Der er dog ikke tale om en endegyldig cementering af budskabet, idet vi ikke oplever en egentlig slutning. Dette taler for, at vi oplever musikken som værende i G-dur, fordi vi da kan beskrive de to akkorder i takt tre som en plagalslutning (S-T), især hvis vi netop tolker paukerne som et accidentalt orgelpunkt. På trods af, at vi kun oplever musikken som en delvis cementering, er der dog en vis risiko for, at cementeringen virker overdrevent – måske ligefrem karikerende – især hvis

musikken er for tydelig i lydbilledet. Dermed kan præsten komme til at fremstå som en karikeret helt.

I MF1b har jeg modsat forsøgt at sætte præsten i et negativt lys vha. musikken (M3). I scenen hvor præsten forærer drengen en legetøjsballerina, hører vi igennem hele scenen en dyb brummen, frembragt af rullende pauker, tremolospil på kontrabasser og en dyb sinusbastone, frembragt af en ARP 2600 synthesizer⁶⁶. Den dybe lyd som frembringes, betyder formentlig i sig selv, som jeg tidligere har været inde på, at vi fornemmer en fare. I slutningen af scenen hører vi desuden violiner frembringe et clustermotiv, der langsomt opbygges oppefra og ned. Man hører kun de første to toner af clustermotivet, hvilket er nok til frembringe den ubehagelige følelse, som respondenterne i R1 beskriver, da den anden tone der spilles, er dissonerende med den første tone, som vedbliver med at klinge. At tonerne klinger i violinernes høje leje, gør, at det virker skærende, som nogle respondenter har bemærket. Den dybe brummende og skælvende bas er forholdsvis lav i lydbilledet, men alligevel er den med til at skabe en dyster og urolig stemning. Faktisk fornemmes kirkeklokkerne, som vi hører i reallyden, mere dystre i forhold til MF1a, hvilket formentlig skyldes den dybe og skælvende bas. Måske den dystre musikalske kontekst vi hører klokkerne i, ligefrem bevirker, at tilskueren associerer dem til et af kirkens mere triste ritualer, nemlig begravelsen.

Derudover har jeg i situationen, hvor præsten hjælper drengen og efterfølgende omfavner ham, benyttet mig af et motiv (M6), hvor adskillige dissonerende violiner (igen et clustermotiv) glider ned til et unisont g, hvorefter de glider op til det dissonerende udgangspunkt igen. Både M3 og M6 er i R1 blevet beskrevet som motiver, der associeres med negativitet, frygt og vrede. Som jeg tidligere var inde på, er det kun 1/3 af respondenterne, der har oplevet præsten som ond i dette eksempel. At ikke flere har gjort dette, kan skyldes, at musikken ikke opleves som en del af præstens karakter, men at tilskueren måske snarere forbinder det med drengen, der tilsyneladende er i en svær situation, idet han opleves som udstødt af kammeraternes fællesskab, idet ingen af dem hjælper ham med at samle hans ting op. Set retrospektivt, kunne det derfor have været interessant at have undersøgt, hvordan respondenterne havde forholdt sig til drengen i de to eksempler.

Udover dette, kan nonnens vage og arrogante argumentation for, hvorfor hun mistænker præsten for at have forført drengen (hvilket flere af respondenterne konkret har nævnt), betyde, at respondenterne har sympatiseret med præsten, der oven i købet står i offerets rolle i denne sidste scene. Man kunne tro, at den seneste tids megen fokus på pædofilianklager imod katolske præster,

⁶⁶ I virkeligheden en softwarebaseret emulering af den analoge ARP 2600 synthesizer.

ville have haft en positiv indvirkning på respondenternes sympati for nonnen, men dette ser ikke ud til at være tilfældet.

MF2a/b

Billedsiden til disse to eksempler er ens. Mit formål med disse eksempler er at se, hvilken forskel to forskellige musikstykker kan have på opfattelsen af de to karakterer, der er med i eksemplerne. Vi ser en mand (Bryan Greenberg), som igennem et vindue får øje på en kvinde (Uma Thurman), og hun får øje på ham. Herefter ser vi noget, som sandsynligvis tolkes af tilskueren som et flashback, da vi ser de to personer i forskellige situationer, hvor de begge er glade, og vi fornemmer de har et kærlighedsforhold til hinanden, da vi fx ser dem omfavne hinanden i flashbacket [0:40]. Det er dog også muligt at se dette flashback som et flashforward, som en af personerne ønsker deres liv sammen skal forme sig. Det styrker dog oplevelsen af flashback, at de faktisk ser på hinanden (det er ikke kun den ene som kigger efter den anden), hvorved man oplever, at det vi ser, er en fælles erindring.

Det er fortrinsvist flashbacket, som giver tilskueren mulighed for alignment, idet dette giver et indblik i og en mulighed for at forstå karakterernes følelser.

Alle 17⁶⁷ respondenter, der har set MF2a, har fundet parret sympatiske, og opfatter dem som kærester, der nu er gået fra hinanden, eller som har problemer i forholdet.

95 % af de som har set MF2b, beskriver derimod de to som kærester, der er glade for hinanden eller som kærester, der er gået fra hinanden og nu er fundet sammen igen. Kun 5 % (én person – R5-8) mener, at de to er ekskærester, men at de dog har et godt forhold til hinanden.

Da den eneste forskel i de to eksempler er musikken, viser det hvor meget musikken betyder for oplevelsen af de tos forhold i dette tilfælde.

En af grundene til, at musikken har så stor betydning, er, at vi ikke er blevet præsenteret for nogen narrativ kontekst, hvad angår de to karakterers forhold. Det eneste vi bliver præsenteret for i den retning, er det førnævnte flashback, men dette oplever vi i forbindelse med de musikalske kontekster, som M1 og M4 hver for sig udgør, hvorved disse musikstykker udøver indflydelse på vores oplevelse af flashbacket og vores opfattelse af de tos nuværende forhold. Derudover er der ingen dialog i filmeksemplet, der kan påvirke vores opfattelse af forholdet i en bestemt retning, og da flashbacket viser en glædelig forelskelse som *har* fundet sted, er tolkningen af de tos nuværende forhold overladt til musikken og de meget korte klip inden og efter flashbacket. Da disse klip

⁶⁷ Oprindeligt 18 så dette klip, men en genkendte filmen.

udelukkende består af nærbilleder uden nogen form for visuelle effekter, må vi forholde os til kropssproget/mimikken, der viser to personer, som tilsyneladende er glade for at se hinanden (de smiler). Der er dog ikke tale om nogen utvetydig form for glædesudbrud, da mimikken/kropssproget er underspillet og kan opleves som om, at der er tale om en melankolsk glæde. Det er altså svært udelukkende at tolke vha. billederne, hvorvidt der er tale om en lykkelig gensynsglæde, eller om der nærmere er tale om en melankolsk gensynsglæde på baggrund af deres liv, som det var engang. Musikken til MF2a er M1, som blev beskrevet som sørgelig, hvorimod musikken (M4) til MF2b blev beskrevet som positiv og forløsende af R1.

Grunden til, at M1 (**Figur 7**) bliver beskrevet som sørgelig, skal sandsynligvis findes i melodilinjens nedadgående tendens, som vi især bemærker i første, tredje og fjerde takters anden halvdele, kombineret med brugen af cello som melodifører, det meget langsomme tempo og mol-tonaliteten. Den megen tempovariation/rubato giver, i sammenhæng med det allerede nævnte, en fornemmelse

af, at dybe følelser er på spil. Seufzernes 'sukkende' forudhold i takt 3 og 4 (begge begyndende på 3.-slaget) og den kvintbaserede

Figur 7 M1

nedadgående vuggende bevægelse i begyndelsen af takt 1, 3 og 5, bidrager ligeledes til stykkets sørgmodige karakter. Flere af de elementer M1 består af, hører til den gruppe, som Tagg og Clarida



karakteriserer som havende feminine træk: Instrumentering, den nedadgående melodilinj, at det spilles legato og den klassisk-romantiske harmonisering (Tagg og Clarida, 2003: 667). Respondenterne til MF2a har på baggrund af musikkens forholdsvise store betydning i dette

Figur 8 eksempel i kraft af manglende dialog, narrativitet og reallyde, sandsynligvis hæftet sig ved det melankolske udtryk hos især den kvindelige karakter [0:44], hvorimod respondenterne til MF2b formentlig har hæftet sig ved den glæde, som samme karakter kan tolkes at udtrykke (**Figur 8**). I den visuelle kontekst præsenteres vi som sagt for to modsatrettede udtryk, hvorfor det er svært for tilskueren at evaluere og reagere på disse, og vi forbliver derfor sandsynligvis på alignment-niveau. Musikken har derfor sandsynligvis indflydelse på vores opnåelse af allegiance-niveau, idet

denne, gennem vores kognitive perception af musikken, fremhæver hvilke visuelle udtryk, vi fortrinsvist skal forholde os til.

M4 er ofte benyttet i filmsammenhæng, hvor stor kærlighed skal udtrykkes eller forløses, og en af respondenterne (R1-2) har sågar kaldt musikstykket for *"Klassisk kærlighedsmelodi"*, uden at angive et nærmere bekendtskab til selve musikstykket. Pga. M4's store benyttelse i både kærlighedsdramaer og parodier på samme, er der en sandsynlighed for, at flere af respondenterne genkender det konkrete stykke, dog er denne genkendelse, såfremt den er til stede hos respondenterne, tilsyneladende ubevidst, da ingen andre har noteret noget, som kunne tolkes som et signal om genkendelse. Der er dog også den mulighed, at respondenterne ikke har kendt stykkets titel og derfor ikke noteret stykket som genkendt.

Det mest markante ved M4 er dets opbygning til et tonehøjdemæssigt og dynamisk klimaks og selve udløsningen af dette (Figur 9). Allerede inden strygerne begynder deres karakteristiske, trinvis (Es-dur-skala) opadgående løb, er crescendoet faktisk allerede begyndt. Dette lange crescendo (22 sekunder) bevirker, at lytteren længselsfuldt venter på en forløsning. Denne forløsning udløses i MF2b nøjagtigt på det tidspunkt, hvor flashbacket er slut, og vi ser den smilende kvinde igen. Det

Figur 9
M4

The image shows a musical score for a piece labeled M4. It is set in 4/4 time with a tempo of 80. The key signature is D major (D-dur). The score is divided into two parts: 'Strygere' (Strings) and 'Str.' (String section). The 'Strygere' part features a melodic line with triplets and a final resolution. The 'Str.' part provides harmonic support with chords D/a, C#dim/g, and D/r#. The score is presented on a light green background.

betyder, at respondenterne netop ser de to forhold som positivt, fordi den musikalske forløsning, pga. den præcise synkronisering, kædes sammen med forløsningen af den spænding det visuelle har afstedkommet, over hvorvidt dette flashback har betydet 'livet der var engang' eller en lykkelig genopblomstring af denne kærlighed. At det er det sidste alternativ respondenter oplever, skyldes sandsynligvis det store spring i melodilinjen (et lille septimspring – Bb til Ais (gis)) og durharmonikken. Septimspringet er ikke nemt at få øje på i nodeeksemplet, men auditivt er der ingen

tvivl om, at dette faktisk er signifikant (**figur 10**). Reelt er septimspringet faktisk et septimspring + to

Figur 10



oktaver. Kontrabassen spiller et Bb under hele løbet, som resten af strygerne foretager, og fordi løbet foregår så relativt hurtigt, oplever vi ikke dette som adskilte toner men nærmere et glissando,

hvorfor vi oplever septimspringet netop som et spring. Den stærke affinitet der funktionstonalt eksisterer imellem Bb-dur og D-dur (alle toner leder op/ned eller forbliver i forholdet mellem Bb-dur og D-dur), forstærker fornemmelsen af forløsning når endelig D-dur-akkorden indtræder. Den endelige forløsning udskydes oven i købet lidt endnu, da meloditonen på et-slaget spiller et gis (i D-dur-akkorden), hvorfor den endelige forløsning først opleves på tredje slag, hvor det dissonerende gis opløses opad til a. Denne forlængelse af spænding forstærker forløsningsfornemmelsen yderligere og demonstrerer stykkets romantisk-harmoniske karakter. Den endelige forløsning af denne dissonans er formentlig også med til, at vi oplever M4 som en positiv forløsning.

Den homogene, tykke strygerlyd får derudover, ifølge Tagg og Clarida, musikken til at fremstå luksuøst, glat og komfortabel, hvis den høres i en romantisk-harmonisk kontekst og vil ofte blive forbundet med kærlighed (Tagg og Clarida, 2003: 170f).

Respondenterne har for begge eksemplers vedkommende, ytret sympati for de to karakterer. Der må dog være tale om en nuanceforskel, idet respondenterne i MF2a har udtrykt deres sympati på baggrund af karakterernes ulykkelige kærlighedsforhold, hvorimod respondenterne i MF2b har udtalt sig på baggrund af et tilsyneladende lykkeligt kærlighedsforhold. Selvom respondenternes besvarelser umiddelbart knytter sig til karakterernes forhold til hinanden, beskriver disse dog også indirekte respondenternes forskelligartede sympati med karaktererne, ved at de konkret har skrevet, at karaktererne er sympatiske, sammenholdt med netop karakteriseringen af deres forhold. At karaktererne hhv. beskrives som forelskede og ulykkeligt forelskede, fortæller noget om karakteren af sympati hos respondenterne i de to filmeksempler. Begrundelsen for denne karakterforskel må, eftersom eneste forskel på eksemplerne er musikken, derfor netop tilskrives musikken.

MF3a/b

Ligesom det var tilfældet med MF2a/b, er den visuelle del af MF3a og MF3b også den samme. Scenen viser en kvinde (Madeleine Stowe), som er ved at behandle en tilskadekommand. Scenen indledes ved, at en anden mand (Daniel Day-Lewis), den mand som der bliver spurgt ind til i undersøgelsen, spørger kvinden, om han må tage noget gazebind, hvorefter han skærer det i stykker med sin kniv. I MF3a har jeg helt udeladt at benytte musik. Respondenterne, som har set dette

filmklip, har fortrinsvist beskrevet manden (med kniven) og kvindens forhold, som et kærlighedsforhold (50 %), selvom en del også har beskrevet manden som dominerende (28 %), men ikke decideret ond eller faretruende.

I MF3b har jeg derimod benyttet mig af det nedadgående clustermotiv, som jeg også benyttede mig af i eksempel MF2b. Alle ni respondenter har set manden som ond, eller én man er bange for, hvorimod kvinden er fundet sympatisk. Flere nævner kniven som grundlag for, at de finder ham ond (42 %). Ingen har lagt mærke til kniven i MF4a.

Det er sandsynligvis de dissonerende strygere i det nedadgående clustermotiv, som gør, at tilskueren oplever manden som skræmmende. Motivet blev beskrevet som værende ubehagelig/uhyggelig i den rene auditive undersøgelse, R1. Der høres flere og flere dissonanser i motivet imens clusteret bliver opbygget, indtil det kan være svært at adskille de forskellige toner fra hinanden. Motivet er altså stort set dissonerende fra begyndelsen til slutningen, bortset fra den første hængende violintone klinger alene i begyndelsen, hvilket også i sig selv, kan opfattes som et faresignal. Denne hængende violintone er ofte benyttet i *cliff-hanger*-situationer, hvor helten er i fare, evt. hængende i en arm ud fra en klippe (deraf navnet). Det har også betydning, at motivet høres i netop det øjeblik, at manden vender sig om og kigger på kvinden. Første gang vi ser manden *en face*, hører vi altså dette dissonerende motiv, hvorfor vi knytter betydningen af denne musik på denne karakter. Idet manden anses som værende den faretruende, bliver kvinden automatisk genstand for tilskuerens sympati, fordi mandens tilsyneladende faretruende adfærd automatisk vil blive tolket, som rettet imod hende. Det vil den først og fremmest fordi, at der (i dette tilfælde) ikke optræder andre personer udover en anden mand, der visuelt kun optræder perifert og vi derfor blot registrerer (jf. Smiths begreb *recognition*) tilstedeværelsen af. Manden (med kniven) og kvinden ses derimod hyppigt i nærbillede, hvorfor tilskueren vil koncentrere sin opmærksomhed om disse karakterer. Dette er netop et eksempel på, at ledemotivbegrebet, såfremt det benyttes i analysesammenhæng, må udvides, fordi et stykke musik på denne måde, ofte er i stand til at påvirke andre karakterer i filmen, på baggrund af hvordan musikken opleves i forhold til den karakter, som det umiddelbart opleves at knytte sig til.

Flere respondenter var, som sagt, særligt opmærksomme på kniven i MF3b, og har forbundet denne med den mandlige karakters ondskab. Dette kan skyldes, at de skærende dissonanser i de høje stryger skaber en reference til kniven pga. perceptionens synæstetiske måde at fungere på, ligesom det var tilfældet i *Psycho* (jf. *Musik og følelser*). Den høje dissonerende strygerlyd metaforprojiceres

uden videre til en fysisk genstand, kniven. Musikken kan på den måde beskrives som den direkte årsag til, at tilskueren tillægger kniven opmærksomhed og betydning.

Disse eksempler viser, hvordan musikken kan have betydning for vores vurderinger af karaktererne på allegiance-niveauet. Hvor respondenterne til MF3a oplever karaktererne som værende sympatiske, selvom den mandlige karakter dog i et vist omfang fornemmes dominerende, oplever respondenterne til MF3b den mandlige karakter, som værende potentielt farlig, hvilket igen har en positiv indflydelse på vores vurdering af den kvindelig karakter.

MF4a/b

Eksempel MF4a/b og MF5a/b er alle en del af en samlet undersøgelse, som dels skal vise, hvordan karakterengagementet ændres ved at benytte forskellige musikstykker i en scene, men også hvordan den narrative kontekst kan have indflydelse på oplevelsen af musikstykkerne i sammenhæng med den øvrige filmiske kontekst. I den første scene oplever vi hovedkarakteren (Robert De Niro) som en sympatisk person, der er god ved sin kone (Jane Kaczmarek) og børn. Vi bliver med det samme gjort opmærksomme på, at det er juletid, ved at vi ser det pyntede juletræ [0:00]. Hovedkarakteren tager sig af børnene, som er spændte på deres julegaver og har oven i købet også tid til at hygge sig med moderen i sengen efterfølgende. Derfor opbygger tilskueren allerede på dette tidspunkt sympati med hovedkarakteren.

I næste scene [1:10] bliver vi opmærksomme på, at noget udefrakommende truer den fredfyldte familieidyl, idet vi ser to gule øjne, der tilsyneladende stirrer på hovedkarakteren, som sidder i en bil. Umiddelbart virker denne situation kun truende på hovedkarakteren, men i og med vi i scenen forinden har set, hvor stor betydning familien har for hovedkarakteren, er der sandsynlighed for, at tilskueren også oplever familien som truet, hvilket også afspejles i respondentundersøgelsen, hvor 67 % har givet udtryk for, at dette netop er tilfældet. I sidste scene [1:47] ser vi hovedkarakteren *en face*, gå ned af et fortov blandt en masse andre mennesker.

Den eneste forskel på MF4a og MF4b er, at musikken i den sidste scene er forskellig. I MF4a hører vi M2, som ved den rene auditive respondentundersøgelse blev forbundet med noget positivt, frihed og action. Det er bemærkelsesværdigt, at alle respondenterne til netop MF4a oplever, at hovedkarakteren er i stand til at overvinde det onde som truer og redde sin familie.

Alle ni respondenter der har set MF4a, sympatiserer med manden, og beskriver ham som en venlig, men hård mand, som ikke er bange for noget og tager kampen op mod det onde. MF4b giver derimod respondenterne et indtryk af, at han er trist og ude af stand til at handle, og 90 % har her

beskrevet ham som trist og 60 % som handlingslammet. Alle respondenter til begge eksempler sympatiserer med hovedkarakteren, dog på to forskellige grundlag: Respondenterne til MF4a sympatiserer med ham, fordi han er god, handlingsparat og kan redde sin familie, hvorimod respondenterne til MF5b sympatiserer med hovedkarakteren, fordi de har medlidenhed/ondt af ham.

Grunden til dette skal findes i den forskelligartede musik, som er knyttet til den sidste scene i de to eksempler. M2 får ham til at virke handlekraftig, hvorimod M8 får ham til at fremstå handlingslammet. Karakteren kan opfattes så forskelligartet, fordi der ikke er noget som ansporer tilskueren i en bestemt retning i scenens visuelle udtryksmidler. Tværtimod kan disse opleves tvetydige eller helt uden betydning, hvis vi ser klippet uden musik. Karakteren kigger nedad, hvilket kan opfattes som om, han er eftertænksom og trist, men han kigger også ligeud, hvilket kan give indtrykket af, han har overskud og er i kontrol. Klippet er i langsom gengivelse, hvilket ligeledes kan opfattes som eftertænksomhed hos karakteren, eller som en helteeffekt, der udstråler overskud og kontrol. Filmens udtryksmidler og det faktum at vi narrativt ikke finder nogen begrundelse for, hvordan vi skal tolke denne scene, giver musikken en altoverskyggende indflydelse på, hvordan vi opfatter karakteren i netop denne scene.

Musikken, M8 (**Figur 11**), i sidste scene signalerer fare til dels pga. det dybe og kraftige trommeslag, der høres på førsteslaget i hver takt og pga. den dybe strygerklang.

Figur 11 M8

Dette faresignal er muligvis universelt gældende, pga. menneskets indbyggede opmærksomhed på naturens faresignaler (dybe og kraftige lyde), som tidligere diskuteret.

M8's sørgmodige stemning skabes sandsynligvis ved strygernes langsomme melodiføring i et dybt leje i samspil med mol-tonaliteten (Bb-mol), hvilket ofte forbindes med alvorlighed og virker ildevarslende (Knakkegaard, 2009b: 236 og 240f). Melodilinjens trinvis opadgående bevægelse, i sammenhæng med det langsomme crescendo, skaber en stigende intensitet, og vi forventer, at musikken bevæger sig op mod et klimaks. Men fordi dette aldrig nås, da melodien i takt 8 ender sin opadgående vandring og i stedet begynder at cirkle omkring d'et, føles det som om, at bevægelsen nærmest kunne fortsætte i en uendelighed, hvilket den stillestående harmonik kun styrker yderligere. Disse faktorer er medvirkende til, at stykket fornemmes sørgmodigt. M8's sørgmodige og farefulde karakter i sammenhæng med, at vi visuelt allerede er blevet præsenteret for det

skræmmende element, de gule øjne i kloakken, betyder, at tilskueren bliver bekymret for karakterens (og dennes families) ve og vel. Det virker som om, at karakteren er i fare, og umiddelbart er der ikke noget som indikerer, at hovedkarakteren er i stand til at overvinde det "onde", hverken visuelt eller musikalsk, da musikken får karakteren til at virke handlingslammet pga. dens tilsyneladende ubeslutsomhed, idet den ikke opnår det klimaks den, i vores forventning, bevæger sig hen imod.

Figur 12

Idet vi perciperer syntetiserende⁶⁸, påvirker musikken sandsynligvis vores oplevelse af det visuelle, hvorved vi lægger særlig mærke til karakterens nedadskuende blik (Figur 12).



Modsat forholder det sig i eksempel MF4a. Rockmusikken (M2) indgyder en følelse af frihed

og handlingsparathed.⁶⁹ Dette skyldes til dels sociokulturelle aspekter, idet rockmusikken og rockmusikeren ofte forbindes med 'det frie liv', sandsynligvis pga. rockmusikkens nære samhørighed med ungdomsoprørerne (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1496). Denne betydning af rockmusikken er derudover blevet styrket af filmmediets benyttelse af denne type musik i film som *Easy Rider* og adskillige andre *road movies*, der har fokuseret på menneskets trang til et frit liv på farten.

Det, der karakteriserer M2 som værende rockmusik, er især instrumenteringen, der består af en elguitar med lettere forvrængning (overdrive) og trommesæt (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1496f). Især det faktum at elguitaren er helt i front i lydbilledet og er riffbaseret, gør, at vi uden videre kan karakterisere musikken som værende rockmusik, men også dens ostinatopbygning⁷⁰ har betydning herfor (Ibid.: 1496f). Den overvejende brug af *power chords*, som er opbygget af kvinter og/eller kvarter uden terters, er et typisk træk fra den hårdere rockmusik, hvor dette ofte benyttes i forbindelse med forvrængning af guitaren, idet forvrængningen betyder, at almindelige tertersopbyggede akkorder ikke svinger så 'rent' (Barnholt, 2005: 121 og Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1468).

⁶⁸ Jf. afsnittet *Kognitiv perceptionsteori*.

⁶⁹ Jf. afsnittet *Resultater af respondentundersøgelse R1 (auditiv)*.

⁷⁰ I originalversionen begynder vokalen i løbet af takt 8 af dette ostinat, men jeg har valgt at loope ostinatet således, at vokalen ikke høres og dermed ikke kan have indflydelse på perceptionen af stykket.

Figur 13 M2

M2 indeholder i sig selv et element, der kan underbygge den handlingsparathed, rockmusik stereotyp forbindes med. Det, jeg her tænker på, er trommerytmen, som brydes af sit faste 1-2-3-4-mønster ved, at stortrommeslaget, som vi forventer på 3-slaget, udskydes til 3-og-slaget (**Figur 13**). Dette kommer til at virke optaktisk på hvert fjerdeslag og skaber en fremadrettet karakter pga. det rytmiske komplementærforhold med elguitaren, der *liftes* på den sidste ottendedel i takt 1, 2 og 3.



Figur 14 købet vægt på karakterens fremadskuende blik, når denne skal vurdere karakteren, fordi musikken signalerer handlekraftighed (**Figur 14**).

Dette komplementære samspil mellem trommerne og elguitaren gør, at de sidste tre ottendedele i disse takter fornemmes som optaktiske til den efterfølgende takt, hvorfor musikken opleves fremadrettet og karakteren handlekraftig, når musikken høres sammen med dette filmklip. Tilskueren lægger måske oven i

Disse eksempler viser, hvordan tilskueren i første omgang opbygger en sympati til karakteren, idet vi får information om karakteren og dennes familieforhold, hvorefter en potentiel fare bestyrker vores sympati med karakteren. Denne sympati, i samarbejde med musikken i sidste scene, benyttes til at vurdere karakterens handlekraftighed. Pga. musikken kommer han hhv. til at fremstå som en svag familiefar, som vi sympatisere med pga. hans svære situation, eller en stærk familiefar, som vi ligeledes sympatisere med, men pga. hans handlekraftighed og parathed til at redde sin familie. Vi sympatiserer altså i begge tilfælde med karakteren, men sympatien er forskelligartet og bygger på vidt forskellige grundlag, hvilket har indflydelse på både vores syn på ham som person, men også på vores forventning til filmens eventuelle videre forløb.

MF5a og MF5b

MF5a og MF5b er fuldstændig identiske bortset fra musikken i den sidste scene.

I den narrative kontekst oplever vi, at manden tilsyneladende er god ved sine børn og disses moder (se MF4a og MF4b). Vores sympati for manden får dog alvorlige ridser i lakken, da vi finder ud af, at han er moderen utro [1:12].

Den sidste scene i MF5a er identisk med MF4a. I MF4a sympatiserede respondenterne med hovedkarakteren, fordi musikken, M2, i denne scene fik karakteren til at fremstå som handlingsparat og selvsikker og i stand til at bekæmpe de truende forhold, som blev præsenteret i den narrative kontekst. M2 bevirker også i MF5a, at karakteren opleves handlekraftig og selvsikker, men pga. konteksten opleves disse egenskaber nu som værende negative egenskaber ved karakteren, fordi de får denne til at udstråle ligegyldighed (og dermed følelseskoldhed) over for det faktum, at han er konen utro. Den samme scene med den samme musik kan altså have den indflydelse på allegiance-niveauet, at tilskueren ser karakteren som værende en positiv eller negativ person (sympati/antipati) alt efter den narrative kontekst, på trods af, at respondenterne i R1 havde oplevet M2 som positiv.

Respondenterne til MF5b mener, som det var tilfældet med MF4b, at den mandlige hovedkarakter er trist (90 %). I modsætning til MF5a er de fleste respondenter (80 %) positivt indstillet overfor hovedkarakteren i MF5b, og samtlige respondenter mener, at han angrer sine udskejelser, eller er i tvivl om, hvilken vej han skal vælge. Det vigtigste i forhold til MF5a er, at karakteren i dette eksempel tilsyneladende ikke er ligeglad med sine gerninger, men faktisk er berørt over det han har gjort. Det betyder, at på trods af den narrative kontekst, som lægger op til, at vi skal føle antipati mod den mandlige karakter, kan musikken i sammenhæng med den lange *en face*-indstilling i sidste scene bevirke, at vi i stedet føler sympati med karakteren, og forholder os til de problemer, som denne har rodet sig ind i. Tilskueren lever sig ind i karakterens problemstilling, i stedet for blot at se ham som en usympatisk person, som det var tilfældet i MF5a.

Generelt om musikken i disse eksempler kan man sige, at, i forhold til M8, kan M2 give indtrykket af, at en karakter er handlekraftig, hvorimod M8 mere efterlader indtrykket af tænkthed og manglende handlemuligheder. Det interessante, som disse fire filmeksempler demonstrerer, er, at nøjagtig den samme musik i nøjagtig den samme scene kan påvirke vores oplevelse af den samme karakter i forskellige retninger (positivt/negativt), alt efter hvilken narrativ kontekst vi får præsenteret. Det er dog ikke kun musikkens betydning, der er påvirkelig af den narrative kontekst. Fx kunne det tænkes, at hvis vi havde set karakteren i sidste scene enten grædende eller smilende, ville en lignende differentiering af sympatien, sikkert have været til stede.

7.3. Sammenfatning af analyserne

Ved at sammenstille respondenternes besvarelser fra den auditive undersøgelse med både en analyse af de musikalske strukturer i musikeksemplerne og respondenternes besvarelser i de musikvisuelle eksempler, har jeg kunnet give en beskrivelse af, hvilken betydning filmmusik kan have i forhold til vores engagement i filmkarakterer. Det er naturligvis ikke en udtømmende beskrivelse, idet min undersøgelse kun bygger på enkelte filmeksempler, men jeg kan alligevel konkludere, at filmmusikken faktisk kan have indvirkning på vores oplevelse af en films karakterer. I MF1a/b beskrev jeg, hvordan musikken havde betydning for, om vi oplevede præsten sympatisk, og i MF2a/b betød musikken, at vi oplevede de to karakterers forhold som enten endt eller begyndende, hvilket kunne have betydning for måden vi sympatiserede med dem på. I MF3a/b betød musikken ikke alene, at vores opmærksomhed om en fysisk genstand (kniv) i filmbilledet blev vakt, men også at vi oplevede bæreren af denne kniv som ond. Eksemplerne vidste oven i købet, at den antipati og frygt for den mandlige karakter som musikken havde vakt, i samme åndedrag betød, at vi følte og sympatiserede med kvinden. MF4a/b og MF5a/b viste dels, at forskellige stykker musik kunne have indvirkning på, om vi oplevede en karakter som handlekraftigt eller handlingslammet, men viste ligeledes, hvordan vores betydningsgenerering af musikken i forhold til tilskuerens karakterengagement er afhængig af den narrative kontekst, idet den samme musik i den samme scene kunne resultere i henholdsvis sympati og antipati.

8. Opsamling og konklusion

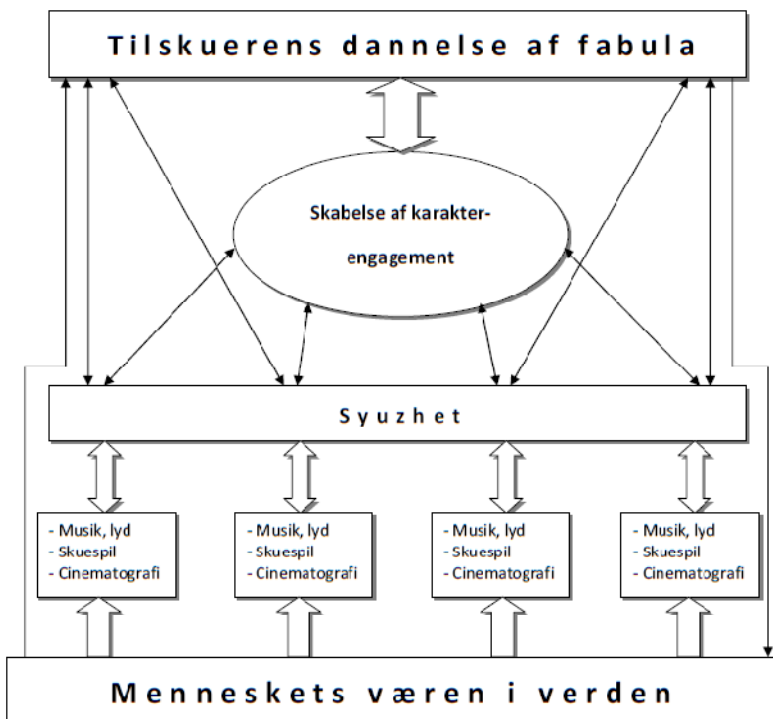
Jeg har forsøgt vha. forskellige kognitive teorier at begrunde, hvorfor musikken har en betydning for vores engagement i filmkarakterer. Bl.a. har jeg, ved at implementere filmmusik i en generel filmvidenskabelig skemamodel, fundet frem til, at musik ikke i sig selv kan fungere som narrativ formidler. Dette har betydning, når man skal vurdere, hvilken betydning filmmusikken har på vores engagement i filmkarakterer. Den betydning, som vi oplever musik formidler, bl.a. pga. vitalitetskonturer/følelser og sociokulturel erfaring, må derfor ses i relation til den narrative kontekst, den eksisterer i, for at vi kan forklare den oplevelse af konkret følelsesformidling, som vi ofte forbinder med filmmusikken. Den narrative konteksts indflydelse på karakterengagementet er da også tydelig i respondentundersøgelsen, hvor vi så, hvordan den påvirker vores sympati/antipati for en karakter, selvom musikkens umiddelbare betydning var den samme (jf. MF4a/b og MF5a/b).

En af farerne i forbindelse med forklaringer på musikkens indflydelse på tilskuerens betydningsgenerering er, i forlængelse af ovenstående, at man overvurderer dels musikkens betydning i al almindelighed i forbindelse med en audiovisuel tekst, men også en overvurdering af den intertekstuelle betydning musikken menes at bibringe. Analysen af MF4a/b og MF5a/b viser med al ønskelig tydelighed, at vurderingen af musikkens betydning i audiovisuelle tekster i høj grad må bero på en helhedsvurdering af både auditive, visuelle og narrative elementer i forbindelse med mainstreamfilmen, idet respondenterne karakteriserede hovedkarakteren forskelligt, selvom filmmusikken var den samme. At lægge for meget vægt på musikkens intertekstuelle betydning, som jeg mener fx Kassabian gør, er en risiko, som musikteoretikeren skal tage sig i agt for. Dette skyldes, at denne ofte er i besiddelsen af en stor musikhistorisk (sociologisk og kulturel) viden og i sin iver for at videreformidle denne viden måske glemmer, at den langtfra er almenviden for den gennemsnitlige mainstreamtilskuer.

Dermed ikke sagt, at vores betydningsgenerering af musikken ikke er i stand til at bringe nogen som helst betydning ind i filmmediet, hvilket de øvrige filmeksempler da også viser. I stedet opfatter jeg vores betydningsgenerering af filmiske virkemidler i forhold til karakterengagementet som en dynamisk vekselvirkning mellem alle filmens virkemidler og tilskueren. Hele tiden foregår vores betydningsgenerering af filmmusikken på baggrund af den samlede narrative (fabula), som vi selv er med til at skabe og hele tiden forholder os til, pga. dens vigtighed i forhold til vores forståelse af filmens fortælling og dermed også filmens karakterer.

På baggrund af de kognitive teorier jeg har gennemgået i specialet og respondentundersøgelsen, har jeg nedenfor (Figur 15) forsøgt at illustrere grafisk, hvordan jeg mener, at vores skabelse af karakterengagement foregår. Vores væren i verden bærer i sig selv en betydning (erfaring) med sig, som influerer vores betydningsgenerering i forhold til de forskellige filmiske virkemidler (musik, lyd, skuespil, cinematografi), men har også en direkte indflydelse på vores dannelse af fabulaen og

Figur 15



indirekte på vores skabelse af karakterengagementet. Musikken har jeg placeret i de samme 'stilkasser', som også de andre filmiske virkemidler er placeret i. Dette skal forstås således, at de både påvirker vores betydningsgenerering i fællesskab, men også at de påvirker hinanden indbyrdes i samarbejde med vores betydningsgenerering. Virkemidlerne påvirker naturligvis også syuzhetten, da den konstitueres af netop disse virkemidler. Udover at vores dannelse af fabula påvirkes af vores væren i verden, bliver den også skabt på

baggrund af vores oplevelse af syuzhetten. Vores oplevelse af syuzhetten påvirker igen vores karakterengagement, ligesom også fabula påvirker dette. Alle disse påvirkninger kan også virke i modsat retning, således, at det karakterengagement vi har skabt, kan påvirke vores oplevelse af syuzhetten (og dermed de forskellige stilistiske virkemidler).

I forlængelse af dette forsøg på at placere skabelsen af karakterengagement i et syuzhet/fabula-diagram, forstår jeg *musikkens* påvirkning af vores engagement i filmkarakterer således:

I forbindelse med oplevelsen af musikalske vitalitetskonturer, sammenligner vi disse konturer synæstetisk (på et subliminalt niveau) med bestemte følelseskonturer, som er erfarede gennem vores væren i verden, og i den forbindelse også vores erfaring af filmmediet. Det kan, som Iben Have nævner, fx være vores oplevelse af oppe/nede: At være oppe er positivt, hvorimod det er negativt at være nede. Det kan også være dissonanser, som vi oplever som distraherende eller endda

farlige, hvorimod en opløsning af dem opleves som værende forløsende. Erfaringerne må anses for at være kulturelle erfaringer, idet oplevelsen kan være forskellig fra kultur til kultur, selvom der eksisterer visse vitalitetskonturer, der tilsyneladende opleves ens på et universelt plan. De vitalitetsfølelser, som genereres af musikken og vores erfaringer, kan direkte forbindes til konkrete følelser. Spørgsmålet er blot, i hvor høj grad dette er tilfældet i en filmperception, hvor konturer fra andre filmelementer påvirker vores perception. I stedet nuancerer og konkretiserer den øvrige filmkontekst, i større eller mindre grad, den følelse, der er genereret af musikken og vores erfaring, ligesom denne følelse nuancerer den øvrige filmkontekst, og tilsammen genereres sammensatte og kognitive følelser. Disse påvirker tilskuerens karakterengagement, idet tilskueren hele tiden evaluerer karaktererne i mainstreamfilmen, fordi karaktererne skaber den virkelighedsfølelse (igennem en kausalbetinget væren i filmuniverset), der er essentiel for tilskuerens indlevelse i denne type film.

I forlængelse af ovenstående påviser respondentundersøgelsen empirisk min tese omkring musikkens indflydelse på tilskuerens karakterengagement og kontekstens betydning for dette. Det er dog altid vanskeligt at vide, hvorvidt sådanne undersøgelser giver et reelt billede af det undersøgte, idet mange faktorer kan have indflydelse på det endelige resultat. Som jeg forklarede i *Empiriindsamlingen* (afsnit 6.1), er det umuligt at lade respondenter se en hel film og derefter lade dem beskrive, hvorvidt musikken har indflydelse på deres karakterengagement. Hertil er filmmediet alt for komplekst. At fortælle respondenterne, at det netop er musikkens indflydelse, der søges afdækket, vil påvirke respondenterne til at sætte et unaturligt fokus på filmmusikken. Hvis man i stedet ønsker at løse dette problem ved kun at analysere, kræver det, at man mere konkret inddrager forskellige filmvidenskabelige teorier, som fx Johannes Riis' teorier omkring filmskuespil og David Bordwells mere generelle gennemgang af filmiske virkemidler i eksempelvis *Film Art* (2008).⁷¹ Dermed kan man lettere sandsynliggøre, fra hvilke virkemidler de konkrete betydninger, man oplever, stammer fra.

Interview vil altid i den ene eller anden form sætte den interviewede i en form for beredskab, som i filmperceptionsammenhæng er helt unaturlig. Den interviewede, selvom denne ikke præcis ved hvad undersøgelsens formål er, vil være bevidst om, at denne skal forholde sig eksplicit til et eller andet, der skal undersøges, og dermed rette en del af sit fokus på selve undersøgelsen og ikke udelukkende på det, som ønskes undersøgt. Når vi normalt går i biografen og ser film, er det i virkeligheden, det modsatte vi oplever (og forventer at opleve), nemlig en eller anden form for en

⁷¹ Se litteraturliste.

rejse til en anden 'verden', hvor vi, hvilket især er gældende for mainstreamfilmen, netop forventer at skulle *opleve* i stedet for at *reflektere*. I *Murray Smith karakterengagement og musikken* (5.6) var jeg inde på, er det netop en af mainstreamfilmens forcer, at publikum kan leve sig ind i filmens univers, og at disse netop *ikke* er bevidste om de forskellige virkemidler.

Det er dog min overbevisning, at min receptionsundersøgelse til en vis grad verificerer min teori om filmmusiks indflydelse på tilskuerens karakterengagement. Det er især resultaterne fra de undersøgelser, hvor respondenter blev udsat for to helt ens film med forskellig musik, der verificerer denne teori. Her gav respondenterne udtryk for, at de oplevede filmkaraktererne forskelligt, alt efter hvilken musik, der blev benyttet i musikseksemplerne, hvorfor det netop må være filmmusikkens indflydelse, der bevirker de forskelligartede karakterengagementer.

Filmmusikken må derfor anses for at have indflydelse på vores dannelse af karakterengagement, selvom denne indflydelse i høj grad beror på en samlet oplevelse af filmmediet, og derfor er afhængig af, hvilken betydning andre filmiske elementer genererer i os.

Selvom jeg i dette speciale har koncentreret mig specifikt om filmmusikkens betydning i mainstreamfilmgenren, mener jeg, at inddragelse af karakterengagementsteorien (og andre filmvidenskabelige teorier) i andre musikvisuelle analysekontekster ligeledes kan være gavnlige (fx i kunstfilm, reklamer, musikvideoer, koncerter, musikerperformance etc.) omend i en modificeret udgave, der netop tager hensyn til de specifikke visuelle kontekster, musikken indgår i.

Litteraturliste

Bøger:

Barnholdt, Ole: *Arrangør*

Århus, 2005, Systime

Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks,*

New York, 2008, Continuum

Bonde, Lars Ole, *Musik og Menneske – Introduktion til Musikpsykologi,*

Frederiksberg C, 2009, Samfundslitteratur

Bondebjerg, Ib: *Filmen og det moderne,*

København, 2005, Gyldendal

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film,*

London, 1997 (1985), Routledge

Bordwell, David og Thompson, Kristin: *Film Art,*

New York, 2008, McGraw – Hill International Edition, (Eight Edition)

Brown, Steven: *Introduction: "How Does Music Work?" Toward a Pragmatics of Musical Communication,*

Artikel i: Brown, Steven og Volgsten, Ulrik (red.): *Music and Manipulation,*

New York og Oxford, 2006, Berghahn Books

Christensen, Jørgen Riber: *Diplopia, or Ontological Intertextuality in Pastiche,*

Artikel i: Dorfman, Ben: *Culture Media Theory Practice – Perspectives*

Aalborg, 2003, Aalborg Universitetsforlag

Christensen, Ove: *Nøgne billeder – de danske dogmefilm*

København, 2004, Forlaget Medusa

Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*,
New York, 1994, Columbia University Press

Cousins, Mark: *Filmens Historie*,
København K, 2005, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck

Darby, William og Bois, Jack Du: *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends*,
Jefferson, 1990, McFarland & Company, Inc., Publishers

Davis, Richard: *Complete Guide to Film Scoring*,
Boston, 1999, Berklee Press

Davis, Todd F. og Womack, Kenneth: *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*,
New York, 2002, Palgrave Macmillan

Feldman, Robert, S.: *Essentials of Understanding Psychology*
New York, 2008, McGraw – Hill, (Seventh Edition)

Ginneken, Jaap van: *Screening Difference*,
Lanham, 2007, Rowhan & Littlefield Publishers, Inc.

Gravesen, Finn og Knakkegaard, Martin: *Gads Musik Leksikon*,
København, 2003, Gads Forlag

Grodal, Torben: *Filmoplevelse*,
København, 2007, Forlaget Samfundslitteratur

Hansen, Ole Ertløv: *Mediebrugeren – en opgave for kognitionsforskningen*,
Artikel i: Jantzen, Christian og Thellefsen, Torkild Leo: *Videnskabelig begrebsdannelse*,
Aalborg, 2006, Aalborg Universitetsforlag

Hartvig, Claus og Pedersen, Karl: *Musik og Lyd – MIDI- og studieproduktion*,
København, 1999, Gyldendal

Have, Iben: *Lyt til tv*,
Århus, 2008, Aarhus Universitetsforlag

Haastrup, Helle Kannik: *Filmanalyse*,
Artikel i: Rose, Gitte og Christiansen, H. C.: *Analyse af Billedmedier*,
Frederiksberg C, 2006, Forlaget Samfundslitteratur

Jensen, Klaus Bruhn (red.): *A Handbook of Media and Communication Research*,
New York, 2002, Routledge

Karlin, Fred og Wright, Rayburn: *On the Track*,
New York, 2004, Routledge

Kassabian, Anahid: *Hearing Film*,
New York, 2000, Routledge

Knakkegaard, Martin: *The Musical Ready-Made*
Artikel i: Graakjær, Nicolai og Jantzen, Christian: *Music in Advertising*
Aalborg, 2009a, Aalborg University Press

Knakkegaard, Martin: *Browsing the Suggestive Catalogue: Music in Modern Fantasy Films*
Artikel i: Christensen, Jørgen Riber: *Marvellous Fantasy*
Aalborg, 2009b, Aalborg University Press

Kvale, Steinar: *Interview*
København K, 2007, Hans Reitzels Forlag

Langkjær, Birger: *Filmlyd & filmmusik*,
København, 1997, Museum Tusulanums Forlag

Langkjær, Birger: *Den lyttende tilskuer*,
København, 2000, Museum Tusulanums Forlag

Middleton, Richard: *Studying popular music*,
Buckingham, 1990, Open University Press

Passer, Michael W. og Smith, Ronald E.: *Psychology – the science of mind and behavior*
New York, 2004, McGraw – Hill, (Second Edition)

Riis, Johannes: *Spilleets Kunst*,
København, 2003, Museum Tusulanums Forlag

Smith, Murray: *Engaging Characters*,
Oxford, 1995, Oxford University Press

Tagg, Philip: *Music, Moving Images, Semiotics, and the Democratic Right to Know*,
Artikel i: Brown, Steven og Volgsten, Ulrik (red.): *Music and Manipulation*,
New York og Oxford, 2006, Berghahn Books

Tagg, Philip og Clarida, Bob: *Ten Little Title Tunes*,
New York og Montreal, 2003, The Mass Media Music Scholars' Press

Volgsten, Ulrik: *Between Ideology and Identity: Media, Discourse and Affect*,
Artikel i: Brown, Steven og Volgsten, Ulrik (red.): *Music and Manipulation*,
New York og Oxford, 2006, Berghahn Books

Westergaard, Svend: *Harmonilære – Teksthefte*,
København, 1961, Wilhelm Hansen, Musik-Forlag

Zakharov, Vladimir: *The Problem of Genre in Bakhtin "School"*,
Artikel i: *Social Science* (Rubrik: *Philology*)
Minneapolis og Moskva, 2008, volume 39, nr. 1, s. 49-62

Internet:

http://en.wikipedia.org/wiki/3-D_film (Sidst besøgt den 19. maj, 2010).

http://en.wikipedia.org/wiki/Fabula_and_sujet (Sidst besøgt den 22. maj, 2010).

Figurer (fra eksterne kilder):

Forside: Billeder fra filmen *Taxi Driver*.

Figur 1: <http://euskom.dk/blog/2008/04/10/hvor-stammer-gestaltlovene-fra/>

Figur 8: Billede fra filmen *Prime*.

Figur 12: Billede fra filmen *Taxi Driver*.

Figur 14: Billede fra filmen *Taxi Driver*.

Bilag

Bilag 1⁷² (dvd) - Dvd'ens opbygning⁷³

Eksemplerne er nummererede i forhold til hver menu, hvorfor fx **Eksempel 4** er ikke er det samme, om det optræder under **R1, R2, R3, R4, eller R5**. Det er nummerkoden i parenteserne, der afgør, hvorvidt eksemplerne er ens. Se i øvrigt **Bilag 4 og 5**.

Menu:	Undermenu:
R1:	Eksempel 1 (M1), Eksempel 2 (M2), Eksempel 3 (M3), Eksempel 4 (M4), Eksempel 5 (M5), Eksempel 6 (M6), Eksempel 7 (M7), Eksempel 8 (M8)
R2:	Eksempel 2 ⁷⁴ (MF2a), Eksempel 3 (MF3b), Eksempel 4 (MF4a)
R3:	Eksempel 2 ⁷⁵ (MF2a), Eksempel 3 (MF3a), Eksempel (MF5a)
R4:	Eksempel 1 (MF1a), Eksempel 2 (MF2b), Eksempel 3 (MF3b), Eksempel 4 (MF4b)
R5:	Eksempel 1 (MF1b), Eksempel 2 (MF2b), Eksempel 3 (MF3a), Eksempel 5 (MF5b)

⁷² Selve dvd'en findes på indersiden af bagerste omslag.

⁷³ Se eksemplernes opbygning i bilag 4.

⁷⁴ Pga. specialets omfang har jeg valgt at lade *Eksempel 1* udgå.

⁷⁵ Pga. specialets omfang har jeg valgt at lade *Eksempel 1* udgå.

Bilag 2 – resultater fra respondentgruppe R1 (auditivt forsøg)

Musikstykke M1

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Sorg	Sørgelig
2	Falde til ro, bliver lidt trist	Sørgelig
3	Den lille pige med svovlstikkerne	Sørgelig
4	Splittelse i eventyr	Sørgelig
5	Sørgeligt	Sørgelig
6	Tristhed	Sørgelig
7	Sorg – død	Sørgelig
8	Sørgelig, trist, ked af det	Sørgelig
9	Rolig, en smule sørgelig	Sørgelig
10	Sørgeligt, melankolsk, rører mig	Sørgelig
11	Inderlighed, kærlighed, melankoli, meget følelsesladet	Sørgelig
12	Sørgmodig, stille og eftertænksomt	Sørgelig
13	Melankolsk	Sørgelig
14	Fredfyldte flotte landskaber der flyver forbi	Positiv
15	Ked af det	Sørgelig

Musikstykke M2

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Weekend, frihed, køre ud af landevejen en sommerdag	Frihed, glæde, action
2	Klar til fest og ballade	Frihed, glæde, action
3	Introen til et rocknummer	- (glæde)
4	Frihed, udlevelse, Vildskab	Frihed, glæde, action
5	Glæde	Glæde, (action)
6	Fest – USA	Frihed, glæde (action)
7	Motorcykel	Frihed, (glæde, action)
8	Fest	Positiv – glæde (action)
9	Godt humør og feststemning	Frihed, glæde
10	"On the road", let's do it	Frihed, glæde, action
11	Fremadrettethed, energi	Action (glæde)
12	Køremusik – USA, lang lige vej og høj fart, overskud	Frihed, action (glæde)
13	Rockkoncert	- (action)
14	Feststemning med glæde og power	Frihed, glæde, action
15	Musik til støvsugningen	- (glæde)

Musikstykke M3

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Utilpashed, skærende	Negativ, afsky
2	Ubehag – det løber koldt ned ad ryggen og forventer et chok når som helst	Negativ, fare/frygt
3	Opbygning til noget uhyggelig – morder der kommer om lidt	Fare/frygt
4	Spænding – morderen er i huset	Fare/frygt
5	Uhygge	Fare/frygt
6	Uhygge	Fare/frygt
7	Gyser	Fare/frygt
8	Farligt, skræmmende, bange	Fare/frygt
9	Lidt uhyggeligt	Fare/frygt
10	Fare, iskoldt, løber koldt ned ad ryggen, skinger i mine ører	Negativ, fare/frygt, afsky
11	Uhygge, uharmoni	Fare/frygt
12	Gyser, ubehag, skingrende toner, uhygge	Negativ, fare/frygt, afsky
13	Uhyggelig	Fare/frygt
14	Spændingsfuldt. Opbygning til noget skræmmende.	Fare/frygt
15	Han står rundt om hjørnet, så gå ikke derhen. Du bliver myrdet!!!	Fare/frygt

Musikstykke M4

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Spændingsopbyggende, en udfordring bliver klaret	Positiv, forløsning
2	Klassisk kærlighedsmelodi. Forventning om noget godt skal til at ske.	Positiv, forløsning, kærlighed
3	To forelskede der leder efter hinanden og endelig finder hinanden	Positiv, forløsning, kærlighed
4	Ballets prinsesse får sin prins + Disney	Positiv, forløsning, kærlighed
5	Idyl – noget godt sker	Positiv, forløsning
6	Eventyr – Disney	Positiv
7	Kærlighed	Positiv, kærlighed
8	Spændingsopbyggende – til noget godt	Positiv, forløsning
9	Opbygger forventning, gensyn med venner eller ”den store kærlighed”	Positiv, kærlighed
10	Store følelser mod slutningen, kærlighedscene	Positiv, kærlighed
11	Storladent, majestætisk, glæde, det hele bliver godt	Positiv, forløsning, glæde
12	Glæde, forløsning, storladent	Positiv, kærlighed, glæde
13	De får hinanden	Positiv, forløsning, kærlighed
14	Eventyrligt, dejligt	Positiv
15	Helten vinder prinsessen	Positiv, forløsning, kærlighed

Musikstykke M5

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Eventyr, frihed og storhed	Positiv, glæde
2	Godt humør, glad march-musik	Positiv, heroisk
3	Kongelig fest – stort galla, danses i flotte kjoler	Positiv, glæde
4	Helten vender hjem – det gode sejrer	Positiv, glæde, overraskelse, heroisk
5	Friskhed	Positiv
6	Slot – kongelige	Positiv, glæde
7	Middelalderen	Positiv, glæde
8	Det gode sejrer	Glæde, heroisk
9	God stemning, det gode vandt over det onde	Positiv, glæde, heroisk
10	Hubertusjagt,	Positiv
11	Heroisk, march-agtig	Positiv, glæde, heroisk
12	Overskud, målet er nået	Positiv, glæde
13	Filmmusik	Glæde
14	Billeder af soldater på vej i krig	Positiv, kærlighed, glæde, heroisk
15	Helten på vej i krig	Positiv, glæde, heroisk

Musikstykke M6

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	Svimmelhed, kryb, der kommer listende	Negativ, fare/frygt, afsky
2	Noget man skal være bange for. Lyder som en luftalarm	Negativ, fare/frygt, overraskelse
3	Opbygning til noget farligt	Negativ
4	?	Overraskelse
5	Dystert	Fare/frygt, afsky
6	Trafikulykke	Negativ, fare/frygt, afsky
7	Gys	Negativ, fare/frygt, afsky
8	Ubehag, skræmmende, uforudsigelig	Vrede
9	Monstret dukker op	Negativ, fare/frygt, overraskelse, afsky
10	Surrealistisk	Negativ, afsky
11	Skræmmende, skærende, noget der gør ondt	Fare/frygt
12	Høj fart – racerbane, Formel 1	Action
13	Som om der skal til at ske et eller andet spændende og farligt	(Fare/frygt), overraskelse
14	Om lidt sker der noget skræmmende	Negativ, fare/frygt, overraskelse
15	Kæmpe bi-sværmer suser forbi	Negativ, vrede

Musikstykke M7

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	"Yes, jeg klarede det" – det befriende sejrstudtryk	Positiv, heroisk
2	Majestætisk. Som om kongen bliver præsenteret for folket	Positiv, heroisk
3	Galla i 1800-tallet	Positiv, glæde, heroisk
4	Sejrceremoni	Positiv, overraskelse, heroisk
5	Storhed	Action, heroisk
6	Sejr	Positiv, action, heroisk
7	Film	Positiv, overraskelse, heroisk
8	Surprise! Nu sker der noget utroligt/opsigtsvækkende	Overraskelse, heroisk
9	Sejr triumf	Positiv, glæde, heroisk
10	Riddere i en turnering	Positiv, heroisk
11	Majestætisk, pompøs, prangende	Positiv, glæde, heroisk
12	Højtideligt, en vigtig person ankommer	Glæde, heroisk
13	Kongeligt	Positiv, heroisk
14	Heroisk	Positiv, action, heroisk
15	Helten kommer ridende	Positiv, glæde, overraskelse, heroisk

Musikstykke M8

Respondent nr.	Respondentens besvarelse	Min fortolkning evt. på baggrund af verificeringsskema.
R1-1	En ny dag begynder trods krise og katastrofer – det bekymrede men alligevel håbefulde udtryk	Sørgelig
2	Dystert og sørgmodigt	Sørgelig
3	Helten der ridder hen over stepperne	Fare/frygt
4	Ubåde der dykker ned på mission	Fare/frygt, sørgelig
5	Udvikling	Overraskelse
6	Tomhed	Negativ
7	Stort skib	-
8	Trist, mellemfornøjet – hverken helt glad eller helt sur	Sørgelig
9	Dunkel i starten. Det onde ER sket, men så bliver det lysere	Negativ, vrede, afsky
10	Store, flotte landskaber, som man flyver hen over, eller et skib der sejler over oceaner	Positiv
11	Natur-agtig, organisk på en måde, anerkendende	-
12	Sørgeligt, betænksomhed – erkendelse af noget trist/noget er slut	Sørgelig
13	Tænker ikke rigtig på noget	-
14	Sørgelig stemning med et twist af foragt	Kærlighed, vrede, afsky
15	En lyd jeg ikke kan sætte handling på	Sørgelig

Bilag 3 – resultater fra respondentgrupperne R2-R5 (MF = Musik/film)

Eksempel MF1a

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om henholdsvis præsten og nonnen?	b) Hvem har ret? Præsten eller nonnen?
R4-1	Præsten argumenterer godt, nonnen er stædig.	Præsten.
4-2	Nonnen er stædig og hører ikke efter præsten.	Præsten. Nonnen har ingen argumenter.
4-3	Præsten er nytænkende. Nonnen er egoist.	Synes præsten har ret.
4-4	Præsten er nytænkende, nonnen er gammeldags.	Præsten.
4-5	Præsten virker omsorgsfuld, nonnen er afvisende.	Præsten har ret.
4-6	Præsten virker flink. Nonnen virker streng.	Præsten.
4-7	Nonnen tager fejl af præsten. Hun er uretfærdig.	Præsten.
4-8	Præsten virker engageret og pålidelig. Nonnen virker af visse årsager mistroisk overfor præsten.	Præsten umiddelbart.
4-9	Nonnen kommer med beskyldninger hun ikke kender til	Præsten vil jeg mene.
4-10	Præsten er stærk. Nonnen dømmes ud fra hvad hun tror hun ved.	Synes præsten har ret.

Eksempel MF1b

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om henholdsvis præsten og nonnen?	b) Hvem har ret? Præsten eller nonnen?
R5-1	Præsten er retskaffen og rar. Nonnen er strid.	Præsten.
5-2	Præsten er måske pædofil.	Nonnen.
5-3	Nonnen er skrap – men sandsynligvis retfærdig.	Umiddelbart vil jeg give nonnen ret.
5-4	Sympati for præsten, ved ikke med nonnen.	Er i tvivl.
5-5	Præsten virker målrettet. Nonnen er bestemmende.	Præsten tror jeg. Selvom han virker lidt skummel.
5-6	Synes præsten er god og nonnen ond.	Præsten virker god, men har måske gemt i skabet.
5-7	Præsten virker mistænkelig. Nonnen virker ond.	Jeg er i tvivl.
5-8	Præsten virker betænksom, nonnen virker dum.	Det er svært at afgøre. Måske dem begge...
5-9	<i>Film genkendt. Besvarelse udgår.</i>	<i>Film genkendt. Besvarelser udgår.</i>
5-10	Præsten er skummel, nonnen beskytter eleverne.	Nonnen virker mest overbevisende.

Eksempel MF2a

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om de to personer?	b) Hvordan er de tos forhold?
R2-1	Sympatiske.	Tidligere kærester.
2-2	Sympatiske.	Har været sammen.
2-3	Synes det er synd for dem.	Jeg tror de har et tidligere forhold. Er glade for hinanden.
2-4	De er et godt par. Håber de får det bedre.	De har en masse minder, men er gået hvert til sit.
2-5	Nogle søde mennesker.	Ekskærester.
2-6	Sympatiske.	De har været kærester, er nu ekskærester.
2-7	De er sympatiske.	Noget der adskiller dem, men er stadig glade for hinanden.
2-8	Almindelige unge mennesker der kan lide hinanden.	Et godt forhold, men er desværre blevet adskilt.
2-9	De er søde.	De har først været sammen og er så blevet skilt igen.
3-1	Har ondt af dem.	De har haft et godt forhold – men der er sket noget der har ødelagt det.
3-2	Kvinden virker ked af det, manden virker rar.	De er ekskærester. Har en fortid sammen.
3-3	De virker meget flinke.	Tiltrukket af hinanden men kan ikke få hinanden.
3-4	Tilgivende, elskende.	De er blevet uvenner.
3-5	Mit indtryk af dem er godt.	Er forelskede men adskilt.
3-6	Almindelige mennesker der ser ud til at være forelsket.	Har været meget igennem og er gået fra hinanden.
3-7	Ser ud til at kunne lide hinanden. Det er godt.	Ser ud til deres forhold er slut.
3-8	Positivt indtryk af begge.	Forelskede men kæmper med noget der holder dem adskilt.
3-9	De længes. Er synd for dem.	Ulykkelig omstændighed gør at forholdet afbrydes.

Eksempel MF2b

Respon- dent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om de to personer?	b) Hvordan er de tos forhold?
R4-1	De er meget forelskede.	Deres forhold ser ud til at være rigtig godt.
4-2	Gode mennesker.	Godt. De smiler og virker glade for hinanden.
4-3	Søde.	Godt. Romantisk. Nyforelskede.
4-4	Sympatiske.	Er forelskede igen.
4-5	Hun husker ham som den eneste ene.	Et tæt forhold og de ønsker det fortsætter.
4-6	Deres glæde smitter.	Det ser godt ud.
4-7	De er sympatiske.	De er kærestes.
4-8	De virker positive, åbne og drømmende.	Finder måske sammen igen efter at have været skilt.
4-9	De er gode begge to.	De er meget forelskede i hinanden finder de ud af.
4-10	De drømmer om de gode ting.	Kærligt og smukt.
5-1	Rare personer.	De har et godt forhold.
5-2	Godt.	Kærestes.
5-3	De er søde og sympatiske.	De er forelsket i hinanden.
5-4	Sympatiske, nærværende, imødekommende. Lidt generte – på den gode måde.	De ser forelskede ud. Forestiller sig en fremtid med hinanden.
5-5	Virker ok.	De er kærestes der har fundet sammen igen.
5-6	Virker sympatiske, fordi de er glade.	Ægte kærlighed.
5-7	Godt – de er forelskede.	Forelskede.
5-8	De virker søde.	Godt forhold. Men er nok ikke sammen længere.
5-9	De er gode.	Et kærligt forhold.
5-10	Sympatiske.	De virker forelskede.

Eksempel MF3a

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om de to personer?	b) Hvordan tror du de tos indbyrdes forhold er?
R3-1	Hjælpsomme og venlige.	Skjuler de er forelskede.
3-2	<i>Filmen genkendt. Besvarelse udgår.</i>	<i>Filmen genkendt. Besvarelse udgår.</i>
3-3	De er gode og hjælpsomme.	Måske lidt anspændt men de er forelskede.
3-4	De virker lidt fjerne.	De er forelskede men de spiller kostbare overfor hinanden.
3-5	Sympatiske.	Forelsket. Men præget af hæmninger.
3-6	Virker lidt mystiske.	Det virker lidt anspændt, måske de er forelskede.
3-7	Manden bestemmer.	Godt.
3-8	Kvinden virker påtaget kølig. Manden har et legefyldt sind.	Kvinden er hemmeligt forelsket i ham men vil ikke afsløre det.
3-9	De er gode mennesker som gør "gode gerninger".	Et hemmeligt kærlighedsforhold samt arbejdsforhold.
5-1	De har en hård facade, måske fordi det er dystert.	De smiler til hinanden og flirter lidt.
5-2	Han: venlig og stærk Hun: Kærlig og venlig.	Kender hinanden godt.
5-3	Sympatiske.	Kærester.
5-4	Han virker lidt dominerende.	Arbejdsforhold.
5-5	Manden er barsk og hård, kvinden indadvendt.	Kender hinanden.
5-6	Han har travlt hun er mere afslappet.	Venner.
5-7	Ok. Manden bestemmer tror jeg.	Udmærket.
5-8	De er meget bestemte. Mit indtryk er godt.	De har et forhold, tror jeg.
5-9	De virker lidt sure på hinanden – lidt reserverede.	Lidt sure på hinanden.
5-10	-	Venner måske.

Eksempel MF3b

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Hvad synes du om de to personer?	b) Hvordan er de tos indbyrdes forhold er?
R2-1	Mand: kølig, Kvinde: mystisk.	Tidligere kærester.
2-2	Mand: kynisk, pga. kniv, Kvinde: forudseende, sorgfuld.	Farligt.
2-3	Manden er farlig med kniven.	Han bestemmer over hende.
2-4	Manden har gjort noget ved kvinden. Så hun bryder sig ikke om ham.	Det er ikke særlig godt. Hun er bange for ham og hans kniv.
2-5	Kvinden var god, "sygeplejerske", manden ond, "kniv".	Ikke specielt godt!
2-6	Kvinden er omsorgsfuld.	Tror ikke de kender hinanden særlig godt.
2-7	Manden virker ond, og kvinden virker lidt bange.	Deres forhold er ikke godt. Manden er intimiderende.
2-8	Der er intriger mellem dem. Kvinden er bange for manden.	Det fungerer ikke så godt.
2-9	Han virker forbryderagtig med kniv. Hun er mere stille og rolig. Sympati med kvinden.	De røver måske sammen.
4-1	-	Det kunne se ud som om han er lidt misundelig på den anden mand.
4-2	Mand: mystisk, kvinde: kærlig, mistænksom	Ikke så godt.
4-3	Han er hård, hun er sød.	De er ikke gode venner.
4-4	Manden er lidt skummel. Med kniv.	Måske et vanskeligt forhold.
4-5	De virker trætte.	Mistænksomme over for hinanden, ikke så meget tillid.
4-6	Kvinden er hjælpsom, hun hjælper med den tilskadekomne. Manden er forbryder, han ligner en forbryder med kniv.	Hun er bange for ham.
4-7	Manden virker interesseret i hende.	Kender hinanden lidt.
4-8	De virker lidt specielle.	Han er forelsket i hende.
4-9	Manden er bestemt, og kvinden vil gerne hjælpe.	Manden er voldelig.
4-10	Manden er brutal har kniv, kvinden omsorgsfuld.	Kvinden er bange for manden.

Eksempel MF4a

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?	b) Hvordan tolker du den sidste scene?
R2-1	Ja. En god familiefar, der kan overvinde manden.	Han har vundet.
2-2	Ja. En god far.	Han er ovenpå. Har slået det onde som truede.
2-3	Han virker til at være en god familiefar.	Fri. Har overvundet faren.
2-4	Ja. Jeg tror han er en god far, og en god ægteemand.	På vej mod nye og større ting i livet.
2-5	Ja. En stærk og samtidig hyggelig og god far.	Stærk. Har vundet over ham i kloakken.
2-6	Ja. Han er glad for sin familie.	Manden er sej, cool, modig og tør tage kampen op.
2-7	Ja. Han er en flink far.	Tager udfordringen op mod det onde og vinder sikkert.
2-8	Ja. Han er en god familiefar.	Han er på toppen af verden. Klarer alt for sin familie.
2-9	Ja. Og han er sej.	Han er sej. Vundet over den onde mand.

Eksempel MF4b

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?	b) Hvordan tolker du den sidste scene?
R4-1	Får sympati for ham. Virker som en god og glad familiefar, der udsættes for ulykke.	Han fornemmer han er alene i verden. Er handlingslammet efter at have mistet sin familie.
4-2	Ja. Han har det godt med sin familie.	Han er ulykkelig. Er bange for hvad der er efter ham.
4-3	Ja. En kærlig familiefar.	Han ser trist ud. Nederlag til det onde. Kan ikke gøre noget.
4-4	Ja. Kærlig far.	Manden i kloakken har slået hans familie ihjel, tror jeg.
4-5	Ja. Virker glad for sine børn, og den familie han har omkring sig.	Hovedpersonen er bange for den anden mand. Er i vildrede.
4-6	Ja. Han er en rar familiefar.	Han kan ikke gøre noget imod den onde mand.
4-7	Ja. Han er et rart menneske.	Ved ikke hvad han skal gøre.
4-8	Ja. Han er god ved sin kone og børn.	Han er trist. Måske har den anden mand taget hans familie.
4-9	Ja. En god og kærlig familiefar.	Er blevet alene og ved ikke hvad han skal gøre med den onde mand.
4-10	Jeg synes han er kærlig, men usikker.	Han er ked af det og bange for manden.

Eksempel MF5a

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?	b) Hvordan tolker du den sidste scene?
3-1	Han virkede først som en god mand, men var utro.	Han tror han kan alt.
3-2	Han er lidt en gris, når han er hans kone utro.	Manden føler sig ret meget.
3-3	Nej. Først kærlig, derefter utro.	Han er ligeglad. Er selvglad.
3-4	Nej. Virker først hensynsfuld, men er konen utro.	Tror han kan det hele. Er følelseskold.
3-5	Han har styr på mange ting, men ikke parforhold.	Han er selvsikker, og er egentlig ligeglad med sin utroskab.
3-6	Nej. Han er glad for sig selv.	Har opnået det han ville. Er ligeglad med konen.
3-7	Han er utro overfor konen, men tænker ikke over det.	Han tænker ikke over hvad han har gjort.
3-8	Man får et indtryk af at han er usympatisk pga. han er utro.	Han er afklaret med sin situation.
3-9	Er usympatisk. God familiefar men lever et dobbeltliv.	Han anger ikke hvad han har gjort, men tror han er sej.

Eksempel MF5b

Respondent nr.	Respondentens besvarelse til: a) Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?	b) Hvordan tolker du den sidste scene?
R5-1	Lidt. Han er skurk, men samtidig kærlig.	Han har et opgør med sig selv.
5-2	Nej. Han er utro.	Moralske tømmermænd.
5-3	Sød familiefar, som har lidt kørende ved siden af.	Han ser eftertænksom ud. Han er i vildrede om hvad han skal gøre.
5-4	Sympatisk. Svær situation han er i, men man ønsker alligevel det bedste for ham, trods utroskab.	Virker eftertænksom. Er i tvivl om hvilken kvinde han skal vælge.
5-5	God familiefar og mand, med problemer.	Han tænker over sin situation.
5-6	Ikke rigtig.	Lever dobbelt liv, ved ikke hvad han skal gøre.
5-7	Umiddelbart en god familiefar, der elsker sine børn og sin kone, men har en affære.	Han er splittet følelsesmæssigt.
5-8	Han lever et dobbeltliv – han er utroværdig – men han virker samtidig meget kærlig.	Som om at han er meget alene og splittet mellem to verdener.
5-9	En kærlig familiefar, men som er utro.	Er ked af hvad han har gjort.
5-10	Ved ikke. Virker dog til at være en kærlig familiefar.	Angrer.

Bilag 4 – Skemaer som viser, hvordan de forskellige filmeksempler er bygget op

Jeg vil benytte mig af følgende begreber og forkortelser i skemaerne:

- F1-F+* Forkortelse af filmeksempel. Fra hvilke film filmklippene stammer fra (Jf. bilag 5 og 6).
- Film:* Filmklippet som respondenterne bliver bedt om at respondere i forhold til. Den sidste scene i det samlede filmeksempel.
- Kontekst:* En given scene(r) som i eksemplet vil blive vist inden en bestemt scene.
- M1-M8* Forkortelse af musikeksempel. Eksemplerne er udelukkende auditive.
- MF1-MF5b* Musikeksemplerne sat sammen med filmeksemplerne. Evt. med en narrativ kontekst.
- Musik:* Musikken som høres i eksemplet. Såfremt jeg gør brug af flere musikeksempler i sammenhæng med et filmeksempel, vises dette med arabertal, fx Musik 1, Musik 2 etc. og vil blive vist/afspillet for, af hinanden uafhængige, respondentgrupper.
- R1-R5* Respondentgruppe 1-5. Respondenterne i grupperne bliver kun benyttet i hver deres respektive gruppe.
- Spørgsmål:* De spørgsmål som bliver stillet til respondenterne i forbindelse med eksemplet.

Respondentgruppe R1 vil blive udsat for otte musikeksempler uden visuel kontekst og filmekontekst (M1-M8). Jf. *Bilag 1, 5 og 6*.

Skemaerne følger næste side.

Eksempel MF1a/b (Respondentgruppe R4/R5)

Film	En præst og nonne skændes. Fra filmen <i>Doubt</i> .
Kontekst	En præst tager sig kærligt af en dreng, som tilsyneladende er udstødt af sin klasse.
Musik 1	M5 og M7 (MF1a, R4).
Musik 2	M3 og M6 (MF1b, R5).
Spørgsmål 1	Hvad synes du om henholdsvis præsten og nonnen?
Spørgsmål 2	Hvem har ret? Præsten eller nonnen?

Filmeksemplet viser en nonne og præst, som skændes om, hvorvidt præsten har givet en dreng vin og udnyttet ham seksuelt. Den narrative kontekst viser, hvordan præsten tilsyneladende hjælper drengen og er god ved ham. Til denne kontekst er der lagt forskellig musik til, alt efter om man ser MF1a eller MF1b. Til MF1a er der lagt positivt heltemusik til, som skal forsøge at sætte præsten i et positivt lys, hvorimod der er lagt musik til MF1b, som er beskrevet af R1 som ubehagelig/uhyggelig. Mit formål

med denne sidste musik er, at denne musik skal sætte præsten i dårligt lys, ved at den bliver spillet i de scener, hvor han tilsyneladende er god ved drengen, hvorfor den muligvis kan påvirke tilskueren til at mene, at han præsten har ureelle hensigter.

Eksempel MF2a/b (Respondentgruppe R2/R3/R4/R5)

Film	Et forelsket par. Fra <i>Prime</i> .
Musik	M1 (MF2a, R2 og R3)
Musik 2	M4 (MF2b, R4 og R5)
Spørgsmål 1	Hvad synes du om de to personer?
Spørgsmål 2	Hvordan er de tos forhold?

I dette filmklip, der tilsyneladende viser to forelskede personer, er der henholdsvis sat musik til, som R1 overvejende har beskrevet som sørgelig (MF2a), og musik som overvejende er beskrevet positivt (MF2b). Hvilken betydning har dette for tilskuerens oplevelse af karaktererne?

Eksempel MF3a/b (Respondentgruppe R2,/R3/R4/R5)

Film	En mand og dame som taler sammen.
Musik 1	Ingen (MF3a, R3 og R5)
Musik 2	M3 (MF3b, R2 og R4)
Spørgsmål 1	Hvad synes du om de to personer?
Spørgsmål 2	Hvordan tror du de tos indbyrdes forhold er?

I eksempel MF4a/b ser vi en scene, hvor en dame og mand taler sammen. Imens kvinden er ved at hjælpe en såret, skærer manden bandage ud med sin kniv. Der er ikke musik i MF3a, hvorimod der i MF4b er sat musik til, som er ubehagelig og uhyggelig. Hvilken indflydelse har dette på tilskuerens oplevelse af de to?

Eksempel MF4a/b (Respondentgruppe R2/R4)

Film	Ser en mand <i>en face</i> . Fra <i>Taxi Driver</i> .
Kontekst	Scene som skaber sympati med manden + scene som er faretruende for manden. Henholdsvis fra <i>Falling In Love</i> og <i>X-files</i> .
Musik 1	M2 (MF4a, R2)
Musik 2	M8 (MF4b, R4)
Spørgsmål 1	Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?
Spørgsmål 2	Hvordan tolker du den sidste scene?

I eksempel MF5a opbygger vi først sympati med en karakter pga. dennes kærlighed til sin kone og børn. Herefter præsenteres vi for noget udefrakommende, som truer vores karakter, inden vi til sidst ser ham gå ned ad en gade med mange mennesker. Denne scene ses både med musik, som er positiv, actionpræget og frihedsassocierende og musik som fortrinsvis er fundet sørgelig af respondenterne i R1.

Eksempel MF5a/b (Respondentgruppe R3/R5)

Film	Ser en mand <i>en face</i> . Fra <i>Taxi Driver</i> .
Kontekst	Scene som skaber sympati med manden + scene der viser manden er utro. Fra <i>Falling In Love</i> .
Musik 1	M2 (MF5a, R3)
Musik 2	M8 (MF5b, R5)
Spørgsmål 1	Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?
Spørgsmål 2	Hvordan tolker du den sidste scene?

Filmscenen respondenterne bliver bedt om at tage stilling ud fra den sidste scene i eksemplet, der er den samme scene som i MF4a/b, i de samme to musikalske varianter. Den narrative kontekst viser, at hovedkarakteren er sin kone utro. Vil respondenterne få et forskelligartet indtryk af hovedkarakteren, alt efter hvilken musik der høres?

Bilag 5 – Musikstykker

M1 (Musikeksempel 1): Hovedmotivet fra *Schindlers List* (1993, Steven Spielberg, *Schindlers Liste*).
Komponeret af John Williams.

M2: Intro til *You Shook Me All Night Long* (fra albummet *Back In Black*, AC/DC, 1980)
Bl.a. brugt i filmene: *Maximum Overdrive* (1986, Stephen King), *Howard Stern's Private Parts* (1997, Betty Thomas), *A Knight's Tale* (2001, Brian Helgeland), *Iron Man 2* (2010, Jon Favreau) etc.

M3: Nedadgående opbyggende cluster.
Komponeret af Leslie Rasmussen.

M4: Kort stykke fra *Romeo og Julie Ouverturefantasi* (1870-86, Pyotr Illich Tchaikovsky)
Bl.a. brugt i filmene: *The Jazz Singer* (1927, Alan Crosland), *Moonraker* (1979, Lewis Gilbert), *A Christmas Story* (1983, Bob Clark), etc.

M5: Hovedmotivet fra *Midway* (1976, Jack Smight, *Slaget om Midway*).
Komponeret af John Williams.

M6: Musik fra *There Will Be Blood* (2008, Paul Thomas Anderson).
Komponeret af Jonny Greenwood.

M7: Meget kort stykke af hovedmotivet fra *Superman* (1978, Richard Donner).
Komponeret af John Williams.

M8: Musik fra *Legend of the Fall* (1994, Edward Zwick).
Komponeret af James Horner.

Bilag 6 – Primære og sekundære filmeksempler

Primære filmeksempler – benyttet visuelt/auditivt i MF1a/b-MF5a/b

Doubt (2008, John Patrick Shanley)

- Brugt i eksempel MF1a/b

Falling in Love (1984, Ulu Grosbard)

- Brugt i eksempel MF4a/b og MF5a/b

Last of the Mohicans, The (*Den Sidste Mohikaner*, 1992, Michael Mann)

- Brugt i eksempel MF3a/b

Prime (*Kærester*, 2005, Ben Younger)

- Brugt i eksempel MF2a/b

Taxi Driver (1976, Martin Scorsese)

- Brugt i eksempel MF4a/b og MF5a/b

X Files, The (*Strengt Fortroligt*, Sæson 1, Afsnit 3, 1993, Harry Longstreet)

- Brugt i eksempel MF4a/b

Sekundære filmeksempler – nævnt i specialet

Accidental Tourist (*Turist ved et Tilfælde*, 1989, Lawrence Kasdan)

Komponist: John Williams

American Grafitti (*Sidste Nat Med Kliken*, 1973, George Lucas)

Komponist: Diverse

Apocalypse Now (*Dommedag Nu*, 1979, Francis Ford Coppola)

Komponist: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola og diverse

Easy Rider (1969, Dennis Hopper)

Komponist: Diverse

Jaws (Dødens Gab, 1975, Steven Spielberg)

John Williams

Lawrence of Arabia (Lawrence af Arabien, 1962, David Lean)

Komponist: Maurice Jarre

Lilies of the Field (Markens Liljer, 1963, Ralph Nelson)

Komponist: Jerry Goldsmith

Psycho (1960, Alfred Hitchcock)

Komponist: Bernard Herrmann

Raiders of the Lost Ark (Indiana Jones, 1981, Steven Spielberg)

Komponist: John Williams

Star Wars (Stjernekrigen, 1977, George Lucas)

Komponist: John Williams

Star Wars: Episode II – Attack of the Clones (2002, George Lucas)

Komponist: John Williams

Superman (1978, Richard Donner)

Komponist: John Williams

Uncle Tom's Cabin (Onkel Toms Hytte, 1927, Harry Pollard)

Komponist: Erno Rapee

Witches of Eastwick, The (Heksene fra Eastwick, 1987, George Miller)

Komponist: John Williams

Bilag 7 – Respondentdata (R1 – R5) – Alder, køn, beskæftigelse

Respondent nr.	Alder	Køn (M/K)	Beskæftigelse (erhverv/studie)
R1-1	28	K	Underviser HTX
1-2	29	K	Cand. Mag.
1-3	17	K	STX
1-4	31	M	Cand. Mag.
1-5	29	K	Jurist/Anklager
1-6	29	K	Ergoterapeut
1-7	28	M	Murer
1-8	28	K	Marketing
1-9	26	M	Analytiker Trainee
1-10	30	K	Biolog
1-11	29	M	Musiklærer
1-12	26	K	Universitetsstuderende
1-13	28	K	Lægesekretær
1-14	32	M	Systemansvarlig
1-15	16	K	STX
R2-1	29	K	Cand. Mag.
2-2	79	K	Pensionist
2-3	17	K	STX
2-4	17	K	STX
2-5	34	M	Lagerekspedient
2-6	18	K	STX
2-7	16	K	STX
2-8	17	M	STX
2-9	17	M	STX
R3-1	18	K	STX
3-2	16	K	STX
3-3	18	K	STX
3-4	17	K	STX
3-5	17	M	STX
3-6	17	M	STX
3-7	18	M	STX
3-8	30	M	Universitetsstuderende
3-9	30	K	Cand. Mag.

Respondent nr.	Alder	Køn (M/K)	Beskæftigelse (erhverv/studie)
R4-1	17	K	STX
4-2	17	K	STX
4-3	17	M	STX
4-4	18	M	STX
4-5	17	M	STX
4-6	16	K	STX
4-7	36	M	Lager og logistik
4-8	33	K	Socialrådgiver
4-9	41	M	Mekaniker/portmand
4-10	40	K	Sosa
R5-1	24	M	Sælger
5-2	59	M	Tømrer
5-3	55	K	Sygeplejerske
5-4	28	K	Cand. Mag.
5-5	17	M	STX
5-6	18	M	STX
5-7	18	M	STX
5-8	16	K	STX
5-9	17	M	STX
5-10	18	M	STX

I alt 53 respondenter i alderen 16-79 år.

RESPONDENTUNDERSØGELSE (R1)

Alder: __	Køn: M <input type="checkbox"/>	K <input type="checkbox"/>	Erhverv/Studie:
-----------	---------------------------------	----------------------------	-----------------

Der vil blive spillet 8 korte musikstykker, som jeg vil bede dig skrive din umiddelbare association til. Det kan fx være du associerer den musik du hører til en bestemt stemning, en handling, eller bestemte billeder osv. Der er ikke nogle rigtige eller forkerte svar i denne undersøgelse, og det er vigtigt, at du skriver lige nøjagtig hvad DU forbinder med de forskellige stykker. Du bedes lytte godt efter musikken, og først skrive din besvarelse efter stykket er færdigafspillet. Der vil efter hvert musikstykke være en pause på 15 sekunder, hvor du kan skrive din besvarelse. Skriv hvilket stykke du tror det er, hvis du genkender musikken.

Musiknummer:

1

2

3

4

5

6

7

8

Musikstykkerne vil nu blive afspillet igen. Denne gang bedes du skrive ud for følelserne i skemaet nedenunder, hvilke af musikstykkerne (nummer 1 – 8) du synes, kan forbindes med de 11 forskellige følelseskategorier. Synes du et musikstykke passer til flere af følelserne nedenunder, skal du skrive nummeret på musikstykket ud for ALLE de følelser du forbinder med det.

Følelse:

Musikstykke nummer:

Negativ	
Positiv	
Kærlighed	
Action	
Fare/Frygt	
Vrede	
Glæde	
Sørgelig	
Overraskelse	
Afsky	
Heroisk	

RESPONDENTUNDERSØGELSE (R2)

Alder: __	Køn: M <input type="checkbox"/>	K <input type="checkbox"/>	Erhverv/Studie:
-----------	---------------------------------	----------------------------	-----------------

Der vil blive vist 4 korte filmsekvenser, hvortil der er knyttet spørgsmål, som du bedes besvare. Der er IKKE nogle rigtige eller forkerte svar i denne undersøgelse og det er vigtigt, at du skriver lige nøjagtig hvad DU forbinder med de forskellige filmsekvenser. Følg godt med i filmsekvenserne og skriv først din besvarelse EFTER hver filmsekvens er blevet vist. Der vil efter hver filmsekvens være en pause på 30 sekunder til HVERT spørgsmål. Du behøver ikke skrive hele sætninger, men blot skrive enkelte ord, hvis du mener dette kan besvare (evt. nogle af) spørgsmålene. Såfremt du genkender filmene, bedes du skrive ud for filmnummeret, hvilken film du mener der bliver vist klip fra.

Film nr.	Spørgsmål
-----------------	------------------

1:	a) Hvad synes du om de to personer?
----	-------------------------------------

b) Hvordan er de tos forhold?

2: a) Hvad synes du om de to personer?

b) Hvordan tror du de tos indbyrdes forhold er?

3: a) Sympatiserer du med manden? Hvorfor/hvorfor ikke?

b) Hvordan tolker du den sidste scene?

*De resterende 3 spørgeskemaer(R3, R4 og R5) er bygget op på samme måde. Spørgsmålene der blev stillet i disse, kan ses i **Bilag 2**.*

