

Syddansk Universitet

# *Det Ny Merino*

*#17*

Institut for Sprog og Kommunikation

Lyd og stemninger i multimodale  
tekster

Trine Lemvig Christensen

April 2017

ISSN: 2445 – 6764

Copyright ©

Artiklen må bruges og genbruges under Creative Commons licens BY-NC-ND, hvilket betyder, at den må gengives og spredes elektronisk eller på anden måde, hvis det sker med klar kildeangivelse og/eller med link tilbage til den pågældende gengivelse.

Redaktion: Flemming Smedegaard, Iben Malthe Roldsgaard & Katrine Slott Nielsen



## **Præsentation af forfatteren**

Trine Lemvig Christensen

Kandidatstuderende ved International Virksomhedskommunikation, Syddansk  
Universitet

Medlem af forskningsgruppen CMC

# Lyd og stemninger i multimodale tekster

Trine Lemvig Christensen

## Abstract

*Lyden og interaktionen mellem auditive og visuelle ressourcer i multimodale tekster er i høj grad med til at skabe stemninger i multimodale tekster. Artiklen præsenterer derfor indledningsvist en tilgang til lyd som stemningsskabende virkemiddel og undersøger hvorledes det er muligt ud fra auditive ressourcers struktur at sige noget om de stemninger, der søges skabt i multimodale tekster. Herefter introduceres en række socialesemiotiske begreber herunder Experiential Meaning Potential og Provenence (van Leeuwen, 1999), for at belyse de forskellige måder, hvorpå auditive virkemidler kan frembringe associationer hos tilskueren.*

*Van Leeuwens interpersonelle system over auditiv modalitet anvendes som redskab til at identificere auditive ressourcer i 30 forskellige reklamefilm. Derudover inddrages visuelle socialesemiotiske begreber for at belyse lydens rolle i samspillet mellem auditive og visuelle ressourcer.*

*Ved at anvende en socialesemiotisk tilgang til et hierarkisk lige samspil mellem auditive og visuelle ressourcesystemer viser artiklen, hvorledes lyd i høj grad er med til at skabe stemninger i multimodale tekster. Derudover præsenterer artiklen tilføjelser til systemet, som beskriver auditiv modalitet, samt diskuterer svagheder og styrker ved systemet.*

## Introduktion

”Lyden anses for at spille en væsentlig og ofte dominerende rolle i semiotisk samspil med de levende billeder (...)” (Boeriis, 2009: 16).

Som citatet ovenfor antyder, er artiklens omdrejningspunkt lydets rolle i multimodale tekster.

Den overordnede målsætning med artiklen er at vise hvorledes lyd er med til at skabe stemninger i multimodale tekster. Derudover også hvorledes det er muligt ud fra auditive ressourcers struktur at sige noget om de stemninger, der søges skabt i multimodale tekster.

Theo van Leeuwen giver med bogen *Speech, Music, Sound* (1999) det første bud på en socialesemiotisk tilgang til auditiv kommunikation. Heri præsenterer van Leeuwen bl.a. det interpersonelle system over auditiv modalitet, som i denne artikel anvendes som redskab til at identificere auditive ressourcer i 30 forskellige reklamefilm.

Værket udgør artiklens teoretiske grundlag for den auditive socialesemiotik. Derudover vil bidrag fra Morten Boeriis (2009), David Machin (2010) og Gilbert Gabriel (2011) blive inddraget.

Som nævnt ovenfor vil van Leeuwens interpersonelle system over auditive modalitet blive anvendt. Modalitet i lyd handler om ”the degree and kind of truth we will assign to it”(1999:170). Denne sandhed er afhængig af måden hvorpå en række parametre anvendes i artikulationen af lyde samt konteksten – herunder kodningsorienteringen – der anvendes. Artiklen giver derfor en udførlig indføring i de modalitetsmarkører og kodningsorienteringer, som van Leeuwen opererer med.

Artiklens resultater og fund er blevet afprøvet gennem samtaler med kommunikationsbureauet Nørgård Mikkelen. Afprøvningen blev udført med henblik på både at opnå øget indsigt i reklamebranchens praksis, men også for at afprøve og diskutere resultaterne samt at medtage synspunkter og erfaring fra praksissen omkring produktionen af reklamefilm.

For at placere tilgangen til lyd som stemningsskabende virkemiddel introducer artiklen indledningsvist bidrag fra Barthes (1977), Schafer (1969), Cooke (1959), Tagg (2013), Langkjær (2000) og Graakjær (2011). Herefter anvendes bidrag fra Lars Bo Jensen (2010), Tagg (2013) og Martin Heidegger (1930) til at undersøge muligheden for at gå fra strukturen i auditive ressourcer til stemninger.

Artiklens ambition er at forsyne læseren med redskaber, der gør denne i stand til at håndtere og analysere lydets rolle i komplekse multimodale tekster, samt at kunne identificere modalitetsmarkørerne i auditive ressourcer, for på den måde at kunne sige noget om de stemninger, der søges skabt.

## **Lyd som stemningsskabende virkemiddel**

Formålet med dette afsnit er at give et overblik over, hvordan et udpluk af teoretikere har placeret og defineret lyd som stemningsskabende virkemiddel.

### **Integrationen af lyd, musik og tale i et system**

Roland Barthes udgav i 1977 værket "Image, Music, Text". Heri præsenterer Barthes bl.a., hvordan mennesker beskriver musik med adjektiver.

Når vi skal beskrive fx et soundtrack til en film eller den anvendte musik eller lyd i reklamefilm, beskrives dette ofte med adjektiver som fx "glad", "ond" eller "kærlig".

Barthes beskriver videre, at der i musik findes noget fiktivt, som har til hensigt at forsikre og placere den, der hører det, og at dette opdagede univers beskrives gennem adjektiverne i sproget (ibid.).

I 1969 udgav R. Murray Schafer bogen "The New Soundscape". Med denne forsøger Schafer som det første at definere "hvad er musik?". I den forbindelse spørger Schafer den amerikanske komponist og musikteoretiker John Cage om hans definition af musik. Til det svarer Cage: "Music is sounds, sounds around us whether we're in or out of concert halls: Cf. Thoreau" (ibid.:1). Herefter forsøger Schafer at nærme sig en definition af musik, og han præsenterer i den forbindelse tanker og pointer om nye ressourcer i musikken. Han argumenterer for, at de nye tilgange til musik kræver en ændret attitude til studiet af musik, og at denne ændrede attitude vil medføre en interdisciplinær viden og tilgang til musik (ibid.:2-3). Disse iagttagelser bekræfter indeværende artikels fokus på at integrere lyd, tale og musik under et samlet auditivt system, fordi de nye ressourcer, Schafer beskriver, netop åbner op for muligheden for at tilgå lyd, musik og tale som et betydningssystem.

Schafer forudser endvidere, at det basale ordforråd om musik vil ændre sig, og at man i højere grad vil tale om "Sound objects" end "triads" og "appoggiatura" (ibid.). Denne iagttagelse er interessant, fordi det i nogen grad åbner op for muligheden for at beskrive auditiv semiotik mindre specificeret, således at lægmænd også kan benytte sig af viden om resourcesystemet.

Konklusion på Schafers arbejde bliver i grove træk, at mennesket i højere grad må omfavne de lyde, der findes i universet omkring os og lave studier heraf (ibid.:62). På den måde vil partcipanter fra forskellige discipliner tvinges til at arbejde sammen og opdage nye felter at undersøge.

Schafer slutter af med at postulere, at universet er vores orkester, og at vi ikke må lade mindre end netop dette udgøre territoriet for nye studier (ibid.). "Farewell slumbering piano... You have stated your case well. Let now others state theirs" (ibid. 64). Pointen i forhold til lyd og musik som stemningsskabende virkemiddel er derfor, at alle lyde må medtages i analysen og behandlingen af disse, og at mennesket i høj grad påvirkes af alle lyde i og omkring os: "(...) Keep a world sound diary. Wherever you go take note of what you hear. We are all in the world Symphony" (ibid.: 62).

### **Musik er et sprog om følelser**

Den britiske musiker og musikolog Deryck Cooke udgav i 1959 bogen ”The Language of Music”, hvori han beskriver, at kunsten i musik er afhængig af den præcise repræsentation af følelserne hos kreatørerne bag.

Derudover tilhører Cooke den gruppe af teoretikere, der mener, at musik minder meget om sprog, og at musik er en slags biprodukt af sprogets centrale placering i den menneskelige evolution og deraf udviklingen af de auditive områder i hjernen (Pinker, 1997 i Machin, 2010: 3).

”The task facing us is to discover exactly how music functions as a language, to establish the terms of its vocabulary, and to explain how these terms may legitimately be said to express the emotions they appear to” (Cooke, 1959, 34).

Således mener Cooke, at musik er et sprog om følelser (ibid.:272), og at man med musik og lyd kan repræsentere følelser. Cooke er således enig med Barthes i, at musik og følelser hænger uløseligt sammen. Derudover beskriver Cooke behovet for at skabe et sprog, hvormed vi kan tale om auditive ressourcer på. Han er også enig med Schafer i behovet for at udvikle et sprog, der også kan anvendes af lægmænd.

### **Associationer hos lytteren**

Den britiske musikolog Philip Tagg er interesseret i, hvad musik kommunikerer, og hvilken effekt dette har for tilskuere. Tagg har fra 1979-1985 gennemført en række receptionstest, hvor respondenter først hører musik, som har været anvendt i film eller tv programmer, og derefter skriver ned, hvad de tror, sker på billedsiden. Tagg er altså interesseret i, hvilke associationer musik i film og tv-programmer frembringer hos tilskuer og ”(...) whether those associations had anything in common and, if so, what” (Tagg & Clarida 2003: 112 i Graakjær, 2011: 119).

I Taggs udgivelse ”Music’s Meanings” fra 2013 beskæftiger han sig med to generelle forståelser af musik: ”music expresses moods and emotions; music cannot be described in words” (ibid.:71).

Tagg skriver til det første udsagn, at han ikke mener, man behøver at have følt en bestemt følelse for, at man kan fremføre denne overbevisende. Han uddyber det med et eksempel om, at en skuespiller, der spiller Hitler, ikke behøver at have opført sig eller følt sig som Hitler for at skabe følelser af foragt og grusomhed hos hans publikum (ibid.).

Således mener Tagg, at der er forskel på følelser og repræsentationer af følelser og beskriver videre, at repræsentationer af følelser involverer en vis distancering fra følelsen eller stemningen (oversat *mood*), fordi det skal identificeres og forstås konceptuelt (Ibid.).

En anden vigtig iagttagelse fra Taggs arbejde tager fat i diskussionen om de forskellige betydninger bag ordene ” (...) emotion, affect, feeling and mood that are commonly used when talking about music and an individual’s internal state of being” (ibid.). I afsnittet ”Følelser og stemninger” præsenterer artiklen definitioner af de to begreber.

### **Hierarkisk lige forhold mellem visuelle og auditive ressourcer**

En nyere tilgang til musik og lyd i film kommer fra Birger Langkjær (2000), der med udgivelsen ”Den lyttende tilskuer” ønsker systematisk at revurdere og udvikle teorier om lyd og musik i film.

Dette fordi han mener, de teorier, han diskuterer, er for generelle og sjældent kan omsættes fornuftigt i en analyse (ibid.:13).

Langkjær tilgår film som oplevet og som en form for centreret oplevelsesforløb, hvor tilskuerne foretager en række mentale aktiviteter og følelsesmæssige investeringer, når de ser og forstår film (ibid.).

Langkjær mener endvidere, at man ikke kan beskrive den måde, hvorpå tilskueren perciperer musik uden at inddrage tilskuerens følelsesmæssige evaluering af forhold og begivenheder i fiktionsuniverset (ibid.).

Samtidig mener Langkjær, at lyd og musik ikke skal forstås i forhold til billedet, altså at det auditive og det visuelle ikke skal ses som to adskilte størrelser, men det skal snarere ses som et samlet udtryk:

”Man kan spørge sig, om tilskueren virkeligt først udregner betydningen af den musikalske form, af vokalens intonation og af sangteksten, for siden at afstemme det med reallydene og måske noget dialog for så til sidst at nå frem til en auditiv helmening, hvorefter tilskueren så endelig kigger på og sammenligner med billedsporet?” (Langkjær, 2000:22).

Langkjær anvender i bogen desuden en teoretisk-metodisk forklaringsramme, der er overvejende fænomenologisk og kognitionspsykologisk, og tager udgangspunkt i en teoretisk og analytisk rekonstruktion af tilskueren oplevelse (ibid.:13). Dermed er udgangspunktet ikke teksten, som det vil være i socialsemiotikken, men altså tilskuers perception af oplevelsen. Trods dette er Langkjærs pointe om at se det visuelle og det auditive som et samlet udtryk - noget, som denne artikel kan gavne af, og som socialsemiotikken i høj grad er enig i.

Nicholas Cook har i sin udgivelse ”Analysing Musical Multimedia” (1998) forsøgt at finde en måde, hvorpå man kan analysere multimedier, uden at ét mode får forrang frem for et andet. Dvs. han ligesom bl.a. Langkjær mener, at sammenblandingen af flere modes konstruerer den multimodale betydning. Cook argumenterer derfor for, at musik konstant indgår i relation til andre modes, hvoraf ord og billeder er de vigtigste (ibid.:91). I film betyder det således for Cook, at musikken ”gør noget” ved billederne, men i samme proces ”gør” billeder noget ved musikken: ”If the music gives meaning to the images, then equally the images give meaning to the music” (ibid.: 8).

I 2011 udgav Nikolaj Jørgensgaard Graakjær bogen ”Musik i tv-reklamer – teori og analyse”. Bogens omdrejningspunkt er musik i tv-reklamer og Graakjær understreger, at begrebet ”musik” i hans anvendelse dækker over ”musikaliseret lyd” og dermed også over lyden af hunds gøen, der manipuleres til at formidle en kendt melodi (ibid.:9). Graakjær omfavner musik, tale, reallyd, effektlyd, billede, tekst og skrift, som den samlede audiovisuelle konstellation (ibid.). Graakjær er dermed enig med Cook og Langkjær i at betragte visuelle og auditive systemer ligeværdigt samt at integrere lyd, musik og tale under et samlet auditivt system.

Ovenstående gennemgang bidrager med en række interessante og afgørende pointer til artiklens arbejde med lyd som stemningsskabende virkemiddel. For det første står det klart, at lyd og musik og følelser og stemninger er tæt forbundet. Som Schafer slår fast, så påvirkes mennesket i høj grad af alle lyde omkring os, hvorfor det kan konkluderes, at lyd spiller en afgørende rolle som stemningsskabende virkemiddel. Derudover tilslutter artiklen sig Langkjær, Cook og Graakjærs argumentation for at tilgå auditive og visuelle ressourcer som et samlet multimodalt udtryk og dermed som hierarkisk lige udtryksformer. Endeligt konkluderes det ud fra ovenstående gennemgang, at både tale, musik og lyd skal indgå i et samlet resourcesystem.

### Følelser versus stemninger

I forlængelse af Taggs diskussion om brugen af ordene *emotion*, *affect*, *mood* og *feeling*, tilbyder indeværende afsnit definitioner og dermed adskillelse af de to begreber *følelser* og *stemninger*.

Her inddrages Lars bo Jensens Ph.d.-afhandling fra 2010 ”Stemning som æstetisk og eksistentiel kategori i følsomme rejser fra 1768 til 1868, med særligt henblik på poetik og bystemninger og med hovedvægt på H.C. Andersen”.

På side 5 skriver Jensen:

”Og sandt nok, ”man kender” til stemning i form at sammenhæng mellem sanseindtryk og en art følelse, og dette kendskab eller denne viden går forud for teori og forklaring. Stemning er på den måde tilsyneladende overalt, ofte mere eller mindre ubevist, men altid betydningsfuld” (ibid.).

Ud fra ovenstående citat forstås, at stemning og følelse er to tæt forbundne begreber, og at de ifølge citatet involverer hinanden. Ydermere diskuterer Lars Bo Jensen, om det i virkeligheden er tilstrækkeligt at definere stemning som æstetisk begreb, eller om det også er dybt forbundet med det eksistentielle (ibid.:17).

Senere i afhandlingen definerer Jensen stemning ved at slå ordet op i tre store almene opslagsværker. Her opdager Jensen først og fremmest, at den musiktekniske bestemmelse (hvordan musikinstrumenter stemmes) er forklaret, og at denne ofte er suppleret af den sjælelige betydning. Herefter identificerer han 3 fællestræk ved stemninger. For det første forstås de som noget individuelt, der er lokaliseret i psyken. Dernæst at stemningers årsag forsøges påvist (der skal påvises en kausalitet). Dvs. stemninger behandles som en menneskemængdes fælles stemning. Det sidste fællestræk er, at der mangler en overbevisende måde at skelne stemninger fra følelser (affekter). Opslagsværkerne peger ifølge Jensen kun på, at stemninger angiveligt varer længere. (ibid.:23).

Herefter præsenteres et eksempel, som skelner stemninger fra følelser: hvis man overværer en fodboldkamp på et stadion side om side med en tilhænger af det andet hold, føler man ikke det samme ved en scoring, selvom stemningen er fælles (ibid.:23). Dvs. stemninger er altomfattende. De angår hele menneskets bevidsthed, tanker, følelser, oplevelsesmåder og forholdet sig til verden. Stemning er dermed uden retning og grænser. Følelser er derimod rettede mod bestemte hændelser,



individer eller genstande, de er bundet og kan føres tilbage dertil. Derimod ”farver” eller ”toner” hele ens tilværelse her og nu (ibid.:23ff).

Indeværende artikel anerkender Jensens definition af følelser og stemninger. Stemninger er altomfattende og angår hele menneskets bevidsthed og følelser, og følelser er rettet mod bestemte hændelser eller individer.

Jensen kobler endvidere stemning på musikalsk metaforik. Ifølge Jensen kan stemninger nemlig beskrives som en toneart, klangfarve, toner, tilstedeværelsens melodi og rytme.

Dette underbygges med et citat fra Heidegger:

“Eine Stimmung ist eine Weise, nicht bloß eine Form oder ein Modus, sondern eine Weise im Sinne einer Melodie, die nicht über dem sogenannten eigentlichen Vorhandensein des Menschen schwebt, sondern für dieses Sein den Ton angibt, d. h. die Art und das Wie seines Seins stimmt und bestimmt” (Heidegger, 1930: 101 i Jensen, 2010: 24).

Citatet bekræfter, at stemninger kan beskrives som en melodi, som er toneangivende for menneskers eksistens. Sammen med forskellen på følelser og stemninger, hvor stemninger ses som noget altomfattende, samt artiklens ambition om at undersøge stemninger repræsenteret i reklameteksterne, argumenteres der således for en sammenhæng mellem dette og socialesemiotikkens ambition om at beskrive kommunikative ressourcer i relation til konteksten (Boeriis, 2009: 9). Stemninger opfattes som en del af konteksten, fordi betydningen af realiseringerne i teksten skal udledes ud fra netop teksten de indgår i, samt den kontekst som teksten indgår i (ibid.:27). På den måde koncentrerer stemningsbegrebet og definitionen heraf sig til teksten og dennes forudsætning for måden at være i verden på.

### **Auditive ressourcers struktur og stemninger**

For yderligere at forstå hvordan stemninger kan aflæses ud fra auditive ressourcer, inddrages førnævnte teoretiker Phillip Tagg. I udgivelsen ”Music’s meanings” (2013) beskriver Tagg en måde hvorpå, man ud fra musikkens strukturelle opbygning kan formulere hypoteser om, hvad musikken kan associeres med (ibid.:486).

Her beskriver Tagg bl.a. det han kalder ”Style Flags” og deler dette begreb op i to kategorier:

“(…) those that establish a ”home” style or musical idiom – Style indicators – and those that refer from inside a home style to a ”foreign” style to the genre associated with that style – Genre Synecdoches” (Tagg, 2013: 522).

Disse typer benytter ifølge Tagg forskellige grader af varighed, rytme, klangfarve, tonalitet, rumlighed, orden (”Diataxis”) og flere til, som således lader tilhørerne af musik afgøre, hvilken slags musik de hører (ibid.). Det kan være musikkerne disko, rokokomusik, dødsmetal, elektronisk musik, gregoriansk musik, kirkemusik, romantisk pop-ballade eller nationalsang (ibid.). Ud fra Taggs betragtninger antages således, at man ud fra musikkens strukturelle opbygning forstår, hvad musikken associerer. Men hvad har det så med stemninger at gøre?

I føromtalt ph.d. af Lars Bo Jensen forklares stemninger som: ”en toneart eller klangfarve, toner, tilværelsens melodi og rytme (...)” (Jensen, 2010: 24).

Det betyder altså, at når Tagg definerer forskellige måder at forstå og skabe betydning om musik på gennem musikkens strukturer, og Jensen og Heidegger argumenterer for, at musikkens strukturer resulterer i stemninger, så betyder det, at strukturen i musik hænger sammen med stemninger i musikken.

Ovenstående er således argumentet for, at den musik og de lyde, der høres og findes i artiklens datasæt ud fra den musikalske struktur, vil kunne sige noget om den stemning, der søges skabt i reklamefilmene. Dette understøttes endvidere af Theo van Leeuwen (1999), som forklarer, at lyd og musiks komplekse, strukturelle opbygning har betydning for repræsentationen af denne, og at man ud fra de auditive ressourcer, der findes i lyd, musik og tale (bl.a. pitch, melodi og rytme) kan associere lyden med bestemte udtryk (ibid.:97).

### **Auditiv socialsemiotik**

De næste afsnit introducerer auditiv socialsemiotik, herunder socialsemiotikkens metafunktioner, en uddybning af hvorledes socialsemiotikken placerer sig i forhold til lyd som stemningsskabende virkemiddel, en introduktion til rytme og arrangement samt begreberne *experiential meaning potential* og *provenence*. Herefter klarlægges auditiv modalitet, kodningsorienteringer og modalitetsmarkørerne. Disse eksemplificeres ved afprøvning og forklaring i afsnittene Analyseeksempel 1 og Analyseeksempel 2.

Som tidligere nævnt præsenterede van Leeuwen med udgivelse ”Speech, Music, Sound” (1999) det første bud på en socialsemiotisk tilgang til auditiv kommunikation.

Van Leeuwen beskriver, at en semiotikers opgave er at beskrive de semiotiske ressourcer, som mennesker bruger i kommunikation (Van Leeuwen, 1999: 4). Endvidere beskrives det, at med en socialsemiotisk tilgang til lyd anses systemet som værende en del af den sammenblanding, som multimodale tekster er udgjort af (ibid.). Det betyder, at det med værket viser sig at være teoretisk og metodologisk gangbart at applicere det socialsemiotiske perspektiv på andre modes. Det resulterer i antagelsen om, at kommunikation altid er realiseret gennem flere parallelle samtidige modes med hver deres semiotiske form, som sammen skaber en samlet betydning (Boeriis, 2009: 68). Lydens betydningspotentiale anskues, hvad enten der er tale om dialog, musik eller lydeffekter som et systemiserbart potentiale, der arbejder sammen med levende billeder (som det er tilfældet i reklamefilm). Lyd og billede ses dermed ikke som to adskilte størrelser, men som et kombineret system, hvor det samlede udtryk ifølge Boeriis er ”mere og andet end summen af de to dele for sig” (2009:136).

Ifølge van Leeuwen er en central pointe i socialsemiotikken, at formålet med at formulere de semiotiske værdier af auditive valg, der er truffet, ikke er at tilbyde en kode med afgrænsede og definitive betydninger men snarere at tilbyde et meningspotentiale (1999: 10).

Socialsemiotikken udspringer af Micheal Hallidays *Systemisk Funktionelle Lingvistik* (SFL). I SFL står Hallidays hypotese om sprogets multifunktionalitet centralt (Boeriis, 2009: 37). Heri forstås, at

kommunikation altid udfører tre samtidige semiotiske funktioner, og at der dermed er tale om en simultan betydning inden for disse områder, som medfører en række forskellige konsekvenser (ibid.). De tre former for betydning kaldes *ideationel betydning*, *interpersonel betydning* og *tekstuel betydning* og benævnes af Halliday *Metafunktioner* (Halliday, 2004:31 i Boeriis, 2009:37). Den ideationelle metafunktion beskrives som værende evnen til "making sense of our experience" (ibid.). Den interpersonelle betydning er sprogets ressource til "enacting interpersonal relations", hvilket vil sige en anskuelse af sproget, som bærer af social handling (Boeriis, 2009: 38). Denne metafunktion konstituerer og fremfører desuden relationerne mellem de involverede parter i kommunikationen. Den tekstuelle betydning er forbundet med de strukturelle valg, som gør det muligt at konstruere en tekst som en sammenhængende kombination af ideationel og interpersonel betydning (ibid.).

En anden socialemiotiker der har beskæftiget sig med auditiv socialemiotik, er David Machin. Han udgav i 2010 bogen "Analysing Popular Music – Image, Sound, Text". Heri præsenterer Machin, at formålet med bogen er:

"In the way that a linguist might document the linguistic resources and structures available to create meaning in linguistic communication, we look for kinds of semiotic resources and patterns available for communication in the sounds, image and worlds of popular music" (ibid.:3).

Machin er optaget af valg og fravalg af tegn, som er til rådighed for kommunikatorer, og hvordan betydning og mening af disse individuelle tegn ændres, når de bruges i kombination med andre (ibid.:7). Machin tilslutter sig dermed Michael Hallidays Systemisk Funktionelle Lingvistik (1978), hvor sprog anses som: "Shared set of lexical and grammatical options that can be used to build meanings" (ibid.).

I forhold til lyd som stemningsskabende virkemiddel, og hvordan lyd afføder bestemte associationer, tilgår både van Leeuwen og Machin med inspiration fra van Leeuwen dette ud fra de to begreber *provenance* og *experiential meaning potential* (ibid.:46). *Provenance* dækker over "Where the patterns come from "and on the associations we have with that place" og *experiential meaning potential* er "the knowledge of what we do when we produce the pattern can be the basis for giving it a specific semiotic value in a specific context" (ibid.:50). De to begreber klarlægges og defineres yderligere nedenfor.

## **Experiential meaning potential og Provenance**

Indeværende afsnit præsenterer to socialemiotiske begreber, som på hver deres måde gør det muligt at klarlægge, hvorledes auditive strukturer i multimodale tekster kan skabe associationer.

*Experiential meaning potential* præsenteres af van Leeuwen i bogen "Speech, Music, Sound" (1999; 46) med reference til Lakoff og Johnsons (1980) *experiential metaphor* som følgende: "the meaning potential given by what we are actually *doing* when we produce the pattern" (ibid.). Med andre ord mener van Leeuwen, at viden om, hvad vi foretog os på et bestemt tidspunkt, er

udgangspunktet for at give betydning en bestemt semiotisk værdi i en bestemt kontekst (ibid.:50). Endvidere beskriver van Leeuwen begrebet ud fra eksemplet om den melodiske struktur i Tchaikovsky's Fifth Symphony (ibid.:93).

Med eksemplet forklarer van Leeuwen, at strukturen i melodien (noderne) giver en fornemmelse af:

” (...) the attempt to ”rise above it” fails, and the end result is a sound act of ”admitting defeat” in a downcast way (...), of ”giving up trying”” (ibid.:93).

Ydermere argumenter van Leeuwen for, at musik ligesom andet abstrakt kunst bevarer muligheden for, at hver eneste lytter kan udfylde betydningen. Dog med undtagelse af at musikken er akkompagneret af eksempelvis konkret ordbrug eller gennem billeder og dramatiske handlinger (ibid.:93ff). Det interessante ved eksemplet er, at van Leeuwen understreger, at han ikke mener, at den pågældende struktur i musikeksemplet altid betyder ovenstående, fordi ord som ”nederlag” (defeat) både er for præcis og samtidig for upræcist til at oversætte musikalsk betydning (ibid.:94). Men både komponister, musikere, professionelle tolke og publikum har en tendens til at afkode og opleve strukturen i musikken ens, og de afkoder den i hvert fald ikke som værende en repræsentation af glæde.

Dette forklarer van Leeuwen ud fra begrebet *experiential meaning potential* samt det faktum, at lyttere ud fra viden omkring, hvad man fysisk skal gøre for at producere lyde, der lyder som musikken i Tchaikovsky's Fifth Symphony, forstår betydningen. Van Leeuwen beskriver endvidere dette som ”common human experience” (ibid.). Således mener van Leeuwen, at mennesker i høj grad anvender kropslig erfaring, når musik forstås.

Ud over ovenstående begreb præsenteres også *provenence* (van Leeuwen, 1999:46). Begrebet dækker over ”where the pattern comes from” – fx et sprog fra en bestemt gruppe mennesker, men også ”what we think about the place where the pattern comes from” (ibid.). Ydermere beskrives begrebet som når en lyd er importeret fra et sted (et område, en kultur, en social gruppe) til et andet, hvormed dets semiotiske potentiale opstår ud fra de associationer, som ”importøren” har med det sted, hvorfra lyden er importeret (ibid.:210).

Eksempelvis da 1960'ernes popgrupper importerede sitaren i deres musikunivers, så gjorde de det for at skabe associationer til Indien. På samme måde kan fx arabiske instrumenter, en bestemt genre som jazz, børne- eller julesange medtages i reklamefilm med det formål at skabe bestemte associationer og dermed en bestemt stemning.

David Machin (2010) beskriver i forlængelse af van Leeuwen, hvordan reklamegenren skaber forskellige associationer til deres produkter gennem de forskellige strukturerer i de anvendte auditive virkemidler. Med begrebet *provenance* er det således ifølge Machin muligt at kvalificere hvilke steder kulturer eller historiske tider, de auditive ressourcer giver udtryk for (ibid.:121).

## Rytme og arrangement

Med følgende afsnit præsenteres to begreber, der illustrerer dele af lydens muligheder i forhold til rytme, og hvordan lyd kan arrangeres.

### **Rytme i billeder og lyd**

Theo van Leeuwen præsenterer i bogen "Introducing Social Semiotics" (2005) begrebet *Rhythm*. *Rhythm* beskrives som givende kohærens og meningsfuld struktur til to begivenheder, som sker over tid, og rytme spiller en afgørende rolle i hverdagens interaktioner samt i medier som film og musik (ibid.:179). Begrebet beskrives af van Leeuwen som en basal biologisk kunnen, lige såvel som menneskelige interaktioner er det (ibid.:181).

Rytme i auditive ressourcer er ikke meget forskellige fra rytme i hverdagens interaktioner, og denne kobling muliggør, at mennesker kan opfatte en form for rytme i multimodale tekster, hvad enten det er på lydsiden eller på billedsiden. Derudover medvirker rytme til at kommunikere budskaber (ibid.).

Boeriis (2009) beskriver endvidere muligheden for at knytte lyd til billederne for at skabe et rytmisk forløb i lyd og/eller billede (ibid.:119). Dette bevirker endvidere muligheden for at skabe forandringer. Forandringer over tid indenfor et system i levende billeder kalder Boeriis *alternationer* (ibid.). En alternation kan ifølge Boeriis være et skifte i systemisk værdi for et enkelt instantieret system, og det kan være en ændring i selve instantieringen. Boeriis forklarer endvidere, hvorledes alternationstiming i forhold til andre alternationer i levende billeder er et valg af væsentlig betydning.

### **Lydens perspektiver**

I "Speech, Music, Sound" (1999) præsenterer van Leeuwen, hvordan der i lyd findes perspektiver. Disse inddelinger i perspektiver benævnes også *arrangement*. Lyd kan ligesom andre semiotiske modes skabe relationer mellem, hvad der bliver præsenteret eller repræsenteret og modtageren heraf (van Leeuwen, 1999: 12). Dette *sound perspective* inddeler lydbilledet i dybdegrunde. Med inspiration fra Murray Schafer (1977: 157) benævner van Leeuwen tre lydæssige grunde *Figure*, *Ground* og *Field* (ibid.:16).

Hvis lyde høres i Figure anses disse som de vigtigste lyde, og som lyde lytteren må identificere sig med og/eller reagere på og/eller handle efter (ibid.:23). Lyd i Ground er en del af lytterens sociale verden men på et relativt lavere og mindre involverende stadie. Disse kan beskrives som fx genkendelige ansigter eller steder, vi befinder os på hver dag, som dermed bliver en kontekst, man tager for givet og ikke lægger mærke til, før den er væk (ibid.). Lyd i Field er kendetegnet ved at være tilstede i lytterens fysiske verden. Dette lydæssige perspektiv minder om måden, hvorpå vi forholder os til menneskemængderne i de gader, vi går på, eller træerne, der udgør skoven (ibid.).

Ovenstående tre perspektiver indgår i et indbyrdes hierarki, hvor forgrunden vægtes mere end mellemgrunden, som vægtes mere end baggrunden. I forgrunden er lytterens interesse fokuseret.

Endvidere beskriver van Leeuwen, at lyd er dynamisk, og lyd kan derfor bevæge sig mod os eller væk fra os, og det kan dermed ændre relationen til, hvad man hører (ibid.:18).

Dermed argumenterer van Leeuwen for, at lyd og social distance hænger sammen. Eksempelvis når man står tæt på en, man taler med, så taler man lavere, end hvis man indgår i en mere formel relation eller befinder sig i en formel kontekst (ibid.:24). Det samme er gældende for instrumenter. Det betyder, at man ud fra perspektivet i lyden i reklamefilm kan afgøre, hvor tæt man er på det repræsenterede, og det har endvidere en direkte konsekvens for den stemning, der søges skabt. I

afsnittene analyseeksempel 1 og 2 findes der eksempler på brugen af perspektiver i det auditive lag, og hvad dette betyder for de stemninger, der skabes.

### **Auditiv modalitet**

Indeværende afsnit introducerer van Leeuwens (1999) interpersonelle system over auditiv modalitet. Derudover præsenteres eksempler fra og paralleller til visuel modalitet, herunder *modalitetsmarkører* og *kodningsorientering* (van Leeuwen (2005), Kress og van Leeuwen (2006) samt Boeriis (2009)).

Modalisering er ifølge Boeriis (2009) grundlæggende afsenders mulighed for at tilføje en form for subjektiv toning eller farvning af det repræsenterede. Således kan man på den ene side sige noget om, hvordan den indskrevne modtager skal møde indholdet og på den anden sige noget om den indskrevne afsenders opfattelse af samme (ibid.:269). Med afsæt i Kress og van Leeuwen (2006) forklares det endvidere, at modalitet er spørgsmålet om graden af, hvor sandt, faktisk og virkeligt et givent billedes indhold repræsenteres (ibid.). Boeriis pointerer, at socialsemiotisk teori ikke opererer med absolut sandhedsværdi eller absolut "usandhedsværdi", men i stedet beskæftiger den sig med, om en given ytring *fremstilles* som værende mere eller mindre sand eller virkelig, altså en repræsenteret sandheds- eller virkelighedsværdi. "[modality] does not express absolute truths or falsehoods; it *produces shared truths*" (Kress & van Leeuwen, 2006: 155, orig. kursiv i Boeriis, 2009: 269).

*Modalitetsmarkører* tilbyder information om, hvordan billedet skal opfattes modalitetsmæssigt. Ydermere er markørerne socialt betingede og tilbyder kommunikativt at markere, hvordan noget udtrykt skal opfattes (ibid.: 270). Ifølge Kress og van Leeuwen har hver form for realisme sin egen naturrealisme, altså det der opfattes som den mest neutrale repræsentation af virkeligheden i en given kommunikativ situation (2006: 159 i Boeriis, 2009: 270).

*Kodningsorientering* er ifølge Kress og van Leeuwen nogle former for kulturelt betingede modalitetskategorier, som et kommunikativt produkt kan indordnes under i en bestemt sammenhæng, og som dermed muliggør at udtrykke forskellige former for naturalisme (2006: 165 i Boeriis, 2009: 271). Van Leeuwen inddeler lyd i tre typer af kodningsorientering kaldet *Abstrakt-sensorisk*, *Naturalistisk* og *sensorisk* kodningsorientering (1999: 177-80). Disse uddybes yderligere nedenfor.

Ifølge van Leeuwen kan auditiv modalitet tilgås ud fra det samme princip som visuel modalitet (1999: 170). Han argumenterer for, at modalitetsvurdering i lyd er markeret ("cued") efter graden af, hvorledes en række parametre anvendes i artikulationen af lyde.

Både i forhold til konteksten men mere specifikt i forhold til den kodningsorientering som er anvendt i konteksten. Dette afgør således modalitetsgraden af en bestemt lyd – altså graden af og formen af den sandhed vi tillægger den (ibid.:170).

For at kvalificere denne beskrivelse præsenterer van Leeuwen et eksempel med fire forskellige lokomotivers lyd. Lyden fra det første lokomotiv er ren musikalsk. Musikken består udelukkende af

konventionelle musikalske instrumenter og konventionelle stilarter af tonalitet og rytme. Ingen lydeffekter, ingen ”non-musiske” instrumenter er brugt. Lyden af lokomotivet er både genkendeligt som musik og som et lokomotivs lyd, der på en og samme tid er repræsentativ og ”emotionally affective” (ibid.).

Det næste lokomotivs lyd består af en naturalistisk optagelse, og indeholder lyde såsom hvin, hvislelyde og lyden fra slibeskiven på hjulene. Melodien og rytmen i lyden er ikke organiseret efter musikalske konventioner, men lyden vil derimod lyde, som hvis du selv stod overfor et damplokomotiv (ibid.).

Det tredje lokomotivs lyd er fra en scene i en film, og lyden fra lokomotivet skal skræmme tilskueren. Det realiseres dels af det visuelle i filmen, der viser en participant liggende på togskinneerne. Lokomotivets lyd er overdrevet og overvældende. Lyden skal ikke kun overbevise tilskueren om en form for ”væren der”, men skal også skræmme tilskueren (ibid.:171).

Det sidste lokomotiv er fra tegneserien Dumbo. Her er lokomotivets lyd musikalsk. Den er relativt abstrakt og kendetegnet ved en ”tøffe” lyd. Lyden er præcis så abstrakt og typisk, som tegneseriens fremstilling af lokomotivet er det (ibid.). Eksemplet tydeliggør, hvordan lyddesignere manipulerer med lydlig genrer. Disse repræsentationer støtter sig til forskellige kodningsorienteringer samt forskellige former for sandheder (ibid.). Sandhederne kan ifølge van Leeuwen anvendes til både at repræsentere mennesker, steder og ting, som faktisk eksisterer, samt dem, som ikke gør.

Inden præsentationen af van Leeuwens 8 auditive modalitetsmarkører vil de tre *kodningsorienteringer*, som van Leeuwen præsenterer i relation til auditiv modalitet, blive introduceret. Som nævnt ovenfor kalder han de tre *abstrakt-sensorisk*, *naturalistisk* og *sensorisk* (1999: 177-80). *Abstrakt-sensorisk* ses, når lyd signalerer tilstedeværelsen af abstrakt repræsentation og følelsesmæssig effekt. Jo mere en fremstilling indfanger essensen, og jo mere generaliseret den er, desto mere sand eller virkelig er den (Boeriis, 2009: 274).

*Naturalistisk* kodningsorientering er kendetegnet ved hverken at være reduceret, ritualiseret, eller dramatiseret til det følelsesforladte, men derimod er den bedømt ud fra, hvad der betragtes som ”normalt”, og hvor tæt den er på den måde, den ville have lydt, hvis man hørte det i virkeligheden (van Leeuwen, 1999: 179). Desuden beskriver van Leeuwen, at der i en *naturalistisk* kodningsorientering bør være plads til modalitetsmæssig ”more than real” eller ”more than ordinary” (ibid.).

Den *sensoriske* kodningsorientering er kendetegnet ved ”(...) the truth criterion lies in the degree to which a sound event is felt to have an emotive impact” (ibid.:182). Dette kan bl.a. udtrykkes ved at anvende et bredt pitch-interval, øge varigheden på tonerne osv.

## **Van Leeuwens modalitetsmarkører**

Som det næste præsenteres van Leeuwens otte auditive modalitetsmarkører (ibid.:172-8). Artiklen anvender Morten Boeriis’ oversættelse af de engelske begreber (2009: 291):

*Toneregister* (Pitch Range), *Varighedskompleksitet* (Durational variation), *Dynamisk register* (dynamic range), *Perspektivisk dybde* (perspectival depth), *Svingning* (degrees of fluctuation),

*Forvrængning* (degrees of friction), *Tørhed* (absorption range) og *Retningsorientering* (degree of directionality).

Ud over van Leeuwens otte modalitetsmarkører inddrages yderligere tre, præsenteret af Boeriis: *Dialogprægnans*, *Genstandslydsprægnans* og *Musikprægnans* (2009: 289). Disse inddrages, idet de spiller en væsentlig modalitetsmæssig betydning i forhold til billederne, og fordi de beskriver den relative multimodale vægtning af tre forskellige lyd kategorier, og de er dermed relevante for artiklens afklaring af lydens rolle som stemningsskabende virkemiddel i samspillet med visuelle ressourcer (ibid.).

Den første modalitetsmarkør er *Toneregister*. Denne er en skala over de forskellige tonehøjder og skal forstås som ”from monotone (...) to a maximally wide pitch range” (van Leeuwen, 1999: 172). Dvs. en skala gående fra monoton brug til maksimalt forskelligartethed. Lyd med lille toneregister opfattes ifølge van Leeuwen som afmålt og uden følelser, men hvis den overstiger et niveau, opfattes det som ”more than real”, følelsesladet og subjektivt. Dermed vil den mest naturalistiske findes et sted imellem - dog tætteste på en høj forskelligartethed (Boeriis, 2009: 291).

Et eksempel på en monoton brug af toneregister ses bl.a. hos religiøse, når de udfører den rituelle chanting, og et eksempel på en følelsesladet og et meget forskelligartet toneregister høres eksempelvis i dramatiske øjeblikke i operaer (van Leeuwen, 1999: 172.).

*Varighedskompleksitet* er ifølge van Leeuwen ”the completely uniform duration of all the sounds involved (...) to the use of a maximally varied amount of different durations” (ibid.). Skalaen går fra helt ens længde af lydelementernes tidsmæssige længde til fuld variation i længde på de enkelte lyde (Boeriis, 2009: 292). Ligesom med den foregående modalitetsmarkør kan denne være forbundet med et følelsesladet udtryk. Modsat gælder det, at minimal variation samt kort varighed ofte er et udtryk for at tilbageholde følelser (van Leeuwen, 1999: 173).

En naturalistisk repræsentation af hverdagsprog samt musik kræver ifølge van Leeuwen en forholdsvis bred variation af varighederne, men ligesom i ovenstående markør gælder det, at varighedskompleksiteten kan overdrives i en sådan grad, at det vil høres som ”more than real” (ibid.).

*Dynamisk register* dækker over et kontinuum gående fra ”a maximally wide range (...) to the use of just one degree of loudness throughout a sound event” (ibid.). Skalaen går således fra minimal dynamikforskel til maksimal dynamikforskel og er dermed kontrasten mellem mildeste pianissimo til kraftigste fortissimo (Boeriis, 2009: 293).

Van Leeuwen (1999) beskriver med denne markør, hvordan instrumenter ”which do not allow ongoing dynamic variation are always a touch more abstract, lacking the most immediate traces of human articulation” (ibid.: 173).

Ifølge van Leeuwen er små udsving udynamisk og uden følelser, og store udsving er dynamiske og følelsesfulde. Når en taler eksempelvis forsøger at påvirke tilhørere emotionelt, så vil denne forstærke sit dynamiske register for netop at påvirke tilhørerne emotionelt.

*Perspektivisk dybde* udtrykker de modalitetsmæssige konsekvenser af dybderepresentationen i billedet (ibid.). Kontinuummet går fra “the completely ”flat” sound event which has neither foreground nor background, to maximum depth” (van Leeuwen, 1999: 174). Når en nyhedsvært fx



læser nyheder op, og der udelukkende kan høres nyhedsværtens tale og ingen baggrundslyd, vil denne fremstå en smule abstrakt og ikke særlig naturalistisk, hvorimod hvis en rapporterer rapporterer fra felten, så vil man kunne høre baggrundslyde, hvorfor dette er naturalistisk repræsenteret (ibid.). Der er således tale om lav modalitet, når lyden er ”flad”, og ingen instrumenter træder i forgrund eller baggrund (Boeriis, 2009: 294).

*Svingning* er et kontinuum gående fra ”the completely steady sound to the maximally deep and/or rapid ”vibrato”” (van Leeuwen, 1999: 175). Denne udtrykkes på en skala gående fra den helt rene, stabile tone, til den maksimale vibrato. Den stabile tone beskrives endvidere som værende et kontrolleret følelsesudtryk og dermed ikke følelsesladet fx i seriøse og formelle sammenhænge, hvorimod den vibrerende tone repræsenterer gys og kan få tilhørerne til at ryste og dirre (ibid.:175).

*Forvrængning* er ifølge van Leeuwen en skala, som dækker over ”smooth” til ”rough” lyd (ibid.). Den rene tone beskrives som en tone, der er fri for ”dirt”, som jazzmusikere vil kalde det. Denne er kendetegnet ved at være idealiseret og abstrakt - glimrende til at repræsentere den abstrakte sandhed, men meget lidt i kontakt med ”the real world” (ibid.). Det medfører dermed lavere modalitet, fordi det virker kunstigt. Midt på skalaen men tættest på den rene lyd findes den højeste modalitet (Boeriis, 2009: 295). *Forvrængning* er et typisk spor efter den menneskelige artikulationsproces i frembringelsen af lyd (van Leeuwen, 1999: 175). Dette gælder, hvad enten der er tale om buens lyd mod strygerens strenge eller stemmens påvirkning af tonen (van Leeuwen, 1999: 175). Det betyder, at instrumenter, hvor menneskelig artikulation ikke indvirker, lyder mindre levende og mere følelsesforladte.

Med denne markør er det muligt at beskrive lyds renhed eller forvrængningsgrad.

*Tørhed* repræsenterer mængden af hørbar rumlig definition i refleksioner af lyden (ibid.). Skalaen går fra fuldstændig ”tør” til maksimalt rummelig og rungende lyd (van Leeuwen, 1999: 176). ”Tør” lyd kan beskrives som lyd uden ekko eller rumklang, hvorimod den maksimalt rummelige lyd vil være lyd, der giver genlyd. En naturalistiske lyd kræver en vis mængde rumklang for at virke som værende sat i et virkeligt, rumligt lydunivers, og vil deraf have en høj modalitet. Dog kan for meget rumklang associeres med en form for uvirkelighed eller død, fordi det lyder som om, man befinder sig i et enormt stort rum - en katedral eller i kirker (ibid.:177).

Den sidste markør er *Retningsorientering*. Denne er en skal over lydens relative retningsbestemthed. Van Leeuwen mener, at lyd ”bouncer” op og ned af vægge og andre overflader, og når på den måde tilhørerne fra alle sider (1999: 177). Dvs. der er lyde, som kommer fra en bestemt kilde, og der er lyde, som nærmest omslutter en. Den omsluttende lyd inddrager lytteren i universet, mens den retningsbestemte placerer lytteren i forhold til kilden (Boeriis, 2009: 296). Omsluttende lyde har høj modalitet i den omsluttende ende af kontinuet, mens lyde som dialog har høj modalitet som retningsbestemt (ibid.).

## **Boeriis’ modalitetsmarkører**

Ydermere præsenteres tre øvrige modalitetsmarkører: *Dialogprægnans*, *Genstandslydsprægnans* og *Musikprægnans* (Boeriis, 2009: 289). Disse medtages, fordi de har en modalitetsmæssig betydning i

forhold til billederne, og fordi de ifølge Boeriis ligger ud over de enkelte instantierede modes egne modalitetssystemer (ibid.).

*Dialogprægnans* er et kontinuum fra helt tilbagetrukket til helt dominerende dialog. Når der er tale om næsten helt dominerende dialog, vil denne have den højeste modalitet (ibid.). Er dialogen derimod mere tilbagetrukket i lydbilledet, bliver det mindre virkeligt.

*Genstandslydsprægnans* beskriver vægtningen af lyden fra genstande i et afbildet rum. Den højeste modalitet er midt på kontinuummet (ibid.:290). Tilbagetrukne lyde har lavere modalitet, og meget tydelige fremtrædende genstandslyde giver ligeledes lav modalitet, fordi de kan synes uvirkelige eller ”more than real” (ibid.).

*Musikprægnans* er kontinuummet over musikkens rolle i forhold til billederne. Artiklen tilslutter sig Boeriis’ tilgang til kontinuet og opfatter nondiegetisk<sup>1</sup> effektlyd som en del af den musikalske kulisse (ibid.). Skalaen går dermed fra ingen musik til fuldstændig musikmæssig auditiv dominans. I de tilfælde, hvor der ingen musik er, betyder det grundlæggende høj modalitet, fordi musikken er en tilføjelse til lyden (ibid.). Omvendt betyder det, at jo mere fremtræden musikkens rolle er, jo lavere bliver modaliteten. Som Boeriis argumenterer for, så vil der være forskellige forventninger forbundet med bestemte genrer. I reklamefilmgenre er det forventeligt med musik.

### Analyseeksempel 1

Efter præsentationen af de i alt 11 modalitetsmarkører vil disse blive identificeret i to udvalgte reklamefilm. Den første reklamefilm er fra B&O<sup>2</sup>. I afsnittet inddrages visuelle socialsemiotiske begreber. Disse henvises til i kursiv og anvendes i forlængelse af Boeriis’ (2009) præsentation heraf. For yderligere at kvalificere artiklens resultater henvises der løbende til 28 reklamefilm. Bagerst i artiklen findes et overblik og reklamefilmernes titler samt forkortelser anvendt i artiklen.

#### Scenen sættes

Allerede fra første millisekund i B&O reklamefilmen kan man høre svage lyde (00.00-03). Det identificeres hurtigt som værende lyde, der repræsenterer fuglekvidder og lyde, som minder om støj fra den virkelige verden. Den første af modalitetsmarkørerne, der her bør nævnes, er perspektivisk dybde. Man fornemmer, at lyden fra fuglene træder i baggrunden, hvorimod den resterende lyd er i forgrunden. En anden markør, der bør nævnes, er forvrængning. Lyden er rå, hvilket giver den en relativt høj modalitet, fordi den er i kontakt med den virkelige verdens støj og råhed (van Leeuwen, 1999: 175). Modalitetsmarkøren *Tørhed* beskriver, om der er ekko eller rumklang tilstede. Man fornemmer, at lyden i baggrunden i sekunderne 00.00.21-00.02 har en smule ekko, og sammen med perspektivisk dybde gør det, at man forestiller sig, lyden kommer længere væk end den resterende lyd.

---

<sup>1</sup>Nondiegetisk og diegetisk lyd i film er ifølge Metz (1974) sondringen mellem den lyd, som hører til det narrative univers (fortællingen), og den som ikke gør (fortælleren). Diegetisk lyd er oftest dialog, genstandslyd og baggrundslid (ideationel lyd) (Boeriis, 2009: 185). Når musikken er nondiegetisk er der derimod tale om en interpersonel betydning.

<sup>2</sup> Reklamefilmen er produceret for højttaleren Beoplay A1 og er en ”ultra-portable Bluetooth speaker”. Reklamefilmen kan findes på Youtube.

Dette leder således videre til markøren retningsorientering. Lyden i forgrunden inddrager lytteren i universet, hvorimod lyden fra baggrunden placerer lytteren i forhold til kilden. Dermed fornemmes det, at lyden i baggrunden kommer længere væk end lyden i forgrunden.

Disse 4 markører gør således, at lyden i starten af reklamefilmen har en relativt høj modalitet, fordi det ville lyde sådan, hvis man befandt sig i en skov. Som van Leeuwen beskriver det, så giver det nærmest en fornemmelse af dokumentarrealisme, som repræsenterer en form for lighed med, hvordan det ville høres, hvis man var på sættet (1999:171).

Strukturen på lydsiden er således kendetegnet ved realisme og en høj modalitet (i et naturalistisk perspektiv), og der forsøges skabt en udendørsstemning med støj fra den virkelige verden og kvidder fra fugle. Dette sker i samspil med de visuelle ressourcer, herunder den *omstændighedsmæssige attributive proces*, der med træerne, skovbunden og himmelen placerer handlingen i en skov. Selvom man ikke ser en participant i form af et menneske repræsenteret, så argumenteres der for, at specielt den ustabile kameraføring (*billedstabilitet* i Boeriis, 2009: 288) tilfører en høj autenticitet, fordi det virker "on location". Den subjektiverede kameraindstilling medfører en fornemmelse af, at tilskueren er participanten.

I DM24 (00.24-30) fornemmer man ligeledes perspektivisk dybde, fordi lyden af virkelig støj og fuglekvidder er i baggrunden, ligesom man i DM14 (00.01-14) hører fuglekvidder og virkelig støj i baggrunden. I DM10 (00.03-04) høres lyden af vind der suser i baggrunden.

I B&O filmen (00.03-04) høres to forskellige fugle. Den første kan identificeres som lyden af en spætte og den anden som en ugle. Altså bekræfter disse to lyde den udendørs stemning. *Perspektivisk dybde* er interessant her, fordi det virker som om, at lyden træder i forgrunden af den bagvedliggende støj. Således er der altså byttet om på lydene i forgrunden og baggrunden fra sekunderne forinden. Det giver dermed også den effekt, at den nu bagvedliggende støj opleves som omsluttende, hvorimod lyden fra fuglene placerer lytteren i forhold til kilden. Ændringen i den perspektiviske dybde forårsager dermed også en ændring i retningsorienteringen.

Dette ses ligeledes i DM01 (00.00-03), hvor lyden af en kamel træder i forgrunden og placerer lytteren i forhold til kilden. Det samme sker i DM03 (00.00-05), hvor fuglekvidder høres efterfulgt af en voiceover, der dominerer lydbilledet og placerer lytteren i forhold til kilden, og fuglekvidderen træder i baggrunden.

I 6. sekund filmes en højtaler, som er det produkt, der reklameres for. Højtaleren er placeret i hænderne på en participant, og denne *forandringsproces* samt placeringen midt i billedfladen (*centreret informationsstruktur*) gør, at man har opmærksomheden herpå. I samme øjeblik (00.06-12) starter musikken langsomt op. Musikkens intensiverende volumen betyder ifølge Griffith og Machin (2014), at der opbygges en spænding (ibid.:86), og sammen med markøren perspektivisk dybde træder musikken i forgrunden, og det er det, vi hører tydeligst. I baggrunden høres stadig svagt fuglekvidder.

I 9. sekund, hvor indstillingen går til en *domineret vertikal modtagerposition*, ændres lydbilledet, og man hører nu kun musikken (musikprægnans). Derudover dominerer en enkelt tone, og jf. varighedskompleksitet rummer denne noget subjektiveret og følsomt (van Leeuwen, 1999: 173).

Den intensiverende volumen af musikken, der resulterer i dominerende musik (*Musikprægnans*), høres ligeledes i DM14 (00.11-20), DM28 (02.17-47), DM0 8 (00.12-22), DM09 (00.00-25) samt DM27 (01.02-16).

Det monotone toneregister bruges i nogle sammenhænge til at repræsentere en form for hellig eller spirituel stemning (ibid.:172). I reklamefilmen fra B&O skaber det associationer til orgelmusik i en kirke (00.06-12). Et andet eksempel på monoton *Toneregister* høres i DM21 (00.00-11).

Stemningen i musikken i B&O reklamefilmen er dermed kendetegnet ved at være følelsesfuld, og i samspil med den visuelle *affektive mentale proces* (00.09-11) repræsenteres en glad og behagelig stemning. Den auditive modalitet er foreløbigt kendetegnet ved i nogen grad at repræsentere lyden, som det ville lyde, hvis man var i en skov. I sekunderne 00.06-12, hvor musikken starter, falder modaliteten en smule, fordi musikken nu bliver det dominerende i den auditive flade (*musikprægnans*). I 11. sekund fornemmes lyden af, hvad man i sammenhold med de visuelle ressourcer (*materiel forandringsproces*) forstår som lyden af en skovbund, der betrædes.

Fra 00.12-16 starter lyrikken i musikken. Musikken dominerer nu fuldstændig det auditive. Det er imidlertid svært at afkode lyrikken, fordi stemmen er forvrænget. Forvrængning er ifølge van Leeuwen et spor efter den menneskelige artikulationsproces (1999: 176), og når denne ikke er der i reklamefilmen, medfører det en u håndgribelig sandhed, som forråder sande følelser (ibid.). De visuelle ressourcer i selvsamme sekunder er kendetegnet ved en dynamisk kameraføring, der skifter mellem indstillingerne *nær, mellem* og *fjern distansiv modtagerposition*. Samtidig med de *aktionelle processer* og de *omstændighedsmæssige processer* placeres handlingen i en skov og repræsenterer partcipanter, der vandrer. Man kan derfor argumentere for, at samspillet mellem den forvrængede lyd og de materielle processer skaber en form for aktiv stemning. Ifølge Birger Langkjær kan dette kaldes en slags tematisk rammemotiv (2000:193), hvor de auditive ressourcer er med til at skabe et tema, der stemmer overens med produktet, der reklameres for: en højttaler.

*Forvrængning* høres desuden i DM21 (00.00-10), hvor buens lyd mod strygerens strenge frembringer en ren tone, men alligevel er i kontakt med den virkelige verdens støj og råhed (Boeriis, 2009: 295). Et andet eksempel høres i DM07 (00.00-06), hvor musikken bærer præg af støj fra den virkelige verden, hvilket får reklamefilmen til at fremstå en smule mere virkelig.

I 15. sekund filmes en mandlig partcipant i *nær distansiv modtagerposition*, og en *ekspressiv proces* ses, men man hører ikke, hvad partcipanten siger. Her kan dialogprægnans nævnes. Med denne ikke-eksisterende dialog i lydbilledet falder modaliteten set i et naturalistisk perspektiv (Boeriis, 2009: 289). *Dialogprægnans* høres i DM06 (00.00-05), hvor kvindens stemme er dominerende i forhold til resten af lydbilledet og i DM19 (00.05-12).

### **En nostalgisk stemning skabes**

Fra 00.16-22 fortsætter musikken, men i 16. sekund, hvor en bil ses på billedsiden, fornemmer man i baggrunden støj fra vinden og bilen. Denne perspektiviske differentiering i det auditive lag og fornemmelsen af lyden fra den virkelige verden tilføjer en øget modalitet i et naturalistisk perspektiv (perspektivisk dybde og forvrængning).

I 21. sekund fornemmes en svag tilføjelse på lydsiden, og det er svært at afkode, hvad lyden repræsenterer. Men i samspil med de visuelle ressourcer, herunder den *affektive* og *ekspressive proces*, afkodes lyden som en latter. Dvs. det auditive i dette tilfælde bliver tydeliggjort gennem det

visuelle, og man kan således argumentere for, at de to modes udvider informationen om hinanden. I DM22 (00.14-01.04) er lyden af hunden, der spiser og går rundt på køkkenbordet, svær at gennemskue udelukkende ud fra lydbilledet, men det visuelle udvider forståelsen heraf.

En anden ændring i sekvensen er, at man nu tydeligt kan høre lyrikken i sangen, selvom stemmen stadig er forvrænget. Fra 00.17-21 høres ”just a push for you to get away”, der sammen med de visuelle ressourcer i 19. sekund - *indræmningskontrast* og blikretningen mod venstre ud af billedet - vidner om, at hun ser og tænker tilbage (kognitiv proces) på begivenheder i hendes liv, og bekræfter en glad og nostalgisk stemning (Boeriis, 2009: 190 og 218).

Lignende eksempler på kognitive processer og et blik ud af billedet, der realiserer en form for nostalgisk stemning, ses i DM29 (00.42-43 og 01.04-06), hvor den mandlige participant tænker på alt det liv, hans datter har foran sig. Her er forskellen, at participanten ser mod højre, og dermed tænker på fremtiden for hans datter, samtidig med, at man får fornemmelsen af, at han funderer over sit eget liv.

Fra 00.22-31 fortsætter den nondiegetiske musik med en forvrænget vokal og den pulserende rytme. Som præsenteret i artiklens teoridel er rytme ifølge van Leeuwen tæt forbundet med menneskets basale biologiske kunnen, og menneskers handlinger er fra naturens side rytmisk koordineret (2005:181). Van Leeuwen forklarer dette ud fra menneskers hjerterytme, som alt efter situationen banker i hhv. lavt eller højt tempo. Rytme opstår ifølge van Leeuwen endvidere ud fra takter, og tempo opstår ud fra varigheden af disse takter (ibid.:182).

Musikken i sekvensen i reklamefilmen er i et relativt højt tempo, hvilket giver associationer til en aktiv situation, hvor netop hjerterytmen også vil være kendetegnet af et højt tempo.

Rytmen og tempoet i musikken er i samspil med den visuelle omstændighedsmæssige proces, forandringsprocesser samt affektive processer med til at skabe en pulserende bystemning.

Den syngende stemme er stadig forvrænget, og ligesom i foregående sekvens fornemmer man støj i baggrunden fra virkelighedens verden. 00.26-27 er indstillingen i *mellem distansiv modtagerposition*, og man ser en participant, der cykler. Samtidig på lydsiden fornemmer man en høj pitch, en nærmest tikkende tone, der repræsenterer lyden fra en cykel. Her er der således igen tale om information linking, hvor de visuelle og auditive ressourcer udvider hinandens betydninger. I DM17 fornemmer man ligeledes en pulserende bystemning. Denne er igen realiseret af højt tempo på lydsiden, og visuelt ses billeder af højhuse, som repræsenterer en by.

### **Skiftet mellem høj og lav volumen ændrer stemningen**

00.31-34 fortsætter dette pulserende tempo men i 32. sekund justeres volumen markant. Volumen er nu lav, og det lyder nærmest som hurtig hjertebanken. Lyden er omsluttende og altså uden retning retningsorientering) og lytteren omsluttes i universet.

I samspil med de visuelle repræsentationer af to participanters *ekspresive processer*, nær *distansiv modtagerposition* samt *affektive processer* forstås nu en anspændt stemning. Fra at være en pulserende bystemning med glæde og aktivitet er der nu skabt en ændring i stemningen, som kan karakteriseres som en konfliktoptrapning.

Sekvenserne er bundet sammen af den pulserende rytme, men nedjusteringen i volumen samt fornemmelsen af en omslyttende lyd øger spændingen og konflikten. Modaliteten i forhold til dialogprægnans er relativt lav, da vi trods de *ekspressive processer* ikke hører nogen dialog.

I DM15 (00.40-01.01) høres endnu et eksempel på en ændring i lydbilledet, hvor musikken i baggrunden helt forsvinder (musikprægnans), og som dermed forårsager en ændring i stemningen. I eksemplet erstattes klavermusikken i mol med en mandlig voiceover (dialogprægnans), der fortæller lytteren, at en lampe ikke har nogen følelser, og at man derfor ikke skal have ondt af, at denne udskiftes. I DM29 (01.14-20) ophører musikken, og stemningen ændres fra drømmende og nostalgisk til virkelig. Stemningen ændres også i DM28 (00.20-25) fra at være hyggelig til at være truende med den berømte, urealistisk høje pitch lyd fra Hitchcockfilmen "Psycho".

00.34-40 er igen kendetegnet af den pulserende rytme og en forvrængning, der gør det mere eller mindre umuligt at høre, hvad der synges i lyrikken. I 34. sekund høres en relativt høj hi hat, som kan forklares med markøren dynamisk register og herunder fortissimo (van Leeuwen, 1999: 173). Foregående skevens var kendetegnet af lav volumen, men skiftet til høj volumen vidner ifølge Griffith et.al. om en energiudladning eller form for forløsning (2014: 79), som sammen med stigende volumen opbygger en spænding (ibid.:86). På billedsiden ses en gruppe unge mennesker rundt omkring en bil. De er implicit klassificeret som tilhørende den samme gruppe, og man hører svagt i baggrunden deres interaktion (00.36). Dette bevirker jf. dialogprægnans en smule højere modalitet, men dialogen er dog stadig svagt repræsenteret og understøtter repræsentationen af partipanternes interaktion og en opløftet stemning. I DM11 (00.11-16) fornemmer man ligeledes svag dialog i baggrunden, som er med til at repræsentere tilstedeværelse af mennesker.

I 37. sekund filmes der på bilens dæk i *nær distansiv modtagerposition*, hvilket bevirker øget fokus på processen i netop denne indstilling. Man ser et bildæk, der sidder fast, men man på lydsiden hører lyden af et dæk, der laver hjulspind. Her bliver det således først klart, at lyden repræsenterer et hjul på en bil, der sidder fast, når de auditive og visuelle ressourcer interagerer og dermed skaber betydning. Dette stemmer imidlertid udmærket overens med Baldry og Thibaults ressourceintegrationssystem (2006: 7) samt argumentet "(...) what we see is also related to what we hear" (ibid.:51).

I sekunderne fra 00.41-45 er forvrængningen tæt på maksimalt. Toneregisteret er kendetegnet ved nedadgående pitch, og volumen er aftagende. *Svingningen* er kendetegnet ved at være meget dyb og vibrerende og udtrykker dermed kraftig følelsesladethed (van Leeuwen, 1999: 175). Endeligt bør retningsorientering nævnes, fordi det her er tydeligt, at lyden grundet den lave frekvens omslutter og derved inddrager lytteren i universet (Boeriis, 2009: 296). Sammenholdt med de visuelle ressourcer, herunder forandringsprocesser, den gravide kvinde som først filmes i *fjern distansiv modtagerposition* til *nær modtagerposition* i 41. sekund, samt den *fokale kontrast* i 44. sekund, der gør partipanternes ansigt særligt salient, bevirker det, at lyden fremkommer, som det ville lyde, hvis man hørte lyden fra et lille rum (eksempelvis som det ville lyde for babyen inde i maven). Van Leeuwen beskriver endvidere dette med begrebet *immersion* – "wrap around sound" (1999: 28).

Tidsintervallet 00.45-54 er kendetegnet ved afdæmpede lyde, der hen mod 46. sekund gradvist øges og dermed skaber en spændingsopbygning. I samme sekund høres høje pitch-lyde, som udtrykker glæde og begejstring (ibid.:108). Endvidere kan det ud fra markøren toneregister fastslås, at når

musik og lyde anvender et stort toneregister, så er det kraftigt følelsesladet og subjektivt. Dermed opfattes det også som *more than real*, og modaliteten er i forhold til en naturalistisk tilgang lav (ibid.:172).

I DM01 (00.10-15), DM08 (00.19-35), Dm09 (00.00-29), DM10 (00.16-20), DM11 (00.31-34), DM21 (00.00-01.59), DM27 (00.30-01.16) høres lignende eksempler på en gradvis øgende volumen, som opbygger en form for spænding og klimaks i reklamefilmene. Derudover anvender alle eksemplerne også relativt stort toneregister, som endvidere tilfører noget sentimentalt til stemningen.

Fra 00.47-54 er der ligesom tidligere pointeret en pulserende rytme i et forholdsvist højt tempo, som fortsat bevirker en aktiv og pulserende stemning. I samspil med lyden af latter i baggrunden opfattes det som en glad stemning. De visuelle ressourcer i 46. sekund (*affektiv proces* i form af et smil), 47. sekund (*forandringsproces* i form af løb mod havet), 52. sekund (*affektiv proces* i form af et smil) og 54. sekund (*affektiv proces* i form af en smil) bestyrkes den pulserende, aktive og glade stemning. I DM14 (00.14-38), DM17 (00.00-01.19), DM25 (00.00-03-01) og DM26 (00.00-19) anvendes der ligeledes et forholdsvist højt tempo og dermed en hurtig rytme. Ydermere er der i alle eksemplerne anvendt *affektive processer* og *forandringsprocesser* hos partipanterne, som realiserer smil, dans og løb, hvilket underbygger en positiv stemning i reklamefilmene.

I 54. sekund gør den *dominerende vertikale modtagerposition* samt det, at der fremkommer en hånd i billedfladen, der fra den anden participant modtager en højtaler, at det opfattes som en subjektiveret indstilling, fordi den er optaget fra en given participants forventelige synsvinkel (Boeriis, 2009: 266). Den subjektiverede modtagerkarakter tilbyder således modtageren at se gennem en participants projicerede blik, som inddrager modtageren (ibid.:304ff).

Fra 00.54-01.01 forsvinder den pulserende rytme fra foregående sekvens. Sekvensen her er kendetegnet af en lav volumen fra starten af, lange dybe monotone toner og pianissimo (varighedskompleksitet, toneregister og dynamisk register). Modaliteten er kendetegnet ved at være lav ud fra et naturalistisk perspektiv og dermed *more than real*.

### **Nostalgisk stemning skabes med jazzmusik**

I 57. sekund er lyden ikkeeksisterende, og man fornemmer udelukkende støj i baggrunden. Støjen lyder som nålen på en pickup, der endnu ikke fanger lydsporet på pladen, der er sat i til afspilning. I 58. sekund høres lyden af blæsere, og man fornemmer fortsat støj, som det lyder på en pladeafspiller. Man får derved associationer til jazzmusik, der muligvis er gammel, fordi støjen minder om, hvordan musikken lød for år tilbage, inden teknologien ændrede mulighederne for at producere, indspille og afspille musik. Her bør van Leeuwens to begreber provenance og experiential meaning potential næves. Provenance fordi begrebet dækker over, hvor musikken (mønstrene) kommer fra, og hvilke associationer vi får til det "sted" (van Leeuwen, 1999: 50). Experiential meaning potential fordi viden om, hvad man gør, når man skal producere specifikke lyde, ifølge van Leeuwen, kan danne grundlaget for at tilføre en bestemt semiotisk værdi i en specifik kontekst (ibid.). Dvs. associationerne til gammel tids jazzmusik opstår på baggrund af hvor, det er hørt før (Machin, 2010: 121) samt jazzmusikkens kendetegnende kvaliteter som fx en svingene melodi (ibid.:128) med en uregelmæssig rytme. Denne rytme tilfører en mere personlig

fornemmelse, modsat en regelmæssig rytme, der kan virke upersonlig - fx en nyhedsoplæseres regelmæssige oplæsningsrytme (ibid.:129).

I DM01 (00.00-09) høres lyden af en arabisk fløjte (nay) samt en didgeridoo (blåseinstrument fra Australien), som dermed frembringer associationer til de to verdensdele. DM02 (00.06-25), DM07 (00.00-31) samt DM16 (00.00-19) anvender hhv. børnesangene "Elefantens Vuggevisse" og "Jeg ved en Lærkerede", som giver associationer til barndommen, og dermed skaber en nostalgisk stemning. Det samme gælder melodien "Jingle Bells" i datamateriale nr. 16, som giver associationer til juletiden.

Fra 01.00-01 tager volumen til, og man oplever således igen en form for spændingsopbyggelse. Samspillet mellem de auditive og visuelle ressourcer i sekvensen gør, at man ikke fornemmer de lange, dybe og monotone toner som noget sørgeligt, men snarere som noget fint, familiært, hyggeligt og kærligt. Det er blandt andet de *affektive* og *kognitive processer* i sekunderne 56 og 58 samt *nær distansive modtagerposition* i 00.58-01.01, der frembringer en erindringsstemning hos den ældre mand (van Leeuwen, 1999: 132), som nostalgisk husker tilbage på "noget der var".

### **Det brusende hav og max volumen**

Sekvensen fra 01.01-13 er kendetegnet af den pulserende rytme fra før. Lyden er stadig forvrænget og altså langt fra en komplet renhed (forvrængning). I starten af sekvensen er volumen i forhold til sidste sekvens væsentligt højere, om man fornemmer en form for energiudladning. I tiden 01.06-08 fornemmer man lyden af bølger i baggrunden (perspektivisk dybde) og i 01.07 høres et skrig i høj pitch som kommer fra en kvindelig participant. Derudover lyder det som om skriget "knækker", hvilket opfattes som værende et resultat af et chok, hvor energiudladningen er maximal og stemmen således knækker over.

Der er i sekvensen anvendt en høj differentiering og variation af længden på de enkelte instrumenter (varighedskompleksitet), man fornemmer et skifte i registeret (dynamisk register) og lyden er karakteriseret af at være rumlig med meget ambiens (tørhed).

Disse placeringer på markørernes kontinuummer bevirker en høj modalitet, men samtidig grænser det til en "more than real" fornemmelse, fordi musikken forsøger at påvirke lytterens følelser (ibid.:173).

På billedsiden i sekunderne 01.01-09 ses en gruppe *implicit klassificerende* unge i badetøj (*possessiv attribut*) ved havet (*omstændighedsmæssig proces*), og lige som volumen intensiveres, ses partipanterne løbe ud i et brusende hav, som rammer partipanterne, hvilket resulterer i sprøjt og plask, som med den *nære distansive modtagerposition* samt *domineret vertikal modtagerposition* inddrager tilskueren.

Situationen opleves således som aktiv, energisk, ungdommelig og glad (*affektiv mental proces* i 01.05). I tiden 01.09 og 01.12 ses igen en *affektiv mental proces* (et smil) og der filmes i *nær distansiv modtagerposition*, som bevarer den glade stemning gennem hele sekvensen.

Fra 01.13-22 fortsætter stilen fra forrige sekvens og den pulserende rytme i højt tempo. Lyrikken starter igen, og trods forvrængning kan man høre ordene "say we can go but it's easy to forget". I tiden 01.13 ses de to partipanter fra tidligere i et forsonende kys, og med *nær distansiv modtagerposition* samt en *affektiv proces* fremkommer en stemning præget af glæde, forsoning og kærlighed. Fra 01.14-15 ses to partipanter på toppen af en bygning. I samme øjeblik, som den ene



participant fører hænderne op over hovedet (*forandringsproces*), høres et høj-pitch energiudladende ”wow”, hvilket fornemmes som en lettelse, muligvis over at være kommet sikkert op på bygningens tag. De omstændighedsmæssige processer placerer participanterne i en by, og farverne på himmelen giver associationer til en sensommeraften med en varm, lilla og rød solnedgang. Fra 01.15-17 ses participanterne i skoven. *Affektive og kognitive processer* opretholder den glade stemning. 01.17-18 viser den *implicit klassificerede* gruppe unge mennesker på stranden, og man hører høj-pitch toner, som repræsenterer latter eller skrig. Samspillet mellem *forandrings- og omstændighedsmæssige processer* resulterer i en legende og glad stemning. I de sidste sekunder af sekvensen indtil 01.22 ses participanterne på toppen af en bygning i en by. Med Kamerarets 90-graders tiltning (*lateral modtagerposition*) fornemmer man indstillingen som dynamisk og harmonisk (Boeriis, 2009: 268).

### Afslutningen

I de sidste millisekunder af sekvensen nedjusteres volumen, og på billedsiden fremkommer en sproglig meddelelse ”Beoplay A1”. I de sidste sekunder af reklamefilmen 01.22-30 fortsætter den pulserende rytme, den maximale forvrængning, og lyden fremkommer stadig med høj resonans (tørhed). Toneregisteret nedjusteres hen mod slutningen til en monoton tone, og varigheden af tonerne går fra at være meget differentieret til i sekunderne 01.26-30 at være af ensartet (varighedskompleksitet). Ændringen af tonernes varighed i sekvensen i forhold til den foregående, ændringen i tempoet samt redueringen af involveringen af instrumenterne skaber et simplere auditivt udtryk. I DM09 (00.28-30), DM10 (00.56-01.00), DM14 (00.40-44), DM20 (00.56-59), DM21 (01.52-59), DM23 (02.25-29) og DM25 (02.48-03.01) høres ligeledes en tydelig ændring til et simplere auditivt udtryk, der markerer en slutning på reklamefilmen.

I den afsluttende sekvens i sekunderne 01.22, 01.23 og 01.24, fremkommer nogle sproglige meddelelser. ”Beoplay A1”, ”Bring the Beauty” og ”Everywhere”, som i øvrigt passer med hvert andet slag i rytmen. I tiden 01.25 forsvinder den sidste sproglige meddelelse til endnu et rytmisk anslag.

Denne form for rytmisk samspil mellem de auditive og de visuelle ressourcer skaber, jf. ovenstående præsenterede afsnit om rytme ifølge van Leeuwen, kohærens og meningsfuld struktur til begivenheder, der udfolder sig over tid (van Leeuwen, 2005: 179). Endvidere beskriver van Leeuwen, hvordan participant i en indstilling kan synkronisere deres bevægelse med musikken (ibid.:189). Det samme sker i ovenstående eksempel, hvor de sproglige meddelelser er synkroniseret med anslagene i rytmen. Denne form for synkronisering mellem flere modes ses og høres tydeligt i DM10 (00.16-21), da en voiceover lyder ”to take a jump into the future” og straks efter ses en participant hoppe over kanten på båden samtidig med, at der på lydsiden med stigende pitch, stigende volumen, *fortissimo* og vekslende mellem varigheden af de forskellige instrumenter (*varighedskompleksitet*) bygges op til hoppet med en spænding (van Leeuwen, 1999: 173). I det partcipanten lander, høres bl.a. lyden af to hi hats, der slås mod hinanden og underbygger således klimaks, og markerer mandens landing.

I DM12, (00.14-29) og DM13 (00.14-19) høres og ses eksempler på en voiceover, der præsenterer forskellige tilbud, samtidig med, at varerne repræsenteres visuelt. I DM16 (00.00-49) er det auditive lag det overordnet strukturerende, hvor en partcipantens handlinger kædes sammen ved hjælp af

musikken til en overordnet tematik, som udledes ud fra musikken (Boeriis, 2009: 150). I DM20 (00.10-15) høres lyrikken ”one little step at a time”, imens der visuelt repræsenteres en participant, der tager skridt på en trappe, og ligeledes (00.24-29) høres lyrikken ”right here where the detour begins” samtidig med, at participanten ser sig selv i spejlet og fjerner en gothlignende øring som symbol på participantens ”detour”. Det samme sker i DM2525 (00.00-03-01), hvor lyrikken på lydsiden strukturerer de visuelle handlinger og dermed kædes sammen til en overordnet tematik. Der findes dog også eksempler, hvor det auditive og det visuelle ikke er struktureret efter hinanden. I DM03 og DM04 opleves både den kvindelige og den mandlige participants tale til kameraret asynkront. Lyden kommer lidt efter mundens bevægelser. Det instantierede valg af asynkron mundbevægelse og tale realiserer ifølge Boeriis noget tøvende eller sløvt (Boeriis, 2009: 120). Det ses imidlertid ikke som værende et strategisk dumt valg i og med, at det skaber opmærksomhed, fordi det medfører forvirring hos tilskueren, at rytmen mellem de visuelt repræsenterede mundbevægelser og de auditive ressourcer ikke er synkroniserede. Man kan muligvis sammenligne dette med Boeriis’ *ideationelle kontrast* under den tekstuelle metafunktion (ibid.:214). Denne beskriver den øgede visuelle saliens på repræsentationer, der identificeres som overraskende. Det asynkrone samspil mellem de auditive og visuelle ressourcer er kendetegnet ved at være overraskende, fordi reklamegenren opfattes som et professionelt anliggende, hvor alt er gennemarbejdet, inden det udgives.

I tidskoden 01.27 er den pulserende rytme i B&O-reklamen stoppet, og den samme monotone tone holdes i nogle takter, og man fornemmer en afslutning i kraft af ændringen i volumen samt nedadgående pitch (Griffith et. al. 2014:79 og van Leeuwen, 1999: 106).

Ydermere fremkommer B&Os logo centreret i billedfladen. Fra 01.28-30 høres der i baggrunden lyden af sirener fra udrykningskøretøjer, hvilket giver associationer til en by og dermed underbygger bystemningen. I samspil med de visuelle ressourcer, herunder *omstændighedsmæssige processer*, bekræftes denne fornemmelse.

Efter ovenstående analyse af de auditive ressourcer i samspil med de visuelle er den overordnede modalitet for reklamefilmen i en naturalistisk kodningsorientering lav, men i en sensorisk kodningsorientering er den relativt høj, fordi den appellerer til det følelsesfulde. Ydermere er en tilbagevendende stemning i det auditive kendetegnet ved at være positiv, glad, aktiv, spændt og nostalgisk. Denne er både skabt af strukturmæssige valg foretaget i det auditive lag, og yderligere bestyrket gennem de visuelle ressourcer. Resultatet af analyseeksempel 1 er dermed, at lyd i høj grad spiller en rolle som stemningsskabende virkemiddel i multimodale tekster.

## Analyseeksempel 2

Ligesom i foregående afsnit vil det interpersonelle system over auditiv modalitet blive anvendt, denne gang på reklamefilmen fra Trafikstyrelsen ”Sænk farten – før det er for sent”<sup>3</sup>. Akkurat som i foregående afsnit kvalificeres dette med eksempler fra de 28 andre reklamefilm.

---

<sup>3</sup> Reklamefilmen er produceret for Trafikstyrelsen og kan ses på Youtube.

### **Faretruende og dramatisk stemning skabes**

I den første sekvens i reklamefilmen fra 00.00-03 hører man lyden af en accelererende bil, fuglekvidder samt latter i høj pitch og latter i forholdsvis lav pitch. Der er således en differentiering i toneregisteret. Ifølge van Leeuwen bør der være en bred anvendelse af pitch for at få et så naturalistisk og virkeligt auditivt udtryk som muligt.

Fra 00.01-02 høres en høj pitch-latter i forgrunden (perspektivisk dybde) og gør dermed, at latteren virker "more than real", fordi den dominerer lydbilledet.

Fra 00.02-03 øges volumen på accelerationen fra bilen, præcis som det ville lyde, hvis man sad i bilen.

I sekvensen 00.03-06 intensiveres volumen af accelerationen yderligere, og i 4. sekund fremkommer lyden af hvinene dæk i meget høj pitch. Høj pitch som ifølge van Leeuwen er følelsesfuldt (van Leeuwen, 1999:172). I samspil med den intensiverende volumen opleves det som anspændt og faretruende. Ydermere frembringer den accelererende lyd lige inden bremselyden associationer til pludseligt at skulle bremse for at undgå et biluheld eller en fare. I samspil med de visuelle ressourcer, hvor en subjektiveret indstilling, *indramningskontrast* samt *affektive* og *forandrings processer*, fornemmer man chokket, som intensiverer anspændtheden og faren. Ydermere bidrager den *fjerne distansive modtagerposition* samt anvendelsen af slowmotion til at underbygge den faretruende, dramatiske og chokerende stemning, hvor to biler er på vej frontalt mod hinanden.

I DM08 (00.10-15) og DM23 (00.33-37 og 00.47-55) anvendes ligeledes slowmotion på billedsiden, som i første eksempel realiserer en drøm eller et tilbageblik (Bordwell 1993: 190 i Boeriis, 2009: 287) og i andet eksempel realiserer det noget fantasifuldt og noget spektakulært (ibid.). Visuelt realiserer slowmotion således en spektakulær, dramatisk, fantasifuld eller drømmende stemning. I DM05 er det auditive lag kendetegnet af intensiverende volumen, opadgående pitch og langtrukne toner (*varighedskompleksitet*), der skaber en næsten ulidelig skinger lyd, hvorfor stemningen afkodes som dramatisk og faretruende. I DM08 er det auditive lag ligeledes kendetegnet af relativt høj pitch, lange toner samt intensiverende volumen, men her afkodes stemningen som drømmende jf. den behagelige, visuelle repræsentation af en *affektiv proces* suppleret af rosenblade, der falder ned fra himmelen og omslutter en ung kvindelig participant. I DM23 høres en dyb mandlig sangstemme med relativt meget vibrator i lav pitch, som ifølge van Leeuwen er følelsesfuldt (svingning) (1999: 175). Stemningen opfattes ud fra samspillet mellem de visuelle og auditive ressourcer som fantasifuld og drømmende.

I sekunderne 00.06-14 ændrer lyden sig. Den høje pitch af hvinende bildæk erstattes af mekanisk musik med en meget høj, skinger pitch og lang tone (varighedskompleksitet) i baggrunden. Den skingre tone går fra pianissimo til fortissimo (dynamisk register) samt en intensivering i volumen og ændring fra en ren lyd til mere rå lyd (forvrængning), hvilket resulterer i en spændingsopbyggelse. Samtidig er skiftet fra foregående sekvens med de hvinene dæk til denne sekvens lydunivers en tydelig ændring, der skaber opmærksomhed.

I 10. sekund og frem til 13. fornemmer man lyden af noget, der minder om en maskines omdrejninger, der langsomt stopper. Sekvensen er præget af at være rå lyd (forvrængning), som ifølge van Leeuwen er med til at skabe frygt og bange anelser hos lytteren (1999.:176). Derudover

er lyden kendetegnet ved at omslutte lytteren, og denne retningsorientering inddrager lytteren i universet og bidrager således til at underbygge den faretruende og frygtfulde stemning.

Den *distansive modtagerposition* går fra fjern til mellem i sekunderne 00.06-07. Den fjerne modtagerposition bevirker, at tilskueren ser de to biler nærme sig hinanden. Modtagerposition og den *fokale kontrast* tvinger beskuerne til at se den mandlige participants ansigt. Her ses *ekspressive og affektive processer*, der bestyrker den faretruende og alvorlige stemning.

Den subjektiverede indstilling i 9. sekund sammen med *indramningskontrasten* gør, at man fokuserer på den hvide bil, der er faretruende tæt på. Man fornemmer skrækken fra børnene på bagsædet. 00.10-12 filmes instrumentbrættet i *nær distansiv modtagerposition*, hvorfor tilskueren fokuserer på angivelsen af bilens hastighed. Samtidig høres lyden af en maskines omdrejning, der langsomt stopper. Fra 00.12-14 repræsenteres affektive mentale processer, der realiserer et chok. I 13. sekund slipper manden rettet for efterfølgende at ånde ud. Dette repræsenteres samtidig på lydsiden i forgrunden.

### **Mol tonerne sætter den alvorlige stemning**

I sekvensen 00.14-26 starter et klaverspil. Her spilles dybe toner i mol af lang varighed (varighedskompleksitet), som ifølge van Leeuwen udtrykker følelsesfuldhed (ibid.:173). Sekvensen er igen kendetegnet ved at gå fra pianissimo til fortissimo (dynamisk register), som sammen med volumen og de lange toner i baggrunden opbygger en spænding og udtrykker følelsesfuldhed.

I 20. sekund høres en lyd, der minder om lyden fra et menneske, der vrider sig i smerte eller udøver en manøvre, der kræver kræfter. I samspillet med det visuelle, der udtrykker *ekspressive-, forandrings- og affektive processer* forstås det, at manden forsøger med al kraft af træde på bremsen. I 23. sekund høres ligeledes lyden fra et menneske. Lyden er i meget høj pitch, hvilket kan give associationer til et lille menneske, der græder (ibid.:134). Hen mod 26. sekund øges volumen, og man fornemmer anspændtheden stige. I DM06 (00.00-29) høres ligeledes klaverspil. Tonerne er igen i mol, deres varighed er relativt lang og de spilles i fortissimo. Man oplever derfor en følelsesfuld stemning. I samspil med de visuelle ressourcer opleves stemningen ikke som udtalt sørgelig eller alvorlig som i foregåede eksempel. Den oplevelses derimod som længselsfuld og præget af savn. Dette understøttes ligeledes af voiceoverens fortælling.

Fra 00.26-28 stiger volumen og fortissimo til maximum og i 27. sekund er pitchen så høj og skinger, at den er ulidelig at høre på, og man får associationer til noget grusomt.

I løbet af de to sekunder filmes der seks indstillinger, hvilket bevirker en stresset og hektisk situation. Man får både associationer til, hvor hurtigt det kan gå galt, og samtidig fornemmelsen af livet passerer revy, lige inden man skal dø. I DM17 (00.49-59) filmes 8 indstillinger. Her giver skiftet mellem de mange indstillinger ligeledes en fornemmelse af noget hektisk. Auditivt er musikken ligeledes kendetegnet af et højt tempo og en tydelig markering af anslagene i rytmen. Man fornemmer, hvordan musikken ligefrem "provides the guide rhythm, the basic rhythm to which the other rhythms are synchronised during the editing process" (van Leeuwen, 2005: 184).

I DM05 er lydsiden derimod ikke kendetegnet af et højt tempo, men en ulidelig høj pitch, der repræsenterer hvinene dæk. De mange indstillinger resulterer i en hektisk stemning, fordi der ofte klippes mellem indstillingerne, og det visuelle skaber dermed et højt tempo. Endvidere ændrer

sekvensen visuelt tempo fra slowmotion til fastmotion, hvilket ifølge Bordwell netop skaber en hektisk stemning (Bordwell, 1993: 189 i Boeriis, 2009: 287). Modaliteten i sekvensen er fra et naturalistisk perspektiv lav – dels pga. den øgede volumen, anvendelsen af maximal fortissimo, som fører til overdrevet patos (Boeriis, 2009: 293) samt den høje pitch, som opfattes som ”more than real” og kraftigt følelsesladet (ibid.:292).

### **Sort flade på billedsiden og auditiv stilhed**

I 26. sekund høres igen en udåndingslyd, der giver associationer til opgivelse. Dette understøttes af den visuelle repræsentation af den mandlige participant, der udfører en *ekspressiv* og *affektiv mental proces*. Den hvide varevogn bliver for hver gang der klippes mellem indstillingerne større i billedfladen (*størrelseskontrast*), hvilket bevirker fornemmelsen af, at man nærmer sig den. I 28. sekund stopper lyden af de hvinene dæk pludseligt, og afløses af et højt bump. Samtidig skifter skærmen til en sort flade. Skiftet til sort flade er ifølge Zettl et eksempel på en nedblænding. Dette kan markere en afslutning af en sekvens (Boeriis, 2009: 230). Boeriis argumenterer for, at denne nedblænding snarere er en form for dissolving til en sort indstilling, som har en ideationel betydning – en narrativ pause (ibid.).

Endvidere pointerer Boeriis, at skiftet til den sorte flade ofte også resulterer i en auditiv stilhed. Dette medfører en konventionelt bestemt status af pause eller afslutning, som det er tilfældet i denne reklamefilm (ibid.:231).

Fra 00.28-35 høres ingen auditive virkemidler. Det skaber en stærk kontrast til den foregående sekvens med meget høj volumen, høj pitch og dominerende auditive effekter. Denne kontrast medfører ydermere, at modaliteten går fra at være lav i et naturalistiske perspektiv til at være en smule højere, jf. modalitetsmarkøren musikprægnans (ibid.:289). Det betyder også, at stemningen bliver alvorlig, fordi stilheden og fravalget af det auditive lag repræsenterer netop et fravalg, og stilhed konventionelt kan forstås som alvorlig, seriøs og trist. Fx når der afholdes nogle minutters stilhed til minde eller ære om afdøde, eller når man til en begravelse oplever stilheden i kirken eller rundt om den nedsænkede kiste.

I 31. sekund fremkommer en sproglig meddelelse ”havde han kørt 80 km/t, var ulykken ikke sket”, og i 33. sekund kommer afsenders logo på ”Rådet for Sikker Trafik”. Den hvide skrift på den sorte baggrund (*tonal kontrast*) gør de sproglige meddelelser særdeles saliente, og reklamens budskab står således klart. Fraværet af de auditive ressourcer og kontrasten mellem auditive dominans og stilhed skaber desuden opmærksomhed på de øvrige modes og i dette tilfælde den sproglige meddelelse. I DM16 (00.00-29) ses og høres endnu et eksempel på fraværet af auditive virkemidler. Den pludselige afbrydelse af musikken er med til at skabe opmærksomhed, og i dette tilfælde også til at underbygge fortællingen i reklamefilmen og fornemmelsen af at starte forfra med det, participanten er i gang med. I DM22 (00.00-01.04) opleves det ligeledes, hvordan kontrasten fra dominerende auditive virkemidler til ingen musik, blot lyden af en hunds *aktionelle processer*, skaber opmærksomhed og fokus på hunden. Ydermere bør *ideationel kontrast* nævnes her, fordi en hund på bordet er overraskende og derfor påkalder sig opmærksomhed. Kontrasten er endvidere tydelig i DM29 (01.14-29), hvor afbrydelsen af lydsporet nærmest tvinger faderen tilbage til virkeligheden, og stemningen ændres fra at være drømmende til at være virkelighedsnær.

## **Lydens rolle som stemningsskabende virkemiddel i multimodale tekster**

Formålet med denne del af artiklen er at give et overblik over, hvilke resultater og iagttagelser artiklen indtil nu har præsenteret. I afsnittet findes således en opsamling på ovenstående analyseeksempler. Derudover tilbyder afsnittet tilføjelser til og kritik af systemet over auditiv modalitet, samt hvorledes systemet muliggør en undersøgelse af lyd som stemningsskabende virkemiddel i multimodale tekster.

Analyseeksemplerne i afsnittene ovenfor skildrer, at stemninger i reklamefilm i høj grad skabes ud fra et komplekst samspil mellem auditive og visuelle ressourcer. Som præsenteret indledningsvist var formålet med artiklen at undersøge muligheden for at anvende van Leeuwens præsentation af auditiv modalitet og de dertilhørende markører og kodningsorienteringer som analyseredskab til at klarlægge lydens rolle som stemningsskabende virkemiddel i multimodale tekster. Med anvendelsen af systemet blev det muligt at undersøge strukturen i de instantierede auditive ressourcer og dermed afgøre hvilken stemning, der søges skabt.

Det var eksempelvis tydeligt i beskrivelsen af B&O-reklamen, hvordan lydsiden i samspil med det visuelle underbygger og forstærker betydningspotentialen. Dette kom dels til udtryk i scenen med den gravide kvinde, hvor musikken ændrede karakter til en altomsluttende lyd, og dermed i høj grad involverede tilskueren i universet. Den skabte stemning i scenen var præget af lykke, intimitet og positivitet. Et andet tydeligt eksempel på lydens rolle blev tydeligt, da den ældre mandlige participant modtog højtaleren, og i samme øjeblik kunne man høre en blid lyd af gammel jazz. Det skabte associationer til en gammel tid, og en nostalgisk stemning var skabt. Dette samspil bekræftede ydermere artiklens introduktion af *provenence* som et af de centrale begreber til at forklare, hvordan og hvorfor associationer skabes.

Ydermere var scenen, hvor den unge gruppe partcipanter løb ud i havet samtidig med musikkens intensiverende volumen, et tydeligt eksempel på lydens potentiale i forhold til at skabe en bestemt stemning. Den pulserende rytme, den intensiverede volumen samt det *dynamiske register* og *toneregister* skabte en positiv stemning, som i samspil med visuelle ressourcer blev bekræftet.

I reklamefilmen fra Trafikstyrelsen viste der sig yderligere en række tendenser, som det øvrige datamateriale bekræftede. Den faretruende stemning, der blev skabt i bilen, var igen i høj grad et resultat af samspillet mellem auditive og visuelle ressourcer. Den intensiverede volumen og ekstremt høje nærmest ulidelige pitch gjorde sammen med den hektiske kameraføring og fokus på *affektive processer*, at man som tilskuer forstår situationen som faretruende og alvorlig.

Netop volumen har vist sig som en væsentlig faktor i forhold til lyd som stemningsskabende virkemiddel. Som et resultat heraf vil jeg plædere for tilføjelsen af en ny markør til van Leeuwens system over auditiv modalitet kaldet *volumenmarkør*.

### **Tilføjelse af volumenmarkøren og kritik af nuværende markører**

*Volumen* besidder, som beskrevet ovenfor i forlængelse af bl.a. Griffith et. al (2014), en betydning i forhold til at skabe en bestemt stemning. Høj volumen betegnes ofte som energiudladelse eller en forløsning, og modsat kan lav volumen betragtes som om, nogen holder tilbage, eller hvis den gradvist aftager som indikationen på en afslutning (ibid.:79-84). I ”Speech, Music, Sound” præsenterer van Leeuwen (1999) under afsnittet ”Voice quality and timbre” forskellige parametre, som stemmens egenskaber kan vurderes ud fra (ibid.:133ff). Her præsenteres *soft/loud* først og fremmest som sammenhængende med *distance*, og dernæst beskriver van Leeuwen, at den højlydte/kraftige (*loud*) stemme rækker længst ud og påtager sig størst territorium. Den dæmpede (*soft*) stemme kan derimod associeres med intimitet og fortrolighed (ibid.:133). Jeg vil argumentere for, at det ikke kun er i forhold til stemmer, at dette er gældende, men at det i høj grad også hænger sammen med modalitet, og dermed også kan have en betydning for, hvilken stemning, der skabes. Volumenmarkøren er kendetegnet ved en skala gående fra laveste til højeste volumen. Laveste kan realisere intime og kærlige scener. Lyden kan også være lav som følge af perspektivet, som van Leeuwen argumenterer for, og således placerer lytteren længere væk fra kilden. Høj volumen kan realisere energiudladning eller forløsning, jf. Griffith et. al (2014). Modaliteten vil i et naturalistisk perspektiv kræve en vis dynamik i volumenintervallerne, men for overdrevet dynamik i volumenintervallerne vil resultere i fornemmelsen af ”more than real”.

Markøren dynamisk register består af et kontinuum gående fra *pianissimo* til *fortissimo* (ibid.:173). Det virker som om, at denne markør er van Leeuwens bud på at håndtere en form for volumen i auditive ressourcer. Det anses imidlertid for problematisk at lade en skala fra *pianissimo* til *fortissimo* afgøre volumens indvirkning på modalitet, i og med toner alt efter om de spilles i *pianissimo* eller *fortissimo* ikke kun ændrer styrke, men også klang. Når man eksempelvis spiller *pianissimo*, trykker man svagere på klaverets tangenter, end hvis man spiller *fortissimo*. Dette enten svage eller hårde fysiske tryk på tangent medfører en ændring i toneklangen, hvorimod en ændring i volumen vil øge hele lydbilledet jævnt.

Markørerne perspektivisk dybde og retningsorientering synes i praksis at overlape hinanden en smule. I analysen af reklamefilmen fra B&O blev det bl.a. præsenteret, at lyden af fuglekvidder i baggrunden tilførte en vis dybde til lydbilledet. Derudover placerede det lytteren i forhold til kilden, fordi man fornemmer lyden kommer fra et sted længere væk (retningsorientering). Det samme var gældende i DM03. Ydermere beskriver van Leeuwen markøren perspektivisk dybde med forskellene mellem lyde i forgrunden og baggrunden (ibid.:174) og retningsorientering som lyde der enten omfavner os, eller placerer os i forhold til kilden (ibid.:177). Disse egenskaber beskriver van Leeuwen endvidere under afsnittet *perspective* i ”Speech Music Sound” med inddelingen i Figure, Ground og Field (ibid.:16ff). Dette dækker netop over lydens perspektiviske dybde og retningsorienteringen, hvorfor det muligvis kan stå som argument for, at de to modalitetsmarkører kan sammenskrives. Det skal ikke forstås som om, at de to markører ikke er relevante for bestemmelsen af modalitet i auditive virkemidler, men snarere ses som et forslag til udvikling af teorien.

En anden svaghed ved det semiotiske system over modalitet i lyd er fraværet af muligheden for at afgøre modaliteten ud fra dur og mol. De to skalaer indeholder tonearter, der ofte anvendes i filmsoundtracks for at sikre, at publikum forstår filmen på en bestemt måde (Gabriel, 2011: 33). Det kan fx være moltoner, langsomt tempo og vemodige strenge for at antyde bedrøvelse eller hurtigt tempo, og toner i dur for at antyde glæde eller begejstring (ibid.). Hvordan markøren mere specifikt skulle udformes, er der desværre ikke mulighed for at undersøge videre i denne artikel, men videre undersøgelse af dette vil kunne kvalificere specificeringen af det semiotiske system over modalitet i lyd yderligere.

### **En ny tilgang til kodningsorienteringen**

En anden interessant pointe fra resultaterne er, at der i reklamefilm skabes mange forskellige stemninger ud fra de auditive og visuelle ressourcer. Ligesom Boeriis argumenterer for, er det for de auditive ressourcer gældende, at der ud over at vælge en primær kodningsorientering i reklamefilmene, også vælges sekundære, som har indflydelse på modalitetsprofilerne og deraf også betydning for stemningerne (2009: 274).

Modalitetsprofilen skal dermed ses i relation til den funktion, den har i teksten, til den enkelte kommunikative kontekst den indgår i samt den tilskrevne genre (ibid.). Det samme er gældende for de stemninger, der søges skabt i reklamefilmene. Nogle af stemningerne har betydning for det narrative univers, og kan dermed måske kategoriseres som sekundære, og har således indflydelse på den primære stemning i reklamefilmene. Eksempelvis som i B&O-reklamen, hvor forskellige stemninger skabes: glæde, venskabelighed, nostalgisk, intimitet, aktivitet, konflikt, forsoning osv. Men den overordnede stemning lader sig imidlertid fint opsummere ved at være nostalgisk og glad. I forlængelse af Boeriis tanker om en ny struktur af kodningsorienteringen, der er baseret på samspillet mellem de instantierede primære og sekundære modes (2009: 306), vil jeg foreslå en ny tilgang til kodningsorienteringen.

Ligesom modalitetsprofilen skal ses i relation til den funktion, den har i teksten, konteksten og den tilskrevne genre, skal kodningsorienteringerne det også. I afsnittene ”analyseeksempel 1 og 2” var der overvejende en tendens til, at reklamefilmene stort set altid repræsenteres som ”more than real” pga. genren og konteksten. Det betyder muligvis, at kodningsorienteringen i højere grad skal ses som et kontinuum, hvor en reklamefilm kan fremstilles som mere eller mindre naturalistisk eller sensorisk. Dermed omfavnes dynamikken, og det bliver muligt at håndtere multimodale tekster med primære og sekundære kodningsorienteringer.

### **Konklusion**

Udgangspunktet for artiklen var at undersøge lydens rolle som stemningsskabende virkemiddel i det komplekse samspil mellem auditive og visuelle ressourcer i multimodale tekster. Artiklen peger på, at arbejdet med auditive ressourcer i reklamefilm er komplekst, men dog muligt, og at man med anvendelse af van Leeuwens interpersonelle system over auditiv modalitet kan undersøge de stemninger, der søges skabt i multimodale tekster.



I de indledende afsnit ”Lyd som stemningsskabende virkemiddel” og ”Følelser versus stemninger” blev helt centrale pointer ved lydens rolle som stemningsskabende virkemiddel klarlagt. Først og fremmest blev det præsenteret, at lyd i høj grad påvirker mennesker, og at lyd og musik er tæt forbundet med følelser og stemninger. Med inspiration fra bl.a. Heidegger og Tagg klarlægges det endvidere, hvordan strukturen i musik og lyd har afgørende betydning for stemningerne heri. Således blev det med anvendelsen af modalitetsmarkørerne muligt at undersøge strukturmæssige forhold i de auditive ressourcer i reklamefilmene og dermed klarlægge de stemninger, som lyden skabte. Derudover peger afsnittet ”Følelser versus stemninger” på, at følelser i høj grad er noget, der er tæt forbundet med individet, hvorimod stemninger kan siges at være mere altomfattende og en del af det sociale fællesskab.

Efter introduktionen til auditiv socialsemiotik og nogle af socialsemiotikkens grundlæggende byggesten blev *experiential meaning potential* og *provenence* introduceret. Med begreberne åbnes der op for muligheden for at forklare, hvorledes auditive strukturer kan afføde bestemte associationer. Begreberne er anvendelig i arbejdet med at forstå, hvorledes en auditiv tekst kan skabe associationer. Herefter introducerede artiklen læseren for rytme og arrangement, som ligeledes står som to centrale auditive begreber, der tillader brugeren heraf at forstå betydningen af rytmiske strukturer i modes, men også på tværs af modes. Arrangement derimod klarlægger muligheden for at udtrykke perspektiv i det auditive lag, og viste sig at være et glimrende værktøj både til at udtrykke stemninger, men også til at skabe et narrativt univers i multimodale tekster.

Indføringen i det interpersonelle system over auditiv modalitet og van Leeuwens dertilhørende modalitetsmarkører og kodningsorienteringer, samt Boeriis’ modalitetsmarkører, klæder læseren på i forhold til at identificere de strukturmæssige valg foretaget i auditive tekster. Markørerne, kodningsorienteringerne samt de øvrige præsenterede begreber blev derefter afprøvet og identificeret i afsnittene ”Analyseeksempel 1 og 2”. Med afsnittene blev det dermed muligt at udfolde den praktiske anvendelse af markørerne og begreberne, og reklamefilmernes auditive spor sammen med det visuelle førte til identificeringen af stemninger. Afsnittenes mangeartede og komplekse resultater samles derefter op, og artiklen præsenterer en kritik af systemet over auditiv modalitet samt tilføjelsen af volumenmarkøren, som viste sig anvendelig til bestemmelsen af, hvilke stemninger lyd skaber. Afsnittet plæderer endvidere for en ny tilgang til kodningsorienteringer, hvorfor forestillingen om en ny tilgang hertil er bragt op.

## Litteraturliste

- Andersen, Thomas Hestbæk & Morten Boeriis (red.) (2012): *Nordisk Socialsemiotik*, Syddansk Universitetsforlag, Odense
- Andersen et. al., 2015: *Social Semiotics – Key Figures, New Directions*. London and New York: Routledge
- Baldry, A. P. & Paul J. Thibault (2006): *Multimodal Transcription and Text Analysis*, Equinox, London
- Barthes, Roland (1977): *Image, Music, Text*. London. Fontana Press
- Boeriis, Morten (2009): *Multimodal Socialsemiotik & Levende Billeder*, ph.d.-afhandling, Odense: Institut for sprog og kommunikation, Syddansk Universitet
- Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press
- Cooke, Deryck (1959): *The Language of Music*. Oxford: Clarendon Paperbacks
- Gabriel, Gilbert (2011): *Altered states, altered sounds: An investigation of how "subjective states" are signified by the soundtrack in narrative fiction cinema*: Ph.d.-afhandling, Cardiff: Centre for Language and Communication Research, Cardiff University
- Graakjær, Nicolai Jørgensgaard (2011): *Musik i tv-reklamer*. Samfundslitteratur, Frederiksberg
- Griffith, Frank & David Machin (2014): "Communication the ideas and attitudes of spying in film music: A social semiotic approach" , i *Sign Systems Studies* , Vol. 42(1), Tartu, Estland
- Halliday, M.A.K (1994): *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd Edition. London: Edward Arnold.
- Jensen, Lars Bo ( 2010): *Stemning som æstetisk og eksistentiel kategori i følsomme rejser fra 1768 til 1868, med særligt henblik på poetik og bystemninger og med hovedvægt på H.C. Andersen*. Ph.d.-afhandling, Odense: institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet
- Johannesen, Christian Mosbæk (2010): *Forensic Analysis of Graphic Trademarks – A Multimodal Social Semiotic Approach*. Ph.d.-afhandling, Odense: Institut for Sprog og Kommunikation, Syddansk Universitet
- Kress, G & Theo van Leeuwen (2006): *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, Routledge, London and New York

Langkjær, Birger (2000): *Den Lyttende Tilskuer – Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag

Machin, David (2010): *Analysing Popular Music – Image, Sound, Text*. Los Angeles: SAGE

Schafer, Murray (1977): *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Steward

Phillip Tagg (2013): *Musics Meanings*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press

Van Leeuwen, Theo (1999): *Speech, Music, Sound*. Routledge, London

Van Leeuwen, Theo (2005a): *Introducing Social Semiotics*, Routledge, London

Van Leeuwen, T. (2005b): Three Models of Interdisciplinarity. I: Wodak, R., & Chilton, P.: A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis – Theory, Methodology and Interdisciplinarity (s. 3-18). Philadelphia: John Benjamins B.V.

Zhao, Björgvall, Boeriis & Djonov (forthcoming): *Advancing Multimodal and Critical Discourse Studies*. New York: Taylor & Francis

## Reklamefilmene

Skemaet nedenfor viser oplysninger og titler på de reklamefilm, der er anvendt i artiklen.

Nr.	Titel	Årstal	Varighed	Produktionsselskab
DM01	Søstrene Grene ”gammel reklamefilm”	1998	0:35	Ukendt
DM02	Riberhus ”Historiske oste: Anno 1930 & Anno 1950”	2016	0:25	Blackbird
DM03	Vitaepro ”Inger Ollson”	2011	0:32	Ukendt
DM04	Vitaepro ”S.O. Stolp”	2011	0:32	Ukendt
DM05	Rådet for sikker Trafik – ”Sænk farten før det er for sent”	2016	0:37	Honey Trap
DM06	PostNord ”Freezer”	2016	0:30	Bacon Productions
DM07	Radonfrit hjem	2015	0:32	Shoot Happens
DM08	Renault – Kevin Spacey	2015	1:12	Publicis
DM09	Volvo – Zlatan Ibrahimovic ”Epilouge”	2016	0:30	Indio
DM10	Lavazza Coffee	2014	1:01	Tobago & Movie Magic Int.
DM11	Nespresso ”in the name of pleasure”	2013	0:45	Moonwalk Films
DM12	Bilka ”Du hader fredage” far til 14	2016	0:30	Honey Trap
DM13	Thansen ”Fyrværkeri”	2012	0:20	Ukendt
DM14	Rynkeby ”I like to move it”	2013	0:45	Mettelise Film
DM15	Ikea ”Lamp”	2002	1:00	Morton/Jankel/Zander
DM16	Ikea ”solide stole”	2003	0:51	Ukendt
DM17	B&O + Ford	2016	1:20	B-Reel
DM18	B&O ”a1”	2016	1:30	B-Reel
DM19	Tuborg Squash ”Finn og Jacob”	1989	0:45	Ukendt
DM20	Interflora ”Odd love”	2015	1:00	Bacon Productions
DM21	Leica ”100 years of Leica”	2015	2:04	Stink
DM22	Geico ”Unskippable Family”	2015	1:04	Park Pictures
DM23	Sony Bravia ”Bouncy Balls”	2005	2:30	MJZ
DM24	Cafe Noir ”follow the rabbit”	2006	0:45	Bacon Productions

Trine Lemvig Christensen

DM25	Metro "Dumb ways to die"	2012	3:01	McCann
DM26	Tuborg Julebryg	1984	0:20	Wibroe, Dukert & Partners
DM27	Volvo trucks "the epic split"	2013	1:16	Folke Film
DM28	Spies "Do it forever" (Do it for Denmark, 3)	2016	2:48	Gobsmack Productions
DM29	SAS "Big bike ride"	2016	1:30	Giants & Toys
DM30	TOMS "Husk hyggen – den piv-uhyggelege dinosaur"	2015	0:40	Made in Valby