

BAGGRUNDSMUSIK OG BAGGRUNDSFØLELSER – UNDERLÆGNINGSMUSIK I AUDIOVISUELLE MEDIER

Iben Have

Med fokus på underlægningsmusik i film og tv diskuteres relationen mellem musik og følelser, idet der argumenteres for en teori, der i et tværfagligt felt kobler oplevelsen af musikalske strukturer med følelsesmæssige strukturer. Efterfølgende diskuteres, hvordan musikken i koblingen til den audiovisuelle kontekst er med til at generere forskellige former for følelsesmæssig oplevelse. Den danske tv-dokumentar BALLETS DRONNING, der er et portræt af Dansk Folkepartis leder, Pia Kjærsgaard, vil danne afsæt for og konkretisering af de teoretiske overvejelser.

Indledning

I vores hverdag omgives vi af mange former for baggrundsmusik, forstået som musik vi ikke retter vores bevidste opmærksomhed imod. Den findes i supermarkedet, når vi køber ind; på restauranten, når vi spiser; som underlægningsmusik i film, tv og nu også i stigende grad på Internettet; som musik vi bærer med os i mobiltelefonen eller i en mp3-afspiller, eller musik vi hører i radioen, mens vi har andre gøremål. Selvom vi ikke er opmærksomme på musikken, gør den noget ved os, som ofte relateres til genereringen af stemninger og følelser. Med fokus på underlægningsmusik i film og tv skal denne artikel diskutere relationen mellem musik og følelser, idet der argumenteres for en teori, der kobler oplevelsen af musikalske strukturer med følelsesmæssige strukturer. Efterfølgende diskuteres, hvordan musikken i koblingen til den audiovisuelle kontekst er med til at generere forskellige former for følelsesmæssig oplevelse.¹ Jeg vil indlede med en kort analyse af

1 Teoriene i denne artikel er tidligere blevet præsenteret i ph.d.-afhandlingen *Det musikalske underspil*, indleveret ved Musikvidenskab, Århus Universitet i 2004. Visse pointer er imidlertid skærpet og videreudviklet siden da. Artiklens analyseobjekt (portrætter af politikere i dansk tv-dokumentar) er en del af et igangværende forskningsprojekt om dokumentaræstetik, der indgår i det FKK-finansierede projekt *Hvor går grænsen? Højspændingsæstetik og etisk kvalitet i den aktuelle mediekultur* (2005-2008), www.high-tension-aesthetics.com.

musikken i en dansk tv-dokumentar med fokus på en enkelt scene og lade den være afsæt for og konkretisering af de videre teoretiske overvejelser.

1. Dronningen ingen vil danse med

Den danske public service tv-station TV 2 sendte d. 30. januar 2006 dokumentarprogrammet *Ballets dronning*, der var et portræt af lederen af Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard. Udsendelsen var tilrettelagt af journalist Helle Faber, varede 40 minutter og blev sendt i *prime time* under redaktionen TV 2 dok. Faber følger Kjærsgaard i tre uger under valgkampen 2005, som endte med en stor valgsejr for Dansk Folkeparti d. 8. februar. Portrættet viser en magtfuld, viljestærk leder, men også en forfængelig og følsom person, der møder megen modstand, ikke mindst blandt sine egne kollegaer på Christiansborg. Der er præ-komponeret underlægningsmusik i næsten halvdelen af udsendelsen. Vi hører fem forskellige motiver, der alle er fra nummeret »Uberholen hat kein zweck« af det danske hybridband *EPO-555* (fra albummet *Mafia*, 2006). Musikken har generelt den samme karakter udsendelsen igennem på trods af motivernes variationer: Sammenblandingen af »rigtige« instrumenter, elektroniske effekter og synthesizere giver musikken en moderne sound sammen med en ambient, drømmende indadvendthed. Det er karakteristisk for denne type semantisk åbne musik, at den ikke genererer para-musikalske associationer, men fortrinsvist kommunikerer via de musikalske strukturers ekspressive former, som på dette generelle plan kan generere oplevelsen af en indadvendt ensomhed og en konstant vibrerende uro, der til tider også får karakter af en legende lethed–oplevelser som i de fleste tilfælde relateres til hovedpersonen Pia Kjærsgaard.² *Ekstrabladet* skrev om denne udsendelse »ensomheden fornemmes lige under overfladen«, og det er min opfattelse, at underlægningsmusikken spiller en afgørende rolle for denne oplevelse.

Jeg har ikke mulighed for at gennemgå hele udsendelsen og dens musik her, men vil i stedet se nærmere på og lytte dybere til en central scene. På trods af den store vælgeropbakning tematiserer *Ballets dronning* også, hvordan de øvrige partiledere gang på gang afviser at mødes med Pia Kjærsgaard, »men«, som *speak*'en siger 30 minutter henne i udsendelsen: »... ved den sidste partilederrunde har de ikke noget valg«. Denne kommentar efterfølges af en scene, ikke fra partilederrunden på tv, men fra en bar (der tilsyneladende ligger i forbindelse med tv-studiet), hvor partilederne efterfølgende kan få en øl, mens de møder pressen dagen inden valget. Scenen

2 At musikken ikke umiddelbart henviser til noget uden for sig selv, gør den netop velegnet som underlægningsmusik i dokumentarprogrammer, der vægter den saglige, objektive fremstilling. I min undersøgelse af underlægningsmusikken i 37 danske dokumentarprogrammer fra år 2000, var den elektroniske ambientmusik da også langt den mest brugte (Have 2004).

forløber som følger: Pia Kjærsgård går op i baren, hvor de tre partiledere Mogens Lykketoft, Bendt Bendtsen og Anders Fogh Rasmussen står og griner sammen – med en række fotografer stående foran sig. Hun stiller sig tæt ved siden af Lykketoft og bestiller en øl. Han forlader med det samme baren med et »ja« (underforstået »jeg må videre«) uden at forholde sig til hende. Derefter rykker hun hen på hans plads, så hun nu står ved siden af Bendtsen og Fogh Rasmussen. De reagerer på præcis samme måde som Lykketoft og forlader med det samme baren uden at registrere hende. Det er tydeligt at der er redigeret og selekteret i reallydene, så pinlig-tavshed-«ja»erne fremhæves, hvorimod bartenderens snakken i baggrunden ikke kan høres. Pia Kjærsgård står nu alene tilbage i baren og får overrakt sin øl. Hun vender sig og kigger rundt, men møder ingen blikke. Alle har travlt med at kigge væk eller tale med andre. Hun er på vej væk fra baren, men fortryder og bestiller en øl med sætningen: »Kan jeg også få én med ned til én æh...., som også vil have én?«.³ Herefter følger en række klip, hvor hun står alene og drikker af sin øl, mens hun kigger rundt. Kameraet repræsenterer hendes blik og fokuserer især på Lykketoft, der står og taler med en journalist.⁴ Til sidst bevæger hun sig hen til Marianne Jelved, der er ved at blive interviewet. Kjærsgård bryder ind med et »Nå, Marianne....«, hvorefter de begge griner usikkert. Kjærsgård insisterer på at få at vide, hvilken farve jakke Jelved har tænkt sig at tage på på valgaftenen, så der ikke er sammenfald mellem deres påklædning. Men samtalen er akavet og svær at holde i gang. Den slutter med at Kjærsgård kapitulerer (det eneste sted det sker i udsendelsen) med udvekslingen: K: »Det kan vel også være lige meget«, J: »ja, det synes jeg«, (lang pause), K: »jamen, det var vel det«. Der opstår igen en pinlig pause, hun kigger endnu engang hen mod Lykketoft og går derefter hen til sin mand for at tage hjem. Hele scenen præges af en tæer-krummende anstrengt stemning og ufri socialisering, hvilket naturligt bundes i journalisternes og fotografernes kontante overvågning af politikerne, men som fremhæves af både den visuelle og auditive redigering. Men der lægges også op til en følelse af sympati (måske endda empati) med Pia Kjærsgård i denne scene og en følelse af, at det er uretfærdigt og lidt synd for hende – følelser som musikken er med til at generere.

Musikken er forholdsvis bærende og fremtrædende i denne scene, hvor der tales meget lidt, og kun få ord fremhæves. Musikken, der kan inddeles i to motiver, begynder da Pia Kjærsgård går op mod baren. Det første motiv er præget af hurtige 16-deles akkordbrydninger spillet på noget, der lyder som marimba sammen med en snært af strygere, der et par gange også ligger på lidt længere toner. Herover høres en fløjtelyd, der på den samme tone

3 Pia Kjærsgård har faktisk sin mand med, men det ved vi ikke på daværende tidspunkt, og udtalelsen kommer derfor til at understrege oplevelsen af den ensomme person, der ingen venner har, men må foregive at have det.

4 I udsendelsen fremgår det, at Pia Kjærsgård i særlig grad har ønsket og forsøgt at få en offentlig duel med Lykketoft, men at han har afslået gang på gang.

luftigt og med staccato markerer 1 og 3-slaget og i den følgende takt forskyder sig til de ubetonede slag (4-og, 2-og). Denne to-takts-periode gentages flere gange. Lige efter at Lykketoft har forladt baren og Kjærsgaard rykker hen til Fogh og Bendtsen afløses dette lystige fløjtemotiv af et seks takter langt strygermotiv. Det spilles i legato og sætter an på 1-slaget og løfter sig på 2-og-slaget drevent en sekst op – en figur, der først sekvenseres nedad 3 gange, for herefter at bevæge sig op igen og slutte af på en høj lang tone. Begge motiver forløber flydende og uden spændingsopbygning, men de står i kontrast til hinanden på en række punkter. Hvor fløjtemotivet er hvirvlende og mere cyklisk stillestående, bliver udtrykket med det fastholdende strygermotiv fokuseret, får retning og en mørkere toning. De to motiver veksler imellem hinanden i løbet af scenen, begyndende og sluttende med fløjtemotivet. Anden gang strygermotivet tager over, er da Pia Kjærsgård i nærbillede står alene med sin øl og kigger rundt på forsamlingen og især på Lykketoft. Scenes musik slutter med fløjtemotivet, der langsomt fader ud, da Kjærsgaard nærmer sig Jelved. Motiverne etablerer med deres forskellige udtryk to rum: det ydre myldrende lette stemningsrum af overfladesocialisering og Pia Kjærsgaards indre og mere fokuserede følelsesmæssige rum, og i oplevelsen af scenen bevæger vi os ud og ind af de to rum i takt med musikken. Det er tydeligt, at lige så snart strygermotivet tager over, rykker vi inden for hos Pia Kjærsgaard. Vi dykker med motivets sekvensering så at sige ned i hendes følelser for med den afsluttende høje tone igen at vende tilbage til den ydre virkelighed.

Dette er et bud på en analyse af musikkens rolle i bar-scenen. Jeg har beskrevet musikkens karakter og koblet den til oplevelsen af en let stemning, uretfærdighed og svigt, sympati, osv. Koblinger af denne type finder sted i langt de fleste analyser af underlægningsmusik, som dog sjældent forholder sig til, hvordan og hvorfor denne slutning fra musikalsk struktur til følelser finder sted. Det er dette link, jeg vil forsøge at trække frem i det følgende. Jeg vil desuden argumentere for, hvordan de metaforiske beskrivelser af musik som f.eks. hvirvlende, flydende, let, smidig, mørk, klar, spændingsfyldt og forløsende ikke blot bunder i subjektive fornemmelser, men er forankret i en fællesmenneskelig kropslig erfaring.

2. Kognitive og musikalske strukturer

Med afsæt i filosoffen Mark Johnsons kognitive semantik mener jeg, at vi grundlæggende forstår og oplever de musikalske strukturer ud fra en kropslig erfaring med den fysiske verden.⁵ På baggrund af denne erfaring

5 Mit afsæt ligger primært i Johnsons bog *The body in the Mind – the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (1987) som imidlertid ikke omhandler musik, men for mig at se indeholder nyttige begreber for en nærmere forståelse af musik.

genereres der nogle kognitive skemaer (Johnson kalder dem billedskemaer), som vi via metaforisk projektion anvender, både når vi bevidst reflekterer over og taler om betydningen af den musikalske oplevelse, men også når musikken kommunikerer til os på et før-bevidst perceptionsniveau.

På det mest generelle niveau kan man hævde, at intet aspekt ved menneskets oplevelse og forståelse er uafhængigt af den menneskelige organismes natur. Derfor bør den kropslige erkendelse også stå centralt – ikke forstået som fysiske, kropslige reaktioner, men som kroppen som erkendelsesstruktur. Som Johnson siger: »Our reality is shaped by the patterns of our bodily movement, the contours of our spatial and temporal orientation, and the forms of our interactions with objects« (Johnson 1987, s. xix). Ifølge Johnson vil denne interaktion med verden altid indebære en anvendelse eller udøvelse af *kraft* (engelsk *force*), der således spiller en afgørende rolle for vores forståelse af verden. Der er kraft overalt omkring os og i os, og vi er derfor sjældent bevidste om den. Kun i de tilfælde, hvor den overrasker os ved at være særlig lille (et slapt håndtryk) eller særlig stor (et kraftigt vindstød), bemærker vi den. Tyngde er også en kraft betinget af tyngdekraften. Ligeledes vil en bevægelse altid skyldes en form for kraftpåvirkning. Derfor vil skemaer udsprunget af kraftgestalten typisk være involveret i al forståelse af »musik som lydlig bevægelse«. Kraft opleves altid via en form for interaktion eller potentiel interaktion. Derfor vil der også altid være en struktur eller en kausal-sekvens involveret. Døren lukker sig, fordi jeg eller vinden lukker den. Tonen klinger, fordi jeg blæser i trompeten, trykker på tangenten eller presser luft ud gennem struben på en bestemt måde. Kraften bliver hermed et middel til at opnå kausal interaktion. Agenten for denne kausale sekvens kan være levende og målrettet, eller kan være et objekt eller en hændelse. Desuden har kraft altid en given retning og styrke eller intensitet. Retningsaspektet medfører, at kraften som regel opleves som havende en kilde, en bane og et mål. Med andre ord involverer vores oplevelse af kraft *bevægelsen af et objekt eller en masse gennem tid og rum i en bestemt retning*. Dette er også fysikkens definition på en *vektor* – et begreb, som således samler centrale aspekter af oplevelsen af kraft i sig.⁶ Hvis man bruger dette begreb til at definere et overordnet skema inden for kraftgestalten (vektorskemaet), så kan der herudfra udledes tre skemaer, nemlig bevægelsesskemaet, objektskemaet og intensitetsskemaet. Disse tre mener jeg i særlig grad aktiveres i oplevelsen af musik – forstået på den måde, at

6 Vektorbegrebet er også blevet brugt uden for fysikkens verden. F.eks. brugte psykologen Kurt Lewin (1890-1947) begrebet i forbindelse med psykologiske kræfter, hvis retninger varierer afhængigt af f.eks. driftsmæssige behov. Kurt Lewin, *A Dynamic Theory of Personality*, New York, 1935. Senere har Andrew Paul Ushenko brugt begrebet i forbindelse med en æstetisk kraft eller energi – en perciperet kraft med en retning og en størrelse. Andrew Paul Ushenko, *Dynamics of Art*, Bloomington 1953, side 60-119.

erfaringen med bevægelse, objekter og intensitet fra vores fysiske verden projiceres over i vores forståelse af musik både på et før-refleksivt og et mere bevidst konceptuelt niveau.

Bevægelsesskemaet udspringer af den kropslige erfaring med at flytte sig selv eller en genstand fra et sted til et andet. Al bevægelse er karakteriseret ved en række punkter på en bane – et kontinuum af værdier – og registreringen af bevægelse fremkalder oplevelsen af en begyndelse, en varighed eller et forløb samt en slutning. Musik kan også defineres som formet lyd i bevægelse, og der findes bevægelse på mange niveauer i musikken. Melodien skaber med sine (oftest) forskellige tonehøjder en bevægelse i et vertikalt og horisontalt rum. Samtidig kan musikkens dynamik også skabe oplevelsen af bevægelse i dybden – i den tredje dimension – så musikken opleves som bevægende sig »frem« og »tilbage« i lydbilledet. Musikkens bevægelse eller frasering inddeler på et mere overordnet niveau musikken i fraser med en begyndelse, et forløb og en afrunding. Bevægelsens bane kan også være cirkulær. Cyklusser kender vi fra hjertepulsen, åndedraget, døgnrytme, årstider osv. Harmoniske rundgange er en konkret cyklusbevægelse i meget musik. Ligeledes er en repetitiv rytme i musik også en cyklus, hvad enten det drejer sig om en enkelt gentaget tone eller et pulsslag, eller om en rytmisk figur, der gentages. Oplevelsen af bevægelse i musik kan således både indeholde oplevelsen af udvikling og oplevelsen af regularitet. Bevægelsesskemaet ligger også til grund for mere overordnede metaforiske beskrivelser af den musikalske oplevelse. Således sammenligner Dowling og Harwood den musikalske oplevelse med at gå på en sti – dvs. ud fra metaforen »at lytte til musik er som at gå på en sti« – en tur der enten kan *afbrydes*, *blokeres* eller *hindres* af væltede træer eller lignende, så lytteren tvinges til at begive sig ud på en anden og måske smukkere sti. Turen kan også gennemføres *uhindret* og *smidigt* i et fast tempo (Dowling & Harwood 1986, s. 214). En beslægtet metafor er: »den musikalske oplevelse er en rejse«.

Vores erfaringer med bevægelse implicerer som regel oplevelsen af, at noget flyttes. Via *objektskemaet* oplever vi musikkens strukturer som objekter med en bestemt substans og en bestemt tekstur. Det giver sig blandt andet udtryk i beskrivelser af musikkens overflade som f.eks. ru, kantet eller glat, flydende eller fast, eller i beskrivelser af klangmassen som værende tung, fyldig, slank, let, tæt eller gennemsigtig. Det er disse opfattelser af musik som et objekt, der kan give anledning til taktile oplevelser. F.eks. kan det som underlægning meget benyttede strygerorkester (eller synthesizer-effekten *string pad*) give fornemmelsen af en tyktflydende behagelig masse (jf. udtrykket »strygersovs«). Ligeledes kan korte, skingre, metalliske toner opleves som stikkende. At opleve musikken som et objekt indebærer også oplevelsen af, at den befinder sig et sted i tid og rum. Musikken kan være nær eller fjern og forholde sig til andre lyde i lydbilledet, hvorved der skabes et virtuelt rum, som både defineres af klangenes rumlige placering i forhold til hinanden samt af musikkens ambitus (rummet mellem den dybeste og

den højeste tone).⁷ Via metaforisk projektion kan objektskemaet således bruges til at sige noget om karakteristiske egenskaber hos klangens eller soundens materiale, størrelse og karakter,⁸ hvilket igen kan relateres til en (virtuel) lydkilde som værende stor eller lille, af træ eller metal, organisk eller syntetisk osv.

Oplevelsen af musikken som objekter i et rum leder hen til et andet skema, der er relevant i forbindelse med oplevelsen af musik, nemlig *vertikalitetsskemaet*, som vi anvender, når vi begriber toner som henholdsvis høje og dybe eller tonerækker som opadgående eller nedadgående. Vertikalitetsskemaet relaterer sig således til både bevægelsesskemaet og objektskemaet. At beskrive tonerne som henholdsvis høje og dybe er imidlertid ikke universelt gældende. Andre kulturer beskriver tonerne ud fra begrebsmetaforen »toneforholdene er forhold af fysisk størrelse«, idet de beskriver dem som henholdsvis store og små toner. Suyá-folket i Amazonas, kalder høje og lave toner for henholdsvis unge og gamle og altså ud fra begrebsmetaforen »toneforhold er alders(tids)forhold« (Zbikowski 2002, s. 67-68). Man ved stadigvæk ikke, hvorfor vi foretrækker én metafor frem for en anden, og det rejser spørgsmål om, hvorvidt metaforiseringer er kulturelt arbitrære eller de, som Lakoff og Johnson mener, er motiverede af vores fysiske interaktion med omverdenen. Det kan f.eks. virke arbitrært, at vi i den vestlige kultur vælger op-ned metaforen. På et klaver eller en guitar er alle toner på linje og altså på en horisontal og ikke en vertikal akse, og på en cello og kontrabas skal man oven i købet flytte hånden nedad for at få de højere toner. Men når vi synger giver metaforen mening ud fra kroppens fysik, for når vi synger dybe toner, opstår der resonans dybt i brystet. Det gør der ikke på samme måde, når vi synger høje toner. Her opleves lyden som tættere på hovedet, der i vågen tilstand som bekendt oftest befinder sig over brystet. Det skriftlige nodesystem spiller efter al sandsynlighed også en væsentlig rolle for vores kulturs måde at opfatte toner som henholdsvis høje og lave.⁹

Intensitetsskemaet er ligeledes impliceret i bevægelsesskemaet, eftersom alle former for bevægelse medfører oplevelsen af en grad af intensitet eller energi, der angiver vektorens styrke som stærk eller svag. For den musikal-

7 Dette er interessant i forbindelse med digitale indspilninger, hvor lydene kan manipuleres så meget, at vi ikke kan genkende rummet som et fysisk realiserbart rum.

8 Jeg skelner her mellem klang og sound, idet jeg mener, at »sound« ikke kun er et engelsk begreb for klang, der er vandret over i dansk sprogbrug, men at det her har fået en mere bred betydning end klang. Hvor begrebet »klang« efter min opfattelse karakteriserer et instruments direkte tonegenerering, og altså ligger tæt på toneproduktionen, henviser »sound« bredere til det lydligt-muskalske fænomens »rumlige« karakteristisk, der ofte skabes af flere samtidige lyde og/eller klange.

9 Jeg har på ganske uvidenskabelig basis observeret, at børn under 6 år ofte bruger metaforen »små og store toner« i stedet for »høje og lave«, når de taler om lyde og musik. Disse iagttagelser peger på, at den kulturelle indlæring spiller en rolle for vores opfattelse af toneforhold.

ske oplevelses vedkommende skabes intensiteten blandt andet af musikken styrke eller volumen, men det handler ikke kun om perciperede decibel for en klang kan godt være intens, selvom den ikke er kraftig. I sådanne tilfælde vil intensiteten mere opfattes i form af tonens kerne eller nerve (jf. objektskemaet). Vi oplever også intensitet i musikken varighed, temporale tæthed (dvs. den rytmiske tæthed) samt i tonens distinkthed bestemt af tonens *attack* og *decay*. En tones attack definerer, hvor hurtigt en tone når en bestemt styrke, og decay hvor hurtigt tonen klinger ud. Klangfarvens skarphed og lydernes varighed kan også skabe en form for intensitet. Er lyden konstant, svækkes vores opmærksomhed over for den, men hvis lyden flytter sig eller ændrer sig, stimuleres vores auditive opmærksomhed. Det kender vi fra oplevelsen af at lytte til henholdsvis naboens musik gennem væggen eller en susen fra en udluftningskanal, når vi skal sove. Det sidste kan nærmest virke beroligende, hvor det første trækker opmærksomhed til sig.

Et vigtigt aspekt for vores oplevelse af musik generelt og underlægningsmusik i særdeleshed er oplevelsen af spænding og afspænding, der ligeledes relaterer sig til vores kropslige erfaring med kraft. Dette aspekt ved den musikalske oplevelse udspringer først og fremmest af intensitetsskemaet (intensitet kommer af det latinske *intendere*, der betyder at spænde, anspænde) samtidig med at det implicerer bevægelses- og objektskemaet.

Bevægelses-, objekt- og intensitetsskemaet kan give en forståelse af, hvordan vi oplever musik som et dynamisk vektorfelt, der udfolder sig både i tid og i rum – et felt, der implicerer oplevelsen af objekter, der bevæger sig i bestemte retninger med en vis grad af intensitet, eller som står næsten stille i cirkulære bevægelser (jf. de to motiver fra bar-scenen). På baggrund af vores kropslige erfaring med kraft og vektordynamikker i den fysiske verden projiceres disse erfaringer over i det mere abstrakte musikalske domæne, og gør det muligt at sætte ord på den musikalske oplevelse. Disse billedskemaer skaber basis for fundamentale, ontologiske påstande omkring det musikalske materiale som for eksempel »dette interval skaber spænding«, »høje toner er op« osv. Der er tale om skemaer, der både aktiveres i oplevelsen af musikken mikroniveau (hvordan den ene tone forholder sig til den næste) og i længere forløb (cykliske rundgange, afsluttede fraser, musikken samlede tekstur), både når vi perciperer reflekteret og ikke-reflekteret, og helt »op« i vores måde at begrebsliggøre og teoretisere over musikken på. Der er altså tale om vægtige strukturelle, intersubjektive metaforer, hvormed også musikvidenskaben strukturerer, undersøger og reflekterer over musik. Hvordan disse musikalske strukturer relaterer sig til emotionelle strukturer, vil blive belyst i det følgende.

3. Musik og følelser

Spørgsmål omkring sammenhængen mellem musik og følelser har optaget mennesket siden antikken. Musikalsk betydning bliver ofte forbundet med følelser ikke mindst i den audiovisuelle kontekst, og man taler om musik som følelsernes sprog. En eller anden form for følelsesmæssig oplevelse er formodentlig en væsentlig grund til, at vi overhovedet lytter til musik, men der findes ingen konsensus om, hvad det er i musikken, der giver anledning til bestemte følelser, eller for den sags skyld, hvad følelser overhovedet er for noget. De følelsesmæssige reaktioner, der er lettest at forstå, er dem, der er direkte knyttet til vor biologiske overlevelse som f.eks. frygt. Følelser i forbindelse med musik er sværere at gøre rede for, og måske er musikalsk genererede følelser fundamentalt anderledes end andre følelser. Det varierer desuden meget, hvad det er, man kalder en følelsesmæssig reaktion i forbindelse med musik: at fornemme en spændingstilstand i kroppen, køligt at påskønne teknikken, at græde, at få gåsehud, at få associationer til en gammel kærlighedsaffære osv. (Have 2006, s. 30f)¹⁰

Der eksisterer to teser i forbindelsen med teoretiseringen omkring musik og følelser, der har rødder tilbage til de kvaliteter, man i det antikke Grækenland tilskrev musikken: *mimesis* (imitationen og transformationen af en ydre realitet) og *katharsis* (renselsen af sjælen gennem en følelsesmæssig oplevelse).¹¹ Inden for kognitionsforskningen taler man i dag parallelt hermed om henholdsvis *expression*-teorien og *arousal*-teorien¹² og musikfilosoffen Peter Kivy, der gennem de sidste 15 år har været en stærk repræsentant for den første position, skelner igen parallelt hermed mellem den kognitivistiske og den emotivistiske position. De overvejelser, man gennem tiden har gjort og stadig gør sig om musik og følelser, indskriver sig i denne problemstilling om, hvorvidt musik repræsenterer følelser, som genkendes af lytteren, eller om musik bevirker følte følelser hos lytteren. Disse to kan godt være sammenfaldende, men er det ikke altid. Vi kan godt registrere Pia Kjærsgaards ensomhed i *Ballets dronning* uden selv at føle den. På samme måde gør trist musik os ikke nødvendigvis triste, men kan godt gøre det.

Når man i forbindelse med *expression*-teorien taler om, at musik udtrykker eller repræsenterer følelser, sker det ud fra forestillingen om, at de musikalske strukturer svarer til vores følelsesmæssige strukturer. Der findes mere eller mindre radikale udgaver af denne opfattelse, f.eks. barokkens affekt lære, hvor musikken blev betraget som bærer af klart definerbare og

10 Dele af indholdet i dette kapitel har tidligere været bragt i artiklen »Musik og følelser i danske tv-dokumentarer«, *Mediekultur*, nr. 40, oktober 2006.

11 Begreberne stammer fra Aristoteles' *Poetik*. Se i øvrigt Klaus Nielsens artikel i dette nummer.

12 F.eks. hos N. Cook, *Analysing musical multimedia*, 1998, s. 88. Vedr. Arousal: se A.C. Greens artikel i dette nummer.

velafgrænsede følelsesmomenter. Mere plausibel er opfattelsen af, at musik ikke direkte repræsenterer en konkret følelse, men at dens dynamiske form har formel lighed med følelsernes form. Den tankegang kan føres tilbage til Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* fra 1854. Her blev han foregangsmand for det, der blev kaldt den kognitive teori om følelser, der arbejder ud fra opfattelsen, at først når man kan forklare musikken »former i bevægelse«, er man i stand til at forklare, hvordan den bevæger. Oftest er det dog filosofen Susanne K. Langer, der trækkes frem som repræsentant for *expression*-teorien med hendes tanker om, at musikken opnår semantisk betydning gennem symboliseringen af følelser – en betydning, der er væsentlig forskellig fra sprogets betydning.

»Because the forms of human feeling are much more congruent with musical forms than with the forms of language, music can *reveal* the nature of feelings with a detail and truth that language cannot approach.« (Langer 1951, s. 155).

Over for *expression*-teorien står *arousal*-teorien,¹³ der tager afsæt i opfattelsen af, at musik ikke blot repræsenterer, men også fremkalder følelsesmæssige reaktioner i lytteren. Når hørelsen aktiveres ved at lyde rammer trommehinderne, bevirker det en tilstand af opmærksomhed, en *arousal*. Bevidstheden bliver opmærksom på, at der sker noget. Vores hørelse fokuserer derefter på hændelsen (hvad er kilden til lyden, hvor befinder den sig?) og opmærksomheden forhøjes og opretholdes af emotionel respons. Selv når vi sover, er hørelsen i beredskab, og den kan advare os om farer, vi ikke kan se. Når vi overraskes af en lyd, kan det medføre en følelse af angst, der får os til at flygte; eller en følelse af aggression, der får os til at gå til angreb. *Arousal* manifesterer sig som fysiologiske forandringer i det autonome nervesystem, hvoraf flere kan måles. I løbet af en *arousal* er den elektriske modstand i huden formindsket, pupillerne udvides, vejtrækningen bliver enten hurtigere, langsommere eller ustabil, blodtrykket og hjerterytmen har tendens til at stige, og der sker en forøgelse i musklernes spændingstilstand, som ofte ledsages af fysisk uro. Desuden bliver svedkondensering og fingertemperatur lavere. Disse »vækkelser« peger i retning af en eller anden form for biologisk bestemt forstadium til at være på vagt før en evt. handling. Hørelsen er ikke designet til musiklytning, men til overlevelse i verden, men ifølge *arousal*-teorien har vores kognitive reaktioner i forbindelse med musik mange ligheder med den måde, vi i det hele taget reagerer på omverdenen på. Både reklamemusik og diverse signaturlodier og ringetoner udnytter da også, at en grundlæggende egenskab ved høresansen er vækkelsen af opmærksomhed.

13 Blandt bidragsydere til *arousal*-teorien kan nævnes musikforskere som Carol Krumhansl, Patrik N. Juslin og Alf Gabriellsson.

Psykolog Carol Krumhansl har gennemført nogle omfattende empiriske undersøgelser, der bekræfter *arousal*-teorien (Krumhansl 1997, s. 336-352). Flere af hendes resultater viste et gensidigt forhold mellem testpersonernes verbale beskrivelser af deres følelsesmæssige oplevelse af nogle musik-eksempler og de fysiologiske reaktioner og aktiveringstilstande, der samtidig blev målt i deres autonome nervesystem. Et af resultaterne viste, at den *triste* musik bevirkede størst forandring i bl.a. puls, blodtryk, og fingertemperatur. Musik, der blev beskrevet med følelsen *frygt*, viste størst udsving i blodgennemstrømningen, og den *glade* musik havde størst indvirkning på vejtrækningen. Krumhansl kan dermed konkludere, at de musikalske følelser ser ud til at have deres eget mønster af fysiologiske symptomer, og at vi registrerer følelsen direkte ud fra disse fysiologiske ændringer i kroppen. Men resultaterne stemte ikke overens med undersøgelser af de ikke-musikalske følelsers fysiologi – dvs. at en ikke-musikalsk-foranlediget følelse af glæde ikke viser de samme ændringer i vejtrækningen, som den musikalsk-foranledigede glædes-følelse. Så selvom vi bruger begreberne for de kategoriale følelser, når vi beskriver musikken, er der meget, der tyder på, at musikalske følelser er forskellige fra disse. Derfor er det også problematisk, at det er de kategoriale følelser, der danner grundlag for Krumhansls undersøgelse, og at hun samtidig mener, de opstår uden om en kognitiv vurdering af dem.

Hanslick, der før blev nævnt i relation til *expression*-teorien, argumenterer ligesom mange andre ud fra, at følelser behøver et objekt for at eksistere. Hans pointe er, at musikken aldrig i sig selv kan betyde selve følelsen, men kun adjektiverne og nuancerne omkring eller toningerne af følelsen: kærlighed kan være stormende, mild osv. (Hanslick 1885, s. 22).

What, then, from the feelings, can music present if not their content? Only that same dynamic mentioned above. It can reproduce the motion of a physical process according to the prevailing momentum: fast, slow, strong, weak, rising, falling. Motion is just one attribute, however, one moment of feeling, not feeling itself. . . . Motion is the ingredient which music has in common with emotional states and which it is able to shape creatively in a thousand shades and contrasts.¹⁴

Peter Kivy er enig med Hanslick så vidt, at musik i sig selv ikke kan udtrykke følelser, som kræver et objekt (f.eks. kærlighed, jalousi), men godt kan udtrykke f.eks. glæde og tristhed, som ikke kræver et objekt (Kivy

14 Af forståelsesmæssige grunde benytter jeg her Geoffrey Payzants engelske oversættelse fra 1986 af Hanslicks *Vom Musikalish Schönen* (den nyeste på det engelske sprog) her citeret fra Kivy, *The Fine Art of Repetition*, 1993, s. 271. For uddybning af Hanslicks position i denne diskussion se fjerde del »Music and Emotion« i *The Fine Art of Repetition*, side 229-324.

1990, s. 165). Hanslick og Kivy bruger hver deres billede til at beskrive, hvordan musik udtrykker disse følelser – henholdsvis ved at sammenligne med en cypres og en Skt. Bernhards hund. Musikken lyder trist på samme måde, som disse ser triste ud, ikke fordi de er triste, men fordi der er nogle sammenfald mellem deres udseende og en trist persons udseende og udtryk. Som repræsentanter for *expression*-teorien mener de således, at musikken ikke i sig selv er eller kan gøre lytteren trist, ej heller var komponisten nødvendigvis trist, da han eller hun komponerede musikken. Musikken præsenterer imidlertid tristedens ydre form, og her er bevægelsen helt central, som det også fremgår af Hanslick-citatet ovenfor.

Hanslick, Kivy og Langer argumenterer på hver deres måde for, at lighederne mellem musik og følelser er mere uåndgribelige, end hvad de etablerede følelseskategorier kan rumme.¹⁵ Kategorialfølelserne virker på en eller anden måde for afgrænsede og reducerende for den flygtige musikalske oplevelse. Hanslick udtaler i citatet, at musik kan repræsentere følelsernes *dynamik*. At *bevægelsen* er det, som musikken og følelserne har til ælles, men at denne bevægelse ikke kan karakteriseres som følelse. Det mener jeg heller ikke den kan, ikke i kategorial forstand i hvert fald, og ikke i forbindelse med objektkrævende følelser.

Udviklingspsykolog Daniel N. Stern har imidlertid udviklet begrebet *vitalitetsfølelser* til netop at fange disse mere dynamiske følelseskvaliteter (Stern 1985). Vitalitetsfølelser er følelestilstande, der ikke er knyttet til nogen definerbar genstand, men alligevel synes rettede mod noget. De har netop ikke kategorialfølelsernes fokuserede indhold, men reflekterer snarere måden, hvorpå en bestemt handling udføres. Stern udviklede begrebet, da han manglede en betegnelse for den form for følelseskvaliteter, der opleves nu og her, i *real-time* og han bringer således tidsdimensionen ind i definitionen af følelser. Vitalitetsfølelserne er de kontinuerlige skift i følelsesstadier, som med Sterns ord bedst karakteriseres ved dynamiske eller kinetiske betegnelser såsom brusende, blegnende, flydende, eksplosiv, crescendo, decrescendo, bristende, langtrukken, sløv, energisk, munter osv. (Stern 1985, s. 64).¹⁶ Disse begreber giver i sig selv associationer til den musikalske oplevelse. Der er i forbindelse med vitalitetsfølelserne således tale om kvaliteter, der har ligheder med vores kropslige erfaringer med kraft og dermed med tre billedskemaer knyttet til intensitet, objekt og bevægelse. Vitalitetsfølelserne er amodale, dvs. de kan udtrages fra stimulusverdenen inden for alle sansemodaliteter (hørelsen, synet, føle-, smags- og lugtesan-

15 Ifølge den kategoriale tilgang til følelser oplever vi følelser i afgrænsede kategorier som f.eks *glæde*, *vrede*, *tristhed* og *frygt*. Disse udgør kernen i vores kategorisering af følelserne, og alle andre følelser udvikles ud fra disse basisniveauer.

16 Hanslick kommer med lignende beskrivelser af fællestrek ved musik og følelser, nemlig »styrke, hurtighed, stigen, dalen, ilen, nølen, sammenslyngning, bevægelse«. *Om det Skjønne i Musikken*, 1885, side 22.

sen). De kommer og går ligesom tanker, og påvirker organismen samtidig med, at de almindelige, kategoriale følelser kommer og går. Stern påpeger, at det nogle gange er kategorialfølelserne, der er det centrale for oplevelsen, og andre gange vitalitetsfølelserne. Hver især tilfører de betydning til oplevelsen for aktøren og percipienten. Vi oplever vitalitetsfølelser i forbindelse med blandt andet mimik, kropsholdninger og gangarter – igen noget vi har svært ved at sætte ord på, men som har en effekt og kommunikerer et væld af betydning. Vitalitetsfølelserne spænder over et par sekunder (et til tre sekunder og sjældent over fem) svarende til korttidshukommelsen, også kaldet den perceptuelle nutid, det udstrakte »nu« eller det subjektive »nu«. ¹⁷ Vi oplever dem derfor som et forløb, der har et forudsigeligt endepunkt: åndedraget, hjertebanken, gråd, snøften, sult, suk, den synkrone blinken med øjnene, gang og forskellige andre kropslige bevægelser opleves alle med velkendte vitalitetskonturer.

Begrebet vitalitetsfølelser (*vitality affects*) introducerer Stern i bogen *Barnets interpersonelle univers* fra 1986, der bygger på observationer af spædbørns kommunikation med omverdenen. Senere introducerer han begrebet *vitalitetskonturer* (*vitality contours*) – blandt andet i en artikel fra 1999. Hans definitioner af de to begreber kan være vanskelige at skelne, men Stern siger dog selv, at vitalitetskonturerne er en bredere kategori, som inkluderer, men ikke begrænses af følelser (Stern 1999, s. 70). Vi oplever vitalitetskonturer i verden og i os selv og omsætter disse til vitalitetsfølelser, jf. følgende citater fra Stern:

»What we mean, then, by *vitality contours* are the continual shifts in arousal, activation, and hedonics occurring split-second-by-split-second that are evoked by events taking place in the body and mind of the self and others and which are integrated into temporally contoured feelings.« (Stern 1985, s. 70).

»Den analoge oversættelse af oplevelsen af et andet menneskes adfærd til følelser indebærer via den tværmodale evne, at perceptionen af timing, intensitet og form omdannes til mærkbare vitalitetsfølelser i os selv.« (Stern 1999, s. 168).

Sterns definition af vitalitetsfølelser kobler således *ekspression*-teorien og *arousal*-teorien, idet han både taler om genkendelse af vitalitetskonturer i vores omverden og os selv, men også om, hvordan disse konturer kan

17 Det er en struktur, der findes mange steder i vores måde at udtrykke os og opleve på. Sætningsopbygningen i talt eller skrevet sprog svarer som regel også til tre til fem sekunders varighed. To sekunder er ligeledes varigheden for gestik og ansigtsudtryk, D. Stern, »Vitality Contours«, op. cit., side 72. Stern henviser til undersøgelser foretaget af P. Fraisse, *The Psychology of Time*, 1963.

omsættes direkte til følte vitalitetsfølelser. Hvor billedskemaerne er mentale strukturer, er vitalitetsfølelserne emotionelle strukturer baseret på de samme parametre af *bevægelse*, *intensitet* og *objekt*. Ligesom vektorstrukturerne er vitalitetskonturerne en basal enhed, der er isomorf med det fænomen, de beskriver – i dette tilfælde musikken. Musikken har i sin egenskab af lydige vitalitetskonturer derfor privilegeret adgang til både at repræsentere og bevirke vitalitetsfølelser.

Stern beskæftiger sig ikke selv med musik, men hans beskrivelser af vitalitetsfølelserne og især vitalitetskonturerne har meget tilfælles med *expression*-teoretikernes beskrivelser af musikkens evne til at repræsentere følelser som form.¹⁸ Langer siger f.eks:

»There are certain aspects of the so-called »inner life« – physical or mental – which have formal properties similar to those of music – patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change etc. «(Langer 1951, s. 228).

Også hos Hugo Münsterberg, der regnes for den første egentlige filmteoretiker, kan man finde lignende og filmæstetisk interessante formuleringer fra 1916, hvor filmen stadig var stum.

»We come nearer to the understanding of its [IH: the film's] true position in the esthetic world, if we think at the same time of ... the art of the musical tones. They have overcome the outer world and social world entirely, they unfold our inner life, our mental play, with its feelings and emotions, its memories and fancies, in a material which seems exempt from the laws of the world of substance and material, tones which are fluttering and fleeting like our own mental states.« (Münsterberg 1970 (1916), s. 72-73).

Svagheden ved sådanne udtalelser er imidlertid, at de ikke specificerer hvad det »inner life«, som de begge taler om, er for en størrelse. Det har jeg med Stern udviklingspsykologiske undersøgelser forsøgt at komme et skridt nærmere, selvom der stadig er manglende klarhed i Sterns definitioner. Jeg vil med denne kobling hævde, at studiet af den musikalske oplevelse kan lære os noget om følelser, ligesom studiet af vitalitetsfølelserne kan lære os noget om den musikalske oplevelse. Samtidig mener jeg, at man med denne teoris fokus på de strukturelle, formmæssige ligheder mellem musik og følelser ligeledes kan anvende den i en diskussion om relationen mellem den emotionelle og den æstetiske oplevelse af musik.

18 Stern henviser selv til Langer flere steder. Se i øvrigt S.-E. Holgersens artikel i dette nummer.

Neurologen Antonio Damasio har uafhængigt af Stern udviklet et begreb svarende til vitalitetsfølelser, som han kalder *baggrundsfølelser*. Han siger blandt andet om disse følelser: »background feelings help define our mental state and color our lives« (Damasio, 2000, s. 287). I citatet nedenfor sammenligner han baggrundsfølelserne med oplevelsen af minimalistisk musik og bekræfter dermed ligheden mellem disse følelser og oplevelsen af den enkle, tilbagetrukne underlægningsmusik, som der også er på spil i *Ballets dronning*

»I call it background feeling because it originates in »background« body states rather than in emotional states. It is not the Verdi of grand emotion, nor the Stravinsky of intellectualized emotion but rather a minimalist in tone and beat, the feeling of life itself, the sense of being.« (Damasio, 1994, s. 150).

Hvis man accepterer, at underlægningsmusikken kan kommunikere disse følelsesnuancer, så er der altså, hvis man skal anvende Damasio's ord, tale om, at den kan kommunikere intet mindre end »følelsen af livet selv, og en fornemmelse af at være«. Jeg vil i forlængelse af Stern og Damasio hævde, at underlægningsmusik kan være med til at fremme oplevelsen af noget virkeligt – tilføre en vitalitet til den audiovisuelle helhed, som ikke kan repræsenteres i billeder og tale alene. I forbindelse med dokumentariske fremstillinger har musikken en særlig diskret og præcis måde at formidle disse følelser på. Havde speakeren i *Ballets Dronning* sprogligt skulle formidle, hvordan Pia Kjærsgaard føler, når kollegaerne vender hende ryggen, ville udsendelsen for det første miste sig saglige troværdighed, og for det andet ville nuancerne omkring disse følelser udeblive.

4. Koblingen af musikken til den narrative kontekst

På samme måde som vi oplever vores omverden, oplever vi narrative, audiovisuelle udtryk som et dynamisk netværk af kategorial- og vitalitetsfølelser. Det er, i forlængelse af Stern, min opfattelse, at det primært er i form af vitalitetsfølelser, vi oplever musikken.¹⁹ Men på samme niveau som vejret og de hormonelle forandringer i kroppen kan musikken også være katalysator uden selv at være objekt for mere fokuserede følelsesoplevelser. I udsendelsen *Ballets dronning* oplevede jeg primært musikkens strøm som vitalitetsfølelser. Når jeg i analysen beskriver musikken som værende symbol på f.eks. ensomhed og svigt, så er det, fordi jeg definerer musikkens betydning

¹⁹ Det er selvfølgelig ikke kun musikken, der kommunikerer vitalitetskonturer. De aflæses også i personernes bevægelser, mimik, tonefald osv.

ud fra eller via koblingen til handlingen og billederne. Jeg vil i det følgende pege på mulige koblingsmuligheder mellem musik og den narrative kontekst og dermed blandt andet belyse, hvordan musikkens kommunikation af vitalitetsfølelser kan indgå i oplevelsen af mere fokuserede følelser.

I bogen *Den lyttende tilskuer* peger Birger Langkjær på tre indbyrdes afhængige instanser, som tilskueren relaterer og forstår musikkens ekspressivitet i forhold til i fiktionsfilm: den fiktive (eller faktiske) persons subjektive tilstand, den dramatiske situation og tilskuerens overordnede sympatistrukturer.²⁰ Langkjærs analyser i bogen bekræfter, at de tre instanser ikke kan holdes adskilte i praksis, da fokuseringsprocesserne ofte fungerer samtidigt og veksler ud og ind imellem hinanden, og til syvende og sidst alle relateres til receptionen og dermed bestemmes af recipientens forskellige grader af opmærksomhed. Via disse tre instanser kobler musikken sig til handlingen og er med til at forme en følelsesmæssig oplevelse.

Når vi oplever, at musikken kobler sig til bestemte personer i fortællingen og beforder en følelsesmæssig oplevelse, er der forskel på, hvorvidt vi registrerer og forstår en følelse hos en person, vi ser på skærmen, eller hvorvidt vi selv føler en følelse (jf. forskellen på *expression*-teorien og *arousal*-teorien fra før). Når vi oplever selv at føle noget, er der igen forskel på, om vores følelser er identiske med eller forskellige fra personen på skærmens følelser. Men hvilken forbindelse der opstår mellem recipient og person, afhænger i høj grad også af recipientens opmærksomhed og empatiske evner. Centralt for disse processer er derfor begreber som identifikation, sympati og empati. Det falder naturligt for os, at vi, via det filmteoretiker Torben Grodal kalder kognitiv identifikation, prøver at simulere personens perception og følelser ud fra den kontekst, personen befinder sig i (Grodal 1997, s. 88-89). Det er en biologisk bestemt evne hos mennesket, der også findes hos dyr, og som ruster os til social kommunikation, og gør det lettere at forstå andres motiver for deres handlinger (Jf. Grodal 1997, s. 86 og 79). Kognitiv identifikation behøver ikke nødvendigvis at medføre empati (empatisk identifikation), men gør det ofte i recipientens søgen efter motiver for en bestemt handling eller reaktion hos personen. I bar-scenen fra *Ballets dronning* vil vi muligvis opnå en følelse af medlidenhed med Pia Kjærsgaard, en følelse, som hun

20 Birger Langkjær, *Den lyttende tilskuer*, kapitel 3. Parentesen »(eller faktiske)« er min tilføjelse.

Tilsvarende tre niveauer findes hos Jeff Smith »Movie music as Moving Music«, op. cit., hvor han blandt andet siger: »...cognitive approaches to film music can improve on psychoanalytic accounts to the extent that they can specify and catalogue the film score's affective functions, namely music's ability to enhance the emotional responses of spectators, to signify the emotional states of characters, and to convey the overall mood or tone of a scene«, side 150-151.

godt selv kan have, men efter al sandsynlighed ikke har, eftersom den i høj grad iscenesættes i redigeringen.²¹

Tilskuerens overordnede sympatistrukturer spiller også ind i den emotionelle oplevelse af bar-scenen. Pia Kjærsgaard er en kontroversiel politiker, som de fleste voksne mennesker i Danmark har en klar holdning til. Indædte modstandere vil opleve scenen helt anderledes end hendes tilhængere, og vil i stedet for medlidenhed måske snarere føle skadefryd, lige meget hvor meget fremstillingen lægger op til den første følelse.

Angående musikkens kobling til situationer, mener jeg, at vi får et eksempel på det med det livlige 16-dels-akkompagnement og fløjtemotivet i bar-scenen. Fløjtemotivet med sit lette, hvirvlende, diffuse udtryk genererer en ufokuseret stemning, der netop ikke kobler sig til personer, men til situationens overfladiske socialiseren.

Som supplement til Langkjærs tre instanser, som musikken kan fortolkes og opleves gennem – henholdsvis den fiktive persons subjektive tilstand, den dramatiske situation og tilskuerens overordnede sympatistruktur – vil jeg nævne et fjerde aspekt, som, jeg mener, i særlig grad aktualiseres i netop dokumentarudsendelser, men ikke umiddelbart i *Ballets Dronning*. Det er afsender- eller udsigelsesaspektet. Musikkens kobling til afsenderen (f.eks. i form af journalisten i dokumentarudsendelser) giver ikke nødvendigvis anledning til en stemning eller en følelse, men måske i højere grad en distance-ret refleksion over det fortalte. Min pointe er, at når musikken peger på eller peges på af udsigelsesniveauet, kan det give anledning til refleksioner over musikkens tilstedeværelse: Hvad vil musikken mig? Hvad er intentionen og motivet bag musikken? Det sker blandt andet i en anden dokumentar, der portrætterer en dansk politiker, nemlig *Fogh bag Facaden* af Christoffer Guldbrandsen (DR 1, 2003). Her anvendes kendte temaer fra storladent romantisk orkestermusik. I modsætning til musikken i *Ballets dronning* giver denne musik anledning til flere paramusikalske associationer som f.eks. EU (finalesatsen fra Beethovens 9. symfoni kendt som officiel EU-hymne), drillende barnlighed («Sukkerfeens dans» spillet på celeste fra Tjajkovskijs *Nøddeknekkeren*), trist dekadence iblandet en smule (cirkus)komik (Sjostakovitj's vals nr. 2 fra *Jazz suite 2* med saxofon og basun). Musikken hæver sig her ud fra selve fortællingen, bliver selvpåpegende og fungerer som ydre (ironiske) kommentarer. Musikkens rolle i dokumentarudsendelser er derfor ikke begrænset til at medvirke til en følelsesmæssig oplevelse af ind- eller medlevelse. Musikken kan også skabe et associationsrum for analytisk distance og refleksion. Det finder jeg imidlertid ingen eksempler på i *Ballets dronning*, hvor musikken kommunikerer via lydlig vitalitetsfø-

21 I et interview til *Ekstrabladet* er Pia Kjærsgaards egen kommentar til denne scene og udlægningen af den som kollegaernes afvisning af hende: »Ja, det ser ret markant ud på tv. Jeg husker udmærket episoden«. *Ekstrabladet* 30. januar 2006, 1. sektion, side 18. Hun hverken be- eller afkræfter altså oplevelsen af afvisning.

lelser, der på forskellig vis kobler sig til konteksten, og derfor i modsætning til store dele af musikken i *Fogh bag facaden* opleves som dybt integrerede i fortællingen.

Vores film og tv-musikalske erfaring er så omfattende, at de fleste mennesker er yderst kompetente og lynhurtige til at trække betydning ud af musikken, men det foregår som regel på et før-refleksivt perceptionsniveau. Som jeg var inde på med begrebet vitalitetsfølelser, så har vores måde at opleve underlægningsmusik på fællestræk med den måde, vi aflæser kropssprog, mimik og andre ikke-verbale kommunikationsformer på. Vi er ligeledes eksperter i at betragte og skabe betydning ud fra andres gestik, mimik og stemmeføring, og vi drager ofte vidtrækkende slutninger på baggrund af disse før-bevidste registreringer. Videnskabelige forsøg af blandt andre den amerikanske psykolog Albert Mehrabian har vist, at det betyder langt mere for os, hvordan en persons ansigtsudtryk og stemme er, end det, hun rent faktisk siger.²² På samme måde med underlægningsmusikken. Selvom en person skildres visuelt og verbalt som barbarisk og usympatisk kan en mild, afbalanceret, rolig musik eller en munter lirekassemusik ændre og nuancere oplevelsen af denne skildring.

Der melder sig derfor også nogle spørgsmål af mere etisk karakter i forbindelse med anvendelsen af underlægningsmusik i seriøse, dokumentariske politikerportrætter som *Ballets dronning*. Det er udsendelser, som når bredt ud til mange seere og som – selvom der ikke findes præcise målinger af det – efter al sandsynlighed har indflydelse på vores opfattelse af politikerne og dermed på demokratiet. *Fogh bag facaden* blev af politiske kommentatorer nævnt som hovedårsagen til, at partiet Vestre tabte 8 % af sine især kvindelige vælgere i tiden efter, den blev sendt på tv, idet den fremstillede Fogh som en stærk, men også følelseskold og arrogant forhandlingsleder, der behandlede sine kollegaer dårligt. Og i forbindelsen med *Ballets dronning* er der muligvis ikke langt fra følelsen af sympati og identifikation til følelsen af autenticitet og tillid, som er essentielt for demokratiet. Man kan også spørge, om det overhovedet er muligt at være uenig med en person, som man føler empati overfor? Og hvorvidt vil denne følelse hænge ved, når vi hører Pia Kjærsgaard udtale sig i en anden kontekst. Der er ingen tvivl om, at politikerne er meget bevidste om disse mekanismer. I et interview til *Eks-trabladet* under overskriften *Tårerne trillede da Pia Kjærsgaard så aftenens tv-dokumentar om sig selv*, udtaler Kjærsgaard: »Jeg synes tv-udsendelsen viser mig, som den jeg er. Den ægte Pia, den sande Pia«, og på spørgsmålet,

22 Vedfelt henviser side s. 158 i bogen *Bevidsthed* til Albert Mehrabians forsøg fremlagt i *Silent Messages* 1981, s. 76-77. Resultaterne viste, at vores indstilling til en samtalepartner ikke i så høj grad bygger på det vedkommende siger, men i højere grad på stemmens klang og ansigtsudtrykket. Omregnet i procent viste Mehrabians forsøg, at det verbale udtryk udgjorde 7 %, stemmes kvaliteter 38 % og ansigtsudtrykket 55 % af det samlede indtryk.

om det vi ser i bar-scenen, ikke endnu engang er den kølige side af Fogh, præcis som vi så det i *Fogh bag facaden*, svarer hun igen åbent (jf. note 21), men alligevel med et klart budskab: »Det vil jeg helt overlade til den enkelte seer at vurdere. Men under sådan en valgkamp er Fogh jo – om nogen – utrolig kontrolleret. Han er næsten som en maske. I modsætning til mig, vil jeg sige. Jeg forsøger hele tiden at være mig selv«. Hun får her fremhævet billedet af sig selv som følsom, ægte og troværdig i modsætning til statsministeren. Følelser er – med den øgede tendens til æstetisering og emotionalisering af den politiske kommunikation – blevet et vigtigt parameter i fremstillingen af politikere i dag. Det ser jeg ikke som noget problem i sig selv, men et øget kendskab til de æstetiske virkemidler hvormed følelser genereres og konstrueres i udsendelser som *Ballets dronning* vil uden tvivl ruste os bedre som borgere i et demokratisk samfund.

Supplerende materiale til denne artikel findes på www.musikterapi.aau.dk/musikogspsykologi – se side 636.

LITTERATUR

- ARISTOTELES (1992): *Poetik*, på dansk ved Poul Helms. København: Hans Reitzels Forlag.
- COHEN, A.J. (1990): Understanding Musical Soundtracks. IN: *Empirical Studies of the Arts*, vol. 8 nr. 2, s. 111-123.
- COOK, N. (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- DAMASIO, A.R. (1994): *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: G.P. Putnam.
- DAMASIO, A.R. (2000): *The Feeling of what Happens. Body, emotion and the making of consciousness*. London: Vintage
- DOWLING, W.J. & HARWOOD, D. (1986): *Music Cognition*. Chestnut Hill, Massachusetts: Academic Press Inc.
- GRODAL, T. (1997): *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford University Press.
- HANSLICK, E. (1885): *Det Skjønne i Musikken*. Bergen: Chr. W. Huuns Forlag.
- HAVE, I. (2006): Danish Top Politicians Underscored. IN: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, nr. 22, december 2006.
- HAVE, I. (2004): *Det musikalske underspil: En undersøgelse af underlægningsmusikens betydning, belyst gennem den journalistiske tv-dokumentar*, ph.d.-afhandling, Århus Universitet.
- HAVE, I. (2006): Musik og følelser i danske tv-dokumentarer. IN: *Mediekultur*, nr. 40, oktober.
- JOHNSON, M. & LAKOFF, G. (1980): *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
- JOHNSON, M. (1987): *The Body in the Mind – the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. The University of Chicago Press.
- KIVY, P. (1990): *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press.
- KIVY, P. (1989): *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of the Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.

- KIVY, P. (1993): *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press.
- KRUMHANSL, C. (2002): Music: A Link Between Cognition and Emotion. IN: *Current Directions in Psychological Science*, vol. 11 nr. 2, s. 45-51.
- KRUMHANSL, C. (1997): An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology. IN: *Canadian Journal of Experimental Psychology*, vol. 51 nr. 4, s. 336-352.
- LANGER, S. K. (1951): *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library.
- LANGKJÆR, B. (2000): *Den lyttende tilskuer*. København: Museum Tusulanum.
- MÜNSTERBERG, H. (1916): *The Film: a psychological study: The silent photoplay in 1916*. New York: Dover Publications, 1970 (i 1916 publiceret under titlen *The Photoplay: A Psychological Study*).
- SLOBODA, J.A. & JUSLIN, P. (red.) (2001): *Music and Emotion*. Oxford University Press.
- SMITH, J. (1999): »Movie Music as Moving Music«: IN: Platinga, C. R. & Smith, G. M. (red.), *Passionate Views – Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- STERN, D.N. (1985): *Barnets interpersonelle univers*. København: Hans Reitzels Forlag. 1999.
- STERN, D.N. (1999): Vitality Contours: The Temporal Contour of Feelings as a Basic Unit for Constructing the Infant's Social Experience: IN: P. Rochat (red.), *Early Social Cognition*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- VEDFELT, O. (1996): *Bevidsthed*. København: Gyldendal.
- ZBIKOWSKI, L. (2002): *Conceptualizing Music, Cognitive Structure, Theory and Analysis*. Oxford University Press.

Tv-udsendelser:

Ballets Dronning, Helle Faber, TV 2 dok., 30. januar 2006.

Fogh bag Facaden, Christoffer Guldbrandsen, DR 1, 22. april 2003.