

Underlægningsmusikkens Emotionelle Udtryk: **En Audiovisuel Analyse af *Married Life* fra Pixars *Up***



Kandidatspeciale i Musik

Mads Schou Ebbesen
Andreas Hansen

**Underlægningsmusikkens Emotionelle Udtryk: En Audiovisuel Analyse af
Married Life fra Pixars *Up***

Aalborg Universitet
31. maj, 2018

Indholdsfortegnelse

Abstract.....	4
Indledning.....	5
Emnefelt og Afgrænsning.....	5
Analyseobjekt og Fremgangsmåde	8
Begrebsafklaring og Det Videnskabelige Felt	12
Musik og Film.....	12
Musik og Følelser.....	17
Musik og Følelser i Film	29
Respondentundersøgelsen.....	32
<i>Married Life</i> og Pixar	40
Det Overordnede Analyseobjekt	40
MARRIED LIFE SOM MONTAGE	41
DEN NARRATIVE RAMME	45
ELLIE'S THEME	51
OVERSIGTEN.....	53
FORM, TONALITET OG HARMONIK.....	64
Det Musikalske Udtryk	69
ANALYSE I BREDDEN	70
ANALYSE I DYBDEN	78
Det Audiovisuelle Udtryk	85
UNDERLÆGNINGSMUSIK OG BILLEDE.....	85
SYMBOLER OG REFERENCER.....	92
FILMENS FORLØB	96
Konklusion.....	107
Referencer	111
Litteratur.....	111
Hjemmesider	114
Filmmateriale.....	114

Abstract

Music is often regarded as a signifier of emotion itself. In the field of research of film some argue that music is one of the strongest sources of emotion, and so this master thesis aims to examine this very relationship between music and emotion in a cinematic context. In identifying how different, concrete musical factors carry and influence emotional meaning in the composition as a film soundtrack, the thesis investigates how the theoretical findings of such correlations from a perspective of music as ‘isolated signifier’ translates into a context of audiovisuals.

The study is based around an in-depth, qualitative music and film analysis of the montage sequence *Married Life* from the Pixar film, *Up*. This particular empirical object of analysis has been chosen due to (1) its strong emotional qualities which represents contrary emotions of both *happiness* and *sadness*, (2) its cultural status as an almost iconic film sequence in regards to the very emotion of it, (3) because of the prominence of the music soundtrack as signifier of emotional meaning, and (4) because the film sequence represents a relatively well-defined stylistic convention as seen at Pixar Animation Studios. These things considered, we argue that the analytical findings based upon this admittedly narrow piece of empirical data may serve as value in regard to supporting, clarifying or even challenging some main points of the established fields of research in *music and emotion*.

The theoretical groundwork, to which the results of the analysis is compared, relies on empirical studies by theorists such as Juslin, Hevner, Gabrielsson and Lindström. The thesis thus summarizes the essential, concrete findings from this field of research and aims to apply it in the audiovisual context of the montage sequence, *Married Life*. The results from this case example reveals an overall compliance with the theoretical field of music and emotion. Specifically in regard to the musical parameters such as tempo and loudness the study reveals their significance for the immediate emotional expression of the film music. In addressing other Pixar films as well, the analysis shows that most of the compositional techniques used in *Married Life* appear to be thorough stylistic tools used by Pixar.

Indledning

"Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion itself"

Claudia Gorbman (1987, 73)

Emnefelt og Afgrænsning

Sammenhænge mellem musik og følelser har helt tilbage til antikken vakt interesse hos mennesket og gør det fortsat i dag (Juslin & Sloboda 2010, 3). Videnskaben forsøger i den forbindelse at sammenkoble varianter af konkrete faktorer i musikkens struktur og/eller tekstur med lytterens forskellige potentielle følelsesreaktioner. Som regel tager sådanne undersøgelser afsæt i en begribelse af musikken som autonom betydningsdanner (Heinlein 1928; Hevner 1937; Meyer 1956; Scherer & Oshinsky 1977; Juslin 1997; Gagnon & Peretz 2003; Gabrielsson & Lindström 2010), men musik står imidlertid ikke nødvendigvis alene i et værk. I filmkunstens audiovisuelle univers (blandt andre) indgår musik som en vigtig medaktør i filmens kommunikation af følelser. Derfor må man mene, at udforskning af sammenhænge mellem konkrete musikalske faktorer og hvilke følelser disse medvirker til at udløse eller repræsentere tillige har sin merit i konteksten af filmæstetik.

I filmmediet indgår musikken som betydningsdannende element i forenet samspil med mediets billede- og øvrige lydside, filmens gestalt, idet tilskueren oplever filmen som en samlet informationsstrøm, ikke som summen af enkelte elementer for sig (Chion 1994; Langkjær 2000). Når film vækker følelsesmæssige reaktioner hos tilskueren, er musikken (eller mangel på samme) således et vigtigt betydningsselement, omend dens eksakte 'rolle'

for oplevelsen er vidt omdiskuteret blandt både film- og musikteoretikere (fx Altman 1980; Gorbman 1987; Kalinak 1992; Chion 1994; Langkjær 2000; Kassabian 2001). Annabel Cohen, blandt flere, argumenterer dog i den forbindelse for, at musikken er en af de stærkeste kilder til netop følelsesmæssige reaktioner i film (2010, 879).

Det omfattende videnskabelige fokus på relationerne mellem musik, film og følelser til trods, forekommer det dog sparsomt med forskning som i en filmæstetisk kontekst udforsker føromtalte helt konkrete kompositoriske virkemidler og parametre ift. gestaltens emotive tilskuereffekt. Som nævnt indledningsvist har videnskaben allerede blikket rettet mod sådanne konkrete sammenhænge, blot i en kontekst af musik som selvstændigt objekt; spørgsmålet er, hvorvidt resultater fra denne forskning i en udstrækning kan overføres til domænet af audiovisuel (film)æstetik? Et meget rammende citat fra Birger Langkjær antyder, at det ikke umiddelbart lader sig gøre uden forbehold:

Musik er ikke bare lystig eller tungsindig, smuk eller gribende; den er det i en given kontekst med en given emotiv tilskuereffekt, der på ingen måde kan afledes direkte af musikkens ekspressive karakter. (2000, 49)

Billedsiden samt lydsidens øvrige ekspressive udtryk må i betragtning også, for at undersøge disse sammenhænge i filmmusik. Dermed bliver det arbejde vi efterlyser formentlig så meget desto mere komplekst.

Vi har iagttaget, at forskning i konkrete sammenhænge mellem musik og følelser i den isolerede musikalske kontekst hyppigt inddrager forsøgspersoner (i et eller andet format) til at levere vurderinger af en følelsesrelateret respons på et givent musikalsk input (Heinlein 1928; Hevner 1937; Scherer & Oshinsky 1977; Juslin 1997; Gagnon & Peretz 2003; Wu et al. 2014) - hvilket synes at være en oplagt metodisk tilgang, idet spørgsmålet jo omhandler *menneskets* emotionelle reaktion på noget. Flere peger imidlertid på en række udfordringer eller komplikationer ved at anvende forsøgspersoner i en sådan sammenhæng - bl.a. uhensigtsmæssigheder som følge af den kunstige 'laboratorie-situation' i selve forsøget, samt den betydelige forskel på forskellige personers individuelle emotionelle reaktioner (Have 2008, 151; Becker 2010, 128; Vuust 2017). Metoden er videnskabeligt anerkendt, men ikke ufejlbarlig.

I dette speciale vil vi forsøge at undersøge emnefeltet *musik og følelser i det audiovisuelle* uden at bero hovedsageligt på testpersoners udsagn, men på kvalitativ analyse. Vi mener, at Langkjær (2000) fremsætter et nyttigt teoretisk og metodisk analysegrundlag til formålet. I

sin metodiske tilgang til filmanalyse inddrager han et nøgleelement i analysen, nemlig tilskueren. Ikke i den forstand, at han plæderer for at basere analyser på udsagn fra testpersoner, faktiske mennesker, men med at tage udgangspunkt i en tænkt tilskuer, altså en *“teoretisk og analytisk rekonstruktion af tilskuerens oplevelse”* (ibid., 13), der foretager ‘forventlige’ mentale aktiviteter og følelsesmæssige investeringer som reaktion på filmens udtryk.

Fokuserede kvalitative analyser (som tager aktivt højde for tilskuerens samlede audiovisuelle oplevelse), af især kulturelt signifikante (mainstream-)film¹, vil vi argumentere for, kunne være fornuftige bidrag til den nuværende viden om, hvorledes helt konkrete musikalske strukturer og teksturer *i en filmæstetisk betydningsramme* spiller sammen med forskellige typer af følelsesreaktioner. Langkjær foreslår i tråd med den påstand, at man videnskabeligt bør diskutere tilskuerens oplevelse og aktive bearbejdning af audiovisuelle medier på fire forskellige niveauer, hvoraf det fjerde niveau - “[et] *diegetisk og narrativt niveau, der fungerer som en mental rammemodel*” (2000, 50) - er konstrueret af tilskueren med udgangspunkt i bl.a. vedkommendes generelle og film-kulturelle forforståelse. Erfaringsstrukturer influerer ifølge dette teoretiske standpunkt oplevelsen af filmens gestalt (se evt. også Becker 2010; Vuust 2017). Det forhold rejser spørgsmålet, hvorvidt filmmediet i sig selv er med til at påvirke, bevare eller måske endda konstituere selv samme filmkulturelle konventioner som dens egen betydning fordrer forforståelsen af. Er en given stilistisk filmkonvention (eller -cliché) med til at manifestere en kultur og dermed de *kognitive makrorammer* (ibid., 61) ud fra hvilke den også samtidig opleves af tilskueren?

I såfald giver det god mening at tage afsæt i analyseobjektet som empirisk studie af filmmusikkens konkrete strukturer og teksturer ift. gestaltens emotive tilskuereffekt. Kan man uddrage tendenser, som stemmer overens med, nuancerer eller udfordrer den forskning, der fra et afsæt i en selvstændig musikæstetisk betydningsramme allerede beskæftiger sig med problemstillingen? Det er spørgsmål, som denne afhandling vil beskæftige sig med.

De formelle rammer i denne afhandling tillader næppe dybdegående analyser af tilstrækkeligt mange film til at kunne afdække en hel filmkulturs æstetiske konventioner, så i stedet vil vi tage udgangspunkt i et enkelt velegnet filmudsnit fra en enkelt velegnet film og lade denne tjene som eksemplificerende repræsentant for metoden - i dette tilfælde den introducerende (og blandt fans ikoniske) montage-sekvens i Disneys Pixars *Up* fra 2009.

¹ Film, der gerne i en forstand kan siges at repræsentere en generel (i nærværende tilfælde kontemporær, vestlig) filmæstetisk konvention eller strømning.

Vi vil med afsæt i en kvalitativ audiovisuel analyse af denne montage-sekvens, kaldet *Married Life*, undersøge, hvorledes underlægningsmusikkens helt konkrete musikalske strukturer og teksturer er med til at repræsentere og konstituere de givne audiovisuelle emotionelle udtryk i spil. Der vil blive antaget et fortrinsvist fokus på følelserne *glæde* og *tristhed*, da disse lader til at være særligt repræsenterede i montage-sekvensens udtryk. Hertil følger spørgsmålet om, hvilke yderligere betydningslag musikken formidler i kraft af den samlede audiovisuelle kontekst som betydningsobjekt (i både dens umiddelbarhed og over den tidslige forståelsesramme).

Vi vil således lade analyseobjektet indgå som en slags 'ekspertvidne' til at supplere det etablerede videnskabelige felt, ud fra tesen om, at den i en udstrækning benytter sig af selvsamme stilistiske virkemidler, som den af tilskueren forstås ud fra. For nuancerne skyld vil vi i tillæg undertiden perspektivere ud til Pixars resterende filmiske repertoire, og inddrage lokale komparative analyseredslag i andre film, hvor det findes relevant. Vores håb med dette greb er, under afhandlingens givne rammer, at indikere, at visse af de uddragne stilistiske og æstetiske virkemidler er udtryk for en generel stil hos Pixar.

Analyseobjekt og Fremgangsmåde

Den udvalgte montage-sekvens fra *Up* er velegnet til afhandlingens formål af flere årsager. Først og fremmest er selve filmen ikke et ukendt værk, men en populærkulturel mainstreamfilm, der har slået vellykket igennem internationalt (og bl.a. vundet to ud af sine i alt fem Oscar-nomineringer, samt åbnet filmfestivalen i Cannes). Musikken har desuden vist sig at være et ganske anerkendt 'hit', og komponisten Michael Giacchino har høstet adskillige priser for den, herunder en Oscar, en Golden Globe, BAFTA, og to GRAMMY Awards (Edgewater Rocket Science and Music, Inc. 2018).

Up er udgivet af Walt Disney Pictures og produceret af animationsvirksomheden Pixar Animation Studio, der næppe kan nægtes at være et kulturelt signifikant og kommercielt succesfuldt selskab (se fx Box Office Mojo 2018). Filmen falder dermed under et samlet repertoire af Pixars filmproduktioner - en række af spillefilm og kortfilm, som godt med nogenlunde rimelighed kan siges overordnet at tilhøre samme stilistiske 'udtryks-palette' (populærkulturelle mainstream-animationsfilm, ofte henvendt til både børn og voksne). Som netop nævnt i foregående afsnit kan vi i denne afhandling ikke forpligtige os på at redegøre for en hel filmstilistisk konvention, men for at kunne tale om mulige '*tendenser*' af konkrete

korrelationer mellem filmmusik og følelser, er det alligevel relevant i et omfang at skele til hvorvidt analysens resultater er unikke tilfælde for analyseobjektet, *Up* og *Married Life*, eller udtryk for generelle tendenser. Fordi *Up* er en enkelt film blandt et afgrænset katalog, *Pixar-film*, kan vi som alternativ til at sammenligne med stilistiske konventioner for populærkulturelle animationsfilm i generel forstand 'nøjes' med at holde sekvensen op imod komparative 'lokale' analyser af andre film(scener) af Pixar. Denne afhandling bevæger sig således i øvrigt fra at være en enkeltstående analyse af en enkelt filmscene mod også at være et begyndende oprids af en bredere filmæstetisk stil hos Pixar Animation Studio - en slags '*Pixar-stil*', om man vil.

Fordi vi i dette studie ønsker at holde analyseresultaterne op imod etableret forskning i *musik og følelser*, og fordi denne har en tilbøjelighed til at arbejde med emotionelle kategorier af 'absolutter', formoder vi, at det desuden er en umiddelbar fordel, hvis analyseobjektet er relativt eksplicit i sit emotionelle udtryk. Det har Pixar (som i høj grad henvender sig til en målgruppe af børn) ry for at være. Deres film *Up* synes ingen undtagelse til dette ry.

Såvidt valget af en film af Pixar. Blandt de mange af Pixars ikoniske filmscener har vi valgt at tage udgangspunkt i lige netop den indledende montage-sekvens fra *Up* af flere årsager. For det første behandler montage-sekvensen i løbet af sin spilletid flere emotionelle udtryk. Faktisk vil vi argumentere for, at scenen just er karakteristisk ved sin stærke vekselvirkning mellem to emotionelle yderpunkter - *glad/lykkelig* og *trist/ulykkelig*. Dette forhold er indlysende gavnligt for analysens formål, idet vi netop gerne vil undersøge forskellige musikalske virkemidlers korrelationer med gestaltens repræsentation af *forskellige* følelser og stemninger. For det andet finder vi underlægningsmusikken i netop *Up*-montagen særligt interessant som analyseobjekt, fordi den anvender samme grundlæggende melodiske og harmoniske temamateriale i sin musikalske formidling og understøttelse af hele filmsekvensens emotionelle spektre (hvilket i øvrigt udfordrer en 'populær' forsimplet tendens til at tænke bevægelsen fra 'glad' til 'trist' som musikalsk repræsenteret ved et skifte i tonaliteten fra dur til mol - eller vice versa). For det tredje kommunikerer montage-sekvensen *Married Life* sin samlede betydning udelukkende via billeder og musik; der er ingen lydeffekter eller dialog. Via den auditive sansekanal kommunikerer filmscener ellers ofte simultant via flere ekspressive udtryk - musik, lydeffekter og dialog, som alle tilsammen med billedet udgør filmens gestalt. I dette speciale ønsker vi, som indledningsvist betonet, at fokusere på *musikkens* emotionelle rolle, og derfor i mindre grad at beskæftige os med at analysere øvrige auditive ekspressive udtryks betydning for det emotionelle udtryk. Hvis

sådanne betydningselementer er til stede i udtrykket, bør man som udgangspunkt forholde sig til dem, og derfor mener vi ikke, at det er en ulempe for analysens formål, at musikken optræder som eneste auditive element - omend dette forhold selvfølgelig i samme ombæring betinger, at der netop tages højde for den måde som musikken og billedet da indgår i samspil med hinanden i fraværet af øvrige auditive elementer.

Vi vil, som nævnt, tage analytisk udgangspunkt i den 'tænkte' tilskuer (Langkjær 2000, 13). Som supplement til denne metodiske analysetilgang vil vi dog inddrage en mindre respondentundersøgelse. Denne tjener til at verificere vores allerede forudgående antagelser ift. den tidlige progression af det emotionelle udtryk i montage-sekvensen, og dermed nedbringe analytisk bias. Metoden for undersøgelsen vil blive gennemgået i afsnittet "*Respondentundersøgelsen*", der falder umiddelbart inden selve analysen. På baggrund af undersøgelsen inddeler og reducerer vi analyseobjektet, *Married Life*, i overordnede kapitler af emotioner - passager i løbet af filmsekvensen, som i uafhængige testpersoners vurderinger er præget af én af de to antagede følelsetyper, glæde og tristhed.

Vi vil tilgå analysen med teoretisk afsæt i en redegørelse for centrale videnskabelige diskurser i begribelsen af det audiovisuelle udtryk. Desuden er det et centralt formål med analysen at forholde underlægningsmusikkens kompositoriske virkemidler mod det etablerede videnskabelige felt af korrelationer mellem musik og følelser, og løbende i analysen diskutere analyseobjektets teoretiske overensstemmelse med dette fundament. En redegørelse for disse videnskabelige diskurser og teorier foretages i det følgende afsnit. I samme ombæring foretages også en løbende afklaring af afhandlingens teoretiske position ift. centrale begreber.

Løbende vil vi følge op på de vigtigste tråde og pointer fra analyseafsnittets fortløbende diskussion; forholde os vurderende kritisk til afhandlingens metodiske fremgangsmåde; og foreslå perspektiver til potentielt videre studier. Inden den omtalte teoretiske redegørelse og diskussion følger kort nogle praktiske bemærkninger:

Denne afhandling er henvendt musikfaglige. Forståelsen af flere centrale analysepointer fordrer altså et vist kendskab til grundlæggende musikanalytiske redskaber og fagudtryk. Desuden anvendes den mest basale medieteoretiske og dramaturgiske fagterminologi indforstået. Vores forståelse af sådanne betegnelser tager, medmindre anderledes angivet, afsæt i Bordwell og Thompsons forklaringer fra deres grundige lærebog om filmkunst: *Film Art - an introduction* (2013).

For optimalt udbytte af denne afhandlings indhold, anbefaler vi læseren at have set Pixar-filmen *Up* på forhånd. Som et minimum forventes det, at læser om ikke andet er orienteret i de knap fire og et halvt minut, som udgør analysens kerne, nemlig montage-sekvensen *Married Life* (der blandt andet kan tilgås i bilaget under mappen *Respondentundersøgelsen*, navngivet *input 3*).

Afhandlingen anvender konsekvent de oprindelige engelsksprogede navne på de film og karakterer, der inddrages. Undertiden henvises til specifikke tidspunkter i *Up* i formatet: mm:ss. Disse tidsangivelser tager udgangspunkt i filmen, som den foreligger på filmportalen Netflix².

² Tidsangivelser er derfor inklusiv fx indledende logoer, o.l.

Begrebsafklaring og Det Videnskabelige Felt

Music's ability to express and arouse emotions is a mystery that has fascinated both experts and laymen at least since ancient Greece.

Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (2010, 3)

Musik og Film

For overhovedet at kunne forholde sig til samspillet mellem filmmusik og følelser, er det essentielt at tage i betragtning, hvordan musik og lyd som betydningsobjekter i det hele taget relaterer sig til den audiovisuelle gestalt, og hvorledes den aktive tilskuer oplever og forstår betydningen af udtrykket. Derfor ser vi det behørigt at forholde os til selve forholdet mellem musik (lyd) og billede i en audiovisuel kontekst, inden vi behandler spørgsmålet om musik og følelser i såvel bred forstand, som filmæstetisk kontekst. En slavisk gennemgang af hele det videnskabelige felt i bred forstand er ikke ærindet med kapitlet - snarere en fortrinsvist fokuseret teoretisk redegørelse og diskussion af de for afhandlingen mest relevante teoretiske overvejelser, begreber og værktøjer. Dog finder vi det behørigt at indramme de enkelte emner kortfattet i sin aktuelle historiske og overordnede videnskabelige kontekst.

Siden filmens tidlige år har musik spillet en vigtig rolle - endda før lydfilmens gennembrud. Ved stumfilmens introduktion i slutningen af det 19. århundrede blev live-musik i biografen anvendt til at maskere støjen fra filmprojektoren, men da dette støjproblem løste sig i takt

med teknologiens udvikling, blev denne 'støj-overdøvende' musik ikke afskaffet - den var gået over til en rolle som forstærker af filmens udtryk (Cohen 2010, 881).

Før lydfilmens gennembrud i slutningen af 1920'erne blev stumfilmens teknikker til at formidle historier visuelt og uden dialog udviklet, og alt musik i biografer blev tilføjet billedet på stedet af pianister eller orkestre (Bordwell & Thompson 2013, 480). *The Jazz Singer* (1927) er almindelig anerkendt som den første lydfilm med synkroniseret dialog og musik (Burkholder et al. 2010, 874; Kalinak 1992, 67; Altman 1980, 68), som både indeholdt scener med diegetisk sang og dialog samt non-diegetisk musik til at akkompagnere filmens fortælling (Burkholder et al. 2010, 874). Med etableringen af denne teknologi åbnede helt nye muligheder sig for filmskabere til at formidle og udtrykke filmens narrativ. Det medførte samtidig nye arbejdspladser, og mange europæiske komponister, herunder fx Sergei Eisenstein og Max Steiner, immigrerede i løbet af 1930'erne til Hollywood for at komponere musik til den nye filmindustri (ibid., 875; Bordwell & Thompson 2013, 479). Med sig bragte de musiktraditioner fra komponister som Wagner, Strauss, og Debussy (Burkholder et al. 2010, 875). Max Steiner etablerede med sin musik til *King Kong* (1933) modellen for den klassiske "*Hollywood film score*" indeholdende musikalske virkemidler som fx *ledemotiver*, *Mickey Mousing*, og andre styrende, følelsesfremkaldende og stemningsskabende virkemidler³ (ibid, 875; Kalinak 1992, 71). Musikken kom også til at spille en vigtig rolle i animationsfilm-genren med Walt Disneys animerede kortfilm, *Steamboat Willie* (1928), som den første i rækken af mange (Burkholder et al. 2010, 876).

Trods lydens indtog i film, fulgte videnskaben ikke straks med. Alt tydede på, at lyd til film var kommet for at blive, men filmkritikken og filmteorien var i lang tid efter stadig overvejende billedfikseret. Det fik Rick Altman (1980) til at komme med en opsang om den oversete filmlyd og en opfordring om en orientering mod lyden og et større fokus på den samlede filmoplevelse. Herfra fulgte filmforskningens "auditive turn" i 1980'erne, som var en forøgelse af den videnskabelige interesse for filmens lydside (Langkjær 2000, 19) - blandt andet, mener nogle, som følge af lydteknologiens udvikling og indførelsen af Dolby-systemet (Buhler et al. 2010, 366). Men selvom Altman (m.fl.) har sat fokus på lyden i filmteorien, bygger præmissen for argumentationen, ifølge Birger Langkjær, stadig på forskellige antagelser og fejlslutninger omkring forholdet mellem lyd og billede - nogle mener, at lyden er vigtigst, andre at billedet er vigtigst, og endelig er der dem, som mener, at lyd og billede er

³ De musikalske faktorer, der defineres som følelsesfremkaldende eller stemningsskabende, behandles i afsnittet *Musik og Følelser*.

lige vigtige (Langkjær 2000, 17-23). Men diskussionen om hvilke af disse elementer, der teoretisk er vigtigst for tilskuerens filmoplevelse, er faktisk ugyldig:

Den franske lydteoretiker og komponist Michel Chion fremførte i starten af 1990'erne en række indflydelsesrige argumenter og begreber om lyd i film. Hans værk *L'Audio-Vision* fra 1990⁴ synes at være et grundlæggende bidrag til nyere filmlydteori og til udviklingen af audiovisuel filmanalyse. Én af Chions hovedpointer bygger på opfattelsen af, at man ikke kan tale om filmens billed- og lydside som selvstændige, isolerede enheder, da de perciperes af tilskueren som én samlet helhed. Han mener, at tilskueren indgår en "symbolsk pagt" med filmmediet - *den audiovisuelle kontrakt* - når vedkommende oplever lyd og billede som én helhed (Chion 1994, 222). Chion hævder: "[...] *there is no soundtrack*" (ibid., 39) - hvilket han i øvrigt mener, burde være indlysende. Han benægter ikke, at der i ordets tekniske forstand eksisterer et lydspor, men at lydsporet derimod ikke kan opfattes som en autonom betydningsenhed. De enkelte lydelementer bør forstås i kontekst med billedet og i en *vertikal* relation til det visuelle øjebliksbillede fremfor en *horisontal* relation over tid (ibid., 40). Det er altså lydelementerne, der i et simultant samspil med billedsekvenser giver tilskueren den audiovisuelle oplevelse. Denne sammenkobling af lyd og billede fungerer ifølge Chion gennem *synkrotese* (eng.: *synchresis*) - et begreb der er en sammensætning af termene "synkronitet" (eng.: *synchronism*) og "syntese" (eng.: *synthesis*). Når et givet auditivt og visuelt fænomen eksisterer på samme tid, betegner *synkrotese*, at tilskueren opfatter de to indtryk som en sammenhængende begivenhed (ibid., 63). Og netop tilskueren og dennes rolle som en aktiv deltager i opfattelsen af filmmediet har de seneste år vundet indpas i diskussionen om musikkens betydning i film (Grodal 2007, 174).

Filmteoretikeren Birger Langkjær (2000) bidrager til dette ståsted med sin kognitionspsykologiske indfaldsvinkel fra tilskuerens perspektiv. Han behandler i sin bog, *Den lyttende tilskuer*, generelle teoretiske overvejelser om lydens betydning for tilskueren samt tilskuerens perception af musik og lyd i film, og forholder sig opponerende til den ovenfor benævnte række af filmvidenskabens fejlslutninger. Langkjærs fokus er i høj grad på *den samlede filmoplevelse*, og han mener (i forlængelse af Chions teorier), at ingen af ovenstående påstande er holdbare, da man med sådanne forholder sig til lyd og billede som selvstændige betydningssystemer. Selvom lyd og billede rent teknisk forekommer som adskilte betydningsbærende elementer, er filmen ikke blot en simpel sum af disse. Langkjær kalder denne problematik for *den modale fejlslutning* og illustrerer den problematiske opfattelse med ligningen " $A + V = AV$ " (Langkjær 2000, 19) - hvor han mener fejlen ligger i, at

⁴ Vi anvender i denne afhandling den engelske oversættelse *Audio-Vision - Sound on Screen* fra 1994

en sådan komplementaritetsmodel ikke tager højde for gestaltens merbetydning. Chion anvender begrebet *øget værdi* (eng.: *added value*), omkring dét musikken tilfører billedet. Han definerer det som værende den ekspressive og/eller informative værdi, med hvilken lyden beriger et givent billede (Chion 1994, 5). Han taler både om, hvordan reallyde og dialog tilfører billedsiden øget værdi, og (vigtigere for denne afhandlings henseende) hvordan musikken gør. Med afsæt heri argumenterer Langkjær for, at man altid må indtænke tilskuerens samlede oplevelse af filmen og dens elementer som perceptuel helhed. Han drager med den slutning stærke paralleller til gestaltpsykologien, som netop tager udgangspunkt i menneskets tilbøjelighed til at skabe en helhed ud af enkeltdele, hvor helheden ofte er mere end blot summen af enkeltdelene.

I forbindelse med den kommende analyse abonnerer vi på denne overbevisning om, at en begribelse af filmmediet bør tage afsæt i tilskuerens samlede audiovisuelle oplevelse. Og vi vil mene, at vores analyseobjekt understøtter argumenterne for, at lyd plus billede giver en større betydning end blot summen af de to isoleret set. Naturligvis kommer man næppe uden om midlertidigt at behandle lyd og/eller billede analytisk som separate elementer (og det bør man heller ikke), i forbindelse med en dybere analyse af elementerne, men ovenfor redegjorte teorier betoner vigtigheden af, at vi som en integreret del af analysen også holder disse elementer sammen mod hinanden, og forholder os til, hvad de sammensat betyder i tilskuerens oplevelse (som indledningsvist nævnt, en *tænkt* tilskuer). Derfor er det desuden relevant at forholde sig til, hvordan tilskueren aktivt oplever og forstår filmen.

Langkjær benytter i sin teori begrebet *top-down-processing* fra psykologien - som betegner den proces, hjernen foretager sig for at skabe vores perception ud fra det sansede og allerede eksisterende viden, forventning og erfaring. Det er i kraft af denne *erfaringsbaserede* perception, at tilskueren generelt forstår musikkens betydning - “[...] ved at projicere bestemte typer af mentale eller kognitive modeller fra vores øvrige erfaringsverden ind i musikken” (Langkjær 2000, 45). Han skelner mellem fire niveauer af betydning, som alle er simultant samspillende og interagerende. Vi *sanser* verden gennem sensoriske stimuli, hvorefter *perceptionsprocessen* skaber en helhed ud fra de sansede enkeltdele (ibid., 34). Tilskueren perciperer altså filmen som ét hele, hvor forskellige ekspressive visuelle såvel som auditive udtrykselementer, som fx musik, bevægelser, ansigtsudtryk, visuel iscenesættelse osv. influerer den samlede oplevelse. I den forbindelse vil vi fremhæve, at særligt det menneskelige ansigt (eller symboler på menneskelige ansigtstræk), nævner Langkjær, har tendens til at tiltrække tilskuerens opmærksomhed, da

det er særligt styrende for kommunikationen af en persons følelser og/eller intentioner (ibid., 23). Udover tilskuerens sanse- og perceptionsniveau foreslår Langkjær desuden et *receptionsniveau*, som er bestemt af et *diegetisk og narrativt niveau* (ibid., 50). Receptionsniveauet udgøres af tilskuerens kognitive og emotive reaktioner, evalueringer og foregribelser. Det diegetiske og narrative niveau beskriver han som "*en slags aktiveret tilskuerviden om karakteristiske handlings- og erfaringsstrukturer, om tid og rumrelationer samt mulige eller forventelige handlings- og situationstyper*" (ibid., 50). Det er altså tilskuerens generelle viden og erfaring, de *kognitive makrorammer*, der influerer dennes helhedsoplevelse. Sidstnævnte niveau foreslår medieteorikeren Iben Have dog at udfolde til ad samme logik at omfatte hele tilskuerens sociokulturelle baggrund. Hun mener, at evner, værdier, holdninger, sproglige tilhørsforhold, æstetisk fornemmelse og endda humør alle spiller ind på modtagerens forståelse og betydningsdannelse af det audiovisuelle produkt (Have 2008, 62 og 68). Med tilskuerens *reception* af et filmøjeblik menes i denne afhandling altså den aktive kognitive og emotionelle bearbejdning af det *perciperede* på baggrund af disse udfoldede makrorammer.

Vi hæfter os ved netop Langkjærs distinktion mellem *perception* og *reception*, omend de to niveauer af betydningsoplevelse i hans udlægning er tæt knyttede (og formentlig af samme årsag ellers ofte benyttes og forveksles i flæng). I *Psykologibogen* sidestiller Mogens Brørup m.fl. faktisk stort set betydningen af *perception* og *reception*; de tildeler blot termene et tilhørsforhold hos to forskellige fagfelter, psykologien og medieforskningen henholdsvis (Brørup et al. 2000, 170). I visse passager af analysen får vi brug for en skelnen mellem de to niveauer, så vi holder imidlertid fast i Langkjærs udlægning. I bred betydning vil vi i praksis undertiden anvende *oplevelse* eller *forståelse* som generelle betegnelser for tilskuerens samlede filmindtryk - uden skelnen mellem de enkelte fire niveauer. Filmens betydning (herunder den *emotionelle betydning*) forstår vi altså med udgangspunkt i en tænkt tilskuers samlede oplevelse af det audiovisuelle udtryk - en oplevelse som ved nærmere granskning kan opspaltes i fire simultant interagerende niveauer. Analysen vil således tilgå montage-sekvensen fra *Up* med afsæt i denne redegjorte medieteoritiske position. Med den afklaring af vejen følger nu redegørelsen for de teoretiske korrelationer mellem musikkens konkrete elementer og disses medførte emotionelle udtryk.

Musik og Følelser

En fællesnævner i de fleste studier om filmmusik er forbindelsen mellem filmens underlægningsmusik og tilskuerens følelser (fx Gorbman 1987; Kassabian 2001; Langkjær 2000; Have 2008). Følgende kapitel behandler musikkens følelsesmæssige betydning og funktion for mennesker i både en 'isoleret' musikalsk kontekst og en audiovisuel. Som første ærinde i kapitlet vil vi forholde os til det spørgsmål, som ofte presser sig på, når man beskæftiger sig med følelser i musik: Hvad menes overhovedet med ordet *følelser* (i den engelske betydning: *emotion/feeling*) i en sådan sammenhæng?

I denne afhandling skelner vi *følelser* fra *stemninger* (eng.: moods); de to termer er i en vis forstand to sider af samme sag, og bliver ofte anvendt lidt i flæng. Vi synes ikke at kunne spore nogen entydig videnskabelig (eller for så vidt 'folkelig') konsensus omkring definitioner på disse termer. Samme konstatering genlyder hos Gabrielsson (2002), som påpeger: "*There is no unanimous agreement, neither in everyday language nor in psychology terminology, on the definitions of terms like feeling, emotion, mood, and affect, or their correspondences in other languages*" (Gabrielsson 2002, 123). Vi vælger i denne afhandling at tage teoretisk udgangspunkt i den tilsyneladende 'hyppigst' tilbagevendende udlægning af de to termer. Annabel Cohen destillerer det til: "[...] *moods do not have objects; emotions do*" (2010, 880). En distinktion som langt hen ad vejen klinger overensstemmende med Langkjær, der foreslår at skelne mellem tre følelsesorienterede kategorier: *Følelser*, *stemninger* og *affekter* (Langkjær 2000, 62). Han beskriver *følelser* som værende dynamiske og foranderlige og oftest handlingsorienterede eller udspringende af specifikke situationer/omstændigheder (ligesom Cohen er inde på). *Stemninger* har en mere passiv karakter og er ikke i samme omfang som følelser direkte forbundet med handlinger. De befinder sig ifølge Langkjær på et mere 'overordnet' niveau og har en mere stabil og længerevarende karakter end følelser (ibid.). Til sidstnævnte forhold (at stemninger har en sammenlignet mere *langvarig* karakter) vil vi indvende, at en given type stemning næppe bør forstås som noget, der ikke kan ændre sig på et øjeblik. Både betoner, at stemninger er noget, der kan være af både længere og kortere varighed - de kendetegner sig snarere (hvis noget) ved at være af relativt lave *intensiteter* (2009, 319). Til sammenligning, mener han, er *affekter* en følelsesmæssig respons af kortvarig men høj intensitet - fx chok eller latter (ibid., 318). Langkjær beskriver meget enigt

affekt som noget, der er kortvarigt og opstår ved chok, pludselig forskrækkelse eller lignende, og som oftest har kropslig-fysiologisk refleksskarakter (2000, 62).

I en filmkontekst kan man anvende *stemning*, om dét musikken skaber - eksempelvis ved overgangen til en ny sekvens, hvor dens ekspressive udtryk endnu ikke er fastlagt i forhold til specifikke personer og/eller handlinger. Når musikkens betydning konkretiseres og fx assisterer et mere fokuseret handlingsforløb, skifter tilskuerens oplevelsesform fra *stemning* mod *følelse* (Langkjær 2000, 63). Musikken kan således betone en stemning i filmen af generel, ikke-referential karakter - men selvom Langkjær i sammenligning med *følelser* omtaler *stemninger* som noget af "*en mere stabil og længerevarende karakter*" (ibid., 62), vil vi mene, at den ganske hastigt og entydigt kan ændre karakter, fx som reaktion på en pludselig objektrettet specifik følelse i narrativet. En etableret glad stemning kan drastisk afbrydes af en pludselig trist følelse.

Imidlertid er det ofte tilfældet, at både den anslåede stemning og de 'situationsbestemte' følelser relaterer sig til samme *grundemotion* (som defineret ved Bonde 2009, 317) - glæde, bedrøvelse, frygt, el.lign. En given scene kan eksempelvis fra start af betone en glad stemning som understøttende for et narrativt forløb, hvor konkrete situationer/hændelser atter udløser eller repræsenterer glade følelser. Omvendt kunne man også sagtens tænke sig en naturlig trist stemning i kølvandet på en hændelse, som måske udmøntede sig i en trist følelse. De to følelsesmæssige kategorier understøtter og forstærker gerne hinanden, og det kan sommetider være et flydende grænseland at skelne de to entydigt fra hinanden.

Som en betegnende 'paraply' for det konstruktive samspil mellem de to følelsesorienterede kategorier vil vi anvende betegnelsen *emotionelle udtryk*. Desuden hænder det, at teoretikere vil anvende *følelse*-prædikamentet som bred betegnelse for en emotionel respons eller kvalitet, og i de tilfælde ser vi ingen grund til aktivt at gå ind og skelne mellem, hvornår de mener *følelse* eller *stemning* (eller *affekt*); vi vil da blot anvende *følelse* i samme brede betydning.

Bemærk i øvrigt, at når vi i denne afhandling anvender formuleringer som fx "*musik udtrykker følelser*" (eller mere konkrete udgaver af samme syntaks), mener vi det selvfølgelig ikke i den bogstavelige forstand, som medfører, at musik er "[...] *et sansende/følelse væsen med en bevidsthed*" (Bonde 2009, 331), for nu at komme filosofen Peter Kivys anke mod formuleringen i forkøbet (sådan som den i citatet var oversat af Bonde). Musik er selvfølgelig ikke et sansende væsen, nej. Med en sådan formulering mener vi blot, at (et element i) musikken *er et udtryk for* en given effekt/følelse.

Dét, at musikken *udtrykker* (eller er et udtryk for) noget i denne afhandling, skal bredt forstås som en 'samlende paraply' for det forhold, at musik enten *udløser* eller *repræsenterer* en følelse hos lytteren. Iben Have, der behandler forholdet mellem musik og følelser i audiovisuelle, narrative medier ud fra en kognitivistisk musikfilosofi, diskuterer forskellen på, om musik repræsenterer en følelse eller udløser en følelse hos tilskueren og peger i den forbindelse ud på to grundlæggende teorier; *expression-teorien* og *arousal-teorien*, som kan siges at repræsentere hvert af disse 'yderpunkter' (Have 2008, 152). Førstnævnte udspringer fra filosofen Susanne K. Langer (1942) og tager afsæt i opfattelsen af, at musikken repræsenterer følelser, som genkendes af lytteren, hvilket sker ud fra forestillingen om, at de musikalske strukturer svarer til lytterens følelsesmæssige strukturer. På den anden side er der arousal-teorien, som mener, at musik ikke blot repræsenterer, men også fremkalder og udløser følelsesmæssige reaktioner i lytteren - der opstår en tilstand af opmærksomhed, når lyde rammer trommehinderne, hvorefter vores hørelse fokuserer på hændelsen, kilden til lyden og hvor den befinder sig (svarer til Chions *kausale lytning*⁵), og dermed forhøjes opmærksomheden og opretholdes af en emotionel respons (ibid.). Ved at skelne mellem de to teorier, betyder det altså, at den følelse, vi som tilskuer oplever, musikken repræsenterer, ikke nødvendigvis er den samme følelse, den udløser i os. Kontrapunktisk musikanvendelse er et godt eksempel på et tilfælde, hvor musikkens repræsenterede følelse ikke stemmer overens med det følte. Have understreger dog, at de to positioner godt kan være sammenfaldende og i det tilfælde bør teorierne opfattes komplementære (ibid.). Aalf Gabrielsson er enig i denne påstand og uddyber i sin artikel, *Emotion perceived and emotion felt: same or different*, distinktionen mellem de to alternativer. Han beskriver, hvordan de skal tænkes som to modsætninger på et kontinuum fra følelses-fri perception i den ene ende til intens emotionel reaktion i den anden (Gabrielsson 2002, 124). Lytteren vil typisk befinde sig et sted mellem de to yderpunkter, i stedet for enten/eller.

Vi anerkender denne teoretiske distinktion mellem musikkens funktion som enten følelsesrepræsentant eller følelsesudløser, men selvom det unægteligt er hensigtsmæssigt at have dem for øje i den analytiske palette af redskaber, kan man ikke altid meningsfyldt skille positionerne ad i en her-og-nu reception. De steder i analysen, hvor det forekommer relevant, vil vi forholde os til forskellen, men ellers bredt anvende *udtrykker* som en generel betegnelse for den emotionelle betydning i musikken (og filmen). Samme distinktion overføres og anvendes i en audiovisuel kontekst.

⁵ Ifølge Chion, dén lyttemåde ud af tre, som er den mest almindelige lyttemåde (1994, 25)

Med denne basale teoretiske begrebsafklaring på plads, vil vi nu i det følgende fortsætte til at redegøre for den mest væsentlige forskning inden for sammenhænge mellem musik og følelser - først i en isoleret musikalsk kontekst, sidenhen som en del af et audiovisuelt udtryk. Det er i den forbindelse væsentligt at holde sig for øje, at størstedelen af den følgende teoretiske redegørelse i udgangspunktet er fokuseret mod en anvendelse i det senere analysearbejde.

Koblingen mellem musik og følelser spores helt tilbage til oldtidens Grækenland og tilskrivelsen af de to musikalske kvaliteter, *mimesis* (imitationen eller transformationen af en ydre virkelighed) og *katharsis* (renselse af sjælen gennem en følelsesmæssig oplevelse) (Have 2008, 152; Cook & Dibben 2010, 47). Med operaens indtog i 1600-tallet blev musikken for alvor associeret med en emotionel betydningsgenstand, i kraft af dens funktion i operaen som først og fremmest var at udtrykke menneskelige følelser (Cook & Dibben 2010, 47; Gabrielsson & Juslin 2003, 504). Barokkens affektlære (eng.: *Doctrine of the Affections*) betonedede idéen om, at musik var i stand til at udtrykke bestemte følelser og vække disse hos lytteren (Buelow 1983). Denne sammenhæng mellem musik og følelser har interesseret filosoffer gennem årtusinder og psykologer de sidste 100 år. De første empiriske studier af emotionel respons på musik dukkede op i 1890'erne, men blev først bredere tilgængeligt i løbet af 1930'erne (Gabrielsson 2002, 125). En af de mest indflydelsesrige og anvendte teorier inden for forskningen i, hvordan og hvorfor musik fremkalder følelser, menes at være Leonard Meyers (1956) forventningsteori (Juslin & Sloboda 2010, 937). Hans teori går i essensen ud på, at musikken lægger forventninger ud i lytteren, og disse enten opfyldes, udsættes eller ændrer kurs, hvilket resulterer i en følelsesmæssig reaktion hos lytteren. Hjerneforsker Peter Vuust beskriver forventninger som musikkens måde at komme i kontakt med det menneskelige følelsesliv på, og som skabes gennem spænding og afspænding i de tre fundamentale dele af musikken: harmonik, melodik og rytmik (Vuust 2017, 46). Musikpsykologer blev i løbet af 1990'erne i højere grad optaget af musik og følelser, og med udgivelsen af Juslin og Slobodas antologi *Music and Emotion, Theory and Research* (2001)⁶ kulminerede denne udvikling (jf. Bonde 2009, 314). Gabrielsson og Lindström bidrager til antologien med artiklen *The role of structure in the musical expression of emotion*, i hvilken de undersøger, hvordan forskellige faktorer i den sammensatte musikalske struktur påvirker det opfattede følelsesmæssige udtryk. Dette bidrag er særligt interessant for opgavens formål; de gennemgår over 100 empiriske studier og eksperimenter inden for

⁶ Vi anvender 2. rev. udgave fra 2010

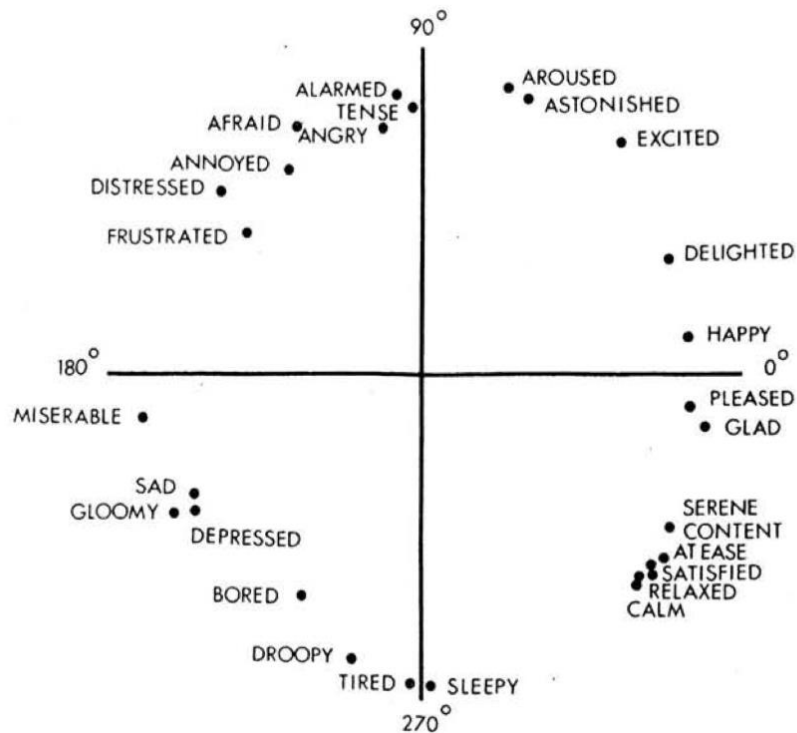
musikpsykologien, som har fokus på denne problemstilling, heriblandt resultaterne fra Kate Hevners eksperiment (Hevner 1937). Hevner udviklede en model ("mood wheel") over de følelser eller stemninger, som kan udtrykkes musikalsk, og som lytteren kan genkende. I sin undersøgelse udvalgte hun korte, tonale musikstykker, hvor hun ved siden af originalen konstruerede versioner med altererede musikalske elementer, som afveg fra originalen (fx tonalitet, harmonik, tempo, dynamik). Forsøgsdeltagerne skulle så ved hjælp af modellen beskrive de forskellige musikstykkers stemning eller følelsesindhold. Resultaterne, som fremgår af figur 1.1, viser blandt andet, at tempo og tonalitet var blandt de musikalske faktorer, som havde størst indflydelse på deltagernes vurdering af stemningen. Denne påstand møder enighed blandt flere forskere og musikpsykologer (fx Juslin 1997; Gabrielsson & Lindström 2010).

Musical factor	dignified-solemn	sad-heavy	dreamy-sentimental	serene-gentle	graceful-sparkling	happy-bright	exciting-elated	vigorous-majestic
Mode	minor 4	minor 20	minor 12	major 3	major 21	major 24	-	-
Tempo	slow 14	slow 12	slow 16	slow 20	fast 6	fast 20	fast 21	fast 6
Pitch	low 10	low 19	high 6	high 8	high 16	high 6	low 9	low 13
Rhythm	firm 18	firm 3	flowing 9	flowing 2	flowing 8	flowing 10	firm 2	firm 10
Harmony	simple 3	complex 7	simple 4	simple 10	simple 12	simple 16	complex 14	complex 8
Melody	ascend 4	-	-	ascend 3	descend 3	-	descend 7	descend 8

Figur 1.1 Hevners resultater fra eksperimenter med sammenhænge mellem musikalske elementer og stemning (Hevner 1937, 626). Tallene indikerer den relative vægt af hver enkelt musikalske faktor for hver stemningsgruppe.

Tonalitet (oversat fra det engelske udtryk "*mode*") er formentlig det mest velkendte eksempel på et musikalsk element, som har kraftig indflydelse på den oplevede følelse - også i den 'brede' bevidsthed er der populære opfattelser af, hvorledes de to 'tonalitets-køn' influerer musikkens udtryk. Og ganske rigtigt (umiddelbart): De fleste undersøgelser viser, at dur-tonalitet ofte associeres med en glad følelse og mol-tonalitet med en trist (fx Heinlein 1928; Hevner 1935; Hevner 1937; Juslin 1997; Gabrielsson & Juslin 2003; Gabrielsson & Lindström 2010). Imidlertid associeres dur og mol også med andre følelser end henholdsvis glad og trist - dur eksempelvis *yndefuld*, *fredfyldt*, eller *højtidelig*, og mol eksempelvis *dramatisk*, *foragtelig*, eller *vred* (Gabrielsson & Lindström 2010, 388). Det afhænger af den øvrige musikalske kontekst, hvilken stemning der opfattes. Et blik på James Russells (1980)

Circumplex Model of Affect (en teoretisk model, som litteraturen på dette område synes at have tendens til at anvende), kan ved første øjekast overskueligt indikere en mulig forklaring på dette forhold (figur 1.2).



Figur 1.2 *Circumplex Model of Affect* (Russell 1980, 1167)

Modellen forsøger at kortlægge og dermed kategorisere stemninger og følelser med udgangspunkt i to akser. X-aksen udtrykker hvor 'positiv' eller 'negativ' en given følelse er (*valence*), mens Y-aksen repræsenterer, hvor energisk/ophidset den er (*arousal*). Når mol teoretisk siges at udtrykke følelser af både *tristhed* og *vrede*, er det altså ikke nødvendigvis et udtryk for en markant bevægelse i følelsens valens-niveau, men i stedet energiniveau. Trods den umiddelbart store emotionelle forskel på *vrede* og *tristhed*, tilhører de to følelser altså samme 'familie', betragtet fra et endimensionelt valens-baseret ståsted. Ligeledes kan følelser typisk associeret med dur-tonalitet koges ned efter dette princip, blot med omvendt fortegn på valens-aksen, og dermed tilskrives en gruppering af overvejende positiv valens. Kan man dermed destillere fx mol-tonaliteten til et udtryk for en type af *ubehag* i et vilkårligt energiniveau, som er bestemt af den øvrige musikalske struktur (og vice versa generalisere dur-tonaliteten til en valensmæssig forankring i det *behagelige*)? Mange konkrete musikeksempler vil formentlig bekræfte en sådan tommelfingerregel. Den holder dog ikke helt.

Under 'rette' musikalske omstændigheder kan konteksten influere følelsen mere markant end ovenfor nævnte energi-relaterede nuancer, og rykke den ad valens-aksen også. "[...] *major mode is not a necessary condition for perceived happiness; a piece in minor mode in fast tempo may very well sound happy [...]*" (Gabrielsson & Lindström 2010, 388). Gabrielsson og Lindströms opsummering af Heinleins studier (1928) pointerer: "*Loud chords and chords at high pitch level evoked more happy-type responses than soft chords and chords at low pitch level, irrespective of mode*" (Gabrielsson & Lindström 2010, 375). Musik med mol-tonalitet kan være glad, og med dur-tonalitet trist. Sidstnævnte er netop tilfældet i montage-sekvensen i *Up*. Som analysen vil vise, er det emotionelle udtryk trist/sørgeligt på et tidspunkt, hvor tonaliteten er udelukkende dur-præget, men hvor musikalske elementer som langsomt tempo og lav dynamik præger musikken. Det er bevist, at hver enkelt strukturelle faktor kan påvirke flere forskellige emotionelle udtryk, hvilket i høj grad også betyder, at de emotionelle udtryk i musikken sjældent er bestemt ud fra en enkelt faktor alene, men som regel er et resultat af flere forskellige musikalske faktorer i et komplekst samspil (ibid., 392). Hevner advarer derfor i mod, at man drager for hastige konklusioner uden at tage højde herfor (Hevner 1937, 627).

Juslin (1997) fremlægger fem forskellige emotionelle udtryk, som han parrer med de musikalske faktorer, der potentielt repræsenterer eller udløser dem (se figur 1.3). Følelses-prædikaterne *happiness* og *sadness* (som vi ifm. vores respondentundersøgelse har oversat til henholdsvis *glad/lykkelig* og *trist/sørgelig*) er særligt relevante for denne afhandling, eftersom de dominerer de aktuelle stemninger og følelser i montage-sekvensen i *Up*. Vi finder det derfor naturligt at kigge nærmere på netop disse følelser og granske hvilke musikalske faktorer, der associeres med dem.

Emotional Expression	Code
Happiness	fast tempo, moderate variations in timing, moderate to loud sound level, tendency to (relatively) sharpen contrasts between “long” and “short” notes (as in dotted patterns), mostly staccato articulation, fast tone attacks, bright timbre, light or no vibrato.
Sadness	slow tempo, relatively large deviations in timing, low sound level, tendency to (relatively) soften contrasts between “long” and “short” notes, legato articulation, slow tone attacks, slow and deep vibrato, final ritard, soft timbre, flat intonation.
Anger	fast tempo, high sound level, tendency to (relatively) sharpen contrasts between “long” and “short” tones, no final ritard, mostly non legato articulation, very sharp tone attacks, sharp timbre, distorted tones.
Fear	large tempo variation, large deviations in timing, very low sound level, large dynamic variation, mostly staccato articulation, fast and irregular vibrato, pauses between phrases, and soft spectrum.
Tenderness	slow tempo, relatively large deviations in timing, low to moderate sound level, tendency to (relatively) soften contrasts between “long” and “short” notes, legato articulation, slow tone attacks, soft timbre, and intense vibrato.

Figur 1.3 Eksempler på ekspressive faktorer for forskellige emotionelle udtryk (Juslin 1997, 226).

Juslins oversigt kombineret med forskningsfeltet generelt peger på, at det triste udtryk typisk opstår, når musikken indeholder langsomt tempo, mol-tonalitet, svag dynamik, lavt toneleje, legato-artikulation, bløde klange, nedadgående melodier mm. Et glad udtryk i musikken vil derimod typisk være etableret af moderat til hurtig tempo, dur-tonalitet, konsonerende harmonier⁷, moderat til kraftig dynamik, højt toneleje, staccato artikulation, regulær rytme, lyse klange mm. (Hevner 1935; Hevner 1937; Juslin 1997; Gabrielsson & Juslin 2003; Gabrielsson & Lindström 2010). På mange måder skinner der altså næsten et modsætningsforhold igennem mellem netop disse to følelser. Ydermere er det bemærkelsesværdigt i Juslins oversigt, hvordan de strukturelle faktorer, der knytter sig til

⁷ I bred forstand som modsætning til tonalt *dissonerende* harmonier.

sadness, er overvejende identiske med faktorerne, som knyttes til *tenderness*⁸. Disse to udtryk er ellers umiddelbart af stærk forskellig emotionel karakter ('valensmæssige modsætninger'), så dette er et eksempel på, hvordan de enkelte musikalske faktorer kan associeres med flere forskellige emotionelle udtryk. Juslins oversigt forholder sig imidlertid ikke til spørgsmålet om tonalitet, hvilket ellers generelt anses som en vigtig parameter. Man kunne godt spekulere i, om netop forskellen på mol- og dur-tonalitet kunne være den musikalske faktor som skelner tristhed fra *tenderness*? Selvom mol-tonaliteten typisk forbindes med tristhed, peger vores analyse dog umiddelbart ikke på en forklaring helt så enkel.

Af andre faktorer foruden tonaliteten, der har en særligt signifikant betydning for det følelsesmæssige udtryk i musikken, fremhæves musikkens tempo blandt flere forskere (fx Hevner 1937; Scherer & Oshinsky 1977; Juslin 1997; Gagnon & Peretz 2003; Gabrielsson & Lindström 2010). Gabrielsson og Lindströms gennemgang af de mange studier på området opsummerer, at hurtigt tempo generelt associeres med fx glæde, lykke, spænding og aktivitet i det hele taget, mens langsomt tempo typisk er bidragende til udtryk af blandt andet sørgmodighed, sentimentalitet, afslappethed, eller fredfyldthed (Gabrielsson & Lindström 2010, 387). Dynamikken i musikken er en musikalsk faktor, hvis indflydelse på det følelsesmæssige udtryk lægger sig meget i forlængelse af den tempomæssige faktor. Musik med høj dynamik har tendens til at udtrykke eksempelvis glæde, intensitet og spænding, mens lav dynamik associeres med sorg og melankoli, såvel som fred og afslappethed (ibid., 389). De to parameters effekt på musikkens emotionelle betydning minder lidt om hinanden. Hvor kønnet på musikkens tonalitet havde tendens til primært at påvirke det emotionelle udtryk ad Russells valens-akse, synes musikkens tempo og dynamik at have tendens til i højere grad at influere følelsens relation til *arousal*-aksen; altså dens energiniveau.

I tillæg til disse strukturelle elementer har faktorer som frasering og klang desuden en vis betydning - og i forlængelse heraf, må man formode, typen af instrument. Imidlertid er der generelt ikke bedrevet lige så omfattende forskning på området ift. en sådan musikalsk *tekstur*. Instrumenttypen, vil vi vove at påstå, spiller ellers også en væsentlig rolle for det emotionelle udtryk. Oftest lader det videnskabelige (eksperimentelle) fokus dog alligevel til at falde på strukturelle elementer i musikken, som fx dem der netop er gennemgået ovenfor. Gabrielsson og Lindström hævder endda: "*There is no systematic research on how the timbre*

⁸ Vi anvender det engelske udtryk i mangel af passende dansk oversættelse. Vi forstår det dog som noget i retning af en mild og kærlig tryghed.

of different musical instruments may influence perceived emotional expression" (2010, 389). Såfremt det er sandt; hvordan kan det være?

Det bør straks fremhæves, at der skam *findes* en vis mængde forskning i relationer mellem musikalske teksturelle egenskaber og de følelsesmæssige konnotationer. Men den fokuserer gerne på objektligt iboende teksturelle (ofte psykoakustiske) forhold som fx overtonestrukturer (eksempelvis Scherer & Oshinsky 1977; Eerola et al. 2012; Wu et al. 2014) - ikke på fx kulturelle betydninger eller konnotationer af en given instrumentlyd, og hvordan denne manifesterer sig i musikkens emotionelle udtryk. Det gør det vanskeligt at forholde fx instrumentationens emotionelle betydning for oplevelsen af analyseobjektet, *Married Life*, til et bredt, velkvalificeret teoretisk fundament.

Den videnskabelige behandling af klanglige dimensioner i musikken synes, i en *følelsesrelateret* teoretisk kontekst, ofte at være repræsenteret ved undersøgelser angående relativt håndgribelige faktorer, som fx den konkrete 'hårdhed' eller 'blødhed' af klangen (overtonestrukturer). Som et eksempel på et studie, som har undersøgt forskellige instrumenters klange og deres emotionelle association hos lytteren uden at skele til kulturelle konnotationer, kunne man nævne Wu, Horner og Lee (2014). I et mindre eksperiment har testpersoner vurderet kvaliteterne af otte forskellige lyde i relation til otte forskellige følelseskategorier, som på forhånd var udvalgt - *"In picking these eight emotion categories, we particularly had dramatic musical genres such as opera and musicals in mind, where there are typically heroes, villains, and comic-relief characters with music specifically representing each"* (2014, 930). Umiddelbart forekommer et forsøg, som omhandler følelser udvalgt med udgangspunkt i en audiovisuel tradition, ganske interessant at inddrage for en afhandling som vores; men som det er karakteristisk for denne type studie, fokuserer Wu, Horner og Lee på emnet i en så isoleret ramme som overhovedet muligt i ambitionen om at udelukke indflydelse fra andre parametre end netop dem i fokus. Til en undersøgelse af den følelsesmæssige effekt af forskellige overtonestrukturer, giver det jo så netop intuitivt metodisk mening at forsøge at skære så meget sekundært 'informativ støj' fra som muligt - andre musikalske parametre, herunder strukturelle forhold, kulturelle konnotationer, endda anslaget i tonen for det pågældende instrument. Men da kan man argumentere for, at en grundlæggende svaghed ved et sådant studie (i hvert fald til en praktisk anvendelse i relation til denne afhandling) er selvsamme præmis for dets nøjagtighed. For bedst muligt at kunne udelukke, at andre musikalske faktorer påvirker testpersonernes vurdering af de enkelte lydes emotionelle associationer, afskæres den del af forsøget, som gør resultaterne relevante i en samlet musikalsk helhedsvurdering, nemlig musikken selv.

Generelt er det vanskeligt at konkludere noget endegyldigt omkring forholdet mellem to så abstrakte størrelser som musik og følelser, hvadenten studiet fokuserer på strukturelle eller teksturelle egenskaber i musikken, og laboratorie-rammen lader ikke til at gøre sagen bedre. Ofte antager studier og forsøg af denne karakter et særligt (og måske lidt karikeret) billede af musiklytteren: stille og tilstedeværende med opmærksomheden rettet mod et stykke musik, ud fra hvilket de skal kommunikere en given type følelse eller stemning, som de mener, stykket udtrykker og/eller udløser. Denne 'laboratorieopstilling' afspejler ifølge Judith Becker muligvis en del af nuværende vestlige musiklytteres lyttevaner, men er utilstrækkelig i forhold til at afgrænse generelle konklusioner om forholdet mellem en musikalsk begivenhed og lytteren (Becker 2010, 128). Også Have påpeger lignende metodiske udfordringer ved sådanne systematiske laboratoriebaserede undersøgelser (2008, 151). Becker argumenterer endvidere for, at lytterens affektive respons på musikken er kulturel afhængig, og at "*every hearing is situated*" (Becker 2010, 129). Det vil sige, at lytteren tilgår musikken med bestemte forventninger og forudindtaget holdninger på baggrund af blandt andet kulturelle påvirkninger. I den ombæring mener vi godt, at man med en vis rimelighed (under teoretisk tillempelse) kan anvende Langkjærs tidligere redegjorte fire betydningsniveauer til at beskrive lytterens oplevelse af musikken som også et selvstændigt auditivt udtryk. Beckers formaninger indikerer netop i forlængelse heraf, at receptionen af musikken bestemmes ud fra en kulturel forforståelse. Dette rammeforståelsesniveau vidner om, hvor komplekst et emne der egentlig er tale om, og hvorfor det er så vanskeligt at udlede tidligere efterlyste emotionelle korrelationer med specifikke instrumenter. Hvorvidt lyden af en trompet i en given musikalske kontekst er udtryk for noget trist, noget glad eller noget helt tredje, afhænger ikke blot af dens konkrete teksturelle, psykoakustiske egenskaber; ej heller blot af hvorledes denne tekstur udmønter sig i den sammenhængende strukturelle musikalske helhed; det afhænger desuden af lytterens sociokulturelle ophav, og hvordan denne har lært at afkode betydningen af lyden, instrumentet og symbolet, og hvilke konnotationer og forventninger der knytter sig til instrumentet.

Vuust (2017) forklarer de kulturelle faktorer og deres indflydelse på lytterens oplevelse ud fra et psykologisk og kognitivt perspektiv. De kulturelle påvirkninger, vi udsættes for gennem livet, er i høj grad afgørende for vores musikalske præferencer, og for hvordan vi perciperer og afkoder musikken. Den pågældende kultur, vi er vokset op i, har indflydelse på den forventningsopbygning, som foregår i hjernen, og dermed vores følelsesmæssige reaktioner (ibid., 94). Det gælder blandt andet al den musik, vi har hørt og sunget, siden vi var børn. Vuust peger på, at som resultat af dette forhold bliver det i disse år sværere at udføre studier

af musikalske præferencer i forskellige kulturer, da vestlig eller vestligt inspireret musik dominerer så meget i de fleste kulturer, og der dermed er få mennesker på kloden, som ikke i en eller anden grad har været udsat for den (ibid., 95).

Ved siden af de *kulturelle* påvirkninger, argumenterer Vuust for, at *universelle* og *individuelle* faktorer også har indflydelse på musikkens emotionelle påvirkning på lytteren. Nogle musikalske elementer påvirker os ens, uanset hvor vi kommer fra i verden, og er dermed af universel karakter. Eksempelvis er tidligere redegjorte teoretiske korrelationer, som forbinder hurtig og kraftig musik med opstemthed, og langsom og svag musik med det modsatte (en effekt ad Russells *arousal*-akse), en egenskab i musikken som er universel snarere end kulturel (ibid., 94). De *individuelle* faktorer knytter bestemte personlige oplevelser til en musikalsk følelse, hvor ens personlighedsmæssige baggrund, og hvordan vi opfatter os selv og vores sociale tilhørsforhold spiller en rolle. Ifølge Vuust er det svært at adskille de universelle, kulturelle og individuelle komponenter i vores musikoplevelse, da de næsten altid virker sammen om at skabe musikalske emotioner (ibid., 97). Han diskuterer hvorvidt de 'traditionelle' dur- og mol-associationer til henholdsvis glad og trist er universelle eller kulturelt bestemte. Man kunne tro, at der for eksempel er noget iboende og universelt i mol-harmonier eller -tonalitet, som får os til at associere det med noget trist, men der findes flere etniske musikformer, som ikke har samme opdeling i dur og mol, som vi kender det fra den vestlige musiktradition. Eksempelvis er den vestlige mol-skala et symbol på glæde i bulgarsk musik (ibid., 98). Spørgsmålet om tonalitet er altså ikke på samme måde universelt som tilfældet for tempo og dynamik, men måske snarere en kulturel korrelation.

Tager man tidligere diskuterede metodiske forbehold i betragtning (ifm. studierne af relationen mellem musik og følelser i en udelukkende auditiv betydningsramme) forudser vi, at kompleksiteten må øges yderligere i undersøgelsen af musikkens emotionelle betydning i et audiovisuelt medie. Flere samspillende betydningsbærende elementer indgår nu i modtagerens emotionelle oplevelse. Spørgsmålet er, hvorvidt de fremlagte teoretiske strukturelle musikalske sammenhænge med emotionelle betydninger hos lytteren i en isoleret auditiv kontekst kan anvendes i en belysning af underlægningsmusikkens funktion i audiovisuel fiktion? Det vil vi diskutere i forlængelse af analysen; i det følgende vil vi dog først fremhæve noget af den teori, der allerede beskæftiger sig med spørgsmålet om musikkens emotionelle funktion i film, som senere bliver relevant for analysen.

Musik og Følelser i Film

Siden lydfilmens gennembrud i slutningen af 1920'erne er musik blevet anvendt til at generere eller forstærke det følelsesmæssige udtryk i film (Burkholder et al. 2010, 876), og flere filmteoretikere peger på det oplagte; musikken i film har en emotionel effekt på tilskuerens samlede filmoplevelse (Gorbman 1987; Kalinak 1992; Brown 1994; Langkjær 2000; Kassabian 2001; Grodal 2007). Filmteoretikeren Claudia Gorbman (1987) behandler tilskuerens ubevidste perception af den instrumentale underlægningsmusik i sin bog *Unheard Melodies: Narrative film music*. Med titlen peger hun på det faktum, at underlægningsmusik bedst opererer på det underbevidste plan, og hun argumenterer for (ligesom fx Brown 1994, 1), at tilskueren ikke normalt bevidst hører eller lægger mærke til musikken (Gorbman 1987, 76). Bemærk, at dette forhold ikke modsiger tidligere redegjorte perceptionsteoretiske udsagn om, at lytteren i receptionen *aktivt* kognitivt forstår og afkoder musikken (lyden) og filmen som et hele; det sker blot underbevidst. Når man som tilskuer fx forstår, om musikken forholder sig parafraserende eller kontrapunktisk til historien, sker det gerne på et underbevidst plan.

Typisk består en films lydside også af andre auditive elementer foruden (eller i stedet for) musik, som i en grad påkalder sig opmærksomhed. Særligt dialog (menneskestemmer) har tilskueren en *universel* (jf Vuust 2017), iboende tendens til at rette fokus imod, idet mennesket, med Chions ord, er *vococentric* (Chion 1994, 5-6). Da nedprioriteres musikken i vores opmærksomhedsfelt til fordel for dialogen - lidt på samme måde, formentlig, som at ansigtet i billedsiden tiltrækker sig mere opmærksomhed ift. at kommunikere en følelse, end billedets øvrige *mise-en-scene* gør (komposition, lyssætning, farver, mm.) (Langkjær 2000, 22-23). I vores analyseobjekt fra *Up* er der dog ingen dialog; dens auditive udtryk består udelukkende af underlægningsmusik, og det har en effekt på tilskuerens opmærksomhed mod denne. Kassabian hævder, at: "[...] *the absence of anything besides music on the soundtrack serves to focus attention quite specifically onto the music*" (Kassabian 2001, 54). Dette særlige auditive tilfælde udspringer af filmsekvensens narrative rolle som en *montage-sekvens*, og nogle yderligere konventionelle stiltræk (og dermed tilskuerforventninger) gør sig gældende her. I forbindelse med analysens gennemgang af filmsekvensens narrative funktion og indplacering i filmen vil vi uddybe musikkens generelle konventionelle funktion i en sådan sammenhæng.

Chion har udviklet idéen om to måder, hvorpå musik i film kan skabe følelser i relation til billedet; enten som *empatisk* musik eller *anempatisk* musik. Musikken kan være empatisk og 'føle med scenen', en slags parafraserende rolle, eller den kan være anempatisk og forholde sig indifferent til narrativet og fungere 'ufølsom' overfor situationens sammenhæng (ibid., 8). Empatisk og anempatisk musik tager hensyn til musikkens emotionelle funktion, og med skelnen mellem de to belyser Chion påstanden om, at musikken i film bør forstås i dens emotive samspil med tilskueren (jf. Langkjær 2000, 49).

Filmmusikken bør dog ikke forstås som et filmisk element, der udelukkende udmønter sig i en 'emotionel funktion'. Den har rent formelle narrative funktioner også, som fx at sammenbinde tid, rum og begivenheder, og skabe strukturel forbindelse og overgange (Gorbman 1987, 89-90) - en funktion som i øvrigt i særlig grad gør sig gældende i filmmontage-sekvenser. Én af de særligt relevante funktioner i underlægningsmusikken i film er, hvorledes den gennem brugen af ledemotiver (*leitmotif*) kan skabe associationer i hukommelsen og muliggøre symbolisering af tidligere og fremtidige begivenheder. Her kan musikken siges at indtage en funktion som både narrativt sammenbindende og emotionelt understøttende/katalyserende. Ved brugen af ledemotiver associeres et bestemt musikalsk tema kontinuerligt med en karakter, et sted eller begivenhed, således at temaet fremkalder associationer til karakteren eller begivenheden i dens fravær (Cohen 2010, 891; Buhler et al. 2010, 196). Et sådant tema kan varieres efter situationen og omstændighederne, og således faktisk repræsentere flere forskellige følelser, afhængig af konteksten, men stadig være genkendeligt tilknyttet fx en bestemt karakter (Bordwell & Thompson 2013, 279). Dette audiovisuelle kompositionsprincip har rødder tilbage til Richard Wagners operaer, og hans idé om musikalske motiver tilknyttet specifikke karakterer (Cohen 2010, 891; Gorbman 1987, 28).

Vi ønsker at fremhæve, at netop karaktererne spiller en vigtig rolle i vores følelsesmæssige investering og helhedsoplevelse af en film, da vi som tilskuere engagerer os i og relaterer til fortællingens personer. Det er ofte filmens centrale karakterer, deres væremåde, udseende osv. vi husker tydeligst fra filmen, mener Langkjær (2000, 76). Murray Smith (1995) beskæftiger sig med tilskuerens karakterengagement, og taler om, hvordan vi som tilskuere knytter os til filmens karakterer. Han inddeler karakterengagementet i tre forskellige niveauer: *Recognition*, *alignment* og *allegiance* (Smith 1995, 82). På første niveau, *recognition*, skaber tilskueren en parallel mellem filmens karakterer og virkelighedens personer, så filmens fiktive personer tildeles menneskelige egenskaber. Dette niveau foregår oftest i begyndelsen af en film og kan dernæst udvikle sig til anden kategori, *alignment*, hvor

tilskueren får indsigt i karakterers viden, følelser og handlinger (ibid., 83). På sidste niveau, *allegiance*, begynder tilskueren at reagere og evaluere på karakterens følelser, og det er altså på dette niveau, at tilskueren bliver følelsesmæssigt engageret i karakteren (ibid., 84). Smiths teori om karakterengagement tager afsæt i en præmis om, at tilskueren perciperer filmen som et samlet forløb (i overensstemmelse med tidligere redegjorte medieteoretiske position), hvorved elementer som fx musik, bevægelser, ansigtsudtryk, visuel iscenesættelse osv. samlet har indflydelse på tilskuerens engagement i karaktererne. Der sker en emotionel investering over tid - et teoretisk standpunkt som spiller intuitivt sammen med tidligere redegjorte fire betydningsniveauer.

Tilskuerens reception og helhedsoplevelse er erfaringsbaseret (Langkjær 2000, 45; Have 2008, 67) og de forskellige elements betydning er gældende over tid. I forhold til musikken som kommunikationskanal, er tilskueren i stand til ad den tanke at erindre eksempelvis musikken fra en tidligere scene i filmen (fx i form af ledemotiver), som dermed kan skabe associationer og følelsesmæssige reaktioner hos tilskueren på et senere tidspunkt i filmen. Det er dog vigtigt at huske på, at det ikke er musikken alene som emotionel formidler, der influerer tilskuerens erfaringsbaserede perception, men den fungerer i samspil med filmens narrativ, karakterer, andre auditive elementer osv. Tilskueren konstruerer en mental rammemodel på baggrund af filmen som konkret forløb, og forstår dermed et givent tidspunkt i filmen på baggrund af det forudgående forløb (jf. Langkjærs *diegetiske og narrative niveau*).

Såvidt en redegørelse for pointer og diskurser i det videnskabelige felt, relevante for den nært forestående analyse. Vi har afklaret afhandlingens teoretiske position i forhold til centrale videnskabelige problemstillinger og begreber, og diskuteret potentielle videnskabelige knapheder i forhold til afhandlingens konkrete formål.

Respondentundersøgelsen

Forud for analysen har vi, som indledningsvist nævnt, foretaget en mindre empirisk respondentundersøgelse. Den har primært til formål at verificere de centrale emotionelle udtryk, der måtte være i spil i montage-sekvensen *Married Life*, samt indikere, på hvilke tidspunkter i sekvensen disse er i spil. Ved at inddrage en række uafhængige personers udsagn, frem for udelukkende at bero på egne vurderinger, forsøger vi at nedbringe analytisk bias.

Undersøgelsen er baseret på udsagn fra i alt otte respondenter (fremover henvist til som R1 - R8). Respondentundersøgelsen er i udgangspunktet blot tænkt som en verificering af stemninger og følelser; den er ikke afhandlingens hovedærinde, så det beskedne antal respondenter mener vi er tilstrækkeligt for formålet. Respondenterne er hver især blevet præsenteret for tre forskellige input; musik- og videomateriale, som de har lyttet til på hovedtelefoner og set på en almindelig computerskærm. Et input ad gangen i rækkefølgen:⁹

Input 1: Det afslutningsvise stille klaverstykke i underlægningsmusikken (kun lyd)

Input 2: Hele forløbet af montage-sekvensens underlægningsmusik (kun lyd)

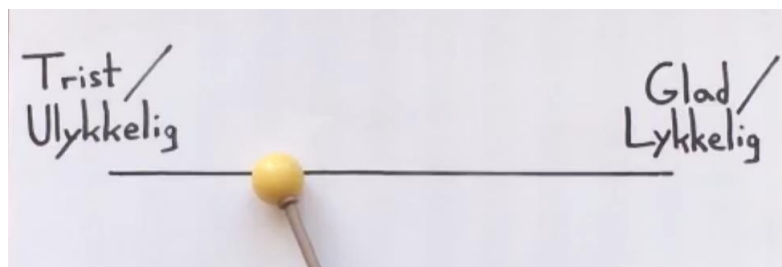
Input 3: Selve montage-sekvensen *Married Life* (hele det audiovisuelle produkt).

Rækkefølgen har vi valgt med udgangspunkt i Michel Chions forslag om først at granske det samlede audiovisuelle produkt, *efter* man har 'udforsket' lyden (og/eller billedet) separat (Chion 1994, 187). *"I propose that discovering the sonic elements and the visual elements separately, before putting them back together again, will dispose us most favorably to keep our listening and looking fresh, open to the surprises of audiovisual encounters."* (ibid.) Vi kunne med fordel have impliceret endnu en type *input* i eksperimentet, nemlig: *kun billede, ingen lyd*. Vi har imidlertid valgt at udelade denne type, fordi hele denne mindre respondentundersøgelse blot har til formål at bekræfte vores egne forventninger om, hvilke

⁹ De tre input som respondenterne er blevet præsenteret for er vedlagt som bilag (under respondentundersøgelsen)

følelser der er i spil i montage-sekvensen, og hvornår. Vi ønskede ikke at risikere, at for mange gennemspilninger af samme videosekvens inden man som tilskuer endelige bliver præsenteret for den samlede audiovisuelle oplevelse ville 'udvande' den emotionelle respons. Og vi mener ikke (jf. ovenfor anførte citat), at det ville give mening at afspille kun billedsiden, på tidspunktet hvor respondenter allerede er blevet præsenteret for det samlede audiovisuelle produkt.

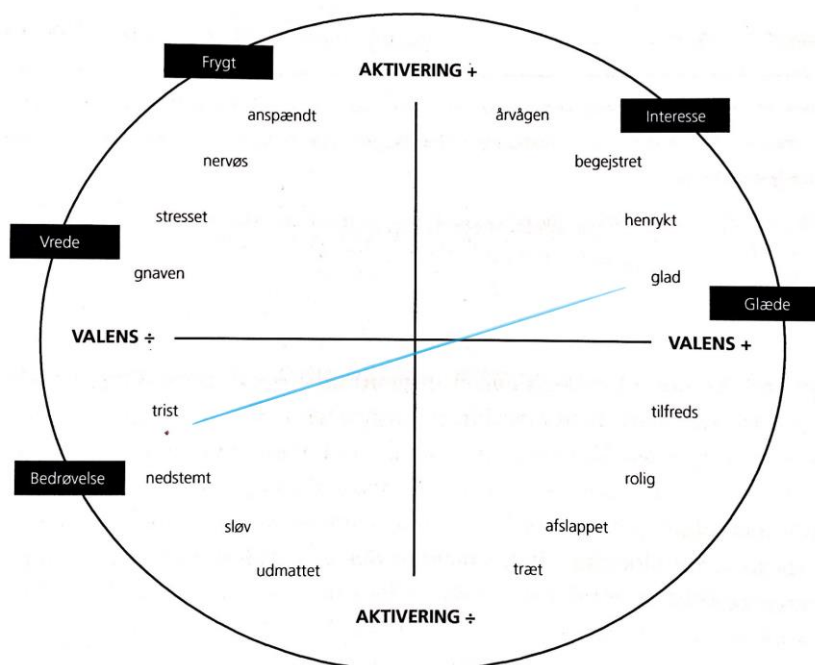
Respondenterne er blevet bedt om for hvert input at repræsentere deres 'selv-reflekterede' emotionelle respons, som de på et givent tidspunkt oplever er gældende ved i 'real-time' at angive en position med en pegepind på en skala fra "trist/ulykkelig" til "glad/lykkelig", som er tegnet på et stykke papir (figur 2.1). Pindens løbende position er for alle input blevet videooptaget fra start til slut (vedlagt som bilag under *Respondentundersøgelsen*).



Figur 2.1 Med pegepinden i hånden har respondenterne formidlet en given følelse ud fra denne vandrette linje, som repræsenterer en arbitrær skala mellem de to angivne emotionelle yderpunkter.

Den skala som forsøget tager udgangspunkt i er inspireret af James Russells tidligere beskrevne *Circumplex model of affect* (Russell 1980). En 'pilotundersøgelse' til respondentundersøgelsen (med en udenforstående 'test-respondent') afslørede, at det hurtigt blev for uoverskueligt for respondenter at skulle forholde sig til to dimensioner i en følelsesrepræsentation, samtidig med at denne også reflektivt skulle opleve og fortolke inputtet - potentielt for første gang, hvis filmen ikke før er set. Det er i forvejen en relativt kompleks mental proces på den måde at skulle videreformidle abstrakte følelser, samtidig med at man oplever/præsenteres for dem, så vi valgte at gøre øvelsen mere overskuelig ved at reducere Russells model til en enkelt endimensionel skala. Vi vurderede, at X-aksen til sammenligning med Y-aksen spiller en mere væsentlig rolle for en følelsesmæssig repræsentation af den emotionelle progression i netop montage-sekvensen *Married Life*. Så den tog vi udgangspunkt i.

Og dog alligevel ikke helt. Det har været en prioritet at forsøge at udvælge danske termer til at navngive yderpunkterne, som har svagest mulige iboende konnotationer til specifikke værdier ad Y-aksen (og som let kan forstås af alle, også børn), selvom sådanne konnotationer ikke umiddelbart er fuldstændig til at undgå. Vores bedste bud på danske, bredt forståelige prædikater, som vi mener kan beskrive en central del af den følelsesmæssige udvikling i *Married Life*, er oversættelser som faktisk tilfældigvis afstemmer med ordvalg i Lars Ole Bondes bud på en dansk udgave af Russells *Circumplex*-model. I Bondes oversatte udgave af modellen, nedenfor (figur 2.2), har vi angivet en blå linje, som rent teoretisk repræsenterer den skala vores respondenter forholder sig til. Åbenlyst har respondenterne næppe denne teoretiske model i baghovedet, når de konkret indgår i den praktiske øvelse, men det er værd at bemærke at etableret teori på området implicerer en bevægelse ad y-aksens dimension også. *Glad* forbindes teoretisk med relativt højere aktiveringsniveau, end det er tilfældet for *trist* - hvilket er en pointe, som vil vise sig at spille tæt sammen med resultater af denne afhandlings analysearbejde (og i øvrigt også er påfaldende ift. tidligere redegjorte teorier for sammenhænge mellem et musikalsk højt aktivitetsniveau og de associerede følelser).



Figur 2.2 Lars Ole Bondes danske oversættelse af Russells Circumplex-model (Bonde 2009, 322)

For respondentundersøgelsens hovedsagelige formål er vi først og fremmest interesserede i respondenternes feedback på montage-sekvensen som samlet udtryk. Men ved forud for den

fulde montage desuden at præsentere respondenterne for de to stykker musik alene, opnår vi en række yderligere indsigter. Tanken med at designe undersøgelsen med tre forskellige input (og ikke kun den fulde audiovisuelle videosekvens), er fx at give os selv muligheden for at sammenligne resultaterne fra responsen på den fulde sekvens (input 3) med responsen på musikken alene (input 2), og derved at få hint om, hvorvidt billedet har indflydelse på respondenternes emotionelle respons. Formålet med det første korte lydclip (input 1), er at undersøge, om den forudgående musikalske kontekst i underlægningsmusikken mon influerer oplevelsen af det stille klaverstykke til sidst. Altså, om der er tendens til, at man oplever det samme stykke musik forskelligt, afhængig af om man præsenteres for det isoleret (input 1) eller i forlængelse af hele musikstykket, hvor et øvrigt kontrasterende musikalsk udtryk positionerer det blide klaver i relief (input 2). Resultaterne vil blive inddraget og diskuteres i forbindelse med analysen, hvor problemstillingerne er aktuelle.

Respondenterne har naturligvis gennemført undersøgelserne uafhængigt af hinanden for at forhindre, at deres holdninger er forudindtaget eller på anden måde påvirket af tidligere (andre respondentes) undersøgelser. Vi har yderligere været opmærksomme på ikke selv at give respondenterne for mange informationer om undersøgelsens overordnede formål (hvad den skulle bruges til), da det kan tænkes, at de vil svare derefter - fx har vi ikke på nogen måde bedt dem om at lægge særligt mærke til underlægningsmusikken i den samlede audiovisuelle oplevelse. I relation til sidstnævnte forhold bør det dog erkendes, at flertallet af respondenterne ikke har været uvidende om vores faglige tilhørsforhold, så formentlig har de trods alt haft en anelse om, at vi var interesserede i noget musik-relateret (en anelse, som vi dog alligevel mener, uundgåeligt vil opstå, idet de første to typer input i undersøgelsen udelukkende handler om filmsekvensens lydside).

Respondenterne er bevidst udvalgt således, at de repræsenterer en nogenlunde jævn fordeling inden for parametrene: barn/voksen, musiker/ikke-musiker, har set filmen før/har ikke set filmen før. Vi har valgt at inddrage både børn og voksne i undersøgelsen, fordi vi mener, at *Up* henvender sig til begge aldersgrupper. Herudover, i forlængelse af flere teoretikers udsagn om, at øvede musikere hører og reflekterer over musik anderledes end ikke-musikere gør (Gabrielsson 2002, 124; Vuust 2017, 141), har vi valgt at inddrage både musikere og ikke-musikere i undersøgelsen i forsøget på at 'udjævne' den potentielle forskellighed. Hele rammen for undersøgelsen dikterer trods alt en noget mere 'kunstig' oplevelse af filmen, end hvad der formentlig ellers havde været tilfældet i biografen eller hjemme i stuen (jf. Have 2008, 151). Vigtigst skelner vi endelig mellem de, som har set filmen før (og har den i erindring), og de, som ikke har. Vi har sørget for repræsentanter fra begge

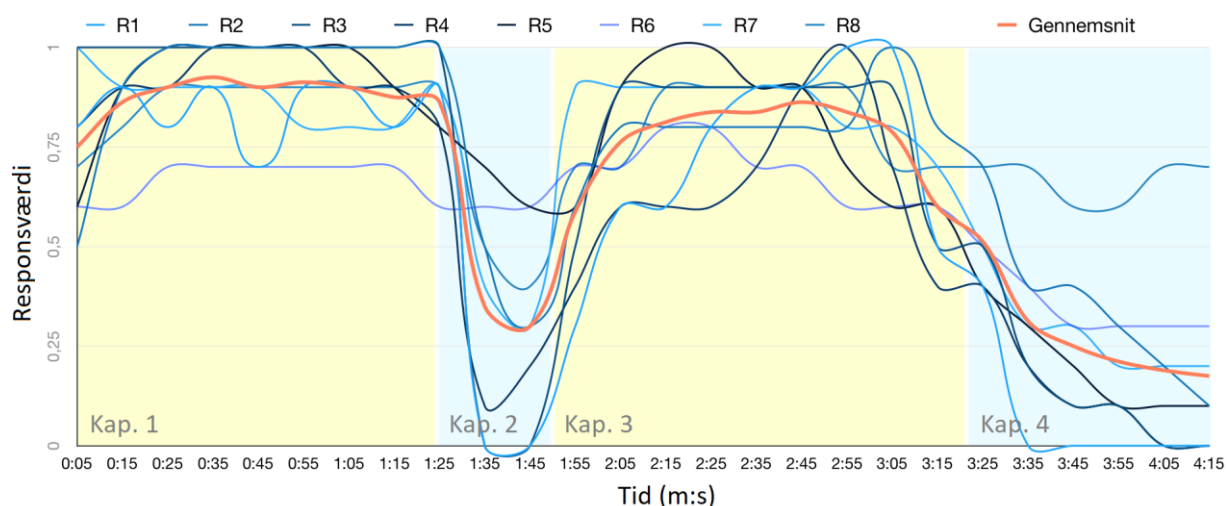
‘lejre’. Vi er bevidste om, at de, som har set filmen før, potentielt er i stand til at koble den alenestående musik sammen med filmens narrativ - uden billede. Med denne spredning forsøger vi også at tage højde for teser om, at personer, som har set filmen før, vil have en tendens til (1) at forudgribe potentielle skift i følelser, og dermed repræsenterer dem tidligere i undersøgelsens forløb end tilfældet for ikke-indforståede, og/eller (2) at personer, der før har oplevet en emotionel reaktion på et givent tidspunkt i filmen, muligvis ikke lader sig emotionelt påvirke lige så kraftig anden gang den opstår. Altså en slags ‘følelsesmæssig resistens’.¹⁰ Omvendt kunne man også forestille sig, at den, som har set filmen før, bedre forstår nuancerne og tager notits af små detaljer i montage-sekvensens narrativ, samt engagerer sig mere i karaktererne, hvilket måske har indflydelse på den samlede følelsesmæssige respons.

Før og efter hvert ‘forsøg’ har vi som noget naturligt fået bekræftet mundtligt af den enkelte respondent, at øvelsen var forstået, ikke syntes uhåndgribelig og ikke var for vanskelig at udføre i praksis. Disse (især efterfølgende) korte, uformelle samtaler har sommetider udmøntet sig i respondentens selvreflekterede uddybelser af, hvorfor vedkommendes respons på det enkelte input er, som den er. Eksempelvis fortalte en 12-årig respondent (R5) eksplicit, at hans udsving på grafen ikke var så kraftige, fordi han havde set filmen 6-7 gange før i sit liv, og ikke længere følte samme tristhed på steder, hvor han ellers ved tidligere gennemsyn havde følt det - altså en fuldstændig forlængelse af tidligere nævnte tese om ‘følelsesmæssig resistens’. En 10-årig pige (R6), som også kendte filmen godt, gav direkte udtryk for, at hun bevidst havde undladt at angive en *trist/ulykkelig* vurdering (ifm et ellers midlertidigt trist tidspunkt i montage-sekvensen), fordi hun godt vidste, at det ville blive godt igen lige bagefter.

Disse typer af udtalelser, som skete efterfølgende den praktiske øvelse, har ikke været indtænkt som en ‘formel’ del af undersøgelsen, og er derfor ikke blevet optaget/transskriberet, kun noteret ned undervejs. Vi vil påpege, at i et potentielt arbejde med lignende emne, men hvor respondenters input er af mere gennemgående vigtighed end tilfældet er for nærværende afhandlings metode, eksemplificerer ovennævnte ‘uformelle’ udsagn fra vores respondenter nytteværdien af at supplere en praktisk undersøgelse som denne med et indtænkt struktureret interview-element. Disse udsagn kunne godt kalde på at blive taget i betragtning ift. at tilgå resultatet af den praktiske øvelse med eventuelle forbehold for den enkeltes respons.

¹⁰ Lignende dén, som vi unægteligt selv har oplevet undervejs i analyse-processen.

Imidlertid er denne afhandling fortrinsvist analyse-baseret, så dette er ikke altafgørende her. Den gennemsnitlige tendens taler sit tydelige sprog. Respondentundersøgelsen er tiltænkt et enkelt formål for afhandlingen; det er den, der støtter op om vores opdeling af *Married Life* i fire såkaldte *stemningskapitler* (som vi har valgt at kalde dem), og hvorhenne disse skel fordeler sig. Stemningskapitlerne repræsenterer hver deres periode i montage-sekvensen, som synes at være karakteriseret af primært én af de to følelses-kategorier, *trist/ulykkelig* eller *glad/lykkelig*. Grafen herunder (figur 2.3) illustrerer de otte respondenters individuelle respons over tid, samt et samlet gennemsnit af disse. Respondenternes vurdering af filmklippets emotionelle udtryk er repræsenteret ad Y-aksen med værdier fra 0 (fuldkommen *trist/ulykkelig*) til 1 (fuldkommen *glad/lykkelig*), og tid ad X-aksen. Vi har målt data for de enkelte resultater med hyppighedsintervaller af ti sekunder (og dermed ikke medregnet helt korte udsving), og første måling er foretaget fem sekunder inde i videoklipet, hvor respondenterne har haft lidt tid til at danne sig et indtryk af filmklippet og forholde sig til følelsen og stemningen. Med udgangspunkt i denne data, samt skelen til montage-sekvensens timing af klip mellem scener, har vi foretaget en inddeling af stemningskapitlerne (*Kap. 1-4*), som illustreret i farvekoderne i samme graf. Kapitlerne 1 og 3 (markeret med gul) er præget af glæde, og kapitlerne 2 og 4 (markeret med blå) er præget af sorg.



Figur 2.3¹¹ *trist/ulykkelig* = Y-værdi 0; *glad/lykkelig* = Y-værdi 1.

Opdelingen af montage-sekvensen i de fire stemningskapitler har som formål at lette overblikket i den følgende analyse og diskussion af, hvilke helt konkrete kompositoriske

¹¹ Data er vedlagt som bilag under *Respondentundersøgelsen, Respons på Input 3: Datasæt, input 3*. Af denne fremgår det, at de enkelte datapunkter er afrundet ned til en enkelt decimal pr måling.

virkemidler og tendenser, der koinciderer med hvilke kategorier af følelser. Mere konkrete beskrivelser af de enkelte kapitler, samt specifikke tidsangivelser, følger i forlængelse af det nu forestående analytiske oprids af overordnede karakteristika i såvel *Married Lifes* narrativ som underlægningsmusikken isoleret set. I relation til andre analysepointer og -diskussioner, vil vi undertiden desuden inddrage resultater fra respondentundersøgelsen som supplerende argument. I disse tilfælde bør den næppe tillægges anden værdi end som netop supplerende.

En umiddelbar anke mod den metodiske tilgang til respondentundersøgelsen er måden, hvorpå vi pålægger respondenterne de to svarmuligheder *glad* eller *trist*. Selvom vi inddrager uvildige respondenter til at bekræfte vores tese om, *hvornår* montage-sekvensen udtrykker enten glæde eller sorg, er de begrænset i deres svar. Hvis en respondent har oplevet fx *vrede* eller *frygt*, har vedkommende ikke haft mulighed for at udtrykke dette.¹² Anvendelsen af en simpel skala til at repræsentere noget så komplekst og abstrakt som følelser, har jo den åbenlyse ulempe, at respondenterne (uden det efterfølgende 'interview') ikke kan sætte sine egne specifikke ord på besvarelsen, men derimod er nødsaget til at svare et sted mellem to antonyme prædikater. Med skala-respons-modellen alene opstår der både en vis påduttelse af vores valg af følelsesprædikat, samt begrænsninger for, hvilke svarmuligheder der findes (selvom vi dog samtidig mener, at lige netop for det aktuelle analyseobjekt, *Married Life*, er de valgte prædikater tilstrækkeligt dækkende for, hvad filmsekvensen, eller blot musikken, tilsigter at udtrykke/kommunikere). Vi mener imidlertid, at det er så åbenlyst indlysende, hvilke grundfølelser der er i spil i montage-sekvensen, at vi ikke har villet spille opmærksomhed på at 'bevise', hvorfor man ikke i stedet burde tage udgangspunkt i *vrede* eller *frygt* eller noget tredje.

Der vil desuden være forskel på reaktionen fra henholdsvis trænede musikere og ikke-musikere. Ifølge Gabrielsson viser flere studier, at ikke-musikere har tendens til at fokusere på musikkens emotionelle egenskaber, hvor trænede musikere mere sandsynligt lytter med en analytisk tilgang efter musikkens "objektive" egenskaber såsom instrumentation, harmonik, rytmik osv. (ibid.). Det afspejler også det faktum, at musikere formodentlig har erhvervet sig en terminologi til objektivet at beskrive musikken og dens egenskaber, der ikke er tilgængelig på samme måde for ikke-musikere, som derfor i højere grad beskriver musikken ud fra, hvad de umiddelbart føler.

¹² Vi har dog efter hvert enkelt forsøg i en 'uformel' samtale spurgt ind til, om respondenterne oplevede typer af følelser, som faldt helt uden for, hvad den pålagte skala kunne repræsentere. Svaret har altid været, at det ikke var tilfældet.

Vi har en forventning om at man som tilskuer i en 'naturlig' oplevelse med filmen formentlig ikke vil bide mærke i musikken, men i den mere kunstige interaktion med mediet kunne man godt forestille sig at især trænede musikere forholdt sig analyserende/reflekterende til indtrykket, og intuitivt kom til at benytte en *reduceret lytteteknik* (jf Chion 1994, 25 og 29)

Married Life og Pixar

For me the most important thing, out of anything, that I wanted from the music was the emotion of it.

Pete Docter, instruktøren af *Up* (Loki1982axala 2010, 01:17)

Det Overordnede Analyseobjekt

Denne analyse vil uddrage og undersøge de konkrete æstetiske egenskaber, der gør montage-sekvensen *Married Life* til et audiovisuelt værk, der vel bedst kan karakteriseres som kontrasternes legeplads. Til kontraster følger modsætninger; og *Married Life* er baseret på sådanne. Ungdom og alderdom, kærlighed og savn, og i særdeleshed den glade, optimistiske grundfølelse, som sætter en pludseligt indtræffende sorg i emotionel relief. Det er næppe for vidt at påstå, at musikken i en forstand indtager én af hovedrollerne i formidlingen af narrativets emotionelle rejse - i samspil med selvfølgelig de altafgørende karakterer, Carl og Ellie. Analysen vil demonstrere, at de virkemidler og værktøjer underlægningsmusikken tager i brug mere eller mindre entydigt understøtter den teoretiske diskurs, som i forrige kapitel netop er opridset. Den vil vise, hvorledes musikken med succes understøtter og konstituerer en tæt empatisk relation til karakterernes og fortællingens emotionelle rejse, og hvordan den indgår i symbolske betydninger med det audiovisuelle udtryk. Og den vil rejse spørgsmål vedrørende tilskuerens kulturelt betingede forforståelse for film- og musikstilistiske konventioners betydning for oplevelsen af det samlede emotionelle udtryk.

Up er instrueret af Pete Docter, der havde sin debut som instruktør hos Pixar med filmen *Monsters, Inc.* (2001). Han har sidenhen i Pixar-regi desuden instrueret *Inside Out* (2015). Musikken dertil er komponeret af Michael Giacchino, som i Pixar-regi derudover har leveret musikken til *The Incredibles* (2004), *Ratatouille* (2007), og sidenhen *Cars 2* (2011) og *Inside Out*. I den korte 'behind-the-scenes'-dokumentar *Michael Giacchino scores UP*, som handler om produktionsholdets tanker bag skabelsen af musikken til *Up* (lagt tilgængelig på Youtube af brugeren Loki1982axala i 2010) fortæller både Giacchino, Docter og Jonas Rivera (filmens producer), at tilgangen til filmmusikken i *Up* har været drevet af stor fokus på karaktererne, hvorfor Giacchino har tildelt hver karakter sit eget unikke tema (Loki1982axala 2010). Det er netop karaktererne, som er de drivende aktører for historien. "The music certainly [...] enhances the story by being character-theme based" understreger Rivera (ibid., 00:15).

Ét tema fra *Up* spiller en særlig rolle for formidlingen af protagonisten Carls emotionelle rejse i løbet af filmen, *Ellie's Theme*. Filmen fortæller eventyret om den ældre enkemand Carl, der drager til Sydamerikas *Paradise Falls* for at udleve den drøm, han aldrig nåede at realisere med sin nu afdøde kone, Ellie. Undervejs i filmens fortælling følger vi parallelt med eventyrets udfoldelse Carls følelsesmæssige udvikling i bearbejdningen af sin sorg over Ellies død. Det musikalske tema, *Ellie's Theme*, fungerer som en diskret, tilbagevendende auditiv indikation af denne udvikling. Temaet høres første gang, da Carl møder Ellie i filmens anslag, men etableres for alvor i den ikoniske montage-sekvens, der på tæt komprimeret (og, må man tilføje, velkomponeret) vis i løbet af under fem minutter skildrer deres lykkelige ægteskab, deres drømme, og endeligt, Ellies død.

MARRIED LIFE SOM MONTAGE

Married Life er livsfortællingen om Carl og Ellies lange ægteskab sammen - fra ungdom til alderdom; fra vielsen i kirken til Ellies begravelse i selvsamme kirke. Selvom montage-sekvensen ikke varer længere end de i alt fire minutter og tyve sekunder, indtager den en narrativ funktion som en slags 'historie i historien'. Den skildrer deres livs op- og nedture, og beskæftiger sig således med både glæde og sorg. At dette lille udpluk af filmen så kortfattet skildrer så langt et tidsforløb, og på sin vis næsten er en afrundet fortælling i sig selv, er ret karakteristisk for montage-sekvensen. Og i det kvalitative analysearbejde, som vi har udført, har vi derfor undervejs været opmærksomme på, at *Married Life* er netop dét: en *montage-sekvens*.

Montage-sekvensen er et filmstilistisk udtryk og værktøj, som rækker mange år tilbage i filmhistorien. Den karakteriseres ved en fragmentarisk fortællestruktur, som komprimeret og

dermed relativt kortfattet illustrerer et ellers langt forløb i filmens diegese (Bordwell & Thompson 2013, 254) - et praktisk værktøj, hvis en instruktør fx ønsker at skildre et langvarigt ægteskab på under fem minutter. Den sovjetiske filminstruktør og -teoretiker Sergei Eisenstein anses som en pioner i udviklingen af montage i film, og allerede dengang diskuterede han forskellige elementer i konstruktionen af filmmontage, herunder anvendelsen af musik som et hovedelement, der sammensat med andre elementer kan fremkalde følelsesmæssige reaktioner hos tilskueren (Eisenstein 1942, 69). Eisensteins (blandt andre sovjetiske montage-instruktørers) filmteorier fra 1920'erne var en vigtig inspirationskilde for Hollywood-filmindustriens brug af montage-sekvenser, som har været hyppigt anvendt siden 1930 (Bordwell & Thompson 2013, 479). I forhold til filmens auditive udtryk er det konventionelt for montage-sekvenser, at underlægningsmusik indtager en central rolle og/eller endda strukturerer narrativet (ibid., 254; Buhler et al. 2010, 181). Sommetider 'erstatte' den endda helt dialog og/eller andre diegetiske lydkilder, som medfører en øget opmærksomhed på musikken fra tilskuerens side (Kassabian 2001, 54). Ifølge Kathryn Kalinak har musikken en så vigtig rolle i montager, at de sjældent fungerer uden: "[...] *it was almost impossible to allow a montage to exist without accompaniment*" (Kalinak 1992, 82). Musikken i montager er oftest ikke-diegetisk og anvendes typisk til at bygge bro mellem de mange spring i diegetisk tid og sted som resultat af det komprimerede tidsforløb (Gorbman 1987, 26).

Married Life er på mange måder konventionel i den forstand, selvom den imidlertid skildrer et noget mere mangefacetteret og nuanceret forløb end det formentlig er mest typisk for 'stilarten'. I tråd med mange montage-sekvenser er både prominent, ikke-diegetisk musik og fraværet af dialog dog centrale (auditive) narrative virkemidler for sekvensen. Faktisk udgør musikken hele lydbilledet. Der er ikke anvendt lydeffekter eller anden reallyd noget sted, på nær dog i sekvensens allerførste ca. 12 sekunder, den indledende bryllupscene, hvor kamerablit, jubel og klapsalve fra familie, riffelskud, osv. auditivt fuldender billedets diegese.

Denne indledningsvise 'undtagelse' til sekvensens øvrige auditive fortælle teknik er i øvrigt interessant at notere sig, fordi den, som et konkret eksempel på tidligere opridsede teoretiske positioner, illustrerer, hvorledes filmens lydside faktisk er afgørende for opfattelsen af narrativet. Som tilskuer kan man tydeligt fornemme et markant skel fra forrige scene (fra hvor Carl og Ellie endnu er børn) til bryllupscenen (hvor de pludselig er voksne). Musikken gør lige fra start opmærksom på sig selv med sin intertekstuelle musikalske reference til Mendelssohns Bryllupsmarch, der hjælper til symbolsk at kommunikere og

understøtte scenens bryllups-setting. Dette pludselige skift til ny sekvens i filmen understøttes endvidere af kamerablitz-lyden (og den visuelle repræsentation af kamerablitzens skær, formentlig), som kommer pludseligt ud af intet, og fremkalder en kortvarig affektreaktion af næsten 'chok' hos tilskueren. Der hersker ingen tvivl om, at bryllupsscenen markerer starten til en ny sekvens i filmen (Carl og Ellies alder markerer trods alt et markant spring i tid i narrativet). Men fordi bryllupsscenen auditive fortælle teknik adskiller sig så markant fra den resterende montage-sekvens, kan det imidlertid næsten føles som om, at *selve* montagen først starter fra efterfølgende indstilling, hvor Carl bærer Ellie ned ad havegangen til deres nye hjem - fra tidspunktet, hvor den diegetiske lydside i kontrast bliver tavs, og hvor musikken brat skifter karakter til 'original'¹³ underlægningsmusik baseret på *Ellie's Theme* (som forklaret i forbindelse med underkapitlet, "*Ellie's Theme*"). Det er således udelukkende filmens lydside, der kan holdes ansvarlig for denne 'forsinkelse' i fornemmelsen af montage-sekvensens begyndelsespunkt. Det er bemærkelsesværdigt, hvorledes samme *affektive* funktion af kamerablitzten gentages til at markere starten på første sekvens efter *Married Life* - denne gang blot den insisterende høje lyd af Carls vækkeur. Både kamerablitz og vækkeur er reallyde i filmens diegese; der er ikke nærliggende eksempler på lignende affekt-relaterede funktioner i underlægningsmusikken.

Den resterende montage-sekvens' fravær af diegetiske lydelementer efterlader et 'hulrum' i gestaltens betydning, som billedsiden og underlægningsmusikken alene må 'udfylde'. Og på den præmis spiller underlægningsmusikken ellers *parafraserende, empatisk* og uafbrudt fra start til slut. Den giver i samspil med den til tider fragmenterede, men dog altid kronologiske, sekvens af billedbaserede brud-scener tilskueren små konkrete indblik i Carl og Ellies liv, som tilsammen formidler tilskueren et indtryk af deres ægteskab og liv sammen.

Tager man et blik ud på andre af Pixars spillefilm, synes den konkrete montage-sekvens i *Up* at lægge sig i nogenlunde umiddelbar stilistisk forlængelse af Pixars øvrige montage-sekvenser (auditivt set). En iørefaldende, ikke-diegetisk musik, der sommetider endda substituerer (behovet for) diegetisk dialog og/eller lydeffekter er ikke en uvant fortælle teknik fra en Pixar-produktion. I *The Incredibles* (2004) indtræder eksempelvis denne type underlægningsmusik på nøjagtig samme vis som i *Married Life* med en 'overskyggende' substitut for al anden auditive information, og markerer derved også karakteristisk en montage-sekvens' begyndelse og ende (den sekvens, hvor protagonisten Bob træner sig i form og genfinder overskuddet til at prioritere og være tilstedeværende i sin familie).

¹³ i betydningen uden nogen tydelig reference til andre værker

I mange tilfælde for Pixar-film forbliver den diegetiske lyd en del af udtrykket, men underlægningsmusikken indtager stadig en central rolle og sammenbinder de enkelte indstillinger i montage-sekvenserne - Pixar lægger sig altså typisk i forlængelse af en generel filmkonvention (en konvention beskrevet af Gorbman 1987, 26). Af sådanne typer af montage-sekvenser fra Pixar kunne man eksempelvis fremhæve scenen i *Ratatouille* (2007), hvor man overværer Remy forsøge at lære at styre Alfredo Linguini som en marionetdukke til madlavning, eller sekvensen fra *Monsters University* (2013), hvor man følger monster-eleverne Mike og Sulley leve deres forskellige liv på skolen over et længere forløb. Begge sekvenser indeholder diegetisk lyd, men vigtigst af alt: relativt iørefaldende underlægningsmusik (hermed ikke sagt, at man ikke alligevel kunne forestille sig en tilskuer, som aldrig ville tage notis af musikken). Fælles for de omtalte montage-sekvenser, inklusiv *Married Life* fra *Up*, er at underlægningsmusikken dertil føles som et 'selvstændigt' afsluttet nummer, som varer hele sekvensen igennem, og derved tydeligt markerer start- og slut-tidspunkt.

Hvor *Up*-montagen nærmest skildrer et helt liv med op- og nedture, og følelsesmæssigt udfolder sig mellem yderpunkter af følelsesspektret, er de andre eksempler fra Pixar imidlertid noget mere 'endimensionelle' i handlingsforløbet. De har ét enkelt og fokuseret narrativt forløb, som forfølges i en mere eller mindre lige linje fra start til slut (Bob kommer i form; Remy og Linguini lærer at kokkerere sammen; Mike studerer hårdt, mens Sulley driver den af i skolen), og stemningen i sekvensen er som regel relativt konstant eller ligefrem ensidig hele vejen igennem. Et eksempel på en alternativ montage-sekvens fra Pixar, som ikke på samme måde har en 'ensrettet' fortællestruktur, men er bundet op over en selvstændig konflikt og er følelsesmæssigt afvekslende, er sekvensen fra *Toy Story 2* (1999) *When She Loved Me*. Her beretter bi-karakteren Jessie sang-baseret om sin fortid. Dette flashback i filmen fungerer lidt som en 'historie i historien' på samme facon som *Married Life* i *Up*, og byder på både glædelige og sorgfulde følelser undervejs. Dog differentierer den sig fra *Married Lifes* fortællestil, idet dens narrativ i høj grad er båret af sangteksten.

Det er særligt bemærkelsesværdigt, hvorledes *Married Life* kommunikerer sit narrativ, herunder brede følelsesmæssige spænd, gennem alene billeder og instrumentalmusik. Vi har ikke kunnet finde andre lignende sekvenser i Pixars repertoire af spillefilm, som gør brug af tilsvarende 'narrative kompleksitet'. En del af Pixars kortfilm bevæger sig tæt på denne stilistiske fortælleteknik, men ikke helt. Ved siden af spillefilmene har Pixar produceret en lang række kortfilm, der ofte formidler en konflikt-baseret fortælling med et følelsesmæssigt nuanceret forløb uden anvendelse af sprogbaseret dialog eller sang. Til gengæld er en vigtig

del af fortællingen her ofte båret af reallyde og/eller karakterers kommunikation, som godt nok sjældent baserer sig på egentlige ord, men stadig er auditiv og dermed bærer information i form af klangfarve, tonefald o.lign. Karaktererne i *Married Life* kommunikerer med hinanden ved hjælp af sprog, men tilskueren får ikke indblik heri. Tilskuerens tolkning af karakterernes kommunikation er udelukkende baseret på ikke-auditive, non-verbale udtryksformer som kropssprog og ansigtsudtryk (hvilke tilgængæld også bliver udnyttet til fulde). Netop denne sekvens, *Married Life*, er i kraft af sit fravær af både sprog samt reallyde (og for den sags skyld samtlige andre diegetiske lydelementer) som formidlingsgenstande i den forstand ret unik for Pixar. Som auditiv informationskilde er der kun underlægningsmusikken.

Denne musik kan i relation til filmens fortælle teknik bedst beskrives som ekstremt nøje timet *empatisk* musik (som forstået ved Michel Chion). Hele sekvensen igennem forholder underlægningsmusikken sig parafraserende til narrativet og med stærkt fokus på formidling af karakterernes følelser. Er man familiær med montage-sekvensen, er det faktisk muligt at 'gense' billederne for sit indre ret nøjagtigt timet med blot musikken som guide. At underlægningsmusikken generelt ikke forholder sig kontrapunktisk eller *anempatisk* til billedet er et fællestræk for nærmest alle Pixar-montager, men det er bemærkelsesværdigt, hvor timingmæssigt præcist musikken og billedsiden (herunder klippertytme og sceneskift) følger hinanden - vel at mærke uden at musikkens metrik føles 'utilsigtet opbrudt' eller formmæssigt ulogisk. Senere analyse vil vise, at dette forhold gør sig gældende på flere planer.

DEN NARRATIVE RAMME

Udover at være bevidst om, at *Married Life* bærer stilistiske præg af at være en montage-sekvens, er det forud for analysen af sekvensen vedkommende at forholde sig til den information, som tilskueren på det tidspunkt i filmen indtil videre er blevet præsenteret for. Vi ønsker her kort at opsummere de væsentligste narrative 'byggeklodser' og *set ups*¹⁴, som er afgørende for tilskuerens forståelse af montage-sekvensen. I forbindelse med underafsnittet "Filmens Forløb" vil vi desuden i korte træk forholde os til, hvorledes musikken fra montage-sekvensen på senere tidspunkter i filmen genanvendes og derigennem skaber emotionelle forbindelser tilbage til sig selv og karaktererne forbundet hermed. Ligeså vel som at montage-sekvensen forstås på basis af filmens forudgående

¹⁴ som det forstås ved Pape og Michelsen (2013), ej at forveksle med Bordwell og Thompsons forklaring af *setup* (2013, 85).

forløb, vil vi mene, at vigtige elementer af filmens senere narrativ (især motivationen bag de valg, som filmens protagonist, Carl, træffer) forstås på basis af montage-sekvensen. Et forhold der lægger sig i naturlig forlængelse af den teoretiske redegørelse for tilskuerens filmforståelse i kraft af det diegetiske og narrative betydningsniveau. *Married Life* forstås på et makroniveau med udgangspunkt i sig selv.

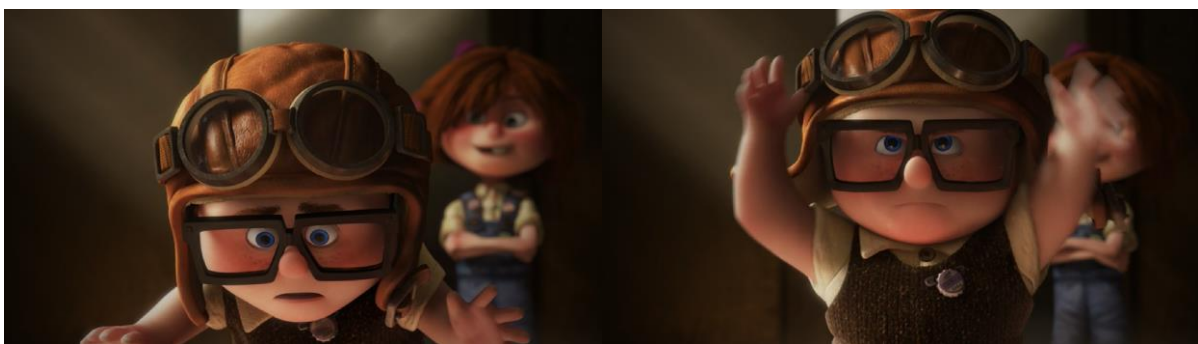
Montage-sekvensen regner vi som den sidste af to sekvenser, der tilsammen udgør filmens *anslag*. Først efter dette anslag påbegynder filmen sit reelle problem-drevne handlingsforløb (hændelserne, der leder til *point-of-no-return*, osv.). Anslaget tjener i stedet til at introducere tilskueren for filmens protagonist, Carl, og herunder i særdeleshed at illustrere og uddybe denne karakters bagvedliggende *motivation* for sine senere valg og handlinger i filmens forløb. Inden man som tilskuer præsenteres for montage-sekvensen, har man opbygget en forforståelse gennem den første sekvens. Denne udgøres af i alt tre scener, som alle på hver sin vis er med til at etablere tilskuerens forforståelse for montage-sekvensens to hovedkarakterer, Carl og Ellie, samt deres forhold til hinanden:

Åbningsscenen præsenterer tilskueren for protagonisten Carl og viser, hvorledes han, siden han var en lille dreng, har set op til sin barndomshelt, Charles Munch (antagonisten, selvom tilskueren på nuværende tidspunkt endnu ikke er klar over det). Scenen koncentrerer sig om karakteren Carl og hans hengivenhed over for Munch (og dermed disse to karakterers relation) og er ikke som sådan vigtig for indblikket i Carls relation til Ellie, på nær det forhold at den illustrerer en interesse, som det umiddelbart efter viser sig, at Carl har til fælles med Ellie - barndomshelten Munch og drømmen om at rejse til Sydamerikas *Paradise Falls*.

Den efterfølgende scene er essentiel. Den skildrer Carls møde med Ellie og demonstrerer de to karakterers individuelle personligheder igennem deres interaktion. De to karakterers personligheder spejles i hinanden og fremstår derved også umiddelbart i kontrast. Dog selvom karaktererne på visse områder fremstår som modsætninger, oplever man i løbet af scenen, at personlighederne 'nærmer' sig hinanden. Ellies selvsikre, snaksaglige og til tider ligefrem frembrusende personlighed blødes op af Carls mere generte og stille karakter (figur 3.1.1) - og modsat finder den ellers meget forsigtige og usikre Carl med Ellies moralske, og ret insisterende, opbakning modet til at konfrontere et problem, han står over for (figur 3.1.2).



Figur 3.1.1 Ellie overrasker og overfuser Carl i legende spøg. Det går dog op for hende, at Carl føler sig ubekvem ved hendes frembrusende personlighed, og som reaktion herpå bløder hun op.



Figur 3.1.2 Carl udtrykker utryghed ved at skulle krydse en vakkelvorn planke for at hente sin ballon, men med Ellies optimistiske opmuntring (og måske håbet om at kunne imponere hende?) finder han modet.

Det er desuden i forbindelse med netop denne scene at tilskueren for allerførste gang i filmen præsenteres for det tema, som senere udgør det strukturelle udgangspunkt for musikken i *Married Life*-sekvensen - *Ellie's Theme*. Timing'en for musikken antyder, at dette tema ikke knytter sig så specifikt til karakteren Ellie, som det knytter sig til Carls relation til hende. Første gang vi præsenteres for karakteren Ellie (hører hendes højrøstede leg inde fra det faldefærdige hus, fra Carls subjektive vinkel, men endnu ikke ser hende) spiller strygere en lang legato-tone i højt register. Tonen føles spændingsopbyggende indtil Carl får sneget sig helt ind i huset til hende (hvor han, og dermed tilskueren, endelig *ser* hende), og tonen nu pludselig bliver harmonisk understøttet, således man nu opfatter den som del af en dur-treklang. Musikken etablerer dermed en positivt ladet *stemning* over for karakteren Ellie. Undervejs i Carls udforskning af hvem denne pigestemme tilhører, skifter musikkens struktur altså fra spændingsopbyggende til 'lettet forløsning' ved at lege med tilskuerens underbevidste harmoniske/tonale forventninger til musikken (en pointe som teoretisk uddybes i senere kapitel). Underlægningsmusikken, som efterfølgende udspringer herfra, har kun ganske subtile sammenfaldende (strukturelle) relationer til det tema, som tilskueren

senere vil lære at kende som *Ellie's Theme*. Først når Ellie (efter en kort interaktion) bløder op over for Carl og inviterer ham velkommen i hendes klub, symboliseret ved overdragelsen af hendes "Grape Soda"-emblem (figur 3.1.3), starter temaets karakteristiske akkordprogression (en veksling mellem F og F^{maj7}) i akkompagnementet til tema-melodien. Idet hun griber Carls hånd for at trække ham med sig, og Carls kinder blusser op som reaktion herpå (figur 3.1.4), introduceres selve tema-melodien. Musikkens timing betoner karakterernes relation. Den afbrydes brat igen, og opnår en komisk effekt, idet Carl braser igennem bræddet.



Figur 3.1.3 Ellie overrækker Carl "Grape Soda"-emblem



Figur 3.1.4 Carl rødmer, idet Ellie griber hans hånd

I næste scene, hjemme på Carls værelse, udpensles de to karakterers forskellige personligheder yderligere, deres fælles drøm om at rejse til Paradise Falls understreges, og deres relation til hinanden styrkes med løftet om at hjælpe hinanden til sammen at realisere og udleve netop denne rejsedrøm, når altså de engang bliver voksne.

Tilsammen præsenterer disse indledende scener tilskueren for en række set ups, konkrete sociale interaktioner og symboler, der senere i filmen (og især i den efterfølgende montage-sekvens) tjener som referencer tilbage til barndommen, Carl og Ellies forhold, samt det løfte, de har indgået med hinanden (og dermed karakterernes underliggende motivation for senere ageren). En række eksempler på sådanne er det forladte, faldefærdige 'klubhus', hvor de

mødes; Ellies *Adventure Book* (Eventyrbogen); *the Ellie-Badge*; Carls blå ballon; den måde hvorpå Ellie binder en pind til denne ballon for at sende den tilbage igennem Carls værelse som en hilsen, da han er sengeliggende med brækket arm; måden Ellie meget insisterende nærmest tvinger Carl til at slå korsets tegn for brystet, når han skal aflægge hende et løfte; eller blot deres fælles fascination af *Paradise Falls* og luftskibe. Et af de stærkeste og mest signifikante elementer fra disse indledende scener, mener vi imidlertid, er det musikalske tema, som Pixar-holderet bag filmen har døbt *Ellie's Theme*. Når temaet senere i filmen optræder, fungerer det som en subtil, implicit reference tilbage til Ellie og Carls første møde og den relation, de har.

På mange områder forstår man altså som tilskuer sekvensen, *Married Life*, på basis af anslagets første sekvens. Karaktererne fylder især meget. Givet, at der fra produktionsholdet bag filmen har været så omfattende fokus på karaktererne, er det værd at notere, at den skildrede forskellighed på Carls og Ellies personligheder, fortsat synes til en grad gældende i montage-sekvensen. Den er mindre udtalt og synes ikke af særlig væsentlighed, men tilstedeværende ikke desto mindre. Eksempelvis har vi bemærket, at karaktererne subtilt symboliseres af hver deres geometriske form; Carl af firkanter, og Ellie af cirkler. Carls karikerede firkantede kropsbygning, ansigtsform, og briller står i kontrast til Ellies runde hoved og (på hendes ældre dage) halvcirkel-formede briller. Herudover er desuden mange af de genstande, som omgiver karaktererne, præget af denne tendens (figur 3.1.5). Det udmønter sig i en underspillet men dog slående effekt, når tilskueren umiddelbart efter montages-sekvensen, der beretter Ellies død, skal forstå Carls savn. Her bæres den geometriske symbolisme videre i billederne for at understrege, at Ellie fortsat hører til i Carls liv, men mangler (figur 3.1.6).



Figur 3.1.5 Carl og Ellie symboliseres af hver deres geometriske figur



Figur 3.1.6 Første indstilling efter montage-sekvensen

Denne subtile billedlige karakter-distinktion synes imidlertid ikke at være repræsenteret på nogen måde i musikken. Den er forbeholdt den visuelle informationsstrøm. Det musikalske element beskæftiger sig med sekvensens 'hovedærinde': at skildre den løbende følelsesmæssige udvikling som de to karakterers forenede livs op- og nedture medfører.

Montage-sekvensen forstås i flere henseende med afsæt i filmens forudgående åbning. Eksempelvis fordrer visse niveauer af tilskuerens karakterengagement, der sker på baggrund af montage-sekvensen som forløb, filmanslagets omtalte scener. Ad samme princip forstås den resterende film med udgangspunkt i montage-sekvensen, hvilket er et emne, som analysens afsluttende kapitel vil forholde sig til - dog fra et fortrinsvist musikalsk perspektiv.

ELLIE'S THEME

Underlægningsmusikken i montage-sekvensen, *Married Life*, fungerer som ét samlet stykke musik, der hovedsageligt baserer sig på en række musikalske fortolkninger og gentagelser af det tidligere etablerede *Ellie's Theme*. Musikken er indledningsvist tonalt centreret omkring tonearten F-dur, og modulerer sidenhen til G-dur. Taktarten går i 3/4. Instrumentationen tager udelukkende udgangspunkt i lyden af akustiske, ofte symfoniske, instrumenter (den bærer ikke præg af elektroniske/syntetiserede elementer) og varierer undervejs hyppigt i både typer og antal af instrumenter. Tempoet er organisk og stærkt afvekslende, sommetider endda rubato. Det er ganske raskt i begyndelsen, på omtrent 175 BPM, og bevæger sig sidenhen helt ned til omtrent 75 BPM under det afsluttende klaverstykke, men med varierende temposkift op og ned undervejs i stykket.

Musikken til *Married Life* er formmæssigt gennemkomponeret, men bærer tydeligt præg af konstant genbrug og videreudvikling af samme tematiske materiale. Den indeholder overordnet tre varianter af *Ellie's Theme*, alle sammen med en fuld længde på seksten takter. Fælles for alle tre er, at de gentages i forskellige instrumentationsmæssige og fraseringsmæssige udgaver i løbet af montage-sekvensen.

Den først præsenterede variant er identisk med tema-melodien, som den blev præsenteret første gang i scenen i Ellies klubhus. Vi betragter denne som hovedtemaet, og kalder den A (se figur 3.1.7). Efterfulgt af A præsenterer musikforløbet en let variation af samme melodiske tema, hvis melodiske afvigelse dog tager udgangspunkt i nøjagtig samme harmoniske og rytmiske struktur som hovedtemaet. Denne milde variation af hovedtemaet kalder vi for A' (figur 3.1.8) - bemærk, at de sidste otte takter i de to variationer er identiske. I forlængelse af A', præsenteres tilskueren for en variant, B (figur 3.1.9), som imidlertid adskiller sig en anelse mere. Akkord-progressionen såvel som den rytmiske struktur i melodien afviger - dog uden at stykket føles decideret kontrasterende til A og A', og vi opfatter således B som en naturlig musikalsk forlængelse af *Ellie's Theme*. Den kendetegner sig ved at starte en oktav højere end den slutter, hvilket tillader den at tilføre musikken energi ved at sætte ind en oktav højere, men ubemærket lede tilbage mod tonelejets 'status quo'. Det bør bemærkes, at B er unik for musikken i *Married Life*, og at den ikke som tematisk materiale optræder igen i løbet af filmen. Det gør derimod A og A', som jo mere direkte er udgaver af det 'originale' *Ellie's Theme* fra tidligere scene i filmens anslag, hvor Carl møder Ellie første gang.



Figur 3.1.7 Hovedtemaet, A



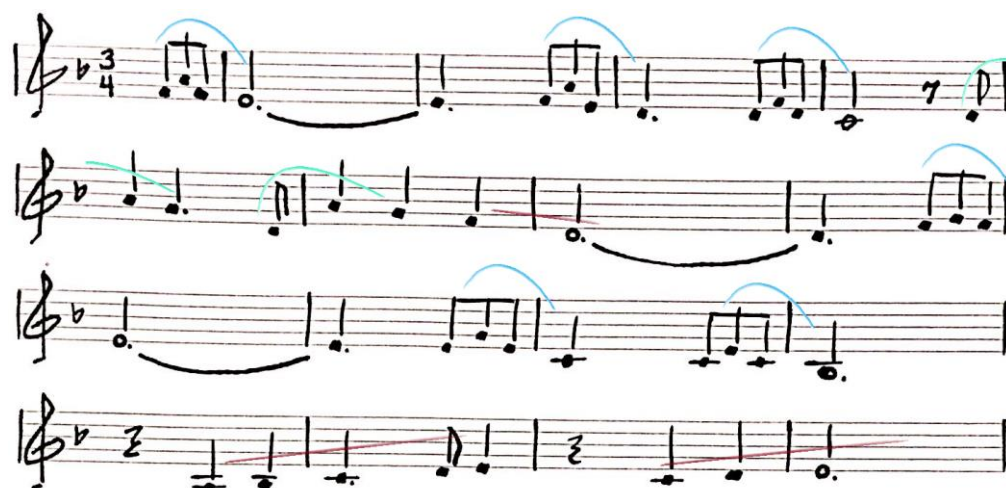
Figur 3.1.8 Hovedtema-variant, A'



Figur 3.1.9 Tema-variant, B

Generelt kendetegner melodierne sig ved at tage melodisk udgangspunkt i akkordegne toner. Det forekommer ikke urimeligt at hævde, at især 'hovedtemaet', A, er ganske melodisk karismatisk. Ved nærmere undersøgelse af den frasemæssige opbygning af melodien, ses det, at trods den strækker sig over seksten takter, ligger der et latent lag af melodisk genbrug

indlejret i temaet. Melodien er dermed let at lære at genkende. Temaets melodiske struktur er opbygget af linjer, der i lokale 'tretrins-konstruktioner' gentager små rytmisk og retningsmæssigt identiske fraser i løbende variationer, som driver temaets reducerede melodiske linje trinvist fremad. Vi ser en frase-opbygningsmæssig parallel til eksempelvis den tematiske melodiske struktur i Mozarts Symfoni nr. 40 i G-mol (se figur 3.1.10).



Ellie's Theme



Mozarts Symfoni nr. 40 i G-mol

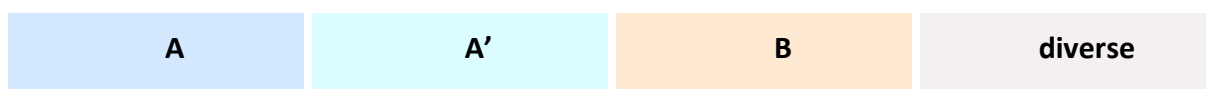
Figur 3.1.10 Vi har forsøgt at illustrere den underliggende melodiske struktur i de to eksempler, ved at reducere melodien ned til gentagelserne af to forskellige fundamentale frase-elementer: *a* (blå) og *b* (grøn). Bemærk parallellerne i melodiopbygningen mellem de to eksempler - tre gange *a*, tre gange *b* (nuvel, i *Ellie's Theme* blot to gange *b* efterfulgt af et melodisk 'punktum'), og tre gange *a* igen. Til sidst anvender Mozart tre gange *b* igen, mens Giacchino anvender to selvstændige fraser som afrunding og tilbageføring mod start.

OVERSIGTEN

Vi har udarbejdet et oversigtsskema (inspireret af Knakkegaard 2009, 205), som har til formål at skabe overblik over, hvorledes billede og musik følges ad igennem sekvensen *Married Life*. Skemaet er hovedsageligt beskrivende, og fremhæver fortrinsvist pointer som

bliver særligt aktuelle for den efterfølgende analyse. *Married Life* er som tidligere beskrevet et handlingsmæssigt kompakt filmforløb som formidler meget information i både det visuelle og auditive udtryk på kort tid; af hensyn til overskueligheden opremser skemaet ikke *alt*, der sker.

I analyseskemaet har vi yderst til højre konstrueret en farvekode, som løbende illustrerer de aktuelle variationer af den seksten takters lange tema-melodi¹⁵. A, A' og B repræsenteres af hver deres farve som angivet i figur 3.1.11 nedenfor. Udover disse tre tematiske variationer består det musikalske forløb desuden af enkelte 'unikke' formled, som fx det indledende akkompagnement, en modulerende overledning mellem temaer, eller den forlængede afrunding af musikkens sidste tema-gentagelse. Alle disse formled er repræsenteret af en grå farvekode, som i figurens kasse: *diverse*.



Figur 3.1.11 Formdele illustreret med hver deres unikke farvekode

Oversigtsskemaet beskriver det overordnede forløb i *Married Life* kronologisk nedefter i tid. Hver af skemaets sektioner beskriver enten en hel *scene*¹⁶ i sekvensen eller blot en del heraf, inddelt efter om der sker et mærkbart skifte i narrativ eller det emotionelle udtryk - inddelingerne er til tider ganske fintmaskede, og skemaet tjener således desuden til at tydeliggøre, hvor bemærkelsesværdigt nøje musik og billede følger hinanden i tid. Foruden førnævnte farvekode yderst til højre, opererer skemaet med tre kolonner, som beskriver tidsangivelser, billedside og lydside (musik) henholdsvis. Bemærk, at tidsangivelser sommetider kun er omtrentlig angivet, i tilfælde af glidende transition til næste scene.

Oversigtsskema

m:s	Billede	Musik
07:13	Carl og Ellie bliver viet i kirken.	En rearrangeret swing-udgave af Mendelssohns Bryllupsmarch i relativt hurtigt tempo. En kontrabas med enkelte <i>walk</i> -bevægelser og <i>brush</i> -stikker på trommesættet bidrager til

¹⁵ Farvekoden tager ikke højde for modulationer (A opfattes således uanfægtet som A i både en tonalitet af F- og G-dur).

¹⁶ I montage-sekvensens natur forekommer de enkelte *scener* væsentligt kortere, end hvad ellers er et 'normalt' tidsinterval at forvente fra det filmiske forløb, som ordet beskriver

		en 'jazzet' fornemmelse. Bemærk: Som den eneste scene i montage-sekvensen er der her stadig reallyd (blitz fra kamera, applaus/riffelskud fra familien, m.m.)
07:26	Carl bærer Ellie ind over dørtærsklen til deres nye hjem, som er det selvsamme faldefærdige hus, hvor Carl og Ellie mødte hinanden første gang som børn. 	Klaver og symfonisk fløjtesektion introducerer akkompagnementet til det kommende tema. Akkorderne markeres staceret på de ubetonedede fjerdedelsmarkeringer, 2 og 3.
07:30	Nygifte Carl og Ellie restaurerer og indretter huset og maler deres postkasse. 	Akkompagnementet fortsætter i klaveret, mens fløjterne skifter til at spille sine harmonier i legato-fraserede helnoder. Tema-melodien A introduceres. En trompet med harmon mute spiller melodien med kraftig vibrato-frasering.
07:43	Vi ser nu, at deres hus står færdig istandsat og endda er malet efter Ellies tegning fra barndommen. 	Temaets afrunding fremhæves kortvarigt af strygerne i en dynamisk spændingsopbygning suppleret med harpestrøg.

		
07:46	Carl og Ellie tager på picnic-tur på toppen af en bakke. Carl kan næsten ikke følge med energiske Ellie op ad bakken. På bakketoppen ligger de og leder efter motiver i skyerne. Ellie taler passioneret og Carl smiler saligt. Det er høj solskin. 	Dynamikken forhøjes en anelse. Bløde brush-trommeslag og kontrabas tilføjes akkompagnementet, og underbetonerne i klaveret suppleres med pizzicato-strygere. En solo-violin fortolker nu tema-variationen A'.
07:59	Vi ser indgangen til den sydamerikanske sektion i zoo, hvor man får indblik i Carl og Ellies arbejde: Carl sælger balloner ved den zoo, hvor Ellie arbejder som dyrepasser. Carl er endnu ikke helt fortrolig med sin ballon-bod; det ser vi da boden næsten svæver væk under et øjebliks uopmærksomhed fra Carl. Han griber den dog igen, og de to ler afslappet af hændelsen. 	Akkompagnementet fortsætter, suppleret af dybe triller i fløjtesektionen. Mute-trompeten overtager atter <i>lead</i>-rollen fra violinen, som klinger ud på en lys trille. Denne gang spiller trompeten i et register oktaven dybere end tidligere. Melodien er tema-variation B. Musikken benytter sig af et element af nærmest <i>Mickey Mousing</i>¹⁷ på tidspunktet, hvor Carls ballon-bod nær svæver væk fra ham, udtrykt i strygerne ved en melodisk opadgående bevægelse - efterfulgt af en nedadgående, idet han 'griber' ballon-boden og trækker den ned på jorden igen.

¹⁷ som det defineres hos Buhler et al. (2010, 85).

08:11	Kortvarigt klip hjem til læse-afslapning i lænestolene. Carl og Ellies hænder finder rutinemæssigt hinanden, uden at nogen af dem kigger op. 	Underdelingerne forsvinder, og instrumentationen reduceres til klaver og strygere, som 'roligt' lader de to afsluttende akkorder klinge i helnoder. Temaet afrundes af et bratsch-motiv. Der falder en momentær 'ro' over musikken - på trods af den dominante spænding i V-trin-akkorden, der intensiveres med en forstørret kvint.
08:15	Carl og Ellie ligger endnu engang på bakketoppen og kigger skyer. Carl får øje på en sky, der ligner en baby... 	A præsenteres igen, denne gang unisont spillet af klokkespil og klaver. Melodien er ændret en smule i takt 3-4, men fremstår stadig let genkendelig. Kontrabas og trommer er i øvrigt ikke længere en del af akkompagnementet, hvilket effektivt sænker det dynamiske niveau, og de resterende instrumenter (klaver, strygere, fløjter) undlader at markere 3-slagene, så fremdriften mindskes en anelse.
08:27	... og snart kan parret ikke få øje på andet end baby-formede skyer. Man kan tolke på deres efterfølgende ansigtsudtryk, at de træffer beslutningen om at ville blive forældre. 	En vibrafon overtager sidste del af temaet. Et tempodyk forekommer kortvarigt, som sammen med triller i strygerne giver musikken en midlertidigt 'afventende' karakter - inden tempoet accelereres tilbage op igen som oplæg til den efterfølgende tema-indsats.
08:33	Carl og Ellie indretter et børneværelse.	Tilbage i oprindeligt tempo påbegynder vibrafonen tema-melodien, som atter er understøttet af et akkompagnement med stacerede markeringer på de ubetonedede fjerdedele.

		Der spilles dog ikke mere end første frase af melodien, førend et kraftigt ritardando markerer overgangen til et betydeligt karakterskifte i musikken. De ellers staccerede betonerer klinger nu gradvist længere (i kraft af ritardandoet), indtil de på et 2-slag endelig holdes helt. Arrangementet præges af trinvist nedadgående melodiske bevægelser.
08:40	Vi ser Carl og Ellie gennem døråbningen til konsultation hos en fødselslæge. De får overbragt dårlige nyheder, og man forstår, at drømmen om børn er brast. Lyset ude på gangen er slukket, og farverne er til en afveksling umættede, falmede. 	Akkompagnementet lander på en F^{maj7}-klang, og en klarinet gentager temaets start-frase for at stagnere på VII-trinnet (e) som jo er frasens sluttone - en ledetone, som aldrig opløses, men i stedet klinger langsomt ud sammen med det øvrige orkester. Fordi denne store septim klinger i et register, som placerer den direkte op ad grundtonen (f) i strygernes, forekommer denne klang forholdsvis dissonant. Det iørefaldende lille sekund-interval gør F^{maj7}-akkorden mere 'dramatisk' end hvad hidtil har været tilfældet for akkordens forekomster.
08:46	Carl betragter gennem vinduet fra stuen den sørgende Ellie, som sidder alene på en stol i haven. Han går ud til hende. 	Solo-klaver spiller A; det er dynamisk svagere, tempomæssigt langsommere, og rytmisk en anelse mere frit og 'organisk'. Klaveret akkompagnerer sig selv med tætførte akkorder på hvert 1-slag, som klinger takterne ud.
08:58	Carl overrækker Ellie den bog, hun lavede som barn, <i>My Adventure Book</i>, som minder hende om hendes og Carls oprindelige barndomsdrøm om at rejse til Paradise Falls. Deres ansigtsudtryk afslører at de	Henover det fortsatte klaver-tema introduceres en fløjte, som spiller en trinvis, opadgående melodisk bevægelse.

	opmuntres ved tanken. 	
09:02	Ellie maler barndomsdrømmen om huset ved Paradise Falls som vægmaleri i stuen, og de stiller en glaskande frem, som nu skal agere sparebøsse til realisering af drømmen. 	Klaveret fortsætter og færdiggør tema-melodien, men markerer nu også de ubetonede fjerdedele 'i venstrehånden' undervejs. Legato-fløjten fordobles med en understemme, og pizzicato-strygere tilføjes til harmoniseringen af temaet. Musikken intensiveres, forøges gradvist i dynamik og accelererer i tempo.
09:13	En slags 'montage i montagen'. Man følger Carl og Ellie, som over en længere periode i deres liv forsøger at spare penge sammen. Desværre kommer der altid en uforudset udgift i vejen for målet.  	Harmon mute-trompeten fra tidligere (7:30) spiller A' - dog en oktav dybere end første gang vi hørte den. Akkompagnementet er strukturelt, instrumentelt og stilistisk nogenlunde tilbage til den 'lystige' karakter fra 7:46.

09:31	'Montagen i montagen' fortsætter. Carl og Ellie bliver gradvist gamle sammen, og man får en fornemmelse af deres uændrede daglige rutine og fortsat blomstrende kærlighed, illustreret ved Ellie, der hver dag troligt binder Carls slips. 	Strygerne afløser lead-rolle med den melodiske variation af temaet, <i>B</i>. Akkompagnementet forbliver i de store træk uændret. Dog nedtones pizzicato-strygerne til fordel for en mere dominerende klaver-rolle, og de bløde <i>brush</i>-trommeslag erstattes af strum på en akustisk guitar. Afslutningsvist træder strygerne ud af den melodibærende lead-rolle og lader klarinetten afrunde tema-variationen. Strygerne anvendes i stedet til at modsvare melodien med en spiccato-fraseret udgave af 'Mickey Mousing-motivet' fra tidligere (8:06) - denne gang dog uden, at relationen til billedsiden giver nogen anledning til at kalde motivet sådan.	
09:48	Carl og Ellie er nu et ældre ægtepar. Man får en fornemmelse af et rutinepræget, roligt og kærligt ægteskab, blandt andet ved at se dem danse sammen i skæret fra stearinlys. Vi ser også Carl sælge balloner fra samme bod som i sine yngre dage - blot fremstår han nu væsentligt mere rutineret. 	Vibrafon og violin skiftes til at varetage <i>A'</i>. Strygerne akkompagnerer med dynamisk 'organiske' legato-bevægelser.	
10:06	Mens Ellie fejer gulv i baggrunden, ser vi Carl (i fokus) i forgrunden støvsuge kommoden. Han får øje på et billede af Ellie som barn.	Klarinetten spiller gentagelser af opadgående kvart-intervaller fra kvint til grundtone - først i en tonalitet af F-dur (tonerne <i>c</i> og <i>f</i>), derefter moduleret til G-dur (tonerne <i>d</i> og <i>g</i>). En akustisk guitar understøtter dette med lette, fingerspillede akkordbrydninger.	

		
10:14	Med et blik op på det vægmaleri, som Ellie malede i deres unge dage (9:02) kommer Carl med bedrøvelighed i tanke om den drøm, de aldrig fik sparet sammen til at udleve. Et pludseligt smil til allersidst i indstillingen afslører, at Carl får en idé. 	Idet klarinetten efter sidste intervalspring lander på grundtonen, <i>g</i>, holdes denne. Tempoet i musikken decelererer og fremdriften holdes tilbage af fermater. Klaveret markerer akkorderne, og legato-strygere følger efter. For et øjeblik dvæler musikken uden melodi, blot båret af klaverets og tremolo-strygernes helnode-baserede kadence. Scenens slutakkord, <i>D</i>, markerer som dominant en 'endelig' modulation til <i>G</i> som nyt tonalt center.
10:26	Ind gennem døråbningen til et rejseselskab ser vi Carl købe flybilletter til Paradise Falls. I næste indstilling er billetterne pakket i en picnicurv, som han bærer med sig op på den bakketop, hvor han og Ellie plejede at kigge på skyer. Ellie halter besværet efter Carl.	Klarinetten spiller A-temaet (nu i <i>G</i>-dur) akkompagneret af 'organiske' strygere, som præges af trinvis bevægelser mellem de ellers enkle harmoniers betonedede slag.

		
10:35	Ellie falder sammen på vej op ad bakken, og Carl løber tilbage ned for at hjælpe sin kone. Der er solnedgang. 	Trods strygernes lokalt opadgående akkordbrydninger er deres overordnede struktur karakteriseret ved en nedadgående bevægelse. Denne bevægelse tydeliggøres i klaveret som markerer 1-slagene. Det er bemærkelsesværdigt, hvorledes disse markeringer i klaveret koinciderer med bevægelsen af Ellies fald. Dermed opstår endnu en kortvarig effekt af <i>Mickey Mousing</i>. Den sidste harmoni i strygerne klinger ud.
10:42	Vi ser Ellie ligge indlagt på hospitalet. Hun ligger og kigger i sin gamle eventyrbog, da Carl sender en 'ballon-post' gennem rummet - magen til den, Ellie selv sendte ind gennem Carls værelse, da han som barn var sengeliggende med brækket arm (5:13). Hun overdrager sin eventyrbog til Carl, som reagerer med bedrøvelse, velvidende hvad den gestus betyder. 	Klaveret indtager lydbilledet alene. Man kan kun svagt fornemme klangen af harpestrøg under klaverets arpeggio-fraserede, tætførte akkordmarkeringer. Klaveret spiller A på en enkel, blid og rolig facon (a' la 8:46), uden ornamenteringer, og i et register oktaven over nøglehuls-c.

		
11:10	Carl sidder alene tilbage til Ellies begravelse. Han går ensom hjem med en enkelt blå helium-ballon i hånden - ligesom dén han gik rundt med som dreng, før han mødte Ellie. 	Klaveret færdiggør temaet alene. Nu også uden harpen. Melodien fortsætter i samme oktav, men ved subdominanten, der falder netop efter <i>fadet</i> til begravelses-scenen, <i>voices</i> akkorden nu med bastonen en oktav dybere end hidtil og som spredt klang. Samme princip er gældende for den efterfølgende dominant (stabled på septimen). Akkorderne besidder en større 'tyngde' sammenlignet med de tidligere tætførte i højere register. Efter tema-melodiens afslutning veksler klaveret frem og tilbage imellem akkorderne G^{maj7} og G.
11:29	Billedet <i>fader</i> langsomt til sort	Den afsluttende G-akkord, som <i>voices</i> oktaven dybere, klinger langsomt ud.

Såvidt montage-sekvensens overordnede narrative og musikalske forløb. Det er tydeligt, at musikken og billedet 'følges ad' i den forstand, at hver gang underlægningsmusikken udfolder et nyt formled (og vice versa), formidler billedet en ny historie, ny *setting* eller et skifte i karakterernes humør. Klip til andre scener forberedes med små musikalske fills eller variationer. Det bemærkelsesværdigt, hvorledes musikkens fraser og temaindsatser har det med at 'forudgribe' billederne - et typisk virkemiddel i *Hollywood film scoring* (Gorbman 1987, 89-90). Tilskueren bliver ofte guidet til at 'forvente' (underbevidst) en ny scene i montage-sekvensen, før selve skiftet egentlig sker i billedsiden - på samme facon, som når fx

dialog eller reallyd fra en ny scene med ny *setting* i en film overlapper en afsluttende billedindstilling fra tidligere scene (Bordwell & Thompson 2013, 218).

FORM, TONALITET OG HARMONIK

Nedenfor har vi overført samme farvekode til et leadsheet-inspireret skema (taktal-baseret i stedet for tidsbaseret), som giver et forhåbentligt overskueligt indblik i det konkrete harmoniske forløb i de enkelte tema-variationer. Hver fulde linje repræsenterer 16 takter. Et linjeskift indikerer, at her starter ny tema-gentagelse/ny sektion. Taktal for første takt i hver linje er angivet til venstre for skemaet (ligesom på et traditionelt partitur/leadsheet). Vi har for overskuelighedens skyld valgt ikke at notere hver eneste løbende harmoniske 'nuance' af de enkelte akkorder (fx om en septim indtræder eller ej). Også fordi at mange akkord-udvidelser ligger indlejret i melodien, og derfor ofte bevæger sig i grænselandet mellem melodiske gennemgangstoner og egentlige harmoniske tilføjelser til akkord-klangen. De mest centrale akkorder for det harmoniske forløb er dem, der fremgår tydeligst i skemaet med fed skrifttype - mens enkelte 'sekundære' akkorder er noteret med grå, og ikke er absolut centrale for det harmoniske forløb, men dog nævneværdige, fordi de siger noget om den enkelte tema-variation, eller er interessante fra et senere analytisk standpunkt.

Akkord- og Formskema

1	F	F ⁶ / _d				
5	F	F ⁶ / _d	G	C	F	C
21	F	F ⁶ / _d	G	C		
33	C		F	D	G	C
49	F	F ⁶ / _d	G	C	F/ _a	C ⁷ / _{bes}
65	F		F ^(maj7)			
73	F		G	C	F	C
89	F	F ⁶ / _d	G	C	F	C

105	C	F	D	G	C	C ^{aug}	
121	F	F ⁶ / _d	G	C	F	C	
137	F	F [#] m ^{b5}	G	G	C	G	D ⁷
149	G	G ⁶ / _e	A	D	D ⁷		
153	G	A	D	C ^{maj7}	D ⁷ / _c		
169	G	G ^{maj7}	G	G ^{maj7}	G		

I dette skema anskueliggøres det, hvorledes den harmoniske progression i musikken kendetegner sig ved at være kraftigt præget af korte kvintkæder og dominant-forbindelser. Musikken har et veldefineret tonalt centrum og er udpræget funktionsharmonisk. Tema-gentagelserne A og A' centrerer sig tonalt omkring dur-toneartens tonika - og skønt anden akkord i rækken (takt 9, 25, osv.) er ikke-diatonisk, peger denne alligevel tonalt 'hjemad' i sin funktion som vekseldominant. B bevæger sig tonalt snarere omkring dominanten. Den forberedende bidominant før vekseldominanten (takt 40 og 112) har ad samme princip en 'hjemad'-rettet spænding mod det tonale centrum - blot endnu et fortegn ude ad dominantkædens ikke-diatoniske akkordrække. Det er næppe besynderligt, at B i sammenligning med A/A' således positionerer sig relativt som den tonale 'udebane', taget i betragtning at musikkens formmæssige struktur trækker stærke bånd til den traditionelle AABA-form. Skræller man de introducerende fire takter, det korte opbrud undervejs (takt 65-72), samt den afsluttende periode fra takt 137 bort, kan man faktisk omtrentligt destillere formen til to gentagelser af AABA.

Det tonale centrum modulerer en tone op til G-dur i løbet af det unikke formled, som følger lige efter anden gentagelse af AABA-sekvensen. Modulationen sker i takt 141, indikeret af den forudgående ufuldkomne dominant, F^{#m}^{b5} - da Carl får øje på billedet af Ellie som barn. Her fornemmer man som tilskuer, at en tankerække bliver sat i gang hos ham. Modulationen i musikken er med til at formidle denne fornyede motivation hos karakteren (en slags lokalt *point of no return?*), som markerer et narrativt skel fra den dagligdag og rutine, der ellers lige er blevet etableret. På et mere overordnet niveau er modulationen

desuden med til at symbolisere den udvikling, som sker over tid. Musikken ender et andet (og mere uventet) sted, end hvor den startede - ligeså gør historien.

Harmonikken fremstår i skemaet relativt enkel. Mange treklange i grundstilling. Eftersom at en del udvidelser og harmoniske nuancer undervejs i akkordprogressionerne ikke fremgår af skemaet (for det 'destillerede' overblik skyld), finder vi det nødvendigt at pointere her: harmonikken benytter sig af flere forskellige udvidelser til de grundlæggende treklange, men den *er* relativt enkel. Disse udvidelser er ofte sekster, septimer, eller noner, som alle forholder sig diatonisk til musikkens tonalitet, gerne i en 'logisk' facon: Ofte forekommer de som led i melodien, andre gange som forberedte harmoniske gennemgangstoner. Der forekommer i udgangspunktet ikke stærkt dissonerende udvidelser, sådan som man kender det fra eksempelvis jazzen (atonale septimer, formindskede/forstørrede noner, undecimer, el.lign.).

Den kritiske læser har måske bemærket, at vi har valgt at notere en harmonisk udvikling fra tredje takt i A og A' med akkord-prædiketet F^6/d i stedet for det (måske?) umiddelbart mere oplagte Dm^7 (og efter modulationen, samme princip: G^6/e i stedet for Em^7). Toneartens VI-trin klinger trods alt ofte i bunden på dette sted, så hvorfor ikke opfatte akkorden som tonikaens parallel (funktionsharmonisk betragtet)? Den primære forklaring: Vi fornemmer ikke akkord-skiftet fra F til F^6/d særlig markant sammenlignet med senere akkord-skift til G eller C. F^6/d 'føles' mere som en gennemgangsklang i musikkens progression mod den efterfølgende vekseldominant - med andre ord: A-/A'-temaernes tredje takt bærer ikke hørbart præg af den ellers meget karakteristiske mol-akkord på VI-trinnet (tonika-afledningen), men snarere en ny udvidelse til den eksisterende grundakkord. Dertil kommer, at de sagte passager i musikken, hvor tema-variationer af A høres, fint er i stand til at udelade denne harmoniske nuance, uden at det bemærkes som et pludseligt fravær af en anden grundakkord, der ellers forventedes at optræde (fx takt 67 eller 155). Klangen har vi altså blot markeret som en 'sekundær' akkord i ovenfor anførte skemaoversigt.

Hvorfor er dette væsentligt? Fordi det netop er et ret karakteristisk træk for musikken, at dens kadencering det meste af tiden falder relativt metrisk rigtigt. De *centrale* akkordskift sker på betonedede takttal (første takt i hver periode på fire takter), og dette forårsager en rolig, næsten forventelig timing i den harmoniske udviklingen i de fleste passager af musikken. Bemærk, at de afsluttende fire takter af hver tema-gentagelse dog bryder dette mønster; en ekstra dominant indsættes, som derved nu afrunder temaet med akkordskift på hver anden takt - i tilfældet for B, hvor den sidste fire-takters periode allerede starter på en dominant, intensiveres dominanten i stedet med ekstra ledetone-affinitet via forstørrelse af kvinten.

Det midlertidige brud med det ellers systematiske mønster af centrale akkordskift på hver fjerde takt virker til tydeligt at kommunikere en afrunding af den enkelte tema-gentagelse. Således bliver man som lytter/tilskuer gjort opmærksom på skellene mellem de enkelte tema-gentagelser, der dermed tydeligt kan fornemmes som adskilte, afrundede musikalske perioder - hertil kommer desuden (måske vigtigst af alt i den henseende) den løbende afvekslende instrumentation og akkompagnements-type, som beskrevet i tidligere oversigtsskema.

Alt i alt giver denne kompositoriske struktur et hint om, at billedsidens timing (klippertyme) formentlig visse steder også må være tilpasset underlægningsmusikkens. Musikken er (set bort fra de enkelte unikke mellemstykker præget af fermater o.lign.) langt hen ad vejen ret systematisk udformet; men skellene mellem 'perioderne' overensstemmer alligevel påfaldende ofte med centrale sceneskift i montage-sekvensens billedside.¹⁸ Vi har tidligere betonet denne tætte relation i timing mellem billede og musik.

En vigtig del af musikkens harmoniske udtryk udgøres af den karakteristiske akkord-udvidelse *maj7*. Især i de triste passager er akkord-typen signifikant. Den optræder som udgangspunkt kun på det tonale I-trin, som tonika (formentlig idet musikkens resterende akkorder optræder i en dominantisk funktion som kun implicerer små septimer), men derudover også en enkelt gang i forbindelse med den sidste, stille tema-gennemspilning, som rundes af med montage-sekvensens eneste forekomst af en subdominant (takt 165) - en emotionelt effektiv reharmonisering af temaet. I et interview med Giacchino selv fortæller komponisten, at han personligt forbinder den følelse, han ønsker at frembringe i filmens fortælling, med klangen af akkorden *maj7*. Han forklarer en del af sin kreative tankeproces således: "[...] I try and search for: »Okay, if I can sum Up my feeling in one chord; what's that gonna be?« And for the film here it was this, [...] an *F^{maj7}*. What it has, is this tinge of sadness to it. [...] It kinda reaches back." (Loki1982axala 2010, 01:33). Vi er enige med hans pointer angående *maj7*-firklængens isolerede emotionelle klang. Det er sigende for akkordens harmoniske 'personlighed', at der foruden den iboende grundlæggende dur-treklæng (prim+storterts+kvint) desuden gemmer sig en indbygget mol-treklæng (i relationen storterts+kvint+storseptim). Dette er dog imidlertid det tætteste, man kommer på en 'mol'-klæng i musikken.

Et forhold som er særligt kendetegnende for *Married Lives* harmoniske og tonale karakter, er nemlig det totale fravær af mol-akkorder (såfremt vi vel at mærke accepterer føromtalt *F⁶/d* over *Dm⁷*). Man kunne spørge: Givet at musikken alligevel formår at repræsentere en

¹⁸ Som det også fremgår af tidligere præsenterede oversigtsskema

grundfølelse af bedrøvelse, udfordrer det så tidligere redegjorte teoretiske diskurs, som peger på korrelationen mellem netop denne følelse og mol-tonaliteten? Nej, ikke umiddelbart. Teorierne påkalder sig selv det forbehold, at hele musikkens udtryk bør tages i betragtning, ikke blot fx tonaliteten. Dog mener vi, at det alligevel er værd at forholde sig til, at en så trist afslutning på fortællingen *Married Life* understøttes og formidles af underlægningsmusik solidt forankret i dur-tonalitet.

Det koster ikke lang tids orientering i diverse anmeldelser, online diskussionsfora eller kommentarspor, for at danne sig et indtryk af 'den brede offentligheds' mening om montage-scenen fra *Up*: Det er en smuk historie, som ender enestående sørgeligt.¹⁹ I den følgende analyse af det emotionelle udtryk i *Married Life* vil vi derfor tillægge et særligt fokus på, de konkrete virkemidler som det audiovisuelle udtryk benytter til formidlingen af tristheden. Som etablering til en sådan diskussion vil vi runde næværende analyses foreløbige sektion af med den tidligere lovede beskrivelse af de fire såkaldte *stemningskapitler*. Som nævnt, er disse baseret på resultatet fra respondentundersøgelsen. De er dog tidsligt 'tillempet' ift. centrale skel i narrativet og billedsidens klippertytme.

Stemningskapitel 1 - *positiv valens* (07:13 - 08:40)

Kapitlet starter fra begyndelsen af montage-scenen, hvor Carl og Ellie bliver viet. Vi følger deres unge liv som nygifte, og etableringen af dagligdagens rutiner. Kapitlet strækker sig hen til drømmen om at få børn.

Stemningen er generelt opløftet, glad, optimistisk.

Stemningskapitel 2 - *negativ valens* (08:40 - 09:02)

Hos lægen modtager parret den dårlige nyhed; drømmen om at blive gravid er brast. Senere ser vi Carl, der med en vis tristhed betragter sin vemodige kone sidde alene ude i haven. Han går ud til hende.

Stemningen er nedslået og trist - omend i en relativt kortvarig periode.

Stemningskapitel 3 - *positiv valens* (09:02 - 10:42)

Parret finder trøst i forfølgelsen af barndomsdrømmen om at rejse til Paradise Falls i Sydamerika. Stemningen er lettet mod det positive igen, selvom livets uforudsete udgifter kommer i vejen for drømmen. I dette kapitel afløses den ungdommelige optimisme efterhånden af en mere fredelig og rolig, kærlig stemning, i takt med at vi følger karaktererne

¹⁹ Søger man eksempelvis pr. 31. maj 2018 på: "*saddest Pixar moments*" via videodelingstjenesten Youtube indgår *Married Life* i ti ud af de ti øverste søgeresultater, som oplister en rangering over triste passager i Pixar-film - i seks af disse som den absolutte 'topscorer'.

blive gamle sammen. Som en ældre mand kommer Carl i tanke om rejsedrømmen de aldrig fik realiseret, og stemningskapitlet slutter med scenen, hvor Carl tager Ellie med til deres vanlige bakketop for at overraske hende med flybilletter til sydamerika.

I dette stemningskapitel (montage-sekvensens længste) opleves flere nuancer af emotioner. Men selvom stemningen ikke er lige så entydig positiv som i stemningskapitel 1, mener vi alligevel, at den generelt kan opsummeres på den positive side af valensaksen.

Stemningskapitel 4 - *negativ valens* (10:42 - 11:29)

Ellie ligger syg. Hun overdrager sin *Adventure Book* til Carl, som reagerer med sorg, idet han tilsyneladende forstår denne gestus' indforståede afsked. Kort efter ser vi Carl alene tilbage efter hendes begravelse.

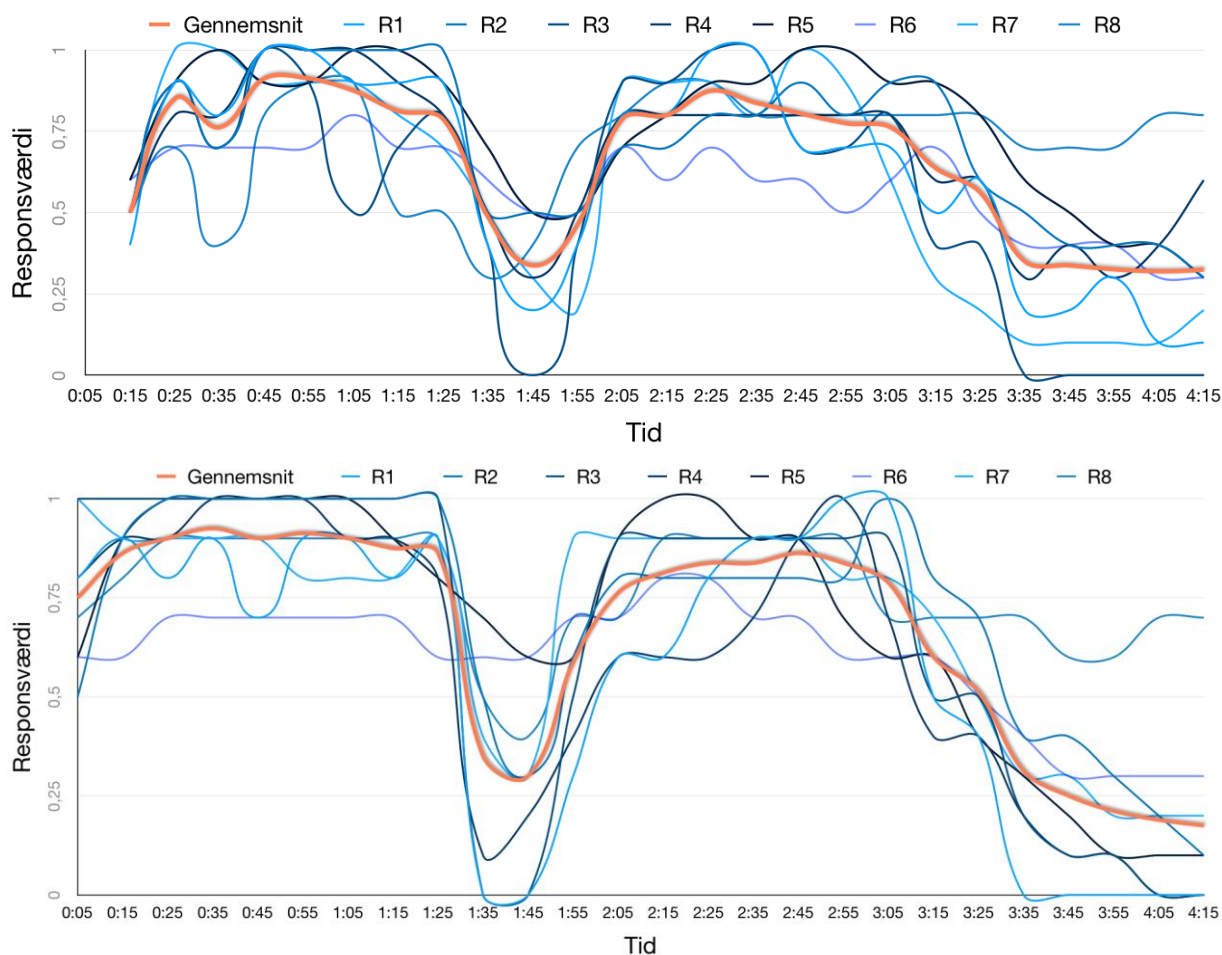
Stemningen er meget sørgmodig. Dette stemningskapitel varer resten montage-sekvensen ud, og den slutter således på en bedrøvet note.

Det Musikalske Udtryk

Når *Married Life* er trist, hvad er det så i underlægningsmusikken, der understøtter denne tristhed? Underlægningsmusikken er trods alt en selvstændig emotionel betydningsbærer i sig selv (Gorbman 1987, 73), så spørgsmålet er væsentligt. Inden vi tilgår underlægningsmusikkens betydning i sin audiovisuelle gestalt, vil objektets emotionelle betydning som musikalsk og stilistisk udtryk først komme i betragtning. Mange faktorer spiller ind. Tonalitetskønnet, *dur* eller *mol*, er eksempelvis næppe en musikalsk parameter, der alene betinger det emotionelle udtryk; det er et forbehold, som de fleste teoretikere på området gør opmærksom på. I en undersøgelse af konkrete musikalske korrelationer med følelser, bør den enkelte musikalske parameter forstås i relation til hele det komplekse musikalske produkt af komponenter i struktur og tekstur. Denne afhandlings analyseobjekt præsenterer ingen undtagelse - omend vi i overskuelighedens navn undertiden behandler de enkelte 'kategorier' af virkemidler for sig. Lidt karikeret sat op, kan opbygning af det følgende kapitel beskrives som en musikanalyse først i bredden (de overordnede tendenser), og dernæst i dybden (en grundig gennemgang af en enkelt interessant, afgrænset passage). Kapitlet vil afrundes med en diskussion af, hvordan de uddragne elementer af centrale kompositoriske virkemidler relaterer sig til de etablerede videnskabelige teser i feltet.

Omtalte respondentundersøgelse tjener et sekundært formål for afhandlingen. Respondenterne har foruden den intakte montage-sekvens vurderet den emotionelle

progression i underlægningsmusikken som isoleret betydning, og resultaterne påviser en tæt følelsesmæssig relation mellem de to indtryk (figur 3.2). Hertil bør imidlertid tages det forbehold, at nogle af respondenterne har set filmen før og potentielt kan huske den tilstrækkeligt klart til mentalt at koble hele eller delvise passager af musikken sammen med billedet/narrativet. Den orange kurve, gennemsnittet, taler dog sit tydelige sprog.



Figur 3.2 Øverst: Input 2, nederst: Input 3; *trist/ulykkelig* = Y-værdi 0; *glad/lykkelig* = Y-værdi 1.

ANALYSE I BREDDEN

I store træk understøtter analyseobjektet *Married Life* ret entydigt den etablerede forskning i *musik og følelser*. Som redegjort i tidligere kapitel konstaterer mange, at musikkens *tempo* er én de vigtigste parametre ift. musikkens følelsesmæssige udtryk (Gabrielsson & Lindström 2010, 383). I forhold til denne parameter overensstemmer underlægningsmusikken stort set nøjagtigt med de teoretiske korrelationer (med enkelte nuancer til reglen, som snart vil blive

uddybte). Montage-sekvensen starter glad og i rask tempo. De to tilfælde, hvor den glade stemning eller følelse i montage-sekvensen pludseligt afløses af en trist følelse (altså overgangen fra stemningskapitel 1 til 2, og igen fra 3 til 4), sker et kraftig ritardando fra et ellers rask tempo som overledning til det efterfølgende triste stemningskapitel. I begge tilfælde bliver denne markante musikalske 'opbremsning' fulgt af et opbrud af melodien i en rytmisk langsommere struktur, som næsten giver fornemmelsen af fermater, inden det efterfølgende kapitels respektive tema-variant sætter ind i sit væsentligt lavere tempo. Derefter undlades akkompagnerende underdelinger, og pulsforfølgelsen bliver vanskeligere at fornemme, hvilket kun styrker fornemmelsen af ritardandoet. I kap. 4 spiller musikken meget af tiden med så udefinerbar en puls, at det fornemmes grænsende til rubato. Disse forhold understøtter ikke alene de teoretiske sammenhænge mellem musik og følelse ift. den *tempomæssige* parameter, men også tendensen til at sørgmodighed følges af relativt større deviationer i timing (fx fermaterne og rubato-fornemmelsen). Timing i musikken bliver simpelthen en anelse mere uforudsigelig i de triste passager.

Baseret på det aktuelle analyseobjekt er vi enige i, at musikkens tempo faktisk er en særligt afgørende faktor for det emotionelle udtryk. Betragt eksempelvis det musikalske forløb i måden stemningskapitel 3 gradvist afløser kap. 2 (scenen, hvor Carl prøver at opmuntre Ellie ved at minde hende om hendes gamle eventyrbog og barndomsdrømmen om at rejse til *Paradise Falls*). Vi ser karaktererne finde trøst i genoptagelsen af denne drøm, og den trøst hører vi underbevidst musikalsk formidlet i blandt andet et accelerando i tema-gennemspilningens sidste otte takter (fra takt 81). Accelerandoet fornemmes først lidt 'tøvende' (og den triste følelse fra scenen 'hænger ved' for en stund), men snart accelereres tempoet i løbet af det resterende tema stabilt tilbage mod det oprindelige niveau fra begyndelsen af underlægningsmusikken, og stemningen virker efterhånden mere opløftet. Andre faktorer end musikken spiller naturligvis ind på denne emotionelle udvikling, men rent musikalsk mener vi i høj grad, at denne gradvise bevægelse mod positiv valens, følelsen af 'trøst', kan tilskrives den tempomæssige dimension - dermed selvfølgelig ikke sagt, at denne alene kan stå til indtægt for skiftet i musikkens emotionelle udtryk.

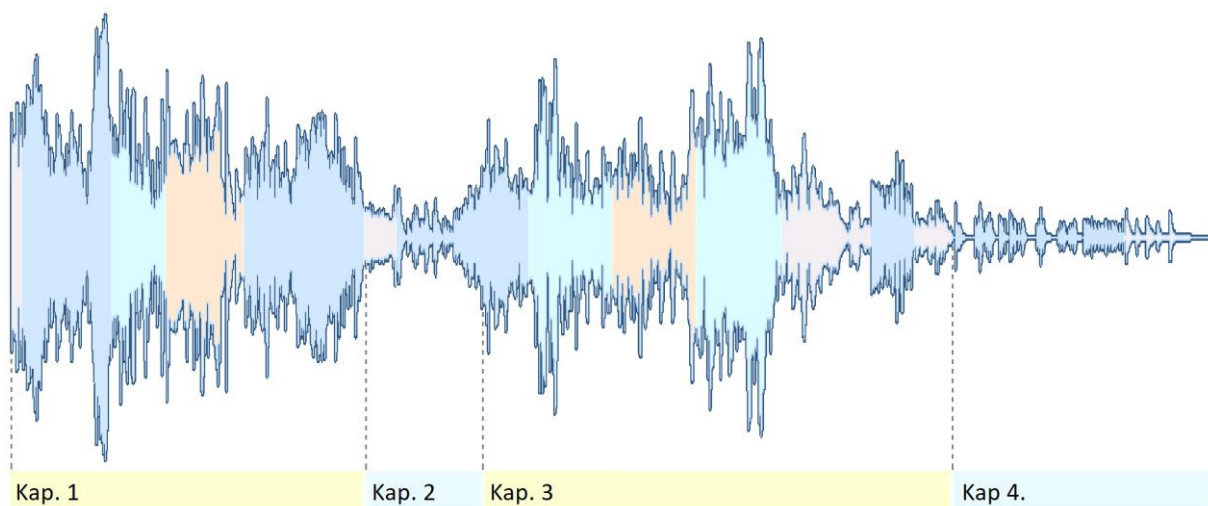
Inden accelerandoet, antydes det nært forestående emotionelle skifte eksempelvis allerede med et fløjte-motiv (fra takt 80), der markerer starten på den nye sektion (sidste halvdel af temaet). Dette lille motiv (figur 3.2.1) karakteriseres ved en opadgående melodisk figur, som jo teoretisk er associeret med *glæde*. Vigtigere endnu kommer en meget grundlæggende musikalsk dimension, som, vi også mener, vægter højt i forhold til det overordnede udtryk. Den musikalske dynamik. Dynamikken lægger sig i de store linjer

betydningsmæssigt (ligesom det er tilfældet for tempoet) i forlængelse af den etablerede teori. I de glade passager (kap. 1 og 3.) er den moderat, men står i kontrast til den generelt svage dynamik i de triste passager (kap. 2 og 4). Det er desuden et gradvist tiltagende dynamisk niveau, bl.a. i kraft af voksende antal instrumenter, der 'følger med' *accelerando*et op i overgangen til kap. 3, og sammen med de andre elementer konstituerer det tiltagende glædelige emotionelle udtryk i musikken.



Figur 3.2.1 Melodisk opadgående fløjte-motiv

Nedenfor i figur 3.2.2 kan man grafisk overskue underlægningsmusikkens teoretisk overensstemmende dynamiske relationer til de enkelte stemningskapitler (moderat i de glade, svag i det triste) - illustreret med den faktiske *waveform*-repræsentation af lydfilen af *Married Life*. Vi anerkender, at musikalsk dynamik selvfølgelig er en mere nuanceret størrelse end blot lydstyrke i dB, men vi mener alligevel godt, at figuren kan give et visuelt hint om denne tendens.



Figur 3.2.2 En *waveform*-repræsentation af underlægningsmusikken, eksklusiv bryllupsscenen i starten, i relation til de fire stemningskapitler (tid ud ad X-aksen, lydstyrke op ad Y-aksen). Det tidligere etablerede formmæssige farvekodesystem er genanvendt i figuren.

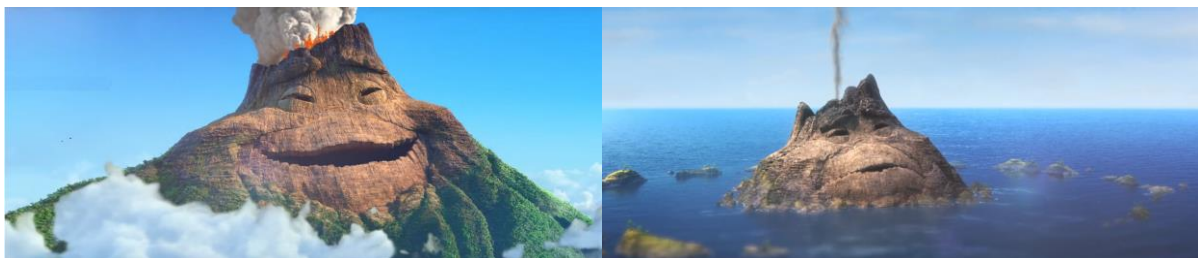
Bemærk i øvrigt, at de to 'triste' passager, de dynamisk svage og tempomæssigt langsomme passager, kun benytter sig af A-temavarianten ud af de tre. Dette knytter an til en senere pointe angående genkendeligheden i musikken og vores tese om, at det triste musikalske udtryk i konteksten virker endnu mere effektfuldt i kraft af sin genanvendelse fra tidligere 'gladere perioder' (hvor A-varianten trods alt er den mest fundamentale af de tre, understøttet af sin tidligere forekomst i filmens anslag fra før montage-sekvensen).

I det hele taget sporer vi en tendens til, at reguleringer i musikkens samlede udtryk for gestisk fremdrift og intensitet, om man vil, angår mere end én narrativt kendetegnende side af montage-sekvensens tematiske modsætninger; nemlig både det portrætterede livs op- og nedture, samt udviklingen fra ungdom mod alderdom. Dog ikke på selvstændig hånd. Med *fremdrift* indtænker vi i løs forstand parametre såsom tempo, rytmik og energien i musikkens betoner, mens musikkens *intensitet* nærmere angår musikalske forhold i stil med dynamik, antal simultane melodiske lag, instrumentation og hårdheden af klange. De to paraplyer af virkemidler skal ikke forstås som afskårede eller uafhængige af hinanden, men i et flydende grænseland af samtidig interaktivitet. Musikalske parametre som det dynamiske niveau og 'hårdheden' i klangen, vil vi således påstå indgår i en tæt gensidig relation. Det er almenkendt, at jo kraftigere man spiller på de fleste instrumenter, fx et klaver, jo 'skarper'/'hårdere' bliver klangen (eller som disse metaforer dækker over: jo mere prominent forekommer overtonestrukturen) - og vice versa. *Dynamik* kan således også indirekte tænkes i relation til musikkens *tekstur*. Ad den logik følger de emotionelle korrelationer til den musikalske teksturs hårdhed som noget naturligt, dynamikkens ditto. Blød klang (eng.: *soft timbre*) understøtter fx som hovedregel en trist følelse, eller andre generelt lavenergiske emotionelle responser. Dette kommer i analyseobjektet fx til udtryk ved de meget blide klaveranslag, der præger stemningskapitlerne 2 og 4. Bemærk, at tristhedens modpol glæde, som anført ved Juslin (1997, 226), ikke teoretisk associeres med en 'skarp' eller 'hård' (eng.: *sharp*) klang, men snarere en lys (eng.: *bright*).

Hertil kommer den emotionelle funktion, som akkompagnementet indtager med sine rytmiske markeringer (eller mangel heraf) af ubetonede underdelinger. Som oversigtsskemaet fra tidligere i analysen har opridset, er der en tydelig tendens til at lette, staccerede markeringer ledsager de glade passager i montage-sekvensen, mens sådanne markeringer helt udebliver i de triste. For analyseobjektet tilfælde kan man faktisk i de fleste passager tænke denne musikalske egenskab som en umiddelbar forlængelse af den tempomæssige parameter. Begge er afgørende for den musikalske fornemmelse af fremdrift (idet staccato-fraseringer bærer en tydeligere 'rytmisk' relateret markeringskvalitet) - og

begge lægger sig i umiddelbar forlængelse af redegjorte teori. Således demonstrerer analysen overordnet i overensstemmende forlængelse af afhandlingens teoretiske anker, en tendens til, at lavt intensitets- og fremdriftsniveau understøtter en emotionel repræsentation af lav *arousal*-værdi. Og i visse passager af udtrykkets samlede æstetiske kontekst udmønter denne emotionelle position sig i tristhed/sørgmodighed.

Listen af eksempler på øvrige Pixar-produktioner, som musik-stilistisk benytter sig af samme konkrete emotionelle virkemidler er lang. Flere af de eksempler, som vi i senere analytiske sammenhænge vil inddrage, understøtter tendensen. Men som det mest sigende eksempel på, hvordan tempomæssig og dynamisk nedgang generelt anvendes som musikalske værktøjer til at skildre en emotionel udvikling fra glad mod trist, vil vi fremhæve kortfilmen *Lava* (2014). I denne sangbaserede (og dermed sprogformidlede) fortælling er der nemlig ret få musikalske elementer i spil til at repræsentere en netop sådan følelsesmæssige udvikling. Ukulele og leadvokal(er) udgør hele lydbilledet, og formmæssigt er sangen baseret på faste melodier i vers og omkvæd; de eneste markante musikalske parametre, som varieres i musikkens skildring af det emotionelle udtryk er netop tempoet i sangen, samt sangerens og ukulelens dynamiske udøvelse. Et raskt tempo og moderat dynamik i det indledende vers betoner en glad stemning, mens et markant fald i tempo sammen med en svagere dynamik senere understøtter en pludseligt mere bedrøvet følelse i det efterfølgende vers. Den samlede auditive følelsesmæssige betydning er selvfølgelig kommunikeret ad andre kanaler end den konkrete musik også - foruden i selve sangtekstens verbale formidling, blandt andet gennem karakterens (vulkanens) ansigtsudtryk (se figur 3.2.3), men musikken (isoleret fra teksten som betydningselement) lykkes med disse enkle musikalske virkemidler til en vis grad at overbevise tilskueren om den aktuelle følelsesmæssige progression.



Figur 3.2.3 *Lava* (2014) - skildring af vulkanens henholdsvis glade og triste ansigtsudtryk.

Det er vigtigt at understrege, at en mindsket fornemmelse i musikalsk dynamisk niveau og fremdrift ikke nødvendigvis altid indgår i et udtryk, der repræsenterer en trist følelse eller stemning. På nogle tidspunkter kombineres den relative nedgang i musikalsk

intensitetsniveau med øvrige musikalske strukturer og teksturer, som holder fast i en positiv valens. Følelser af rolighed, mildhed, kærlighed, *tenderness*, optræder i den forbindelse. Underlægningsmusikken i *Married Life* understøtter denne teori i et vis omfang:

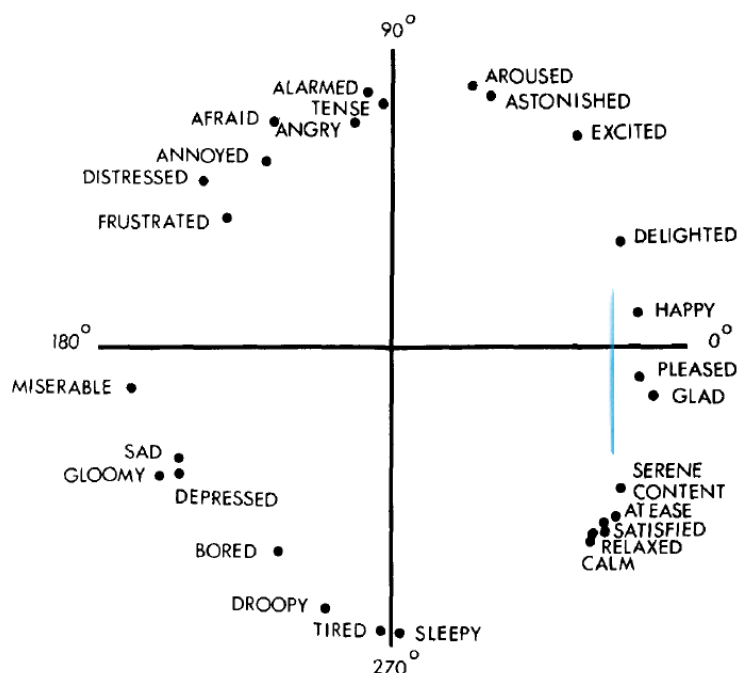
Det mest signifikante eksempel herpå tager udgangspunkt i den musikalske repræsentation af førnævnte udvikling fra ungdom mod alderdom. Carl og Ellies ungdommelige, energiske gåpåmod afløses gradvist af en vis rutinepræget fredelighed og fordragelighed, efterhånden som karaktererne falder til ro i dagligdagen og livet. Underlægningsmusikken tjener dermed ikke blot til at underbygge og afspejle den portrætterede livstid og dagligdags op- og nedture (analysens ellers antydede 'todimensionelle' opfattelse af montage-sekvensens emotionelle progression; vekselvirkningen i grundfølelser og -stemninger af henholdsvis glæde og sorg), men også en tiltagende 'ro'. Musikken benytter sig af 'rolige' fraseringer. En 'rolig' musikalsk fremdrift. Et 'roligt' dynamisk niveau. Og generelt mener vi, at den lykkes med gennem disse kompositoriske virkemidler at skildre et roligt liv. Som tidligere antydnet henviser *rolig musikalsk fremdrift* ikke blot til et relativt fald i tempo (musikkens BPM falder lidt, men ikke meget), men snarere en musikalsk reducere i de rytmiske markeringer, der betoner puls-fornemmelsen, hvilket resulterer i en mere afdæmpet rytmisk betoning (se figur 3.2.4). Med andre ord endnu et eksempel på, hvordan musikkens tempo og rytmiske betoning indgår i en kombineret samlet fornemmelse af den emotionelle energi i musikkens fremdrift.



Figur 3.2.4 Den underlæggende rytmiske figur, med staccerede markeringer på 2 og 3 (øverst), erstattes af en figur hvor 2-slagsmarkeringen ikke længere markeres stacceret og 3-slaget helt udelades (nederst).

Det er vigtigt at holde sig for øje, at den omtalte reducere i dynamik og fremdrift skal forstås *relativt* til det musikalske udtryk i kapitel 1. Effekten er ikke nær så udtalt, som i de triste passager (kap. 2 og 4), hvor tempoet/fremdriften tages helt ud af musikken, og instrumentationen reduceres til et minimum. Vi mener, at den fortsat moderate fremdrift og dynamik i musikken i kombination med bl.a. den entydige dur-tonalitet er med til at

opretholde musikkens entydigt positive emotionelle betydning. I figur 3.2.5 har vi forsøgt at illustrere 'retningen' på den emotionelle progression, som snarere angiver en emotionel nuance end et regulært skifte.



Figur 3.2.5 Den musikalske emotionelle progression, som skildrer udviklingen fra ungdom mod alderdom.

Hertil spiller instrumentationen desuden en vigtig rolle. De kulturelt betingede tolkninger af fx legato-fraserede strygere udgør i forlængelse af Langkjærs og Haves betydningsteorier en ikke uvæsentlig rolle for den stemning, tilskueren oplever. Det virker ikke urimeligt at forestille sig, at sådanne strygere medfører associationer mod noget romantisk og blidt - hvilket i øvrigt stemmer overens med den visuelle kontekst (figur 3.2.6) som underlægningsmusikkens passage med prominente legato-strygere spiller op imod. En sådan diskussion vil blive udfoldet videre i forlængelse af analysens behandling af audiovisuelle symbols relation til kulturelle associationer (skønt diskussionen i høj grad også knytter an til musikken som selvstændigt emotionelt betydningsobjekt).



Figur 3.2.6

Nogenlunde samme musikalske tendenser ift. intensitet og fremdrift, som gjorde sig gældende for kap. 3, gør sig også gældende i en enkelt scene fra stemningskapitel 1 (ungdomslivet), hvor tilskueren indføres i et kort glimt af en lidt mere rolig side af karakterernes dagligdag. Man ser dem slappe af med læsning i lænestolene derhjemme (se evt. figur 3.2.7).



Figur 3.2.7 læsescene (fra 08:11)

Denne scene eksemplificerer hvorledes underlægningsmusikken generelt benytter sig af omtrentligt samme kompositoriske værktøjer som ovenfor gennemgået til at skildre en momentan stemning af ro og hygge. Underdelingsmarkeringerne forsvinder, og det dynamiske niveau falder, blandt andet som konsekvens af en reducere i instrumentationen. Scenens emotionelle udtryk falder ind som en kortvarig 'vejrtrækning', der adskiller sig fra stemningskapitlets generelle emotionelle udtryk ved at repræsentere en midlertidig stemning af en til sammenligning lavere *arousal*-værdi. Med al rimelighed når scenen dog næppe at rykke meget ved tilskuerens emotionelle oplevelse i løbet af sin korte varighed. Vi fremhæver denne passage, fordi den eksemplificerer og understreger, hvor tæt og (tilsyneladende) gennemtænkt det timingsmæssige forhold mellem musik og billede er tilrettelagt. 'Opholdet' i musikken, som skildrer dette pusterum i karakterernes liv, sker

påfaldende belejligt i relation til den musikalske form. Scenen anvendes i billedet som 'overledning' inden sekvensens efterfølgende skelsættende scene²⁰, alt mens musikken (takt 45-48) benytter lejligheden til at affrasere den melodiske tema-variation, *B*, inden *A* sætter ind i efterfølgende sektion (fra takt 49). Man kunne forestille sig, at en tilsvarende musikalsk 'vejrtrækning' struktureret på samme facon, blot midt under en tema-gennemspilning, ville resultere i et noget mere mærkbart opbrud. Her følger et analyseeksempel, som understøtter en sådan tese:

ANALYSE I DYBDEN

Underlægningsmusikken til *Married Life* bevidner, at et relativt fald i tempo og intensitetsniveau er velfungerende til at understøtte og symbolisere konkrete, objektrettede følelser af momentan håb og forventningsglæde. Det ser vi, da Carl og Ellie træffer den gensidige og glædelige beslutning om at prøve at blive forældre (figur 3.2.8). Følelsen er udpræget positiv. Temaet påbegyndes atter en gang, idet vi overværer det håbefulde par indrette et børneværelse (figur 3.2.9), men når dårligt at etablere sig, inden der sker endnu en opbremsning i musikkens dynamik og fremdrift, et kraftigt ritardando (begyndende fra omtrent takt 66), som i det samlede udtryk nu anslår en pludselig noget mere vemodig stemning. Parret modtager lægens dårlige nyheder (figur 3.2.10), og følelsen er udpræget negativ.



Figur 3.2.8 (08:27)



Figur 3.2.9 (ca 08:36)

²⁰ Dermed ikke sagt, at den ikke formidler en vigtig dimension af Carl og Ellies forhold - fx ved deres hænder, som rutinemæssigt finder hinanden.



Figur 3.2.10 (08:40)

Med billedet (karakterernes ansigtsudtryk/mimik) og fortællingen (karakterernes drømme/håb) i betragtning er det åbenlyst, hvorfor den audiovisuelle betydning formidler de typer følelser, som den gør. Men musikken lader desuden til selv, som isoleret, selvstændigt betydningsobjekt, at kommunikere samme to modsætninger af valensaksen på omtalte tidspunkter. Et forhold som analysekapitlets indledende sammenligning af de to grafer fra respondentundersøgelsen i øvrigt bekræfter (figur 3.2). Det vil altså sige, at der inden for ganske kort tid sker to musikalske tempodyk kombineret med dynamiske opbremsninger, som i forbindelse med den resterende musikalske gestalt udtrykker vidt forskellige typer følelser fra hver ende af valens-aksen. Spørgsmålet er, hvilke af de øvrige kompositoriske virkemidler i musikken, der gør forskellen?

Vi mener, at en strukturel faktor, som udgør en forskel for vores oplevelse af de to omtalte tilfælde af tempomæssig og dynamisk musikalsk ophold, er timingen i relation til stykkets form og metrik. Første gang (hvor variationen kommunikerer en optimistisk følelse) indtræffer det musikalske ophold som led i den aktuelle tema-variations afslutningsvise fire takter - nøjagtig samme princip som det var tilfældet for den før omtalte *læsescene*. Det føles ikke som en påtrængende musikalsk variation, men blot en naturlig afrunding og overledning til musikkens næste sektion, den kommende temagentagelse. Anden gang (hvor variationen kommunikerer en vemodig følelse), sker en decideret afbrydelse af temamelodien, netop som den er startet. Her opstår lidt samme effekt, som hvis et trommefill, i stedet for at indtræffe i afrundingen af et givet formled som oplæg til det følgende, sker ud af det blå, netop som forsangeren synger første strofe. Variationen sker uventet og abrupt. Der synes imidlertid ikke at forekomme noget solidt teoretisk fundament at holde op imod en diskussion af, hvorvidt timingen i sig selv forårsager emotionelle reaktioner af nogen valensmæssig egenskab hos lytteren (tilskueren). Gabrielsson og Lindström udtaler i forbindelse med den artikel, hvor de gennemgår og opsummerer resultater af over hundrede studier af musik og følelser: *"The influence of various aspects of musical form has been little*

studied" (2010, 391). Den sparsomme mængde litteratur, som Gabrielsson og Lindström dog fremhæver, kommer i essensen frem til, at der kun sker en lille effekt som følge af "*disruption of global form*" (ibid., 387). I vores specifikke analysobjekt mener vi dog, at effekten er ganske betydelig.

Foruden disse umiddelbare form- og metrik-relaterede virkemidler i musikken, ligger der desuden en gestisk, symbolsk effekt indlejret i timingen af de musikalske opbremsninger. Tempoet falder lige idet, Carl og Ellie indser forældredrømmen - men i modsætning til de andre ritardandoer i musikken tjener dette ikke til at sænke det emotionelle *arousal*-niveau, men snarere i samspil med narrativet til gestisk at symbolisere en indånding forud for den store beslutning. Tempofaldet tjener et andet symbolsk formål i relation til den efterfølgende abrupte afbrydelse: En tema-variation når netop at sætte lystigt ind - billedet klipper til Carl og Ellie, som forventningsfulde sætter børneværelse i stand. Lytteren har en musikalsk forventning om, at denne tema-indsats selvfølgelig fortsætter ufortrødent i formidlingen af en ny tema-variation; *et nyt formed* - tilskueren tager del i Carl og Ellies forventninger om, at en baby måske snart er på vej; *et nyt kapitel i livet*. Temaet afbrydes brat - Carl og Ellie får overbragt de uventede og dårlige nyheder af lægen. I denne passage af montage-sekvensen hersker der en klar symbolsk parallel mellem den musikalske skuffelse og karakterernes ditto.

I mere konkret relation til afhandlingens teoretiske anker på området, er det behørigt desuden at dvæle ved måden melodien på dette sted er udformet. I forbindelse med det første af de omtalte midlertidige dyk i tempo, fremdrift og dynamik, er vibrafonens melodiske struktur præget af trinvist opadgående bevægelser - igen: et resultat af timing i relation til formedet, idet temamelodien netop opfører sig således på dette sted (figur 3.2.11). Denne melodiske retning bliver teoretisk associeret med en positiv valens. På 1-slaget i den næste tema-indsats overtager klarinetten opmærksomheden med en trinvist nedadgående melodisk frase (figur 3.2.12). En retning, som bliver teoretisk associeret med en negativ valens, og klarinet-melodien fungerer netop forberedende til det snarligt følgende negative skifte i følelsesudtryk. Det bør noteres, at melodisk retning teoretisk ikke er forbundet med nogen alafgørende betydning for det emotionelle udtryk (Gundlach 1935; Hevner 1937; Rigg 1939), men i tillæg til den melodiske retning, stemmer disse fraser desuden overens med teoretiske korrelationer i kraft af det forhold, at den 'glade frase' er præget af rytmiske kontraster i nodeværdierne (punkteringer), mens den 'triste frase' spilles rytmisk stringent, én node pr 1-slag. Desuden er den 'triste frase' legato-fraseret.



Figur 3.2.11 Vibrafonens trinvist opadgående melodi



Figur 3.2.12 Klarinettens trinvist nedadgående melodi

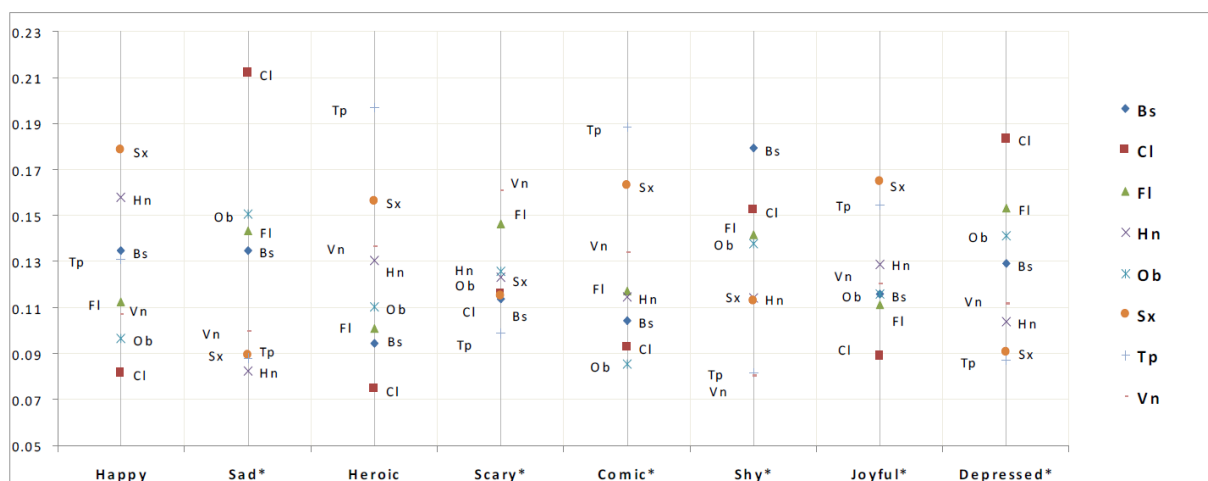
Vi bemærker en yderligere emotionel effekt i, at førstnævnte melodiske frase munder ud i endnu en lystig tema-indsats. Det indfrier en forventning hos lytteren ift. melodiens retning. I kølvandet på klarinettens nedadgående frase følger endnu en 'prøvende' temaindsats, som heller ikke udvikler sig til andet. Der følger et melodisk 'vakuum' i kølvandet på afbrydelsen af temaet; der lyder kun klangflader præget af det dissonerende lille sekund-interval mellem den stor-septim, som anden tema-indsats aldrig kom videre fra, og grundtonen i strygernes harmoni.

Netop strygernes frasering og klangfladerne lægger sig i øvrigt også i teoretisk overensstemmelse med de respektive følelser i spil. I begge af omtalte musikalske passager understøttes melodien af harmonier i strygerne. Registret er omtrentligt det samme i begge tilfælde, men selvom det specifikke analyseobjekt her ikke eksemplificerer de teoretiske linjer, som påpeger korrelationer mellem musikalsk register og det emotionelle udtryk, gør andre konkrete overensstemmelser med teorien sig gældende. I det ene tilfælde, den glade/optimistiske passage, hører vi lyse, enkle og lette harmoniske klange i strygerne. Vi hæfter os især ved de hurtige, 'lystige' triller i violinernes frasering, som indlejrer et rørigt element til teksten af den klang, de udformer. Derved forsvinder energien ikke fra musikken, selvom tempoet falder. I det andet tilfælde, den triste passage, øges harmoniens kompleksitet i kraft af førnævnte stagnerende klarinet-tone på stor-septimen, og de 'lystige' triller afløses af langsomme legato-fraserede klangflader.

Klangen, musikens *timbre*, spiller således også en væsentlig rolle for det emotionelle udtryk. Det er ad den note værd at notere sig de specifikke instrumenter, som formidler melodien i henholdsvis den optimistiske/glade og skuffede/triste passage - vibrafonen og klarinetten. Vibrafonen lyder med en 'åben' og 'lys' (eng.: *bright*) klang sammenlignet med

klarinettsens 'bløde' og afrundede kvalitet (eng.: *soft*), hvilket er endnu et eksempel på en egenskab i musikken som teoretisk korrelerer med den emotionelle betydning.

De forskellige instrumenter i musikken repræsenterer imidlertid en langt større og mangefacetteret emotionel og kulturel betydning, end hvad man kan reducere ned til blot overtonestrukturer. I eksempelvis det tidligere omtalte studie af Wu, Horner og Lee (2014), er klarinet-lyden (blandt andre *sustain*-baserede instrumenter) blevet taget i betragtning, men fokus er de psykoakustiske egenskaber. Lyden er vurderet som den absolutte top-score ift. følelserne *sad* og *depressed* - og omvendt som absolut bundskraber ift. følelserne *happy* og *joyful* (figur 3.2.13). Dette stemmer umiddelbart fuldstændig overens med den emotionelle betydning, klarinetten indgår i på omtalte tidspunkt i analyseobjektet; men igen i fx takt 117-120 spiller klarinetten et andet motiv, og denne gang er udtrykket entydigt fornøjet. Den musikalske kontekst og strukturelle rolle som instrument-lyden indgår i, synes på baggrund heraf signifikant vigtigere for dens emotionelle betydning.



Figur 3.2.13 Resultater fra studie af Wu et al. (2014, 931)

Med den pointe forsøger vi ikke at hentyde, at instrumentvalg udgør en underordnet rolle ift. strukturen. Men blot at gøre opmærksom på utilstrækkeligheden i at diskutere instrumenternes emotionelle betydning for musikkens udtryk med udgangspunkt i perceptionen af deres overtoneklang. Det er en forsimpning, som vi finder dominerende i litteraturen, der undersøger musik og følelser på denne konto. Når den emotionelle betydning af *timbre* tages i betragtning, er det ofte med fokus på konkrete psykoakustiske egenskaber i klange. Afhandlingens analytiske afsæt er som følge heraf udpræget *struktur-*

fokuseret. Den relaterer det aktuelle analyseobjekt til den gængse etablerede teori på området.

For kvalificeret at kunne behandle den emotionelle effekt af musikkens klangflade, *timbre*, medfølger at forholde sig til selve instrumentationen/orkestreringen - og herfra udspringer uundgåeligt spørgsmålet om, hvad de enkelte instrumenters kulturelle konnotationer i den konkrete kontekst medfører for stemningen eller følelsen i filmsekvensen. Er der en kulturel association, som gør den harmon-mutede trompet komisk? Eller klarinetten trist? Giver anvendelsen af klokkespil og vibrafon i tidligere omtalte scene (hvor Carl og Ellie får forældredrømme) mon konnotationer til babyer og småbørn? Og i forlængelse af en sådan diskussion: Kan Pixar siges selv at være medaktør i etableringen eller udformningen af en stilistisk konvention, som deres egne film forstås på basis af?

En tydelig tendens, vi har observeret i den forbindelse, er, at ét instrument næsten altid anvendes til at formidle følelsen af tristhed eller sorg: klaveret. Potentielt i følgeskab med underliggende strygere eller andet, men stort set altid som lead-instrument. Der findes mange eksempler på triste scener i Pixar-film, hvor dette musikalske virkemiddel er tilfældet. Blandt de mest ikoniske kan fremhæves scener fra *Toy Story 3*, *Monsters Inc.*, *Inside Out* og *Finding Nemo*. I Pixar-filmen *The Good Dinosaur* (2015) bliver anvendelsen af klaveret særligt påfaldende, idet instrumentet ellers ikke har spillet nogen væsentlig rolle andre steder i underlægningsmusikken, men indtræffer pludseligt. Protagonisten, Arlo, som er blevet væk hjemmefra, kommer i en scene til at tænke på, hvor meget han savner sin familie. En ellers opløftet stemning i scenen bliver pludselig erstattet af en trist følelse, og netop på replikken: "*I miss my family...*" sker et brat instrumentskifte til klaver (*The Good Dinosaur*, Trist i bilag).

Married Life gør brug af samme virkemiddel i instrumentvalget. I modsætning til scenen fra *The Good Dinosaur* er klaveret dog en fast del af hele musikstykket. Dét som differentierer stemningskapitlerne 2 og 4 fra 1 og 3 er, at den øvrige instrumentation reduceres og giver plads til, at klaveret kan indtræde i en lead-rolle. Hertil kommer selvfølgelig, at den konkrete udøvelse af instrumentets rolle stort set overensstemmer med de teoretiske musikalske egenskaber associeret med henholdsvis glad og trist. Klaveret udvikler sig fra (som akkompagnerende instrument) at spille stacerede rytmiske markeringer af alle taktens fjerdedelsbetoninger i en moderat dynamisk frasering, til (som solistisk instrument) i kontrast at spille lange, blide akkorder under en klavermelodi, der genfortolker temaet i en version, som dropper punkteringer til fordel for rytmisk jævnt fordelte intervaller. Pointen er, at det ikke synes at være selve instrumentet i sig selv, der immanent formidler en følelse, men måden det spilles på, og den kontekst det indgår i.

Endnu en gang synes analyseobjektet dog ikke at stemme overens med det teoretiske fundament, der foreslår at *tristhed* formidles i et lavt register (mens højt register associeres med *happy, serene, graceful, joy, m.fl*) (Hevner 1937). I begge de triste stemnings kapitler, indtager klaveret hovedrollen, men spiller faktisk i et højere register end tilfældet for de glade stemnings kapitler. Generelt er det en tendens, vi iagttager på tværs af Pixar-film. Den videnskabelige forskning ift. denne konkrete musikalske parameters relationer til de specifikke emotionelle udtryk af glæde og tristhed genkendes således ikke i analyseobjektet.

Inklusiv denne 'undtagelse' til de teoretiske regelmæssigheder eksemplificerer mange af de musikalske egenskaber, som adskiller det 'glade' klaverspil fra det 'triste', montage-sekvensens generelle strukturelle forskelle på de glade stemnings kapitler og de triste. Især reguleringer af de kompositoriske virkemidler *fremdrift* og *intensitet* som samlende paraplyer for centrale musikalske variabler, lader til at kunne siges at influere musikkens emotionelle betydning. En relativ nedgang i musikalsk fremdrift og dynamik er dog som demonstreret ikke kun forbeholdt et trist udtryk. Og det genlyder i teorien. Som det bl.a. fremgår af Juslins redegjorte skema (1997, 226) er fx også grundfølelsen *tenderness* præget af netop sådanne musikalske kvaliteter - en kategori, vi i øvrigt ikke mener, er langt fra den emotionelle familie af *kærlighed, tryghed, ro* og *fred*, hvilket er følelser, der i et tidligere behandlet eksempel var i spil. Vi hæfter os ved, at musikken tager udgangspunkt i en udpræget dur-tonalitet, hvilket er et forhold som tidligere har rejst spørgsmål om, hvorledes musikkens udtryk da alligevel besidder en trist emotionel egenskab. Dette kapitels behandling af musikobjektet uden for sin audiovisuelle ramme, har bidraget til en dybere forståelse af musikkens selvstændige funktion i relation til netop *glæde* og *tristhed*. Centrale musikalske forskelle på det optimistiske, glade musikudtryk og det sørgelige er demonstreret, men det er endnu vanskeligt på teoretisk plan at italesætte, hvad der skildrer det sørgelige fra fx Juslins *tenderness*, som besidder tilsvarende lave arousal-niveau. Er det overhovedet berettiget at tilgå de triste stemnings kapitlers underlægningsmusik analytisk ud fra tesen om, at musikken fortsat bærer samme kategori af emotionel betydning i sit selvstændige udtryk? I tidslig relation til musikkens 'glade' passager, synes udtrykket at kvalificere nogenlunde entydigt trist i kraft af kontrasten. Men formålet er at uddrage og teoretisk forholde aktuelle egenskaber i musikken, som er gældende i sin umiddelbarhed. Opleves fx musikstykkets afsluttende klaverpassage emotionelt identisk, når den trækkes ud af sin både formmæssige og audiovisuelle kontekst?

Det følgende kapitel vil betone vigtigheden af at forstå underlægningsmusikkens emotionelle udtryk i relation til hele den film, den indgår i.

Det Audiovisuelle Udtryk

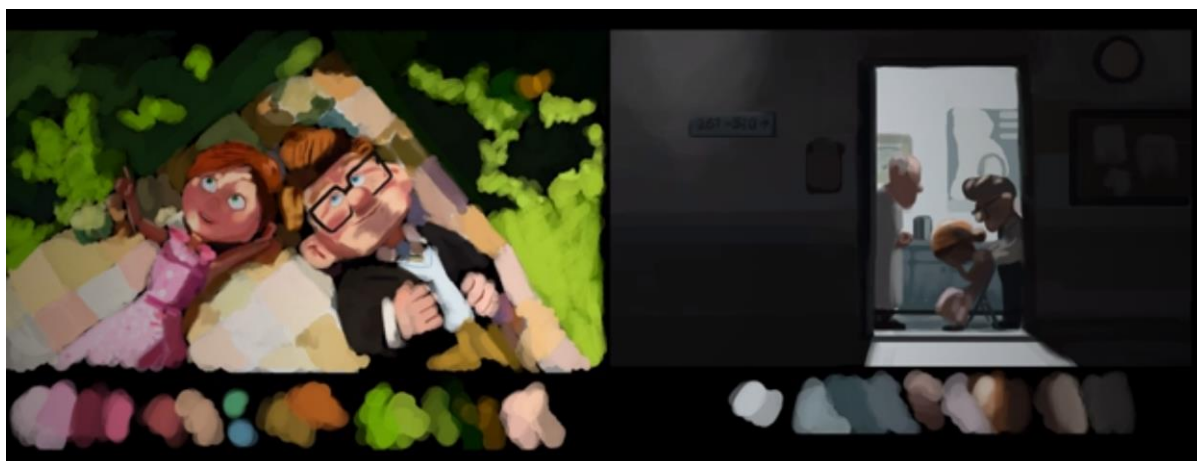
Hele denne afhandlings forudsætningsetablerende teoretiske forståelse af samspillet mellem lyd og billede i audiovisuelle medier siger det: Det giver ikke mening at lede efter svar udelukkende i musikken, såfremt denne blot er et enkelt betydningsselement i en films gestalt. Dette analysekapitel vil uddrage konkrete eksempler, som demonstrerer, hvorledes hele montage-sekvensens audiovisuelle stilistiske udtryk er afgørende for den kommunikerede følelse. Særligt inddragelsen af et analysenedslag i Pixar-filmen *Monsters, Inc.* vil påvise, at musikkens *åbne betydningsrum* potentielt kan 'skubbe' tilskuerens oplevelse af den indlejrede følelse.

Analysen vil forholde sig til flere forskellige betydningsniveauer af den audiovisuelle gestalt, og i forlængelse af de enkelte behandle konkrete tilfælde fra *Married Life* og Pixars øvrige film-repertoire, som eksemplificerer centrale stilistiske virkemidler. De forskellige niveauer af betydning bør teoretisk indtænkes som samtidigt interagerende og operative, men for overblikkets skyld falder det analytiske fokus (i omfanget en sådan distinktion mellem betydninger er meningsfuld) i tre isolerede afsnit. Først behandles underlægningsmusikkens emotionelle relation til billedet i en umiddelbar perceptuel forstand. Dernæst vil analysen i bredere omfang tage højde for betydningen af tilskuerens kulturelle forståelsesballast, herunder den emotionelle (og formelle) funktion af konkrete symboler og referencer - først i relation til tilskuerens *eksterne* forforståelse af generel, film- og musik-kulturel art, og siden i relation til selve den konkrete film som forløb. De centrale analysepointer fra de enkelte afsnit vil (som i forrige kapitel) blive løbende diskuteret i relation til afhandlingens underliggende hovedærinde.

UNDERLÆGNINGSMUSIK OG BILLEDE

Billedsidens æstetiske udtryk, herunder dens mise-en-scene, er med til at understøtte montage-sekvensens emotionelle betydning. Foruden karakterernes ansigtsudtryk, gør lyssætningen og farverne sig især bemærket på den konto. Klare, sprudlende og mættede farver understøtter den glade optimisme hos Carl og Ellie - fra de bliver viet i kirken, til de indretter børneværelse. Den efterfølgende triste scene, hvor lægen bringer de dårlige nyheder, er en nedtonet, umættet farvepalette og mørk lyssætning med til at kommunikere scenens triste følelse. Skiftet i billedsidens stilistiske farvevalg og lyssætning sker på dette

tidspunkt i montage-sekvensen lige så brat og uventet som underlægningsmusikkens stilistiske strukturelle opbrud. De to betydningudtryk følges ad.



Figur 3.3.1 Et uddrag af den farvepalette, som karakteriserer de to scener (billede taget fra Blender Guru 2014, 05:34)

Underlægningsmusikken gør både brug af pludselige, mærkbare musikalske kontraster, til at kommunikere pludselige følelsesskift, men også mere gradvise og ubemærkede ændringer i de musikalske nuancer til at kommunikere en langsom udvikling i stemningen mod noget mere roligt. Farverne gør ligeså - i tæt tidslig relation til musikken. En gradvis udvikling i farveæstetikken udtryk sker i skildringen af Carl og Ellies liv og hverdag, der falder til ro, som tiden går. Fra starten og et stykke ind i stemningskapitel 3 (med undtagelse af den triste scene hos lægen), fremstår de unge karakterer generelt energiske og fulde af gåpåmod. Farverne, som skildrer både karaktererne og miljøet omkring dem, er i den del af montage-sekvensen sprudlende og livlige og gør ofte brug af en bred, mangefacetteret farveharmonie (figur 3.3.2). Ellie og Carl bliver ældre, og paletten af farvekombinationer gør efterhånden brug af et smallere udvalg af simultane farver, som desuden ofte forekommer mere afdæmpede (figur 3.3.3). Således bekræfter farver og musik hinanden i samme emotionelle udtryk.



Figur 3.3.2 Den sprudlende farveæstetik i montage-sekvensens tidlige periode, Carl og Ellies livlige ungdom, hvor alle grundfarver og sekundære farver i stærk, mættet kontrast er repræsenteret i én og samme indstilling.

Figur 3.3.3 Den mere afdæmpede farveæstetik i montage-sekvensens sene periode, Carl og Ellies alderdom, gør brug af en komplementær harmoni, fx violet og gul, i umættede nuancer.

Bemærk i øvrigt den måde, farverne symbolsk og underspillet forankrer karaktererne i deres hjem på deres ældre dage. Ellies violette kjole og Carls grå og brune outfit er af farver, som på dette tidspunkt i sekvensen også bliver repræsenteret i hjemmets interiør (figur 3.3.3), hvilket er med til at hinte om, at de to karakterer hører til derhjemme. Rejsen til *Paradise Falls* er glemt. I den facon adskiller montage-sekvensens billedlige betydningspotentiale sig fra underlægningsmusikkens, idet sidstnævnte næppe kan forholde sig til narrativet i så konkretiseret referentialitet.

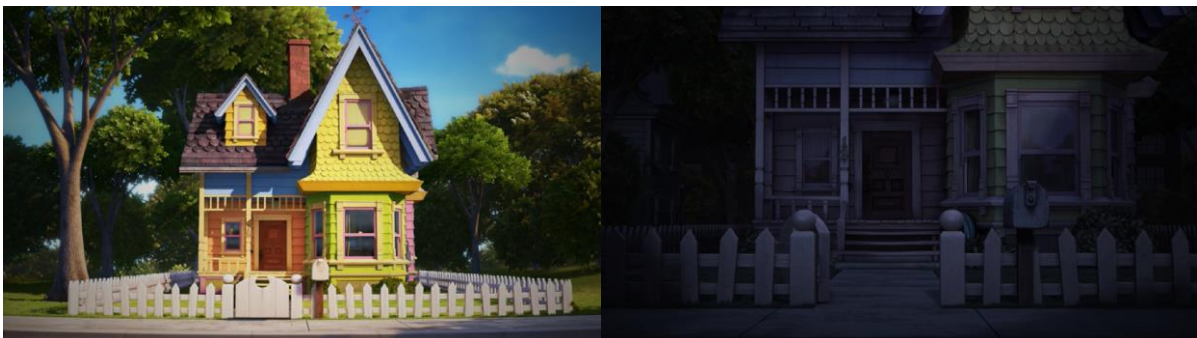
Den subtile måde at kommunikere en emotionelt relateret udvikling over længere tid, er et virkemiddel, vi finder flere steder hos Pixar - især i farverne. Et godt eksempel er skildringen af den emotionelle udvikling i *The Incredibles* (2004), som ligeledes strækker sig over flere år i filmens diegese. Dog i stedet for den behagelige ro, som er tilfældet i *Married Life*, udvikler stemningen sig mere negativt på valens-aksen. Protagonisten, Bob, lever ikke længere det spændende og eventyrprægede liv, han drømmer om, og farverne underbygger denne udvikling med en farvebrug, der bevæger sig fra stærkt kontrasterende og mættede (figur 3.3.4) til en palette, som trækker paralleller til æstetikken fra tidligere omtalte lægescene fra *Married Life* (figur 3.3.5).



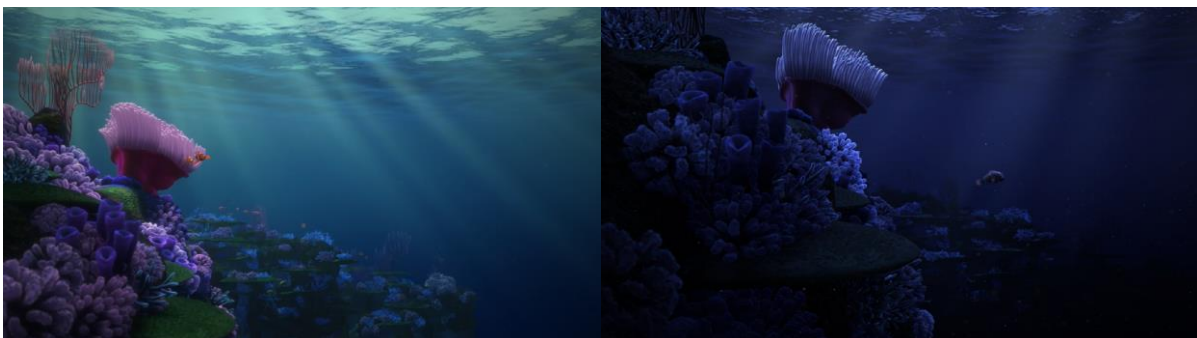
Figur 3.3.4 Anslaget til *The Incredibles*

Figur 3.3.5 Første scene efter anslaget

I *Married Life* bruges farverne og lyssætningen desuden til at skildre en 'fremmedgørelse' i eget hjem, da Carl hjemvender fra Ellies begravelse. Enkemandens hjem føles ikke som før. Musikken har drastisk skiftet karakter, siden vi beskuede huset sidst, og det har farverne også. For at omgå det ret ulogiske i, at et hus mister alle sine farver fra den ene dag til den anden, udnytter Pixar det naturligt manglende på lys som følger natten (figur 3.3.6). Det er nøjagtig samme virkemiddel, Pixar gør brug af i *Finding Nemo* (2003), efter også denne films protagonist har mistet sin kone (figur 3.3.7). Natten symboliserer her døden og savnet - og den *low-key* lyssætningen og faldede farvepalette, som natte-rammen medfører, gør de tidligere glade hjem pludseligt uindbydende i deres udtryk.



Figur 3.3.6 Demonstrerer den dramatiske forskel i farver og lyssætning, som iscenesætter Carl og Ellies hjem - henholdsvis før og efter hendes død.



Figur 3.3.7 Demonstrerer den dramatiske forskel i farver og lyssætning, som iscenesætter Marlin og Corals hjem - henholdsvis før og efter hendes død.

Ved at lade en scene foregå om natten, kan Pixar opnå en 'narrativ årsag' til at nedbringe lyset og farvemætning og derigennem kommunikere et stemningsskifte. Pixar udnytter generelt flere forskellige typer af sådanne 'naturlige' modificeringer af lyskilder til at påvirke stemningen i en scene. Det være sig tidspunktet på døgnet, tidspunktet på året, eller endda vejret - som eksempelvis i *Bug's Life* (1998), hvor en tåge giver græshoppernes frygtede ankomst et ekstra emotionelt lag af uhygge (figur 3.3.8). Pixar anlægger ofte gerne en intuitiv diegetisk forklaring af de pludselige ændringer i farver og lyssætning. Så selvom Carl og Ellies hus pludselig mister sine farver, formår en sådan radikal ændring af dette emotionelle betydningsselement at forblive relativt underbevidst i tilskuerens reception. Lidt på samme måde som at underlægningsmusikken spiller en central rolle for det samlede audiovisuelle udtryk, men ofte uden at blive bemærket af tilskueren.



Figur 3.3.8 Fra *Bug's Life* (1998)

Udover farver og lys er karaktererne selvfølgelig en essentiel del af *Married Lifes* mise-en-scene. Deres ansigtsudtryk (og 'skuespil' i det hele taget - mimik, kropssprog, osv.) har en særlig kommunikativ rolle ift. at videreformidle følelser (i tråd med Langkjær 2000, 23). Da vi ser Carl ligge indlagt på hospitalet med brækket ben (figur 3.3.9), supplerer karakterernes miner musikkens lystige karakter og lader tilskueren forstå, at situationen ikke er så alvorlig endda. Samme bekræftende symbiose mellem ansigtsudtryk og musik (blot med omvendt valens-fortegn) kommunikerer, at Ellies hospitalsindlæggelse er alvorlig (figur 3.3.10).



Figur 3.3.9 Første hospitalsbesøg

Figur 3.3.10 Sidste hospitalsbesøg

I nedenstående eksempel fra *Monsters, Inc.* (2001) kombinerer Pixar entydige ansigtsudtryk med de emotionelle associationer til døgnets forskellige resulterende lyssætninger. Daggryet giver billedet en varmere belysning og farvetemperatur, hvilket i kombination med karakteren Sulleys smil understøtter et entydigt glad udtryk (figur 3.3.11). Denne indstilling er den afsluttende i filmen, og den lykkelige slutning bliver desuden entydigt kommunikeret i musikkens endelige afslutning af temaet. Nattebelysningen, derimod, føles koldere og mere 'ubekvem' (figur 3.3.12) - vi ser her endnu et eksempel på en diegetisk lyssætning, som anvendes til at udtrykke en trist følelse. I denne scene tager Sulley afsked med karakteren Boo, og det audiovisuelle udtryk er trist.



Figur 3.3.11 Glad ansigt og varm belysning

Figur 3.3.12 Trist/bedrøvet ansigt og mørk lyssætning

Underlægningsmusikken i denne film til bl.a. denne afskedsscene er særligt interessant som komparativt objekt for nærværende analyse, idet den ift. mange musikalske parametre minder om underlægningsmusikken i de triste stemningskapitler i *Married Life* - tempoet er langsomt, dynamikken svag, og instrumentationen udgøres af legato fraserede strygere og et blidt klaver, der spiller den enkle, dur-tonale melodi i højt register. Ligesom vi mener, det er tilfældet for underlægningsmusikken i *Married Lifes* triste stemningskapitler, synes dette

stykke musik som selvstændigt isoleret betydningsobjekt heller ikke nødvendigvis at opleves entydigt trist. Scenen, hvor Sulley siger farvel til Boo (figur 3.3.12), opleves trist - det *audiovisuelle* udtryk gør. Men følelsen opstår i kraft af narrativet og billedsidens åbenlyst triste udtryk, idet der er tale om et tvetydigt musikalsk udtryk, som i et omfang bestemmes af den aktuelle audiovisuelle kontekst.

Til at beskrive, hvad der sker, kan vi bedst anvende et begreb inspireret af Hansjörg Pauli. I Langkjærs oversættelse foreslår Pauli termen *polariserende* brug af musik til at betegne underlægningsmusik, der “ved sin entydige karakter skubber indholdsmæssigt neutrale eller ambivalente billeder i retning af et entydigt udtryk” (Langkjær 2000, 48). I *Married Life* er det tætteste, vi kommer på noget, som minder om polariserende musik, scenen, hvor Ellie sidder for sig selv ude i haven og bearbejder den knuste barnedrøm (figur 3.3.13). Hendes ansigtsudtryk kan være svært at aflæse, men musikken og (især) den narrative kontekst hjælper tilskueren til at forstå, at hun er vemodig. Dog kan man også argumentere for, at det er en tilsnigelse at omtale det *polariserende* musik, idet det ‘entydige’ udtryk i musikken mest er ‘entydigt’ trist i kraft af selve den forudgående audiovisuelle kontekst.



Figur 3.3.13 Tvetydigt ansigtsudtryk (ambivalent billede) - Ellies humør bestemmes ud fra musikken og narrativet.

Vi vil foreslå at anvende *polariserende* brug af billeder til at beskrive den måde, som historien og billedet, herunder filmens mise-en-scene, skubber til den emotionelle betydning af underlægningsmusikken. Det sker i en grad for betydningen af musikken i *Married Lifes* triste stemnings kapitler, men mere udtalt i omtalte scene fra *Monsters, Inc.* for betydningen af det tema, som knytter sig til karakteren Boo. Forud for tidligere omtalte scene, hvor Sulley tager afsked med Boo, og billedet skubber musikkens emotionelle betydning mod noget trist (figur 3.3.15), præsenteres tilskueren for en scene med samme underlægningsmusik, men meget anderledes stemning. Karakterernes ‘skuespil’ og scenens generelle lys- og farveæstetiske emotionelle betydning (jf ovenfor gennemgåede stilistiske virkemidler) peger mod en

valensmæssig positiv stemning (figur 3.3.14). Samme stykke underlægningsmusik opleves altså i to forskellige audiovisuelle kontekster som to forskellige emotionelle udtryk (*Monsters Inc*, *Boo skal sove* og *Monsters Inc*, *Afskeden* i bilag).



Figur 3.3.14 scenen foregår også om natten, men den tidligere omtalte 'triste' lys- og farve-betydning, som følger med en sådan setting, er erstattet af et varmt og 'trygt' skær fra diegesens stearinlys.
Figur 3.3.15 Nattens kolde, negative skær bevarer.

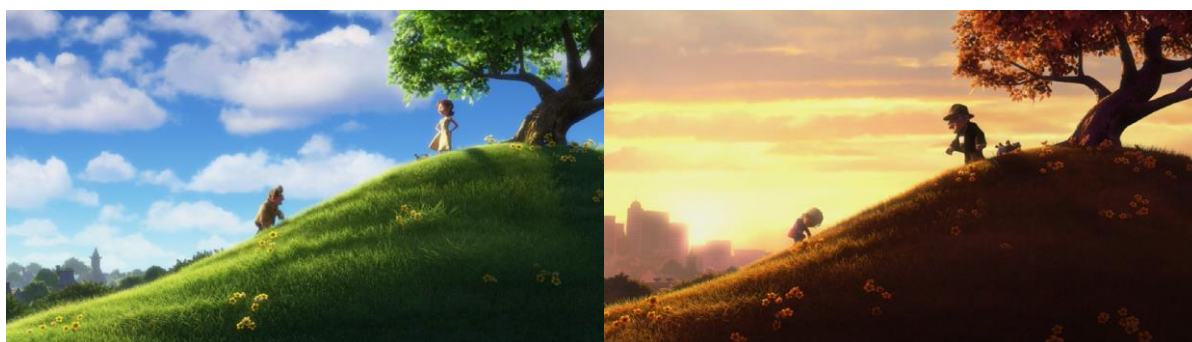
I et vist omfang mener vi, at lignende type *polariserende* brug af billeder, er med til at skubbe underlægningsmusikkens udtryk i *Married Life* mod noget trist. Hertil kommer musikstykkets emotionelt kontrasterende formled, som sætter de stille passager i tydeligere kontrast mod et opløftet, glad udtryk. Men musikken er i tillæg influeret og underlagt den audiovisuelle gestalt, idet billederne (via netop opridsede typer af stilistiske virkemidler) nedlægger en emotionel betydning over musikken. Dette fordrer den audiovisuelle kontrakt (Chion 1994, 222). Tilskueren tillægger underbevidst musikken en referentialitet i billedet og narrativet, og i kraft af det forhold formår billedets og narrativets entydige følelsesmæssige skildring at udnytte potentialet i musikkens åbne betydningsrum.

SYMBOLER OG REFERENCER

Mange af de omtalte dimensioner af filmens mise-en-scene, især ansigtsudtryk, knytter i en emotionel oplevelse særligt an til tilskuerens umiddelbare sansning og perception. I det følgende vil vi forholde os til nogle af de måder, filmen drager nytte af tilskuerens kognitive rammeforståelses værdi for afkodning af den audiovisuelle betydning. Dette betydningsniveau er jf. Langkjærs model todelt. Tilskueren oplever og forstår betydningen af film både på basis af en generel kulturel og filmisk forståelse, såvel som på basis af filmen som konkret forløb (2000, 50). Førstnævnte behandles i dette afsnit. Der nedlægges et særligt fokus henvendt mod netop Pixars karakteristiske anvendelse af symbolske referencer,

og hvordan disse forstås af tilskueren på basis af et konkret film- og musik-repetoirekendskab.

Foruden den umiddelbare perceptoriske tolkning af fx et ansigt, der smiler, og hvilken følelse et sådant ansigtsudtryk formidler, ligger der en mængde kulturel forforståelse bag tilskuerens oplevelse af udtrykket. Eksempelvis er der formentlig en vis film- og fiktionskulturel emotionel værdi indlejret i *natten* som symbol - den opleves som noget *utrygt*, *ensomt*, eller *uindbydende* i kontrast til højlys dag. Når Carl vender hjem fra Ellies begravelse medfører natte-symbolet nogle associationer fra en ekstern virkelighed til noget potentiel ubekvemt og ensomt. Det er ikke nødvendigvis en tolkning tilskueren drager på et bevidst plan. Et lignende princip gør sig gældende for montage-sekvensens symbolske anvendelse af årstider, til at skildre de forskelligartede stemninger, som knytter sig til henholdsvis første gang, vi ser Carl og Ellie bestige bakken, og sidste gang (figur 3.3.16 og 3.3.17). Årstiderne har skiftet fra den ene scene til den anden. Rent lavpraktisk giver dette virkemiddel, som tidligere diskuteret, igen filmen en diegetisk anledning til at benytte en farvepalette og -mætning, som korresponderer med den tilsigtede stemning. Symbolsk kan man læse årets uundgåelige udrindelse som analogi på livets ditto. Det er ikke sikkert om tilskueren når at drage en så konkret symbolsk fortolkning i scenens flygtige forbifart, men pointen ligger også snarere i den atmosfære og de konnotationer, der automatisk (og formentlig underbevidst) medfølger den generelle ramme af *efteråret på hæld* som medbetydende for stemningen i filmscenen²¹.



Figur 3.3.16 Forår
Figur 3.3.17 Efterår

²¹ Bemærk i øvrigt igen, at farverne på karakterernes beklædning forankrer dem stedsligt i scenerne - i figur 3.3.17 hører parret ikke længere til i samme hjem, men Carl på jorden og Ellie i himlen.

Musikken i montage-scenen gør tillige brug af symbolske referencer. Det mest åbenlyse eksempel er den musikalske refortolkning af Felix Mendelssohns Bryllupsmarch i sekvensens åbningsscene, brylluppet. Såfremt tilskueren genkender referencen, hjælper dette musikalske symbol tilskueren til at forstå scenens narrativ og *setting*. Pixar benytter ofte sådanne referencer og endda clichéer, dog ikke umiddelbart som formidlere af en emotionel betydning, men snarere som en indføring i lokation eller narrative begivenheder. Blandt mange eksempler kan nævnes *Ratatouilles* (2007) brug af accordeon og musette-musik til en etablering af Paris som lokation og filmens mange romantiske associationer til fransk kultur; *Braves* (2012) anvendelse af sækkepiber, solistisk *fiddle*, keltisk harpe, m.m., som symbol på filmens setting i det skotske højland; eller protagonisten Fliks ankomst til insektverdenens storby i *Bug's Life* (1998), hvor denne filmsekvens starter ud med en præsentation af det hektiske insekt-storbyliv symbolsk illustreret af bigband-swingmusik med konnotationer mod 50'ernes downtown Manhattan.

Af eksempler på symbolske musikalske referencer, som udmønter sig i en *emotional* betydning (og ikke blot refererende), finder vi ikke mange af i *Married Life*. Det nærmeste er anvendelsen af klokkespil og vibrafon til at understøtte Carl og Ellies baby-drømme. Med en sådan type reference mener vi eksempelvis, måden hvorpå det ikoniske violin-motiv fra Hitchcocks *Psycho* (1960) genbruges som virkemiddel i Pixars *Finding Nemo* (2003). Lige idet tandlægens niece Darla (en antagonist) introduceres i billedet, præsenteres tilskueren for den pludselige lyd af de famøse stacerede, dissonerende violiner. Uanset om tilskueren genkender den konkrete reference eller ej, er Bernard Herrmanns strygere konstituerende for en generel filmkonvention af musikalske frygt-symboler, og benytter sig af så grundlæggende affektive sammenhænge mellem musik og frygt (Langkjær 2000, 62; Gabrielsson & Lindström 2010, 384), at tilskueren næppe er i tvivl om, at musikken forsøger at associere niecens ankomst med gys og fare. Pixar leger dog med proportionerne, og opnår, afhængigt af modtageren, måske snarere en komisk effekt - i det tilfælde at tilskueren finder den musikalske skildring af karakteren overdrevet, og fiktionskontrakten midlertidigt 'brydes'. Motivet er dermed også subjektivt. Den *udløste* følelse er ikke nødvendigvis så angstfremkaldende som den *repræsenterede* (jf. Haves distinktion, 2008, 152), men motivet understreger stadig (i overensstemmelse med narrativets diegese), at Darlas ankomst er skæbnesvanger. Kinematografien understøtter denne dualitet - først ser vi Darla som den lille pige i døråbningen fra et menneskeperspektiv (ufarlig), men derefter i frøperspektiv (farlig). Det musikalske motiv er efterhånden en cliché, og deri består også den potentielle komiske effekt (nok mest for det voksne publikum), hvilket rammende eksemplificerer, at musik i film

både er kontekstualiseret og på samme tid kontekstualiserende, jævnfør Langkjær (2000, 49).



Figur 3.3.18 Karakteren Darla fra *Finding Nemo* (2003)

Fra *Married Life* oplever vi et musikalsk virkemiddel som ad lignende princip leger med tilskuerens kontrakt med fiktionen. I scenen, hvor karakterernes arbejdsplads præsenteres (figur 3.3.19), benytter musikken sig på et tidspunkt af et element af underspillet *Mickey Mousing*, og med denne subtile reference til Walt Disneys musikstilistiske konventioner fra de tidlige animationsfilm, italesætter filmen lidt sin egen stilistiske position som Disney-animationsfilm. *Mickey Mousing* er en stilistisk cliché, der kommunikerer et vist element af komik - så trods den snarligt forestående tragiske slutning på montage-sekvensen, påminder filmen her tilskueren om nogle generelle emotionelle genre-idealer i Disneys animationsfilm - komedieelementet og eventyret.



Figur 3.3.19 Carl og Ellies arbejdsplads

Pixar er famøse for deres legende 'meta-kommunikation' med tilskueren. Mest velkendt er formentlig alle de såkaldte *easter eggs* i form af intratekstuelle referencer i rekvisitter, som Pixar implementerer i deres film. Men Pixar er også kendte for, som i ovennævnte

eksempler, legende at udfordre nogle af tilskuerens forventninger til filmmediet. En særlig interessant musikalsk reference er det diskrete vink til Johannes Brahms' *Wiegenlied*, Op. 49, No. 4 (måske bedre kendt som Brahms *Lullaby*), der ligger indlejret i tidligere omtalte tema i *Monsters, Inc.* Der hersker nogle klare strukturelle melodiske ligheder mellem de to temaer, fx i kraft af deres enkle rytme og akkordegne relation til den underliggende dur-tonika.

To gange i løbet af *Monsters, Inc.* putter Sulley den lille pige, Boo, i seng. I begge scener høres stort set samme stykke underlægningsmusik, *Boo's Theme*, men det audiovisuelle udtryk varierer, som tidligere diskuteret, fra den ene scene til den anden. Referencen til Brahms *Lullaby*, som er et stykke musik, der unægteligt snarere associeres med følelser af tryghed og *tenderness*, end tristhed, er et lille vidne om Randy Newmans filmtemas følelsesmæssige tvetydighed. I den omtalte afskedsscene i *Monsters, Inc.* opfattes musikken i samspil med det fulde audiovisuelle udtryk som bærer af en entydigt trist emotionel betydning - dog bærer den alligevel mange kompositoriske paralleller til Brahms valensmæssigt positive *Lullaby*, som ifølge de teoretiske sammenhænge mellem musik og følelser er centrale for musikkens emotionelle udtryk.

Pixar benytter sig således af emotionelle symboler, som bearbejdes umiddelbart i øjeblikket, og forstås afhængigt af, hvorvidt tilskueren kender/fanger referencen. Symboler, der peger *ud* af filmen. Hertil kommer de symboler, gensyn med steder, situationer, relationer, osv., som filmen selv etablerer i løbet af sin egen afvikling - symboler, der peger *tilbage* i filmen.

FILMENS FORLØB

Tilskueren oplever og tolker filmens betydning på basis af en generel (film)kulturel forforståelse; men også på basis af filmen som konkret forløb. Genkendelige gensyn, og ikke mindst genhør, kan indgå som filmiske emotionelle virkemidler, der ikke består alene i det enkelte momentane indtryk, men på præmis af hele filmen som tidsligt forløb. Vi vil i dette kapitel argumentere for, at det influerer betydningen i oplevelsen, hvorvidt filmen er struktureret og udfoldet således, at tilskueren er investeret i filmens symboler og karakterer, når fx den triste udvikling i narrativet sker.

Et vigtigt element af den følelsesmæssige bearbejdning af filmøjeblikket sker med afsæt i etableringen af tilskuerens engagement i filmens karakterer. "*Fortællingens formelle struktur er ikke i sig selv nok til at holde publikum fanget. Og her er skuespillerens fysiske fremtræden og vores forståelse af denne en afgørende komponent*" (Langkjær 2000, 77). Filmens konkrete forløb op til den afsluttende scene i montage-sekvensen *Married Life* er afgørende

for, hvorfor den opleves så trist. Vi vil argumentere for, at de 'glade' passager i montage-sekvensen (såvel som i filmens øvrige anslag) i høj grad tjener til at intensivere den følelsesmæssige oplevelse af Ellies død hos tilskueren. Vi vil gå så vidt, som til at påstå, at det er én af deres primære narrative funktioner. Den gør tilskueren investeret i idéen om, at Carl og Ellie hører sammen, og når Ellie dør, er det både trist, fordi man som tilskuer er engageret i hendes karakter, men også fordi man er investeret i Carl, og Carls kærlighed til sin kone. Og fordi, man i løbet af både sekvensen og filmens forudgående anslag har lært at forstå, hvor vigtig rejsedrømmen var for dem begge - den rejsedrøm, som de til sidst var så tæt på, men alligevel akkurat ikke nåede at realisere.

Filmens narrative forløb understøtter andre emotionelle udviklinger ad samme princip. Eksempelvis den tiltagende stemning af ro, som følger i forlængelse af Carl og Ellies alderdom og dagligdagens rutiner. Vi har behandlet, hvordan underlægningsmusikken kommunikerer den tiltagende ro, og hvordan billedsidens mise-en-scene gør det. Men narrativet som emotionelt betydningsobjekt gør det også. I eksemplet nedenfor (figur 3.3.20) ser vi den tilbagevendende scene ved zoologisk have, hvor Carl sælger balloner. I anden omgang ser vi Carl læne sig frem for at række en ballon til en dreng; vi ser ballonboden så småt begynde at svæve væk, idet Carl slipper den; og vi ser ham kontrolleret forhindre ballonbodens flugt ved afslappet at læne sig tilbage igen og gribe den med albuen, uden at kigge endda. Vi forstår den dagligdagsrutine, som er blevet etableret over årene - men vi forstår det kun i kraft af den tidligere scene, hvor Carls ballonbod rent faktisk nær var på vej væk. Det er den narrative udvikling i gensynet med situationen, som er det centrale - genkendeligheden og det nye.



Figur 3.3.20 Livets uforudsigelighed >< Rutine og forudsigelighed

Samme narrative virkemiddel og princip gør sig gældende i scenen, hvor Ellie falder sammen på vej op ad bakken (figur 3.3.22). Endnu en gang tager scenen tilskueren tilbage til en *setting* og situation, som er oplevet før (figur 3.3.21). Vi kan genkende scenen fra den

tidligere udpræget glade audiovisuelle kontekst, og vi knytter forventninger til situationen. Forventningerne indfries ikke. At Ellie er blevet for svag til at bestige bakken er i sig selv en narrativ situation, som kan forbindes følelsesmæssigt med noget negativt - men det er i kraft af, at vi tidligere har overværet den stakåndede Carl halte efter energiske Ellie op ad bakken, at situationens emotionelle betydning intensiveres. Rollerne byttes om. Den første situation forstærker den anden.



Figur 3.3.21 Ellie på toppen



Figur 3.3.22 Carl på toppen²²

Disse eksempler fortæller således noget om, hvem Carl og Ellie er som selvstændige personer. En måde hvorpå tilskueren bliver engageret i karakterernes *relation* til hinanden er gennem deres indbyrdes interaktioner. Til at vise disse interaktioner, benytter montage-sekvensen lignende genkendelsesbaserede struktur, for at indvie tilskueren i den fortrolighed Carl og Ellie bygger op med hinanden (*Up* anvender desuden også mere 'umiddelbare' interaktioner, som bærer en emotionel betydning og investering i øjeblikket, som gennemgået ifm. indledende analyseafsnit). Et eksempel på en genkendelsesbaseret interaktion, som giver tilskueren en fornemmelse af deres langvarige relation, er fx gensynet med den måde, hvorpå Ellie får Carl til at slå korsets tegn for brystet. Som børn på en insisterende, nærmest tvingende, måde (øverst figur 3.3.23), mens interaktion senere i deres voksenliv, mere virker som en afslappet og indforstået (nederst figur 3.3.23) joke mellem dem. Små detaljer, som fx at Carl hænger luftskibe over tremmesengen er med til at minde tilskueren om en fælles interesse og passion, der er med til at definere de to.

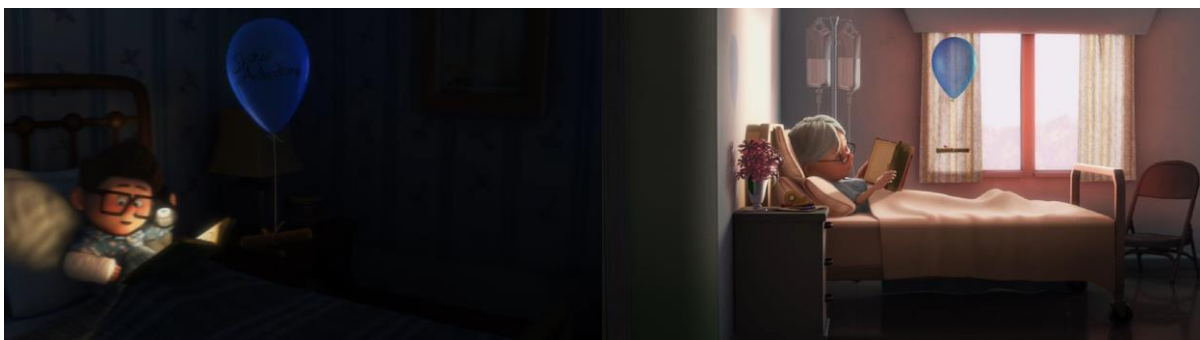
²² Som en lille detalje kunne man i øvrigt notere sig den storby, der i mellemtiden er skudt op i baggrunden. Den er et *set up*, som knytter an til det efterfølgende narrativ, hvor Carl og Ellies hus er blevet ufrivilligt indhentet af urbaniseringen. Denne tilkomne storby er ikke som sådan væsentlig for scenens følelsesmæssige udtryk i det øjeblik, den sker (formentlig lægger man slet ikke mærke til byen), men detaljen er ikke desto mindre et lille vidne om, hvor gennearbejdet og gennemtænkt alle facetter i denne montage-sekvens lader til at være.

Interessen/passionen har været introduceret på forhånd, så når vi som tilskuer genkender denne senere, føler vi, at vi genkender karaktererne.



Figur 3.3.23 Øverst: Interaktion mellem Carl og Ellie som børn. Nederst: Reference til samme interaktion som voksne. Bemærk den nogenlunde tilsvarende framing og vinkel som letter genkendeligheden hos tilskueren.

Når Carl sender sin blå ballon igennem sygestuen til den sengeliggende Ellie, bærer denne hilsen en følelsesmæssig værdi, som tilskueren forstår at forbinde med karakterernes relation til hinanden, fordi vi tidligere i filmen har set Ellie gøre brug af samme hilsen (og i det hele taget giver den kun rigtig mening i kraft af sin reference til barndommen).



Figur 3.3.24 Ballon-hilsen som børn og som gamle, henholdsvis venstre og højre.

Når Ellie dør, er man som tilskuer på det tidspunkt blevet investeret i hende og Carl som mennesker, og derfor investeret i sorgen.

Selvom vi (og Pixar) kalder musikken *Ellie's Theme*, forsvinder det musikalske tema ikke fra filmen sammen med hende. I løbet af montage-sekvensen er musikken, i kraft af blandt andet ovenstående, nærmere blevet et musikalsk symbol på hendes og Carls forhold til hinanden. Når tilskueren hører musikken, forventer tilskueren ikke underbevidst, at Ellies genfærd træder ind i historien, men forstår, at Carl blot tænker på hende. Instruktøren af filmen, Pete Docter, formulerer selv samme intention:

Music ends up being a really powerful - an almost invisible thing to the audience. If it is working well, they are not conscious of it; they are not thinking »whoops, there's Ellie's Theme again«, [...] they are just watching the movie, and they're engrossed in it, and subconsciously they know, Carl is thinking about Ellie (Loki1982axala 2010, 06:54).

Citatet lægger sig i forlængelse af Langkjær, som mener, at tilskueren konstruerer en karakters følelser blandt andet gennem indirekte situationsrelaterede indicier som eksempelvis underlægningsmusikken (de direkte situationsrelaterede indicier værende fx ansigtsudtryk og mimik) (2000, 81).

Up benytter sig af objektlige symboler til at bære emotionel mening, og mange af disse etableres i filmens anslag, især i montage-sekvensen - eksempelvis Ellies eventyrbog, der tjener som symbol for hendes og Carls drømme. Det er gensynet med denne bog, der i samarbejde med underlægningsmusikken og karakterernes 'skuespil' overbeviser tilskueren om 'erstatningen' til drømmen om børn. Det er desuden selvsamme bog, der senere i filmens narrativ hjemsøger Carl med påmindelsen om den drøm, de aldrig nåede sammen.

I løbet af filmens anslag bliver også huset gjort til genstand for en emotionel betydning, og efter Ellies død, fungerer Carls tilknytning til huset som en audiovisuel metafor (som forstået ved Kathrin Fahlenbrach 2008, 91), på det liv og menneske han ikke er parat til at give slip på. Den resterende film betoner Carls sentimentale forhold til huset (der endda udgør motivationen for narrativets *point of no return*), og ikke før til sidst i filmen, forsoner han sig med sorgen og kommer langt om længe videre fra sin kones død. Carl giver slip på sin emotionelle tilknytning til huset:

Russell: »*Sorry about your house, mr. Fredricksen*«

Carl: »*You know... It's just a house*«



Figur 3.3.25 Carl slipper sin emotionelle tilknytning til sit hus

Filmen spiller således på referencer tilbage mod sit eget forløb, og underlægningsmusikken er imidlertid ingen undtagelse. Musikken er endnu et plan, hvor det genkendelige gensyn (eller genhør, nærmere) spiller en afgørende rolle for denne emotionelle betydning.

I fx det konkrete eksempel, hvor Carl giver slip på sorgen (figur 3.3.25) hører vi den karakteristiske akkordprogression fra *Ellie's Theme* netop i kølvandet på, at Carl lige har betragtet sit hus (sit liv med Ellie) forsvinde ned gennem skyerne og nu står og bearbejder sine følelser. Umiddelbart efter han over for Russell, og tilskueren, har udtrykt sin følelsesmæssige forsoning, progresserer akkorderne til II-trinnet, som temaet plejer - men denne gang er akkordskiftet forberedt af en lokal bidominant. II-trinnet bærer denne gang ikke den velkendte bidominantiske fornemmelse (som følge af et mere betonet forhøjet IV-trin), men har snarere kvalitet af det tonale V-trin. Musikkens tonalitet viser sig nu at tage udgangspunkt i den relative dominant, der dermed forskyder fornemmelsen af den harmoniske funktion af de indledende akkorder i retrospekt. Dette kompositoriske greb formår at omskifte hele det tonale perspektiv, ud fra hvilket tilskueren baserer sine harmoniske forventninger, og vi ender derfor musikalsk et andet sted end forventet. Ligesom Carl i overført betydning gør følelsesmæssigt. Fra det nye tonale perspektiv, forstår vi de indledende akkorder af *Ellie's Theme* i en anderledes funktion, subdominantisk i stedet for 'hjemme' i tonika. Det musikalsk genkendelige munder ud i noget nyt, og understøtter derigennem Carls nye sindsstemning

I filmen *Up* anvendes i høj grad *musikalsk* genkendelighed, der spiller på tilskuerens forventninger i nogenlunde samme stil som de ovenfor omtalte virkemidler af *narrative* genkendeligheder (om end knap så direkte i sin referentialitet). Der er tale om mere end blot 'ordinær' brug af ledemotiver. I stort set alle Pixar-film (og film generelt) forbindes centrale karakterer, situationer, steder og/eller relationer med konkrete stykker musik. Som det

tætteste eksempel på *Up* kan fremhæves *Finding Nemo*, hvor et genkendeligt musikstykke knyttes til Marlin og sønnen, Nemo (*Finding Nemo*, *Nemo Egg* i bilag). Idet Nemo bliver væk fra Marlin, anvendes ledemotivet som en musikalsk emotionel skildring af Marlins savn af sønnen, parallelt til måden *Ellie's Theme* anvendes på efter hendes død. I resten af filmen forstår og føler tilskueren underbevidst, at Marlin tænker på sin søn, når temaet spiller.

Dog er dette tema fra *Finding Nemo* relativt musikalsk 'velbevaret' igennem det meste af filmen (og ligeså er den løbende anvendelse af ledemotiver i de fleste andre Pixar-film). Det karakteristiske ved *Ellie's Theme* er måden, komponisten Giacchino altererer den musikalske struktur og tiltemper temamelodien i et væld af diverse emotionelle udtryk i løbet af filmen - men uden at temaet mister sin intuitive genkendelighed. En sådan musikalsk refortolkning af samme tema, har vi bemærket, er en teknik, som Giacchino også gør brug af i fx sin tidligere film *The Incredibles*, hvor de grundlæggende musikalske kendetegn i filmens heroiske signatur-tema (*The Incredibles*, *Åbning* i bilag) refortolkes og rekontekstualiseres til blandt andet noget så forskelligt som et kærlighedstema (*The Incredibles*, *Romantisk* i bilag), men uden at tabe genkendeligheden. Som et essentielt kompositorisk greb til at dreje musikken mod en understøttelse af den 'romantiske' stemning, omskriver Giacchino blæser-temaet til at fungere med organiske legato-strygere i stedet. Denne association til instrumentgruppen går igen.

I forbindelse med eksempelvis det afsluttende opgør i *Up* mod antagonisten præsenteres tilskueren for flere udgaver af *Ellie's Theme* i en radikalt anderledes musikalsk struktur og instrumentation (hør *Uppøret 1* og *Uppøret 2* i bilag). Trods den modificerede udgave, der nu besidder en væsentligt mere action-præget karakter, genkender tilskueren underbevidst temaet, og det giver auditivt et hint om, at Carls heroiske handlinger nu er motiverede af hans kærlighed og løfter til Ellie. Vi præsenteres også for en mere triumferende refortolkning, som lige inden opgørets kulminationen i et kort øjeblik narrer tilskueren til en forventning om, at det er lykket Carl og vennerne at slippe væk (*Tæt på sejr* i bilag). Den triumferende tema-variation afbrydes dog brat, lige idet antagonisten, Munch, dukker op igen. Musikken og især dens abrupte afbrydelse konstruerer Carls forventninger og reaktioner i relation til narrativet på omtrent samme vis, som det var tilfældet i underlægningsmusikkens skildring af montage-sekvensens barnedrøm, der pludselig blev revet væk. Generelt er musikken i løbet af hele opgøret med til at formidle, hvem af de to stridende parter, der har overtaget, ved at veksle mellem fortolkninger af hver deres tema.

Én variant af *Ellie's Theme* gør sammen med billedsiden et særligt stærkt emotionelt indtryk. På tidspunktet, hvor Carl kigger i sin afdøde kones eventyrbog, anslås akkorderne til

Ellie's Theme blidt af klaveret (vi forstår, at Carl savner Ellie), og senere påbegyndes selve temamelodien, akkompagneret af nænsomme strygere (hør *Carl mindes Ellie* i bilag). I modsætning til ovenfor nævnte udgaver, trækker den musikalske struktur i denne passage næsten identiske paralleller til underlægningsmusikken fra montage-sekvensens kapitel 2 og 4. Dog udgør strygerne en forskel. I den samlede audiovisuelle kontekst opleves scenens emotionelle udtryk dog ikke helt som samme sorgfulde følelse, der var i spil i *Married Life* - snarere en følelse af en slags nostalgisk sentimentalitet, som hverken er entydigt glad eller trist (men bestemt heller ikke neutral). I scenen opdager Carl, at fortrydelsen og bitterheden over det løfte om eventyr, han engang afgav Ellie, men aldrig nåede at indfri, er uberettiget. Han opdager, at eventyrbogen, som indtil dette punkt i filmen har været et symbol på dette tilsyneladende uindfrie løfte, mod forventning ikke er efterladt blank på de sider, som ifølge Ellie var forbeholdt de eventyr, hun skulle opleve. Ellie har opnået at udfylde siderne; hun har udfyldt dem med billeder af hendes og Carls liv og ægteskab sammen. Denne opdagelse afføder en reaktion fra Carl af 'samvittighedsmæssig aflastning' og en slags lettelse, men også et savn af sin kone og sit liv med hende. Strygerne i musikken hjælper imidlertid til at betone et nyt emotionelt perspektiv - Carl ser ikke længere tilbage på sit liv med fortrydelse over det, de aldrig nåede, men med glæde over det, de nåede. Carl mindes Ellie og deres liv sammen, og musikken bidrager til den betydning ved at trække referencer til montage-scenen, og lykkes derigennem med at udtrykke en vis nostalgisk følelse. Musikken bliver en emotionel reference tilbage til et tidligere etableret udtryk i filmen.

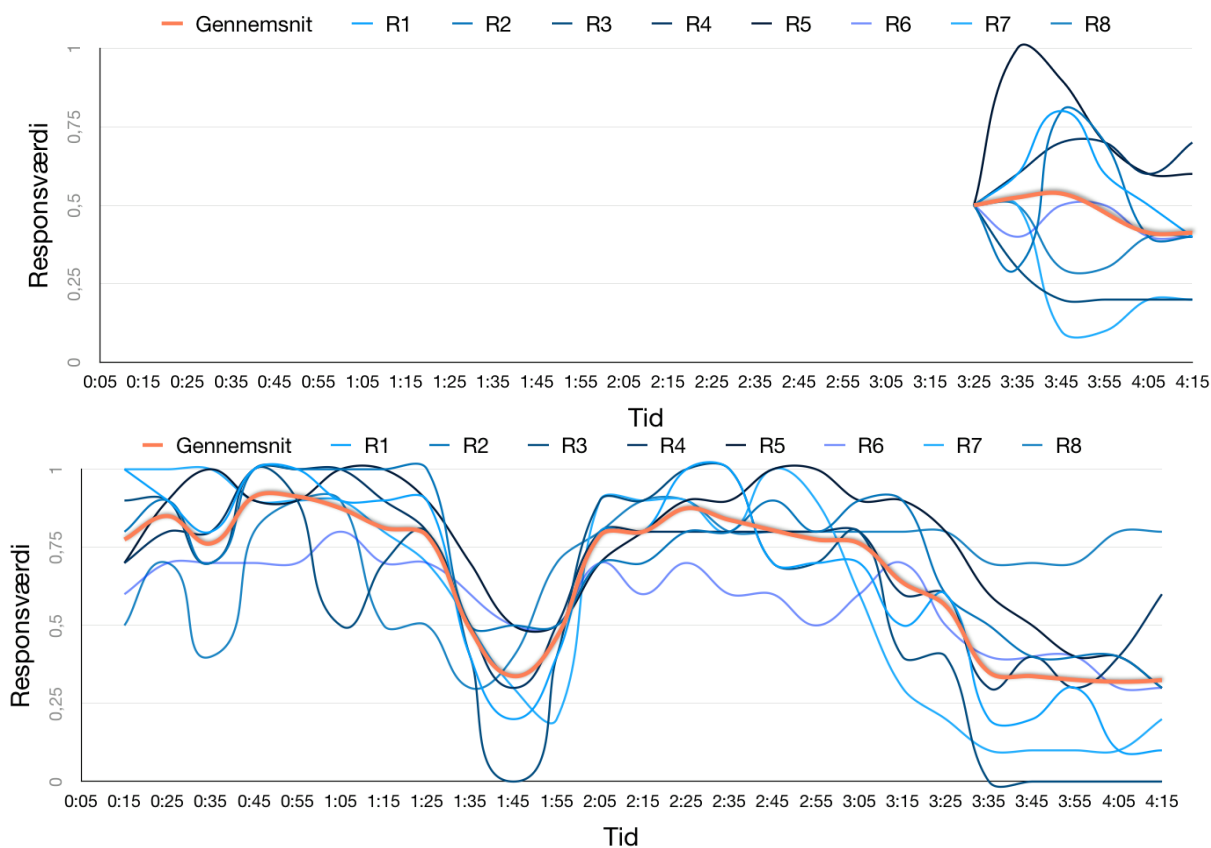
Det er samme musikalske virkemiddel, vi også ser anvendt i *Toy Story 3* (2010), hvor filmens afsluttende scene nærmer sig en lignende emotionel følelse. I denne scene kulminerer triologiens konstant underliggende dilemma: Hvad skal der ske med legetøjet (som er levende og har følelser), når dets ejer vokser fra det? Som afslutning på filmen gives svaret på spørgsmålet, idet Andy forærer sit legetøj videre til en ny ejer, den lille pige Bonnie. Følelsen er også her bittersød og nostalgisk, og måske lige så vanskelig at indplacere på et simpelt todimensionelt følelsesskema, som tilfældet med førnævnte nostalgiske følelsesudtryk fra *Up*. Komponisten, Randy Newman, gør i denne scene brug af en subtil musikalsk intratekstuel reference tilbage til et tidligere musikalsk og narrativt element i *Toy Story*-sagaen. Karakteren Jessie, et legetøj, hvis tidligere ejer voksede fra hende, synger i *Toy Story 2* om den omtalte problemstilling i sangen *When She Loved Me*, og netop denne sang etableres som et musikalsk symbol på dilemmaet. Underlægningsmusikken i *Toy Story 3's* sidste scene indeholder en kortvarig melodisk reference til *When She Loved Me*, som lyder, netop idet Andy hiver Jessie (som det første stykke legetøj) frem fra sin kasse for at forære

hende til Bonnie. Igen er Jessies ejer blevet for gammel til hende. Han forærer hende (og resten af legetøjet) væk, og i samme øjeblik genlyder en parafrase af hendes gamle sang. Fortællingen ender dog på en noget mere lykkelig note end tilfældet med Jessies tidligere ejer, og ligeså gør musikken. Der ligger en symbolsk betydning i musikken, som (såfremt tilskueren fanger referencen) sætter scenen i relation til et tidligere betydningsbærende narrativt element i historien. Forståelse af denne specifikke reference er imidlertid ikke altafgørende, idet underlægningsmusikken også gør brug af andre musikalske tema-elementer, som tilskueren af filmen uundgåeligt forstår i relation til narrativets nøgleelementer.

Underlægningsmusikken anvender referencer tilbage til tidligere tidspunkter i filmens konkrete forløb, og sætter derigennem den aktuelle scene i emotionel eller narrativ relation til noget tidligere sket. Musikken anvendes som et emotionelt symbol, der fungerer til at formidle genkendeligheden (steder, situationer og relationer, etableret i løbet af filmen) i den nye audiovisuelle kontekst.

Underlægningsmusikken indgår i montage-sekvensens fjerde stemningskapitel (og for så vidt også i andet) i den audiovisuelle emotionelle formidling af en ekstraordinær tristhed/sørgmodighed. En afgørende del af forklaringen til musikkens funktion, mener vi, fungerer i kraft af tilskuerens genkendelse af det musikalske tema. Vi hører den melodi, som vi har lært at forbinde med alle Carl og Ellies gode tider sammen. Den musikalske version af temaet i *Married Lives* afslutning er, sammenlignet med den indledende, på mange strukturelle musikalske parametre nærmest sin egen modsætning. Men selve melodien er intakt.

Genkendelsens betydning fungerer således på flere planer. Tilskueren oplever for det første den triste musik i kontrast til den glade. Respondentundersøgelsen peger eksempelvis på, at udtrykket i musikken til stemningskapitel 4 opleves en anelse mere tvetydigt uden den tidsligt forudgående musikalske kontekst. Det er mindre entydigt i sin emotionelle betydning, når de forudgående 'glade' musikalske passager ikke optræder umiddelbart inden til at stille betydningen i kontrast (figur 3.3.26).



Figur 3.3.26 Øverst: Respondenternes svar på *Input 1*; Nederst: Respondenternes svar på *Input 2*.

Når den glade musikalske betydning er med til at definere den triste i sin kontrast, er der tale om en effekt af lytterens forståelse over tid i en isoleret musikalsk betydning. I den audiovisuelle kontekst opstår endnu et betydningslag, idet musikken knytter an til billedet (og vice versa). Den indgår som et emotionelt symbol, der fungerer til at minde tilskueren om det gode liv Carl og Ellie har haft sammen (en tidligere etableret glad betydning), og derigennem understreger hvor trist det er, at hun nu går bort (den nye situation).

Referencen tilbage til filmens tidligere forløb består i bevarelsen og genbrugen af tema-melodien. Denne melodi havde næppe været bevaret, hvis den underliggende harmoniske struktur i kapitel 4 havde taget udgangspunkt i en helt anden type tonalitet; mol. Vi vil påstå, at på dette triste sted i montage-sekvensen fungerer underlægningsmusikken særdeles emotionel effektfuldt, ikke *på trods af* dur-tonaliteten, men *på grund af* dur-tonaliteten. Fordi tonalitet i musikken ikke ændres, bevares melodien (i sin oprindelige trin-relation til det tonale center) - og dermed uden problemer genkendes. Dog indgår den alligevel i en radikalt anderledes musikalsk struktur ift. tempo, dynamik, frasing, instrumentvalg, m.m. Hertil kommer den afsluttende lokale reharmonisering af temaet (gense evt. tidligere behandlede

form- og akkordskema), som nuancerer intensiteten i melodiens harmoniske funktion uden at rykke på tonaliteten (fra en terts-relation til den underliggende harmoni, indgår frasen reduceret betragtet nu i den karakteristiske storseptim-relation). Det er den musikalske udvikling i genhøret af temaet, som er det centrale - genkendeligheden og det nye.

Konklusion

“[...] our understanding of emotion associated with autonomous music may shed light on emotional processes that occur in the film context”

Annabel J. Cohen (2010, 880)

Med fokuseret afsæt i *Married Life* som empirisk analyseobjekt, har denne afhandling uddraget og opridset nogle gennemgående konkrete musikalske strukturer og teksturer, som gør sig gældende for underlægningsmusikken i formidlingen af montage-sekvensens emotionelle udtryk. Analysen vidner om en stort set gennemgående overensstemmelse med det etablerede teoretiske felt. Især gør denne bekræftelse sig gældende for de (generelt anset) signifikante musikalske parametre, såsom tempo og dynamik. Vi bemærker en tendens til, at funktionen af den musikalske *fremdrift* (bl.a. tempo, rytmik og betoning) og *intensitet* (dynamik, frasering og *timbre*) har effekt på den emotionelle oplevelse af musikken i særlig tæt relation til Russells *arousal*-akse, samt i den aktuelle audiovisuelle gestalt desuden valensaksen. Den aktuelle teori som angår emotionelle korrelationer med det musikalske register blev ikke verificeret af analyseobjektet - tværtom. Hertil kommer en generel videnskabelig konsensus om, at musikkens tonalitet (dur/mol) spiller en central rolle for musikkens emotionelle udtryk i relation til Russells valensakse (positiv/negativ) - omend videnskaben gør opmærksom på forbehold i betydningen af den øvrige musikalske kontekst. *Married Life* bekræfter forbeholdet - underlægningsmusikken benytter sig af en udelukkende dur-baseret tonalitet, men veksler i sit udtryk i løbet af sekvensens forløb mellem yderpoler af både *glæde* og *tristhed*.

Måden, som underlægningsmusikken i relation til det audiovisuelle udtryk kommunikerer følelsen af *tristhed* ('til trods' for dur-tonaliteten), er et særligt interessepunkt i analysen. På de tidspunkter, hvor filmsekvensen fremstår trist, påpeger analysen af de enkelte delelementer i musikken en stærk teoretisk korrelation mellem underlægningsmusikken og følelseskategorien tristhed - men også *tenderness*. Musikanalysen demonstrerer altså, at omtalte passager af underlægningsmusikken som betydningsselement isoleret betragtet, potentiel kan forstås i relation til begge typer følelser - den udgør en slags *åbent betydningsrum*. Med en indføring af forståelsen *polariserende* billeder (der såvel gælder narrativet generelt) demonstrerer analysen, at det musikalske udtryk (ifm. de triste passager i den audiovisuelle gestalt) 'skubbes' mod en entydig trist audiovisuel betydning, og herved indtræder i en funktion som både kontekstualiseret og kontekstualiserende. Underlægningsmusikkens langsomme, blide klaverspil opfattes entydigt trist i den audiovisuelle kontekst, og kan da siges at indgå parafraserende i emotionelt samspil med bl.a. narrativet, billedets mise-en-scene, og karaktererne som følelsesformidlende på perceptuelt niveau. Inddragelsen af et analysenedslag i underlægningsmusikken til *Monsters, Inc.* understøtter pointen om en samspillende relation mellem musikkens betydningspotentiale i den emotionelle tvetydighed og det samlede audiovisuelle udtryk, den indgår i. Vi opstiller tesen, at netop denne type åbne musikalske betydningsrum fordrer en dur-tonalitet.

Analysen har uddraget konkrete eksempler på de centrale musikalske og filmiske virkemidler, som *Up* anvender i formidlingen af en given følelse eller stemning. Undervejs i analysen er det ikke forekommet som nogen udfordring at pege på andre filmproduktioner af Pixar, der benytter sig af lignende stilistiske virkemidler gældende i *Up*.

Underlægningsmusikken påtager sig i *Married Life* et yderligere betydningslag i kraft af den samlede audiovisuelle forståelsesramme, der etableres over tid. Musikken indgår i audiovisuelle symboler og tilbagevisende emotionelle referencer, særligt styrket af dens tematiske genkendelighed. Her spilles på receptuelle evalueringer bestemt af en aktiveret tilskuerviden, der bl.a. sker med afsæt i montage-sekvensen og dens underlægningsmusik som konkret forløb. Desuden bestemmes sekvensens og underlægningsmusikkens betydning på basis af tilskuerens eksterne forforståelse af film- og musik-kulturel art. På den konto vil vi igen fremhæve det langsomme, blide klaverspil, der anvendes som stilistisk virkemiddel til at udtrykke *tristhed*. Anvendelsen af dette kompositions-mæssige værktøj (potentielt i samspil med legato-fraserede strygere) er en tydelig tendens hos Pixar i skildringen af triste passager i film. Tilskueren forstår underbevidst den emotionelle betydning i lyden af klaveret

(og/eller strygerne) på basis af kulturelle forventninger og konnotationer affødt af klaverlyden. Det får os til at stille spørgsmålet; Er der noget fundamentalt 'trist' indlejret i egenskaben af klaverets klang, som derfor gør den særligt velegnet til at formidle en trist følelse i film? Eller udspringer vores evaluering af klaverets emotionelle egenskaber på basis af et betydningsniveau influeret af en kulturelt defineret kognitiv makroramme, som associerer klaverlyden (i rette strukturelle omstændigheder) med et symbol på dette emotionelle udtryk?

Såfremt præmissen for spørgsmålet overhovedet accepteres, peger det på, at det videnskabelige felt *musik og følelser* har en essentiel berettigelse i studiet af det audiovisuelle medie. *Up*, og Pixar-film generelt, mener vi i kraft af sine stilistiske valg af musikalske og filmiske virkemidler er med til at konstituere og understøtte en kontemporær, vestlig filmkonvention.

Referencer

Litteratur

- Altman, Rick (1980). *Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*. *Yale French Studies*, 60, 67-79. Yale University Press.
- Becker, Judith (2010). Exploring the habitus of listening. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application* (s. 127-57). Oxford University Press.
- Bonde, Lars Ole (2009). *Musik og Menneske: Introduktion til Musikpsykologi*. Samfundslitteratur
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2013). *Film Art: An Introduction - tenth edition*. USA, New York: McGraw-Hill Companies, Inc.
- Brown, Royal S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. London: University of California Press.
- Brørup, Mogens; Hauge, Lene & Thomsen, Ulrik L. (red.) (2000). *Psykologibogen*. København: Gyldendal.
- Buelow, George J. (1983). Johann Mattheson and the invention of the Affektlehre. *New Mattheson studies*, 393-407. Buelow, G.J. & Marx, H.J. (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Buhler, James; Neumeyer, David & Deemer, Rob (2010). *Hearing the Movies*. New York: Oxford University Press.
- Burkholder, J. Peter; Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. (2010). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, Annabel J. (2010). Music as source of emotion in film. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application* (s. 879-907). Oxford University Press.
- Cook, Nicholas & Dibben, Nicola (2010). Emotion in Culture and History. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application* (s. 45-73). Oxford University Press.

- Eerola, Tuomas; Ferrer, Rafael & Alluri, Vinoo (2012). Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlates of Isolated Instrument Sound. *Music Perception*, 30(1), 49-70.
- Eisenstein, Sergei (1942). Synchronization of Senses. *The Film Sense*. New York: Harvest, 69-113.
- Fahlenbrach, Kathrin (2008). Emotions in sound: Audiovisual metaphors in the sound design of narrative films. *Projections*, 2(2), 85-103.
- Gabrielsson, Aalf (2002). Emotion Perceived And Emotion Felt: Same or Different? *Musicae Scientiae, Special Issue 2001-2002*, 123-47.
- Gabrielsson, Aalf & Juslin, Patrik N. (2003). Emotional expression in music. R. J. Davidson, K. R. Scherer & H. H. Goldsmith (eds.), *Handbook of affective sciences* (s. 503-34). Oxford: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Aalf & Lindström, Erik (2010). The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application* (s. 367-400). Oxford University Press.
- Gagnon, Lise & Peretz, Isabelle (2003). Mode and tempo relative contributions to happy-sad judgements in equitone melodies. *Cognition & Emotion*, 17, 25-40.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies*. London: Indiana University Press.
- Grodal, Torben (2007). *Filmoplevelse: En Indføring i Audiovisuel Teori og Analyse*. København: Samfundslitteratur.
- Gundlach, Ralph H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *American Journal of Psychology*, 47, 624-44.
- Have, Iben (2008). *Lyt til TV: Underlægningsmusik i Danske TV-dokumentarer*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Heinlein, C. P. (1928). The affective character of the major and minor modes in music. *Journal of Comparative Psychology*, 8, 101-42.
- Hevner, Kate (1935). The affective character of major and minor modes in music. *American Journal of Psychology*, 47, 103-18.
- Hevner, Kate (1937). The affective value of pitch and tempo in music. *American Journal of Psychology*, 49, 621-30.
- Juslin, Patrik N. (1997). Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgment policy. *Musicae Scientia*, 1, 225-56.

- Juslin, Patrik N., & Sloboda, John A. (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N., & Sloboda, John A. (2010). The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*, 933-954
- Kalinak, Kathryn (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. London: The University of Wisconsin Press.
- Kassabian, Anahid (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kivy, Peter (1990). *Music Alone: Philosophical on the Purely Musical Experience*. London: Cornell University Press.
- Knakkegaard, Martin (2009). Browsing the Suggestive Catalogue - Music i Modern Fantasy Films: on the notion of otherness in movies as a function of the musical dressing. *Marvellous Fantasy* (red.) Jørgen Riber Christensen. 231-258. Danmark, Aalborg Universitetsforlag.
- Langer, Susanne K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. New York: New American Library of World Literature.
- Langkjær, Birger (2000). *Den Lyttende Tilskuer: Perception af Lyd og Musik i Film*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rigg, M. G. (1939). What features of a musical phrase have emotional suggestiveness? *Publication of the Social Science Research Council of the Oklahoma Agricultural and Mechanical College, No. 1*.
- Russell, James (1980). "A Circumplex Model of Affect". *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178.
- Scherer, Klaus R., & Oshinsky, James S. (1977). Cue Utilization in Emotion Attribution from Auditory Stimuli. *Motivation and Emotion*, 1(4), 331-46.
- Smith, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford University Press.
- Sonnenschein, David (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions.

Van De Geer, J. P., Levelt, W. J. M., & Plomp, R. (1962). Connotation of musical consonance. *Acta Psychologica*, 20, 308-19.

Vuust, Peter (2017). *Musik på Hjernen*. København: People's Press.

Wu, Bin; Horner, Andrew & Lee, Chung (2014). Musical Timbre and Emotion: The Identification of Salient Timbral Features in Sustained Musical Instrument Tones Equalized in Attack Time and Spectral Centroid. *ICMC/SMC*, 928-34.

Hjemmesider

Box Office Mojo (2018). Tilgået på <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=pixar.htm> (sidst tilgået 31. maj)

Blender Guru (2014, 27. februar). *Understanding Color* [Videofil]. Tilgået på <https://www.youtube.com/watch?v=Qj1FK8n7WgY> (sidst tilgået 31. maj).

Loki1982axala (2010, 3. oktober). *Michael Giacchino scores UP* [Videofil]. Tilgået på <https://www.youtube.com/watch?v=mpJI-IF1uG0> (sidst tilgået 31. maj).

Lise Brix Pape og Liselotte Michelsen (2013). Tilgået på <http://filmcentralen.dk/grundskolen/filmsprog/set-og-pay> (sidst tilgået 31. maj)

Edgewater Rocket Science and Music, Inc. (2018). Tilgået på <http://michaelgiacchino.com/biography/> (sidst tilgået 31. maj).

Filmmateriale

Psycho (1960)
Bug's Life (1998)
Toy Story 2 (1999)
Monsters, Inc. (2001)
Finding Nemo (2003)
The Incredibles (2004)
Ratatouille (2007)
Up (2009)
Toy Story 3 (2010)
Cars 2 (2011)
Brave (2012)
Monsters University (2013)
Lava (2014)
Inside Out (2015)
The Good Dinosaur (2015)

