



# MultiMedieMusik

- Musikkens rolle i multimedier

Speciale - Linda Neumann - AAU 2005

**Afleveringsdato:** 16. august 2005

**Vejleder:** Bodil Kirstine Jensen

**Uddannelsesretning:** BA i musik, Cand.it/Multimedier

---

Linda Neumann

## Resümee

Musik kann als menschlicher Ausdruck viele Informationen enthalten. Wegen ihrer nonverbalen und nondiskursiven Natur ist ihr Bedeutungsinhalt zwar schwer übersetzbar und wenig konkret, aber körperliche und kulturelle Erfahrungen und die nahe Verbundenheit zwischen Musik und Gefühle bedeuten, dass Musik in Multimedien für die Kommunikation sehr wichtig sein kann.

Im folgenden möchte ich das Verhältnis zwischen Musik und digitalen, interaktiven Multimedien untersuchen, indem ich rein theoretisch folgenden Fragen verfolge:

- Welche Rolle spielt die Musik als ästhetisches und narratives Ausdrucksmittel für die Rezeption von einem Multimedienprodukt?

Und

- Wie unterscheidet sich Musik in Multimedien von übriger Musik? Wirken die neuen Medien auf der Rolle und ästhetische Ausdruck der Musik ein?

Um diese Fragen zu beantworten verketete ich Theorien über Musik, Ästhetik, Medien und Kommunikation.

Anders als bei Musik als eigenständiges Werk, wird die Musik in Multimedien mit anderen Medien integriert. Das bedeutet ganz kurz erklärt, dass die Musik in Interaktion mit anderen Ausdrücke neue Bedeutungen gibt und bekommt. Als ein funktionelles Wirkungsmittel kann die Musik z. B. eine besondere Stimmung aufbauen oder verschiedene Sequenzen zusammenbinden, die visuell keinen deutlichen Zusammenhang haben. Die Musik ist aber nicht nur ein Werkzeug, das Bedeutungen in anderen Ausdrucksformen hervorhebt, sondern fügt selbst neue Bedeutungen hinzu – als ein ästhetischer Ausdruck besonders in emotionellen Bereich. In der Interaktion mit anderen Medien muss die Musik einigermaßen auf ihrem eigenen Inhaltmäßigen Zusammenhang verzichten, und besonders die Interaktivität der Multimedien ist eine große Herausforderung für die Musik, weil die Musik von Natur her linear ist, während

interaktive Multimedien eine hypertextuelle Struktur haben. Aber auch die Digitalisierung hat die Musikkonventionen verändert.

## Indholdsfortegnelse

<b>Indledning .....</b>	<b>6</b>
<b>Problemformulering .....</b>	<b>8</b>
<b>Dispositioner/læservejledning .....</b>	<b>8</b>
<b>Lyd som et kulturredskab .....</b>	<b>11</b>
<b>Kapitel 1 · Æstetisk kommunikation.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Æstetik .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 Kommunikation og reception .....</b>	<b>17</b>
<b>1.3 Særlige forhold for receptionen af æstetiske udtryk .....</b>	<b>19</b>
<b>1.4 Musik som æstetisk udtryk .....</b>	<b>23</b>
<b>Kapitel 2 · Musikkens sprog.....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Kultur eller krop? .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Musikkens betydningsindhold .....</b>	<b>30</b>
<b>2.3 Musikkens virkemidler.....</b>	<b>34</b>
<b>Kapitel 3 · Musik og multimedier .....</b>	<b>40</b>
<b>3.1 Når medier interagerer.....</b>	<b>40</b>
<b>3.2 Synæstesi.....</b>	<b>44</b>
<b>3.3 Digitalisering og interaktivitet .....</b>	<b>48</b>
<b>Sammenfatning .....</b>	<b>57</b>

**Litteraturliste.....60**

**Bilag A**

## Indledning

*"Listening puts me in the world. Listening gives me a sense of emotion, a sense of movement, a sense of being there that is missing when I am looking. I am more frightened by thunder than by lightning, even though I know that thunder is harmless and lightning is deadly. I feel more isolation living with ear plugs than living with blinders."* (Helen Keller i forordet til Handels "Listening")

Lyd betyder meget for vores oplevelse af verden. Vi lytter hele tiden – mere eller mindre bevidst – og bruger det vi hører til at orientere os med. Vi lytter efter spædbarnets vejrtrækning, mens det sover eller efter fuglenes kvidren; hvis der er helt stille, er der noget galt. Lyde er fulde af signaler. Nogle lyde som barnets gråd eller hundens gøen er naturens egne signaler, mens en lang række lydes betydning er resultat af en kulturel socialisering. F.eks. den særlige bip-lyd lastbiler udsender som advarsel, når de bakker eller lyden af kirkeklokker.

Lyd er resultat af en bevægelse. Noget har bevæget sig og derved sat luften i svingninger, som opfanges af øret. Lektor i medier ved Københavns Universitet Birger Langkjær udtrykker det meget præcist således:

*"Lyd er en beretning til øret om forandringer i verden. Øret er en radar, der indfanger ændringer..."* (Langkjær 2003 s. 29)

Ved hjælp af lydstyrken orienterer vi os om, hvor tæt vi er på lydkilden. Lav lydstyrke vil naturligt registreres som noget langt borte, mens høj lydstyrke fortæller os, at vi er tæt på lydkilden. Ændringer i lydniveauet fortæller os noget om lydkildens bevægelse og retning. Vi synes at blive draget ind af lyden. Uden lyd virker alting fjernt og uvirkeligt. Dette har betydning for vores oplevelse af "den virkelige verden", men i høj grad også for vores oplevelse af fiktion. Ser vi film på TV eller spiller computerspil uden lyden tændt, vil der være en distance mellem den verden vores øjne registrerer på skærmen og den verden, hvor vi fysisk befinder os. Denne distance mindsker lyden, idet den ved at række ud i rummet, hvor seeren eller spilleren befinder sig, bryder grænsen mellem de to verdener. Fornemmelsen af at være til stede i den fiktive verden øges.

Ligesom lyd generelt er også musikken et resultat af en bevægelse. Stemmelæber, der vibrerer. En streng, der slås an etc. Men udover den fysiske bevægelse, som ligger til grund for musikkens toner, er musik også i høj grad forbundet med følelsesmæssige bevægelser. Lyd generelt kan vække følelser som f.eks. angst eller glæde; og disse følelser synes musikken som æstetisk udtryk at kunne forfine og nuancere yderligere. Spørgsmålet om i hvor høj grad disse følelser er instinktive eller tillært i en kulturel socialisering, vil jeg vende tilbage til i kapitel 2, og derfor ikke komme nærmere ind på her indledningsvist. Men uanset om det er dybereliggende kropslige erfaringer eller kulturel ballast – eller måske en blanding af begge – der ligger til grund for vores forståelse og opfattelse af musik, kan der næppe herske nogen tvivl om, at musikken er et stærkt medie bl.a. til at vække associationer og skabe stemninger.

Som bachelor i musik har jeg en naturlig interesse i lyden – og særligt musikaspektet – i multimedier og har bl.a. i et tidligere projekt beskæftiget mig med musikkens narrative betydning i computerspil samt en inddeling af computerspilmusik i kategorier efter spilgenre, hvilket viste, at der til trods for, at musik i denne kontekst endnu er meget lidt beskrevet, synes at være en række principper og normer for musikbrugen.

På multimedieuddannelsen har jeg imidlertid oplevet at lydsiden af multimedieproduktion og -analyse er blevet prioriteret meget lavt. Det er mit formål med dette speciale at se på musik i multimedier på lignende måde, som vi på uddannelsen har set på bl.a. billedsiden.

Jeg ønsker ikke at underkende det visuelle betydning i multimedier og gå ind i en diskussion om, hvorvidt billede eller lyd er vigtigst i multimedier – blot at slå fast, at det auditive også er af særdeles stor betydning for bl.a. det æstetiske udtryk, narrativiteten, brugervenligheden og receptionen. Det auditive og det visuelle i multimedier komplimenterer hinanden og forstærker hinandens betydning og kan derfor ikke vurderes fuldstændigt isoleret.

Der er gennem tiden skrevet megen litteratur om musikæstetik. Ligeledes findes der indenfor medieforskningen megen litteratur om reception af forskellige medier – herunder multimedier. Men der er endnu ikke megen litteratur, der sammenkæder disse to teoretiske traditioner. Jeg vil derfor i dette speciale forsøge at sammenkæde teorier om musikæstetik med teorier om reception af multimedier, da det er min tese, at disse områder med fordel kan sammentænkes, idet musikken dels som et æstetisk udtryk med tætte forbindelser til følelser og krop dels som et

kulturelt tegnsystem i høj grad spiller ind på oplevelsen og forståelsen af multimediets samlede udtryk.

Dette speciale er således et teoretisk speciale, hvor musik-, receptions- og multimedieteori søges sammenkoblet i følgende spørgsmål:

Hvad betyder musikken for receptionen af multimediet?

– og omvendt:

Hvad betyder multimediet for musikkens æstetiske udtryk?

Min problemformulering lyder derfor således:

## **Problemformulering**

Hvilken rolle spiller musikken som et æstetisk og narrativt udtryksmiddel teoretisk set for receptionen af et multimedieprodukt?

Og hvordan adskiller musikken i multimedier sig fra musik i øvrigt? Påvirker de nye medier musikkens rolle og æstetiske udtryk?

## **Dispositioner/læservejledning**

Som allerede nævnt er musik i multimedier endnu et forholdsvist ubeskrevet emne, hvorfor dette speciale hovedsagelig bygger på litteratur, som indeholder mere generelle betragtninger omkring henholdsvis multimedier, reception og musikkens betydningspotentialer som et narrativt redskab og æstetisk udtryk.

Kapitel 1 er således en kort gennemgang af æstetikens betydning for receptionen i en kommunikationsproces. Dette kapitel bygger overvejende på digter Niels Lyngsøs vurderinger af, hvordan de traditionelle kommunikationsmodeller ikke tager tilstrækkeligt hensyn til de særlige forhold, der gør sig gældende for receptionen af æstetiske udtryk. Han føjer derfor bl.a. den franske filosof Mikel Dufrennes begreber ”æstetisk genstand” og ”æstetisk indstillet subjekt” til sin udbyggede kommunikationsmodel. Dette resulterer i en model, der på den ene side lægger vægt på det modtagende subjekts afgørende betydning for receptionen og på den anden side anerkender værkets betydningspotentialer. Denne model tillader jeg mig at udbygge yderligere med ”fælles viden” og ”feed back”. Sidstnævnte for at medtænke multimediets



interaktive natur. P.g.a. den meget forskelligartede anvendelse og forståelse af ordet multimedie i litteraturen, vil der i denne forbindelse også være en definition af ordet, som det forstås i dette speciale, mens begrebet interaktivitet og dennes konsekvenser først behandles i afsnit 3.3.

Kapitel 1 skal ligeledes tjene til en begrebsafklaring af de centrale begreber: æstetik og reception. Særligt æstetik kræver med sin udprægede filosofiske natur en indkredsning. Jeg vil bl.a. forsøge at komme begrebet æstetik nærmere ved en ganske kort gennemgang af, hvordan forståelsen af æstetikens betydning for erkendelse har ændret sig over tid. Det sker ved fire nedslag i filosofiens historie:

- Platon og den klassiske filosofis adskillelse af fornuftserkendelse og sanseerkendelse.
- Alexander Gottlieb Baumgarten, der som en af de første brugte filosofiske metoder i et forsøg på at etablere æstetikken som en videnskab til forståelse af kunst, og som anerkender æstetisk erkendelse på lige fod med fornuftserkendelse.
- Immanuel Kant og hans subjektive idealisme, hvis grundproblem var forholdet mellem fornuftserkendelse og erfaring, og som tillægger subjektet stor betydning for forståelsen af kunst.
- Edmund Husserl som repræsentant for den moderne fænomenologi, som beskæftiger sig med den oplevede verden i modsætning til den fysiske verden, og som derved sætter subjektets virkelighedsopfattelse helt centralt for forståelsen af den menneskeskabte virkelighed.

Med disse fire nedslag ønsker jeg at vise, hvordan opfattelsen af det æstetiske med tiden flytter sig fra at være en objektiv sandhed, som kan forstås med fornuften, til en opfattelse af, at det i langt højere grad er følelsesbetonet og grundet i en subjektiv oplevelse.

De to begreber lyd og musik bruger jeg gennem hele specialet lidt i flæng. Musik er lyde, og forhold, der gør sig gældende for lyd generelt, gælder følgelig også for musikken. Omvendt kan ikke alle lyde betragtes som værende musik. Jeg vil slutteligt i kapitel 1 forsøge at nærme mig en forståelse af musikkens egenart.

Kapitel 2 omhandler musikkens mulige betydningsindhold. Et emne, som åbner op for en hel række spørgsmål? Kan man f.eks. overhovedet tale om, at musik har et betydningsindhold –

altså handler om noget eller betyder noget bestemt, som kan viderekommunikeres? Og er vores oplevelse og forståelse af musik kropslig- eller kulturelt betinget?

For at komme dette nærmere tager kapitlet sit udgangspunkt i neurobiolog Ph.D. Stud. Karen Johanne Pallesens nyeste forskningsresultater, som viser, at musik aktiverer dele af hjernen, som normalt forbindes med instinktive reaktioner. Hun mener derfor at kunne påvise, at menneskets musikforståelse grunder i noget biologisk medfødt.

Ofte knyttes betydning og forståelse sammen med en sprogliggørelse. Men musik kan betyde andet og mere, end vi kan beskrive med ord. Tanken om, at sprog bærer al betydning, fjerner bl.a. den amerikanske filosof Mark Johnson sig fra. Han mener, at musik kan forstås via en kropslig-kinæstetisk strukturering i mentale skemaer. Han mener endvidere, at talesproget er så utilstrækkeligt til at samtale om musik, at vi er henvist til at tale om musik i metaforer. Dette er yderst interessant set i forhold til reception af musik, men viser også meget tydeligt, hvorfor det er så svært at indfange og beskrive musikkens betydningsindhold. Men ud over de umiddelbare kropslige og subjektive oplevelser med musikken, har vi også gennem en lang musikhistorie skabt en række konventioner, som vi tillærer os i et kulturelt fællesskab. Og disse konventioner kan gøre musikken betydningsbærende. Mit udgangspunkt for en nærmere gennemgang af musikken som betydningsbærende er professor Søren Kjærups ”Kunstens filosofi” og professor i medievidenskab Peter Larsens ”Den fraværende fortælling”.

Hvor kapitel 2 omhandler musikkens rolle generelt som selvstændig udtryksform, søges musikkens narrative og æstetiske rolle som en integreret del af multimedier belyst i kapitel 3.

Jeg vil her læne mig meget op ad litteratur om filmmusik; først og fremmest Birger Langkjær ”Den lyttende tilskuer – perception af lyd og musik i film” og ”Filmlyd & filmmusik” samt den amerikanske professor of cinema and comparative literature Rick Altmans ”Silent film sound” og professor of Films and Literature Claudia Gorbmans ”Unheard Melodies”.

Film er ifølge min definition ikke et multimedie, men jeg mener alligevel godt, at filmmusikteorien et langt stykke af vejen kan belyse musikkens funktion og æstetiske udtryk også i multimedier. Filmmusikken lod sig i sine unge dage inspirere af forskellige former for teatermusik, og har gennem et helt århundrede forfinet sit eget udtryk; og i dag er filmmusikken den nok vigtigste inspirationskilde for de nye medier f.eks. computerspil. En anden årsag til, at jeg finder teorier om filmmusik særdeles relevante som udgangspunkt for en forståelse af

musikkens rolle i multimedier, er, at film til trods for, at den mangler multimediets interaktive dimension, har en lang tradition for at integrere musikken med andre medier som f.eks. tale, lydeffekter og billeder; og at man netop derfor kan bruge den til at belyse musikkens ændrede rolle i forhold til musikken som autonomt udtryk. Her vil jeg bl.a. også anvende Peter Larsens teori om, hvordan der i samspillet opstår helt nye betydningsfelter, som ingen af de interagerende medier har alene.

Teorien fra filmmusik kan således et langt stykke hen ad vejen bruges til at forstå musikkens rolle i multimedier, men der mangler som nævnt den interaktive dimension. Dennes betydning for musikken vil jeg slutteligt i dette kapitel komme ind på. Ligesom jeg vil se på den tekniske udviklings betydning for det musiske udtryk. Her er professor ved Institut for Æstetiske fag, Musik og Multimedier på AU Morten Breinbjerg min væsentligste kilde. Afsnit 1.1-3.2 tjener således til mere generelle betragtninger om musikkens betydningspotentiale som et æstetisk udtryk og et kulturværktøj, mens det sidste afsnit (3.3.) gerne skulle knytte de generelle betragtninger til multimediet mere specifikt.

Men inden kapitel 1 først et historisk afsnit, der skal illustrere, hvordan musikkens position i vores kultur har ændret sig over tid til i dag at indgå i helt nye kontekster, som gør det særdeles vigtigt at kunne forstå og forholde sig til musikken som et kulturredskab til kommunikation.

## **Lyd som et kulturredskab**

Når lydsiden af multimedieproduktion og – analyse er så forholdsvis ubeskrevet har det bl.a. sin sammenhæng med vores vestlige kulturhistorie, hvor andre kommunikationsformer har haft højere prioritet. Denne historiske udvikling, samt de seneste års tendenser frem mod en øget opmærksomheden på lyden som værende et vigtigt kulturredskab, vil jeg i dette afsnit ganske kort skitsere.

Før renæssancen var den vestlige kultur baseret på det, lektor for Æstetiske Fag ved Århus Universitet Ansa Lønstrup kalder ”mund-til-øre-processer” – altså på høresansen (Lønstrup s. 8). Men også det visuelle udtryk var en vigtig del af kulturen før renæssancen. Tænk bare på middelalderens kalkmalerier.

Renæssancens dyrkning af den klassiske oldtids menneskesyn og opfindelsen af bogtrykkerkunsten medførte imidlertid at skriftsproget blev den dominerende kommunikationsform. Uddannelsesmæssigt har skriftsproget siden da været centralt.

Vores kultur er op gennem det 20. århundrede i meget høj grad blevet visuel i takt med nye medier som film, reklamer, TV og computer. Og man har i takt med det 20. århundredes nye medier indset, at det uddannelsesmæssigt er nødvendigt at udvikle elevernes billedsproglige kompetencer. Dette ses f.eks. i udviklingen i folkeskolens billedkunstundervisning. Frem til 1958 hed faget ”tegning” og bestod hovedsageligt af iagttagelsestegning. I 1958 ændres fagets navn til ”formning” og indholdet til at fokusere på barnets frie, skabende udtryksvirksomhed. Fra 1970erne taler man ikke kun om at gøre børn skriftkloge, men nu også billedkloge. Siden 1991 har faget heddet ”billedkunst”, og det er dets formål at udvikle elevens billedsproglige kompetencer således, at eleven bliver en bevidst billedbruger og ikke en ukritisk billedforbruger (Schnedler s.21-26).

Men de fleste af det 20. og 21. århundredes nye medier er også auditive medier, og musikkens tekniske muligheder bliver stadig bedre. Vi er gået fra de første bip-spils og computerspils elektroniske lyd til digital lyd i dolby-surround. Biografens kinoorgel er erstattet af lydoplevelser i særklasse. Og i dag er netop lydoplevelsen en vigtig grund til, at folk går i biografen i stedet for at købe eller leje filmen og se den hjemme.

Grammofonen, som bandt musikken til det rum, hvor den stod og gav en fælles musikoplevelse, er afløst af små MP3-afspillere som i høj kvalitet giver mulighed for en musikalsk og individuel lydkulisse til en hvilken som helst af hverdagens gøremål.

Musik har været på skemaet i folkeskolen i mange år, men i seneste folkeskolelov af 30. april 2003 slås det i de fælles nationale mål fast, at eleverne skal kunne forholde sig bevidst og kritisk til musik. I formålet for faget står:

*”...Undervisningen skal bibringe dem (eleverne) forudsætninger for livslang og aktiv deltagelse i musiklivet og for selvstændigt at kunne forholde sig til samfundets mangeartede musiktilbud.” (Fælles Mål s. 11)*

Det hedder endvidere i trinmålet for 6. klasse, at:

*”Undervisningen skal lede frem mod, at eleverne har tilegnet sig kundskaber og færdigheder, der sætter dem i stand til at(...)*

- *samtale om musikkens funktion og virkning som samlende, stemningsskabende, opildnende og manipulerende.*
- *samtale om, hvordan musik optræder både som kunstnerisk udtryk og som vare.*

*(Fælles Mål s. 22-23)*

Folkeskolens formålsudvikling afspejler, at det måske netop nu er vigtigere end nogensinde at kunne forholde sig til musik. F.eks. ses det oftere og oftere, at dokumentarprogrammer ledsages af musik. Noget som man tidligere på TV afholdt sig fra p. g. a. musikkens emotionelle påvirkningskraft, som man mente skadede sagligheden. Funktionel musik som iscenesætter og vækker emotioner spiller i dag en vigtig rolle i medier og markedsføring, og alligevel er det cand. mag. i psykologi og cand. phil. i musik Nicolai Jørgensgaard Graakjær kalder musikkens ”strategiske funktion” indtil nu ikke specielt vel belyst, hverken i medieforskningen, markedsforskningen eller musikforskningen (Graakjær s. 36). Når fokus netop i disse år i stigende grad rettes mod det auditive, sker det i takt med de teknologiske fremskridt, den øgede lyd kvalitet og den nye kontekst som lyd og musik indgår i. F.eks. gav digitaliseringen af lydsiden til film i 1990erne, som ovenfor nævnt, en helt ny oplevelsesdimension for biografgængere, hvilket har medført en øget bevidsthed om lydsidens vigtighed både hos producenter og publikum. Også i markedsføring har man de seneste år med bl.a. et nyt begreb som *sensory branding*<sup>1</sup> set, hvordan bl.a. musik og lyd i højere og højere grad benyttes strategisk i kampen om kunderne ved at appellere til vores irrationelle og emotionelle købeadfærd. Den ”rigtige” lyd til et produkt giver positive associationer og øger derved vores tilfredshed med det pågældende produkt. ”Forkert” lyd derimod irriterer og udløser negative associationer, som ødelægger vores tillid til produktet (Vibe s. 14).

I multimediebranchen sker der i disse år også en masse i forhold til lyd og musik:

- Den danske komponist Jesper Kyd har vundet international hæder for sin musik til spillet Hitman 2 og har gjort computerspilmusik anerkendt som kunstnerisk udtryk
- Der arbejdes på teknologiske nyvindinger, der muliggør en bedre tilpasning af musikken, som af natur er lineær, til interaktiv medier
- På Århus Universitet er en helt ny uddannelse i audiodesign startet i erkendelse af, at lydsidens muligheder i multimedier i dag ikke udnyttes fuldt ud.

Interaktivitetsproblematikken samt musikkens muligheder og begrænsninger i samspil med andre medier vil jeg komme nærmere ind på i afsnit 3.3.

Alle kulturer har til alle tider brugt musik, men netop nu bombarderes vores ører som aldrig før, hvilket nødvendiggør en større bevidsthed om musikkens magt.

---

<sup>1</sup> Hvor traditionel branding i høj grad har koncentreret sig om et firmas eller et mærkes visuelle fremtræden på brevpapir, reklameskilte etc., har reklame- og kommunikationsbranchen med sensory branding fået øjnene op for at spille på flere sanselige virkemidler. F.eks. berøringsfornemmelse, lugt, smag eller lyd.

## Kapitel 1 · Æstetisk kommunikation

---

Da musik er et æstetisk udtryk, er andre faktorer end trykbølgerne, der bevæger sig gennem luften og forplanter sig som svingninger i øret, bestemmende for, hvad vi oplever, og hvordan vi opfatter det, vi oplever. F.eks. spiller individets mentale skemaer og kulturelle konventioner ind. Æstetik, reception og musik er alle begreber af en vis filosofisk og subjektiv karakter. Dette kapitel skal derfor tjene til en indkredsning af netop disse tre centrale begreber.

### 1.1 Æstetik

En smal definition på begrebet æstetik kan f.eks. findes i Politikens etymologiske ordbog:

**æstetik** [ æsdSZtik ] subst. – ken, - ker,

- kerne

1. det at noget er udformet så det er smukt og behageligt for sanserne = SKØNHED

• det filosofiske studium af det skønne

i kunst og natur ◊ æstetiker · æstetisk ▷

▸ *æst/et+ik* ◀ IVT dannet i Tyskland 1750 af

græsk *aisthētikós* 'sansende' ◀ afl. af *aist-*

*hánesthai* 'sanser, føle' <sup>2</sup>

Her defineres æstetik altså som sanseoplevelsen af det skønne. Men skønhed vil ofte være en subjektiv smagsdom, og dermed vil de æstetiske kriterier være vage og vanskelige at definere. Når man taler om æstetik, vil man i definitionsforsøg løbe ind i en række filosofiske problemstillinger. F.eks. det værdifilosofiske problem om hvorvidt vurderingen af et kunstværk er ren subjektiv meningsstyring, eller om der findes et objektivt grundlag for vurderingen eller sprogfilosofiske problemer omkring betydningsindholdet, f.eks. hvad der får en farve eller en tone til at betyde noget.

På grund af æstetikens filosofiske natur vil jeg her ganske kort foretage fire centrale nedslag i den filosofiske æstetiks historie ved henholdsvis Platon (428-348 f.kr.), Alexander Gottlieb

---

<sup>2</sup> Side 1581, Politikens Nudansk Ordbog med etymologi, Politikens Forlag A/S, 2000

Baumgarten (1714-1762), Immanuel Kant (1724-1804) og Edmund Husserl (1859-1938), som blandt andet vil vise forskydningen fra opfattelsen af æstetik som en objektiv sandhed til at være noget mere subjektivt betinget. I afsnit 1.4 vil jeg mere specifikt komme ind på musikæstetikens historiske udvikling, idet de formsproglige idealer for, hvad der inden for musikken betragtes som værende skønt, har ændret sig gennem tiden.

Den klassiske filosofi tager sit udspring i Platons tanker om sandheden. På Platons tid interesserede filosoferne sig ikke for kunst som et selvstændigt fænomen, da kunsten havde en nyttefunktion som en del af det kulturelle og religiøse liv, til gengæld var de meget optaget af tanker om, hvad der var det skønne, det sande og det gode og den nære sammenhæng mellem disse begreber. Platons dualismetanke om tilværelsens dobbelthed – med den sanselige verden og den evige verden, hvor sjælen og ideerne hører hjemme – betyder, at han skelner mellem sanseerkendelse og fornuftserkendelse. Sanseerkendelsen er overfladisk, da man kun kan sanse den jordiske, fysiske verden, mens kun fornuftserkendelsen kan begynde at begribe de evige ideer. Platon var følgelig skeptisk overfor kunsten, idet den afbilder fænomener fra den sanselige verden, som igen er afbildninger af ideer fra den evige verden. Og således fjerner kunsten sig fra den evige verdens sandheder. Omvendt betød Platons tanker om sammenhængen mellem det skønne og det sande, at kunsten som et skønhedens udtryk også hos ham fandt berettigelse. I de ca. 2000 år fra Platon til Baumgarten sker selvfølgelig en udvikling i den filosofiske æstetik, men generelt for den mellemliggende periode gælder det, at kunsten først og fremmest har nytteværdi og skønhed og sandhed og det gode knyttes tæt sammen. Dette ses f.eks. i middelalderens religiøse kunst.

Baumgarten markerer et radikalt skift ved at tillægge sanseerkendelsen – eller sanseerfaringen, som han kalder det – værdi. Ligesom Platon skelner han mellem to former for erkendelse: logisk erkendelse, som er forbundet med forstanden og struktureres via begreber og æstetisk erkendelse, som er forbundet med følelse og er sensitiv. Tilsammen indfanger de to erkendelsesformer verden i sin helhed. Den sanselige, æstetiske erkendelse er altså ikke som hos Platon en lavere erkendelsesform, der forstyrrer muligheden for sand erkendelse (Hagen s. 15). Baumgarten er endvidere den første, der bruger ordet æstetik som en videnskabelig term for filosofiske problemstillinger i forbindelse med kunst.

Næsten samtidig med Baumgarten fremsætter Kant sine tanker om subjektets betydning. Kunst er iflg. Kant ikke et udtryk for en objektiv sandhed men derimod for det uafgørlige og

ubestemmelige. Kant markerer derved en overgang i tænkningen, hvor man bevæger sig væk fra tanken om kunsten som det sted, hvor sandhed som metafysisk størrelse fremstilles. Kunsten betragtes ikke længere som ren natur, men heller ikke som ren subjektivitet. Selvom subjektet er virkelighedens centrum, er det dog ikke helt afskåret fra omverdenen. Filosof Sverre Raffnsø-Møller udtrykker det således:

*”Den (kunsten) er ikke ren natur og heller ikke ren subjektivitet; den er i stedet natur, der er transformeret således, at den subjektgrundede sandhed kan finde udtryk eller blive fremstillet i den”. (Raffnsø-Møller s.32)*

Med Kant har sandheden skiftet plads. Den er ikke længere givet før forestillingen, men udspringer heraf. Før var sandheden noget man måtte arbejde sig tilbage mod, nu er sandheden noget, som man via forestillingen og som følge af erkendelse arbejder sig frem mod. Efter Kant øges afstanden mellem natur og subjekt stadigt. Der gives ikke længere nogen garanteret verdensorden på forhånd, og kunsten bliver – som en forestillingsform, der rækker ud over det givne og reale – et af de steder, hvor sandheden om menneskets væren søges. Som grundlægger af den fænomenologiske filosofiske skole er det Husserls mål at finde universelle regler for vores opfattelse af virkeligheden. Han mener, at man må søge de ontologiske konstanter, som ikke lader sig ændre af f.eks. tid og sted. Husserl tager derved afstand fra den radikale subjektivismen og fokuserer i stedet på relationen mellem subjekt og objekt og de fænomener, der her træder frem. Gennem analyse af sanseerfaring søger han klarhed over forskellen på en fysisk ting og en forestilling herom. Resultatet bliver en forståelse af, at der i sanseerfaringen er strukturerende og meningsgivende elementer, der ikke stammer fra sansningen selv. Det vi ser, når vi betragter et objekt, er ikke ren sansedata, idet den menneskelige bevidsthed altid vil sætte det sansede i forhold til eksisterende erfaringer. F.eks. kan vi ikke i et blik sanse tredimensionelle fysiske objekter (real fysisk genstand), vi må skifte synsvinkel og samle vores sanseindtryk til en syntese (det i bevidstheden reelt indeholdte) – objektet findes således ikke rent sansemæssigt, men kun i kraft af subjektets erkendelsesmæssige strukturering af det sansede. Men virkeligheden eksisterer uafhængigt af vor bevidsthed. Det vil sige, at det er ikke den erkendelsesmæssige strukturering, der skaber de fysiske ting (Zahavi s.42). Dette åbner hos Husserl for en række filosofiske spørgsmål omkring hvor mening, sandhed og virkelighed kan placeres i relationen mellem subjekt og objekt. Gennem sit livslange arbejde med disse spørgsmål ændrer Husserl sin opfattelse til i højere og højere grad at vægte

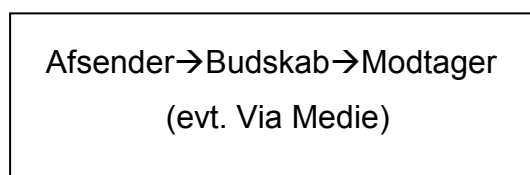


subjektets betydning for det, han kalder virkelighedens konstitution. Det vil sige, at virkeligheden godt nok findes uafhængigt af subjektets virkelighedsopfattelse, men at netop denne virkelighedsopfattelse påvirker den del af virkeligheden, som er menneskeskabt. Det menneskelige subjekt er således helt centralt for forståelsen af menneskeskabte konstruktioner – som f.eks. musikken.

De historiske nedslag viser, at opfattelsen af det æstetiske har ændret sig over tid fra en forståelse af værket som værende en objektiv sandhed, som kan begribes med fornuften, til i højere og højere grad at tillægge følelser og subjektets reception betydning. I receptionsforskningen, er netop spørgsmålet om, hvor betydningen ligger – i værk eller hos ”læser” – da også helt centralt. Mere herom i afsnit 1.2.

## 1.2 Kommunikation og reception

Kommunikation er overførsel af informationer fra en person til en anden person, og en kommunikationsproces består således i sin simpleste form af tre led:



Model 1

Denne grundmodel indeholder receptionsforskningens tre genstandsområder.

Reception handler om modtagerens oplevelse, forståelse og/eller kritik af en tekst<sup>3</sup>, og psykolog Harold D. Lasswell interesserer sig i 1948 i sine studier af 2. verdenskrigs propaganda særligt for *effekten af et budskab* (Lasswell s. 250-252). Dette betyder en model, der ser således ud:

Hvem I siger hvad I gennem hvilken kanal I til hvem I med hvilken effekt

Denne model illustrerer dog stadig kommunikationen som en lineær proces. Den viden som medieforskningen og her særligt receptionsforskningen de seneste 30-40 år har givet, tegner

---

<sup>3</sup> Tekst forstås her i bredeste forstand som værende skrevne tekster, billeder, levende billeder, lyd, musik etc.

imidlertid et langt mere kompliceret billede af kommunikationen end som så. Modtageren må opfattes langt mere aktiv og både afsender og modtager må placeres i en kontekst.

Hvordan modtageren afkoder og oplever en ”tekst” – i dette tilfælde et stykke musik i en multimediekontekst – afhænger ifølge film- og medieforsker Lennard Højbjerg af hans eller hendes:

- 1) sproglige- og kommunikative kompetence
- 2) erfaringsbaggrund og kulturelle viden
- 3) ideologi og normer
- 4) interesse og præference

Disse forhold er meget forskellige alt efter f.eks. alder, køn, uddannelse, social baggrund, subkultur og geografisk placering (Højbjerg s. 76).

Men oplevelsen afhænger ikke blot af identitetsmæssige og socialbetingede faktorer, men også af konteksten i det nu, værket opleves. Den norske komponist Jøran Rudi mener f.eks., at forhold som f.eks. lyssætning, temperatur og akustik ofte er oversete faktorer, når man diskuterer modtageres oplevelser af værker (Rudi s. 129).

Alt dette muliggør forskellige receptioner af samme tekst. Og dermed flere mulige betydninger af samme tekst, hvis man anerkender, at alle tolkninger er lige gyldige. Dette leder os tilbage til det store spørgsmål om, hvorvidt værket har én endegyldig tolkningsmulighed med grund i kunstnerens intentioner og værkets formsprog, eller om værket kan betyde hvad som helst i mødet med læseren – eksisterer værket alene, eller bliver det først til i mødet med læseren? Et definitivt svar på dette findes næppe, men man må anerkende, at forskellige forudsætninger, behov og interesser hos modtageren påvirker receptionen. I følgende afsnit vil jeg beskrive, hvorledes digter Niels Lyngsø ved at skelne mellem værk og æstetisk genstand tilgodeser begge positioner, idet han siger, at værket fremstiller noget, som eksisterer uafhængigt af de forskellige modtagerreaktioner, men at særligt æstetiske udtryk sjældent har et helt entydigt budskab. Han forudsætter dog, at modtageren har en bestemt indstilling til værket – nemlig en æstetisk indstilling – for at forstå det rigtigt. Og dermed siger han også indirekte, at der findes rigtige og forkerte måder at forstå kunst på. Dette kan diskuteres, men hans tanker omkring forskellen på æstetisk kommunikation og det man måske kunne kalde praktisk eller pragmatisk

kommunikation – og hans brug af fænomenologen Maurice Merleau-Pontys skelnen mellem sansning og perception, giver interessante vinkler på emnet ”musikkens betydning for receptionen af multimedier”.

Ikke bare i multimedier men generelt er grænserne mellem æstetisk oplevelse og praktisk anvendelse blevet udvisket. F.eks. var nr. 1 på den engelske pop hitliste UK Singles Chart i uge 21 2005 og flere uger frem en mobiltelefon-ringetone, ”Axel F.” af Crazy Frog.

Professor ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier på SDU Kirsten Drotner peger på, at vi p.g.a. det æstetikboom, der i disse år sker må revidere vores vante opdeling mellem fornuft og følelse, kunst og politik, kultur og økonomi (Drotner s.10).

### **1.3 Særlige forhold for receptionen af æstetiske udtryk**

Ofte bruges model 1 (se afsnit 1.2) til at illustrere kommunikation. Men en forudsætning for at modellen virker, og man kan tale om, at kommunikationen lykkes, må være, at afsender og modtager er nogenlunde enige om, hvad meddelelsen går ud på. Meddelelsen må ifølge Niels Lyngsø være et relativt klart og entydigt udsagn, altså et budskab. Men kunst har sjældent et entydigt budskab på samme måde som f.eks. en avisartikel eller en huskeseddel. Niels Lyngsø bruger som digter hovedsagligt sprogkunsten poesi som sit eksempelgrundlag, men jeg mener, hans slutninger kan overføres på kunstarter af en hvilken som helst slags – og dermed også på musikken.

Sproget i f.eks. avisartiklen er karakteriseret af en struktur, der gør det muligt at gennemføre en logisk sammenhængende argumentation. Der er altså tale om et diskursivt sprog. Musikken, lyrikken og andre kunstformer, benytter imidlertid et non-diskursivt sprog. De non-diskursive udtryksformer benytter ikke logisk argumentation, men meddeler læseren noget ved hjælp af f.eks. klang og associationer til stemninger eller følelser. Kunsten kan derfor udtrykke nuancer, som det ikke er muligt at oversætte til et entydigt sprogligt budskab (Brincker s. 101).

Den særlige form for kommunikation, som sker via kunsten, forsøger Niels Lyngsø at illustrere ved at udbygge den simple kommunikationsmodel med filosofen Mikel Dufrennes begreber ”æstetisk genstand” og ”æstetisk indstillet subjekt”, idet han samtidig udskifter betegnelsen ”afsender” med ”kunstner” og ”meddelelse” med ”værk”.

Kunstner → værk ↔ æstetisk indstillet subjekt

## Æstetisk genstand

Hans pointe er, at modtageren ikke bare er en passiv modtager. Og når det gælder kunst<sup>4</sup> må det modtagende subjekt have en bestemt indstilling til værket, nemlig en æstetisk indstilling. Værket må opleves som en æstetisk genstand. Har det modtagende subjekt i stedet en praktisk eller analytisk indstilling – hvilket med Niels Lyngsøs eksempel f.eks. finder sted, hvis man bruger en skulptur til at hænge sin hat på eller analyserer et digt grammatisk – oplever modtageren ikke værket æstetisk. Det er derfor nyttigt at skelne mellem værk og æstetisk genstand, idet værket vil forblive værk uanset modtagerens oplevelse og indstilling, men ikke altid vil fremtræde som æstetisk genstand hos en modtager. At kunne skelne mellem værk og æstetisk genstand giver endvidere mulighed for at isolere og analysere egenskaber ved værket, hvilket er nødvendigt for at kunne forstå den æstetiske oplevelse.

Ifølge Mikel Dufrenne kan bevidstheden være rettet mod værket på flere måder – eller med flere forskellige intentioner, som han kalder det. Man kan føle det, man kan forestille sig det, man kan forstå det intellektuelt i en social- eller kunst-historisk sammenhæng etc. Men den intentionalitet, som et æstetisk indstillet subjekt må være præget af, er perceptionen. Niels Lyngsø forklarer det således:

*”En æstetisk genstand er ikke noget, man føler eller forstår intellektuelt, i det mindste ikke i første omgang; det er noget man sanser.”*

*Værket eksisterer ”...uanset om der er nogen der betragter det eller ej: Men for at det skal blive en æstetisk genstand, må der være et æstetisk indstillet subjekt, dvs. et subjekt som sanser. Eller rettere: perciperer.” (Lyngsø s. 20)*

Når Niels Lyngsø her skelner mellem at sans og at percipere, skyldes det, at han læner sig op ad fænomenologen Maurice Merleau-Pontys forståelse og definitioner af henholdsvis sansning og perception. Sansning er begrænset til at omfatte ren registrering med øjne, ører etc. Mens perception er mere omfattende end som så. I perceptionen sættes det sansede i et komplekst samspil sammen med legemets erfaringer til en helhedsforståelse. Dette eksemplificerer Niels Lyngsø ved at sige, at man kan sidde inde i en varm stue og se ud på sneen udenfor og uden egentlig at fryse komme til at skutte sig af kulde bare ved synet.

---

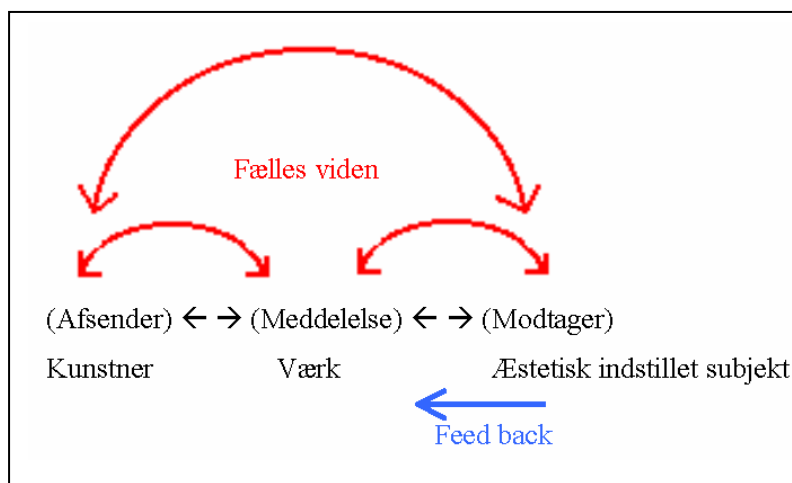
<sup>4</sup> Ikke kun kunst kan være æstetiske genstande. F.eks. kan det æstetisk modtagende subjekt godt se på f.eks. en mørk skov eller en bilmotor med æstetisk indstilling. Det betyder omvendt også, at ikke alle ting subjektet indtager en æstetisk indstilling overfor er kunst (Lyngsø s. 21)

Niels Lyngsø ender – efter gennemgang af Mikel Dufrenne og Maurice Merleau-Pontys filosofiske overvejelser omkring perception af en æstetisk genstand – med en transformeret udgave af den simple kommunikationsmodel. Denne model får udover de allerede berørte begreber tilføjet begrebet Materiel basis, hvilket vil sige egenskaber ved værkets materialer, som helt objektivt har betydning for værket. F.eks. har marmor den objektive egenskab, at det er hårdt og køligt.

(Afsender)  $\leftrightarrow$  (Meddelelse)  $\leftrightarrow$  (Modtager)

Kunstner	Værk	Æstetisk indstillet subjekt
Materiel basis	Æstetisk genstand	

Lyngsø synes at vægte den spontane reaktion af værket, som fører til den rene og umiddelbare æstetiske perception. Jeg savner i en model for æstetisk kommunikation, at han medtænker den fælleskulturelle og almenmenneskelige viden, som overhovedet muliggør en kommunikation mellem kunstner og æstetisk indstillet subjekt (som illustreret med model 2).



Model 2

De røde linjer, der symboliserer fælles viden af enten kulturel eller almenmenneskelig karakter, kunne f.eks. være intertekstuelle referencer eller koder i f.eks. skriftsprog og farvesymbolik. Lyngsø har ret i, at kunst ofte kan forstås umiddelbart, fordi den som æstetisk udtryk påvirker vores sanser og perception og derfor er tæt forbundet med kropslige fornemmelser, men de

kulturelle faktorer spiller dog en rolle i kommunikationen – hvad enten der er tale om et entydigt budskab eller et flertydigt æstetisk udtryk (jf. musikkens betydningsindhold afsnit 2.2).

Jeg har til modellen desuden tilføjet feed-back-mekanismer (illustreret ved den blå pil), idet multimediets interaktive natur tillader modtageren – eller det æstetisk indstillede subjekt – selv gennem valg at påvirke den tekst, han modtager. Interaktivitetens betydning vender jeg tilbage til i afsnit 3.3.

Når jeg nævner multimediets interaktive natur, er jeg allerede så småt i gang med en indkredsning af begrebet multimedie. Dette begreb kan være svært at arbejde med, da det bruges i flæng uden en egentlig konsensus omkring, hvad man lægger i ordet.

”Multi” betyder jo egentlig bare ”mange”, og multimedier må etymologisk set altså være medier, hvor flere medier er kombineret og virker sammen. Hvis dette er definitionen, vil det betyde, at også f.eks. almindeligt TV eller video kunne få betegnelsen multimedier. Som sagt er definitionerne divergerende, professor ved Institut for Kommunikation AAU Jens F. Jensen giver imidlertid et godt bud, som snævrer betydningen ind ved foruden de interagerende udtryk at forudsætte digitaliseringen, før noget kan betegnes som multimedier:

*”Multimedier er medier, der samtidigt gør brug af flere forskellige udtrykssystemer – såsom: tekst, levende billeder, stillbilleder, animation, grafik og lyd (tale, musik, lydeffekter) – og hvor disse udtrykssystemer er integreret i og styret af en digital computer eller et digitalt miljø.” (Jensen s. 22)*

Grænserne er flydende. Hvis video ikke er et multimedie, er en DVD-film – som er digital og kan ses på computerskærmen – det så?

Grænserne bliver ikke nødvendigvis mindre flydende, når mit – og også andres (f.eks. lektor på Kommunikation RUC Henrik Juel<sup>5</sup>) krav om interaktivitet føjes til. Det vil sige, at indholdet i et multimedie er ordnet efter et non-liniært princip, som giver modtageren indflydelse på den tekst han modtager. Dette betyder i forhold til ovenstående spørgsmål, at svaret er nej – DVD-filmen er ikke et multimedie. Godt nok kan man stoppe op undervejs og ”spole” frem eller tilbage, men selve filmen vil stadig være et lineært tænkt værk. Men hvor meget eller lidt skal der til, før selv samme DVD kan få betegnelsen multimedie? Er det f.eks. nok, at der undervejs og i vilkårlig rækkefølge kan foretages nogle til- eller fravalg af undertekster, synkronisering, trailere, fraklip eller interviews med instruktøren?

---

<sup>5</sup> Juel s. 14

Jeg kan her ikke give et endeligt svar på, præcist hvor skillelinjen går, men blot slå fast, at betegnelsen multimedie i dette speciale bruges om kommunikationssystemer, som v. h. a. digitalisering integrerer flere forskellige medier i en hypertextuel struktur, som fordrer interaktivitet som en intenderet del.

Som eksempel kunne nævnes computerspil og Internet. Men multimedier behøver ikke være bundet til en computerskærm – som jeg vil vise i afsnit 3.3 med et eksempel fra et museum, kan der også være tale om lys, billede, lyd og tekst oplevet i fysiske rum.

## 1.4 Musik som æstetisk udtryk

*“Every music is different, but every music is music, too. There is a level at which you can talk of “music”, but it isn’t the ABC level. To talk about music in general is to talk about what music means – and more basically, how it can be that music operates as an agent of meaning. For music isn’t just something nice to listen to. On the contrary, it’s deeply embedded in human culture (just as there isn’t a culture that doesn’t have language, so there isn’t one that doesn’t have music). Music somehow seems to be natural, to exist as something apart – and yet it is suffused with human values, with our sense of what is good or bad, right or wrong.” (Cook 1998 forord)*

Lyd og musik kan som fysiske fænomener et langt stykke af vejen måles og vejes, men er også et spørgsmål om smag og behag. En objektiv måling af lyd vil derfor ikke give et reelt billede af, hvordan lyden opleves. Den kontekst lyden opleves i betyder meget for oplevelsen (jf. Rudi, afsnit 1.2). Dette er også en erfaring man har gjort sig inden for lyd forskning og lyd design, hvor man søger at finde den rigtige lyd til forskellige produkter. Her viser det sig nemlig, at det synsmæssige indtryk påvirker bedømmelsen af lyden meget. F.eks. oplevede testpersoner store vindmøller som værende mere støjende end små, selvom målinger viste, at der ikke var synderlig forskel på lyden (Vibe s. 17).

Musik regnes som en af de klassiske kunstarter. Kunst er et vidt begreb, og det er musikbegrebet også. Synet på musik har været skiftende gennem tiderne både med hensyn til opfattelsen af, hvordan musikken virker på mennesker og med hensyn til, hvad man har regnet som musik – og ikke mindst hvad man har regnet for god musik.

Dog viser musikhistorien, at der synes at være nogle elementer ved musikken, som genfindes på tværs af tid og sted, som må være tilstede for, at vi betragter noget som værende musik og ikke blot lyde.

I den europæiske musikhistorie går de ældst bevarede kilder, der beskriver ideer om musik og musikhistorie, tilbage til det antikke Grækenland. Her forsøgte Pythagoras i det 6. årh. f.Kr. at definere musikkens love ved hjælp af matematikken. Han søgte at påvise matematikken som værende et guddommeligt grundprincip, som bl.a. genfindes overalt i naturen. Lige, harmoniske talproportioner er ifølge Pythagoras et udtryk for verdensorden og påvirker derfor også menneskets sind og opfattelse af, hvad der er skønt (Michels s. 175).

Sokrates siger til en af Platons brødre om musikkens evne til at påvirke sindet:

*Derfor spiller, Glaukon, musikken den største rolle ved opdragelsen, fordi rytme og harmoni trænger dybest ind i sjælen, griber den kraftigst, bringer skønhed og gør det menneske, som hører den skønne musik, ædelt – er musikken hæsli, er resultatet det modsatte...” (Benestad s. 5)*

Jf. afsnit 1.1 er der i antikkens verdensbillede altså en nøje sammenhæng mellem æstetik (det skønne) og etik (det gode).

De små heltal – 1, 2, 3 og 4, hvormed man kan danne de musikalske intervaller oktav (svingningsforhold 1:2), kvint (2:3) og kvart (3:4) – og matematikken omkring dem, var ifølge Pythagoras i sig selv en del af musikkens skønhed. Umiddelbart ligger denne matematiske/logiske tænkemåde fjernt fra vores moderne overvejelser omkring det æstetiske, og alligevel er den stadig kernen i musikken.

Langt op i tiden skabes musikken ud fra tallene 1, 2, 3 og 4; men i det 13. århundrede kommer tertsen (4:5) ind i musikbilledet med den flerstemmige sang og bryder dermed med Pythagoras' æstetik omkring de små heltal.

Siden antikken har man forstået musikken som værende emotiv, altså forbundet med følelser, og musik og følelser har været et tilbagevendende tema i musikfilosofien siden da. I barokkens musikæstetik er opfattelsen af, at en bestemt slags musik kan udtrykke og vække bestemte følelser helt central. Periodens såkaldte affektlære tilskriver f.eks. tonearterne hver deres affekt: d-mol for det voldsomme og dæmoniske, E-dur for det strålende og forårsagtige, g-mol for smerte, F-dur for glæde, kærlighed og himmel etc. Denne opfattelse lever i nogen grad videre i vor tids forståelse af mol som trist og dur som munter. Affektlæren repræsenterer også en forståelse af musikken som direkte overfører af følelser, således at f.eks. sørgelig musik vil gøre tilhøreren sørgelig til mode. Dette er siden blevet modificeret til, at man forstår og genkender følelsen af sørgmodighed, og ikke at følelsen overføres direkte.



Tæt forbundet med barokkens affektlære er figurlæren. I figurlæren bruges malende melodiske figurer til at fremhæve og illustrere tekst. F.eks. betyder en høj tone højde, bjerg eller himmel. De samme figurer er siden hen blevet overført til instrumentalmusikken, som p. g. a. de overførte melodiske billeder blev gjort ”talende” (Bergenholtz s. 65). I romantikkens forståelse af kunstneren som ophøjet, lægges fokus ikke på de følelser som værket med melodiske billeder m.m. kan vække hos tilhøreren, men derimod på komponisten og de store følelser, han deler med sin tilhører. Musikken betragtes således som værende et udtryk for komponistens sindstilstand i kompositionsøjeblikket, men med synet på kunstneren som særlig indviet samtidigt også et udtryk for noget større end komponistens individuelle menneskelige psyke.

I det 20. århundrede tager musikken et hav af nye retninger. Dette medfører bl.a. en ny æstetik, hvor der tages afstand fra opfattelsen af musikken som en af de ”skønne kunster”. Musik skal ikke længere kun være smuk og harmonisk; den skal være sand og dermed også hæsli (Michels s. 521). En tendens som også ses indenfor andre kunstretninger f.eks. i Picassos kubistiske eller Magrittes surrealistiske værker og mange siden.

Men trods skiftende stilarter, instrumentering etc. gennem tiden, synes musikken at have et grundlæggende system, som er meget stabilt:

Musik er en følge af toner ordnet efter bestemte matematiske forløb. Pythagoras’ matematiske inddeling i oktav, kvint og kvart er stadig det grundlag, som man benytter til at opbygge harmonier.

Hvor man har fraveget Pythagoras’ harmoniske proportionsteori, har man i stedet bygget musikken op omkring andre matematiske systemer. Dette ses f.eks. i starten af 1900tallet i den atonale 12-tone-musik, hvor musikken bygges op omkring en bestemt rækkefølge af de 12 kromatiske toner for at sikre, at alle toner bliver ligeligt repræsenteret, og ingen tone bliver dominerende og skaber grundtonefølelse. Eksempler på andre matematiske systemer i musik kunne være temaer, der spilles bagfra eller spejlvendt.

Musik består af lyde organiseret i tid. Musikkens temporale karakter adskiller musik fra f.eks. visuel kunst (dog kan billeder også have en tidslig dimension f.eks. film). Ser vi på et billede, kan vi på kort tid danne os et indtryk af helheden, selvom vi ikke kan rette vores opmærksomhed på alle aspekter samtidig, er vores syn indrettet sådan, at vi kan opfatte det samlet. Vi kan også fokusere på bestemte dele igen og igen og undersøge dem. Musikken derimod er anderledes flygtig.

Til forskel fra tale og lyde har musikken fikserede tonehøjder. Når vi taler, stiler vi ikke efter at udtrykke os i et helt bestemt forløb af tonehøjder og tonelængder – netop dette er derimod karakteristisk for en melodi i musikken. I musik er tonerne udvalgt og ordnet.

På samme måde som kunstmaleren bruger formelementer som farver, former, lys etc. Er også musikken lovbundet i sine formelementer: Rytme, melodi, harmoni, lydstyrke, tempo, klangfarve og tonehøjde.

Man kunne nu påstå, at disse elementer er musikkens væsen – og så alligevel ikke. Selvom det er kernen i musik, reducerer man musikkens væsen, hvis man ser på den som kun et spørgsmål om et eller flere af disse forhold. Trods al musiks matematiske kerne går en af kritikkerne af ovenfornævnte 12-tone-musik på, at den er for matematisk konstrueret og for rationel og derved for lidt musisk. Der mangler den følelsesmæssige subjektive side, som også er en del af musikkens væsen, men som gør den så svær at indfange og beskrive videnskabeligt.

Musik er et dynamisk fænomen som dårligt lader sig indpasse i et fastlåst system. Vores oplevelse af musik afhænger meget af situationen og vores forudopfattelser. Der er utrolig meget psykologi med i spillet.

Professor i musikvidenskab Finn Benestad siger det meget smukt:

*”...musikk er en menneskelig uttrykksform, en refleks av livet selv i dets mange fasetter. Musikkopplevelsen er en spesiell erkjennelse av tilværelsen som man ikke kan nå frem til på noen annen måte eller gjennom noe annet medium.”* (Benestad s.412)

På den ene side er musik et langt stykke ad vejen et universelt sprog tæt forbundet med krop, lidenskab og følelser; på den anden side vil forståelsen af musikken være afhængig af tid, sted, kulturkreds, oplæring og social sammenhæng.

Og ser vi på musikken som et kommunikationssystem til formidling af et indhold, må en række konventioner overholdes, hvis modtageren skal kunne afkode indholdet, som det var tænkt af komponisten. Disse konventioner er opstået løbende gennem historien og præger måden, hvorpå vi i dag laver musik. Så selvom man ikke har teoretisk indblik i musikken, vil man alligevel i al musik, man hører i sin dagligdag, blive ubevidst konfronteret med disse musiske virkemidler.

For at vi kan tale om æstetisk kommunikation via musikken, må man anerkende, at musikken har et betydningsindhold - altså noget, der kan kommunikeres. Dette vil jeg se nærmere på i næste kapitel.

## Kapitel 2 · Musikkens sprog

---

Etnologer har vist, at alle folkeslag nynner, og at denne nynnen påvirker humøret. Musik er et sprog, der taler direkte til vores følelser og minder. Uden ord og sætninger kan musik skabe genkendelse og altså påvirke vores humør. Man ved imidlertid meget lidt om, hvor følelserne som musikken frembringer kommer fra.

I dette kapitel vil jeg se nærmere på ”musikkens sprog”. Kunst kan oftest forstås kropsligt, dels fordi vi oplever den med vores sanser, dels fordi den kan vække stærke kropslige reaktioner så som gåsehud eller kvalme. Men er musikforståelsen et spørgsmål om følelser og kropslige fornemmelser eller skyldes kroppens reaktioner og vores forståelse af musikken en intellektuel bearbejdning med grund i en kulturel opdragelse? I afsnit 2.1. ser jeg nærmere på musikkens tætte og tilsyneladende umiddelbare forbundenhed med kroppen. Dette efterfølges af et afsnit om musikkens betydningsindhold filosofisk og semiotisk set – altså på hvilken måde, man kan forstå musikken som et betydningsbærende sprog. Kapitlets sidste afsnit handler også om betydningsindhold her dog mere konkret forstået, idet det her handler om de musikalske konventioner og virkemidler, som med tiden – og med nye mediers fremkomst – er blevet en del af vores musikopdragelse og musikforståelse i den vestlige kultur.

### 2.1 Kultur eller krop?

Musikkens virkning er kompleks og svær at måle og gøre op positivistisk. Alligevel forsøger man med bl.a. moderne målingsudstyr at klarlægge musikkens virkning. Ved at måle vores kropsrytmiske mønstre så som vejrtrækning, puls og svedudskillelse kan man dokumentere, at musik fremprovokerer følelser. Et stykke musik i glad dur og højt tempo får pulsen til at stige og øger svedudskillelsen. Det er samme fysiske reaktion som ved glæde. Et stykke dissonerende musik fremkalder reaktioner, som svarer til kroppens reaktion på angst, nemlig meget stærk stigende puls og voldsom svedudskillelse. Og et langsomt stykke musik i mol bevirker, at puls og svedudskillelse falder. Dette svarer til kroppens normale og naturlige reaktion på følelsen af tristhed. Dette viser sammenhængen mellem musik og følelser, men giver ikke noget svar på, hvorfor musik fremkalder disse følelser – ej heller om der er tale om intellektuel genkendelse af musikkens emotionelle udtryk eller autonome kropslige reaktioner.

Neurobiolog Ph.D. Stud. Karen Johanne Pallesen fra Århus Universitetshospital forsker i, hvilke evner til at tolke musik emotionelt man har med sig fra fødslen, altså biologiske forudsætninger, og hvilke evner man udvikler. Hun studerer, hvor ”medfødt” musikken er, ved at studere, hvor lille et musikfragment, der skal til for at få os til at føle noget. Samtidigt har hun scannet hjernen på mennesker, der hørte glade dur-toner, triste mol-toner og angstprovokerende dissonans toner. Et helt stykke musik vil skabe mange associationer, men ved at tage et så lille fragment som en akkord, søger hun at adskille på neutralt niveau. Og hendes resultater viser, at man under hjernescanningen kan se en reaktion på amygdala, som er det sted i hjernen, som normalt forbindes med instinktive reaktioner i forbindelse med f.eks. angst, flugt og forsvar. Hendes konklusion er følgelig, at musik fremkalder følelser umiddelbart, uden at man behøver at have nogle associationer på forhånd.

Karen Johanne Pallesens studier er interessante bl.a. fordi de bryder med den traditionelle musikologis opfattelse af, at man først kan skelne dur-, mol- og dissonanstoner, når man har lært noget om dem, idet det er et spørgsmål om tilvænning og kultur. Det er endvidere et brud på den traditionelle opfattelse, når hun i sine forsøg undersøger tonerne løsrevet af en sammenhæng. Inden for den klassiske musikologi vil man hævde, at man ikke kan lære noget om musikkens følelser ved kun at spille brudstykker (”Viden om”). Til dels er det rigtigt, at et musikstykses æstetiske udtryk ikke kan ses løsrevet og dissekeret ned på akkordniveau, og der er nok heller ikke nogen tvivl om, at tilvænning og kultur betyder meget for vores opfattelse af musikken, men Karen Johanne Pallesens studier er interessante, ved at påvise, at vores forståelse af og følelsesmæssige reaktion på musikken tilsyneladende også har bund i biologiske forudsætninger. Lignende slutninger som dem Karen Johanne Pallesen med sine målinger af reaktionen på amygdala drager omkring musikkens biologiske forankring i mennesket, drager den engelske, Darwin-inspirerede sociolog Herbert Spencer allerede i 1800tallet i værket ”Musikkens vorden og virken”, dog med filosofisk argumentation i stedet for videnskabelige målinger. Han tager sit afsæt i dyrenes verden og de instinktive muskelbevægelser, man kan registrere hos dem i forskellige situationer så som ved velbehag eller frygt. Dette fører han videre over på mennesket, som også aktiverer bestemte muskelgrupper ved forskellige sindsstemninger f.eks. smil eller anspændthed. Der synes altså at være en fysiologisk forbindelse mellem følelser og muskelvirkninger. Dette kobler han med musikken ved at tage sit udgangspunkt i vokalmusik. Følelser påvirker vores muskler, hvilket igen påvirker vores stemme. F.eks. kan vrede, frygt eller glæde frembringe skælven; og da stemmemusklerne er forbundet med de øvrige muskler, bliver

stemmen også skælvende (Spencer side 27-28). Musikken og vores forståelse af den udspringer ergo af naturen. Meget karakteristisk for sin tid søger Herbert Spencer ganske romantisk at argumentere for musikken som den højeste af de skønne kunster og for dens betydning for opnåelse af lykke. Dette virker i 2005 noget idealistisk, men hans konklusion om, at musik er følelsernes sprog, og at musik hænger nøje sammen med noget kropsligt, er også i 2005 til at forholde sig til.

*”Med denne Antagelse (at musikken udspringer af naturen) for Øje bliver Musikkens Magt og Betydning forstaaelig; paa anden Maade er den et Mysterium.”* (Spencer side 56)

Hvis vi igen vender os mod den moderne hjerneforskning, er noget andet, den har lært os, at hjernen altid forsøger at forudsige næste øjeblik og derved få vores verdensbillede til at passe. Derfor er noget af det, vi reagerer meget stærkt følelsesmæssigt på, når musikken udvikler sig i en overraskende retning. F.eks. når der sker brud på musikkens strenge matematiske og fysiske regler for, hvornår toner lyder godt sammen (jf. Pythagoras afsnit 1.4). Tempo, rytme m.m. kan variere fra kultur til kultur, men der synes altid at være en vis forudsigelighed. Små brud vil resultere i et følelsesmæssigt kick, mens for voldsomme brud vil føre til ubehag (”Viden om”). Når hjernen forsøger at forudsige næste øjeblik, sker det ved hjælp af eksisterende skemaer. Det vil sige, at man ud fra en række kognitive strukturer, der indeholder eksisterende erfaring og viden, forsøger at strukturere oplevelsen. Disse skemaer har meget generel karakter, hvorfor vi kan genkende, forstå og kategorisere noget, selvom vi ikke tidligere har mødt det præcis tilsvarende. Mange kognitionsteoretikere opererer med sproget som den vigtigste forudsætning for forståelsen. Den amerikanske filosofiprofessor Mark Johnson argumenterer derimod for en universel meningsteori, hvor den menneskelige bevidsthed ikke blot begriber ting sprogligt men også kropsligt-kinæstetisk ved strukturering i det han kalder *image schema* eller *embodied schema*. Han afskriver ikke sprogets betydning, og ser det som et redskab til en yderligere eller mere forfinet forståelse, men han fjerner sig fra tankerne om sproget som bærer af enhver form for betydning (Langkjær 2000 s. 32-33). Dette er interessant i forbindelse med musikken, som netop kan være svær at sprogliggøre, og som – som vist ovenfor – har nøje sammenhæng med kropslige erfaringer. Som med alt andet forstås musikken også gennem vores mentale skemaer, hvor vi sammenholder det, vi hører, med tidligere erfaringer – kropslige såvel som kulturelle. Men når nu musikken kan begribes uden en sprogliggørelse, hvordan kan vi så tale om musikken

og udveksle erfaringer. Det kan iflg. Mark Johnsons meningsteori lade sig gøre v. h. a. metaforen. Brug af metaforer er i Mark Johnsons teori et centralt redskab for forståelsesdannelsen – særligt i forbindelse med mere abstrakte størrelser.

*”... metaphors are sometimes creative in giving rise to structure within our experience. That is, they do not merely report preexisting, independent experience; rather, they contribute to the process by which our experience and our understanding (as our way of ”having a world”) are structured in a coherent and meaningful fashion (... ) And it is by virtue of this metaphorically imposed structure that we can understand and reason about the relevant abstract entities.” (Johnson s. 98)*

Når vi taler om musik bruger vi metaforer, og oftest har disse metaforer rod i vores kropslige erfaringer. F.eks. kan man sige, at musik er munter. Også de traditionelle tempobetegnelser udspringer af kropslige erfaringer, idet de svarer til det italienske ord for en bestemt bevægelse eller følelse f.eks. grave, agitato eller andante. Ved hjælp af disse metaforer – med ofte stærkt kropslige billeder – kan vi således strukturere vores mere abstrakte forståelse af musikken (Langkjær 2000 s. 44-45). Og verbalsprogets ord kan derved fællesgøre vores oplevelse af musikken.

I forlængelse af den kropslige forståelse af musikken, er det interessant, at det musikalske system i hjernen støder op til, men er adskilt fra sprogcentret. Musikalske oplevelser involverer auditive-, visuelle-, kognitive-, følelsesmæssige og motoriske systemer. Systemer som hver for sig bruges til andet end musiske oplevelser (Hodges s. 260).

## **2.2 Musikkens betydningsindhold**

Sprog er tegnsystemer som mennesker bruger til at kommunikere med. Det er derfor afgørende, når noget skal kunne defineres som et sprog, at det kan betyde noget, altså bære et indhold eller en mening fra et menneske til et andet. Som regel forstår vi ved sprog hovedsagligt det verbale sprog

– altså det sprog, hvor den vigtigste tegnform er ordene. Jeg vil i dette afsnit se på musikken som et tegnsystem til kommunikation.

Som menneskelige kulturkoder er der visse fællestræk mellem verbalsproget og musikkens sprog. Musik og tale er således begge akustiske kommunikationsformer, hvor meddelelsen

formidles af lyd. Prosodi, læren om talesprogets elementer, deler på flere punkter karakter med musikken, hvor elementer som tonehøjde, pauser, tonestyrke og tempo går igen. Også måden, hvorpå elementerne bruges i henholdsvis tale og musik er parallelle. F.eks. fungerer pausen som en hjælp til strukturering ved at opdele det hørte i sekvenser. Pausen er samtidig spændingsfyldt og fører handlingen videre.

For at bevare og reproducere musikkens meddelelse på tværs af tid og rum, opstod der tidligt i historien forskellige skrevne, symbolske notationssystemer. Musikken har som verbalsproget således også en visuel, skriftlig dimension, som kan afkodes/læses af andre, som kender dette skriftsprogs konventioner.

En af de væsentlige forskelle ved de to symbolsystemer er dog, at musikkens tegn er enklere end sprogets, da de musikalske tegn står i direkte relation til lydforløbet (Antal-Lundström s. 121-125). Verbalsprogets lyde derimod er mere tilfældige uden direkte relation til tegnets indhold. Når udtrykket ”stol” er knyttet til det betydningsmæssige indhold ”noget man kan sidde på”, skyldes det sproglige konventioner, som man i en kultur fødes ind i og tillærer sig. Der er intet stole-agtigt ved hverken de fire bogstaver, der danner ordet eller ved den lyd, som bogstaverne udløser.

Verbalsproget består således af det den tyske 1700-talsfilosof Moses Mendelssohn kalder ”kunstige tegn” eller ”vilkårlige tegn”, mens kunst – herunder musik – benytter såkaldte ”naturlige tegn”, altså tegn som er sanselige udtryk, som kan forstås umiddelbart af alle mennesker (Mendelssohn s. 182). Selvom også elementer i musikkens betydningspotentiale afhænger af kulturel socialisering (jf. f.eks. filmmusikkens indflydelse afsnit 2.3), betyder musikkens tætte sammenhæng med bl.a. kropslig fornemmelse af tempo, at det musikalske udtryk aldrig vil blive helt vilkårligt. Nicolai Jørgensgaard Graakjær udtrykker det således:

*”Som også nævnt må det anerkendes, at musikalske udtryk kan have ubarmhjertige imperativer – f.eks. vil det være usandsynligt at kunne opleve opadgående, accelererende, rytmisk intensiverede og crescendoende melodibevægelser som andet end spændingsopbyggende.” (Graakjær s. 37)*

I og med at det musikalske udtryk ikke kan betyde hvad som helst, kan man tale om, at musikken indeholder betydningsadskillende enheder. Men det er ikke det samme som, at musikkens enheder er betydningsbærende. Musikkens tegn refererer ikke som verbalsprogets tegn, ordene, direkte til et bestemt indhold.

Musikken kan kommunikere et indhold ved at hensætte tilhøreren i bestemte stemninger og skabe bestemte associationer, men musikkens tegnsystem er væsentligt svagere end verbalsproget i den forstand, at der i musikken ikke er de samme faste aftaler om et bestemt udtryks indhold. Godt nok er der også til musiksproget knyttet en række konventioner, hvilket jeg kommer nærmere ind på i afsnit 2.3, men musikken er ikke – som litteraturen, der er tæt knyttet til verbalsproget, eller figurative billeder, som jo netop forestiller noget – så konkret betydningsbærende.

Ovenfor har jeg været inde på de formelle ligheder mellem verbalsprog og musik. I forbindelse med musikkens betydningspotentiale diskuteres imidlertid også musikken som værende et narrativt system, bl.a. p. g. a. musikkens formelle ligheder med fortællingens strukturer. Peter Larsen fremhæver, med Vladimir Propps formalistisk-strukturalistiske eventyranalyse som udgangspunkt, at musikken ligesom fortællingen kan beskrives som en fast funktionsserie af forløb. Musikken har ligesom fortællingen f.eks. en fremadrettet bevægelse, og den kan opbygge spændingsbuer og udløse spænding og indeholde stemningsskift.

Men dette er ifølge Larsen ikke det samme som, at musik kan formidle en fortælling. Musikken er ikke i stand til at opfylde mere konkrete, indholdsmæssige krav til en fortælling så som f.eks. narrative agenter. Dette eksemplificerer Larsen med henvisning til Beethovens Femte symfoni:

*”Det er nok muligt at vi hører Beethovens Femte som ’lidelse efterfulgt af helbredelse eller forløsning’, men musikken kan hverken fortælle os hvem der lider eller hvorfor – eller hvem, evt. hvilke begivenheder, der til sidst bringer lidelsen til ophør... Musikken selv fortæller ingenting, men under visse omstændigheder kan vi bringes til at høre musikken som en fortælling.” (Larsen 2004 s. 16)*

De musikalske grundmønstre kan få indlejret betydning f.eks. ved en satstitel, ved integration med billeder, eller som det sker i ballet, hvor dansere føjer de narrative elementer til musikken, som musikken ikke i sig selv besidder f.eks. de ovenfor nævnte agenter.

Musik som står alene kan ikke i sig selv bære en fortælling, men i samspil med andre udtryksformer, kan musikken være et yderst vigtigt narrativt redskab. Mere herom i afsnit 3.1. Larsens konklusion omkring musikken som narrativt system ligner den, der drages i forbindelse med sammenstillingen af musik og verbalsprog: Musik handler ikke som sådan om noget og er derved ikke betydningsbærende. Men den kan være betydningsadskillende, idet dens formskemaer skaber tonemæssige forløb med f.eks. spændingsopbygning og -udløsning.



Musikkens kulturelle forankring giver nu alligevel tonerne mulighed for at bære en betydning. F.eks. når der benyttes musikalske citater fra kendte værker eller specielle genrer. Et godt eksempel i forbindelse med spørgsmålet om musikkens forhold til fortællingen er programmusikken, som jo netop er skabt som fortællende musik. Her siger Søren Kjörup til indvendingen, om at man ikke kan høre, hvad musikken fortæller, hvis man ikke kender programmet:

*”Og denne indvending er givetvis korrekt, men det er ikke desto mindre en af den slags korrekte indvendinger der ikke medfører nogen tilbagevisende konsekvenser. For man kan heller ikke se hvad eller hvem et portræt forestiller, hvis man ikke ved det i forvejen, og man kan jo heller ikke forstå en verbalsproglig tekst hvis man ikke i forvejen kender alle ordene. Alligevel er der dog en gradsforskel fra tekst over portræt til programmusik, idet en tekst må forstås ud fra verbalsproglige koder som er almen samfundseje...”*  
(Kjörup s. 146)

Med tiden – og særligt med filmens indtog i det 20. århundrede – er mange af musikkens koder dog også blevet almen samfundseje og vil vække associationer til f.eks. historiske perioder og geografiske steder. Dette ser jeg nærmere på i næste afsnit.

For at vende tilbage til dette afsnits indledende omdrejningspunkt, nemlig det grundlæggende krav til sprog om at kunne formidle noget fra et menneske til et andet, mener jeg at man må sige, at musikken uomtvisteligt er et tegnsystem til kommunikation. Men som æstetisk kulturkode er musikkens tegn ikke så direkte mulige at oversætte. Den svenske musikforsker Ingmar Bengtsson udtrykker sig således om musikkens meningsindhold:

*Samtliga koder och samtliga meddelandens innebörder är i princip möjliga inte bara att förstå utan också att beskriva; däremott är de inte sinsemellan översättbara (...) ... musikens mening till väsentlig del beror på hur den är strukturerad och att dess struktur i viss mening ”förklarar sig själv”. (Bengtsson s. 29)*

Der hvor diskussionerne om musikken som værende et sprog eller ej – eller om den er et narrativt system eller ej – opstår, er tilsyneladende der, hvor man forstår et sprog som værende et tegnsystem på linje med verbalsproget, hvor tegnene refererer direkte til ting og begreber i omverdenen. Det gør musikkens toner eller akkorder ikke. I samspil kan de imidlertid vække forskellige associationer. Man kan som lytter genkende forskellige mønstre, som man tillægger

betydning. Der kan være tale om personlige oplevelser med et stykke musik oplevet i en særlig kontekst eller det kan være kulturelt betingede associationer. Det sidste gør det muligt at kommunikere noget via musikken. De subjektive erfaringer medfører flere mulige receptioner af samme stykke musik, mens den sociale habitus gør det muligt, at afsenders intentioner med musikken når modtageren. Udover den subjektive og den kulturelle forståelse spiller et tredje forhold ind nemlig en slags intuitiv forståelse p. g. a. musikkens forbundenhed med kroppen. F.eks. er vores fornemmelse af om musikken er hurtig eller langsom universel, fordi vi føler hastigheden i forhold til vores hjerterytme. I afsnit 2.1 var jeg inde på, hvordan vi bruger bevægelsesmetaforer til at verbalisere musikken, hvilket ikke er så underligt, da bevægelse - både følelsesmæssige og fysiske bevægelser – hænger nøje sammen med musikoplevelsen. F.eks. bevæger vi os spontant til musikken. Vi kommer til at gå i takt, vippe med foden, nikke med hovedet, får lyst til at danse etc. Vores fysiske bevægelser udfolder sig i tid, rum, kraft og relation. De samme fire parametre findes i musikken, hvor hastighed, retning, dynamik og forholdet mellem musikkens elementer skaber bevægelser.

Selvom musikken som tegnsystem er svagere end f.eks. verbalsproget, fordi musikkens tegn ikke indholdsmæssigt refererer direkte til en bestemt betydning, er musikken med sin tætte forbundenhed med kroppen – eller i kraft af sine ”naturlige tegn” om man vil – alligevel et særdeles effektivt system til kommunikation af følelsesmæssige budskaber. Noget af det fascinerende ved musikken er netop, at man gennem musikalske udtryk kan få oplevelser, der går ud over ordet (jf. Mark Johnsons universelle meningsteori) og den rationelle argumentation, hvilket kan give os en yderligere forståelse af uudsigelige sider af livet gennem en sansemæssig oplevelse af indhold.

### **2.3 Musikkens virkemidler**

I dette afsnit vil jeg se nærmere på nogle af de konventioner, som synes at være blevet en del af vores fælles musikforståelse i den vestlige verden. Sammen med de kropslige erfaringer er det disse kulturelle konventioner, der kan gøre bestemte musikstykker betydningsbærende og derved gør det muligt at kommunikere noget via musikken.

Jeg vil lægge ud med virkemidler som de beskrives i den klassiske musikteori og derefter se på film og TVs indflydelse på den musikalske fællesforståelse. Når film og TV spiller så central en rolle i vores musikopdragelse, skyldes det, at mange af vores kulturelle erfaringer med musik stammer herfra. Vi er vant til, at musikken støtter filmens fortælling ved at signalisere fare, sorg,

glæde etc. Og film og TV har således været med til at skabe mange musikalske stereotyper, der gør, at vi forbinder bestemte typer musik med bestemte historiske perioder, geografiske steder, kulturelle forhold eller følelser. Film og TV har visualiseret de musikalske virkemidler og bidraget kraftigt til fælleskulturel udbredelse.

Musikken indeholder et utal af virkemidler inden for hvert formelement: Rytmiske virkemidler, melodiske virkemidler, harmoniske virkemidler, temporale virkemidler, klanglige virkemidler og dynamiske virkemidler – og når de sættes sammen i et stykke musik, kan der i interaktionen igen opstå helt nye virkninger. Derfor er det her ikke muligt at udrede samtlige musikalske virkemidler. Jeg vil dog for at eksemplificere give en række eksempler på alment vedtagne musikalske konventioner.

Som et eksempel på et melodisk virkemiddel kan nævnes tonehøjden. Henholdsvis høje og dybe toner giver forskellig oplevelse af volumen, tyngde og fylde:

- *”Dybe toner anses for at være store, voluminøse og hvælvede, som tunge, plumpe og korpulente, som porøse, stumpe og bløde.*
- *Høje toner anses for at være små, smalle og slanke, som æteriske, lette og smidige, som spidse, faste og kantede.”* (Michels s. 21)

Jeg har allerede i afsnit 1.4 i forbindelse med affektlæren været inde på et af de vigtige harmoniske virkemidler nemlig dur og mol, hvor dur associeres med glade og positive følelser, mens mol associeres med noget mere trist og negativt f.eks. smerte.

Også klange kan have særlige virkninger, og her er bl.a. instrumentvalget af betydning. F.eks. associerer harpen med sin bløde klang til den åndelige verden med engle og himlen.

Nedenstående skema 1 er lavet med udgangspunkt i musikkritiker Alexander Waugh's beskrivelser af symfoniorkesterets instrumenter med enkelte tilføjelser (Waugh s. 24-29, 37-41). Dog opnås virkningen (den blå kolonne) ikke altid via instrumentets klang alene, men afhænger også af måden hvorpå det spilles. Også den kontekst i hvilken instrumentet traditionelt har været brugt har stor betydning for opfattelsen.

Instrument	Klang	Anvendelse/funktion/virkning
Violin	Ligner menneskelig stemme, lyrisk	Sympati, rørende
Bratsch	Sløret, eftertænksom	
Cello	Varm, hjerteskerende, robust, underfundig	
Kontrabas	Truende, barsk	Fare
Harpe	Blød	Beriger klangen, himmel, engle, drømme, beroligende, glans
Valdhorn	Fyldig, fjern, mandig kontratenorleje	Mystik, ”fra skovenes dyb”, militær, jagt, signal, melde ankomster
Trompet	Strålende, frisk, optimistisk, metallisk	Militær, signal, pompøse ceremonier
Basun	Fyldig, tenorleje, myndig, mørk, dyster	Hellig, til himmels, kirkemusik
Tuba	Basleje, støjende, fyldig	Frygt, tyngde, humor
Tværfløjte	Luftig, blød, sensuel, ren	Ophidsende, rislende
Obo	Spinkel, skarp, klar	Udendørs, håb, frelse, en lysstråle der skærer igennem orkestret. Opfundet i Frankrig men oprindeligt brugt af engelske fårehyrder, forbindes stadig med nostalgisk landlig stemning og England.
Klarinet	Sødmefyldt, varm, søvnig, fyldig, strubeligende	sorg
Fagot	Dyb, klagende, brummende, fyldig, rund, munter	Klovneagtig, landlig, beruset, primitiv
Slagtøj		Overraske, chokere, spænding, puls

Skema 1

Andre instrumenter end det klassiske symfoniorkesters er også p. g. a. klang og/eller kontekst for anvendelse i stand til at fremkalde bestemte associationer. F.eks. geografiske associationer hvor sækkepipen forbindes med Skotland, olietønden med Caribien etc.

Oftest vil musikkens virkemidler være et resultat af samvirkende formelementer. Et eksempel kunne være nedenstående nodeeksempel 1 (Gorbman s. 27), hvor virkemidlet til at illustrere indianere er 8. dele i trommen og åbne kvinter i bassen spillet staccato. Her opnås virkningen v.h.a. instrumentering, rytme og dybe toner.



Nodeeksempel 1

Nu er det nok de færreste af os, der har mødt en indianer og oplevet indiansk musik andet end på film og TV. Og netop disse medier har som allerede nævnt været af stor betydning for vores fælles forståelse af mange musikalske virkemidler. Musikken i nodeeksempel 1 ligner den indianske kulturs egen musik og har således været meget naturlig at låne som ledsagemusik til indianere. Et eksempel på et virkemiddel som filmmusikken selv har været med til at skabe er ledsagemusikken til eksempelvis en tyv eller andre luskede eller ureelle personer. Her anvendes ofte synkoper, staccato eller pizzicato, som giver en fornemmelse af snigende mystik. Som eksempel kan nævnes temaet til filmen ”Den lyserøde panter” (nodeeksempel 2).



Nodeeksempel 2

Lyd med regulær puls f.eks. basso continuo eller mekanisk tikken er forudsigelig og skaber mindre tidsmæssig livlighed. En irregulær lyd er udfordrig og får øret og ens opmærksomhed til at være konstant på vagt. Hurtig musik vil i samspil med billeder ikke nødvendigvis accelerere perceptionen af billedet. Tempo kommer mere an på om lydets flow er regulær eller irregulær. F.eks. vil ustabil musik med moderat tempo ofte opleves som hurtigere end jævn musik med et hurtigt tempo (Chion s. 15).

I slutningen af 1800-tallet opstår på vaudevilleteatre en ny type musik, den såkaldte ”cue music”, hvis funktion er at placere handlingen i bestemte rum og tjene som stemningsunderstregende. Denne funktion for musikken kendtes også tidligere fra bl.a. klassisk opera. Et eksempel er Wagners ”Der Ring des Nibelungen”, hvor ”Valkyriens” 1. akt indledes med et stormmotiv.

Men i modsætning hertil er cue music-stykkerne ikke en del af et større musikalsk værk, men tilpasset et andet medies enkelte scener. Denne form for teatermusik overføres med biografernes indtog til filmen, hvor det var op til biografens pianist at skabe lydsiden. Der blev hurtigt et marked for filmmusik – ikke musik tiltænkt bestemte film, men derimod bestemte narrative situationer, karaktertyper etc. (Altman s. 258) Biograferne kunne således købe et udvalg af musik til forskellige tænkelige scener og bruge den igen og igen. Og derved har mange musikalske teknikker opnået klichéstatus. Bilag A (Altman s. 344) viser en salgsliste fra 1926 for cue music inddelt efter hvilke scener de enkelte musikstykker kunne passe til.

De kulturelle musikalske koder, som film har givet os, fremkalder kulturelle reaktioner. F.eks. afslører musik under forfilm eller indledende rulletekster meget om dens stil og det tema, der følger.

Hvor filmmusikken i sin barndom lånte virkemidler fra teatret og siden selv har udviklet sit udtryk, har nyere medier i høj grad lånt og benyttet de musikalske virkemidler fra film. Dette gælder bl.a. inden for computerspil, hvor filmens stereotyper – som kulturelt kodede konnotationer – ofte anvendes. Dog indgår musikken her på andre betingelser end i film bl.a. p. g. a. interaktiviteten, der påvirker muligheden for at tilpasse musik og handling til hinanden. Et eksempel på et multimedieprodukt som i høj grad udnytter de musikalske forståelser, vi har fra traditionelle Hollywood-film, er succes-computerspillet *The Sims* (EA Games 2000). Et simulationsspil, hvor man skal skabe personer og sørge for, at de får dækket alle deres behov for bolig, social kontakt, mad, søvn, komfort og underholdning. Et eksempel på brugen af virkemidler lånt fra filmmusikken er bl.a. musikken, der hører til et frieri i *The Sims* (nodeeksempel 3).

Mange instrumenter spiller i nodeeksempel 3 unisont, med rumklang og i forte, hvorfor særligt strygerne virker brusende og vækker associationer til store romantiske kærlighedsscener på film. I fald der bliver sagt ”ja” til frieriet, afløses den romantiske musik af en anden melodi, som giver endnu tydeligere associationer, nemlig et brudstykke af *Brudekoret* fra *Lohengrin* af Richard Wagner spillet af kirkeorgel med rumklang på. Et andet klassisk stykke musik som film ved flittig brug har været med til at give endnu klare konnotationer er Johs. Brahms’ opus 49 nr. 4 (1868) *Guten Abend, gute Nacht*, som i *The Sims* spilles af klokkespil, når en person i spillet falder om af træthed.

$\text{♩} = 100$

Violin

Piccolo

Flute

Alto Flute

Horn

Nodeeksempel 3

## Kapitel 3 · Musik og multimedier

---

Musik kan hensætte os i bestemte stemninger eller vække bestemte associationer p. g. a. vores kropslige og kulturelle erfaringer med musik. Som en del af et multimedieudtryk vil musikken imidlertid indgå i et gensidigt afhængighedsforhold i den intermediale kontekst. Ingen af multimediets elementer opleves og forstås isoleret, men som en helhedsoplevelse. Der opstår et helt nyt betydningsfelt i mødet mellem musik, billeder etc. Denne gensidige forankring gør det vanskeligt at se musikken separat. Hvad dette betyder for musikkens funktionelle rolle og æstetiske udtryk, vil jeg se nærmere på i dette kapitel.

### 3.1 Når medier interagerer

Billeder, musik, tale, skrevet tekst, lyd m.v. er hver især selvstændige udtryk – eller det Peter Larsen kalder *adskilte signifikantkæder*. Men når to eller flere sammen fremtræder i film, computerspil etc. interagerer de ellers selvstændige systemer, og der opstår et helt nyt betydningsfelt. I de enkelte signifikantkæder vil betydningen opstå horisontalt. Det vil sige, at den vil følge en vis kronologi. Vi vil forstå det forud-skete ud fra de informationer, der efterhånden kommer til (retention), og ud fra disse informationer vil vi regulere vores videre forventninger og forståelse (protention). I samspillet mellem flere forskellige medier eller signifikantkæder må vi forestille os, at de enkelte kæder er placeret i lag over og under hinanden, og her imellem sker der også en vertikal betydningsproduktion, hvor betydninger understreges eller helt nye betydninger indlejres (Larsen 1988 s. 36).

Perceptionspsykologisk vil vi altid forsøge at tolke de samvirkende medier vertikalt, også hvor der ikke åbenlyst synes at være synkrone mødepunkter. Dette gør vi dels p. g. a. indarbejdede forventninger om synkronitet, dels p. g. a. hjernens konstante forsøg på at finde sammenhænge og skabe meningsfuldhed (Maasø s. 106).

I medier, hvor musik og billeder mødes f.eks. som ovenfor nævnt i film eller computerspil, vil musikken som regel dukke op punktvis, mens billederne vil være konstante. Dette betyder at musikken oftest vil være føjet til billederne, og af samme grund betragtes den tit som underordnet fortællingen. Hertil kan man indvende, at også dialogen og billedsiden i interagerende medier som regel vil opleves som fragmenteret, hvis de betragtes isoleret. De bindes netop sammen til en helhed i interaktionen. Derfor kan musikken tværtimod være et



væsentligt supplement til fortællingen og af stor betydning for helheden. Claudia Gorbman taler med film som sit udgangspunkt om, at musikkens nonverbale og nondenotative status tillader den at overskride alle slags grænser, og at musik i film derfor er mægler mellem narrativitets-niveauer (Gorbman s. 30). Musikken kan således fungere som et særdeles vigtigt narrativt værktøj, men må ikke blot betragtes som et teknisk hjælpemiddel for andre udtryk, men som en væsentlig del af fortællingen, som den tilfører ekspressivitet. Birger Langkjær udtrykker det således:

*Musik forbinder sig sjældent så meget med handling som med perception af handling og personers følelsesmæssige reaktion på handlinger, andre personer, begivenheder og situationer. I den forstand er musikken ikke primært narrativ(...) Den tilfører handlingen en ekspressivitet, der ikke drejer sig om handlingen i-sig-selv, men om handlingen set gennem et temperament, det være sig den fiktive persons eller tilskuerens eget. (Langkjær 2000 s. 74)*

Den franske komponist, filmskaber og -teoretiker Michel Chion siger om de vertikale betydninger:

*In continuing to say that we "see" a film or a television program, we persist in ignoring how the soundtrack has modified perception. (...) ...one perception influences the other and transforms it. We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well. (Chion s. xxvi)*

Musikkens karakter styrer vores opfattelse af det, øjet ser, og vi får et endnu skarpere "billede" af situationen, når syns og høresansen kombineres. Altså kan lydsiden være med til at lette forståelsen og højne oplevelsen via indtryk fra flere sanser. Med disse indtryk danner man sig en helhedsbetydning af billede-, lydside m.m. sammen. Lyden levendegør billederne med nuancer og dybde.

Tendensen indenfor filmmusik har siden 1970erne været, at musikken i højere og højere grad benyttes som et kunstnerisk virkemiddel, der appellerer til lytning og sansning og ikke som tidligere først og fremmest som et narrativt redskab for den visuelle fortælling (Lønstrup s. 6). Som en del af denne tendens er også en øget brug af såkaldt anempathetic music. Det vil sige musik, som rytmisk og strukturelt forholder sig ligegyldigt til den visuelle situation – modsat empathetic music, som tager scenens rytme, tone og frasering og i høj grad anvender kulturelle koder for følelser som sorg, glæde etc. Anempathetic music går i forhold til billedsiden sine egne

veje, men er stadig en del af den gennemarbejdede lydkulisse, som er central for filmens stemning, og som indeholder væsentlige narrative informationer, som ikke gives andre steder i filmen (Maasø s. 114).

En anden måde at kategorisere musikken på, end efter dens følelsesmæssige forhold til det visuelle udtryk i anempathetic eller empathetic music, er en kategorisering i:

1. Parafraserende musik
2. Kontrapunktisk musik
3. Polariserende musik

Hvor parafraserende musik har et udtryk, der svarer til billedsiden og dermed understreger den, er kontrapunktisk musik i modstrid med billedet, hvilket gør budskabet flertydigt. Polariserende musik er musik, der i højere grad end de to andre former for musikbrug er billedfortolkende. Musikkens karakter styrer her vores opfattelse af, hvad øjet ser. Et forholdsvis neutralt skærbillede af f.eks. et landskab, kan ved musikkens hjælp pludselig fremstå som faretruende, idyllisk eller noget helt tredje.

I film og andre audiovisuelle medier, som har ladet sig inspirere af filmmediets musikbrug, er det almindeligt, at musikken har følgende formelle funktioner:

- at opbygge spænding og understøtte en atmosfære – f.eks. i form af ledemotiver
- at placere handlingen i tid og rum – f.eks. skabe associationer til en særlig historisk periode eller geografisk rum.
- at understrege psykologiske eller emotionelle forhold
- at skabe kontinuitet – d. v. s. på syntaktisk niveau at binde sekvenser sammen, som visuelt ikke har stærk sammenhængskraft
- at inddele i sekvenser – f.eks. markere spring i tid
- at fremhæve noget, der senere får betydning (anticipation)
- at mime en handling – d. v. s. lade musikken understrege bevægelser i billedsiden (f.eks. lade en opadgående musikalsk figur ledsage at klatre op af et bjerg eller en stige.)

Jeg vil her komme nærmere ind på nogle af ovenfor nævnte funktioner. Startende med musikkens evne til med sin musikalske struktur at sammenbinde overgange, hvor der er en svag narrativ sammenhæng.

Musikken er som tidligere nævnt et medie, der udfolder sig i tid (jf. afsnit 1.4), derfor kan musikken udøve en betydelig påvirkning på vores opfattelse af tid i billedet. Skift i musikken kan markere spring i tid, mens skift i kameravinkel eller scene uden tilsvarende skift i musikken vil opleves som tidsmæssig kontinuitet. Musikken kan altså med dens egen melodiske og harmoniske sammenhæng formindske tidsmæssig usammenhæng. Det samme gælder den rumlige sammenhæng, hvor vi trods skiftende kameravinkler og perspektiver stadig kan opfatte, at vi befinder os samme sted p .g. a. musikkens sammenbindingsevne.

Musikken kan også aktivere rum uden for billedet – såkaldte offscreen-rum. Det vil sige fortælle os noget om rum, som er uden for vores synsfelt. Offscreen-lyd giver os informationer, som vi tror vi ser, men som kun høres, og den er med til at give en rumlig oplevelse af retning og afstand (Maasø s. 113).

Det er netop kendetegnende ved en audiovisuel oplevelse, at de to sanser – hørelse og syn – samarbejder, således at man i sin hukommelse efterfølgende kan have visuelle billeder, som slet ikke forekom visuelt i filmen. Dette er særligt tilfældet i scener med højt tempo. Øret analyserer, behandler og sammenfatter hurtigere end øjet, fordi øjet har travlt med at gøre flere ting på samme tid, da dets fokus hele tiden flyttes. Det betyder, at f.eks. en hurtig håndbevægelse næppe vil registreres, med mindre lyden gør opmærksom på, at den er vigtig for handlingen (Chion s. 11).

Lyd og musik kan have stor betydning for forståelsen af rummet – også udeladt lyd kan have stor effekt på fornemmelsen af rum. Vi er vandt til underlægningsmusikken som en del af filmmediet, og vi er vandt til, at der i den virkelige verden aldrig er helt stille. Selv når, vi synes, der er ro, kan man altid høre en fjern brummen af en bil, blade der rasler i vinden, køleskabets sagte summen eller blodets rislen for øret. Derfor virker total stilhed foruroligende og vækker vores opmærksomhed. Dette kan bruges som en stopeffekt, som stille-før-storm eller som tegn på, at man befinder sig i en anden verden f.eks. i en drøm eller ude i rummet (Langkjær 2003 s. 29).

I film kan lyd mere end billedet indøve sådan følelsesmæssig og semantisk manipulation.

Komponist Leonid Sabaneev udtrykker det således:

*“Music was once the sole provider of sound for the cinema, it now has to share its functions with dramatic speech and various naturalistic noises. But its position has remained. Speech, pictures, and noises constitute the purely photographic section of the cinema; music whether with the silent or the sound films, supplies the romantic, irrational element illustrating emotion.”* (Sabaneev s. 18)

Musik forbindes med følelser – enten direkte kropslige reaktioner, eller kulturelle erfaringer eller personlige oplevelser, derfor er musik et godt redskab til identifikation og indlevelse. Uden lyd vil vi opleve en distance til fortællingen. Mens lyden vil omslutte os og give os en større fornemmelse af at være involveret i den fiktive verden.

Modsat billedet, som oftest vil befinde sig i én ramme – på et lærred, på tv- eller computerskærmen – og derfor kun kan placeres på eet narrativt niveau ad gangen<sup>6</sup>, har lyd ingen ramme og kan placeres på forskellige narrative niveauer (Chion s. 67). Musikken kan være diegetisk og således være noget som også personerne i billedet kan høre og reagerer på, eller der kan være tale om ikke-diegetisk musik, som kun publikum<sup>7</sup> hører.

### **3.2 Synæstesi**

Jeg har ovenfor allerede været inde på musikkens samspil med billeder, og hvorledes musikken med netop sine særlige udtryksmuligheder kan fremhæve billedets betydningspotentiale og omvendt. Et andet fænomen, som er interessant i forbindelse med samspil mellem lyd og billede, er begrebet synæstesi. Synæstesi er betegnelsen for forskydning fra en sans til en anden, altså at indtryk fra eet sanseområde fremkalder fornemmelser fra et andet. I forbindelse med filmmediet foregår sansningen ad to veje nemlig syn og hørelse, men i perceptionen kan vi opleve mere, end vi sanser, og vi kan således også få duft-, smags- eller taktile oplevelser. Eller som nævnt i afsnit 3.1 sidde tilbage med visuelle billeder af noget, som man egentlig ikke har set, men kun hørt.

Forskellen på synæstesier og associationer er, at synæstesier kan vækkes af den enkelte tone, den enkelte farve eller den enkelte form, mens associationer knytter sig til mere komplekse strukturer

---

<sup>6</sup> visse nye multimedier bryder dog billedets traditionelle rammer

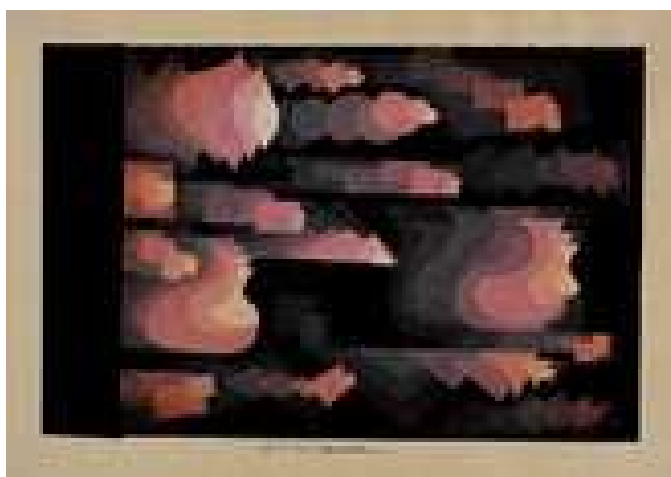
<sup>7</sup> eller ”brugere” eller ”seere” - alt efter medie.

af erindringer og erfaringer. Synæstesier er således noget dybereliggende og – vil nogle sige – instinktivt, mens associationer i højere grad er kulturbestemte.

Som jeg senere vil vise, har fænomenet synæstesi interesseret kunstnere langt tilbage i tiden med forskellige forsøg på at opstille formelle ligheder mellem musik og billedkunst til følge. Oftest mellem farver og toner, hvor toner opfattes som om, de havde farve. Disse forsøg viser – trods enkelte sandsynligvis kulturbestemte overensstemmelser – at det ikke synes muligt at opstille objektive parametre for direkte lighed mellem f.eks. farver og toner, form og klang etc.

Problemet med den spontane kombination af sansekvaliteter er nemlig, at den et langt stykke af vejen er personlig. F.eks. kender mange sikker det, at man i sit hoved har givet talrækken, ugedage eller måneder farver. Det viser sig at dette farvevalg er uforanderligt for den enkelte hele livet, men at det veksler fra person til person (Gotfredsen s. 213).

Musik og billeder er ikke ens på alle semiotiske niveauer. Man kan ikke med andre udtryksformer end musikken beskrive en stump musik for en, der ikke har hørt den, og bede vedkommende efterligne den eksakt. Man kan ikke male en lyd, da lydens tegnsystem er et andet end billedets. Men en lyd og et billede kan have samme udtryk og vække samme reaktioner (Langkjær 2000 s. 9). Når Paul Klee maler et billede med titlen ”Fuge in rot” (se billede 1) eller ”Polyphon gefasstes Weiss” og dermed forsøger at overføre rent musikalske begreber til billedkunsten, sker det ikke ved at lade én bestemt farve svare til én bestemt tone, men gennem billedets samlede udtryk med fladers overlapninger og transparens opstår en fornemmelse svarende til en fugas temagentagelser.



Billede 1

Det er disse sammenfaldende udtryk, der kan være interessante, når der skal vælges musik til billeder – eller omvendt (f.eks. i musikvideoer eller i Disneys *Fantasia*) af hensyn til vores opfattelse af samspillet som en helhed eller en kontrast (jf. parafrasisk og kontrapunktisk i afsnit 3.1).

I sproget har vi mange fællesbetegnelser indenfor musik og billedkunst med ord som balance, harmoni, figurer, toner, dynamik m.m. En grund til dette er, at begge udtryksformer er æstetiske, og at vores æstetiske opfattelse bunder i den antikke opfattelse af verden som harmonisk med matematikken og naturen som forbillede. Farvegruppens æstetik og musikkens samklang er derfor styret af de samme forhold – i hvert flad i vores måde at tale om dem på.

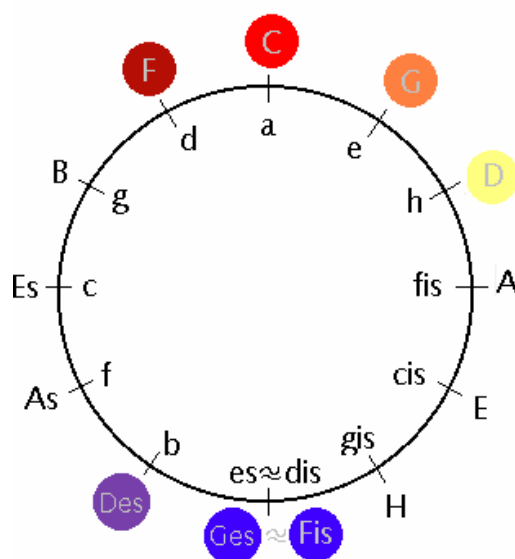
Den første forskning i synæstesi var da heller ikke i perceptionspsykologisk regi, men i fysikkens, idet både lyd og lys er fænomener relateret til frekvens-spektre (Randel s. 179). Men når psykologien blandes ind i menneskets opfattelse af farver, bliver resultaterne mere diffuse end ved fysikkens analyser. Der er dels en almenmenneskelig del, en kulturel del og en subjektiv del. Og konteksten er altid afgørende.

På samme måde som Pallesens studier omtalt i afsnit 2.1 har undersøgt instinktive reaktioner på musikalske elementer, har man også i farvelæren forsøgt at finde argumentation for en instinktiv reaktion på farver. Det er således videnskabeligt bevist, at vores krop reagerer forskelligt på de enkelte farver, vores puls stiger, når vi ser rødt og falder, når vi ser blå (Christensen s. 57). At det forholder sig således, kan skyldes, at rød også i naturen er en signalfarve. Farverne synes altså som musikken at have en vis biologisk forankring. Men farverne har gennem århundreder også været tillagt en høj grad af symbolsk betydning, og særligt den middelalderlige farvelære benyttet i kirkekunst har påvirket vores farveforståelse i den vestlige kultur.

Man kan dog sjældent entydigt sige, hvad en farve betyder. F.eks. er blå i den middelalderlige farvelære forbundet med noget himmelsk eller åndeligt og et symbol på tro og tillid. Men når en englænder er „blue“, er han trist eller melankolsk, mens en tysker, der er „blau“, er beruset.

Gennem historien har flere som nævnt forsøgt sig med skematiseringer af farver og toners indbyrdes paralleller. Jeg vil her give tre eksempler, nemlig komponisten Alexander Scriabin, som o. 1900 sammentænkte farvecirklen og kvintcirklen og kunstprofessor E.H. Gombrich, der et halvt århundrede senere opstiller et forenklet synæstetisk skema. Og endeligt et skema som illustrerer synæstesiopfattelsen i en anden kultur, nemlig i Det gamle Kina.

Forskellige komponister har anvendt farver i deres kompositioner, hvor forskellige parametre: instrumenter, klangfarve, toner, akkorder, tonearter m.m. tildeles bestemte farver. Alexander Scriabin er en af dem. For ham var det dur-tonearter, der hver især var i besiddelse af en farve. Han sammenlagde farvecirklen og kvintcirklen og byggede et farveorgel, som udsendte lys svarende til tonerne. Følges beskrivelserne af Scriabins overvejelser, som de beskrives af Cook, får man en model, der ser ud som følger (Cook 2000 s. 35-36):



Model 3

Nu findes der flere udgaver af farvecirklen, men i forhold til de mest almindelig anvendte er der i Scriabins model en lille skævvridning. Grønlig og rødviolette nuancer kan fint fuldende regnbuespektret, men kontrastfarverne vil ikke ende præcist overfor hinanden som ellers i farvecirkler.

E.H. Gombrichs lydelige parameter er ikke tonearter men tonehøjde, som vist i skema 2 (Gotfredsen s. 212).

Følelse+Stemning	Temperatur	Syn	Hørelse	Vægt
Munter, opstemt, ophidset	Varm	Gul, orange, rød, lysfyldt	Hurtig, højt, skinger	let
Neutral afslappet	Lunken	Grøn, grå	Mellemløje	
Trist, melankolsk, "mørk i hu"	Kold	Blå, violet, sort, mørkebrun	Dybe toner (adagio, elegi)	tung

Skema 2

Også i andre kulturer er farver og tonearter knyttet sammen. Skema 3 viser, hvordan man i Det gamle Kina har opfattet dette. Udover tone, årstid, element, farve og retning hører dyder, politiske status og planeter egentligt også med til skemaet (Stebelin s.14). I dette tilfælde, såvel som i de to andre forsøg på skematisering, er der nok også snarere tale om intellektuelle overvejelser end ren synæstetisk oplevelse. Men det, der her er slående, er uoverensstemmelsen i forhold til Scriabins toneart/farveforståelse.

Note	Season	Element	Colour	Direction
f		Earth	Yellow	Centre
g	Autumn	Metal	White	West
a	Spring	Wood	Blue	East
c	Summer	Fire	Red	South
d	Winter	Water	Black	North

Skema 3

Nok kan man tale om en vis grad af naturlig eller biologisk betinget reaktion på farver eller toner, men kultur, subjektivitet og kontekst spiller også ind. På et punkt synes der dog at være stor enighed om visuel og auditiv sammenfald uanset kultur, subjektive forhold eller kontekst, nemlig i forbindelse med lysstyrke og tonehøjde. Uanset farve, jo højere toneleje jo lysere er ens visuelle billede deraf (Cook 2000 s. 28-29).

Dette spiller ind, når man i et multimedie ønsker at opnå et udtryk af helhed eller kontrast mellem billede og lyd. Men synæstesen virker først rigtigt der, hvor mediet ikke direkte henvender sig til en af sanserne f.eks. hørelsen, men denne sans alligevel påvirkes af de andre sanseoplevelser, således at man kan forestille sig lyd.

Men hvor synæstesen handler om ligheder mellem udtryk, handler multimedier imidlertid i lige så høj grad om udtrykkenes forskellighed. Om at udnytte de forskellige forcer som de forskellige udtryk hver især har. Om at bruge musikken til netop det, den kan udtrykke, som ingen af de andre medier eller udtryksformer kan.

### 3.3 Digitalisering og interaktivitet

De forhold jeg hidtil har set på har betydning også i multimedier, men gælder også andre interagerende medier. I dette sidste afsnit vil jeg koncertere mig om det for musik i multimedier særegne.



Tidligere har man kun kunnet opleve musik, når den blev spillet ”live” i kirken, i koncertsalen, på klaveret eller violinen i dagligstuen etc. Op gennem det 20. århundrede har teknologien imidlertid muliggjort lagring af lyd og gjort musikken tilgængelig på en helt ny måde. Hvad dette har betydet for musikkens produktion, æstetik, distribution og reception, vil jeg se nærmere på i dette afsnit.

Med opfindelsen af grammofofonen i slutningen af 1800tallet tages det første lille skridt væk fra musikken som noget, man kun kan opleve på det sted og i det øjeblik den bliver spillet.

Med radioens udbredelse i 1930erne fik grammofofonen konkurrence. Godt nok kunne man her ikke selv bestemme, hvad man ville høre, til gengæld blev man præsenteret for en større vifte af musik. Efter anden verdenskrig går udviklingen virkelig stærkt. Båndoptageren gør det muligt at gemme musik efter eget valg. Fjernsynet viser os nu det, vi tidligere kun har hørt i radioen. Og hi-fi-musikanlæg med stereogrammofoner til de nye plader, der afspilles med 78 omdrejninger i minuttet mod de tidligere pladers kun 45, giver den lagrede musik en endnu bedre lyd kvalitet.

I 1960erne bliver også radioen i stereo, og kassettebåndoptageren afløser de gamle spolebåndoptagere, så enhver nu kan optage tidens musik fra radioen; og kassettebåndoptageren kan tages med overalt. Dette bliver endnu lettere i 1970erne, hvor de første walkmen kommer, og båndoptagerens kvalitet er desuden blevet endnu bedre med den nye Dolby støjreduktion. I 1970erne kommer endvidere de første VHS-videobånd og – maskiner ud til almindelige forbrugere, hvilket gør det muligt at optage og afspille lyd og billede forenet.

I 1980erne, hvor computeren bliver et vigtigt redskab i produktionen og endvidere så småt indtager de almindelige hjem, bliver lydoplevelsen yderligere optimeret med bl.a. Dolby Surround og de første digitale lydmedier (Karbo s. 6). Hvad digitaliseringen har betydet, vender jeg tilbage til og blot her slå fast, at med den er udviklingen gået enormt hurtigt. Der er måske ikke umiddelbart tale om de samme store kvantespring som med f.eks. radioen, fjernsynets eller computerens opfindelse og udbredelse, til gengæld kommer der konstant nye digitale formater og medier til lyd og billede. Her kan f.eks. nævnes Mini Disc, mp3, DVD, Home Cinema, DAP-radio, digitalt fjernsyn og mobiltelefoner, med mulighed for at downloade musikvideoer m.m. De nye medier har ikke bare betydet en kvalitetsforbedring<sup>8</sup> af lagret lyd og musik i nye kontekster, men har også sammen med de nye elektriske instrumenter, som kommer til fra

---

<sup>8</sup> Kvalitetsforbedring i forhold til lydrensness og rumoplevelsen – ikke nødvendigvis bedre musik

midten af 1900tallet, udvidet musikkens ekspressive muligheder, således at akustiske instrumenters naturlige lyde suppleres med klange, som kun kan opnås elektronisk (Knakkegaard s. 118).

Teknologien har med udviklingen af medier og formater, som gengiver lyd med dybde og klarhed, i høj grad arbejdet for musikken – der er dog nogle der mener, at teknologien er med til at ødelægge musikken, fordi den bliver underlagt teknologien.

*”Det er musikken og dens repræsentanter, der har henvendt sig til teknologien med henblik på at inddrage den i musikkens verden. Imidlertid er dette forhold i dag vendt på hovedet. I dag er det kun i ringe grad musikken, der har teten. Det har teknologien derimod, og dens ikke længere så nye gimmick er multimedia.”*  
(Knakkegaard s. 122)

Særligt to teknologiske nyvindinger påvirker musikken, nemlig digitaliseringen og interaktiviteten.

Egentligt er begrebet digital lyd et abstrakt fænomen, idet det ikke er lyden, der er digital, men måden at lagre og bearbejde den på. Lyd er svingninger og kan derfor kun høres analogt, altså med overensstemmelse mellem de svingninger øret registrer som lyd, og de udsendte svingninger. Når vi alligevel skelner mellem digital og analog lyd, skyldes det de væsentlige nye muligheder, der ligger i digitaliseringen. Ved digital lyd lagres originallyden som tal-informationer, der gør det muligt at arbejde med gigantiske informationsmængder og at dissekere og behandle lyden til mindste detalje.

I produktionen betyder digitaliseringen, at computeren er blevet et uundværligt hjælpemiddel for lydteknikere og distributører – men også for mange komponister. Digitaliseringen betyder – jf. ovennævnte nye klange – en materialeudvidelse for komponisten, som ikke længere kun arbejder med toner, men nu også lyde. Og dette udfordrer traditionel musikalsk praksis, hvor notation og samarbejde med musikere afløses af en digital repræsentation (Breinbjerg s. 35-36).

Komponisten har i modsætning til den skriftlige notation mulighed for at kontrollere udtrykket i mindste detalje f.eks. i forbindelse med intonation, som ikke er muligt at notere. Dette er med til at lægge en øget vægt på netop disse forhold, som tidligere i nogen grad har været et spørgsmål om musikerens tolkning, men som nu er i komponistens magt. Musik skabt digitalt vil således

ofte have et andet udtryk end anden musik, fordi elementer, som normalt betragtes som sekundære, her bliver anderledes centrale (Breinbjerg s. 38-39).

*”Musikkens identitet eller grundlæggende karakter er således ikke længere bundet til tonehøjdernes og tonelængdernes horisontale og vertikale organisering.”*  
(Breinbjerg s. 39)

Dette har bl.a. resulteret i, at melodien i nyere musik i forhold til tidligere, får mindre opmærksomhed, da tonehøjden ikke længere er så dominerende og strukturbærende.

Musiker Nils Torp kendt fra gruppen ”Souvenirs” siger om udviklingen:

*”...de digitale muligheder kræver enorm disciplin, hvis det menneskelige aspekt i musikken ikke skal forsvinde.”* (Torp til Flyvbjerg s. 24)

Digitaliseringen er et værktøj med mange muligheder, men netop de mange muligheder kan i nogle tilfælde betyde en materialeæstetik, hvor et materiale bruges for dets egen skyld – en lyd der er sjov, ny, anderledes etc., men ikke nødvendigvis bedre i forhold til det samlede udtryk. Det nogle frygter ved de nye muligheder er, at teknologien i for høj grad kommer til at påvirke det æstetiske udtryk. Musik er jo netop et menneskeligt udtryk forbundet med følelser, og samtidigt har musikken også en håndværksmæssig dimension med lange traditioner. Dertil kan man indvende, at der også bag digital musik står mennesker, og at man ikke fuldstændigt kan løsrive sig fra de eksisterende musikalske konventioner, da det ville betyde, at modtageren ikke ville kunne forstå musikken. Omvendt er digitaliseringen med til at rykke ved konventionerne og må således betragtes som mere end bare et værktøj.

Digitaliseringen har altså haft betydning både for produktionsforhold og musikkens æstetiske udtryk, men den har også påvirket distributionen af musik og receptionsforholdene. Og her er mængde et vigtigt aspekt. Digitalisering gør det nemlig muligt at få store mængder information til at fylde meget lidt. Det betyder i distributionen, at nye mindre og mindre lagringsmedier og tilsvarende afspillere kommer på markedet. Man behøver faktisk slet ikke at anskaffe sig musikken fysisk som tidligere med LP, kassette, VHS, CD og Mini Disc m.m., men kan hente den direkte over på afspilleren. Digital lyd lagres præcist og sikkert, så har man først en digital version, er det meget let at distribuere helt ens kopier uden kvalitetstab. Megen musik

distribueres i dag over Internettet og er således, i det øjeblik den lægges ud, i princippet tilgængelig overalt på kloden. Med en øget ensretning af musikkulturen og en svækket musikindustri til følge – vil nogle sige. Den ny teknologi betyder nemlig også, at flere laver musik, og mange programmer er så brugervenlige, at alle kan lave musik uden en ”faglig” musikalsk ballast som f.eks. at kunne spille et instrument eller skrive noder. Dette kan føre til en banalisering af kunsten. Mens andre mener, at det netop giver musikkulturen nye nuancer og bryder monopoler.

Store mængder information lagret, så de fylder meget lidt, har også påvirket de forhold som modtageren oplever musikken under. Forstået på den måde, at nye lydsystemer giver lydoplevelser på en ny måde. F.eks. Surround Sound og efterfølgende systemer, som giver øget rumfornemmelse, ved bl.a. at lade lyden bevæge sig gennem rummet fra en højttaler til en anden (panorering), eller ved at give en oplevelse af forgrund og baggrund ved andet end blot lydstyrke. Dette kræver en kodning af informationer, og princippet kendes helt tilbage fra de første stereoapparater, hvor lyden deles mellem to højttalere. Men for at få den store 3D-rumfornemmelse med illusionen af bevægelse kræves flere højttalere og lyd kodet til hver af dem – og det ville pladsmæssigt og kvalitetsmæssigt ikke være muligt uden det digitale format (Karbo s. 26). Den øgede rumfornemmelse som digitale højttalersystemer kan give, kan i multimedier være med til at skabe virtuelle rum.

Når musikken i digitaliseret form ikke længere fylder ret meget betyder det endvidere, at der bliver plads til andre ting også. Det er således ikke ualmindeligt, at musikken udgives på DVD i stedet for CD og ud over musikken indeholder f.eks. musikvideoer, koncertoptagelser, interviews med musikerne m.m.

Grænserne mellem medierne udviskes således jf. mobilringetonen på hitlisten afsnit 1.2.

Det andet forhold, som påvirker musikkens æstetiske udtryk, er multimediers interaktive dimension. Film og TV er eksempler på medier, hvor flere medier interagerer, men de kan ikke betegnes som multimedier, uden den interaktive dimension. Det vil sige, at modtageren skal kunne påvirke tekstens<sup>9</sup> forløb. I Internettets hypertekster, hvor man kan klikke sig frem til præcis de informationer, man søger, eller i computerspillet, hvor spillerens valg påvirker udfaldet af historien, kan man tale om interaktive multimedier.

---

<sup>9</sup> Tekst forstås også her i bredeste forstand som værende skrevne tekster, billeder, levende billeder, lyd, musik etc.

Musikkens og komponistens problem med interaktiviteten er, at en del af kontrollen ligger hos modtageren. Ved filmmusik kan musikken nøje tilpasses kendte handlingsforløb og synkroniseres med bevægelser i billedet m.m. P. g. a. interaktiviteten kendes forløbet ikke på samme måde i multimedier, og musikkens lineære fremadskridende natur er i direkte modsætning til multimediets hypertextuelle struktur.

*“The music must have its melodic structure, its phrases and cadences, and it must not be asked to suffer dilution by the rhythms and occurrences of the picture or it is untrue to its nature and becomes anti-musical.”* (Sabaneev s. 22)

Citatet er møntet på filmmediets påvirkning på musikkens natur, men må siges at være endnu mere udtalt i forbindelse med interaktive medier. I filmen må musikken godt nok afvige fra sin egen indre sammenhæng, men indgår i stedet i en anden lineær sammenhæng – dette er ikke tilfældet i hypermedier. Her må musikken i stedet tilpasses efter forskellige kriterier for, hvor i teksten forskellige musikstykker hører til. I computerspil kan musikken f.eks. være tilknyttet et bestemt sted, en bestemt person eller en bestemt handling. Hvor mange gange dette stykke musik vil blive brugt i et spil, afhænger helt af forløbet; men alt efter spiltype vil det kræve et stort antal musikstykker at skabe tilstrækkelig variation og give musikken et betydningsindhold, der er tilpas nuanceret til handlingens udvikling. Musikken til netop computerspil har gennemgået en rivende udvikling, så der i dag er en massiv lydside, men musikkens forhold til interaktiviteten er en af de store udfordringer, som man inden for lyddesign stadig kæmper med. Et af mine tidligere projekter *Musikkens narrative og æstetiske betydning i PC-spil*, som var en empirisk undersøgelse og forsøg på kategorisering af musik efter computerspilgenre, viste, at en af de løsninger man i dag ofte bruger, er at benytte musikstykker, som indbyrdes ikke har store kontrastspring. F.eks. brug af musikstykker som alle står i samme taktart, så der ikke opstår en metrisk konflikt, hvis spillerstyringen byder, at et musikstykke må afbrydes og et nyt begynde for at følge handlingen. En anden måde at mindske opmærksomheden på musikalske spring er at lade musikstykker med ca. samme tempo komme efter hinanden eller at bruge andre musikalske bindeled, så mindst eet lige anvendt instrument går igen i næste musikstykke for eksempel. Ligeledes ligger tonearterne enten tæt op ad hinanden eller er mulige modulationstonearter (f.eks. heltone-, dominant- eller mediant-spring), så harmonierne ikke kommer i konflikt med hinanden.

I princippet har musikken i computerspil præcis de samme funktioner som i film (se afsnit 3.1), men i praksis ses det ofte, at musikken i computerspil ikke er knyttet til bestemte handlinger i spillet, men ligger som et sonisk tapet, som bruges til at slå rammefortællingens grundstemning an. Denne musik har en lavere narrativitetsgrad end musik, som følger handlingen.

Men musik, som er begrænset af de tekniske muligheder, er også i nogen grad blevet et udtryk for computerspilmusiks særegne æstetik, idet at reminiscenser fra genrens tidlige år er hængt ved, trods nye tekniske muligheder. Som eksempel kan nævnes brugen af små jingler eller fanfarer og elektroniske lyde, som kendes helt tilbage fra de første platformspil.

Man forsker i systemer, der skal muliggøre interaktiv musik og i højere grad udnytte musikkens potentialer, men indtil sådanne systemer til fulde er implementeret må musikkens æstetiske udtryk i nogen grad lide under interaktiviteten. Behovet for at få opprioriteret lydsiden i multimedier har bl.a. i 2004 ført til en ny uddannelse i audiodesign på AU.

Nogle interaktive medier er dog bedre egnede til massive lydsider a la filmens end andre. Ifølge brugervenlighedseksperter som Jakob Nielsen bør man på internettet ikke anvende baggrundslyd, da den konkurrerer med hovedinformationen om brugerens opmærksomhed. Desuden er brugen af lyd på nettet endnu ikke optimal, da den fylder for meget til at loade hurtigt nok med de 56KB-modem, som mange stadig har. Derimod er lydklip oplagte i stedet for at vise noder eller beskrive et musikstykke med ord, som det er nødvendigt at gøre i bøger og tidsskrifter. Lydeffekter kan bruges til at informere om hændelser f.eks. ved ankomst af mail eller under downloading, så brugeren ved, at en process er i gang. Sådanne lyde skal dog ikke være påtrængende, og der skal altid være mulighed for at kunne slå lyden fra. Lyde af god kvalitet forbedrer brugernes oplevelse (Nielsen s. 160).

Her tænker Jakob Nielsen nok mest på sider med megen tekstinformation, dog kunne man forestille sig typer af internetsider, hvor baggrundslyd ikke konkurrerer med de andre informationskilder, men selv udgør en hovedinformationskilde. Et eksempel på dette kunne være [www.story-of-berlin.de](http://www.story-of-berlin.de), hvor der under præsentationen af museets udstilling gives et særdeles godt stemningsbillede med gode billeder, ganske lidt tekst og lyd, der understøtter epoken. F.eks. er baggrundslyden til 1920'erne charleston. Lyden fungerer her som en vigtig informationskilde. Dette synes jeg kommer særligt godt til udtryk under fanebladet "Drittes Reich", hvor lyden af pludseligt smadret glas og flammer til billederne af en rude med påskriften "Jude" siger mere

end tusind ord. Hvis der havde været tale om teksttunge sider, så havde Jakob Nielsen haft ret, så havde lyden af hestevogne eller industrimedjer været forstyrrende for læsningen. Og lydene bruges da også meget bevidst på sitet netop kun til præsentationen af udstillingen, som en uundværlig del af et tidsbillede, og ikke på de øvrige sider. Den lyd der er valgt til at repræsentere de forskellige perioder, er (bortset fra musikken) bygget op, således at evt. dramatik, som nu den smadrede rude, kommer straks man klikker sig ind på siden, og den efterfølgende lyd eksempelvis lyden af flammerne, er en kort loopende sekvens, så man når som helst kan klikke sig videre uden at gå glip af noget.

Et er hjemmesiden til museet *The Story of Berlin*. Noget helt andet er museet selv på Kurfürstendamm i Berlin. Her er der også tale om en multimedieoplevelse, hvor man går gennem forskellige rum op gennem Berlins historie, som man både ser, hører, lugter og føler. Historiske effekter og faktatekster udstilles i samspil med nyeste teknologi så som videoinstallationer, Surround Sound og interaktive touch-screens. Tilskueren bevæger sig nærmest selv i historien og betragter den ikke bare udefra. Denne effekt opnås bl.a. gennem udstillingens opbygning i rum, der omslutter gæsten, og oplevelsen via flere sanser. Og lyd og musik spiller her en helt central rolle. Dels til at dokumentere tiden auditivt, dels til at skabe særlige stemninger og udnytte lydens følelsesmæssige magt. Lyden kan nogle steder være så overvældende, at man må forlade rummet, og den massive brug af lyd gennem hele udstillingen betyder, at det ene sted, hvor der er totalt stille – ved udstillingen af portrætfotos af nogle af nazismens ofre – virker enormt stærkt og vækker eftertanke.

Min oplevelse af museet understøtter Jakob Nielsens pointe om, at tekstinformationer og lyd kan fungere dårligt sammen. I hvert fald fandt jeg det svært at få ro til at læse de mange tekstplancher, fordi lyden og billeder trak<sup>10</sup>.

En sådan brug af lyd og musik i forbindelse med museer er noget nyt. Tendensen ses som tidligere nævnt i det indledende afsnit om lyd som et kulturredskab også indenfor f.eks. dokumentarfilm. Formidlingsformer, som skal dokumentere fakta har tidligere afholdt sig fra at anvende musik, som jo har sammenhæng med fantasi og følelser og derfor hørt fiktionen til. Musikken er således af stor betydning for formidlingen af et budskab. Og den har i interagerende medier en særdeles vigtig rolle i forhold til helhedsperceptionen (jf. afsnit 3.1), men specifikt for musikken i multimedier synes at gælde, at den i hvert fald på nuværende tidspunkt hovedsagelig

---

<sup>10</sup> 23.7 2005

grundet interaktiviteten underlægges andre elementer, der i nogen grad koster den dens oprindelige identitet.

Set i forhold til den traditionelle 3-delte kommunikationsmodel (model 1) betyder interaktiviteten, at afsenderen skaber et værk med mange mulige slutninger, og han kan ikke vide præcist, hvilken vej modtageren vil gå, og hvor han vil ende (selvfølgelig er dette relativt i forhold til graden af interaktivitet). Dog kan han skabe en rammefortælling, hvor en stemning eller en problematik stikkes ud. For værket betyder interaktiviteten, at det ikke længere er én afsluttet helhed, men en åben hypertext, som tillader mange forskellige læsninger. Og for modtageren betyder det, at han i nogen grad får lov at påvirke værket og til dels være medskabende af det – forstået på den måde, at modtageren ikke ændrer på det materiale, der foreligger, men selv vælger og vrager mellem det og dermed selv konstruerer den tekst, han modtager. Både afsender og modtager får således delvis nye roller i forhold til kommunikationen, idet værket må indeholde en række valgmuligheder. Jeg har i afsnit 1.2 redegjort for det forhold, at modtageren altid er aktiv i forhold til at skabe forståelse af et værk, hvilket muliggør flere forskellige receptioner af et værk. Men med interaktivitetsdimensionen får modtageren gennem feedbackhandlinger yderligere indflydelse på udfaldet af oplevelsen.



## \_\_\_\_\_ Sammenfatning

Jeg har i dette speciale søgt at finde svar på, hvilke kvaliteter musikken besidder som narrativt redskab og æstetisk udtryk i forhold til kommunikationen via et multimedie, samt hvilke konsekvenser, det kan have for musikken at blive integreret i et digitalt, interaktivt multimedie.

Når musikkens rolle og æstetik ændrer sig i det øjeblik, den er et integreret udtryk i et multimedie, skyldes det grundlæggende to forhold. For det første, at musikken her ikke står alene som et selvstændigt udtryk, men giver og får betydning i samspil med andre udtryk. For det andet, at de tekniske muligheder i digitalisering og interaktivitet udfordrer musikkens traditionelle klang og lineære natur.

Digitaliseringen har muliggjort nye klangmaterialer og derved udvidet musikbegrebet. Samtidig har den betydet nye former for musik, hvor der er mindre fokus på traditionelle strukturbærende forrelementer som f.eks. tonehøjde/melodi, mens de nye muligheder for at lade ellers sekundære elementer være bærende afprøves. Endvidere betyder digitaliseringen, som netop har sin force i mulighederne for komprimering og justering til mindste detalje, at nye lydsystemer kan give nye lydæssige oplevelser af f.eks. rum og retning. Hvis man ser bort fra angsten for, at digitaliseringen vil give musikken et for sterilt og upersonligt udtryk og gå ud over kunsten, må man generelt sige, at digitaliseringen kun har øget de musikalske muligheder.

Digitaliseringen udelukker ikke en sound, som den fandtes før digitaliseringen blev en mulighed. Interaktiviteten derimod griber alvorligt ind i musikkens mulighed for udfoldelse. Da modtagerens valg ændrer teksten undervejs, kan der ikke på forhånd laves ét lineært ”lydspor”. I stedet må musikken være opsplittet i en lang række småbidder, så den kan følge handlingen nøje, eller den må ligge som et sonisk tapet, altså en konstant baggrundslyd, som ikke påvirkes af handlingsændringer. Med mange små musikstykker kan musikken i højere grad bruges som et narrativt redskab, mens musikkens egen indre sammenhæng må ligge under for det samlede udtryk. Det soniske tapet er dog ikke helt uden narrativ betydning, idet musikken her kan skabe en særlig grundstemning eller placere handlingen i tid og rum med musikalske henvisninger til f.eks. bestemte historiske perioder.

Jeg skriver i forrige sætning meget bevidst *skabe en stemning* og ikke *understøtte en stemning*. Oftere omtales musik som værende en forstærkning af budskabet, men musikken tilføjer også noget nyt. Godt nok er musikkens elementer ikke i sig selv betydningsbærende, men de kan være

betydningsadskillende. Det vil med andre ord sige, at musik ikke betyder noget bestemt, men på den anden siden heller ikke kan betyde hvad som helst. Kroslige erfaringer er f.eks. et parameter for opfattelsen af musikkens hastighed og sindsstemning, mens kulturelle erfaringer kan give mere konkrete associationer. I det 20. århundrede har film været en væsentlig faktor i vores kulturelle opdragelse, og har som et medie, hvor billede og musik kombineres, været med til at visualisere mange musikalske udtryk og opbygge en musikalsk fællesforståelse. Disse kulturelt kodede konnotationer gør sammen med almenmenneskelige kropslige fornemmelser, at musikken kan bære informationer. Således kan musikken ikke blot henvise til noget i billedet, men også noget, der ikke er i billedet.

Musikken kan i interaktion med andre medier funktionelt bruges til bl.a. at skabe sammenhæng eller markere skift mellem sekvenser, at pointere vigtige elementer eller at skabe rumlig fornemmelse. Men som et nonverbalt æstetisk udtryk nært forbundet med følelser besidder musikken også en særdeles stærk emotionel kraft. Musikkens følelsesmæssige påvirkning kan skabe identifikation og indlevelse og give oplevelser, der går ud over ordet.

Musikkens emotionelle kraft gør, at hvor musik har været integreret med andre medier, har den hovedsagligt været anvendt i fiktioner. Mens f.eks. faktuelle budskaber traditionelt har undsagt sig musikken for at undgå tvivl om sagligheden.

Musikken kan skabe indlevelse med henvisninger til genkendelige følelser, men også på et andet plan påvirker lyden indlevelsen. Vi bruger konstant vores ører til at orientere os med. De kan fortælle os noget om en given lyd kilde art, retning, afstand og bevægelse. Hvis der er helt stille er det foruroligende og uvirkeligt. Hvis eksempelvis et computerspil spilles uden lyd, vil den diegetiske verden på skærmen virke uvirkelig og fjern. Med lyd mindskes denne distance. Lyden rækker ud i rummet og drager os ind.

Input fra flere sanser kan være med til at højne oplevelsen. Men i nogle sammenhænge kan lyden kollidere med andre af multimediets udtryk. Dette gælder f.eks. teksttunge medier, eller tilfælde hvor lyd og billede disharmonerer. F.eks. vil musik på hjemmesider ofte virke distraherende i forhold til mediets ofte primære funktion som informationskilde med skriftlig overvægt.

Til forskel fra kommunikationen med autonom musik, indgår musikken i et multimedie i en sammenhæng, hvor nye betydningsfelter opstår vertikalt mellem de forskellige udtryk. Det vil sige, at betydninger som det ene udtryk ikke kan skabe alene, kan skabes i samspillet med andre

udtryk. Hvert af de interagerende mediers udtryk, er således af stor betydning for, hvordan modtageren vil forstå teksten. Det er derfor ikke muligt at se musikkens rolle i multimedier fuldstændigt isoleret, da udtrykkene forstærker og påvirker hinanden i en helhedsoplevelse. Musikken vil styre opfattelsen af, hvad øjet ser – og omvendt – og derved influere receptionen. Ved at påvirke modtageren gennem flere sanseindtryk, kan forståelsen lettes og oplevelsen højnes.

Musikken står med den nye teknologi over for nye udfordringer, men selvom musikken i multimedier må tilpasse sig nye strukturelle aspekter, er musikkens kerne næsten uændret fra antikken og frem til i dag. Stilarter, instrumentering og kontekster har ændret sig gennem tiden, alligevel er der konstanter som f.eks. opfattelsen af harmonier og forståelsen af dur og mol, der går igen. Når nye medier eller nye musikalske stilarter vinder frem, må eksisterende musikalske konventioner overholdes, hvis kommunikationen via musikken skal lykkes. Nye aspekter kan dog føjes til og dermed langsomt udvide konventionerne.

Nye digitale og interaktive multimedier vil udfordre disse konventioner. Særligt musikkens lineære natur med en rækkefølge af toner ordnet i et tidsmæssigt forløb med fraser og kadencer harmonerer dårligt med den hypertextuelle struktur i multimedier. Men det er også i de nye mediers interesse, at musikken kommer mest muligt til sin ret med alle dens forcer som funktionelt og æstetisk virkemiddel.

## Litteraturliste

- **Altman**, Rick: *Silent film sound*, Columbia University Press 2004
- **Antal-Lundström**, Ilona: *Musikkens gave*, Hans Reitzels Forlag 1996
- **Benestad**, Finn: *Musikk og tanke – Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*, 5. opl. Aschehoug 1993
- **Bengtsson**, Ingmar: *Musikvetenskap – en översikt*, 2. opl. Esselte Studium 1977
- **Bergenholtz**, Inger: *Politikens Musikordbog*, 1. udg., 2. opl. Politikens Forlag A/S 1996
- **Breinbjerg**, Morten: *Lydens æstetik- kroppens musik* in: *D-day på kasernen* af Lars Kiel Bertelsen & Søren Pold (red.), forfatterne 2001
- **Brincker**, Jens: *Musiklære og musikalsk analyse – IV Form*, Engstrøm og Sødring Musikforlag A/S 1994
- **Chion**, Michel: *Audio-vision – Sound on screen*, Columbia University Press NY 1994
- **Christensen**, Jesper I.: *Det grafiske udtryk i multimediedesign*, Gads Forlag 2003
- **Cook**, Nicholas: *Music – A Very Short Introduction*, Oxford University Press **1998**
- **Cook**, Nicholas: *Analysing musical multimedia*, Oxford University Press **2000**
- **Drotner**, Kirsten: *At skabe sig – selv*, 2.udg., 1.opl. Nordisk forlag A/S 1995
- **Flyvbjerg**, Kim: *Balladen om Nils & Sofie* in: ”Ud & Se”, DSB Februar 2005
- *Fælles Mål – Faghæfte 7 – Musik*, 1. udg., 1. opl. UVM 2004
- **Gorbman**, Claudia: *Unheard Melodies – Narrative Film Music*, Indiana University Press 1987
- **Gotfredsen**, Lise: *Billedets formsprog*, Gads Forlag 1998
- **Graakjær**, Nicolai Jørgensgaard: *Nyhedernes musik* in: ”Mediekultur” nr. 37 Juni 2004
- **Hagen**, Jimmy Zander: *Filosofisk æstetik*, 1. udg. 1. opl. Nordisk Forlag A/S 2002
- **Handel**, Stephen: *Listening – An Introduction to the Perception of Auditory Events*, Massachusetts Institute of Technology 1989
- **Hodges**, Donald A. (red.): *Handbook of music psychology*, 2. udg. IMR Press, The University of Texas at San Antonio 1996

- **Højbjerg**, Lennard: *Reception af levende billeder*, 2. udg., 2. opl. Akademisk Forlag 1998
- **Jensen**, Jens F.: *Multimedier, Hypermedier, Interaktive medier – Parlør til det nye (multi)medielandskabs lingua franca* in: *Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier* af Jens F. Jensen (red.), 3. opl. Aalborg Universitetsforlag 2002
- **Johnson**, Mark: *The Body in the Mind – the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and reason*, The University of Chicago 1987
- **Juel**, Henrik: *Multimedieteori – om de nye mediers teoriudfordring*, Odense Universitetsforlag 1997
- **Karbo**, Michael B.: *Lyd, video og DVD fra A til Z*, 1. udg., 1. opl. Forlaget Libris 2003
- **Kjørup**, Søren: *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*, Roskilde Universitetsforlag 2000
- **Knakkegaard**, Martin: *Mediet er musikken – Om musik og multimedier* in: *Multimedier Hypermedier Interaktivemedier* af Jens F. Jensen (red.), 3. opl. Aalborg Universitetsforlag 2002
- **Langkjær**, Birger: *Den lyttende tilskuer – Perception af lyd og musik i film*, Museum Tusulanums Forlag, København Universitet **2000**
- **Langkjær**, Birger: *At lytte til film*, in: ”Ekko” nr. 19 sep. **2003**
- **Larsen**, Peter: *Musik og moderne billedfiktioner* in: ”Kultur & Klasse 60 – Poetik” 15. årgang nr. 4 april **1988**
- **Larsen**, Peter: *Den fraværende fortælling* in: ”Spring – Tidsskrift for moderne dansk litteratur” nr. 21 **2004**
- **Lasswell**, Harold D.: *Attention, Structure and Social Structure* in: *The Communication of Ideas* af Lyman Bryson (red.), Cooper Square Publishers inc. 1964
- **Lyngsø**, Niels: *Kunst og kommunikation* in: *Æstetisk kommunikation* af Stjernfelt og Thyssen (red.), 1. udg., 2. opl. Handelshøjskolens Forlag 2000
- **Lønstrup**, Ansa: *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*, Klim 2004
- **Maasø**, Arnt: *Lydkonvensjoner i lydfilmen* in: ”Norsk medietidsskrift” nr. 2 1995, Novus Forlag 1995
- **Mendelssohn**, Moses: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1986

- **Michels**, Ulrich: *Musikatlas – Teori. Instrumenter. Historie*, 2.udg., 1. opl. Rosinante Forlag A/S 2001
- **Nielsen**, Jakob: *Godt Webdesign*, IDG Danmark A/S 2001
- **Raffnsøe-Møller**, Sverre: *Filosofisk Æstetik*, Museum Tusulanums forlag Københavns Universitet, 1996
- **Randel**, Don Michael (red.): *The New Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press 1986
- **Rudi**, Jøran: *Bestemmer ørerne?* in: ”Dansk musik tidsskrift” nr. 4, 1996
- **Sabaneev**, Leonid: *Music for the films*, Sir Isaac Pitman & Sons LTD, 1935
- **Schnedler**, Carl Johan m.fl.: *Praktisk musisk undervisning – evalueringsrapport for Folkeskolens Udviklingsråd*, DLH 1991
- **Spencer**, Herbert: *Musikkens vorden og virken*, F. H. Eibes Forlag 1882
- **Steblin**, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, UMI Research Press 1983
- **Vibe**, Palle: *Lydens farve skal smage godt* in: ”Samvirke” nr. 11 november 2004
- *Viden om – Musik på hjernen*, DR2 15. 2. 2005
- **Waugh**, Alexander: *Classical Music – A New Way of Listening*, Macmillan 1995
- **Zahavi**, Dan: *Edmund Husserl – mellem radikalitet og tradition*, in: ”Tid Skrift” nr. 11, 1989

CARL FISCHER EDITION  
is sold by your home dealer  
ORDER THROUGH HIM

# MOTION PICTURE

Classified for Careful Cueing — MUSIC — According to Moods

## COMEDY and BURLESQUE NUMBERS

- The Raccoon and the Bee—*F. Bayer*... B  
Grottesque Elephantine—*M. L. Lake*... A1  
Dance of the Dwarf and Giant—*E. Brooks*... C  
Funeral March of a Marionette—*Ch. Gounod*... D  
Jersey Finers—*L. Husmer*... B  
Essence (Grottesque)—*M. L. Lake*... A1  
Whistler and His Dog—*A. Pryor*... A1  
Carnival March of the Gnomes—*W. Schroeder*... F  
March Grottesque—*Ch. Stading*... D  
Hen-Roost—*H. Jacobson*... B  
Hearts and Flowers—*Th. M. Tabani*... D  
(Played a la Burlesque)  
Witches Patrol—*E. Waddington*... D  
Teddy Bears Picnic—*Brannon*... D  
There Was Once an Owl—*V. Herbert*... D  
Game of Tag—*Trinkus*... D  
Punch and Judy—*V. Herbert*... D

## CHARACTERISTIC

- In the Clock Store—*C. L. J. Orth*... D  
In a Bird Store—*M. L. Lake*... D  
Hunt in the Black Forest—*Geo. Voelker*... E  
Mill in the Forest—*R. Ellenberg*... C  
Piccolo Pic—*Walter L. Slater*... C  
Rubenesque—*Walter L. Slater*... D  
Whispering Flowers—*F. von Blon*... E  
Whisperings of Love—*F. von Blon*... E  
Woodland Whispers—*A. Cibaika*... E  
Through Field and Forest—*R. Ellenberg*... E  
Sleighride Parry—*Th. Michaels*... C  
Monastery Bell—*Lefebvre-Wely*... C

## AGITATOS

- Uneasiness No. 12—*C. Borch*... A1  
Agitato No. 44—*M. L. Lake*... A1  
Gigue—*A. E. M. Gretty*... G  
Hurry No. 20—*M. L. Lake*... A1  
Mice and the Trap—*O. Koehler*... E  
Agitato No. 9—*G. Borch*... A1  
Furioso No. 2—*M. L. Lake*... A1  
Dance of the Demons—*C. Rybner*... G  
Flight of the Bumble Bee—*Rimsky-Korsakov*... C  
Intermezzo—*A. Arensky*... C  
Shadows in the Night—*C. Borch*... A1  
Humoresque—*P. Tchaikowsky*... C  
Ray Blas—*F. Mendelssohn*... F  
Scherzo—*F. Mendelssohn*... F  
Woodland Whispers—*A. Cibaika*... E  
Arabesque No. 3—*C. Debussy*... F  
Air de Ballet, from Scenes Pittoresques—*J. Massenet*... E  
The Rabble—*V. Herbert*... D  
Rustle of Spring—*Ch. Stading*... D  
Film Theme No. 20—*M. L. Lake*... A1  
Film Theme No. 40—*M. L. Lake*... A1  
Fourteen Fatoms Deap—*M. L. Lake*... C

## AGITATOS (Cont.)

- Forza del Destino—*G. Verdi*... E  
Intermezzo, from Sigurd Jorsalfar—*E. Grieg*... F  
Phidra Overture—*J. Massenet*... F  
Moderato Agitato No. 18 (for burglar scenes)—*W. L. Becker*... A1  
Mysterioso Agitato No. 17 (for general use)—*W. L. Becker*... A1  
Hurry No. 7 (for five scenes)—*Lake*... A1  
Agitato No. 4 (for mob scenes)—*W. L. Becker*... A1  
Agitato No. 39 (Allegro—for general use)—*W. L. Becker*... A1  
Agitato No. 41 (for fights)—*Hacker*... A1  
Agitato No. 11 (for general use)—*M. L. Lake*... A1  
Agitato No. 12 (for general use)—*Lake*... A1  
Agitato No. 6 (for impending danger)—*M. L. Lake*... A1  
Agitato No. 20 (for general use)—*Lake*... A1  
Agitato No. 30 (for impending danger)—*M. L. Lake*... A1  
Agitato No. 18 (heavy)—*M. L. Lake*... A1  
Agitato No. 16 (for confusion-tumults, etc.)—*M. L. Lake*... A1  
Allegro Agitato No. 51 (for general use)—*Fred Luscomb*... A1  
Allegro Agitato No. 19 (for fights)—*W. L. Becker*... A1  
Agitato and Furioso (for general use) (Film Theme No. 41)—*M. L. Lake*... A1  
Agitato Conversation (Film Theme No. 38)—*E. Kilenyi*... A1  
Agitato-Emotional (F. T. 35)—*Kilenyi*... A1  
Dramatic Agitato No. 53 (for disputes)—*Fred Luscomb*... A1  
Agitato No. 18 (for Burglar Scenes)—*W. L. Becker*... A1

## DRAMATIC

- Elegy—*Jean Sibelius*... E  
Dramatic Adagio—*O. F. Funck*... A1  
Dramatic Adagio—*Wm. F. Kreschmer*... A1  
Adagio—*M. L. Becker*... A1  
Dramatic Andante No. 60—*Luscomb*... A1  
Dramatic Andante No. 5—*E. Ascher*... A1  
Dramatic Finale No. 57—*Fred Luscomb*... A1  
Allegro Agitato, from Sigurd Jorsalfar—*E. Grieg*... E  
Peer Gynt Suite, No. 2—*E. Grieg*... F  
Prelude to King Manfred—*Carl Reinecke*... D  
Heavy Dramatic—*L. Oehmler*... A1  
Lac des Cygnes—*P. Tchaikowsky*... E  
Karma—*V. Herbert*... D  
The Knight's Tournament—*V. Herbert*... D  
Heart Throbs—*V. Herbert*... D  
Entrance of the Heroes—*V. Herbert*... D  
Maestoso No. 17 (for heroic scenes and processional functions)—*Lake*... A1  
Dramatic Maestoso No. 3—*E. Ascher*... A1

## DRAMATIC (Cont.)

- Dramatic Maestoso No. 12—*Larins*... A1  
March Militaire No. 43 (for heroic scenes and processions)—*W. L. Becker*... A1  
Dramatic Maestoso (Heroic) No. 59—*Fred Luscomb*... A1  
The Battle Maestoso No. 13—*Gaston Borch*... A1  
Dramatic Tension No. 1 (Disputes)—*E. Ascher*... A1  
Dramatic Tension No. 14—*Reisiger*... A1  
Dramatic Tension No. 15—*Reisiger*... A1  
Dramatic Tension No. 56 (Emotional Scenes)—*Fred Luscomb*... A1  
Dramatic Andante No. 1—*Gaston Borch*... A1  
Heavy Dramatic No. 37 (Execution Scene)—*L. Oehmler*... A1  
Dramatic Andante (Death Scene) No. 18—*Gaston Borch*... A1  
Dramatic Dialogue (Argument) (Film Theme No. 36)—*E. Kilenyi*... A1

## STORM SCENES

- Western Sketches—*F. Stahlberg*... C  
Storm Clouds (Misterioso)  
Les Preludes—*F. Liszt*... G  
Prelude CF Minor—*S. Rachmaninoff*... D  
Flying Dutchman—*R. Wagner*... F  
Crown Diamonds Overture—*Auber*... E  
Atlantis—*F. F. Safranek*... F  
Peer Gynt Suite 2—3d Movt.—*Stormy Evening on the Coast—E. Grieg*... F  
Scotch Foam—*E. A. MacDowell*... C  
The Tempest—*M. L. Lake*... D  
Storm Furioso No. 10—*W. L. Becker*... A1  
Storm Furioso No. 2—*M. L. Lake*... A  
Furioso No. 21—*M. L. Lake*... A1  
Furioso No. 65—*Fred Luscomb*... A1  
The Storm-Heavy Agitato (Film Theme No. 42)—*M. L. Lake*... A1

## WESTERN MUSIC

- Allegro Moderato No. 10 (for pursuit and races)—*M. L. Lake*... A1  
Western Moderato No. 45—*E. M. Bach*... A1  
Western Allegro No. 46—*M. Finkler*... A1  
Stampede No. 48 (a Western Allegro)—*Fred Luscomb*... A1  
Western Sketches—*F. Stahlberg*... C  
No. 1. Tex. (Western Allegro)  
Western Sketches—*F. Stahlberg*... C  
No. 2. Evening on the Ranch (Banjo-nada) (Banjo Parts Published)  
Western Sketches—*F. Stahlberg*... C  
No. 3. Storm Clouds (Misterioso)  
Western Sketches—*F. Stahlberg*... C  
No. 4. The Ridin' Kid (Preto)

## SCALE OF PRICES

	A1	A	B	C	D	E	F	G
Small Orchestra	\$.35	\$.55	\$.75	\$.85	\$1.05	\$1.35	\$1.65	\$2.00
Full Orchestra	.50	.95	1.15	1.25	1.50	1.85	2.40	3.00
Piano Part	.15	.15	.15	.25	.30	.35	.40	.50
Extra Parts		.10	.10	.10	.15	.15	.20	.25

CARL FISCHER, Inc. COOPER SQUARE NEW YORK  
BOSTON: 252 Tremont St. CHICAGO: 430 So. Wabash Ave.