

tion er vigtig (navnlig for velmenende danske meningsdannere), men det er ikke ganske klart ud fra et musikalsk perspektiv, hvordan netop de adskiller sig fra flere af de andre grupper, som Fock nævner i sin bog.

Alligevel må det konstateres, at Fock har gjort et meget stort indsamlingsarbejde, at hun har været vidt omkring i sin søgning og at det er tydeligt, at forfatterens engagement og viden er stor. Emnet er både aktuelt og vigtigt, og man kunne ønske sig, at hun på et tidspunkt ville bearbejde det vigtige og enestående materiale i en mere anvendelig, videnskabelig form.

De to bøger er skrevet både med forskellige rammer, forskellige betingelser og til dels med forskellige udgangspunkter. Derfor er resultaterne også forskellige. Det, som trods alt forener dem, er en understregning af vigtigheden af studiet af den musikalske mangfoldighed i det samfund, som vi faktisk befinder os midt i. Selvom bøgerne giver et forskelligt indtryk – og selvom det kan undre at de er skrevet af fagfæller, som oven i købet refererer til hinandens arbejde – er problemstillingen således fælles. Man kan kun håbe at arbejder af denne karakter også fremover får den opmærksomhed og den støtte, som de er afhængige af.

Annemette Kirkegaard

<sup>1</sup> Ruth Finnegan: *The Hidden Musicians. Musical Life in an English Town*, Cambridge 1989.

Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*. Museum Tusulanums Forlag, København 2000. 248 s., ill., ISBN 87-7289-631-0, kr. 248.

*Den lyttende tilskuer* er en udgivelse af Langkjærs ph.d.-afhandling fra 1998, og der er tale om banebrydende, tværvidenskabelig forskning, der har og vil få stor indflydelse på analysen af filmmusik i Danmark og de øvrige nordiske lande.

Langkjær har tidligere udgivet bogen *Filmlyd og filmmusik* (1996), der behandler filmmusikken og teoridannelserne omkring den i et historisk perspektiv. I *Den lyttende tilskuer* udvikler forfatteren sine egne teorier om musik og lyd i film. Ud fra en teoretisk og metodisk forklaringsramme tegnet af fænomenologien og kognitionspsykologien er Langkjærs teorier et forsøg på at rekonstruere tilskuerens oplevelse, og det

sker ved at trække paralleller til de kompetencer, som tilskueren anvender i oplevelsen af den virkelige verden. Filmoplevelsen er et utroligt komplekst og dynamisk betydningsunivers. Men det lykkes for Langkjær i kraft af et særdeles veludviklet analytisk øre og en sproglig præcision at få udredet trådene og at få denne proces formidlet på en klar og veldisponeret måde.

Bogen er et tiltrængt opgør med mange af de begrebsdannelser, der har domineret analysen af filmmusik. De fleste, der har beskæftiget sig med dette felt, vil vide, at man gang på gang støder på problemer, når man prøver at skelne mellem diegetisk versus non-diegetisk filmmusik, parafraserende versus kontrapunkterende filmmusik osv. Og hvordan arbejde med filmmusikkens betydning, hvis det slet ikke er meningen, at den skal høres? Dette og meget mere får Langkjær diskuteret igennem, og hans argumentation virker indlysende i og med at fokus flyttes fra forholdet mellem musik og billeder til tilskuerens oplevelse. Tilskueren er placeret helt centralt i bogen, men det er ikke en passivt modtagende tilskuer (som begrebet ellers i sig selv signalerer), men en aktivt lyttende og engageret tilskuer, der konstant forsøger at skabe mening i filmen. Hermed tilkendegiver Langkjær afstanden til den psykosemiotiske teori retning, der har haft en fremtrædende plads i filmmusikteorien.

*Den lyttende tilskuer* er opdelt i en teoridel og en analysedel på henholdsvis fem og tre kapitler. Hvert kapitel gør klart rede for sine intentioner og afsluttes med en opsamlende konklusion. I det første kapitel, "Perception og betydning: Det audiovisuelle", etableres det teoretiske fundament, som resten af bogen bygger på. Det foregår i en bevægelse fra generelle semantiske overvejelser med Barthes og Greimas over Mark Johnsons skemateorier til mere specifikke overvejelser i forhold til den audiovisuelle sansning, perception og betydningsdannelse. Herefter følger tre selvstændige, nogenlunde lige store blokke: I kapitlerne "Musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion" og "Den fokuserede ekspressivitet: Person, situation og tilskuer" udvikles en teori om perception af musik i fiktionsfilm, mens der i de følgende to kapitler, "Reallyd som ekspressiv animation" og "Lydteknologi, spatial perception og indlevelse", fremlægges en teori om perception af filmlyd. Den sidste blok udgøres af analysedelens tre kapitler, der behandler henholdsvis Jacques Tatis *Play Time*, James Camerons *Ter-*

*minator 2* og fire nyere danske film, *Pelle Erobreren*, *Nattevagten*, *Pusher* og *Breaking the Waves*. Grænsen mellem teori- og analysedel opløses til dels, da der i teoridelen er indflettet mange kortere eller længere analyseeksempler (filmregistret tæller 61 film). Ud over en tæt forbindelse mellem teori og analyse giver denne form også en mere levende og fængende læsning.

Langkjær tager fat i nogle helt grundlæggende musikvidenskabelige problemstillinger, der relaterer sig til hinanden, nemlig spørgsmålene om hvorvidt musik er narrativ, og om hvorvidt musik henviser til konkrete følelser. Især det sidste bliver diskuteret grundigt, idet der opretholdes en skelnen mellem almene stemninger, de mere fokuserede følelser, der giver musikken en mere lukket betydning, samt affekter forårsaget af kraftig, overraskende musik. Helt konkret foreslår Langkjær, at den filmmusikalske betydning diskuteres ud fra fire niveauer: 1) *Sansningen*, der angår musikens karakter som klingende gestalt. 2) *Perceptionen*, hvor musikens generelle udtryksskarakter fokuseres og dermed opnår betydning i den filmiske kontekst. 3) *Receptionen*, hvor tilskueren forstår og følelsesmæssigt forholder sig til begivenhederne i filmen, som musikken er med til at realisere og virkeliggøre. 4) *De kognitive makrorammer*, som han definerer som "tilskuerens generelle og filmspecifikke viden om fortælle-mæssige former, der kan aktiveres af et givent musikalsk udtryk" (s. 61). Det virker forvirrende at Langkjær omdøber dette fjerde niveau i forhold til en tidligere skitsering af samme model, hvor han kalder niveauet et "diegetisk og narrativt niveau" (s. 50). Desuden signalerer betegnelsen "kognitive makrorammer" en bredere kontekst end den, han giver plads til i sin definition i ovenstående citat. Han nævner vor viden om fortælle-mæssige former, men hvad med de musikalske former eller endnu bredere de sociokulturelle former, som et musikalsk udtryk også kan aktivere? Netop med tilskueren i centrum kan man undre sig over, at han i det hele taget ikke gør mere ud af den brede sociokulturelle kontekst, vi som individer befinder os i, og som i høj grad og på flere niveauer er medbestemmende for vores oplevelse af filmen og dermed den filmmusikalske betydning.

I mange nyere film er musik og reallyde næsten umulige at skelne, idet de danner en samlet komposition. Derfor er begrebet "reallyd" også misvisende, hvilket læseren også gøres opmærksom på. Der er netop ikke tale om rea-

listisk lyd, men om en komponeret lyd, der er lige så konstrueret og derfor lige så æstetisk interessant som musikken og billederne. En af Langkjærs hovedpointer i teorien om reallyd er, at reallyden tilfører fiktionsuniverset en række kinetiske og taktile kvaliteter og dermed giver filmoplevelsen et næsten fysisk nærvær. Langkjær taler i forlængelse heraf om *ekspressiv lytning*. Denne lyttemåde forstærkes i høj grad i brugen af digital lyd og Dolby SR (den nyeste udgave af Dolbysystemet, der i resultatet ligger tæt op ad den digitale lyd), og forfatteren kalder denne nye lydteknologis ekstremt opmærksomhedskrævende karakter en form for *ny-realisme* inden for lydæstetikken. Spørgsmålet melder sig da også, om det overhovedet er befordrende med en opdeling af bogen i to selvstændige teorier for henholdsvis musik og lyd frem for én samlet teori. I hvert fald kunne de to teorier med fordel integreres mere i hinanden eller i det mindste forholde sig mere til hinanden.

Selv om Langkjær er omhyggelig med at afgrænse sit genstandsfelt, så er hans teorier anvendelige langt ud over fiktionsfilmen i alle de sammenhænge, hvor musik og lyd indgår i en eller anden form for polymedial helhed. Bogen henvender sig således meget bredt til alle, der ønsker at blive klogere på filmoplevelsen og i særdeleshed musik- og lydoplevelsen – eller for den sags skyld vores måde at opleve verden omkring os på.

Iben Have

## CD'ER

*Den danske revy 1930-1940*, vol. 1-7. Dacapo DCCD 9808-14, København 2001. Udgivet i samarbejde med Det danske Revymuseum. 7 cd'er, hver med booklet, 28 s.

Da den danske revy i 1998 fyldte 150 år, besluttede foreningen Danske Populær Autorer at støtte et større udgivelsesprojekt. Pladeselskabet dacapo gik med på ideen, og resultatet foreligger nu i form af 20 cd'er med revynumre fra det 20. århundredes første halvdel – i alt ca. 400 numre! Serien er disponeret således, at de fem årtier fra 1900 og frem er blevet begavet med henholdsvis to, to, tre, syv og seks cd'er og det er således den mest omfangsrige del af serien, den fra 1930'erne, der skal omtales her.