

Anita Haglund

## Lyden av Nordic Noir

Ei musikkvitskapleg studie av musikken i nordiske krimseriar

Masteroppgåve i Musikkvitskap

Rettleiar: Tore Størvold

Mai 2023



Anita Haglund

## **Lyden av Nordic Noir**

Ei musikkvitskapleg studie av musikken i nordiske krimseriar

Masteroppgåve i Musikkvitskap  
Rettleiar: Tore Størvold  
Mai 2023

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet  
Det humanistiske fakultetet  
Institutt for musikk



**NTNU**

Kunnskap for ei betre verd



## Samandrag

Denne masteroppgåva tek føre seg musikken i Nordic Noir-seriane. Nordic Noir er kjent som ein type kriminalforteljing i form at litteratur, filmar og tv-seriar, og har blitt eit internasjonalt fenomen. Formålet med oppgåva er å utforske musikken i Nordic Noir, og å diskutere spørsmål som: Kva er lyden av nord, og har Nordic Noir ein eigen type musikk som blir nytta? For å finne ut av dette har eg analysert musikken og det audiovisuelle samspelet i fire seriar frå ulike land i Norden: *Forbrytelsen* (2007-2012), *Broen* (2011-2018), *Innesperret* (2015-) og *Karppi* (2018-).

Teoridelen av oppgåva inneheld den relevante bakgrunnsinformasjonen ein treng for å setje seriane inn i ein nordisk, melankolsk og filmmusikkhistorisk kontekst. Så kjem det ein metodedel der eg forklarar forskingsprosessen og kva utfordringar eg møtte på undervegs.

Kapittel 4 viser konkrete dømer på musikalske verkemiddel i seriane, og introduserer noko teori samt diskuterer døma eg peikar på. I kapittel 5 gjer eg ein overordna diskusjon der eg samanliknar seriane opp mot kvarandre og trekk linjer tilbake til teorien. Til slutt har eg ein konklusjon der eg forklarar dei musikalske trekka frå nordiskheit, melankoli og filminimalisme. I tillegg drøftar eg konseptet «nordisk» og dreg fram moglege vegar vidare i feltet.

## **Abstract**

This master's thesis investigates the music of the Nordic Noir tv-series. Nordic Noir is known as crime fiction in literature, films and tv-series from the Nordic countries, and has grown into an international phenomenon. The purpose of this thesis is to study the music of Nordic Noir shows and to discuss topics like: What is the sound of the north, and what are musical characteristics of the Nordic Noir shows? In order to study the music and the audio-visual interaction I have analyzed four series from different countries of the north: *Forbrytelsen* (2007-2012), *Broen* (2011-2018), *Innesperret* (2015-) and *Karppi* (2018-).

The theory chapters contain the relevant background information needed to place the series in a Nordic, melancholic and film music historical context. Then there will be a chapter where I explain the process of my research, and the challenges I encountered on the way.

Chapter 4 shows specific examples from the different series, introduces some theory and discusses musical elements and tools. In chapter 5, I have an overall discussion to compare the shows and points back to the theory. Finally, I have a conclusion where I explain the musical characteristics from Nordicism, melancholy and filminimalism. I also discuss the concept of "Nordic" and talk about examples for further research in this field.

## Forord

Ein spesiell takk går til min rettleiar, Tore Størvold! Takk for gode samtalar, og tilbakemeldingar, for å ikkje kasta meg ut av kontoret og for å ha inspirert meg til å velge eit tema som var heilt nytt for meg. Når eg byrja på musikkvitskap i 2017 hadde eg ikkje ein gong tenkt tanken om å skrive ei masteroppgåve ein dag, og vertfall ikkje om Nordic Noir. Du har verkeleg hjelpt meg til å ha trua på eigen ferdigheit og kunnskap.

Eg vil også takke mine kjære medstudentar frå alle åra på musikkvitskap, og for kjekke samtalar på lesesalen som har gjort masterskrivinga mindre einsam. Av desse vil eg spesielt takke Sondre for stønad, og for å la meg snakke hol i hovudet hans slik at eg fekk tømt mitt for frustrasjonar og engasjement, og fekk ro til å skrive.

Takk til gode vener, og til Aasmund for å korrekturlese masteroppgåva mi i siste liten.

Til slutt vil eg seie at dette er fyrste gong eg har følt at eg ha lege godt an med ei oppgåva over så lang tid, sjølv om dette forordet har blitt skrive klokka sju på morgonen etter ei lang natt.

# Innholdsfortegnelse

<b>SAMANDRAG</b> .....	<b>I</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>II</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>III</b>
<b>1. INTRODUKSJON</b> .....	<b>1</b>
1.1 PROBLEMSTILLING OG FORMÅL MED OPPGÅVA .....	1
1.2 TIDLEGARE FORSKING PÅ NORDIC NOIR .....	2
1.3 KART OVER OPPGÅVA .....	3
<b>2. TEORI</b> .....	<b>4</b>
2.1 KVA ER NORDIC NOIR? .....	4
2.2 MELANKOLI I NORDIC NOIR .....	6
2.3 NORDISK MUSIKK .....	10
2.3.1 <i>Nordic Cool</i> .....	12
2.3.2 <i>Musikk og natur</i> .....	14
2.3.3 <i>Lydlandskap</i> .....	15
2.4 FILMMUSIKKHISTORIE .....	17
2.4.1 <i>Hollywoods gullalder</i> .....	18
2.4.2 <i>Filmmusikk i endring</i> .....	19
2.4.3 <i>Filminimalisme og nyare filmmusikk</i> .....	23
2.5 MUSIKKENS FUNKSJON I AUDIOVISUELLE FORTELJINGAR .....	27
2.5.1 <i>Musikk på fjernsyn</i> .....	29
<b>3. METODE</b> .....	<b>32</b>
3.1 VAL AV SERIAR .....	33
3.2 UTFORDRINGAR .....	34
3.4 AUDIOVISUELL ANALYSE .....	36
<b>4. ANALYSE OG DISKUSJON</b> .....	<b>38</b>
4.1 SYNOPSIS .....	38
4.2.1 <i>Forbrytelsen</i> .....	38
4.2.2 <i>Broen</i> .....	39
4.2.3 <i>Karppi</i> .....	40
4.2.4 <i>Innesperret</i> .....	41
4.2 OPNINGSSEKVENSAAR .....	42
4.2.1 <i>Broen</i> .....	43
4.2.2 <i>Karppi</i> .....	44
4.2.3 <i>Innesperret</i> .....	44
4.2.4 <i>Forbrytelsen</i> .....	45
4.2.5 <i>Amerikanske kriminalseriar</i> .....	46
4.3 LEIEMOTIV .....	47
4.3.1 <i>Forbrytelsen</i> .....	47
4.3.2 <i>Broen</i> .....	49
4.3.3 <i>Karppi</i> .....	51
4.3.4 <i>Innesperret</i> .....	51
4.4 OVERGANGSMUSIKK .....	52
4.5 DISSONANS .....	54
4.5.1 <i>Frykt og spenning</i> .....	54
4.5.2 <i>Dissonerende svik</i> .....	56
4.5.3 <i>Dissonerende avvik</i> .....	57
4.6 BRUK AV VOKAL .....	58
4.6.1 <i>Vokal som melankolsk element</i> .....	59
4.6.2 <i>Vokal som frampeik</i> .....	62
4.7 SKREKKELEMENT .....	63



4.8	ORIENTALSKE ELEMENT .....	67
4.9	MUSIKK OG LANDSKAP .....	68
4.9.1	<i>Statiske teksturar</i> .....	69
4.9.2	<i>Lydar frå landskapet</i> .....	70
4.9.3	<i>Musikalsk snøskred</i> .....	71
4.9.4	<i>Overgang mellom kameravinklar i musikken</i> .....	72
4.9.5	<i>Perkusjon og tempo</i> .....	74
<b>5.</b>	<b>OVERORDNA DRØFTING .....</b>	<b>75</b>
5.1	ATMOSFÆRE .....	75
5.2	MELANKOLI .....	76
5.3	NORDISKHEIT I MUSIKKEN .....	78
5.4	NORDIC NOIR-MUSIKKEN SOM FILMMUSIKK .....	80
5.5	<i>INNESPERRET</i> SOM NORDIC NOIR .....	82
<b>6.</b>	<b>KONKLUSJON.....</b>	<b>84</b>
6.1	<i>Vidare forskning</i> .....	86
<b>7.</b>	<b>REFERANSELISTE.....</b>	<b>88</b>
7.1	TV-SERIAR: .....	88
7.2	BIBLIOGRAFI:.....	88

## 1. Introduksjon

Påskekrimmen er blitt eit tradisjonelt fenomen i norske heimar – anten om det er årets serie på NRK, krimbøkene alle har lest eller mysteriet på mjølkekartongen. Produksjonen av krimforteljingar har vore stor i heile Norden, og dei skandinaviske krimforteljingane er godt kjende frå forfattarar som Unni Lindell og Jo Nesbø frå Noreg, Henning Mankell, Camilla Läckberg og Stieg Larsson frå Sverige og Christian Mørk frå Danmark. Etter at nordisk krim i form av litteratur, filmar og seriar fekk meir og meir internasjonal suksess blei omgrepet *Nordic Noir* tatt i bruk.

Den fyrste kjende internasjonale suksessen i denne sjangeren er den danske tv-serien *Forbrydelsen* (2007-2012) med musikk komponert av Frans Bak. I juni 2020 publiserte Florence Briggs ei omtale av musikken i *Edinburgh Music Review*, dette var fleire år etter at serien stoppa. I omtala, med tittelen «Frans Bak – The Music of Nordic Noir» prisar Briggs musikken og kallar Bak ein pioner innafor Nordic Noir-sjangeren. Ho meina han satt ein ny musikalsk standard for krim-tv. Briggs skriv at musikken har «the Nordic Feel» og at ein høyrer lyden av nord i musikken.<sup>1</sup> Når eg las måten Briggs skildrar musikken i denne artikkelen starta ein tankeprosess hjå meg lyden av nord og musikken i andre Nordic Noir-seriar. Kva er eigentleg lyden av nord, og har Nordic Noir ein eigen type musikk som blir nytta?

### 1.1 Problemstilling og formål med oppgåva

I denne oppgåva ynskjer eg å belyse musikken i Nordic Noir, og å få ei breiare forståing av musikken og kva musikalske verkemiddel som nyttast. Problemstillinga mi er: Kva er lyden av nord, og har Nordic Noir ein eigen type musikk som blir nytta?

Eg vil poengtera at melankoli blir nytta som eit estetisk trekk i samband med nordisk melankoli i denne samanhengen, og derfor har eg ikkje inkludert musikkpsykologisk forskning i denne oppgåva.

For å analysere musikken i Nordic Noir har eg avgrensa forskinga til fire seriar. Dei fire seriane er den danske *Forbrydelsen* (dansk: *Forbrydelsen*) (2007-2012), den svensk-danske

---

<sup>1</sup> "Frans Bak - The Music of Nordic Noir," updated 08.06.20, 2020, 2022, <https://www.edinburghmusicreview.com/blog/frans-bak-the-music-of-nordic-noir>.

*Broen* (Svensk tittel: *Bron*, dansk tittel: *Broen*) (2011), den islandske *Innesperret* (Islandsk tittel: *Ófærð*) (2015-) og den finske *Karppi* (2018-). Disse seriane er hovudsakleg vald utifrå tre kriterium: dei har alle hatt internasjonal suksess, presenterer ulike land i Norden og har ei spreieing i kva år dei premiere.

I teoridelen av oppgåva vil eg gi ein introduksjon til blant anna bakgrunnen til nordisk musikk og filmmusikk. Sida musikken blir omtala som lyden av nord er det hensiktsmessig å finne ut kva litteraturen kan fortelje oss om denne lyden. Filmmusikkens historie er viktig fordi all musikk på fjernsyn har sin plass i ein historisk kontekst, og forløparar er viktige faktorar til korleis musikken i dagens filmar og seriar høyrer ut.

I analyse- og diskusjonsdelen trekkjer eg fram konkrete dømer frå dei fire seriane eg fokuserer på, der eg drøftar kva som skjer i musikken og i bileta. I tillegg trekkjer eg fram enkelte dømer frå andre Nordic Noir- og krimseriar for å understreke nokre av poenga. I samanheng med dei musikalske elementa som blir trekt fram blir det introdusert noko ny teori i denne delen, då desse ikkje blir utdjupa i like stor grad i teoridelen.

## **1.2 Tidlegare forskning på Nordic Noir**

Litteraturen rundt Nordic Noir har vokse dei siste åra, og bøker som *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (2017) av Kim Toft Hansen og Anne Marit Waade og *Nordic Noir, Adaption, Appropriation* (2020) av Linda Badley, Andrew Nestingen og Jaakko Seppälä kan fortelje oss mykje om kjenneteikn, problematikk og informasjon om sjangeren. Ove Solum har skriva kapittelet «What is it about Nordic Noir?» i boka *Perspectives on the Nordic* (2016) og Gunnhild Agger har skriva kapittelet «Nordic Noir – Location, Identity and Emotion» i boka *Emotions in Contemporary TV Series* (2016). Sjølv om den fyrste undertittelen i Agger sitt kapittel heiter «Structures of feeling and the Nordic Tone» manglar den i likskap med dei andre tekstane eit utdjupande svar på korleis musikken er.

I Anne Marit Waade sin tekst *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Light and Music in The Killing* (2017) forventar ein å kunne finne meir ut om musikken då det blir nemnd i tittelen. Det teksten kan fortelje oss er at musikken ofte er dempa, i sakte tempo og at den ofte inneheld ei nynnande stemme utan tekst. Sjølv om denne skildringa gav meg eit utgangspunkt for mi eiga forskning, er den svært generell og manglar utdjupingar og konkrete eksempel.

Desse døma frå litteraturen om Nordic Noir viser at det er mangel på grundig forskning på sjangeren frå eit musikalsk perspektiv. Med denne oppgåva vil eg bidra med forskning på dette temaet frå ein musikalsk perspektiv, dette håpar eg kan vere med på å skape interesse for vidare forskning

### **1.3 Kart over oppgåva**

Det fyrste eg tek føre meg er den teoretiske bakgrunnen eg tykkjer er naudsynt for å kunne forstå musikken i Nordic Noir. Denne delen består av fem hovuddelar. (1) Fyrst gir eg ei forklaring av kva Nordic Noir er og kva bakgrunn sjangeren har. (2) Deretter skriv eg om melankolien i Nordic Noir og om den estetiske melankolien i nordisk kunst; for så å forklare (3) kva litteraturen fortel om nordisk musikk. Dei to siste temaa tek føre seg film-og seriemusikk. (4) Eg gjennomgår historia til filmmusikken; så (5) forklarar eg musikkens funksjon i filmar og fortel litt om musikk og historia til fjernsynsseriar.

I metodekapittelet av oppgåva forklarar eg min analysemetode, utdjupar serievala mine, fortel om utfordringane eg har støtt på undervegs i prosessen og forklarar korleis ein gjer ei audiovisuell analyse.

I analyse- og diskusjonskapittelet presenterer eg konkrete dømer på dei musikalske verkemidla og elementa frå seriane. Dette kapittelet har ni delkapittel: synopsis, opningssekvens, leiemotiv, overgangsmusikk, dissonansar, bruk av vokal, skrekkelement, orientalske element, og musikk og landskap. I desse delkapitla diskuterer og samanliknar eg seriane med kvarandre, samt dreg nokre linjer til teorikapittelet. Mange av temaa og døma som blir nemnd og diskutert fleire gonger då dei var relevante for fleire av titlane.

I kapittelet eg har kalla *overordna drøfting* har eg ein diskusjon der eg samanliknar seriane på tvers av undertitlane i analyse- og diskusjonskapittelet, og relaterer tilbake til teoridelen for å forklare grundigare kva eg har funne ut av. Til slutt i oppgåva har eg ein konklusjon der eg svarar på problemstillinga og fortel kva eg har funne ut av i mi forskning, her har eg også ei konkluderande drøfting. Til slutt seier eg litt om vidare forskning.

## 2. Teori

### 2.1 Kva er Nordic Noir?

For å forklare kva Nordic Noir er vil eg fyrst gå tilbake til sjangeren *Film Noir*, som kan sjåast som opphavet til namnet. SNL forklarar Film Noir som ein type amerikansk kriminalfilm frå 1940-talet som kom til Europa i kjølvatnet av andre verdskrig.<sup>2</sup> I forordet til boka *Film Noir* (2002) nyttar Andrew Spicer omgrepet «Noir-myta» om at Film Noir i all hovudsak er ei rekkje svart-kvitfilmfrå 40-talet med mørke skuggar, som gav ein mørk refleksjon til det amerikanske samfunnet og stilte seg kritisk til den optimistiske «American Dream».<sup>3</sup> Enkelte kritikarar vil definere Film Noir som noko meir komplekst enn som så, likevel ser det ut til å vere ei einigheit om visse sjangertrekk. Det visuelle universet er mørkt og oppheld seg for det meste i regnfulle kveldar i ein storby med sterke lyskontraster frå ei enkelt lyskjelde som for eksempel eit neonskilt. Ofte går scenene føre seg i klaustrofobiske omgjevnadar som smale bygater, glorete nattklubbar og i baksetet på bilar. Tematisk er Film Noir dominert av eksistensielle og Freudianske motiver. Hovudkarakterane er ofte ein mannleg antihelt prega av psykiske problem, som er overvelda av seksuell lyst. Lydmessig er det vanleg med særeigen jazzmusikk i lydsporet, og filmane inneheld ofte ein voice-over med linjer som er enkle å sitere.<sup>4</sup>

Omgrepet Film Noir kom frå den franske filmkritikaren Nino Frank. Filmkulturen i Frankrike var svært annleis frå den amerikanske. Der såg dei på film som noko meir enn berre underhaldning, og verdsette det som kunst. Dei var tidleg ute med å ha profesjonelle filmkritikarar, og fyrste gong Frank nytta omgrepet Film Noir var i Paris i August 1946 for å skildre dei fire kriminalthrillerane *The Maltese Falcon* (1941), *Murder, My Sweet* (1944), *Double Indemnity* (1944) og *Laura* (1944).<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Trond Olav; Vebjørnsen Svendsen, Morten K.; Emilsen, Ann-Sofi S.; Andresen, Christer Bakke, "Film Noir " in *Store Norske Leksikon* (15.09.22, <https://snl.no/filmnoir>, 29.11.22 2022). [https://snl.no/film\\_noir](https://snl.no/film_noir).

<sup>3</sup> Andrew Spicer, *Film noir*, Inside film, (Harlow: Longman, 2002). s. vii

<sup>4</sup> Spicer, *Film noir*. s. 4, 45

<sup>5</sup> Spicer, *Film noir*.

Nordic Noir har tydelege linjer til Film Noir, men korleis kan vi definere det nordiske elementet i denne sjangeren? Det seier seg sjølv at handlinga går føre seg i eit eller fleire av dei nordiske landa, men kulturelle og sosiale faktorar kan også vere ein del av det.<sup>6</sup>

Denne typen tv-seriar forsterkar dei nordiske kjenneteikna ved å få fram dei lokale trekka. Lokasjonen og belysninga er svært viktig for sjangeren. Gråfargar og mørke scener, samt emosjonelle atmosfærar får fram sinnsstemninga til etterforskarane. Gunhild Agger nemner «the dominant melancholic tone of the series.» om Nordic Noir i sitt kapittel «Nordic Noir – location, identity and emotion» i boka *Emotions in contemporary TV Series* (2016).<sup>7</sup> Eit av trekka som linkar Nordic Noir til Film Noir er nettopp den mørke estetikken og atmosfæren, samstundes som dette er eit av trekka som karakteriserer det nordiske.

Anne Marit Waade forklarar dei generelle trekka ved skandinavisk krim og Nordic Noir i artikkelen *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Light and Music in The Killing* (2017). Ho skriv at trekka er prega av (1) komplekse karakterar, kjønnsproblematikk med mektige kvinner, feminiserte mannlege antiheltar, og i nokre tilfelle sosialt og emosjonelt dysfunksjonelle hovudpersonar; (2) spesifikk bruk av nordiske settingar som landskap, lys, klima, design og arkitektur; og (3) samfunnskritikk av til dømes det nordiske velferdssystemet.<sup>8</sup>

I likskap med Film Noir, kom ikkje omgrepet Nordic Noir heller frå ‘innsida’. Omgrepet skal ha kome frå det skandinaviske studiet på University College London. I mars 2010 blei det grunnlagt ein blogg og ein bokklubb der, med fokus på Nordic Noir. I desember same året posta BBC omgrepet i tittelen på ein dokumentar med namnet: *Nordic Noir: the Story of Scandinavian Crime Fiction*. I britisk presse stempla kritikarar frå *The Guardian* tv-serien *Forbrytelsen* som Nordic Noir og Barry Forshaw følgde opp fenomenet med to bøker kalla Nordic Noir.<sup>9</sup>

I mars 2013 vart det lansert ei nettside med namnet Nordic Noir. Nettsida hadde innhald som til dømes informasjon om filmar, tv-seriar, utstillingar og arrangement. Denne type

---

<sup>6</sup> Gunhild Agger, "Nordic Noir—location, identity and emotion," in *Emotions in contemporary TV series* (Springer, 2016). s. 134

<sup>7</sup> Agger, "Nordic Noir—location, identity and emotion." s. 152

<sup>8</sup> Anne Marit Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music," *Critical studies in television* 12, no. 4 (2017). s.386

<sup>9</sup> Agger, "Nordic Noir—location, identity and emotion." s. 138

marketsføring utvida konseptet Nordic Noir, som no også inkluderte den danske serien *Borgen* (2010) og innlegg om nordisk mat. I vår 2014 blei namnet på nettsida endra til *Nordic Noir and Beyond* for å kunne inkludere andre europeiske tv-produksjonar. Dette gav Nordic Noir moglegheita til å bli leiande i marknaden for krim og tv-produksjonar som ikkje var engelsk. Men sjølv om denne nettsida prøvde å utvide omgrepet, blei det i 2013 registrert i nettversjonen av *Oxford Dictionary* som noko meir snevert. Ordboka definerte Nordic Noir som ein type skandinavisk krimforteljing og tv-drama karakterisert med mørk handling og dystre urban omgjevnad.<sup>10</sup>

## 2.2 Melankoli i Nordic Noir

Store Norske Leksikon beskriv melankoli som ei djup form for depresjon, som er kjenneteikna av tap av interesse og glede ved dei fleste eller alle aktivitetar, samt fråvær av positive kjensler når det skjer noko hyggjeleg.<sup>11</sup> Espen Håland beskriv melankoli som meir samansett og fleirtydig enn dette i artikkelen *På leting etter et tapt språk: om psykoanalyse og melankoli* (2022). Mange kjenner melankoli som ei kjensle eller ein stemning som Håland får fram i dette sitatet: «Melankoli gir form og farge til vår opplevelse av oss selv og omverdenen.»<sup>12</sup>

Ordet melankoli tyder «sort galle» og var assosiert med tungsinn i gresk filosofi. For å forstå melankolien har fleire teoretikarar nytta fargar. Svartfarga som var assosiert med det farlege, ukontrollerbare og det som var annleis og ufornuftig er den vanlegaste fargen å knyte opp mot melankoli. Blå blir også sterkt assosiert med fenomenet.<sup>13</sup> Paul Otto Brunstad skriv på si nettside at «Blåfargen kan være dyp og klar, men på samme tid så mettet av noe annet, en lengsel, en sorg som ikke lar seg helt gripe.»<sup>14</sup> Fargen kan også knytast opp mot havet som kan vere kaldt, djupt og utrygt og symbolisere frykta for det uendelege.<sup>15</sup>

Melankoli er ofte knytt til fråvær av meining, og kan bli forstått som angst og sorg utan ein orsak, samt ein udefinerbar lengsel mot noko ein ikkje kan setje ord på. «Melankoli tilbyr et

---

<sup>10</sup> Agger, "Nordic Noir—location, identity and emotion." s. 138

<sup>11</sup> Ulrik. Malt, "Melankoli," (Store Norske Leksikon, 17.10.22 2021). <https://sml.snl.no/melankoli>.

<sup>12</sup> Espen Håland, "På leting etter et tapt språk: om psykoanalyse og melankoli," (01.04.22 2022), <https://doi.org/https://doi.org/10.52734/3ME6zs95>. <https://psykologtidsskriftet.no/vitenskapelig-artikkel-originalartikkel/2022/03/pa-leting-etter-et-tapt-sprak>.

<sup>13</sup> Håland, "På leting etter et tapt språk: om psykoanalyse og melankoli."

<sup>14</sup> "Den blå tristesse," 2012, accessed 17.10.22, 2022, <https://pobrunstad.no/den-bla-tristesse/>.

<sup>15</sup> Brunstad, "Den blå tristesse."

språk, men er samtidig et fravær av språk». I Håland sin artikkel ynskjer han å nytte psykoanalyse for å skape eit språk for fenomenet, men poenget mitt med å nytte denne artikkelen er at kunst og musikk har vore nytta som eit språk for å uttrykke og formidle melankoli i mange år.<sup>16</sup>

Anne Marit Waade har skrive artikkelen *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Light and Music in The Killing* (2017) som handlar om melankoli i Nordic Noir. Der referera ho til Johannisson som ha skrive i si bok *Melankoliska rum* (2009) at omgrepet melankoli inkluderer tre ulike meiningar: atmosfære, kjensler og diagnose. Eit av kjenneteikna til Nordic Noir er at melankoli prega karakterane, plottet og det visuelle uttrykket. Ofte er det ei kjensle som karakteriserer karakterane, og i nokre seriar er melankolien ein meir generell samfunnsmessig og eksistensiell tilstand.<sup>17</sup>

Nordisk melankoli er ein merkelapp som har blitt brukt om mange nordiske kunstnarar, komponistar og forfattarar frå romantikken. Edvard Munch, Vilhelm Hammershøi, Skagensmålarane, Jean Sibelius, August Strindberg og Henrik Ibsen er nokre av mange som har skapa verk som har blitt karakterisert som nordisk melankoli. For mange av desse var natur, landskap, lys og klima inspirasjonskjelder til deira uttrykk, som også var utgangspunktet til dei romantiske ideala i detta hundreåret. Også frå nyare tider har vi eksempel på nordisk melankoli frå kunstnarar som Ingmar Bergman, Lars Norén og Lars Von Trier. I deira verk er mørket reflektert i melodramatisk handling, relasjonskonflikt og tragiske endingar i tillegg til karakterar og settingar. Den danske filmregissøren Lars Von Trier sin film *Melancholia* (2014) byggjer sterkt på konseptet melankoli, då han i denne forteljinga rekonstruerar noko som skal vere så vakkert som eit bryllaup om til ein apokalyptisk, grotesk og tragisk historie der hovudkarakteren slit med depresjon.<sup>18</sup>

Melankolien i hovudkarakterane i Nordic Noir- seriane blir ofte utrykka gjennom deira relasjon til familien sin og deira problem med å balansere jobb og privatliv. I serien *Forbrytelsen* har vi politibetjenten Sarah Lund som eigentleg skal flytte til Sverige med sin son og kjærast. Allereie frå fyrste episode må ho byrje å utsetje avreisa, og kjem seg aldri av garde då ho er for opphengt i å løyse mordsaka til Nanna Birk Larsen. Ho lev lite utafor jobb

---

<sup>16</sup> Håland, "På leting etter et tapt språk: om psykoanalyse og melankoli."

<sup>17</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s. 386

<sup>18</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s.384-385, 5-6



og etterlet sonen sin som regel til mor si. Vi ser ho aldri smile, og ho held kjenslene sine så godt skjult som mogleg frå kollegaer, seg sjølv og sjåarane. Men sjølv om ho undertrykk tristheita og lengselen hennar, kan sjåaren sjå kjenslene i auga hennar og gjennom hennar arbeidsnarkomani.

I fyrste sesong av den svensk-danske serien *Broen* har vi to hovudkaraktarar som er den svenske politibetjenten Saga Norén og den danske betjenten Martin Rohde. Dei må jobba saman om ei mordsak der liket blir funnen på Østersundbrua akkurat på grensa mellom Sverige og Danmark. Saga har ei psykisk lidning, som gjer at ho har vanskeleg for å vere empatisk og å vise kjensler. I tillegg har ho hatt ein traumatisk barndom med ei mentalt sjuk mor, og i løpet av sesongen kjem det fram at syster hennar har tatt livet sitt. Martin skal vere den emosjonelle og mjuke familiemannen, men i løpet av sesongen kjem det fram at han slit med å vere ein god far til sin eldste son August i tillegg til at han er utru mot kona si Mette.

I den islandske serien *Innesperret* slit politimeisteren Andri Ólafsson med å kome over brotet med ekskona Agnes som han har to jentungar saman med. Han bur heime hjå sine eks-svigerforeldre og same dag som det blir funne eit lik i fjorden, kjem ekskona på besøk med sin nye kjærast. Også i den finske serien *Karppi* har vi ein politibetjent i hovudrolla prega av melankoli. Sofia Karppi har mista mannen sin i ei bilulykke og opplever utfordringar med relasjonen til stedottera Henna og hennar eigen son Emil.

Waade skriv om den danske filosofen Søren Kierkegaard som i sitt essay reflekterer rundt politibetjentens melankolske tilstand og forklarar tristheita ved å vere ein observatør.<sup>19</sup>

It can be depressing in the same way that it can be depressing to be a police officer, and when an observer genuinely follows his calling he must be regarded as a police informant who is serving a higher purpose because the art of observation is to bring forth what is hidden.<sup>20</sup>

Dei ulike karakterane i Nordic Noir er ikkje berre menneske med emosjonell problematikk, men også observatørar med ein spesiell følsemd for tap og det ukjende.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music."s. 389

<sup>20</sup> Soren Kierkegaard and Edward F Mooney, *Repetition and philosophical crumbs* (OUP Oxford, 2009).S. 6

<sup>21</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music."s. 389

Det har kome ein førestilling om at melankoli er typisk nordisk, eller at ein spesifikk type melankoli er djupt forankra i nordisk kultur. Denne idéen om nordisk melankoli er ikkje knytt opp mot den typiske kunstnaren som slit, men heller stilen, stemninga og idear som kjem frå landskapet og klimaet ein bur i. Ein typisk assosiasjon ein har til det nordiske klimaet er lang mørketid om vinteren, midnattssol og store aude landskap.<sup>22</sup>

Den norske krimforfattaren Jørn Lier Horst skreiv ein artikkel kalla *The secret of Nordic Noir* på nettsida til den norske ambassaden i India i 2014. Han kalla sjangeren sin internasjonale suksess for paradoksal. Korleis kunne dei nordiske landa, som er blant dei sikraste og tryggaste landa å bu i produsere forfattarar som fengsla omverda med skildringar av brutalitet og drap? Horst påstår at nordiske krimforteljingar ofte blir oppfatta som meir sofistikert enn til dømes amerikanske thrillerar.<sup>23</sup>

They are fascinated by what we might call ‘Nordic melancholy’, concocted from winter darkness, midnight sun, and immense, desolate landscapes. The taciturn, slightly uncommunicative heroes are lone wolves living in a barren, cold part of the world, constantly on an uncompromising pursuit of truth and clarity. What’s more, the entire idea of paradise lost is a prominent feature of Nordic crime: the social-democratic efficient society attacked from within by violence, corruption and homicide.<sup>24</sup>

Horst legg trykk på at attraksjonen ligg i kontrasten mellom vakre landskap og brutal vald, samt at forfattarane trekk merksemd mot ein velferdsstat som lovar trygghet og inkludering, men som ofte sviktar sine innbyggjarar. Han skriv at kriminalromanar har vist seg å vere eit godt verktøy for å avsløre korrupsjon i samfunnet ved å plante frø av uro som gjer det vanskeleg å akseptere noverande forhold, og i aukande grad tvinger oss til å skape ei forståing av motivasjonen til kriminelle handlingar.<sup>25</sup>

Fokus på landskap og lokasjon utgjer ei ny tilnærming til forskinga på tv-seriar. Filmforskarar har studert estetikken og dei kulturelle aspekta ved landskap i mange år, men ettersom kvaliteten på tv-seriar har blitt bedre, har interessa for landskapsestetikken i tv-seriar også auka. Ein kan skilje mellom setting og cinematisk landskap, då setting er staden historia går

---

<sup>22</sup> Kim Toft Hansen and Anne Marit Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017).s. 81-83

<sup>23</sup> "The Secret of Nordic Noir," updated 21.05.16, 2014, accessed 20.12.22, 2022, <https://www.thehindu.com/books/literary-review/the-secret-of-nordic-noir/article5875988.ece>.

<sup>24</sup> Horst, "The Secret of Nordic Noir."

<sup>25</sup> Horst, "The Secret of Nordic Noir."

føre seg, medan cinematisk landskap inkluderer bilete og estetikk som skapar merksemd til landskapa i seg sjølve. I Nordic Noir-seriane blir landskapsbilete, panoramabilete og opnings- og overgangsbilete nytta til å indikere emosjonelle forhold og til å skape ei melankolsk atmosfære. Det nordiske landskapet blir også nytta som eit visuelt kjenneteikn på den estetiske stilen og produksjonen. Nokre gonger kan landskapet fungere som eit underlag til karakterane si kjensletilstand, og nokre gonger som eit stiltrekk i serien utan tilknytning til karakterane i historia. Det emosjonelle uttrykket i landskapspanoramaet blir ofte framheva i lydsporet.<sup>26</sup>

Når vi linkar Nordic Noir opp mot den nordiske melankolien er det naturleg at musikken også er med på å byggje under denne stemninga på skjermen. Moll, dissonansar, rolege rytmar og lågt tempo er kjend for å bli assosiert med musikk som er meir nedstemt. Når vi går djupare inn i musikken til desse seriane høyrer vi at dei musikalske passasjane er strekt prega av desse elementa.

### 2.3 Nordisk musikk

I *Edinburgh Music Review* har Florence Briggs skrive ein omtale om Frans Bak sin musikk til *Forbrytelsen*. Briggs beskriv Bak som ein pioner i Nordic Noir-sjangeren, og at han har inspirert komponistar i ettertid til å utforske og dra nytte av «the Nordic feel». Ho beskriv «the Nordic feel» som «the Sound of the North» og at den fangar omgjevningane på ein majestetisk måte:

It is the 'Sound of the North' and it majestically encapsulates its surroundings. It is the sound of empty space and magnificent landscapes, of darkness, of contrast, simplistic yet rich...of mindfulness and calmness; unhurried ... it is restorative, and emotional and it is wonderful.<sup>27</sup>

Men kva er denne lyden ho skriv om, og korleis kan vi fange og forklare lyden av det nordiske på ein måte vi kan forstå?

Fyrste gong den «nordiske tonen» fekk anerkjenning i eit symfonisk verk var når den danske komponisten Niels W. Gade premierte sin ouverture *Reminiscences of Ossian*, Op. 1 i Leipzig i 1842. Då den hadde premiært i København året før, hadde ingen lagt merke til den

---

<sup>26</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s. 389-390

<sup>27</sup> Briggs, "Frans Bak - The Music of Nordic Noir."

nordiske tonen i musikken. Når hans symfoni nr. 1 *After Kjæmpevisen* blei framført i Leipzig i 1843 blei han entusiastisk presentert som ein nordisk komponist av tyske kritikarar. To ting gjorde denne uventa suksessen mogleg. Konseptet «norden» var blitt sterkt presentert i tysk andeliv gjennom litteratur og filosofi og ideen om nasjonal musikk var svært populært. Gade nytta folkemusikkliknande tema. Det andre temaet i ouverturen minna om folkesongen *Ramund var seg en bedre mand*, og han fortalde sjølv at symfonien var basert på den gamle folkevisa *Kjæmpeviser*. Det han nytta som hovudtema var visstnok ein folkeliknande melodi som han sjølv hadde komponert nokre år tidlegare kalla *På sjøllunds fagre sletter*.<sup>28</sup>

Det blei oppfatta at den nordiske tonen eksisterte i den mørke, tåkete tonen som minna om nordiske legender og balladar, og blei spelt i folkesongliknande karakter. Spesielt når brassinstrumenteringa blei kombinert med arpeggiofigurar minna det kritikarane om når bardar slo på harpene sine før kamp. Gade hadde studert i København med Andreas Peter Berggreen. Han var ein komponist, men også ein samlar av folketonar. I 1842 slapp han samlinga *Folke-Sange og Melodier: Fædrelandske og Fremmed* som inneheldt rundt 2000 melodiar frå 30 land. I forordet skildrar han nordisk musikk og her hevdar han at melodiane bærer meir preg av individualiteten til nasjonen der musikken oppstod enn det tekstane gjorde. Han skil musikken i dei ulike nordiske landa, og skriv at ynde og ei djup erotisk kjensle er meir vanleg i Sverige samanlikna med i Danmark, kor melodiane ber preg av meir seriøsitet. I dei norske melodiane råder eit meir idyllisk muntert preg, med melankolske trekk som han meiner er vanleg i alle nordiske songar.<sup>29</sup>

Berggreen behandlar musikken frå dei ulike landa som subkategoriar innafor nordisk musikk. Han skapa ei slags oppskrift på korleis ein kunne komponere ein nordisk melodi men ein tanke om korleis det måtte høyrast ut. Han vektla bruken av mollskalaer, melodiske rørsler frå tredje til fyrste grad av skalaen og ein jamn flyt i dei melodiske linjene som ofte var assosiert med 6/8 takt. Ideen om nasjonal musikk var altså allereie eksisterande før Gade presenterte sitt verk i Leipzig og fekk anerkjenning for sin tone.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Michael Fjeldsøe and Sanne Krogh Groth, "Nordicness' in Scandinavian music: A complex question," in *The Nature of Nordic Music*, ed. Tim Howell (New York: Routledge, 2020). s. 5

<sup>29</sup> Fjeldsøe and Groth, "Nordicness' in Scandinavian music: A complex question." s. 5-6

<sup>30</sup> Fjeldsøe and Groth, "Nordicness' in Scandinavian music: A complex question." s. 6-7

### 2.3.1 Nordic Cool

Omgrepet «Nordic Cool» er blitt eit vanleg marknadsføringsomgrep i nyare tid nytta for å karakterisere førestillinga av nordiskheit innafor kunst, design, arkitektur, mat og liknande. Korleis kan nordiskheita i eit musikkverk som er skapa i Norden vere noko meir enn ein oppfatta nasjonalitet eller lokalitet? Kombinert med eit vagt og generelt omgrep om eit felles «nordisk» grunnlag, må omgrepet forståast i ein veldig vid forstand for å dekke det enorme mangfaldet omgrepet skal dekke. Omgrepet nordiskheit verkar å vere for stort og for lite på ein og same tid, men karakteristikkane på den nordiske tonen har blitt dratt nytte av for akademikarar og kunstnarar sida midten av 1800-talet. Det har blitt sett på som eit eksotisk trekk som skil nordisk musikk frå anna musikk, og beviser at den nordiske tonen kan vere eit konsept som blomstrar på forskjellar og identitet.<sup>31</sup>

I vestleg populærmusikkdiskurs har musikk frå dei nordiske regionane lenge vore eit interessant tema frå utsida. Den amerikanske musikkjournalisten Lester Bangs har skrivne svært positive omtaler om album frå det danske bandet Savage Rose og det finske bandet Tasavallan Predidenttim. Han meinte at desse nordiske banda hadde mykje å tilby til den moderne USA-dominerte rockescena. Eit anna eksempel er den enorme hypen rundt islandsk musikk etter at The Sugarcubes kom på banen seint på 80-talet, som leda til den verdsomspennande interessa rundt Björk på tidleg 90-talet. Etter dette har vi hatt band som Sigur Rós, GusGus, múm og Of Monsters and Men.<sup>32</sup>

Konseptet «Nordic Cool» har blitt ein anerkjent del av vestleg populærkultur. Henrik Marstal stiller seg kritisk til dette konseptet i kapittelet «Not Nordic Enough? ‘Nordic cool’ as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion» i boka *The Nature of Nordic Music* (2020), og ytrar at det er ein marknadsføringsstrategi nytta for å få fram ein type unik og mystisk, og derfor attraktiv kvalitet ved den nordiske mentaliteten. Han omtalar det som eit konseptualisert, strategisk og manipulerande marknadsføringsverktøy for kommodifisering av kultur og geografi. Marstal har skrivne ei liste over kva kvalitetar «Nordic Cool» er assosiert med:<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>Henrik Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion," in *The Nature of Nordic Music*, ed. Tim Howell (New York: Routledge, 2020). s. 89-90

<sup>32</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 92

<sup>33</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 92

- Minimalisme og repetisjonar i verket, forstått som enkelheit.
- Ei kjensle av å vere i nær harmoni med naturen.
- Intensjonelle assosiasjonar til store opne landskap, ofte assosiert til snø, frost, kaldt vêr og mørket eller til skog, fjell og vatn.
- I sommartida er fokuset på det unike lyset frå solfylte sommarkveldar.
- Eit fokus på førestillingar om urørt natur og stader.
- Førestillingar om noko strengt, moralsk driven, dedikert, nøyaktig, nøysamt og stødig.
- Førestillingar om melankoli, tristheit, vemodig og/eller introverte tendensar
- Rein estetikk, samt reine og intime lydlandskap som kan syna seg som både rått og skjørt.
- Bruk av duse fargar, eller svarte/kvite/grå nyansar, utvaska og tåkete i staden for klart.
- Ei kjensle av isolasjon
- I nokre tilfelle ei kjensle av påverknad frå skapningar frå folkeeventyr som alvar, troll eller huldrer.
- Ein bestemt tankegang knytt til mentaliteten, sosiale forhold og teknologisk framgang knytt til nordiske tanke- og kjenslevaner.<sup>34</sup>

Det har blitt poengtert av engelske journalistar at lyden av nordisk musikk er lyden av ein fungerande velferdsstat. Lyden av musikarar som aldri står i fare for å svelte grunna statsstøtta kulturfinansiering og trygd. Nordisk musikk er også lyden av å ha råd til musikkutstyr til heimstudioet og øvingsrommet, og lyden av å ha tilgang på statsfinansierte midlar til transport og avgifter. Dette er noko som garanterer eit høgt nivå av personleg fridom når det kjem til stil og sjanger. Likevel verkar «Nordic Cool» å trosse definisjonen, noko som også ser ut til å vere ein del av sal- og markedsføringsstrategiane, og dreg nytte av attraktiviteten til den nemnde mystikken.<sup>35</sup>

Det Marstal nemner som eit viktig trekk i nordisk musikk er inspirasjonen frå naturleg lys. Dagslyset har hatt ein stor innverknad på nordiske maleri sida 1700-talet spesielt ved kystlinjene. Unikheita til dagslys i dei nordiske landa har vore viktig for musikarar både som inspirasjon og ved estetisk verdi. I musikkmagasinet Nordic Playlist kunne profilerte nordiske

---

<sup>34</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 92

<sup>35</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 93

artistar kurere sin eigen utgåve av ei speleliste med andre nordiske artistar. I 2016 sa den danske artisten Trentemøller følgjande i magasinet:

Even if it's cloudy or the sun isn't out, there's something about the Scandinavian light . . . I don't know if I can say that it's inspired me directly on this or that song, but it's definitely something that lies in you all the time, this melancholic vibe, but in a very good way. So it's not about me feeling depressed in the dark, it's about embracing the special Scandinavian vibe that is in our nature.<sup>36</sup>

### 2.3.2 Musikk og natur

Påverknaden av naturen er eit gjennomgåande tema i jakta på kva nordisk musikk er. Den finske komponisten Sibelius (1865-1957) har blitt beskriven som genuint «Nordisk», og han forklarte sin eigen musikk som «reint kjeldevatn». Smith forklarar musikken hans som kald og grublande, og reflekterande til det nordiske miljøet han voks opp og budde i. Han skriv at musikken var fargerik, og at den verka som solstrålar gjennom mørke skyer. Nokre gonger var musikken jovial, men samstundes seriøs.<sup>37</sup>

Musikalske bilete som på ein eller anna måte refererer til klimaet er svært vanleg i nordiske komponistar sine verk. Nokre gonger har verka namn eller ein framføringskontekst som refererer direkte til det lokale landskapet, naturfenomenet eller atmosfæren, medan andre nyttar meir konvensjonelle musikalske bilete som tema, betydningar, intertekstualitet og strukturelle tropar. Fleire og fleire ser ut til å dra nytte av ein meir musikalsk abstrakt og eksperimentell måte å tilnærma seg naturen på, som til dømes ambient musikk. Eit av dei mest vanlege musikalske elementa å nytte er bruken av statisk musikalsk tekstur. Det blir gjort i form av orgelpunkt, dronetonar, stabile akkorder, klusterakkordar og lydmassar, or andre langvarige eller gjentakande rørsler, som regel kombinert med stille, dempa og ofte mørke klanger.<sup>38</sup>

Tradisjonelt er bruken av statiske teksturar direkte knytt opp mot naturen i pastoral musikk, ofte nytta i klassisk, romantisk og post-romantisk musikk av komponistar som Haydn, Beethoven, Wagner, Mahler, Grieg, Sibelius og mange fleire. Det er viktig å halde på den

---

<sup>36</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 93

<sup>37</sup> Frederick Key Smith, *Nordic art music: from the Middle Ages to the third millennium* (Greenwood Publishing Group, 2002). S. 61

<sup>38</sup> Juha Torvinen and Susanna Välimäki, "Nordic drone: Pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment," in *The Nature of Nordic Music*, ed. Tim Howell (New York: Routledge, 2020). s. 173

pastorale idyllen, og det er typisk med bruk av orgelpunkt, drone, enkle harmoniar, stødig puls og fredfull atmosfære. I slik musikk blir naturen sett på som noko stillestående og stasjonært. Naturen er statisk, medan menneske er dynamisk, både i endring og rørsle.<sup>39</sup>

Den norske komponisten Edvard Grieg er nesten synonym med norsk musikk. Sjølv om han utdanna seg på konservatoriet i Leipzig er mykje av musikken hans rota i norsk folkemusikk. Han nytta element som modalitet, dronebass, Hardangerfele og slåtttrytmar i musikken sin.<sup>40</sup> Musikken til Grieg er karakterisert av repetisjonar i den same eller i liknande tonalitet, i tillegg til at det har blitt funnen ein overvekt i bruken av molltonalitet. Til og med verka med ordet «norsk» i seg er hovudsakleg komponert i molltonalitet som *Norwegian Dances and Folk Songs Op.17* som er fjorten gonger i moll og elleve gonger i dur, og *19 Norwegian Folk Songs, Op.66* som er fjorten gonger i moll og fem gonger i dur.<sup>41</sup>

### 2.3.3 Lydlandskap

Kva landskap menneske lev i formar kulturen. Endringa i landskapa i form av bygningar, vegar, lokale ressursar og import av ikkje-lokale ressursar formar landskapet frå menneske si side, men samtidig tilpassar også menneska seg til landskapet og klimaet. Landskapet blir bygd utifrå folk sin intensjonar og tradisjonar, deira ressursar, og deira politiske og økonomiske formue. Det som er bygd kan også endre seg fort. Ein nøye observasjon av det bygde landskapet kan gi oss innsikt i kultur, den menneskelege opplevinga, verdiar og kan også fortelje oss om forandring.<sup>42</sup> Interaksjonen mellom menneskeleg okkupasjon og landskap gir oss ein måte å undersøkje identiteten i Norden i ein naturleg setting, ei gruppe av kulturar og økonomiar, og som ein stad oppfatta av den ikkje-nordiske verda. Norden er raskt skiftande, tynt befolka, og generelt kjent som ein del av verda med naturleg skjønnheit, men misforstått for sine meir komplekse aspekt. Det blir typisk sett på som fullstendig blotta for befolking, eller berre befolka av ein stereotypisk «nordisk innfødd» som minna lite om dei faktiske innbyggjarane.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Torvinen and Välimäki, "Nordic drone: Pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment." s. 174

<sup>40</sup> Smith, *Nordic art music: from the Middle Ages to the third millennium*. s. 47

<sup>41</sup> Lioara FraȚilă, "The national specific at Frederic Chopin and Edvard Grieg – a parallel," *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII, Performing arts* 14(63), no. 2 (2021).

<sup>42</sup> W. Tad Pfeffer, "People and Place in the Far North: A Vision of Life, Community and Change," in *Images of the North: histories, identities, ideas*, ed. Sverrir Jakobsson (Amsterdam: Rodopi, 2009). s. 82

<sup>43</sup> Pfeffer, "People and Place in the Far North: A Vision of Life, Community and Change."s. 84



Så tidleg som på 1920-talet har musikk og lyd blitt rekna som ein del av tidleg landskapstradisjon innafor regional geografi. Utmerkinga var ikkje berre prega av dei visuelle karakteristikkane, men også gjennom lyd, støy og låtar. Lydar var ein sentral del av landskapa, og var viktig for å behalde ei balanse i dei bestemte landskapa. Geografar som Cornish og Abercrombie delte lydar inn i kva som var passande og upassande på bestemte stader. Tuting frå bilar på landeveg, og lyden av ein grammofon i friluft betrakta dei som dissonans og høyrte ikkje heime.<sup>44</sup>

I *Sound tracks: Popular music identity and place* (2003) påstår John Connell og Chris Gibson at det er eit faktum at alle samfunn har ei musikalsk tradisjon, og det har blitt påstått at musikk og dans er definerande element i kulturar.<sup>45</sup> Musikk blir skapa i spesifikk geografisk, sosioøkonomisk og politisk kontekst, og teksten og stilen reflektera ofte posisjonen til forfattarane og komponistane. Anerkjening av desse faktorane har vore viktig for etnomusikologar si forskning på musikklandskap, for å kartleggje dei musikalske variasjonane rundt om i verda.<sup>46</sup>

Den kanadiske komponisten og pedagogen Raymond Murray Schafer skapa ei rekkje nye omgrep for å forklare korleis det soniske landskapet har endra seg gjennom historia i boka si *The Tuning of the World* (1977). For å vise til det kontrasterande lydlandskapet mellom land og by, nytta han omgrepa *hi-fi* og *lo-fi*. I denne samanhengen er *hi-fi* eit akustisk miljø der dei enkelte naturlydane og nyansane er tydelege og det generelle lydnivået er lågt. *Lo-fi* tyder på eit lydmiljø der ein ikkje fangar opp enkeltlydar og nyansar då det blir dekkja over av mykje anna støy. Omgrepet *keynote sound* handlar om grunntonen eller klangbotnen i eit lydlandskap. Denne dannar den akustiske bakgrunnen for lydane i omgjevnaden. Det kan vere trafikkstøyen i ein storby, eller klangen av vêr, vind og hav for dei som bur ved kysten. Med omgrepet *soundmark* er det snakk om ein type signal-lyd som skil seg ut frå det soniske landskapet. Det kan vere sirener frå politibilar og ambulanse, eller skrikande sjøfuglar som bryt gjennom den akustiske grunntonen. Nokre gonger kan denne typen lyd fungere som eit akustisk landemerke, og fortelje oss kvar vi oppheld oss, som til dømes lyden av ei lokal kyrkjeklokke.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> John Connell and Chris Gibson, *Sound tracks: Popular music identity and place* (Routledge, 2003).s. 11-12

<sup>45</sup> Connell and Gibson, *Sound tracks: Popular music identity and place*. s. 20-21

<sup>46</sup> Connell and Gibson, *Sound tracks: Popular music identity and place*. s. 90-91

<sup>47</sup> Even Ruud, *Musikkvitenskap* (Oslo: Universitetsforlaget, 2016). s. 126

I audiovisuell samanheng har lyden av støy ofte blitt forsømt. Når lydfilmen kom låg fokuset hovudsakleg på dialog og musikk. I eldre filmar høyrtest ikkje den naturlege støyen bra ut, og kunne forstyrre lyd kvaliteten på dialogen. Når Dolby kom fekk lydspor ei større båndbreidde og fleire spor, som gjorde det mogleg for veldefinerte lydar å eksistere side om side med dialog. Når ein høyrer det tilhøyrande lydlandskapet saman med det visuelle, kan det gjere det audiovisuelle meir troverdig og det aktiverer også fleire av sansane våre i mottakinga av forteljninga.<sup>48</sup>

## 2.4 Filmmusikkhistorie

Når ein skal analysere tv-musikk, er det hensiktsmessig å sjå på historia til filmmusikk for å finne ut kvar musikken stammar frå. I denne delen går eg igjennom filmmusikkhistoria for å skape eit bakteppe til analyse og diskusjon av Nordic Noir-musikken. Dei filmane som blir greia ut om, er dei eg har vurdert som mest relevante forløparar til slik musikken i Nordic Noir har utforma seg.

Filmmusikk er sterkt assosiert med det symfoniske underlaget som har vore ein del av filmpraksisen sida seint på 1920-talet, og har røter i stumfilmar før den tid.<sup>49</sup> I stumfilmene sin tid var musikken framført live til den innspelte filmen av muskarane som var tilsett av den lokale kinoen. Innan byrjinga av 1930-talet hadde dei fleste større kinosalar i USA og Europa installert den nye teknologien som gjorde det mogleg for filmane å ha lydspor. Filmselskapa trengte ikkje lenger å overlata musikkvala til tilfeldige uføreseielege muskarar, og musikken blei ein integrert del av filmen.<sup>50</sup>

I filmar og anna audiovisuelle materiale deler ein musikken i to typar: diegetisk – som er til stades i same verd som forteljninga og karakterane (radio, gatemusikantar), og ikkje-diegetisk – som blir lagt til og ikkje eksisterer i verda til forteljninga, men kommenterer eller underbyggjer det vi ser i bileta. I byrjinga av lydfilmen var tale i fokus, og det oppstod ein debatt rundt musikkens rolle i film. I populærfilmene var det derfor ein meir realistisk tendens, og hovudsakleg berre musikk dersom den var diegetisk. Dette førte til at mange av

---

<sup>48</sup> Michel Chion, "Audio-vision: sound on screen," in *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994). s. 139, 141, 146

<sup>49</sup> James Buhler and David Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*, Andre utgåve. ed. (New York, New York: Oxford University Press, 2016). s. 5-6

<sup>50</sup> Peter Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*, andre utgåve. ed. (Oslo: Universitetsforl., 2013). s. 24, 83-84

filmane på denne tida var utan musikk på lydsporet.<sup>51</sup> Utpå 30-talet begynte den ikkje-diegetiske musikken å bli meir utbreidd i filmar.

#### 2.4.1 Hollywoods gullalder

Mange komponistar bidrog til å etablere det nye Hollywood-systemet, men komponisten som blei lagt mest merke til og fekk mest omtale i media var Max Steiner og hans musikk til *Cimarron* (1931). Steiner sin musikk til *King Kong* (1933) blei spelt inn av eit orkester på 46 musikarar, og blir saman med musikken hans til *The Informer* (1935) sett på som dei filmane som etablerte filmmusikkens klassiske Hollywood-system.<sup>52</sup>

I tidlege diskusjonar kring den ikkje-diegetiske musikken på lydspora var fokuset hovudsakleg på innhaldsmessige problemstillingar, og om musikken skulle vere i kontrast til, eller fortelje det same som bileta. Mange av Hollywood-komponistane gjorde eit val om å synkronisere musikken tett til det som skjedde i bileta, og denne teknikken blir kalla *mickey-mousing*. Dette omgrepet referer til teikneseriar der kvar rørsle blei tydeleg akkompagnert i musikken, og har blitt sett på som eit nedsetjande omgrep. Steiner nytta omgrepet på ein positiv måte for å forklare sin eigen komposisjonsmetode, og skreiv i eit notat frå 1940: «it fits a picture like a glove», og meina dette var eit godt verkemiddel å dra nytte av i filmsamanheng.<sup>53</sup>

Perioden mellom 1930- og 50-talet blir sett på som lydfilmens gullalder. På denne tida var musikken i Hollywood-filmane for det meste skriven for orkester med musikk prega av 1800-talets seinromantiske og symfoniske tradisjon. Musikken la vekt på lyriske og ekspressive melodiar som ofte vart spelt i stryk, og seinromantikken sitt kromatiske tonespråk dominerte.<sup>54</sup>

I boka *Filmmusikk: historie, analyse, teori* (2013) skriv Peter Larsen om Howard Hawk sin film *The Big Sleep* (1946). Denne filmen frå Hollywoods gullalder blir ofte nytta som eit døme på Film Noir, og sida Nordic Noir har fått namnet sitt som ein etterkomar av denne sjangeren skal vi gå litt nærare inn på musikken i denne filmen. Larsen referer til Kevin

---

<sup>51</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 87

<sup>52</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 90-92

<sup>53</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 92-93

<sup>54</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 97-98

Donnelly som har skrive at Steiner ofte nytta fulle orkester og skapte eit slags vegg-til-vegg-teppe av musikk gjennom heile filmen. Han nytta også leiemotiv for å gi filmene strukturell samanheng og synkroniserte mykje av musikken til det som skjedde på skjermen. Mange av desse trekka finn Larsen i sin analyse av *The Big Sleep*, med unntak av vegg-til-vegg-teppet som han meiner ikkje er tilfellet i denne filmen, men heller ikkje i mange andre filmar frå denne perioden.<sup>55</sup>

Tidleg i filmen legg Larsen merke til symfonisk musikk i seinromantisk stil. Han dreg fram kontinuitet og diskontinuitet i musikken i filmen. Fleire gonger i filmen blir det nytta fermatar for å fylle den tilmålte tiden. Nokre gonger blir musikken introdusert i overgangen til ei ny scene og stoppar ved sceneskiftet. Den kan også dukke opp midt i ei scene for å understreke eit kjenslemessig poeng for så å dempe seg og tone ut. Samanlikna med musikken i stumfilmar, som var til stades under heile filmen, er musikken i det klassiske Hollywood-systemet diskontinuitet. Kontinuitet i filmmusikken frå denne tida ligg i at musikken hjelper med å skape ein narrativ samanheng. Denne funksjonen er spesielt viktig i overgangar mellom tidsmessige eller romlege åtskilte scener, men også i montasjesekvensar.<sup>56</sup>

Eit eksempel Larsen dreg fram frå *The Big Sleep*, er i byrjinga av filmen når protagonisten, som er detektiven Philip Marlowe, går frå Sternwood-huset og over til biblioteket. Musikken startar medan han går ut frå huset, og fortset medan bileta på skjermen viser inngangen til biblioteket. Vidare viser sekvensen ei bok og handskrivne notat han har i lomma, og fortset fram til han reiser seg frå bordet i ein lesesal og avleverer boka han har lest i til skranken. Musikken mjuknar opp det romlege spranget frå Sternwood-huset til biblioteket og fungerer samanbindande.<sup>57</sup>

#### **2.4.2 Filmmusikk i endring**

Det skjedde ei endring i kinoane og filmmusikken på 50-talet. I 1949 tvang ein høgsterettsdom dei fem store selskapa til å gi opp den lukrative kinodrifta, og dei mista sin største inntektskjelde samstundes som filmbransjen byrja å kjenne på konkuransen frå fjernsynet. Samanbrotet av studiosystemet resulterte i nedlegging av dei store musikkavdelingane. Dei generelle modernitetsprosessane som blant anna aukande

---

<sup>55</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 112

<sup>56</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 107-108

<sup>57</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 108-109

urbanisering og industrialisering, og nye familiemønster som følgje av kvinners inntog på arbeidsmarknaden førte til ei endring i publikummets haldning til film og filmmusikk. Dette var også ein viktig grunn for endringa i filmmusikkens karakter på 50-talet.<sup>58</sup>

Framkomsten av *Film Noir* var eit teikn på at noko nytt var i ferd med å skje, og ved inngangen av 50-talet byrja publikum å oppleve dei største Hollywood-produksjonane som utdatert. Fleire produsentar satsa i staden på lågbudsjettsfilmar om kvardagsliv og gjenkjennelege sosiale problem. Den gamle praksisen om realistisk plassert musikk kom tilbake, og førte til at det nok ein gong blei produsert mange filmar utan musikk. I andre filmar var det framleis ikkje-diegetisk musikk, men det blei eksperimentert med alternativ til den klassiske seinromantiske Hollywood-musikken. Til dømes skreiv Alex North jazzinspirert musikk til *A Streetcar Named Desire* (1951), og i dei følgjande åra nytta komponistar som Elmer Bernstein, Johnny Mandel og Henry Mancini meir av jazzinspirerte element som ei stilistisk effekt i filmar om storbyliv og kriminalitet.<sup>59</sup>

Sjølv om dei laga fleire filmar med utradisjonelle filmmusikalske løysingar på denne tida, poengterer Larsen at når ein ser på 50-talet som ein heilheit er det vanskeleg å påstå at det klassiske Hollywood-systemet gjekk i oppløysing. Symfonisk musikk var framleis den mest utbreidde og føretrekte løysinga i mainstreamfilmens Hollywood.<sup>60</sup> Ein komponist som var tidleg ute med å trosse dei klassiske normene i gullalderens musikk var Bernard Herrmann. Hans fyrste filmmusikkpartitur var skriven til den kanskje mest diskuterte og analyserte filmen nokon gong, Orson Welles sin *Citizen Kane* (1940). I 1955 blei han spurd om å skrive musikk til Alfred Hitchcock sin *The Trouble with Harry*, som resulterte i eit samarbeid over ti år.<sup>61</sup>

*North by Northwest* (1959) er ein lett og elegant thriller-komedie. Den er rekna som ein av tre høgdepunkt i Hitchcock og Herrmann sin karriere. Larsen nyttar denne filmen for å diskutere Herrmann sine musikalske alternativ til gullaldermodellen.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 126-127

<sup>59</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 127-128

<sup>60</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 128

<sup>61</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 128-129

<sup>62</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 129-130

Innleiinga til *North by Northwest* viser eit hektisk moderne storbyliv i New York, akkompagnert av den gamle spanske danseforma *fandango*. Ein tradisjonell *fandango* er eit rytmisk gitarstykk i høgt tempo med tredelt takt, akkompagnert av kastanjettar og handklapp. Herrmann sin *fandango* er skriven for fullt symfoniorkester med slagverka i ein sentral rolle og med pikkolofløyte over skarpe messingblåsarar. Dette er ikkje typisk storbymusikk i 50-talets stil, men den intense, aggressive ouverturen, spelt *allegro vivace e con bruvura*, spelar godt saman med biletas nervøse storbyatmosfære. Vanlegvis blir ein ouverture nytta til å setje stemninga for filmen, og etablerer tonespråket, stilen og hovudtemaet. I *North by Northwest* blir den ikkje nytta på denne måten, sida resten av filmen er skriven i ein annan stil, og er orkestret for ulike besetningar. Filmmusikken er bygd opp av enkle, rytmiske strukturar som repeterast, men har eit fråvær av songbare melodiske frasar som er enkle å gripe tak i.<sup>63</sup>

Herrmanns filmmusikk braut med det klassiske Hollywood-systemet på fleire måtar. Ein kan oppsummera det med fråværet av songbare melodiar, tonalitet der det er vanskeleg å få ei kjensle av grunntone og om det er dur eller moll, stor variasjon i instrumentbesetning og utradisjonelle instrumentkombinasjonar, og minimal bruk av leiemotiv.<sup>64</sup> I fleire av Herrmann sine produksjonar kan ein kjenne igjen musikalske trekk frå *North by Northwest*, men det er likevel vanskeleg å peike på hans konkrete stil. Han eksperimenterte med mange ulike musikalske teknikkar og element gjennom heile karrieren, og derfor danna han aldri ein skole på same måte som Max Steiner gjorde. Dei samla partitura til Herrmann demonstrerte likevel at det var mogleg å utvikle alternativ til gullaldermusikken og dette var med på å danne eit grunnlag for nye filmkomponistar som etablerte seg i løpet av 1950-talet.<sup>65</sup>

Etterkvart som fjernsynet starta å få meir gjennomslag, vart det vanskelegare å få folk til kinosalane. Film var i ferd med å bli eit ungdomsfenomen, og musikk blei nytta for å fengje det unge publikummet. Dei fyrste ungdomsfilmane med pop og rock på lydsporet kom på midten av 50-talet. I løpet av 60-talet minka ikkje berre bruken av symfoniorkester på lydspora, men også etterkvart jazzten. Pop og rock vart det nye tonespråket i filmane. Den største suksesshistoria var *A hard days night* (1964), som var Richard Lester sin utradisjonelle musikkfilm med *The Beatles*. Produksjonen hadde eit svært avgrensa budsjett, men blei den største uventa suksessen i engelsk filmhistorie. LP-en med musikken gjekk til topps på

---

<sup>63</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s 130-132

<sup>64</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 135-139

<sup>65</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 147

hitlister i heile vesten, og den amerikanske distributøren tente 2 millionar dollar på plata innan 1966, som var nesten fire gonger så mykje som produksjonen av filmen kosta.<sup>66</sup>

Regissøren George Lucas hadde sin fyrste suksess med filmen *American Graffiti* (1973), og i lydsporet nytta han berre pop- og rockemusikk. Han tente ein formue etter denne filmen, og investerte sin del av overskotet til utviklinga av science fiction-prosjektet *Star Wars*.

Komponisten John Williams skreiv musikken, og gav gullalderens seinromantiske orkestermusikk ein renessanse.<sup>67</sup> Den fyrste filmen hadde premiere i mai 1977, og hadde stor suksess. *Star Wars* har vore sentral i både filmhistorie og filmmusikkhistorie. Sida 1977 har det vorte vanleg at store produksjonar inneheld stor musikk i den gamle stilen, og mange yngre komponistar har følgd i Williams sine fotspor.<sup>68</sup>

Synthesizeren vart eit populært instrument blant musikarar utover på 70-talet, og ved inngangen av 80-talet starta også filmselskapa å dra nytte av meir avansert elektronisk utstyr i produksjonane sine. I nokre tilfelle vart den hovudsakleg nytta for å skape musikalske spesialeffektar, men etterkvart kom det fleire og fleire filmar der all musikken var elektronisk generert. Ridley Scott sin *Blade Runner* (1982), hadde musikk med eksperimentell bruk av populærmusikalsk elektronisk musikk, og er eit eksempel på nokre av dei nye moglegheitene den nye lydetechnikken gav filmskaparane.<sup>69</sup> Komponisten Vangelis har blitt anerkjend for den utypiske bruken av musikk i *Blade Runner* og *The Bounty* (1984). *Blade Runner* var sett på som ein meir stemningsfull oppleving, med meir ambiente lydar enn musikkspor.<sup>70</sup> Denne bruken av musikk har likskapar med Nordic Noir, der fokuset ligg på den heilskaplege stemninga over melodiane i seg sjølv.

I *Blade Runner* er det ingen bassgroove, trommer eller andre rytmiske element i musikken. Passasjane er treige, urørlege og manglar pulskjensle. Dette er med på å gi musikken den ambiente kvaliteten. Det er få scener i filmen som ikkje er akkompagnert av ambient

---

<sup>66</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 152-154

<sup>67</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 168

<sup>68</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 174-175

<sup>69</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 176-177

<sup>70</sup> Samuel Chase, J., "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music.

Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi" (Doctor of Philosophy, Department of Music and Media University of Surrey, 2019). s. 62

bakgrunnsmusikk. Denne måten å nytte musikk på passar godt inn i Science Fiction-tradisjonen då lydeffektar ofte vert nytta til å skape lydar og lydlandskap.<sup>71</sup> Mesteparten av Vangelis sin musikk er bygd opp av komplekse og flytande klanger, og musikalske effektar. Musikken har som regel den same funksjonen som i tradisjonell filmmusikk. Den markerer overgangar, understrekar handlingsforløp og den er med på å bryte og starte scenar.<sup>72</sup>

Produksjonen av filmmusikk har blitt svært påverka av digitaliseringa. Moderne teknologi har auka kvaliteten på synthesizerar og virtuelle instrumenter, og gjort det kostnadseffektivt. Dette har gjort at fleire og fleire filmkomponistar dreg nytte av datagenerert musikk. Framleis er orkesterdominert filmmusikk med tradisjonelt tematisk materiale mykje nytta i store populærfilmar. Howard Shore sin musikk i filmseriane *Ringenes Herre* (2001-2003) og *Hobbiten* (2012-2014), Alan Silvestri sin i *Captain America: The First Avenger* (2011) og John Williams sine nylege filmar *The Adventure of Tintin* (2011), *Lincoln* (2012) og *The Book of Thief* (2013) er eksempel på moderne filmar med slik musikk.<sup>73</sup>

Sjølv om orkesterdominert filmmusikk framleis blir mykje nytta, poengterer James Buhler og David Neumeyer i *Hearing the Movies* (2016) at det har kome ei ny trend i actionfilmar. Dei hevdar at mange komponistar har fått ein meir atmosfærisk tilnærming, med fokus på humør og affekt utan å organisere musikken inn i sterke avgrensa tema. Dei dreg fram eksempel som Don Davis sin musikk til *The Matrix* (1999), James Newton Howard og Hans Zimmer sin musikk til Christopher Nolan sin *Batman* trilogi (2005, 2008, 2012) og Henry Jackman sin musikk i *Captain America: The Winter Soldier* (2014). Ein kan finne tematikk i musikken om ein leitar, men strukturen er forlaten, og den lunefulle påverknaden overkøyrer nesten alltid den tematiske artikulasjonen. Desse filmene har også omfattande perkusjon, ofte med drivande rytmikk, og koordinasjonen mellom perkusjon og lydeffektar gjer det ofte vanskeleg å bestemme om ein spesifikk lyd kjem frå musikken eller lyddesignet.<sup>74</sup>

### 2.4.3 Filminimalisme og nyare filmmusikk

Den nye trenden som Buhler og Neumeyer peikar på i actionfilmar har også blitt lagt merke til i andre filmsjangerar. Samuel John Chase har skrive ein doktorgradsavhandling om dette

---

<sup>71</sup> Micael og Carey Hannan, Melissa, "Ambient Soundscapes in Blade Runner," in *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, ed. Philip Hayward (London: John Libbey Publishing, 2004). s. 152

<sup>72</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 181

<sup>73</sup> Buhler and Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*. s. 464

<sup>74</sup> Buhler and Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*. S. 464-465



fenomenet i filmar etter 2010 og kallar det *filminimalism*.<sup>75</sup> Bruken av minimalisme i filmmusikk har hatt sin førekomst før denne tida. Allereie i 2008 skreiv Rebecca Marie Doran Eaton doktorgradsavhandlinga *Unheard Minimalism: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*<sup>76</sup>. I introduksjonen poengterer ho blant anna at minimalistisk musikk var blitt vanleg i svært mange filmar, men at det meste av akademisk litteratur om filmmusikk overser den moderne bruken av minimalisme til fordel for det klassiske Hollywood-systemets pompøse orkestermusikk.

Dei felles karakteristikkane for minimalistisk filmmusikk som Chase og Eaton nemner er: (1) Statisk harmoni i form av enkle progresjonar, med bruk av treklantar og sjuarakkordar, langsamt tempo og at musikken ofte held seg innafor ein bestemt skala; (2) jamnare fordeling av vekta lagt på dei ulike tonane i ein akkord som fører til manglande kjensle av dur og moll og tonika/dominant; (3) det harmoniske materialet er ofte ein pedaltone, eit ostinat eller ein drone; (4) ei kontinuerleg uavbroten straum av musikk med langsame endringar ofte i form av å leggje til eller trekke frå eit element; (5) mangel på tydeleg melodi; og (6) rytmiske element som er i senter, med korte repeterande mønster.<sup>77</sup>

På 1960- og 70-talet var minimalistisk musikk eit avantgardefenomen. Etter suksessen til avantgardefilmen *Koyannisqatsi* (reg. Dogfrey Reggio, 1982) med musikk av Philip Glass blei minimalistisk partitur meir og meir kommersielt. Innan 90-talet var minimalistisk musikk mykje brukt i skrekk og science-fiction frå Hollywood, og komponistar som ikkje var kjend for å ha ein minimalistisk stil drog nytte av denne teknikken.<sup>78</sup> Actionfilmar som *Blade Runner*, *Scarface* (reg. Brian de Palma, 1983) og *The Terminator* (reg. James Cameron, 1984) har alle eit tungt synth-driven lydspor. Også skrekkfilmar frå rundt den same tidsperioden, som hovudtemaet frå *The Exorcist* (reg. William Friedkin, 1973) skriven av Mike Oldfield

---

<sup>75</sup> Chase, "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi."

<sup>76</sup> Rebecca Marie Doran Eaton, "Unheard minimalisms: the functions of the minimalist technique in film scores" (Doctor of Philosophy University of Texas at Austin, 2008).

<sup>77</sup> Chase, "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi." s. 69-72

Eaton, "Unheard minimalisms: the functions of the minimalist technique in film scores." s. 23-24

<sup>78</sup> Eaton, "Unheard minimalisms: the functions of the minimalist technique in film scores." s. 48

og *Halloween* (reg. John Carpenter, 1978) skriven av regissøren sjølv, nytta elektronisk skapa rytme som grunnlag for spenninga i filmmusikken.<sup>79</sup>

Det viktigaste poenget i relasjon til denne oppgåva er korleis filminimalisme heng saman med Nordic Noir. *Forbrytelsen* kom i 2007, noko som er fleire år før filmane han fokusera på blei produsert, men sidan vi såg på kor filminimalismen kom frå i historisk kontekst kan det tenkast at Nordic Noir kan høyre heime i ein av forløparane til dette omgrepet. Ein av filmane Chase analysera er *The Girl with the Dragon Tattoo* (reg. David Fincher, 2011) med musikk skriven av Trent Reznor og Atticus Ross. Filmen er basert på *Män som hatar kvinnor* (2005) som var den fyrste boka i kriminaltrilogien *Millenium* (2005-2007) av den svenske forfattaren Stieg Larsson. Denne boka er eit eksempel på Nordic Noir i litteraturform, og derfor kan det vere interessant å sjå korleis musikken i ein amerikansk adaptasjon er.

Når Reznor og Atticus skulle skrive musikken nytta dei same metode som hadde fungert bra for Fincher tidlegare. Dei skreiv musikken på eiehand, utan innspel frå korkje regissør eller manusforfattar, og utan å ha sett noko frå filmen. Dei nytta primært elektroniske instrument og datagenerert tonar. "first wave of things was just really creating beds of textures and drones with modular synthesizers that felt more like sound design even than music".<sup>80</sup> Chase forklarar musikken nesten som umusikalsk med forvrengte, ustemte og unaturlege lydar og instrument, som skapar ein palett av tonar og dronar som lett kan bli forveksla med bakgrunnsstøy. Melodi, harmoni, rytme og form blir nedprioritert til fordel for atmosfære, lydlandskap og tekstur. I heile filmen høyrer ein ikkje ein einaste konkret melodi som ein kan kjenne igjen, og dei gongene ein høyrer ei rytme er den enten i tretakt eller utan ei pulskjensle. Chase poengtera også at mange av dei ulike motiva i filmen er svært like kvarandre, som gjer det enda vanskelegare å skilje enkelte av dei ut. I nokre delar av lydsporet høyrer det meir ut som kvit støy enn musikk. Av alle filmane Chase analyserer i avhandlinga er det denne filmen han poengtera som mest melodilaus.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Chase, "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi." s. 83-84

<sup>80</sup> Chase, "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi." s. 182-183

<sup>81</sup> Chase, "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of

Dei musikalske trekka i skrekkfilmar frå avantgarde og minimalisme finn vi også i andre filmsjangerar som krigsfilmar og thrillerar.<sup>82</sup> To av filmene Chase skriv om i avhandlinga om filminimalisme er regissert av David Fincher. Han har også regissert den amerikanske thrillerfilmen *Seven* (1995), med musikk av Howard Shore. Lydteksturane i *Seven* er tette, og dei diegetiske lydane frå trafikk, folk, sirener og radio/tv er like viktig i lydsporet som musikken. Klangen og nivået på desse lydane seier mykje om kva rom handlinga oppheld seg i, og representerer dei menneskelege aktivitetane.<sup>83</sup>

Musikken i opningssekvensen er skriven av Trent Reznor. Instrumenteringa er elektronisk, og er prega av syntetisk og forvrengt støy. Scena i forkant viser eine karakteren i som ligg i senga med støy frå byen, regnet og lyden av ein metronom. Så zoomar kameraet inn på metronomen. Musikken starta som ei forlenging av metronomen med ei lågfrekvent rumling og lyden av tikkande klokker i ulikt tempo. Deretter kjem det eit torebrak som verkar truverdig etter lyden av regnet i førige scene. Diegetisk og ikkje-diegetisk lyd blir blanda inn i kvarandre, som skapar ein sømeleg overgang til opningssekvensen. Musikken har jamn rytmisk framdrift, men sjølv om støylydane blir meir og meir intense får vi ingen kjensle av eit høgdepunkt. Vi kan skimte lyden av bass, trommer og gitar, men lyden er såpass elektronisk prosessert at dei er nesten ukjennelege.<sup>84</sup>

Både *Seven* og *Blade Runner* blir omtala som *neo-noir*, også kalla *postmoderne film noir*.<sup>85</sup> Sida filmene har ein samanheng med ein type Noir-sjanger og musikken frå desse filmene har ein samanheng med filminimalisme, er det interessant å kople det opp mot Nordic Noir.

---

Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi." s. 183, 187, 189, 192

<sup>82</sup> Julia Heimerdinger, "Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself to it so well," *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 4 (2012). s. 5

<sup>83</sup> Birger Langkjær, *Den lyttende tilskuer: perception af lyd og musik i film*, vol. b. 9 (København: Museum Tusulanums Forlag, 2000). s. 157-158

<sup>84</sup> Langkjær, *Den lyttende tilskuer: perception af lyd og musik i film*, b. 9. s. 157-158

<sup>85</sup> Spicer, *Film noir*. s. 149, 156

## 2.5 Musikkens funksjon i audiovisuelle forteljingar

Dei viktigaste elementa for å gjere ei visuell forteljing om til eit audiovisuelt uttrykk er tale og lydeffektar. Men musikk kan skape narrative ledetrådar, og byggje opp under kjensla som blir uttrykt på skjermen.<sup>86</sup> Musikk får filmar til å henge saman på mange forskjellige måtar, og kan gi ein enkelt film eit heilskapspreg som er med på å skilje den frå andre filmar. Den skapar eit klangunivers kring forteljinga og er samstundes eit av uttrykkselementa som skapar historia. På grunn av musikkens eigen struktur kan den ein start og slutt til scener, og setje grenser og avrunda. I tillegg er musikkens spenningsbogar med på å dramatisere handlingsforløpet. Mellom sceneskift er musikken med på å skape kontinuitet i forteljinga, og kan markere tydeleg sceneskifte ved å ende brått eller endre tydeleg karakter.<sup>87</sup>

For å halde på tempoet i historiene som blir formidla, byggjer lydoverlapping ei bru mellom dei visuelle brota i dei ulike scenene. Landskapsmessig kan lydar etablere ei atmosfære som eit rammeverk for kva biletet inneheld. Lydar som fuglesong og trafikkbråk skapar eit nærvær til omgjevnaden scenene skjer i.<sup>88</sup> For å markere tid og rom kan musikken ofte nytta stereotypiar som til dømes «westernmusikk» i westernfilmar. Tempo er eit element som blir nytta for å markere ulike hendingar. Enten ved at rytmen matchar rørsla i biletet, eller ved at tempoet og rytmen er meir hyppig under ein spennande sekvens med jaging og vald. Gjennom bilete, ansiktsuttrykk og dialog kan ein allereie forstå kva emosjon eller stemning karakterane er i, men musikken er i stand til å forsterke eller artikulere denne stemninga. Musikken kan også, innafor visse rammer, forme korleis ei bestemt scene skal bli forstått eller tolka.<sup>89</sup>

Musikk nyttast til å karakterisere forteljingas aktørar og situasjonar. Eit typisk verkemiddel for dette er bruk av musikalske tema som kan vere knytt til situasjonar eller karakterane. I nokre samanhengar blir slike tema kalla *leitmotiv*, eit omgrep som er sterkt assosiert med operaene til den tyske komponisten Richard Wagner (1813-1883). I Wagners operaer hadde kvar av karakterane sitt eige musikalske tema, og blei spelt kvar gong dei hadde ein entré.<sup>90</sup> Bruken av leiemotiv var eit av dei viktigaste musikalske verkemidla i stumfilmtida og i

---

<sup>86</sup> Buhler and Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*. s. 16-18

<sup>87</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s. 210

<sup>88</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 47

<sup>89</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*. s 211-214

<sup>90</sup> Buhler and Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*. s. 17

Hollywood sin gullalder, men blei redusert frå 1960-talet og utover sjølv om det framleis ikkje har forsvunne heilt.<sup>91</sup>

Etter at lyd og musikk vart ein del av filmar fekk ein også moglegheita til å nytte stillheit som eit verkemiddel. Men for å få eit inntrykk av stillheita i ei scene er ikkje fråværet av lyd nok. Det er eit resultat av kontekst og førebuing. Den enklaste metoden er å ha ein støyfull frekvens på førehand. Stillheit er aldri eit nøytralt tomrom. Det er ein reaksjon til lydane vi har høyrte på førehand, og eit produkt av kontrast. Ein anna måte å utrykke stillheit på kan også rett og slett verer bruken av lyd. Lydar som er subtile og assosiert med ro. Dei tiltrekk ikkje merksemd og ein kan heller ikkje høyre dei med mindre ein har fråvær frå andre type lydar og støy.<sup>92</sup> Eit klassisk eksempel som har blitt nytta som humorelement i fleire filmar og seriar oppigjennom, er når ein karakter som står på ei scene gjer eit uheldig forsøk på å vere morosam, og ein høyrer lyden av grashopperar for å signaliserer den kleine stillheita i publikum. Men også slikt som lyden av klokka som tikker eller eit hint av etterklang på enkeltlydar er med på forsterke kjensla av tomheit og stillheit.<sup>93</sup>

Musikk kan vere i stand til å gi verdi til kva ein ser på skjermen. Musikken kan også formidle informasjon som fører til ei momentan endring i kjensler og humør. Dersom ein ser eit nøytral ansiktsuttrykk kan musikk som ein opplever som glad, trist eller sint påverke korleis ein tolkar uttrykket. Lyd og musikk er også med på å skape ei kjensle av tid. Chion kallar det *temporalisering* når lyd gir tid og varigheit, til ei scene som i seg sjølv ikkje har ein tidsmessig dimensjon. I eit eksempel der ein person sit heilt stille i ein stol mot ein vegg får ein ingen kjensle av tid, utan noko form for rørsle. Dersom nokon seier ei setning, eller ein høyrer lyden av ein bil som køyrer forbi eller ein melodi, får vi kjensle av tid og rytme. På same måte som rytme, kan også tonalitet bidra til temporalisering av ei scene. Gjennom harmonisk og melodisk kadens og taktstruktur kan musikken skape ei forventning og ei oppfatning om når augeblikket skal bli oppløyst.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Larsen, *Filmmusikk: historie, analyse, teori*.S. 214

<sup>92</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen."s. 55-56

<sup>93</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 57

<sup>94</sup> Michel Chion, *Music in Cinema*, trans. Claudia. Gorbman (New York: Columbia University Press, 2021).s. 220, 222-223

### 2.5.1 Musikk på fjernsyn

Kevin Donnelly nemner i *The Spectre of Sound: Music in Film and Television* (2019) at i følge John Ellis held lyd meir på merksemda enn bilete. Medan publikummets merksemd til bileta ofte er flytande, er merksemda mot lyden meir konstant. Ofte lyttar vi meir til tv-en enn vi ser på dem. Den er eit audiovisuelt medium, og har ofte auditive signal som kan varsle om at det skjer noko viktig dersom merksemda flyt vekk frå skjermen for å dra oss inn igjen. Donnelly dreg også fram Rick Altman som meiner at vi lyttar meir enn vi ser på tv-en fordi vi ofte gjer andre aktivitetar medan tv-en er på. Dette er ein stor skilnad mellom film og tv-seriar. Sjølv om nokre tv-seriar blir musikksett på same måte som filmar, er tv-musikken prega av lågare produksjonsverdi. Men også slike faktorar som at ein ofte ser tv-seriar heime i stova med små høgtalarar, medan filmmusikken er skapa for lyd kvaliteten i høgtalarsystemet i ein kinosal er med på å skape denne skilnaden. Små høgtalarar har eit mindre frekvensområde som skapar ein middelmåtig lyd med mangel på dei dynamiske karakteristikkane som spelefilm har. Men dette er noko som er i endring, no blir det meir og meir vanleg å ha eit heimekino-oppsett med fleire høgtalar og basshøgtalarar. Tv-seriane byrja derfor å ta igjen filmene på den soniske opplevinga.<sup>95</sup>

Musikk på fjernsyn har hatt vanskeleg for å etablere seg i akademisk litteratur. Mange filmakademikarar tek denne musikken mindre seriøst enn filmmusikk. Roy Prendergast som har blitt sett på som den fyrste amerikanske akademikaren til å skrive seriøst om filmmusikk avviser fjernsynsmusikken, og skulder på korthet, kommersialisering og på produksjonsverdien. I 2002 ytra Michael Chanan som er professor i film og video ved Roehampton Universitet «television contributes to... aural pollution by reducing every kind of music to the same level of a passing moment in the televisual flow».<sup>96</sup>

På grunn av den avgrensa litteraturen om fjernsynsmusikk har Philip Tagg si avhandling *Kojak: 50 seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music* frå 1979 fått ein pionerrolle i feltet. Denne studien på 300 sider dekkjer mykje av arbeidet om engelsk-talande seriar. På 70-talet starta også tyske akademikarar å studere musikk og media, inkludert fjernsyn på ein seriøst måte.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Kevin Donnelly, *The spectre of sound: Music in film and television* (Bloomsbury Publishing, 2005).s. 111-112

<sup>96</sup> James Deaville, ed., *Music in Television: Channels of Listening* (New York: Routledge, 2011).s. 7

<sup>97</sup> James Deaville, "A Discipline Emerges: Reading Writing about Listening to Television," in *Music in Television: Channels of Listening*, ed. James Deaville (New York: Routledge, 2011). s. 11

I følgje Ron Rodman er amerikanske tv-sjåarar gode på identifisere sjangrane på tv-seriane. Glen Creeber listar opp sju klassiske tv-sjangrar: drama, såpeopera, komedie, populærunderhaldning, barne-tv, nyhende og dokumentarar, samt listar opp sub-sjangrar til drama som western, action, sjukehusdrama, sci-fi, thrillerar, miniseriar, kostymedrama, tenåringsdrama og «postmoderne» drama. Dette er ein forenkla måte å kategorisere sjangrane på, og Jane Fauer påstår at eit av trekka ved tv-seriar er evna til å krysse mellom sjangrar. Ho nyttar *Hill Street Blues* (1981-1987) som eit døme på dette, som er eit politiprogram og ein såpeopera i dokumentarstil på ein og same tid. Jason Mittell poengterar at sjølv om denne flytbarheita er sentral i tv-seriar, er det ikkje eit unikt fenomen for denne typen underhaldning.<sup>98</sup>

Musikk til tv-seriar blir oppfatta på same måte som sjangrane, ved at musikken blir skriven på ein måte som passar til sjåarane sine forventningar. I dramaseriar vil musikken vere dramatisk, i komediar vil musikken vere morosam osv. Opp igjennom fjernsynshistoria har spesifikke musikkshjangrar blitt assosiert med bestemte type seriar. Til dømes var jazz knytt tett opp mot 50- og 60- talets amerikanske privatdetektiv-program. Men forholdet mellom musikk og tv-sjangrar er ikkje alltid så enkle. Mittell framhevar at tv-sjangrar er eit produkt av meir enn berre teksten i seg sjølv, men også institusjonane som produserer dei, publikummet, og den historiske linja av sjangrar og korleis dei endrar seg over tid. Musikk har alltid pressa grenser mellom sjangrar på tv-seriar, til og med i dei klassiske enkle sjangrane som sitcom, western og sci-fi. I programma frå før 1980-talet var det ikkje slik at musikkstilane påverka innhaldet i programma, men musikkstilane påverka publikummet si oppfatning av programma.<sup>99</sup>

Nordic Noir er fyrst og fremst krimseriar. Det har skjedd eit mord, og som regel er det etterforskarane som skal løyse saka som er hovudpersonane. Det finst sjølvstøtt unntak. I den norske serien *Frikjent* (2015-2016) er Aksel Borgen hovudkarakter. Han returnerer til heimbygda Lifjord 20 år etter han blei frikjent for mordet på ungdomskjæresten Karine. Hjørnesteinsbedrifta er truga av å gå konkurs, og Borgen kjem attende til bygda for å redde

---

<sup>98</sup> Ron Rodman, "«Coperettas,» «Detecterns,» and Space Operas: Music and Genre Hybridization," in *Music in Television: Channels of Listening*, ed. James Deaville (New York: Routledge, 2011). s. 35 - 36

<sup>99</sup> Rodman, "«Coperettas,» «Detecterns,» and Space Operas: Music and Genre Hybridization." s. 36

arbeidsplassane samstundes som han ynskjer han å vise si uskuld til alle dei som ikkje trudde på han, sjølv etter frikjenninga.

I fleire av Nordic Noir-seriane kan vi observere og høyre innslag av fleire sjangerkonvensjonar, som mysterieforteljing, thriller, skrekk og drama i form av politidrama, familiedrama og politisk drama. *Frikjent* er eit klart eksempel på blandinga av krim og drama, med det uløyste mordet og personlege intriger. I dei fire hovudeksempelar mine er krysninga mellom krim og drama også tydelege, og som eg kjem tilbake til seinare høyrer ein tydelege musikalske trekk frå skrekksjangeren.



### 3. Metode

I dette kapittelet vil eg forklare korleis forskingsprosessen gjekk føre seg. For å forske på problemstillinga var det fyrst og fremst naudsynt å gjere seg kjend med denne typen tv-seriar. Det finst utruleg mange seriar som går under sjangeren Nordic Noir, og for å avgrense valde eg fire seriar som på sin måte representerte sjangeren. I arbeidsøktene mine veksle eg mellom å sjå seriane, og å finne litteratur til bakgrunnsinformasjonen som var naudsynt for å kunne forske på musikken. Litteraturen omhandla ulike tema som film- og seriemusikk, nordisk musikk, melankoli, Nordic Noir og audiovisuell analyse.

Medan eg såg igjennom fyrste sesong av desse seriane tok eg notat undervegs. Sida eg hadde eit hovudfokus på musikken noterte eg tid, kva som skjedde i scena og kva som skjedde i musikken. Notasjonen var mest grundig i byrjinga, då eg ikkje var heilt sikker på kor mykje eg trengte å skrive ned. Etter kvart noterte eg mindre per episode, og markerte element eg tykte var viktige slik at det skulle vere enkelt å finne tilbake til episoden og tiden.

Etter eg hadde sett ferdig ein sesong av kvar av serie såg eg gjennom notata mine for å finne ein episode som eg følte oppsummerte det mest generelle frå kvar av seriane. Desse episodane skreiv eg eit grundig analyseskjema på. Skjemaet innehaldt tidsmarkering, kva som skjedde i scena og kva som skjedde i musikken til ein kvar tid. Her tok eg meg også tiden til å finne ut kva instrument eg hørde og kva tonar som blei brukt i nokre av scenene. Dette gjorde det enklare å bli ordentleg kjend med musikken, og gjorde at eg lettare oppdaga repeterande musikalske tema. Sjølv om eg berre laga skjema på ei av episodane frå kvar av seriane inneheld analysen dømer frå fleire av episodane,

Analyseskjema Karppi ep. 4

Tid	Scene	Musikk
43:54	Introduksjon Svartkvitt, rørsle i saktefilm Ulike karakterar	Pianomelodi, stryk dronetone Moll
43:32	Videoar i vanleg tempo	Rytmask stryk
42:47	Sofia Karppi står ved eit vatn med is på. Det engelske namnet kjem inn stort på skjermen «DEADWIND» Farge kjem inn	Musikken roar seg. Sluttar med siste melodifrase. D – E – A - A
42:41	Oversikt over byen, over til Alex Hoikkala som sit og tenkjer.	Dissonant tone startar det heile, kan minne om skiptut. Går over til tydeleg stryk i det kamera zoomar inn på Alex. Dissonant.
42:20	Tenkjer tilbake på ein samtale med Anna. Flashbackscene. 13 månader tidlegare.	Stryk. Land dissonans over ein ganske munter samtale. Lysare strykmelodi kjem inn over. Dissonansen beveger seg i små trinn.
40:52	Munter samtale. Alex seier «Velkommen til gjengen»	Musikken held over heile scena. Fader ut etter replikken til Alex.
40:50	Sceneskift. Sofia går inn i politistasjonen.	Musikken er vekke. Viser til sceneskift men ny stemning. Vi er tilbake til notid.
40:43	Sofia er inne på politistasjonen. Snakkar med kollega. Får eit ark.	Stille i musikken. Støy frå menneske.
40:20	Sofia går inn på kontoret til sjefen, han seier han er oppteken og gir ho eit ark om Alex Hoikkala.	Stille i musikken.
40:07	Sofia går inn til Alex for å ha avhøyr med han.	Høyrest ut som ein grumsete mørk lyddesign lyd ligger lavt i miksen under samtalen.
37:17	Kollega kjem inn og seier Alex kan gå.	
36:02	Kona til Alex har gitt forklaring på at han var heime, kamera går til Sofia som undrar.	Mørk klar tone i stryk kjem inn.
36:00	Overgang til Alex so går ut, og tek ein telefonsamtale.	
35:54	Overgang til kona hans, som han ringer. Ho sit med ei dame og svarar ikkje	
34:42	Overgang til Sofia som er irritert på sjefen då Alex fekk gå rett for han skulle fortelje	Musikken går over alle scenene men stopper i denne under samtalen. Musikken blir nytta til å knyte alle desse scene saman.

Figur 1: Eksempel på analyseskjema: Fyrste side av analysen av Karppi ep. 4

då notata eg tok undervegs var grundige nok til å vite kva delar eg skulle gå tilbake å studere nøyare.

Etterkvart når eg byrja å finne nokre likskapar og viktige element i musikken kunne eg starte å skrive analysedelen av oppgåva. Dei musikalske elementa og temaa som blir peika på i analysedelen er basert på det som litteraturen om Nordic Noir har peika ut og det som eg oppdaga som viktig medan eg såg på og aktivt lytta til seriane.

### **3.1 Val av seriar**

Som tidlegare nemnd valde eg dei fire seriane fordi dei hadde internasjonal suksess, er frå ulike land i Norden og er frå ulik tid. Fire var eit passende tal, då eg fekk mykje materiale å jobba med, samstundes som det ikkje blei for mykje. Spreiinga i når seriane kom gir oss moglegheita til å sjå kva sjangertrekk i musikken som har heldt seg frå 2007 til 2018.

Tilgjengelegheita på strøymetenestar var også ein faktor for kva seriar eg kunne velgje. Sjølv har eg vore heldig med tilgang til eit stort utval av strøymetenestar, noko som gjorde at eg fekk sett seriane på Netflix og TV2Play. I tillegg til tv-seriane vurderte eg å ta med den svenske filmserien om Kurt Wallander, den svenske adaptasjonen av Henning Mankell sin bokserie. Ingen av filmene var tilgjengeleg på strøymetenestane eg har tilgang på og dette er noko av grunnen til at den ikkje vart nytta i forskinga.

*Forbrytelsen* var den fyrste internasjonale suksessen i Nordic Noir-sjangeren. Både serien og spesifikt musikken blir sett på som pionerar i feltet. Den omtalen av musikken som eg har nemnd tidlegare, var hovudgrunnen til at eg valde dette temaet. Som den fyrste i sitt slag er denne serien blitt skriven mest om, og det er den viktigaste serien i ein slik type analyse.

*Broen* har fått omtrent like stor internasjonal suksess som *Forbrytelsen*, og er mogleg også meir kjend bland nordisk ungdom i dag. Serien har blitt mykje omtalt i media, og er også blitt skriven mykje om i litteraturen om Nordic Noir. I tillegg fekk vi representert Sverige, sjølv om produksjonen er eit samarbeid mellom Sverige og Danmark.

*Karppi* er eit av Finland sine bidrag til sjangeren. Serien premierte 11 år etter *Forbrytelsen* og gir oss moglegheita til å sjå korleis desse seriane har utvikla seg. Kriminalfiksjonen kom litt seinare til Finland samanlikna med dei andre nordisk landa og dei produserte ikkje ein slik

type serie før i 2016, med serien *Sorjonen. Karppi* er også den nyaste produksjonen av dei fire hovudeksemla mine og gir oss moglegheita til å sjå på utviklinga i sjangeren etter ti år. Skaparen av serien har sagt at han blei inspirert av både den danske og den amerikanske versjon av *Forbrytelsen*, men nemner også thrillerfilmen *Seven* (reg. David Fincher, 1995) som ei viktig inspirasjonskjelde.<sup>100</sup>

*Innesperret* er det islandske bidraget til Nordic Noir. I likskap med Finland kom også Island seint på banen, og premierte *Innesperret* i 2015. Denne serien fekk stor internasjonal suksess. Sida Nordic Noir hovudsakleg har vore eit skandinavisk fenomen var det hensiktsmessig å studere Island sin produksjon sida det er eit nordisk land som ikkje ligg i Skandinavia. *Innesperret* skil seg frå dei andre eksempla med at handlinga ikkje er knytt til ein by, og at handlinga er meir direkte prega av naturen.

### 3.2 Utfordringar

I prosessen av å skrive denne oppgåva støtte eg på nokre utfordringar. Eit av desse var at partituret på musikken ikkje er utgitt. Analysane og transkripsjonane er derfor basert på gehør. Nokre gonger er det svært vanskeleg å plukke instrumentasjonen som har vorte nytta. Dette har resultert i at eg har tatt nokre val og presenterer det eg høyrer som sanning, men då eg ikkje har moglegheita til faktasjekke mine påstandar er det nokre ting som ikkje kan garanterast.

Musikken til *Forbrytelsen* og *Innesperret* er utgitt på plate og er tilgjengeleg på strøymetenesta Spotify, noko som gjorde det mogleg å høyre musikken i sin heilheit, uavhengig av støyen og dialogen på lydsporet til seriane. Dette gjorde det også enklare å høyre nokre av dei musikalske elementa. Likevel var det ikkje hensiktsmessig å dra mykje nytte av det, sidan musikken aldri blir presentert i sin heilheit i seriane, slik den blir på Spotify. Ein må uansett gjere ei audiovisuell analyse for å forstå musikken.. Ein kan ikkje forstå film- og seriemusikk utan konteksten frå forteljinga, ein kan heller ikkje forstå den utan det visuelle.

Klangen i musikken er ofte vanskeleg å transkribere og beskrive. Som Cornelia Fales skriv i artikkelen *The Paradox of Timbre* er det ikkje vanskeleg å høyre ulike klanger og å skilje dei

---

<sup>100</sup> Robin Sörbom, "Locating Nordic Noir from Finland," (2018). s. 13

frå kvarande, men vi har manglar i språket vårt for å kunne forklare det. Klangar må derfor bli beskriven som metaforar eller ved hjelp av assosiasjonar.<sup>101</sup>

Eit av utfordringane er knytt til støymetenestene og tilgjengelegheita av seriane. I byrjinga såg eg *Forbrytelsen* på TV2Play, men i løpet av tiden eg skulle analysere seriane vart den fjerna frå strøymetenesta. Dette gjorde at måtte sjå etter moglegheita for å låne den. Den fyrste sesongen var ikkje tilgjengeleg på korkje universitetsbiblioteket eller folkebiblioteket. Etter ei stund fekk eg universitetsbiblioteket på NTNU Dragvoll til å låne den frå eit anna bibliotek. Sida datamaskina mi ikkje har DVD-ROM måtte eg nytte ein eksternt DVD-lesar for å sjå serien.

Noko eg oppdaga undervegs i arbeidet var at i tidsvisaren på Netflix, viser dei kor mykje tid som er igjen av episoden og ikkje kor langt ein har kome. Når eg heldt musa over tidslinja viste den kor mange minutt og sekund ein var inn i episoden. Dette gjorde det vanskeleg å notere nøyaktig på sekundet når noko spesifikt skjer i musikken, som eg ofte har hatt bruk for i analysen min. Dette gjaldt *Broen*, *Innesperret* og *Karppi* sida dei var tilgjengeleg på Netflix.

Ei anna utfordring var strukturen av oppgåva i analyse- og diskusjonsdelen. Måten eg har delt opp temaa gjorde det vanskeleg å finne titlar på delkapitla då mange av dei musikalske elementa er svært samanfletta. Til dømes blir nokre av leiemotiva eg skriv om også nemnd under fleire av overskriftene og i «Musikk og landskap» skriv eg om eit musikalsk døme som også kunne ha blitt nemnd i «Bruk av vokal». Eg tykkjer likevel at å dele analysedelen opp i temaoverskrifter var ein god måte å skape ei oversikt og struktur i analysen, då det blir tydeleggjort kva element som er viktige i Nordic Noir-musikken.

Originalt hadde eg tenkt å ha eit eige kapittel til analyse og eit eige kapittel til diskusjon. Men når eg skreiv analysen kjentest det naturleg ut å både forklare og å diskutere nokre av desse eksempla. Dette har resultert i at eg gjer nokre diskusjonar undervegs i analysekapittelet, men at eg også har ein ekstra diskusjonsdel etter analysen der eg diskuterer likskapar og forskjellar, og trekkjer linjer mellom dei ulike delkapitla og tilbake til teoridelen.

---

<sup>101</sup>Cornelia Fales, "The Paradox of Timbre," *Ethnomusicology* 46, no. 1 (2002). s. 57

### 3.4 Audiovisuell analyse

For å skape ei heilskapleg forståing av musikken i Nordic Noir-seriar kan ein ikkje berre analysere musikken i seg sjølv. Ein må også forstå konteksten og forteljinga rundt. For å oppnå dette gjorde eg ei audiovisuell analyse, som inneber å kople musikken og lydane saman med dialogen og det som skjer på skjermen. Korleis musikk og bilete jobbar saman er ein viktig del av film-og seriemusikk, og dette bidrog til at eg kunne finne likskapar og ulikskapar i seriane. For å forklare kva ei audiovisuell analyse er har eg nytta Michel Chion si bok *Audio-vision: sound on Screen* (1994).

Chion delar audiovisuell lytting inn i tre metodar; *uformell lytting*, *semantisk lytting* og *reduisert lytting*. Uformell lytting blir skildra som lytting med bevisstheit rundt kva som skapar lyden. Når kjelda til lyden er synleg gir den oss tilleggsmessig informasjon, medan når kjelda er skjult kan lyden vere vår viktigaste kjelde til informasjon. Når ein ikkje ser kjelda blir den identifisert gjennom kunnskap eller logisk tenking. Informasjonen er mindre presis enn informasjonen ein får frå biletet. Semantisk lytting handlar om å tolke lyden ein blir servert. Det mest vanlege eksempelet ein har på semantisk lytting er språk, men det kan også vere soniske kodar, som for eksempel morsekode. Eit budskap blir levert som ein må lytte til og tolke, for å finne meininga. Redusert lytting handlar om å observere lyden som eit objekt i seg sjølv uavhengig av meining og årsak.<sup>102</sup>

Chion foreslår ein standardskisse for audiovisuell analyse. Fyrst må ein identifisere dei ulike auditive elementa. Er det tale, musikk, lyd? Kva er dominant, og kva ligg i bakgrunnen. Så må ein karakterisere den generelle kvaliteten og konsistensen på lyden. Lydsporets konsistens er ein funksjon av fleire faktorar. Den kan bestemmast av den generelle balansen mellom dei ulike lydelementa, men også graden av etterklang, som kan uklargjere konturane til lydar og knyte lydane saman. Eit anna poeng Chion belyser er når materialet er på eit anna språk enn ein forstår. Når ein må lese undertekst kan det forstyrre den nøyaktige oppfatninga av konsistensen fordi vi som regel favoriserer stemma når vi lyttar. Han nemner at det er interessant å vise ein utanlandsk film utan undertekst, då folk høyrer stemmene betre når dei er koplade frå forståing.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 22-23, 25

<sup>103</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 178-179

Det kan vere opplysende å samanlikne måten lyd og bilete oppfører seg i forhold til eit gitt kriterium. For eksempel til tempo: lyden og bilete kan ha kontrasterande hastigheita, og denne forskjellen kan skape ein komplementaritet av rytme. Eller for eksempel materialar og definisjon: ein hard og detaljert lyd kan kombinerast med eit ufokusert og upresist bilde, og skape interessante effektar. Denne typen samanlikning får ein berre til dersom ein studerer dei auditive og dei visuelle elementa separat.<sup>104</sup>

Ein kan også sjå på korleis dei ulike elementa spele si rolle i forteljinga og korleis dei utfyller, kontrasterer eller dupliserer kvarande. Til dømes kan ein karakter visast langt i frå kameraet, men stemma høyrst nærme ut. Bilete kan vere full av narrative detaljer medan dei naturlege lydane er sparsame. Eller vi kan sjå ein minimalistisk visuell komposisjon medan lydsporet er travelt med mange element og høgt tempo. Slike typar kontraster er ofte svært stemningsfulle og uttrykksfulle sjølv om dei ikkje blir bevisst oppfatta slik.<sup>105</sup>

Teknisk samanlikning kan vere viktig når innramminga av forteljinga blir modifisert av kamerarørsle. Korleis oppfører lydsporet seg i forhold til variasjonar i skala og djupn? Ignorer, overdriv eller følgjer lydane desse endringane? Dette er ikkje lett å analysere. Ingen situasjon er nokon gong «nøytral» eller «normal» og dermed uverdige for vurdering. Figurativ samanlikning kan oppsummerast i utfyllande spørsmål der vi ikkje må bli lurt av kor enkelt vi står fare for å miste dei betydelege avsløringane dei kan gi: Kva ser eg av det eg høyrer? Er kjelda synleg, utafør skjermen eller foreslått visuelt? Desse spørsmåla kan vere vanskeleg å svare godt på, då kjelda til lydane kan vere fleire enn vi klarer å sjå føre oss.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 179

<sup>105</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 180

<sup>106</sup> Chion, "Audio-vision: sound on screen." s. 180-181

## 4. Analyse og diskusjon

Ein fellesnemnar for korleis musikken i Nordic Noir-seriane blir beskriven er dempa, i sakte tempo, lite vokal og tekst, bruk av dissonans og med bruk av instrument frå folkemusikk og moderne rock. Waade skriv at musikken har ei viktig rolle når det kjem til den melankolske atmosfæren<sup>107</sup> og hennar observasjon av musikken blir referert til i fleire tekstar om Nordic Noir. I analysen tek eg føre meg ulike musikalske verkemiddel og element, og relevante tema og dreg fram korleis dei blir nytta i dei ulike seriane for å utdjupe korleis musikken i seriane er. Før analysen og diskusjonen kjem i gong har eg ein synopsis av dei fire hovudseriane, slik at ein kan få ein oversikt over kva handlinga er i dei ulike seriane.

### 4.1 Synopsis

#### 4.2.1 *Forbrytelsen*

*Forbrytelsen* (dansk: *Forbrydelsen*) er ein dansk tv-serie som blei produsert frå 2007 til 2012, med til saman 40 episodar fordelt på tre sesongar. Serien er skapa av Søren Sveinstrup og var produsert av Danmarks Radio (DR). *Forbrytelsen* slo godt an hjå sin originale danske målgruppe med eit gjennomsnitt på 2 millionar sjåarar i veka, som er ganske mykje i eit land med eit befolkningstal på om lag 5,5 millionar. Serien var banebrytande for Nordic Noir og Skandinaviske krimseriar sin popularitet på den globale marknaden på 2010-talet. I 2020 blir det skriven i boka *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation* at *Forbrytelsen* er den mest suksessfulle dramaserien som har kome frå dei nordiske landa. Serien har blitt eksportert til 159 land og territoria over heile verda, samt blitt nominert til fleire Emmy-prisar og vann ein BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) i 2011.<sup>108</sup>

Etterforskiingsleiaren Sarah Lund, spelt av Sofia Gråbøl, har sin siste dag i drapsavdelinga i København før ho skal flytte til Sverige saman med kjærasten og sonen sin. Når kvinneklede, blod og eit videokort med Theis Birk Larsen sin namn blir funnen ute i marka trur Lund at dette blir ein kjapp liten sak før ho kan pakke tinga sine og reise. I slutten av fyrste episode finn dei kroppen til Nanna Birk Larsen livlaus i bagasjerommet på ein bil som tilhøyrar Troels Hartmann sitt kampanjekontor, i eit vatn. Saman med den nye etterforskaren Jan Mayer (Søren Malling) blir saka meir omfattande og tidskrevjande enn tenkt.

---

<sup>107</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s. 12

<sup>108</sup> Linda Badley, Andrew K Nestingen, and Jaakko Seppälä, *Nordic Noir, adaptation, appropriation* (Springer, 2020).s. 89

Serien følger drapsetterforskinga dag etter dag, og kvar av dei tjue episodane representerer dei tjue dagane det tek å løyse saka. Parallelt med etterforskinga følgjer vi offerets foreldre Pernille (Ann Eleonora Jørgensen) og Theis Birk Larsen ( Bjarne Henriksen) og deira to gjenverane born gjennom sorga, samt politikaren Troels Hartmann spelt av Lars Mikkelsen sin beinharde kampanje for å bli bergermester i København. Dei ulike historiene har sine egne plot, men blir også tvinne saman i løpet av drapsetterforskinga.

Etter serien sin store internasjonale suksess fekk forteljinga nytt liv som *The Killing* (2011-2014) som var Netflix og FOX sin amerikanske adaptasjon av serien. I byrjinga fekk denne versjonen mykje ros for å halde seg tru til den danske originalen sjølv om handlinga gjekk føre seg i Seattle i USA, men begynte etterkvart å utvikle egne plot og karakterar uavhengig av den danske originalen i løpet av sine fire sesongar. I 2012 til 2014 kom det også ein britisk bokadaptasjon av den originale danske serien. David Hewson skreiv ein trilogi som blei oversett til blant anna tysk, nederlandsk, russisk og italiensk.<sup>109</sup> Tyrkisk og egyptisk nyinnspeling har også blitt laga med variabel respons.

#### **4.2.2 Broen**

*Broen* (Svensk tittel: *Bron*, dansk tittel: *Broen*) er ein svensk-dansk serie produsert frå 2011 til 2018, med 38 episodar fordelt på fire sesongar. Serien er skapa av Hans Rosenfeldt, og er produsert av SVT, Nimbus Film og Filmlance International AB. Serien hadde premiere på svensk og dansk TV i september 2011, og i Noreg i januar 2012 på NRK. Serien blei ein stor suksess, med god respons frå publikum og kritikarar og rettighetene blei seld til over 50 land.<sup>110</sup>

I den fyrste episoden blir eit lik funnet på grensa mellom Sverige og Danmark på Østersundbrua. Det kjem fram at liket ikkje berre er ein kropp, men to halvdelar av to ulike kvinner. Den øvre halvdelan er frå ein svensk politiskar, og den nedre halvdelan er frå ein dansk prostituert. Politietterforskarane Saga Norén frå politiet i Malmö, spelt av Sofia Helin og Martin Rohde frå politiet i København, spelt av Kim Bodnia blir satt på saka.

---

<sup>109</sup> Badley, Nestingen, and Seppälä, *Nordic Noir, adaptation, appropriation*. s. 90

<sup>110</sup> Ann-Sofi S. Emilsen, "Broen," in *Store Norske Leksikon* (26.01.23, <https://snl.no/Broen>, 18.06.15 2015).



Martin er ein familiemann som bur i København saman med sin 19 år gamle son August (Emil Brik Hartmann) frå sitt fyrste ekteskap, hans noverande kone Mette (Puk Scharbau) og deira tre born. Saga bur åleine i Malmö og har ingen seriøse relasjonar på privaten. Hennar dårlege sosiale ferdigheiter, vanskar med å kjenne empati og manglande evne til å kanalisere kjensler gjer at ho verkar kald og ufølsam, men har stryker i å alltid vere (for) ærleg og rettferdig på alle plan. I løpet av serien utviklar desse to karakterane eit nært forhold, og Martin lærar Saga ein del om sosiale normer.

I løpet av dei ti episodane blir vi introdusert til mange karakterar med sine egne tragiske historier som blir tvinna inn i etterforskinga. Sosialarbeidaren Stefan Lindberg (Magnus Krepper) er tidleg mistenkt, og hans heimlause syster Sonja (Maria Sundbom) vart forgifte som ein del av Sanningsterroristen sin agenda om heimlausheit. Charlotte Söringer (Ellen Hillingsø) mista ektemannen sin etter ein hjartettransplantasjon og er i styret som vel om politiet skal betale Sanningsterroristen 20 millionar for å redde eit av offera hans. Henning Tholsrup (Ole Boisen) som er Martin sin kollega har vore involvert i ein sak der politiet drap ein innvandrar og blir fanga i kjellaren til familien til politiets offer. Tenåringen Anja Björk (Fanny Ketter) rømmer frå ein familie som ikkje verkar å bry seg om ho. Ho ender opp med å bu hjå ein merkeleg fyr med namnet Lasse (Martin Norén) som viser seg å gjere oppdrag for Sanningsterroristen og drep ein psykolog for så å skulle ta sitt eige liv, men blir akkurat stoppa. Lasse kallar Sanningsterroristen for Ingen, og Anja hadde eit lite møte med han utafor Lasse sitt bygg, som seinare fører til hennar død.

Mot slutten viser det seg at Sanningsterroristen er Jens Hansen, ein eks-kollega av Martin som har forfalska sin eigen død. Familien hans døde i ei bilulykke på brua, og han har brukt fem år på å planleggje å hemne seg på Martin. Dette var fordi kona til Jens var utru med Martin og hadde planer om å forlate han den dagen ho døde. Jens Hansen tok plastisk operasjon, og skaffa seg den nye identiteten Sebastian Sandstrod, som han nyttar for å lure seg inn i Mette sitt liv.

#### **4.2.3 *Karppi***

*Karppi* (engelsk tittel: *Deadwind*) er ein finsk serie som hadde premiere i Finland i mars 2018. Serien har 28 episodar fordelt på tre sesongar og er skapa av Rike Jokela. Serien er produsert av Dionysos Film og H&V Entertainment GmbH, og blei fyrst vist på Yle Tv2 og kom til Netflix i 2018.

Sofia Karppi, spelt av Pihla Viitala har akkurat kome tilbake til jobben som drapsetterforskar i politiet i Helsinki. Ektemannen hennar døyde i ei ulukke, og ho er no åleinemor for sonen Emil (Noa Tola) og stedottera Henna (Mimosa Willamo). Den nystarta detektiven Sakari Nurmi , spelt av Lauri Tilkkanen har blitt overført frå finanskriminalitet til drapsetterforskning og blir satt til å vere Karppi sin partner.

Deira fyrste sak saman er drapet på sosialkonsulenten Anna Bergdahl (Pamela Tola), som blir funnen nedgraven med blomster i henda på ein kyst som høyrer til vindkraftforskingsselskapet Tempo. Ho var gift med Usko Bergdahl (Jani Volenan) som har blitt etterlett med to born. Han blir svært forvirra når han høyrer kva som har skjedd, og parallelt med etterforskinga følgjer serien sorga, og utfordringa hans med å ta seg av ungene.

Når Karppi og Nurmi etterforskar offerets bakgrunn kjem hennar involvering med Tempo og leiaren Alex Hoikkala (Tommi Korpela) fram. Utfordringane i Tempo er ein sentral del av plottet, og det blir hevda at nokre kvite kapslar produsert av Tempo plassert under vatn i eit populært dykkarområde i Tyskland har gitt ut radioaktiv stråling som har kosta ein dykkar livet, noko som påverkar etterforskinga og dei ulike sidekarakterane.

#### ***4.2.4 Innesperret***

*Innesperret* (Islandsk tittel: *Ófærð*, engelsk tittel: *Trapped*) er ein islandsk serie som premiere i 2015. Serien har 20 episodar fordelt på to sesongar, og er anslått å vere den dyraste serieproduksjonen som nokon gong er blitt spelt inn på Island. Serien er skapa av Baltasar Kormákur, og er produsert av RVK Studios.

Ei internasjonal ferje legg til hamn i den rolege vetle byen Siglufjörður. Kort tid etter finn ein fiskarbåt eit lik utan hovud, armar og bein i fjorden. Politimeisteren Andri Ólafsson, spelt av Ólafur Darri Ólafsson startar umiddelbar etterforskning saman med dei to andre politibetjenta Ásgeir (Ingvar Sigurðsson) og Hinrika (Ilmur Kristjánsdóttir). I starten mistenkjer dei at mordaren kan vere om bord i ferja, men i løpet av serien eskalerer etterforskinga og involverer fleire av lokalbefolkninga.

## 4.2 Opningssekvensar

Noko som er typisk for fjernsynsseriar er ein opningssekvens i starten av episoden. Ofte er den lik for alle episodane, og kan variere frå sesong til sesong. Det er vanleg med eit musikkstykke eller låt som er karakteristisk for serien. Når ein tenkjer på den amerikanske komedieserien *Venner for livet* (engelsk: *Friends*) (1994-2004) assosierer ein fort låta «I'll be There for You» av The Rembrandts (1995) til serien, og til westernserien *Bonanza* (1959-1973) tenkjer ein fort på låta med same namn skriven av Jay Livingston og Raymond Evans til serien. Ofte inneheld denne sekvensen namna på skodespelarane og skaparane, og videoar og/eller bilete av karakterane og staden handlinga går føre seg i. Ofte vil atmosfæren i denne sekvensen minne om atmosfæren i serien.

I 2008 gjorde Katherina A. Foss ein studie på opningslåttane i amerikanske sitcoms i tidsrommet 1970-2001 for å finne ut om dei spegla dei kulturelle normene i samfunnet. I studien har ho gode eksempel på korleis songteksten speglar handlinga og atmosfæren i serien. Nokre eksempel er *Venner for livet* som handlar om ei gruppe venner som støttar kvarandre gjennom tjuvt og tynt. Dei fyrste to strofene i låta er «So no one told you life was gonna be this way. Your job's a joke, you're broke, your love life' D.O.A». Verset viser til at livet ikkje alltid går som det skal, men så kjem refrenget med teksten: «But... I'll be there for you». Teksten insinuerer at ein kan gå til venene sine dersom ein treng hjelp. Botskapet gir meining sida serien rett og slett heiter *Venner for livet*.<sup>111</sup>

Eit anna eksempel Foss dreg fram er introduksjonslåta frå *Malcom i midten* (Engelsk: *Malcom in the Middle*) (2000-2006) som handlar om ein dysfunksjonell amerikansk familie, som til ein viss grad parodierer den tradisjonelle amerikanske familien. Låta startar med: «Yes. No. Maybe. I don't know. Can you repeat the question?» med eit punka refreng med teksten «You're not the boss of me now». Foss tolkar dette som borna i serien sine forsøk på å vere sjølvstendige, så dei i serien sjeldan lyttar til foreldra sine og ofte snakkar om kor ulukkelege dei er.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Katherine A Foss, "" You're Gonna Make It After All": Changing cultural norms as described in the lyrics of sitcom theme songs, 1970-2001," *Rocky Mountain Communication Review* 5, no. 1 (2008). s. 51-52

<sup>112</sup> Foss, "" You're Gonna Make It After All": Changing cultural norms as described in the lyrics of sitcom theme songs, 1970-2001." s 52-53

I Nordic Noir-seriane har vi også slike opningssekvensar som speglar stemninga. Desse sekvensane skal eg gå nærare inn på no.

#### **4.2.1 Broen**

I opningssekvensen til *Broen* har vi låta «Hollow Talk» av Choir of Young Believers (2008). Besetninga består av piano, vokal og cello. Låta går i d-moll og er i 2/4 takt. Låta startar med tonen D som blir spelt på kvar åttandedel gjennom heile verset over video i froskeperspektiv i fart der vi ser at vi køyrer over østersundbrua med mørk himmel. Akkordane skiftar medan D-tonen framleis blir spelt i bass, og det passar godt til sidan akkordane Dm, F, G og Bb alle har ein D i seg. Vidare i videoen ser vi bylandskap med travel trafikk og ulike bygg seint på kvelden. Musikken har eit lavt tempo, og vokalmelodien held seg innafor ein d-moll skala. Vokalen syng ganske svakt og er nesten kviskrande. Ord som echo, mask, hollow og shadow blir forbundet med noko trist og mørkt. Teksten i låta byggjer under det melankolske ved bruk av språklege bilete om tomheit, med følgjande tekst:

Echoes start as a cross in you  
Trembling noises that come to soon  
Spatial movement which seems to you  
Resonating your mask or feud  
Hollow talking and hollow girl  
Force it up from the root of pain

Never said it was good, never said it was near  
Shadow rises and you are here

Over eit panoramabilete av brua og ein av byane i mørket der det einaste lyset vi har er kunstig lys og eit glimt av lys i skyene får vi tittelen på skjermen «Bron/Broen» og musikken går over til ein ny del med anna rytmikk. Pianoet spelar heile akkordar med høgare dynamikk og celloen kjem inn. Celloen held seg også innafor d-moll skalaen. I fyrste episoden høyrer vi teksten «and then you cut» så blir skjermen svart og «avsnitt 1/afstint 1» kjem over skjermen. Låta går over i når episoden har starta, og vi høyrer teksten vidare «You cut it out – Goes back to the beginning».

Låta er minimalistisk, både i instrumentering og harmoni. Med ein låt dominert av moll og med ei skjør trist stemme som syng nedstemt tekst i starten av kvar episode, får vi allereie satt ei melankolsk stemning frå start.

#### **4.2.2 Karppi**

I serien *Karppi* er opningslåta komponert av Juri Seppä som er den same komponisten som har skapa musikken til heile serien. Besetninga består av piano, stryk, ei basstromme og elektroniske lydar. Musikken går i a-moll og i 4/4 takt. Det heile startar med ein fiolin og ein cello som spelar tonen e i kvar sin oktav som fungerer som ein dronetone gjennom heile sekvensen, samtidig som eit piano som spelar ein fast åttandedelsfigur i bass. I andre takt legger pianoet til eit motiv som blir repetert igjen og igjen. Musikken byggjer seg gradvis opp, og får fleire og fleire element utover. Rytmske stryk, elektroniske lydar, ei basstromme i starten av kvar 6 takt, og strykestemmer som skapar dissonans byggjer opp intensiteten ein etter ein.

Visuelt er alt i svart-kvitt, og vi ser dei ulike karakterane i ulike situasjonar frå serien. For det meste ser vi Karppi og Nurmi, men vi ser også video av fleire politibetjentar og dei andre karakterane. Mot slutten forsvinn dei rytmske elementa i musikken ganske brått. Det som ligg igjen er pianoet, dronetonane og dei andre strykestemmene ligg på lange tonar, medan ein fiolin spelar ein roleg oppgang. Til slutt ser på Karppi som står mot eit vatn med is på, og gradvis kjem den engelske tittelen «Deadwind» og fargen på bilete inn. Når mørket tek over skjermen høyrer vi ei basstromme som signaliserer at låta er slutt og dronetonen held ut til pianoet får spelt dei siste tonane i melodien sin.

Denne introen set også eit melankolsk preg til serien, både visuelt og musikalsk. Musikken er tydeleg i moll, og sjølv om de byggjer seg opp med fleire og fleire element er den forholdsvis enkel då stemmene har eit eget musikalsk motiv som blir gjentatt igjen og igjen.

#### **4.2.3 Innesperret**

I *Innesperret* er musikken skriven av Jóhann Jóhannsson saman med Hildur Guðnadóttir og Rutger Hoedemakers. I besetninga høyrer vi orgel, strykarar, kvinnestemmer og perkusjonsinstrument. Musikken går i 4/4 takt og høyrest molldominert ut, men det er ikkje før heilt i slutten at vi får tak på det når den siste akkorden er ein A-moll. Låta byggjer seg

opp med variabel grad i dynamikk. Ei alt- og sopranstemme syng utan tekst på «o» og beveger seg for det meste trinnvis nedover innafor A-mollskalaen som gir det ein sørgjeleg karakter. Vi kan også høyre stryk som spelar i tremolo med teknikken *sul ponticello* som betyr at dei spelar med bogen nærme brua. Denne teknikken gir tonane ein luftig og skrapande karakter som med å gi musikken eit melankolsk og skremmande preg.

Visuelt ser vi ulike aspekt av det islandske landskapet som ser ut til å bli samanlikna med nærbilete av døde kroppar. Det siste vi ser ei strand med hav som slår innover i fugleperspektiv med den engelske tittelen «Trapped» stort på skjermen. Musikken forsvinn gradvis og vi høyrer lydane frå måkene som flyr rundt på stranda som bryt igjennom den gradvise utviskinga av musikken. Måkelydane kan fungere som ein soundmark, og fortel oss at vi oppheld oss ved ein fjord.

Samspelet mellom det vakre landskapet og dei døde kroppane samt den molldrivne og tekstlause musikken gir oss ei melankolsk kjensle som utgangspunkt for episoden.

#### **4.2.4 *Forbrytelsen***

I *Forbrytelsen* går opninga og oppsummeringa meir saman enn i dei andre seriane, og vi har ikkje den typiske opningssekvensen med ei fast låt. Likevel får vi eit introduksjon til atmosfæren i serien. Ein likskap mellom alle episodane er eit stort smell med mykje klang og ekko i det episoden starta og vi ser med store bokstavar «DR PRÆSENERER» på ein svart skjerm etterfølgt at Nanna sin halvnakne og blodige kropp som spring i skogen som at ho bli jaga. Det mest prominente i musikken er perkusjonen som byggjer opp under spenninga og frykta Nanna kjenner på medan ho spring. Rett før perkusjonen kjem inn høyrer vi skrekkliknande lydar som kan minne om vind eller lyse stemmer, og skapar frykt i sjåaren frå fyrste stund.

I den fyrste episoden får vi sjå meir av jaginga av og frykta til Nanna. Vi får også sjå litt av lommelykta til personen som jagar ho. Bileta med namn på skodespelarar og anna kreditering vekslar med denne scena. Musikken brukar lenger tid på å byggje seg opp og startar med ulike nifse element i form av lyse frekvensar som skapar ukomfortable dissonansar med kvarandre og vindliknande lydar. I 00:31 kjem tittelen «FORBRYDELSEN» over skjermen og den perkusjonen med ein fast gjentakande rytme begynnar. Nokre gonger stoppar

perkusjonen, og innbiller oss ein slags håp før den blir avbroten og skapar spenning igjen. I 00:57 roar musikken seg og vi får sjå eit bilete av byen med teksten «DAG 1» etterfølgd av dato og klokkeslett. I 02:09 startar serien offisielt og vi ser Sarah Lund som brått vaknar som om dei heile var hennar mareritt.

I dei andre episodane får vi framleis ein snutt av Nanna som blir jaga i skogen med den stressande perkusjonen, men den går direkte over til Sarah Lund som vaknar brått i senga. Vidare får vi ein oppsummering av kva som har skjedd tidlegare i serien, med nifs musikk i form av rolege lyse skjerande lydar som underlag. I denne delen får vi også ofte innslag av perkusjon som byggjer under graden av spenning i dei ulike scenene vi får sjå opp igjen. Innimellom får vi opp skjermen med namn frå krediteringa, og dette forsett inn i starten av episoden dei fyrste sekunda.

Sjølv om dette introduksjonsdelen skil seg frå dei andre seriane får vi framleis satt oss inn i ein mørk, melankolsk og skummel atmosfære, ved hjelp av musikken og det vi ser visuelt då vi får ei påminning av alt vi har sett i serien så langt.

#### **4.2.5 Amerikanske kriminalseriar**

Dersom ein skal samanlikne Nordic Noir med dei typiske amerikanske krimseriane er det ganske enkelt å peike på forskjellane. I CSI-seriane har vi eit mord per episode, og alle episodane har ein form for lukkeleg slutt. I Nordic Noir-seriane følgjer vi den same saka gjennom heile sesongen, og sjølv om saka blir løyst er ikkje den siste episoden nødvendigvis prega av lette og lukke. I tillegg er hovudkarakterane mindre prega av personlege problem, og i *CSI: Miami* (2002-2012), har vi etterforskarer Horatio Caine som i større grad blir portrettert som ein helt samanlikna med Nordic Noir-hovudkarakterane.

Ein enkel samanlikning er introduksjonssekvensen til *CSI: Miami* med låta «Won't get fooled again» av det engelske rockebandet The Who (1971). Låta er ei drivande rockelåt i dur, og startar med eit vrent vokalskrik. Versjonen av låta i serien har lite tekst som hovudsakleg består av tittelteksten «We don't get fooled again». Stemninga er meir prega av lystigheit og kjensla av noko tøft, og består av korte videonuttar av dei ulike karakterane i aksjon. Rett før opningssekvensen seier Horatio alltid ein type «one-liner» som er relatert til mordet. Til dømes i episode åtte i sesong 1 seier han «My guess is that someone close to this child, is either dead.. or dying».

*Forbrytelsen* har fått omtale om vere den nye *The Wire* (2002-2008). I likheit med Nordic Noir følgjer denne serien ei kriminalsak gjennom heile sesongen. Låta er gospelgruppa The Blind Boys of Alabama sin versjon av «Way Down in the Hole» (1987) skriven av Tom Waits. Låta er i eit drivane tempo i F-moll, og har ein lystig og kul framtoning med musikalske trekk frå blues og jazz. Visuelt ser vi korte videoar av diverse etterforskande og kriminelle handlingar, og har ein meir lystig enn melankolsk framtoning.



Figur 2: DVD-cover av *Forbrytelsen* frå [amazon.com](http://amazon.com)

### 4.3 Leiemotiv

Som nemnd tidlegare er leiemotiv eit verkemiddel som kan bli nytta for å karakterisere situasjonar eller karakterar. Eit musikalsk motiv blir gradvis oppfatta som leiemotiv etter ein har sett nokre episodar av seriane og oppdagar ein samanheng mellom kva som skjer i historia når ein høyrer det kjende motivet.

#### 4.3.1 Forbrytelsen

I *Forbrytelsen* blir slike musikalske motiv ofte nytta. Motiva er ikkje naudsynt knytt til karakterane i seg sjølv, men til situasjonen dei er i og kva sinnstemning dei har. Sarah Lund har eit eget pianotema som er fast igjennom heile serien. Temaet består fyrst av tonane c# - a - c#, og dersom det fortset går c# ned ein halvtone og vi får c - a - c. Intervallet er fyrst ein dur-ters, deretter ein moll-ters. Temaet kjem som regel når Lund ser eit bevis som er viktig i etterforskinga eller som eit varsel om at kjem til å skje noko. Fyrste gong vi få høyre temaet er i episode 1. Ein politipatrulje er ute i skogen og ser etter Nanna Birk Larsen utan hell. Partneren hennar Jan Mayer har lyst å gje opp og poengtera at dei allereie har leita gjennom skogen to gonger og at det må vere bortkasta tid. Han masar vidare på at ho må høyre etter og vi ser ho har eit tenkande blick. I 39:27 kjem fyrste delen av pianotemaet, og ho ytrar at dei må sjekke den same ruta igjen. Mayer er sterkt ueinig, men rett etterpå seier patruljane med hundane på walkie talkien at hundane har funne eit nytt spor. Seinare i episoden viser det seg at det hundane fann var ubetydeleg.



Mot slutten av episoden har patruljen pakka saman, men Lund står framleis med kartet og undrar. Lund ytrar at ho må ha vore i området, men Mayer seier at ho ikkje gjer det lenger og at det er på tide å kome seg heim. I 46:23 ringer kjærasten Bengt til Lund og han snakkar om hyggjelege ting som innflyttingsfest. Lund svarar han men ser plutsleg nokre born på vegen som sykklar i ein bestemt retning. I 46:53 høyrer vi fyrste del av pianotemaet igjen, og ho sluttar å lytte til telefonen. Vi ser at det skjer i prosess i hovudet hennar og i 47:03 kjem andre delen har temaet. Ho spør Mayer kva som er i den retninga, og han seier det berre er meir skog og noko vatn. Ho heng seg opp i vatnet og Mayer er fullstendig ueinig i at det er verdt å sjekke ut. Ho seier til Bengt at ho ikkje rekk flyet og må leggje på. Kort tid etterpå ser vi ei scene der dei heiser opp ein bil frå vatnet som viser seg å vere haldeplassen til Nanna Birk Larsen sin døde kropp. Det er no vi skjønner at pianotemaet tyder på ein tankeprosess hjå Lund som kan vise seg å vere ganske viktig.

I episode tre har vi eit eksempel der temaet fungerer som eit varsel. I episoden før har ein mann bråte seg inn i leilegheita til ei gammal dame og bunde ho fast i førige episode i håp om å finne noko i heimen hennar. Lund og Mayer merka at det var noko gale når den gamle dama møtte dei i døra og blei trua til sende dei vekk. Dei skulle eigentleg vente på resten av politipatruljen men dei er ikkje villige til å vente. I starten av episode tre går dei inn i leilegheita der det er mørkt og heilt stille. I 05:59 ser vi at Lund ser på ein vindspelar som beveg seg og lagar lyd frå vinden og vi høyrer fyrste delen pianotemaet begynne å spele. Ho ser seg rundt og ser på det opna vindaugget og vi høyrer del to. Sida vi allereie har høyrte temaet i dei førige episodane skjønner vi som publikummar at det er noko som er ferd med å skje. I 06:17 kjem innbrytaren inn bak ho og klarer å stikke ho i armen med ein kniv. Sida ho var ganske årvaken kjem ho seg unna med den skaden og kjem seg opp i ein posisjon der ho har makta med ein pistol mot han.

Eit anna eksempel på bruk av leiemotiv i *Forbrytelsen* er det musikalske temaet som ofte blir spelt av når Theis og Pernille er på skjermen. Dei er foreldra til offeret, og livet deira er svært prega av å ha mista ei dotter til mord. I episode 2 i 06:23 møtast dei for fyrste gong etter dei har fått beskjed om at dottera er funnen døde. I det Theis går inn i bygget 06:01 starta temaet med lyse krystall-liknande lydar. Det høyrer ut til å vere ein kombinasjon av harpe og strykarar, og synth og vindspel. I 06:17 rett før Theis går inn i rommet til Pernille høyrer vi ei kvinnestemme som syng tonane Bb - Bb - d#. Han kjem inn i rommet og dei ser på kvarandre ei lita stund før stemma syng Bb – Bb - G. Tonane utgjer ein Bb-dur treklang, og sjølv om dur

ofte er assosiert med gladheit er musikken vakker på ein måte som gjer vondt saman med situasjonen vi vitnar på skjermen. Dei ser framleis på kvarandre og vi ser tristheita i blikket. Stemma syng Bb- Bb – C, deretter i same rytme G# - G#- C og sklir ned til Bb. Underlaget repeterer seg vidare, medan stemma syng nye melodiar oppå medan dei går inn til obduksjonsrommet og sjå deira døde dotter. Tempoet i underlaget er svært sakte bortsett frå harpelydane som beveger seg svært fort mellom tonane, og gir oss lite kjensle av puls. Kvinnestemma gir oss heller ingen spesifikk kjensle av tempo, samtidig som det høyrst ut som ho nyttar ein fast rytmikk.

Seinare i episoden kjem musikken tilbake. Theis og Pernille ligg i senga og søv. Musikken begynnar frå 21:44 når Theis vaknar og går ned til arbeidarane i firmaet sitt. Dei står og snakkar om at dei akkurat har fått vite om kva som har skjedd og at dei må hjelpe så mykje så mogleg med å få firmaet til å fortsetje. Når Theis kjem inn i rommet ser vi at dei tilsette kjenner medkjensle, og kvinnestemma syng same melodi som tidlegare med frå G til C etterfølgd av G til E. Her utgjer tonane ein C-dur.

#### **4.3.2 Broen**

Også i *Broen* blir det nytta tema knytt opp mot karakterane. I episode 4 blir karakteren Henning Tholsrup presentert. Kvar gong han er i ei scene har han eit fast musikalsk tema som utviklar seg gjennom episoden. Det som kan sjå ut til å vere ei vanleg frukost mellom mann og kone får eit anna preg av den melankolske og mollprega musikken. Det er når han fyrst seier «Jeg blåser i hva de sier på radioen» at dialogen bekreftar det musikken allereie har fortalt oss. Han har vore involvert i ei sak der nokre politi har utnytta makta si på ein urettferdig måte og har drepen ein ung mann med innvandrarbakgrunn. Henning prøver å vere håpefull.



### 4.3.3 Karrpi

Bruken av tydelege leiemotiv er mindre prominent i *Karppi*. Men noko ein kan leggje merke til er bruken av piano. Piano blir mindre nytta i instrumenteringa samanlikna med stryk. Ofte når vi har triste scener i serien høyrer vi at pianoet får ei meir solistisk rolle i lydsporet og ligg klarare framme i miksen. Pianoet i seg sjølv blir nesten meir som ein maskot for det triste enn melodiane i seg sjølv. Til dømes spelar pianoet ein broten C-mollakkord i episode fire (10:56) etter at Usko sit dotter Isla fortel at ho fryktar å bli drepen av personen som drap mora.

### 4.3.4 Innesperret

I *Innesperret* har vi eit fast tema som består av to delar som nokre gonger blir brukt saman, og nokre gonger blir berre ei av dei nytta. Den eine delen består av mørk heiltonerørsle ofte mellom D og E i åttandedelar spelt i Bassklarinet. Denne delen av temaet kan vi høyre allereie i fyrste episode. I 16:31 dukkar temaet opp når dei henta det nyoppdaga liket i uvêret. Her blir temaet akkompagnert med togliknande perkusjonslydar og rolege lyse stryktonar, og skapar ei varslande og stressande atmosfære. I episode sju høyrer vi det same temaet i 27:05 når politiet frå Reykjavik endeleg har kome på besøk og har avhøyr av Sigurður. Sigurður er allereie svært traumatisert etter å ha mista sin far, og dei faste politibetjente på staden er bekymra og skeptiske til måten Trausti Einarsson behandlar han på. Denne gongen skapar temaet uhyggjeleg atmosfære utan dei stressane elementa frå den togliknandeperkusjonen. Her blir den akkompagnert med dissonerande akkordar i stryk.

Den andre delen av temaet blir presentert i 46:13 i episode tre og består av ein arpeggiorørsle i cello i C-moll. Den blir ofte nytta i samband med noko mystisk og skummel, samt med natur og uvêr. I denne scena blir den nytta i ein overgang mellom scener der vi ser kyrkja frå utsida i dårleg vêr på kvelden, og rett etterpå fortset temaet over ei scene der ein prest tenner eit stearinlys i ei kyrkje i mørket.

Desse to temaa blir ofte brukt kvar for seg i ulike mystiske situasjonar, og grunnen til at eg kallar dei to delar er fordi dei ofte også blir nytta i lag. Gongene dei blir nytta saman er det lengre scener, og meir seriøse hendingar med konsekvensar som døden. I episode sju blir fyrste delen av temaet mykje nytta i dette avhøyret av Sigurður. Etter at dei har fått han til å tilstå tek Reykjavikpolitiet han med i helikopter. Frå rundt 34:30 kan vi høyre C-D-rørsla

under Trausti sin tale til bebuarane i Siglufjörður. Temaet repeterast med ulik dissonerande stryk på toppen gjennom resten av tala og medan han går inn i helikopteret. I det vi ser Sigurður ser ut av helikopteret og vi høyrer lyden av propellane som blir kraftigare i 35:13 høyrer vi celloen kjem inn med arpeggiorørsla på toppen av det fyrste temaet. I løpet av sekvensen ser vi at Sigurður ser på døra inne i helikopteret medan det er i lufta. Kombinasjonen av situasjonen og den spenningsfulle musikk får vi som sjåar ein aning om kva som skal skjer, og kort tid etter hoppar han ut av helikopteret og tek sitt eige liv.

Cello-og heilrørsletemaet blir repetert fleire gonger i dei neste scenene medan vi ser dei sjokkerande reaksjonane, kona til Sigurður som gret og over til nyheitssendingar til tv-en seinare. Når begge temaa vert nytta saman resultera det i død. Det same skjer i slutten av episode fire, når temaet vert nytta under ein sekvens der Guðmundur - faren til Sigurður sprenger isen på fjellet for å redde byen frå snøskred men ender opp med å bli drepen sjølv. Også i slutten av episode fem kan vi høyre cellotemaet blir nytta i forbindelse med mordet på Hrafn.

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Bassklarinet. The Cello part is written in bass clef, 4/4 time, and consists of six groups of eighth-note triplets. The Bassklarinet part is written in treble clef, 4/4 time, and consists of a simple eighth-note melody. The key signature for both parts is one flat (B-flat).

Figur 5: Transkripsjon av cello- og heiltonemotivet i *Innesperret*.

Ein anna fast tema for mystikk i *Innesperret* er eit hoppande tema. Temaet blir spelt av ein kontrabass som plukkar enkelstrenga med fingrane med heil- og/eller halvtoneintervall som passar saman med tonane i lys stryk. Temaet blir introdusert allereie i fyrste episode (13:45) når Hinrika og Ásgeir hentar liket frå fiskebåten som fann det, og blir gjennomgåande nytta i sesongen når det er noko mystisk på gong, som til dømes i episode åtte (14:57) når Andri fortel Hinrika og Ásgeir at han mistenkjer Hrafn for å ha vore involvert i drapssaka.

#### 4.4 Overgangsmusikk

Som nemnd tidlegare er eit av dei viktigaste funksjonane til musikk i film og seriar å skape ei heilheit og ein samanheng. Ein måte musikk og lyd får scener til å hengje saman på er ved at stemmer og musikk frå den neste scena startar i den førige. Ofte kan vi sjå overgangsscener

og overgangsmusikk mellom scener. Typisk er dette ein video av landskapet handlinga går føre seg i. Dette er vanleg i mange typar filmar- og seriar, og ikkje berre i Nordic Noir. Men eg har høyrte likskapar i musikken i desse overgangssekvensane i nokre av desse seriane. Kvar av seriane verka å ha eit lite utval av to-tre musikalske tema som blir nytta.

I fyrste episode av *Karppi* har vi eit av desse overgangssekvensane som gir oss ein overgang mellom scener frå 32:45 til 33:37. Musikken er rytmisk, med tydelege perkusjonselement, den har akkorder i stryk som held lange tonar, og i 32:52 kjem det inn ein elektronisk lyd som går frå A og ein halvtone ned til G# for så å halde tonen til den fader ut. Frå 33:05 høyrst det ut som det kjem ei svak mørk stemme som også bevege seg i halvtonar. Overgangen går frå ei scene der Usko ser på e-postane til sin avdøde kone, som har mottatt mail med hatefullt budskap. Han søker opp ei bustadadresse og i det han lukkar pc-en kjem overgangstemaet inn. Under den elektroniske lyden ser vi han sitje i sofaen med eit sint blick. I 32:55 ser vi Karppi som går bortover ei byggjer, og kameraet stoppar i eit augeblikk etter ho har gått ut av bilete. Brått ser vi ansiktet til Karppi som ser svært alvorleg ut, så i 33:08 går bilete over på eit bygg på bryggja der kameraet zoomar ut. Deretter ser vi ein bil som køyrer i byen og vi får eit nærbilete av Usko som er i bilen. I 33:30 ser vi bilen stoppar, musikken byrja å bli svakare og vi høyrer lyden av motoren til bilen som stoppar. I 33:32 ser vi Usko i bilen igjen og stryk fader ut. I det han går ut av bilen stoppar musikken heilt opp, og han går vekk frå bilen.

Sekvensen har gitt oss ein overgang frå Usko sin plan fram til han iverksette den. Musikken har same funksjon som scena Larsen peika ut frå *The Big Sleep*. Den mjuknar opp det romlege spranget frå huset til Usko til adressa han skal besøkje, samstundes som rytmen passar på å gi oss tempo og ei kjensle av tid i serien.

I episode sju har vi det sama musikalske temaet, med overgang frå Usko som snakkar med ein familievenn om at han ikkje er kapabel til å passa borna sine i denne perioden. Han forlét ho, og musikken starta i det scena brått skifter i 12:31. På skjermen har vi bilen som Karppi og Nurmi køyrer i midt på skjermen, medan vi ser landskapet rundt landevegen. Vi ser opne jorder, og går over til mykje skog. I 13:06 dempar musikken seg og vi ser at dei har parkert utafor eit stort hus, medan vi høyrer lyden av bildørene som blir slengt igjen. Fleire og fleire av elementa i musikken forsvinn medan dei går mot huset, og stoppar i det døra til huset opnar seg. Musikken signaliserer at vi no er inn i ein ny innhaldsrik scene.

I *Forbrytelsen* har vi også overgangstema mellom scener som på mange måtar kan minne om dei i *Karppi*. I episode 6 har vi eit eksempel, der scena før overgangen inneheld Lund og Mayer som er på kontoret og les over ei skuleoppgåva Nanna har skrive om ein mann som kan vere innblanda i saka. Scena er den fyrste i episoden og har eit lydspor gjennom heile scena. I 05:35 bytar musikken karakter og blir mørkare og tonen B bli spent og heldt ut scena. I 05:45 bytar scena brått over til at vi ser ein bilveg frå perspektivet til sjåføren, og det kjem inn perkusjon i musikken. Den strykliknande synthen spelar ein B-moll akkord, og vi får innslag av ein anna elektronisk rytmisk lyd. I 05:54 høyrer vi stemma frå neste scene, og Lund og Mayer går ut av bilen og ut på eit fortau medan musikken framleis er å høyre i bakgrunnen. Musikken fortset medan dei snakkar om personlege ting som er urelatert til saka fram til 06:39 når scena går over til at dei er inne i huset til ein av lærarane som jobbar på skulen til Nanna.

I dette eksempelet har vi også eit rytmisk musikktema som held tempoet mellom scene i gong, samtidig som vi beheld den melankolske kjensla frå mollharmonikken. Ved å stoppe i det dei er inne og skal snakke med dei eine læraren om Nanna får vi ein ubevisst beskjed om når saksrelatert informasjon skal formidlast.

## **4.5 Dissonans**

Eit musikalsk element som står sterkt i alle seriane eg har sett på er bruken av dissonansar. Dissonans er ein samklang som for våre vestlege øyrer opplevast som spenningsfylt og atonalt. I klassisk harmonilære reknast sekundar, septimar, noneakkordar, forstørra og forminska intervall som dissonansar. Når ein oppløyser ein dissonans med noko konsonerande kan ein få ei oppleving av lette. Eit typisk eksempel er når ein dominant sjuarakkord går til tonika, eller kjensla ein får ein spelar ein skala og går frå den sjuande tonen og opp til den åttande/fyrste. Det gjer at dette elementet fungerer veldig bra for å byggjer opp under spenning i scenene, og å skape lette i publikum når ting har ordna seg.

### **4.5.1 Frykt og spenning**

Dissonansar blir nytta til å vise spenning og ulike kjensler som tristheit og frykt. I *Broen* episode 9 har vi ein situasjon der Mette blir lurt av Sanningsterroristen og blir stengt inne i ei hytta sama med borna med ein granat i handa. I 41:34 ber han ho lukka auga, og før vi ser kva han legg i henda hennar skjønner vi at noko er gale, då ein skjerande F# tone og ein A i bass

ringer ut. I det vi ser at det er ein granat kjem det inn ein G som dissonerer både med F#en og med Aen. I det Mette opnar auga spelar ein gitar ein E og vi har plutselig mange dissonansar i musikken. Intensitet i musikken aukar medan ho innser kva som skjer. Seinare i episoden når Martin kjem for å redd dei høyrer vi ein Bb som ringer ut i 52:07 og i 52:16 høyer vi ein C# på topp. Bruken av moll-terts får oss til å forstå at det framleis er ein trist og fryktfull situasjon, men fråværet av ein skjerande dissonans gir oss også håp og vi forstår at det kjem til å ordne seg.

I episode fire av *Karppi* høyrer vi mange dømer på bruk av dissonansar som spenningselement. Alex Hoikkala si kone har blitt kidnappa, og gjerningsmannen har fått Alex til å møte han utan politiet. Handlinga er svært spenningsfylt, då han vil prøve å redde kona si samstundes som han ikkje veit kva som kjem til å skje med seg sjølv. I 33:20 snakkar Alex med gjerningsmannen på telefonen, og blir kommandert til å gå ut av bilen og byrja å gå. Vi høyrer eit strykeinstrument som spelar ein skarp D# som skjerer i øyrene. D# sklir ein halvtone opp til E, så kjem det enda ein tone til som ligg på F#. Intervallet er ein sekund og skapar ein dissonans. Dersom tonen ikkje hadde bytta til E, men blitt på D# hadde vi ikkje fått den same spenningsfylte kjensla då det hadde vorte ein liten ters, som vi ikkje oppfattar som dissonans. Musikken i denne delen av episoden er fulle av ulike dissonansar som ikkje blir oppløyst.

Eg vil også dra fram i 39:40 då politibetjenten Sakari Nurmi har klatra inn i bilen Linda Hoikkala sit fast i med ei bombe dersom ho opnar eit av dørene. Då høyrer vi ein liten sekund beståande av D# og E i lys stryk. Desse tonane blir spelt medan han skal klippe kablane som skal deaktivere bomba. I 39:50 får han klipt den siste kabelen. Dissonansen stoppar ved at dei to tonane blir til ein. Tonen E blir spelt i eit lågare register, og melodien forset til F. Fråværet av dissonansen skapar ei lette som gjer at vi får høyrte letta Linda kjenner på når ho endeleg er trygg.

I *Innesperret* har vi også mykje bruk av dissonansar. Strykteknikken *sul ponti* samt bruk av glissando spelar ein stor rolle i dissonansen som blir nytta gjennom serien. Allereie i fyrste episode representera dissonansen det skumle i det liket blir funnen og frykt. I scena frå 11:18 har ser vi to menn og ein hund på ein fiskebåt der noko har satt seg fast i lina og dei ikkje skjønner kva det er. Frå 11:32 kjem eit orgel inn med tonen B. Kameraet zoomar ut så vi ser snøfylt fjell i bakgrunnen, medan vi ser fiskarane dreg opp det som ser ut som ein stor pose. I



11:38 kjem ein lysare E-tone inn etterfølgt av ein D# som saman skapar ein liten sekundintervall. I 11:42 bytar skjermen over til eit overgangsbilete av utsida av politistasjonen der vi høyrer og ser litt av vind og der dårlege vêret før akkorden fader ut i ei ny scene inne på politistasjonen. Det har enda ikkje blitt avslørt kva fiskarane fann, men dissonansen i musikken gjer at vi allereie no mistenker kva det kan vere.

Mot slutten av den fyrste episoden frå 48:08 har vi ei scene der døtrene til Andri, Þórhildur og Perla søv i same seng då dei fryktar mordaren dei har høyrte om. Vi høyrer ein mørk basslyd som spelar ein Bb som held seg stabil gjennom heile scena. I 48:38 kjem det stryk inn og spelar ulike tonar utan at ein får ei kjensle av ein melodi, som skapar ei skummel atmosfære. Mellom tone- og akkordskifta får vi ulike dissonansar då den neste tonen startar litt før dei førige har avslutta. I 49:09 seier den eldre dottera «Pappa sa vi ikke trengte å vere redde.» til ho yngste. Rett etter denne linja høyrer vi Bb og B kling ei kort stund i lag. I denne scena har vi fleire slike kortvarige dissonansar i ein lys oktav i stryk og får oss til å kjenne på frykta som spesielt den yngste dottera Perla kjenner på.

#### **4.5.2 Dissonerande svik**

I *Forbrytelsen* har vi ein sekvens i episode 10 som er full av dissonansar og oppløysingar. Frå 47 minutt inn i episoden finn Pernille ut at hennar døde dotter Nanna har jobba hjå syster hennar Charlotte på ein nattklubb utan at ho har visst om det. Charlotte insisterer på at Pernille burde snakke med Theis om det, men still vidare spørsmål til ho får svar. Ho fortel at Nanna hadde treft ein mann der som ho blei forelska i. Ho fortel om ein gong Nanna ikkje hadde kome til vakta si og at ho blei funnen på eit hotellrom overstadig rusa. Då hadde ho ringt Theis og dei hadde køyrd ho til akuten. Og Nanna hadde lovd å aldri møte mannen igjen. I denne samtalen føler Pernille seg svika av både syster si og mannen, og som publikummarar får vi vere med på denne kjensla både gjennom dialog og uttrykk og musikk.

Vi høyrer to strykarar som spelar rundt kvarandre hovudsakleg på C og G. Den eine strykstemma held seg som regel på ein av desse tonane medan den andre sklir opp og ned mellom oktavar i mellomtonar. På 48 minutt når Charlotte nettopp har fortald om mannen Nanna trefte høyrer vi ein C og ein D i stryk som skapar ein sekunddissonans. I 48:10 sklir topptonen opp til oktaven på C som opplevast som konsonerande og i 48:25 er den nede på Eb som også opplevast som konsonerande men som er kjent som molltersen som vi kjenner til som noko trist. Strykstemma som beveger seg beveger seg som regel i halvtonar og da får vi

mange innslag av dissonansar som blir oppløyste ganske fort etterpå. I slutten av samtalen tek Pernille ei gummiand ut av hendene til Charlotte og ber ho om å gå. I 50:22 ser vi at Charlotte har gått ut av biletet og Pernille står igjen med ein liten sekund med G og Ab i stryk. Den siste dissonansen blir ikkje oppløyst, og etterlet sjåaren med kjensla av svik som ho kjenner på.

### 4.5.3 Dissonerande avvik

I *Broen* episode 4 har vi ein sekvens der dissonansbruken er litt annleis enn dei tidlegare eksempla. Vi får opplevinga av at det er dissonans sjølv om tonane som spelast samtidig ikkje er det i seg sjølv. I denne scena prøver politiet å finne ut kor uteliggjaren Bjørn er fanga i forsøk på å redde han frå bli drepen av Sanningsterroristen. Det er posta ein live-video av Bjørn som blir tappa for blod, og terroristen krev 11 millionar for å redde han som politiet ikkje får ressursar til å betale. I denne scena sit ei gruppe politibetjentar og følgjer med på videoen då gir Bjørn begynner å gi hint til kamera ved hjelp av å blunke i morsekode. I det betjenten som følgjer mest med seier «nå sier han noe nytt», begynnar ein F-tone i ein type synth å spele. F-tonen blir liggande gjennom nesten heile scena og vi får etablert det som tonearten i våre øyrer. I det dei startar å tolke kva Bjørn seier «A, l...» høyrer vi ein tone over som speler Bb, men går ganske fort over til A «også tre bokstaver A, J, B» så ned til G#. Både Bb og A høyrer til ein F-dur skala som gjer at når mollintervallet med G# kjem opplever vi den som dissonans då den ikkje høyrer til i tonearten. I 21:10 når Martin poengterer at Bjørn er blitt bevisstlaus har F-tonen forsvunne og det er berre dei perkusive elementa igjen. Rett før scenskiftet ser vi Bjørn gjennom videoen deira og ein lys E ringer ut. E er septimen til F og sida tonearten har blitt etablert opplever vi tonen som dissonans sjølv om grunntonen er vekke. Dissonansbruken er med på å skape spenning og stress om å redde liv saman med dei rytmiske elementa.

*Broen* har fleire eksempel på dette. I frå 19:00 i episode sju er betjentane Saga og Martin på besøk hjå uteliggjaren Sonja som har blitt forgifta. Dei lurar på om ho har sett kven som sat ut nokre vinflasker og om ho veit kven som forgifta ho. På 19:22 gir Saga ho ulike bilete av folk og ein luftig elektronisk tone spelar ein F. Saga er ganske desperat etter å få svar og viser lite omsyn til Sonja sin tilstand. Ei lys E klinger. Allereie no har vi eit dissonerande septimintervall. Etterkvart som Sonja blir meir stressa kjem det inn ein D i bass, som blir eit sekundintervall til E-en. Sonja begynner å grine, og musikken har støtta under hennar kjensle. Seinare i den same episoden har vi ei scene der bombeteam, politi og brannkonstablar har funne ein buss som nokre born blei kidnappa i tidlegare i episoden. Når Saga og Martin entrar

plassen blir det bygga spenning og undring om kva som skjer med tempo og rytmikk og strykliknande synth som speler både ein F og ein E. Når ein anna politibetjent fortel kva som skjer blir det spelt ein melodi som vekslar mellom F og E men på slutten leder melodien frå Fen til Een og vi får landa litt før handlinga går vidare.

#### 4.6 Bruk av vokal

Når vi lyttar på musikken i Nordic Noir-seriane kan vi merke ein fellesnemnar som er at besetninga består av lite vokal, men at den blir nytta på ein spesifikk måte. I Waade sin tekst om melankoli i Nordic Noir nemner ho at dersom vi høyrer ein vokalmelodi i lydsporet er det oftast berre ei stemme og den er som regel tekstlaus.<sup>113</sup> Nokre unntak kan vi finne, som til dømes i introduksjonslåta til *Broen*. Som nemnd tidlegare har teksten eit trist og mørkt innhald, og Waade skriv følgjande om tekstane:

Some of the lyrics reflect the light, the night, longing, emptiness, the distance between people, and subjective feelings and perceptions of an individual – which are often explained in poetic ways, expressing the very self-consciousness and distance to the outer world that melancholy implies.<sup>114</sup>

I post-produksjonen av *Forbrytelsen* var Sveinstrup svært klar på at han ikkje ynskja at musikken skulle innehalde synging.<sup>115</sup> I lydsporet til *Forbrytelsen* høyrer vi hovudsakleg bruk av instrumentalmusikk, men til tross for at Sveinstrup ikkje ynskja noko form som song høyrer vi ofte innslag av ei nynnande kvinnestemme. Kvinnestemma er ofte til stades utan at vi dreg mykje merksemd mot den fordi den ofte ligg lavt i miksen i tillegg til at den aldri har tekst.

Når ein skil mellom introduksjonstema og musikken som er på lydsporet i episodane oppdagar ein at alle dei fire hovudeksemla aldri har tekst involvert dersom det er vokal med mindre det er blockmusikk. Vokalen syng alltid på ein vokal, eller har ein form for nynning.

I *Innesperret* må ein verkeleg spisse øyra for å høyre vokal i lydsporet, men også i denne serien kan ein høyre bruk av ein kvinneleg vokal som ligg langt bak i miksen. Slik som i dei

---

<sup>113</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s. 12

<sup>114</sup> Waade, "Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music." s. 12

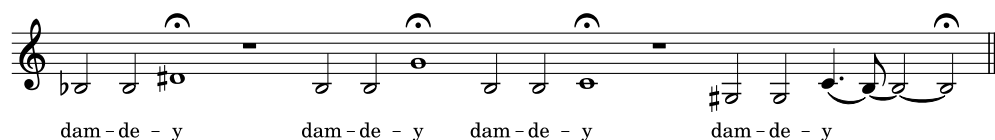
<sup>115</sup> Eva Novrup Redvall, *Writing and producing television drama in Denmark : from The Kingdom to The Killing* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013). s. 178-179

andre seriane er vokalen utan ord, og som regel er det berre ei stemma som syng åleine. Unntaket er i introduksjonslåta då vi høyrer to stemmer som for det meste syng den same melodien, men med liten og stort sekstintervall mellom kvarandre.

#### 4.6.1. Vokal som melankolsk element

I det daglege brukar ein ofte stemmer til å kommunisere på gjennom snakking. Måten ein tolkar kjensler på er ikkje berre gjennom orda som blir sagt, men også gjennom kvaliteten på stemma.<sup>116</sup> Tua Hakanpää, Teija Waaramaa og Anne-Maria Laukkanen har gjort forskning folk sin evne til å forstå kva kjensle som blir formidla i ulike songstemmer i populærmusikk og kunstmusikk. I testinga fann dei blant anna ut at triste kjensler var enklare å tolke i stemmer som song i eit lågt register.<sup>117</sup> Grunnen til at denne forskinga er relevant er sida vokalen i musikken ikkje har tekst, er tonane og kvaliteten på stemma det som kan formidle ei kjensle. I tillegg til bruk av mollskalaer og halvtonar, syng stemmene ofte i eit lågt register i seriane. Dette kan vere både for at stemma ikkje skal bli for dominerande i lydbilete men også for å få fram ei melankolsk kjensle frå vokalen.

I *Forbrytelsen* høyrer vi dette i Theis og Pernille sitt leiemotiv. Kvinnestemma syng eit ord som kan høyrast ut som «dam-de-y», der dei fyrste stavingane er i eit lågt register, medan den siste held ein lenger tone som variera i tonehøgda i repetisjonane. Klangen i stemma er mørk, luftig og lett, og gir eit melankolsk preg til underlaget som høyrst lyst og håpefullt ut.



Figur 6: Transkripsjon av kvinnestemma i Theis og Pernille sitt tema.

I *Karppi* episode fire har vi eit eksempel på den typiske vokalbruken i desse seriane. Frå 22:55 har vi ei scene der Linda Hoikkala har blitt kidnappa. I dialogen kjem det fram at Linda har hatt fire spontanabortar, som for ho var som å miste fire born. I det kidnapparen forlèt rommet kjem musikken inn som ein slags overgang mellom scener. Det mest tydelege i

<sup>116</sup> Tua Hakanpää, Teija Waaramaa, and Anne-Maria Laukkanen, "Emotion recognition from singing voices using contemporary commercial music and classical styles," *Journal of Voice* 33, no. 4 (2019). s. 1

<sup>117</sup> Hakanpää, Waaramaa, and Laukkanen, "Emotion recognition from singing voices using contemporary commercial music and classical styles." s.13

lydsporet er stryk som i lågt tempo spelar tonane B over til C. Svakt i bakgrunnen kan vi høyre ei luftig kvinnestemme som syng dei same tonane på «o». I 24:25 går scena over til ektemannen hennar Alex Hoikkala som sit fortvila i sofaen med telefonen i handa. Ein lys A-tone kjem inn i stryk. Rett før telefonen ringer, går stryket og vokalen som heldt tonen C ned til F, og i det Alex svarar blir det musikalske temaet repetert.

Vokalen ligg så langt bak i miksen at ein må aktivt lytte for å høyre den. Den svake luftige vokalen gir passasjen ein luftig tekstur som kan minne om vind. Vind kan symbolisere einsemd, og går godt i lag med det som skjer på skjermen sida Linda sit åleine i fangenskap utan å vite om ho kjem til å bli redda. Saman med halvtonerørsla er vokalbruken med på å skape ei melankolsk atmosfære.

I episode ni av *Broen* er vokalen med på å skape kjensla av frykt og spenning. Mette og borna har blitt lurd av Sanningsterroristen som har utgjeve seg for å heite Sebastian Sandstrod og er stengd inne i ei hytte med ein granat med splinten ute i handa. I scena før har vi ein trist samtale mellom Saga og August der August kjenner på skuldkjensla for å ha satt Mette i denne situasjonen og han snakkar om kor dårleg far og ektemann Martin er. Underlaget til neste scene startar i denne samtala med hoppande elektronisk musikk i moderat tempo. Ein elektronisk skrapande lyd med tonen D# kjem inn og byggjer seg opp til sceneskiftet.

Scena startar frå 51:17 då vi ser politibilar kjem køyrande i skogen for å redde kona og borna til Martin. Musikken som starta i førige scene fortset, men stemninga blir endra frå trist til meir frykt- og spenningsfull når stemma kjem inn som markerer sceneskiftet. Stemma begynn på tonen Bb og beveg seg hovudsakleg i halvtonar mellom Bb og H, og D og Eb. Han byter mellom å synge på ulike opne vokalar (y-e-a-o) mellom tonane som kan gjere inntonering enklare og gir ein klar klang til stemma. Vokaltonane blir heldt lenge, og gir oss kjensla av eit sakte tempo sjølv om underlaget har det same tempoet som før. Mannsstemma ligg høgt i miksen og volumet kan kjennest som eit slags rop om hjelp. Saman med halvtonerørsla og det sakte tempoet får stemma oss til å kjenne på frykta for livet til Martin sin familie. Stemma stoppar når Martin har kome seg inn på rommet med Mette og borna som gir rom til dialog medan underlaget ligg igjen.

I episode to og fem blir den same musikken nytta i direkte tilknytning til død. I episode to høyrrer vi stemma frå 19:25 over ei scene når ein ung gut døyr og hjarte skal donerast til

ektemannen til Charlotte Söringer. Faren til organdonoren er i djup sorg, og musikken spelar under hans triste kjensle, sjølv om vi veit at det er til fordel for Charlotte. I slutten av episode fem blir musikken nytta frå 54:30 når Anja dør på sjukehuset rett etter Saga har fått ho til å teikne eit bilete av Sanningsterroristen. Denne vokallinja kan også fungere som eit leiemotiv for døden. Sjølv om Mette og borna overlevde Sanningsterroristen sitt forsøk på å drepe dei var det svært nære. Dette var fyrste gong ein nær relasjon til ein av hovudkarakterane sto i fare, og frykta deira kan vere like sterk for sjåaren som sorga over sidekarakteranes død.



Figur 7: Skjermdump Broen ep. seks tid: 55:50

I episode seks har vi ei scene der politiet har funne ein bil dei er på jakt etter ute på ei open slette. Instrumenteringa består av mørk bass og elektroniske lydar i rørsle. Stemma er dominerande i lydbilete medan dei tre karakterane går bortover sletta, og vekslar mellom tonane C og C#. Stemma er luftig og syng på «a», og kan nesten minne og ei fløyte. Stemma er med på å gi oss kjensla av eit stort landskap, og eit døme på korleis stemmebruken kan spegle landskapet samstundes som den held på den melankolske kjensla.

I sesongens tiande og siste episode av *Broen* blir vokalen nytta på ein måte som er meir lik dei andre seriane. Mannsstemma blir pakka inn i miksen saman med dei andre instrumenta og får ein akkompagnementterande funksjon. Sanningsterroristen som dei no har funne ut er Martin sin gamle kollega Jens Hansen har kidnappa August for å hemne seg på Martin. Martin og Saga leitar i Jens sin barndomsheim og finn liket til Monique Brammer i garasjen som var eit av dei fyrste offera dei var på leit etter i denne sesongen. I 26:00 ringer Jens, og Martin svarar i håp om at det er sonen hans. I 26:05 når Martin skjønar kven han snakkar med begynn

musikken. Musikken er elektronisk, og ligg som eit teppe saman med mannsstemma. Stemma ligg eit i lågt register med mørk og luftig klang som gir illusjonar av vind. I telefonsamtalen krev Jens at han og Martin skal møtast åleine. Martin gjer som har seier i frykt av sonen sitt liv.

#### 4.6.2 Vokal som frampeik

Noko eg har oppdaga er at bruken av vokal som instrument blir svært lite brukt i *Broen* fram til episode sju. I 12:15 ser vi ei mørk skikkelse som går inn i ein buss. Dette veit vi er Sanningsterroristen men vi veit ingenting om identiteten hans. Det er i denne scena vi høyrer mannsstemma byrja å bli nytta som instrument i serien. I 12:35 fortset musikken frå førige scene inn i ei scene frå politistasjonen, der bilete av ulike menn blir hengt opp. I 12:50 stoppar musikken, og Martin tek ned nokre av bileta fordi dei er døde. Eit av dessa bileta er Jens Hansen som forfalska sin død for nokre år sida. Det dei ikkje veit er at det er denne mannen som er gjerningspersonen. Seinare i episoden (17:07) møter Mette det nye fjeset til Jens Hansen under namnet Sebastian Sandstrod.



Figur 9: Skjermdump Broen ep. sju tid: 12:37. Det nedste bilete til høgre for armen er Jens Hansen, som Martin fortel at er død.



Figur 8: Skjermdump Broen ep. sju tid: 18:14 Mette møter Sebastian Sandstrod.

I episode ni er Saga og Martin på besøk til ein sjukepleiar som tidlegare hadde jobba for ein plastisk kirurg som døydde under mystiske omstende. På dette punktet mistenkjer dei at Jens Hansen ikkje er død, og heldigvis for dei, hadde sjukepleiaren bilete av han før og etter operasjonen. I 17:53 finn dei det gamle bilete av han og i 18:01 ser dei korleis han ser ut no. Det er då vi skjønner at det er han Mette har involvert seg med.



Figur 11: Skjermdump Broen ep. ni tid: 17:53 Jens Hansen før operasjonen.



Figur 10: Skjermdump Broen ep. ni tid: 18:01 Jens Hansen etter operasjonen.

Etter vi i episode sju får sjå kven Sanningsterroristen er utan at korkje sjåarane eller etterforskarane veit det, er det som at det skjer eit skifte i vokalbruken. Etter dette punktet høyrer vi bruken av vokal som eit instrument mykje hyppigare som om musikken gir oss eit ubevisst frampeik og varsel om at etterforskarane nærma seg den eigentlege gjerningspersonen. Fram til dette skiftet har vokalen hatt ei meir tydeleg solistisk rolle dei gongene den har blitt nytta. Til forskjell frå dei andre tre seriane nytta *Broen* er mannsstemme i staden for ei kvinnestemme, og med tanke på at den blir nytta som eit slags varsel til sjåaren kan det ha vore eit bevisst val sida gjerningspersonen er ein mann.

Det er tydelege likskapar i vokalbruken i desse seriane. Stemma blir hovudsakleg nytta i triste scener, og/eller saman med opne landskap for å symbolisere det store og tomme. I tillegg blir vokalen ofte nytta meir som eit instrument, i staden for å vere eit soloelement fremst i miksen som ein ofte er vand med. Vi høyrer at det ofte berre er ei stemma som syng, utan ord med mykje bruk av heil- og halvtonesprang.

#### 4.7 Skrekkelement

Handlinga og atmosfæren i Nordic Noir er kjend for å vere mørk, og det mørke kjem ikkje berre frå det melankolske og triste, men også frå det skremmande med brutale drap og skumle forstyrrande scener. I skrekfilm er musikken ofte ein veldig viktig del av å skape den bestemte atmosfæren. Den er med på å skape eit landskap til handlinga som gir sjåarane ein spesifikk mental tilstand gjennom sonisk konstruksjon.<sup>118</sup> Gjennom min analyse av dei ulike seriane i Nordic Noir har eg oppdaga mykje bruk av musikalske trekk som kan minne om

<sup>118</sup> Donnelly, *The spectre of sound: Music in film and television*. s. 93-94



musikken i skrekkfilmar, og sida heilskapen i atmosfæren er svært viktig skal eg gå djupare inn på det no.

Det er mange typar musikalske klangar som blir sterkt assosiert med skrekkfilmsjangeren. Nokre eksempel er orgel som hinta til gravferd i filmar som *The Phantom of the Opera* (2004), og *The Abominable Dr Phibes* (1947) og tremolo i stryk som inneber rask byte fram og tilbake mellom to tonar, ein teknikk som allereie på 70-talet blei nytta i kunstmusikken til å skape uhyggjeleg spenning. Ein liknande teknikk i stryk er å spele *sul ponticello*, som tyder at ein spelar nærme brua på instrumenta for å skape ein skrapande nasal lyd. Kevin J. Donnelly kallar dette «a staple of horror music».<sup>119</sup>

I opningssekvensen av *Innesperret* kan vi høyre både orgel og tremolostryk som blir spelt *sul ponti* tatt i bruk. Både orgel og stryk som bli spelt på denne måten kan ein høyre fleire gonger i løpet av fyrste sesongen av *Innesperret*, og er eit dominerande og sentralt uttrykk musikken. Spesielt orgel blir tydeleg meir nytta i denne serien samanlikna med dei andre eg har drege fram i denne oppgåva.

Orgel med direkte tilknytning til død får vi demonstrert i episode fire av *Innesperret*. I 21:47 kjem Eiríkur inn på stova der Andri sit. Han fortel at han ynskjer å prate med Andri og set seg ned i ein stol. Han fortel at alle andre er klare for å tilgi og gløyme, men det har ikkje han vore enda. Når replikklinja startar i 22:02 høyrer vi eit orgel spelar akkorden A-moll. Dei snakkar om smerta ved å miste eit born då dotter hans Dagny blei drepen i ein brann i 2008. Orgelet spelar vidare i roleg tempo med ulike akkordskifter som har små hint av melodi på topp. Som sjáarar som allereie har bakgrunnsinformasjonen om dottera og Eiríkur sitt hat mot Hjörtur som blei dømt for brannen skjónar vi fort kva veg samtala skal gå ved hjelp av orgelet saman med replikken om tilgjeve.

I *Music and Levels of Narration in Film* nemner Guido Heldt nokre musikalske element og trekk ved skrekksjangeren. Eit av poenga er det han kalla «Sensory extremes», som er lyse, låge, høglytte og stille formar for lydar og musikk.<sup>120</sup> Eit element som eg høyrer som svært gjentakande i seriane er bruken av ein lys skjjerande frekvens. Den kan kome som ein lang

---

<sup>119</sup> Donnelly, *The spectre of sound: Music in film and television*.s. 91

<sup>120</sup> Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film* (Intellect Ltd, 2013).  
[https://dx.doi.org/10.26530/open\\_625671](https://dx.doi.org/10.26530/open_625671).s. 174

tone eller bevege seg i roleg tempo i halvtonar. Den blir ofte nytta for å understreke spenning, interesse i overgangar og når karakterane funderer på noko, men blir også hyppig nytta for å skape ein skummel og mystisk atmosfære. Eg vil dra fram det Donnelly kalla ein stinger (*the stinger*). En stinger er ein ikkje-diegetisk brå høglytt lyd som engasjerer sjåaren ved å skape ein sjokkeffekt. Den gir sjåaren ein fysisk reaksjon og påminning om å rette merksemda mot det som skjer på skjermen.<sup>121</sup>

Tidlegare har eg nemnd smellet i opningssekvensen til *Forbrytelsen*. Sida den kjem brått på og har ganske høgt lydnivå vil eg kalle dette ein stinger. Den gir oss ein momentan sjokkeffekt som er med på å servere oss den skumle atmosfæren i starten av kvar episode. Eit anna eksempel frå serien er i episode 3. Frå 05:40 har vi Sarah Lund som er inne i leilegheita til ei gamal dame og er på leit etter ein mann som er mistenkt i saka. Dette scena har eg nemnd tidlegare som eit eksempel på leiemotivet til Lund. Vi er derfor forberedt på at noko kjem til å skje sida musikken allereie har hinta til det. Musikken er ganske roleg, men bygger seg roleg opp dynamisk med lyden av vindspel, leiemotivet og det synkoperte synthunderlaget. I 06:15 startar stingeren med ein djup basslyd, og i 16:16 kjem det ein brå lyd som liknar på knusande glas i det vi ser mannen dei ser etter kjem opp bak ho og får inn eit slag i det ho snur seg. Den mørke bassen blir liggande, og etterfølgt av glaslyden høyrer vi to klangfylde perkusjonsslag. Stingeren varar til 06:21 og roar seg etter at Lund får fått makta tilbake då det berre er den mørke bassen som ligg igjen.

I *Broen* episode 8 har vi eit eksempel der ein mann med namn Jesper er på politistasjonen saman med ein advokat i avhøyr med Martin og Saga. Han skal bli heldt i varetekt i 72 timar. Han blir i handjern følgt av nokre andre politimenn og i 16:14 spør han om å kunne nytte toalettet på stasjonen. Politimannen tek av han handjernet og i 16:32 ser vi eit toalett på skjermen. Vi høyrer lyden av ein rennande do, og ser at Jesper tek armen bak toalettet. I 16:37 ser vi han tek armen opp og ein kjapp glissando frå ein mørk tone til ein lys tone fungerer som ein stinger i det vi ser han tek opp ein pistol. Stingeren varar til 16:39 så høyrer vi klangen frå stingeren før musikken fortsett vidare. Slik har merksemda til sjåaren blitt retta mot denne pistolen og nysgjerrigheita rundt kva som skjer neste er skapa.

---

<sup>121</sup> Donnelly, *The spectre of sound: Music in film and television*.s. 6, 95, 102

I *Karppi* episode 4 frå 15:03 har vi ei scene der Linda Hoikkala er åleine i skogen og snakkar i telefon med ektemannen Alex. I det ho legg på har vi ein kort og momentan stillheit der vi berre høyrer lyden i av vind. Ho snur seg og i 15:34 får vi ein brå og høglytt lyd med både lyse og mørkare frekvensar som ringer ut i det ein mann i kvit maske tek tak i ho. Linda roper og prøver og kome seg laus. Den skrekkslagne musikken varar ut heile scena til 16:03, men den roar seg litt i 15:48 når Linda seg pistolen og held seg meir i ro før mannen ber ho om å skru av telefonen.

Desse eksempla viser korleis den typiske musikalske skrekksfunksjonen stinger blir nytta til å skape momentan merksemd og reaksjon gjennom å sjokkere sjåaren.

Eit anna poeng Heldt dreg fram i *Music and Levels of Narration* er musikk av uskuld eller det heilage, som barnestemmer og orgel eller kor som spelar/syng religiøs musikk som tydar på korrupsjon av det uskuldige eller det heilage.<sup>122</sup> På dette ynskjer eg å dra fram ein serie som ikkje er eit av hovudeksemla mine, og det er den danske *Kastanjemanden* (2021). I slutten av fyrste episode har vi eit barnekor som syng «Kastanjemand» i kyrkja. Den originale melodien heiter «Æblemand» og er ein barnesong skriven av Per Hald (2010).

Det er fleire grunnar til at denne scena gjer sjåarane ukomfortable. Borna står rundt dirigenten som sit ved eit piano, men som ikkje spelar på det. Ein vil då gå utifrå at borna eigentleg syng melodien acapella. I tillegg syng dei i kanon. Borna begynner å synge frå 54:45 i episoden i overgangen frå ei scene der politibetjentane Naia Thulin og Mark Hess nettopp har fortalt Magnus - sonen til serien sitt fyrste offer at ho er i himmelen. Denne scena har eit molldriven underlag beståande av styrk og ein fast puls i ein form for perkusjon. I det borna i den neste scena byrja å syngje tek eit orgel over tonane frå den ikkje-diegetiske musikken i den førige scena, og fungera som eit underlag til den diegetiske korsongen.

Melodien borna syng er enkel og har tydeleg dur-melodi. Orgelet derimot spelar ein mollakkord, og har halvtoneendingar. Orgelet krasjar med melodien og skapar dissonans og spenning i samhandlinga mellom diegetisk og ikkje-diegetisk musikk. Teksten er med på å skape ubehag når ein har konteksten til serien:

---

<sup>122</sup> Heldt, *Music and Levels of Narration in Film*. s. 174

Kastanjemand, kom indenfor  
Kastanjemand, kom indenfor  
Har du nogen kastanjer  
Med til mig i dag  
Tak skal du ha´

Den brutalt drepen kvinna som er funnen i denne episoden blir funnen saman med ein figur laga av kastanje, kalla ein kastanjemann. Dette gjer at når borna syng om å invitere ein kastanjemann inn og takker for å få kastanjar kjenner vi som sjåarar på frykt for desse uskuldige borna sida vi som sjåarar forbinder ein kastanjemann er eit brutalt drap.

Nordic Noir blir ofte omtala som ein type thrillerserie, og sida thriller er ein sjanger som har mange likskapar til skrekk, er det kanskje ikkje så rart at det finst nokre likskapar.

#### 4.8 Orientalske element

Når ein ser fyrste sesong av *Forbrytelsen* kan ein leggje merke til at musikken ofte er inspirert av musikk som minner om Midtausten. Ofte blir det nytta frygisk dominantskala, også kjent som den femte modusen i harmonisk moll skala. Skalaen er den mest kjende skalaen for vestlege øyrer som er nytta i Arabisk musikk og har vorte nytta i fleire hundre år. Vestlege øyrer oppfattar skalaen som eit teikn på noko orientalsk, og skapar eksotiske og mystiske assosiasjonar. Eit anna viktig element med klare linjer til Midtausten er bruken av instrumentet ney. Ney er ei fløyte laga av planten kjemperøyr og er eit av dei instrumenta som er enklast å dra kjensel på frå Arabisk og Persisk musikk.<sup>123</sup>

Eit tydeleg eksempel som også Kaapo Huttunen drar fram i sin tekst om musikken i *Forbrytelsen* er frå den fyrste episoden.<sup>124</sup> I scena frå 11:57 til 13:15 har vi Theis sitt flyttefirma som flytta ting inn i eit bygg med ein matbutikk eigd av ein immigrant med arabisk bakgrunn. Over eit synthakkompagnement høyrer vi neyen med improvisatoriske passasjer i eit lavt register i rein d-mollskala. Huttunen poengterer at det har ein melankolsk og ruskete tone, og med kort glissando og lange legato passasjar har det ein karakter som blir gjenkjent som noko «Midtaustenaktig».<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Kaapo Huttunen, "The Soundtrack of The Killing, its Orientalist Features, and the Implicit Other," *Music and the Moving Image* 15, no. 3 (2022), University of Illinois Press.. s. 49

<sup>124</sup> Huttunen, "The Soundtrack of The Killing, its Orientalist Features, and the Implicit Other." s. 49

<sup>125</sup> Huttunen, "The Soundtrack of The Killing, its Orientalist Features, and the Implicit Other." s. 49

Ein kunne kanskje trudd at dette musikalske eksempelet hang saman med Theis sitt møte med eigaren med sin arabiske bakgrunn, men slike element er gjennomgåande i heile serien. I episode 11 har vi ei scene der Sarah Lund er på politistasjonen og ei kvinne som har vore i kontakt med Faust på internett kjem innom stasjonen. Scena går frå 51:08 til 52:45, og startar med synthunderlaget. Under samtalen kjem ein ney inn som spelar ein nedgang som høyrst ut til å vere basert på ein frygisk skala i B. Under samtalen bytar neyen mellom å spele sin eigen melodi og å blende saman med akkompagnementet.

Teksten av Huttunen<sup>126</sup> stiller seg ganske kritisk til bruken av musikk som er så tydeleg inspirert av Midtausten, men sett i lys av Sveinstrup sin spesifikt førespurde musikk som var repeterande med hard og kynisk lyd samt sekvensar med emosjonell kjerne<sup>127</sup> er denne tonaliteten ein måte å få det på. Kombinasjonen av frygiske dominantskalaen som er ein type mollskala, og nøyen med sin luftige lyd, får denne tonaliteten fram det melankolske. Denise Gill skriv om at musikarane som spesialiserer seg i å spele nøy forklarar det i form av smerte. Ho skriv at for å kunne spele nøy må dei «tear a bit of their soul off and give it away» og ein må «fill the nøy with a burning piece of your soul». Å spele nøy er ein aktiv prosess i å gjere ein heilag lyd om til ein subjektiv melankolsk tonalitet.<sup>128</sup> I eit intervju i *The Cinematic Journal* frå 2020 fortel Bak at det ikkje var noko spesifikk baktanke med orientalsk inspirasjon anna enn at det kjentest rett.<sup>129</sup>

I dei andre seriane høyrer vi ikkje bruk av orientalsk tonalitet i like stor grad, men framleis er det mykje bruk av moll, halvtonerørsler og dissonansar.

#### 4.9 Musikk og landskap

Tidlegare har eg nemnd samhandlinga i nordisk musikk mellom musikken og landskapa. Dei fire hovudeksemla går føre seg på ulike stader i Norden. *Forbrytelsen* i storbyen København, *Karppi* i byen Helsinki, *Innesperret* i den vetle islandske fiskebyen Siglufjörður ved ein smal fjord med same namn og *Broen* som går føre seg både i Sverige og Danmark i byane Malmö

---

<sup>126</sup> Huttunen, "The Soundtrack of *The Killing*, its Orientalist Features, and the Implicit Other."

<sup>127</sup> Redvall, *Writing and producing television drama in Denmark : from The Kingdom to The Killing*.s. 179

<sup>128</sup> Denise Gill, *Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians* (Oxford University Press, 2017).s. 67

<sup>129</sup> "Interview with Frans Bak," updated 08.06.20, 2020, accessed 01.02.23, 2023, <https://www.thecinejournal.com/interview-with-frans-bak/>.

og København. Fyrste sesongen av alle desse seriane går føre seg i ei årstid med dystert vêr i form av regn, snø og lite sol.

I den tidlegare nemnde omtala av Frans Bak sin musikk i *Forbrytelsen* blir han kalla ein pioner innafor Nordic Noir-sjangeren og forklarar «the Sound of the North» som ein lyd som klara å fange opp omgjevnaden. Dette er ganske interessant med tanke på bruken av orientalsk skala og nay som eg har snakka om tidlegare. Eg vil no gå inn på korleis musikken i seriane fangar opp landskapet.

#### **4.9.1 Statiske teksturar**

Tidlegare har eg nemnd at statiske teksturar er mykje nytta av nordiske komponistar for å skape eit musikalsk bilete av naturen. Nokre av desse teksturane har eg oppdaga hyppig bruk av musikken i Nordic Noir-seriane. Desse statiske teksturane er dronetonar, klusterakkordar, lydmassar, langvarige eller gjentakande rørsler og dempa mørke klanger.

Nordic Noir- seriane tek seg god tid å fortelje historia, og let etterforskinga av mordet gå over ein heil sesong på ti episodar eller meir. Mykje av musikken er også prega av dette langsame og nokre gonger pulslause tempoet. Som nemnd er langvarige rørsler hyppig nytta for å symbolisere naturen, og i ein nordisk setting kan det vise til at ting er stivare og meir langsamt når det er kaldt. Dronetonar er også eit langsamt element som kan temporalisere scenene, og gir oss kjensla av eit sakte tempo sjølv om det som skjer i scenene ikkje nødvendigvis skjer like langsamt. Bruken av dronetonar er gjentakande i musikken i alle seriane, og utartar seg både som ein låg basstone, men også som lysare tonar som skjær igjennom lydbiletet.

Eit eksempel på bruken av dronetone frå *Karppi* er i episode to. Dronetonen er ein lys E og varar frå 03:16 til 04:38. Scena starta ved at Karppi sit i bilen på ei hamn. I det ho tykkjer ho ser noko i eit anlegg og går ut av bilen byrjar dronetonen. Medan Karppi og Nurmi går inn i anlegget å leitar høyrer vi stryk spelar mollakkordar og melodiar i eit langsamt tempo under og over dronetonen. Dronetonen varar til etterforskarane har funne mannen dei er på jakt etter. Då stoppar dronetonen, og stryket fortset med sitt motiv. Den statiske og langsame strukturen gir oss moglegheita til å kjenne på spenninga frå scena, og blir underbygd av spenninga som skjer harmonisk mellom stryket og dronetonen.

#### 4.9.2 Lydar frå landskapet

Lyden av støy kan vere viktig for å kjenne eit sonisk nærvær frå omgjevnaden på skjermen. Schafer sitt omgrep keynote sounds er relevant i desse seriane, då vi høyrer lydar frå landskapa. I *Innesperret* er det ein stor del av handlinga at byen er isolert på grunn av vêret. I lydsporet høyrer vi mykje vind som er ein følgje av dette og ei påminning om kvifor folka i byen er innesperra i Siglufjörður. I tillegg kan vind som nemnd tidlegare symbolisere stillheit og einsemd, og er med på å skape ei bestemt atmosfære. Musikken til serien er utgitt som album som gjer at ein kan høyre det på ulike strøymetenestar. Då høyrer ein at vindlydane og braka som ein oppfattar som eigne lydar frå naturen i serien, også er med i desse lydspora og er derfor skriven for å passe saman med musikken, og gir oss moglegheita til å kjenne det soniske landskapet uavhengig av scenene.

I overgangen mellom introduksjonssekvensen og den neste spelescena i episode fire av *Broen* ser vi eit bilete av Østersundbrua og den enorme havmengda. Vi ser dei naturlege rørslene frå havet, og sjølv om vi ikkje ser nokre fuglar, høyrer vi soundmarken frå bråkete havfuglar som bryt igjennom dei siste strofene frå introduksjonslåta og er med på å skape det soniske nærværet av hav.

*Forbrytelsen* er prega av det Schafer kalla for lo-fi lydlandskap. Livet i store byar byr på støy frå folk og trafikk. I scenene på rådhuset høyrer ein ofte trafikken som passerar på utsida, som er ein keynote sound til å vere i ein storby. I *Karppi* har vi også mykje lo-fi lydlandskap frå Helsinki, men sida Karppi og Nurmi ofte er ute i mindre bygder og andre naturprega stader høyrer vi også meir av hi-fi lydlandskapa også. Til dømes i episode sju frå 20:50 høyrer vi tydelege vindlydar medan dei snakkar med eit av offerets barndomsvenner nede ved ei strand i kalde omgjevnadar. Lyden av vinden som treff trea er så tydeleg at det høyrer ut lyden av ein lang og spøkande «u». Barndomsvenninna fortel om symjetrenaren dei hadde som ung som oppførde seg upassande ovanfor jentene på laget. Samtalen, dei kalde omgjevnadane og den spøkande vindlyden gir oss både eit sonisk nærvær i tillegg til å skape ein trist og skremmande atmosfære.



Figur 12: Skjermdump frå Karppi ep. sju tid: 20:48

### 4.9.3 Musikalsk snøskred

Hovudtemaet i episode fire av *Innesperret* er den ekstreme naturen og kor skadeleg den kan vere. I 05:11 kjem Guðmundur på døra til ordføraren Hrafn då han er bekymra for at det kan kome eit snøskred som kan vere til fare for menneskeliv. Han tek han med ut og ber han lytta medan dei ser opp mot fjella. Vi høyrer allereie bråkete lydar som nesten kan minne om torevêr, men i 05:35 ber Guðmundur Hrafn om å høyre etter, og vi høyrer lydane enda klarare samstundes som det kjem ein mørk basstone i C som underlag. Han forklarar at dei høyrer isen som treng seg saman, og at når det blir mildare kjem det til å kome eit skred. I 05:47 høyrer vi ein pulserande C som blir spelt i ein mykje lysare oktav. Det mørke underlaget går nesten saman med lydane av isen. Det er tydeleg at Guðmundur ikkje føler Hrafn tek han seriøst nok, og han går. I 06:07 ser vi eit kort videoklipp av fjellet og den mørke bassen aukar i volum som vekker frykt i sjåaren samtidig som det symboliserer kor mektig naturen er. Det statiske lydsporet i form av ein stabil akkord med lite variasjon gir ein skummel atmosfære i scena samstundes som den gir plass til lydane frå isen i fjellet.

Seinare i episoden frå 35:21 har vi ein overgang til ei scene med ein samtale mellom Guðmundur og sonen hans Sigurður, der Guðmundur fortel at han nokon må opp på fjellet å sprenga henga for at snøskredet ikkje skal ta byen og at han kjem til å gjere det sjølv. I overgangen ser vi dei snøfylte fjella, med snø som bles fredfullt etterfølgt av eit overblikksbilete av byen. I overgangsvideoen høyrer vi ein cello som fyrst spelar tonane i ein C-mollakkord i sakte rørsle, for så å spele den i ein arpeggiofigur. Tempoet i arpeggiorørsla skapar stress hjå sjåaren som byggjer opp under spenninga.



Mot slutten av episoden bestemmer Guðmundur seg for å ta saka i egne hender og i 42:07 ser vi han gå i fjellet med dynamitt omringa av snø. I lydsporet høyrer vi vind og bassklarinet som bytar mellom basstonane D og E i ein åttandedelsfigur. Motivet vekkjer spenning og verkar varslande. I 44:44 er han tilbake på skjermen og skal grave ned dynamitten med styrk i C-moll i lydsporet. Etterkvart kjem D- og E-åttandedelsfiguren tilbake. Stryket aukar i volum, og senkar seg i 45:26 når Andri og Sigurður kjem køyrande i bil for å prøva å stoppe Guðmundur. Åttandedelsfiguren fortset og i 45:41 når vi ser Guðmundur spreier dynamitten rundt spelar ein cello arpeggiofiguren i C-moll som har blitt nytta tidlegare i episoden. Dynamikken i dei ulike motiva varierer mellom å vere dominerande i lydsporet og å gi plass replikkane til karakterane.

I 46:24 trykkjer Guðmundur på knappen som set eksplosjonen i gong. Intensiteten og volumet på musikken, smellet og lyden av snøen som dett nedover er høgt og merksemdsrettande. Vidare får vi sjå dei ulike karakterane rundt i byen som reagerer på smellet. Volumet går ned i overgangane, men opp for kvar reaksjon. Rundt 45:55 høyrer vi ein mørk tone i C, og ein lys D som får fram ei lette i dei tre karakterane som står på fjellet når dei ser at snøen fell dit den skal. I 47:05 seier Guðmundur at han lykkast og Cen i stryk blir heldt og blir gradvis svakare. Lukka er kortvarig, og før Cen har rukke å stoppa høyrer vi i 47:10 eit nytt brak. Musikken kjem tilbake i fullt volum og vi ser snø som løyser seg frå delen av fjellet dei står under. Musikken og bråket frå snøen som kjem nedover er intenst og vi ser karakterane prøver å rømme nedover men blir teken av skredet ein etter ein. Skjermen går brått i svart og musikken går brått i stillheit når episoden er ferdig.

I desse eksempla frå *Innesperret* har vi funne statiske teksturar i form av stabile akkordar, lydmassar og gjentakande tema. Her byggjer desse teksturane under frykta og faren ved å bu ved store fjell med mykje snø som kan resultere i mektige snøskred.

#### **4.9.4 Overgang mellom kameravinklar i musikken**

Sjølv om *Forbrytelsen* hovudsakleg går føre seg i det urbane miljøet i København får vi framleis ein del innslag av naturmiljø som er eit viktig estetisk karaktertrekk ved Nordic Noir. Kroppen til Nanna Birk Larsen blir funnen i naturområdet Kalvebod Fælled utafor byen og er med på skape den romlege og ulme atmosfæren i serien. Sida naturområdet er ein viktig del av etterforskinga, kjem vi tilbake til dette området fleire gonger i løpet av sesongen. I tillegg

går sesongen føre seg i november som er ein måned prega av mørke og dårleg vêr, noko som er med på å skape den naturprega stemninga.



Figur 13: Skjermdump *Forbrytelsen* ep. ein tid: 38:02.

I fyrste episoden frå 37:52 har vi ei scene der mange politikonstablar og politihundar går på linje i grasslettene og inn i skogen for å leite etter Nanna Birk Larsen. I starten av scena ser vi støvlar som vassar i myra saman med hundane i ulike nærvinklar. I musikken høyrer vi perkusjon i jamn og sakte tempo saman med ein lys tremolosynth og ei svak kvinnestemme som nynnar med glissando mellom tonane Bb og G. I 38:02 ser vi konstablane i ein vidare vinkel bakfrå medan dei går i den opna sletta inn mot skogen. Like før høyrer vi ein cymbalvirvel som markerer overgangen mellom kameravinklane. Deretter høyrer vi kvinnestemma skli opp på Bb i denne overgangen. Rett etter kjem stryk og det som høyrst ut som ein synth inn og ein melodinedgang (Bb-Ab-G-F-G) blir tredobla i dei ulike instrumenta i sakte tempo som held tonane lika lenge, bortsett frå den siste tonen som blir heldt dobbelt så lenge. Vidare inn i scena ser vi Lund og Mayer som etterkvart har ein dialog. Under dialogen blir motivet gjenteken i eit lågare volum for å gi plass til dialogen.

Den dynamiske endringa i musikken og i kameravinkel gir oss ei kjensle av å gå frå noko trøngt og mystisk til noko opent og blottande. Den sakte og enkle nedgangsmelodien gir oss ei romleg kjensle og byggjer under det store opne landskapet før dei kjem inn i den tette skogen. Nok ein gong får vi eit eksempel på repetisjon som spegling av landskap, i tillegg til det sakte og minimalistiske.

#### 4.9.5 Perkusjon og tempo

Landskapet i *Innesperret* skil seg frå dei tre andre hovudeksemppla ved at handlinga går føre seg i ein mykje mindre by med færre folk og byen er meir naturnære med fjell og fjord. Sjølv om musikken har perkusjon og trommer, kan vi høyre at desse instrumenta er mindre nytta i denne serien samanlikna med dei tre andre. Dei andre seriane som går føre seg i større byar er meir prega av folkemassar og travle trafikkbilete. Perkusjonen i overgangssekvensane til *Karppi* og *Forbrytelsen* kan symbolisere travelheita ved å bu i ein by, og fangar opp bylandskapet på denne måten.

Også på dei ulike politistasjonane kan vi høyre ulikskapar i tempoet, både i musikken og i replikkane. Byen i *Innesperret* har berre tre politikonstablar, og stasjonen er eit lite hus med treveggar. Dette gjer noko med tempoet, då det er færre folk som diskuterer og etterforskar saka. Kontoret er nesten i same rom som fengsla som er på stasjonen, og gir oss moglegheita til å sjå meir av kjensla til personen som er stengd inne. I dei andre seriane har vi større politistasjonar og fleire folk som kastar ball om sakene. Tempoet og spenninga mellom karakterane er høgare i desse seriane, då dei har meir bråkete kontorlandskap og etterforskarar som er i konstant open konflikt med sine leiarar og kollegaer. Til dømes i fyrste episode av *Forbrytelsen* frå 23:22 har vi hovudetterforskarane Lund og Mayer, politimeisteren og mange andre inne på eit rom der dei snakkar om ein av lærarane på skulen til offeret. Musikken har høgt tempo og består av ulike instrumenter som perkusjon og stryk. Tonaliteten er mollprega men det hyppige tempoet gir oss er kjensle stress og spenning.

I *Innesperret* ser vi mindre grad av scener der politikonstablane er på stasjonen og diskuterer saka. I episode fire i 29:36 har vi ei liknande scene med dei tre konstablane etter dei har identifisert liket. Musikken startar med stryk som spelar ein C-moll utan kvint og gjennom scena utviklar den seg vidare med mykje bruk av halvtonerørsler og klusterakkordar i moll. Besetninga er mindre og tempoet er meir langsamt samanlikna med eksempelet frå *Forbrytelsen*.

## 5. Overordna drøfting

Etter å ha analysert dei ulike musikalske elementa i desse seriane er det danna eit grunnlag for å kunne forstå meir av musikken i Nordic Noir. I analyse- og diskusjonsdelen av oppgåva plukka eg ut spesifikke tema og musikalske element med hensikt om å anten berre poengtera kva som skjedde musikalsk men også for å gjere nokre samanlikningar. Eg har oppdaga mange likskapar, men også nokre ulikskapar i seriane.

I denne delen ynskjer å eg ha ein overordna diskusjon der eg får framheva kva eg fekk ut av analysedelen, trekke linjer til den teoretiske bakgrunnen og gjere meir heilskaplege samanlikningar på tvers av avgrensinga eg skapa ved å dele analysen opp i overskrifter.

### 5.1 Atmosfære

Viktigheita av atmosfære er stor i desse seriane. Den er den mørke melankolske atmosfæren som er fellesnemnaren og den blir ikkje berre skapa av musikken – handlinga, karakterane og det visuelle er også svært viktige. Josefina B. Siem har skriva ein artikkel der ho nyttar omgrepet *stimmung* for å forklare melankolien i Nordic Noir. Poenget med å nytte dette omgrepet er å få samla atmosfæren frå karakterane, dramaturgien, landskapet og musikken inn i ein heilskapleg ting. Den narrative symbolikken og den geografiske representasjonen er ikkje nok til å forstå kjensla av «the intense sense of place» som Nordic Noir seriane har blitt kjend for å skapa. Samstundes som sjåaren ynskjer å finne ut kva som skjer vidare i historia, ynskjer dei også vere i selskap med og å tilpasse seg til ei bestemt stemning.<sup>130</sup>

Siem sin artikkel fokuserer på *Broen*, og dreg fram serien sin mengde med side-historier til dei forskjellige karakterane.<sup>131</sup> Vektlegginga av sidekarakterar i serien kjem fram i delkapittelet mitt om leiemotiv der vi ser leiemotivet til sidekarakteren Henning Tholsrup. Dei mindre karakterane sine kompliserte bakgrunnshistoria og motivasjonar blir gradvis samanvevd med krimplottet og skapar ei spenning mellom karakterane sine intime liv og ei større kjensle av samanheng. I mesteparten av sesongen har vi inntrykket av at gjerningsmannen utøver sine kriminelle handlingar for å kritisere og å hjelpe samfunnet, men

---

<sup>130</sup> Josefina B Siem, "Analysing the melancholy of Nordic Noir as stimmung: Affective world-building in The Bridge," *Critical Studies in Television* (2022).s. 2-3

<sup>131</sup> Siem, "Analysing the melancholy of Nordic Noir as stimmung: Affective world-building in The Bridge." s. 9

mot slutten kjem det fram at Jens Hansen har planlagt dette i fem år for å ta igjen på sin gamle kollega Martin for at Hansen si kone var utru med han.<sup>132</sup>

Siem skriv at frå eit *stimmung*-perspektiv utfoldar lydlandskapet i *Broen* ei intim og melankolsk verd. Mange av scenene utspelar seg i stillheit, utan noko form for bakgrunnsmusikk eller lydar. Dersom det er bakgrunnslyd er det ofte i form av vind. Vind har intime kvalitetar då det krevst stillheit for å høyre den og den imiterer ei kjensle av å kviskre, samtidig som den også framkallar det uendelege i naturen og ei kjensle av uendeleg tomheit. På denne måten legger vinden til dei melankolske kjenslene av å bli forlaten, å lengte og isolasjon.<sup>133</sup>

Bruk av vind på lydsporet og scener som utspelar seg utan bakgrunnsmusikk er heller ikkje uvanleg i den andre seriane, då det også er svært sentralt i lydlandskapet i *Forbrytelsen*, både utandørs og innandørs. I *Innesperret* er lyden av vind og vêr også svært sentralt. Her kan det både symbolisere stillheit og einsemd, men det er også med å forsterke poenget med at vêret hindrar folk frå å reise til og frå byen. I *Broen* kan vi ofte høyre lyden av vindspel i oppkøyrsele og i huset til Martin, og symboliserer denne stillheita konstruert av eit menneskeskapa objekt saman med naturens krefter. I *Forbrytelsen* har vi ei scene som blir nemnd i delkapitelet om leiemotiv der lyden av vindspelet er med på å skape trykkande spenning, då den representerer stillheita før noko uventa skjer.

## 5.2 Melankoli

Som nemnd er den melankolske atmosfæren kanskje den viktigaste likskapen i seriane. I alle desse seriane tek dei sjåarane inn i denne stemninga på fleire måtar. Handlinga og karakterane er mest openbart med på å skape denne atmosfæren, men utan landskapet og musikken hadde ein ikkje fått den same heilskapen. Musikk og kunst er kjend og har ofte som oppgåve å vekke kjensler i menneske. Landskapa blir ofte vist som visuelt vakre panoramabilete og i overgangar mellom scener, og desse bileta kan bli sett på som kunst på same måte som eit fotografi. Desse landskapa blir ekstra dystre, då desse seriane er satt til ein tid av året når det er ekstra mørkt og trasig ute. Det er det audiovisuelle samspelet som skapar heilskapen i den overordna melankolske atmosfæren.

---

<sup>132</sup> Siem, "Analysing the melancholy of Nordic Noir as *stimmung*: Affective world-building in *The Bridge*." s. 9

<sup>133</sup> Siem, "Analysing the melancholy of Nordic Noir as *stimmung*: Affective world-building in *The Bridge*." s. 12

Karakterane og deira fellesnemnar i å slite med dei næraste relasjonane sine kjem igjen i alle seriane. Dei er alle etterforskarar som dedikerer seg til å løyse trasige mord uansett korleis det påverkar deira relasjonar. I mange av scene når vi ser karakterane åleine i eit rom, blir dei også akkompagnert av molldominerte lydspor. I tillegg forgår desse morda i land som er kjend for å ha lukkeleg befolkning med låge kriminaltal, men i desse seriane kjem problematikken i velferdsstaten tydeleg fram. I *Broen* peikar Sanningsterroristen tydeleg på samfunnsproblem, og i *Innesperret* får det dødeleg konsekvens når politiet frå Reykjavik blandar seg inn og pressar for hardt på at Sigurður er den skuldige for å bli ferdig med saka fortast mogleg.

Etter å ha analysert musikken er det eit faktum at musikken er prega av moll, dissonansar, halvtonerørslar og sakte tempo. Allereie frå fyrste stund blir ein presentert til den melankolske atmosfæren gjennom opningssekvensane. *Broen*, *Innesperret* og *Karppi* har tydelege introduksjonssekvensar som serverer oss stemninga gjennom det audiovisuelle. Alle tre har musikk med enkle mollprega melodiar og roleg tempo, og funkar saman med bileta som er dystre på kvar sin måte.

Eg vil også dra fram den luftige tonekvaliteten. Til dømes har vi nøyen i *Forbrytelsen*. Som eg nemnde i delkapittelet om *Forbrytelsen* sin bruk av orientalske element har nøyen ein luftig klang. Musikanane som spelar den må gje sjela si til musikken, og gjer eit bevisst val om å skape noko melankolsk. Kvaliteten på vokalen som blir sunge presenterer også denne luftige klangen. Stemmene syng svakt i låge register, og då får ein også denne melankolske klangen som nøyen også produserer.

Som nemnd er bruken av moll i overvekt, men det betyr ikkje at dur er heilt fråverande. I Theis og Pernille sitt leiemotiv som blir nemnd fleire gonger i analysen kan vi høyre at den akkompagnerande harpa og stryket, og vokalmelodien går hovudsakleg i dur. Dette motivet er sterkt knytt opp mot sorga rundt å miste dottera si, og å prøve å halde familien saman i ettertid. Samspelet mellom det triste som skjer i handlinga og på skjermen, og musikk i dur som vi assosierer med det glade skapar ein audiovisuell kontrast. Det kan kjennest som at det håpefulle som ligg i musikken symboliserer det siste håpet familien Birk Larsen har igjen, og det gjer stemninga nesten meir melankolsk enn dersom melodien hadde vore tydeleg molldominerande og trist.

I delkapittelet om Melankoli i Nordic Noir nemner eg korleis melankoli kan knytast opp mot blåfargen og havet, og om korleis havet kan vere kaldt, djupt og symboliserer frykta for det uendelege. Havet blir også like ofte sett på som vakkert, og ukjend på den måten at den er full er moglegheita og kan symbolisere fridom. Den audiovisuelle kontrasten i Theis og Pernille sitt leiemotiv kan gi den same motstridane og melankolske kjensla.

### 5.3 Nordiskheit i musikken

Den internasjonale suksessen for desse seriane har vore med å setje Skandinavia på kartet. Ein assosiasjon til seriane er denne nordiskheita som ein ikkje får frå kriminalseriar i andre delar av verda. Serien som har blitt mest anerkjent for musikken er *Forbrytelsen*. Som nemnd tidlegare omtala Briggs musikken som lyden av nord, og Bak som ein pioner i Nordic Noir-musikken.

I analysen peikar eg på dei orientalske elementa som er svært tydelege i musikken, både gjennom bruken av nay og skalabruk. På grunn av dette er det veldig rart å tenkje på musikken som lyden av nord. Men når ein ser korleis Briggs beskriv musikken, ved at det er lyden av tomme rom, storslått landskap, mørket, kontrastar, enkelheit, bevisstheit og ro kan det tenkast at det nordiske elementet ikkje nødvendigvis ligg i tonaliteten men i klangen og atmosfæren som blir skapa.

Når vi ser forbi dei orientalske elementa og samanliknar musikken med dei andre seriane kan vi byrje å gripe litt fatt i kva denne lyden av nord er. Når nordisk musikk skal forklarast kan ein leggje merke til at det blir nytta mykje språklege bilete over tekniske omgrep. I delkapittelet om Nordisk musikk prøvde eg å finne ut kva som var den tekniske fellesnemnaren i slik musikk er. Eg nemnde blant anna komponisten og folketonesamlaren Berggreen som hadde laga ei slags oppskrift på korleis ein nordisk melodi skulle høyrast ut. Det blir nemnd at han blant anna vektla mollskalaer og jamn flyt i dei melodiske linjene. Den frygiske skalaen som blir mykje nytta i *Forbrytelsen* er nettopp ein mollskala, og dei andre seriane dreg også mykje nytte av skalaer i moll, som til dømes *Innesperret* sitt cellomotiv i C-moll. Den jamne flyten i dei melodiske linjene kan ein høyre frå blant anna nayan i *Forbrytelsen* når den spelar improvisatoriske passasjer over synthunderlaga, men også i kvinnestemma i Theis og Pernille sitt leiemotiv. Også dei gongene vi legg merke til vokalen i

*Broen*, *Innesperret* og *Karppi* går den i ein jamn flyt men også primært i moll. Punkta eg nemner om melankoli i førige kapittel kan derfor også vere viktig for nordiskheit i musikken.

I lista til Marstal over kva kvalitetar Nordic Cool var assosiert med, var det fyrste punktet: «Minimalisme og repetisjonar i verket, forstått som enkelheit». I seriane har vi fleire lydspor som nyttar enkle og repeterande tema, i tillegg til at vi kan høyre at den same låta blir brukt fleire gonger gjennom heile sesongar. Vi kan også trekke linjer til filminimalisme og populariteten av å nytte filmmusikk som er meir minimalistisk enn til dømes i Hollywoods gullalder.

Når vi ser på leiemotiva eg peikte ut, som til dømes Sarah Lund sitt pianomotiv ser vi eksempel på enkelheita i musikken. Motivet består hovudsakleg av to tonar (c# - a – c#), og topptonen beveg seg eit halvtone ned dersom det blir repetert med ein gong. Også leiemotivet frå *Innesperret* byggjer seg på heiltonerørsle mellom to tonar i bass og den same akkorden i arpeggiorørsla. Mange av dei musikalske temaa i seriane blir repeterte og bygd vidare på, og melodiane består ikkje av mange tonar i høgt tempo, med unntak av arpeggiorørsla, men sida det er bygd på ein akkord, og blir gjennomgåande brukt, vil eg også nemne det som enkelheit i denne samanhengen. Det låge tempoet er ofte med på å bygge atmosfære og dei elektroniske elementa i mange av seriane, minner om ambient musikk.

Ambient musikk som tilnærming til naturen blei også nemnd i teorikapittelet om nordisk musikk. Statische teksturar i musikken som dronetonar, dempa og mørke klangar og lydmassar høyrer ein gjennomgåande i desse seriane. Både i direkte tilknytning til naturen som eksempla frå *Innesperret*, men også i andre delar av seriane. Eit eksempel som eg drar fram i kapittelet om dissonans, er slutten av episode fire av *Karppi*. I løpet av desse scenene høyrer vi mange dømer på mørke klangar. Lydane er vanskeleg å setje ein bestemt tone på og er lettare å kategorisere som ein type lydmasse.

I løpet av analysedelen finn vi fleire dømer på musikk som speglar det nordiske landskapet, både i delkapittelet Musikk og landskap, og i andre delar av analysen. I delkapittelet om Bruk av vokal peika eg ut ei scene frå episode seks av *Broen* der den luftige stemma vekslar mellom to halvtonar oppå eit mørkt og elektronisk underlag som speglar det opne landskapet. Slik som *Forbrytelsen* går handlinga hovudsakleg føre seg i urbane bymiljø, og har færre scener i rurale miljø samanlikna med *Karppi* og *Innesperret*.



Sjølv om vokalen har ein tydeleg solistisk rolle i denne scena, vil eg samanlikne scena med eit døme frå *Forbrytelsen* som eg dreg fram i «Overgang mellom kameravinklar i musikken» i delkapittelet om Musikk og landskap der stemma har ein meir instrumental funksjon. Døme frå *Forbrytelsen* er frå den fyrste episoden og går føre seg i naturområdet Kalvebod Fælled. I fyrste delen av scena når kameraet er i nærvinkler på støvlar som vassar i myra saman med hundar høyrer vi ei luftig kvinnestemme som også vekslar mellom to halvtonar. Etterkvart som kameravinkelen zoomar ut for å avsløre det opne landskapet opnar musikken seg opp for å spegle det opne landskapet.

I begge desse døma har vokalen ei viktig rolle for å spegle landskapet. Dømet frå *Forbrytelsen* har vokalen i lågt volum og gir oss den intime kjensla frå å gå i myr med høgt gras, for så å zoome ut i kameravinkel med eit musikalsk skifte der vi får ei tydeleg melodi på toppen. I scena frå *Broen* har vi allereie ein vidvinkel, og musikken har ein tydeleg solomelodi på toppen frå byrjinga sjølv om den berre vekslar mellom to tonar. Begge døma har eit sakte tempo, har ein vokal som syng mellom halvtonar og gir oss ei romleg kjensle i det opne landskapet.

Dei nordiske elementa som blir poengtert Nordic Noir-musikken er også å finne i nordisk populærmusikk. Det islandske post-rockebandet Sigur Rós blir også omtala for å ha ein nordisk lyd, og blir ofte spurdt om dei er inspirert av dei store opne landskapa på Island. Dei musikalske verkemidla bandet nyttar som blir assosiert med romleg klang er blant anna statisk harmoni, lang varigheit og sakte tempo.<sup>134</sup> Det er desse elementa frå nordisk musikk vi høyrer mykje av musikken i Nordic Noir-seriane.

#### **5.4 Nordic Noir-musikken som filmmusikk**

Sjølv om Nordic Noir er fjernsynsseriar, og ikkje filmar treng vi filmmusikkhistorie for å forstå kvar musikken har utvikla seg frå. Film Noir er nemnd som ein forløpar til Nordic Noir, og dei filmene har absolutt sin plass i filmmusikkhistoria. Dagens fjernsynsseriar blir meir og meir filmatisk. Skaparen av *Forbrytelsen* hadde som ambisjon å skape ein cinematisk

---

<sup>134</sup> Tore Stovold, "Sigur Rós: reception, borealism, and musical style," *Popular Music* 37, no. 3 (2018). s. 382

oppleving av serien. Han meina at sida alle allereie såg filmar på fjernsynet heime, kunne ein produsere ein serie med det visuelle språket frå filmverda.<sup>135</sup>

Element frå skrekk- og thrillerverda er å finne i alle desse seriane. Sörbom intervjuar Jokela, skaparen av *Karppi*, og han nemner at Fincher sin film *Seven* har vore ei inspirasjonskjelde for han. Han påstår også at denne filmen har vore ei inspirasjonskjelde for *Forbrytelsen* og *Broen*.<sup>136</sup> Liggetonar, stryk spelt *sul ponti*, bruk av stingerar og musikk som underbyggjer spenning og atmosfære er felles for Nordic Noir og skrekk- og thrillerfilm.

Nokre av trekka som vi assosierer med det nordiske kan minne om dei musikalske trekka til filminimalisme. Dei like trekka mellom filminimalisme og nordisk musikk som ein finn i Nordic Noir-musikken er dronetonar, repeterande mønster, lydmassar, enkle melodiar, fråvær av pulskjensle og ambient musikk med fokus på atmosfæren som blir skapa. Noko av Vangelis sin musikk til *Blade Runner* minner om *Forbrytelsen* med mengda elektronisk musikk blir nytta. *Forbrytelsen* nyttar ofte eit synth-underlag saman med den andre instrumenteringa. Direkte likskapar mellom *Blade Runner* og musikken i dei fire Nordic Noir-seriane er den ambiente kvaliteten som blir skapa av sakte og urørleg musikk med manglande pulskjensle.

Noko som kjem fram fleire gonger i teoridelen er bruken av leiemotiv. Dette er noko desse seriane dreg nytte av, og som Buhler og Neumeyer nemner i *Hearing the Movies* kan motivet utvikla seg i form av til dømes tempo, instrumentering og endring i toneart.<sup>137</sup> Frå transkripsjonane og analysen av Henning Tholsrup i *Broen* sitt tema ser vi at det har skjedd musikalske endringar rundt temaet utifrå kva sinnstemning han er i. Sjølv melodien som er transkribert er enkel og minimalistisk, men effektane rundt er også ein viktig del av den. Eg vil trekkje ei linje til filminimalisme, då melodien er minimalistisk, repeterande og har ein ambient kvalitet frå det rolege tempoet og effektane. Når ein høyrer på dette motivet kan det tenkast at det ikkje er det melodiske temaet som er viktig, men klangen. Kanskje er det meir hensiktsmessig å kalle det ein leieklang i staden for eit leiemotiv?

---

<sup>135</sup> Redvall, *Writing and producing television drama in Denmark : from The Kingdom to The Killing*. s. 177

<sup>136</sup> Sörbom, "Locating Nordic Noir from Finland." s 13

<sup>137</sup> Buhler and Neumeyer, *Hearing the movies : music and sound in film history*. s. 123

Sarah Lund sitt pianotema frå *Forbrytelsen* består som sagt hovudsakleg av to tonar, men får ein tredje dersom det blir repetert då topptonen blir byta ut med halvtonen under.

Synthunderlaget som ligg under har ein urørleg statisk kvalitet som pianomotivet og innslaga av stryk krasjar med. Sjølv melodien er svært kort, og intervalla som blir spelt av pianoet er ein dur-ters, så ein moll-ters i repetisjonen. Her kan vi også få kjensla av at det ikkje er det melodiske temaet som er viktig, men klangen. Her får vi også ei blanding av filminimalistiske og nordiske trekk, som blir nytta inn i den klassiske bruken av leiemotiv – eller leieklang. Å nytte omgrepet leieklang kan vere logisk med tanke på bruken av piano i *Karppi*. I dei triste scene høyrer vi bruk av piano, men ikkje naudsynleg det same musikalske tema. Her er det klangen av pianoet som leieklangen.

### 5.5 Innesperret som Nordic Noir

Sjølv om *Innesperret* går under kategorien Nordic Noir kan ein leggje merke til nokre måtar den skil seg frå dei andre seriane på. Ein ting verd å nemne er at som vi ser i skjermdumpen frå traileren marknadsførte serien seg som å vere ein krimserie frå Skandinavia sjølv om Island ikkje er ein del av dette. Dette fortel oss litt om kor mykje denne merkelappen betyr, og kor sterkt assosiert den er med Skandinavia og ikkje berre Norden. Men sjangeren heiter tross alt «Nordic» Noir og ikkje «Scandic» Noir.

I musikken høyrer vi mange av felleselementa som eg har nemnd, men nokre ting eg har lagt merke til er instrumenteringa. Samanlikna med dei andre seriane er det betrakteleg mindre bruk av synth og elektroniske element. Besetninga er mykje meir prega av akustiske element. Vi høyrer gjennomgåande mykje bruk av stryk (spesielt cello som solist) og orgel. Og sjølv om denne serien på same måte som dei andre nyttar ein kvinneleg vokal lågt i miksen av lydsporet, er det tydeleg mindre av det.

Ein tydeleg estetisk skilnad frå dei andre seriane er det arktiske landskapet. Mengda med snø gjer at serien blir estetisk lysare samanlikna med dei andre. Mykje av handlinga blir påverka av dette sida eit viktig poeng er at mordaren blir innesperra i byen, og heile episode fire var



Figur 14: Skjermdump av *Trapped* (Ófærð) Series Trailer. Produsert av det britiske distribusjonsselskapet Nordic Noir & Beyond. Tid: 0:43

dedikert til fara av snøskred. Kim Toft Hansen og Anne Marit Waade kategoriserer *Innesperret* som «White Noir» for å få fram dette i boka *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (2017).<sup>138</sup> Sjølv om det absolutt er eit poeng at landskapet skil seg frå seriar som *Broen* og *Forbrytelsen*, tykkjer eg likevel at det blir feil å kategorisere det som ein eigen sjanger.

I kapittel to og tre i den same boka av Hansen og Waade skriv dei om lokasjon i Nordic Noir.<sup>139</sup> Her får dei fram viktigheita av lokasjonen, og trekk blant anna fram vêr og klima som eit viktig aspekt av kva lokale trekk som kjem fram på skjermen.<sup>140</sup> Sida påverknaden av klimaet er eit viktig kjennetrek på Nordic Noir er det naturleg at når handlinga går føre seg i eit anna type landskap enn ein urban by blir estetikken, men også musikken blir påverka av dette. Eg meina derfor at det som skil *Innesperret* frå dei andre Nordic Noir-seriane, er nettopp dei trekk som gjer den til Nordic Noir.

---

<sup>138</sup> Hansen and Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. s. 254-255

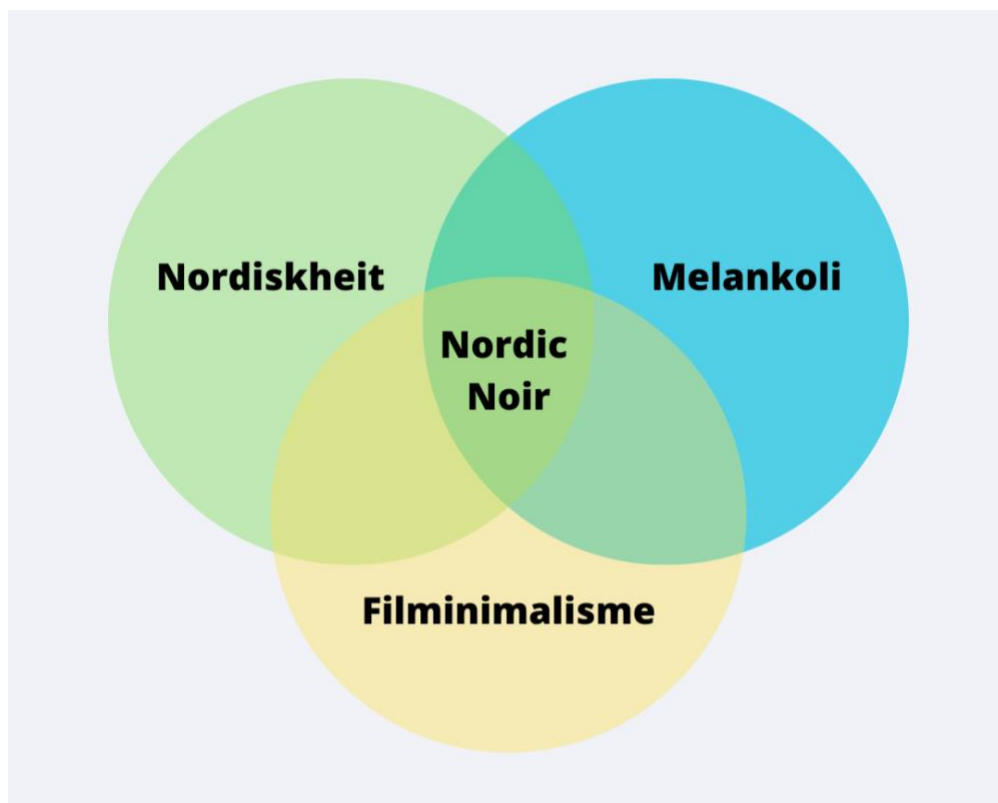
<sup>139</sup> Hansen and Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. s. 27-52 og 53-76

<sup>140</sup> Hansen and Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. s. 72

## 6. Konklusjon

I denne oppgåva har eg forska på musikken i Nordic Noir-seriar, med formål om å lokalisere lyden av nord i lydspora og å finne ut om denne musikken har sin eigen type stil. Ved hjelp av litteratur om kva musikalske element som blir forbunde med den nordiske lyden har eg kome nærmare ei forklaring på lyden av nord er. Lyden av nord er rota i det minimalistiske, opne og melankolske. Forklaringa av nordisk lyd er i stor grad prega av språklege bilete og ein bestemt atmosfære som blir skapa av statiske musikalske teksturar som ein ofte forbinder med ambient musikk. Dei fire seriane eg forska på, er alle i stor grad prega av slik musikk.

I prosessen av å analysere og å drøfte det som skjer musikalsk vektla eg å finne ut korleis musikken fekk fram det nordiske og det melankolske, sida dette har vore viktige kjennetrekke ved Nordic Noir som sjanger. Etterkvart når eg ville setje musikken inn i ein musikkhistorisk kontekst oppdaga eg viktige likskapar med filminimalisme. Då fann eg ut at dei nordiske, melankolske og filminimalistiske trekka består av dei same musikalske verkemidla. Den same musikken fungerer altså på fleire nivå og strykar kvarandre. Den same musikalske strofa representerer det nordiske, symboliserer det melankolske, og passar inn i ein moderne filmmusikksamanheng med det filminimalistiske.



Figur 15: Dette venn-diagrammet er ei visualisering av dei musikalske trekka som musikken i Nordic Noir dreg nytte av som er felles for nordisk, melankoli og filminimalisme.

Svaret på om Nordic Noir-musikken er ein unik musikalsk filmmusikksjanger vektar mot nei, då vi både har fleire dømer på musikalske trekk frå skrekksjangeren og ser mange likskapar med filminimalistisk praksis. Det som gjer musikken spesiell og som skil den frå andre typar seriar er det audiovisuelle samspelet. Atmosfæren i seriane er svært viktig for sjangerens suksess, og denne atmosfære blir utspelt gjennom den audiovisuelle heilskapa. Musikken er altså ikkje Nordic Noir utan det visuelle, og det visuelle er heller ikkje Nordic Noir utan det auditive.

Det nordiske har blitt eit konsept i populærkulturen. Omgrep som Nordic Noir, Nordic Cool og nordisk melankoli kan sjåast i samanheng med det nordiske som ei merkevare. Som nemnd tidlegare er «Nordic Cool» blitt eit vanleg marknadsføringsomgrep for å karakterisere nordiskheit i kunst, design, arkitektur, mat osv. Det Marstal stiller seg kritisk til er kva omgrepet «Nordic Cool» omfamnar. Dei musikalske sjangrane han nemner som passa innafør førestillinga av «Nordic Cool» er moderne jazz, samtidskomposisjonar, indie-rock, post-rock, singer/songwriter-basert musikk og elektronisk musikk i ein meir introvert form. Mykje anna musikk som er skapa av nordiske folk som bur i Norden blir ekskludert og ikkje kategorisert som nordisk nok.<sup>141</sup>

Det romantiserte og eksotiserte synet og oppfatninga verda har på Norden blir kalla borealisme, og er den nordiske versjonen av orientalisme.<sup>142</sup> Spesielt har populærmusikken frå Island blitt assosiert med forteljingar om landskap, natur, folketru, uskuld, kulde og ei generell kjensle av ein eksotisk nordleg lokalitet dei siste tretti åra. Mange musikarar har omfamna dette eksotiske bilete og dreg nytte av det for å marknadsføre seg sjølv. Samankoplinga mellom musikk og natur har blitt så sterk i utlandets oppfatning av musikk frå Island at band og artistar som ikkje følgjer desse stereotypiane går under radaren og har vanskelegare for å få internasjonal suksess. Nokre musikarar fryktar også at det er merkevara som er interessant og ikkje musikken i seg sjølv.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 99-100

<sup>142</sup> Marstal, "Not Nordic enough? 'Nordic cool' as a Janus-headed strategy for artistic inclusion and expulsion." s. 101

<sup>143</sup> Kimberly ; Hall Cannady, Þorbjörg Daphne, "Tiny People and Glaciers: Representations of Icelandic Popular Musicians," in *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, ed. Simone K. Bridge (Oxford: Oxford Univeristy Press, 2021). s. 1-2, 11-12

På nokre måtar kan det verke som at Nordic Noir lid av det same. Sida konseptet er så populært blir det produsert mange seriar i same sjanger, og når ein ser fleire av dei samstundes eller rett etter kvarande blir dei ulike seriane så pass like at det kan kjennest forutsigbart og meiningslaust ut å sjå fleire enn ein. Serien *Kastanjemanden* var fyrst ei kriminalroman skriven av Sveinstrup, skaparen av *Forbrytelsen*. Han bidrog også i adaptasjonen til tv-serien. Sigurd Vik skriv i sin omtale:

Du har altså nesten sett denne serien før, men heldigvis vasser «Kastanjemanden» så selvsikkert i klisjeene at det blir ganske så god høstkrimunderholdning av det likevel.<sup>144</sup>

Samstundes som nokre av seriane kan bli for like, poengterer Hansen og Waade at omgrepet Nordic Noir har blitt utvatna. Den norske dramaserien *Valkyrien* premierte på NRK i januar 2017. Interessen for serien var stor rundt om Europa allereie to månadar før den blei sendt i Noreg. Britiske nyheiter skreiv at serien var «yet another acquisition of a piece of Nordic Noir» og i den svenske avisa *Hufvudstadsbladet* i Finland blei det skriven «thriller, hospital drama, Nordic Noir and Breaking Bad are ingredients in the Norwegian series Valkyrien». NRK kategoriserte ikkje serien som Nordic Noir sjølv, og kalla den ein drama- og thrillerserie. Kinematografen Johan-Fredrik Bødtker har uttala at han prøvde å unngå dei typiske Nordic Noir trekka, og handlinga har heller ikkje dei typiske detektivane og mordet som blir etterforska.<sup>145</sup>

## 6.1 Vidare forskning

*Forbrytelsen* og *Broen* er kanskje dei seriane som er viktigast og som har nådd størst internasjonal suksess, men det finst svært mange andre seriar i denne sjangeren frå Norden enn dei fire seriane eg har vald å forske på. Det er derfor mogleg å forske enda djupare på desse seriane. Sida *Kastanjemanden* er skapa av den same som *Forbrytelsen*, kan det vere ein av grunnane til at den blir omtala som å følgje Nordic Noir-oppskrifta, sida Sveinstrup mogleg var den som skapa denne oppskrifta. *Karppi* har også fått kritikk om at den følgjer denne oppskrifta i eit forsøk på å følgje Nordic Noir-trenda i staden for å utvikle den vidare.

---

<sup>144</sup> "Kastanjemanden," Filmpolitiet, NRK, 2012, accessed 08.05, 2023, <https://p3.no/filmpolitiet/2021/09/kastanjemanden/>.

<sup>145</sup> Hansen and Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. s. 291-292

Vidare forskning bør kanskje derfor sjå på andre seriar, som både er mindre og større enn seriane eg har nytta. Eit døme er *Wallander*-filmene, og adaptasjonane som har blitt laga av dei ulike seriane i nasjonar utafør Norden. Det kunne også vore interessant å forske vidare på seriane som blir omtala som Nordic Noir sjølv om dei manglar mykje av dei typiske trekka. Då kan ein dukke enda djupare i kva Nordic Noir omfamnar. Både *Forbrytelsen* og *Broen* har fått adaptasjonar i andre land, og ein mogleg veg vidare er også å sjå på kva element som blir med vidare, og kva som skjer når ein tek den nordiske lokasjonen ut av serien.

Borealisme og nordiskheit har blitt meir og meir forska på dei siste åra. Det å forske på musikken i Nordic Noir og andre nordiske seriar og filmar, og andre formar for musikk som blir kategorisert som nordisk kan vere musikkvitskap sitt bidrag til å forstå meir av nordiskheit i kulturen og som merkevare.



## 7. Referanseliste

### 7.1 Tv-seriar:

Følgjande liste inneheld hovudseriane eg har analysert, og dei eg har referert til i tillegg. Mange av filmene og seriane eg har nemnd i oppgåva er ikkje på lista då dei er referert til gjennom litteraturen.

Henning, Geir H, regissør. *Frikjent*. Sesong 1. 2015-16 Norge: Miso Film Norge. 2015

Jokela, Rike, regissør. *Karppi*. Sesong 1. Finland: Dionysos Film, H&V Entertainment GmbH, 2018.

Kormákur, Baltasar, regissør. *Innesperret*. Sesong 1. Island: SVK Studios. 2015.

Rosenfeldt, Hans, skapar. *Bron/Broen*. Sesong 1. 2011-18. Sverige og Danmark: Sveriges Television AB and Dansk Radio, 2011.

Serup, Mikkel, regissør. *Kastanjemanden*. Sesong 1. Danmark: Sam Productions, 2021.

Sveinstrup, Søren, skapar. *Forbrydelsen*. Sesong 1. 2007-12. Danmark: Danmarks Radio (DR), 2007.

### 7.2 Bibliografi:

Agger, Gunhild. "Nordic Noir—Location, Identity and Emotion." I *Emotions in Contemporary Tv Series*, redigert av Alberto N. Garcia, 134-52 London: Palgrave Macmillan, 2016.

Badley, Linda, Andrew K Nestingen, and Jaakko Seppälä. *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Cham: Springer International Publishing, 2020.

"Frans Bak - the Music of Nordic Noir." Updated 08.06.20, 2020, 2022,

<https://www.edinburghmusicreview.com/blog/frans-bak-the-music-of-nordic-noir>.

"Den Blå Tristesse." 2012, accessed 17.10.22, 2022, <https://pobrunstad.no/den-bla-tristesse/>.

Buhler, James, and David Neumeyer. *Hearing the Movies : Music and Sound in Film History*. Andre utgåve. ed. New York, New York: Oxford University Press, 2016.

Cannady, Kimberly ; Hall, Þorbjörg Daphne. "Tiny People and Glaciers: Representations of Icelandic

Popular Musicians." In *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, edited by Simone K. Bridge. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2021.

- Chase, Samuel, J. "Filminimalism: A Multi-Framework Analysis of Postminimalist Techniques in Contemporary Film Music. Embodied Cognition and Misempathetic Music in the Film Scores of Johann Johannsson, Trent Reznor and Atticus Ross, and Mica Levi." Doctor of Philosophy, Department of Music and Media, University of Surrey, 2019.
- Chion, Michel. "Audio-Vision: Sound on Screen." Translated by Claudia Gorbman. In *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Music in Cinema*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2021.
- Connell, John, and Chris Gibson. *Sound Tracks: Popular Music Identity and Place*. Routledge, 2003.
- Deaville, James. "A Discipline Emerges: Reading Writing About Listening to Television." Chap. 1 In *Music in Television: Channels of Listening*, edited by James Deaville, 7-33. New York: Routledge, 2011.
- , ed. *Music in Television: Channels of Listening*. New York: Routledge, 2011.
- Donnelly, Kevin. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: Bloomsbury Publishing, 2005.
- Eaton, Rebecca Marie Doran. "Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores." Doctor of Philosophy, University of Texas at Austin, 2008.
- Emilsen, Ann-Sofi S. "Broen." In *Store Norske Leksikon*. 26.01.23. <https://snl.no/Broen>, 18.06.15 2015.
- Fales, Cornelia. "The Paradox of Timbre." *Ethnomusicology* 46, no. 1 (2002): 56-95.
- Fjeldsøe, Michael, and Sanne Krogh Groth. "'Nordicness' in Scandinavian Music: A Complex Question." In *The Nature of Nordic Music*, edited by Tim Howell, 3-19. New York: Routledge, 2020.
- Foss, Katherine A. "'You're Gonna Make It after All': Changing Cultural Norms as Described in the Lyrics of Sitcom Theme Songs, 1970-2001." *Rocky Mountain Communication Review* 5, no. 1 (2008).
- FraȚiilĂ, Lioara. "The National Specific at Frederic Chopin and Edvard Grieg – a Parallel." *Bulletin of the Transilvania University of Brașov. Series VIII, Performing arts* 14(63), no. 2 (2021): 57-64.
- Gill, Denise. *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians*. New York: Oxford University Press, 2017.

- Hakanpää, Tua, Teija Waaramaa, and Anne-Maria Laukkanen. "Emotion Recognition from Singing Voices Using Contemporary Commercial Music and Classical Styles." *Journal of Voice* 33, no. 4 (2019): 501-09.
- Hannan, Micael og Carey, Melissa. "Ambient Soundscapes in Blade Runner." Chap. 8 In *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, edited by Philip Hayward, 149-64. London: John Libbey Publishing, 2004.
- Hansen, Kim Toft, and Anne Marit Waade. *Locating Nordic Noir: From Beck to the Bridge*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- Heimerdinger, Julia. "Music and Sound in the Horror Film & Why Some Modern and Avant-Garde Music Lends Itself to It So Well." *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 4 (2012): 4-16.
- Heldt, Guido. *Music and Levels of Narration in Film*. Bristol: Intellect Ltd, 2013.
- "The Secret of Nordic Noir." Updated 21.05.16, 2014, accessed 20.12.22, 2022, <https://www.thehindu.com/books/literary-review/the-secret-of-nordic-noir/article5875988.ece>.
- Huttunen, Kaapo. "The Soundtrack of the Killing, Its Orientalist Features, and the Implicit Other." *Music and the Moving Image* 15, no. 3 (2022): 45-59. University of Illinois Press.
- Håland, Espen. "På Leting Etter Et Tapt Språk: Om Psykoanalyse Og Melankoli." (01.04.22 2022). Accessed 17.10.22. <https://doi.org/https://doi.org/10.52734/3ME6zs95>. <https://psykologtidsskriftet.no/vitenskapelig-artikkel-originalartikkel/2022/03/pa-leting-etter-et-tapt-sprak>.
- Kierkegaard, Soren, and Edward F Mooney. *Repetition and Philosophical Crumbs*. OUP Oxford, 2009.
- Langkjær, Birger. *Den Lyttende Tilskuer: Perception Af Lyd Og Musik I Film*. Vol. b. 9, København: Museum Tusulanums Forlag, 2000.
- Larsen, Peter. *Filmmusikk: Historie, Analyse, Teori*. andre utgåve. ed. Oslo: Universitetsforl., 2013.
- "Interview with Frans Bak." Updated 08.06.20, 2020, accessed 01.02.23, 2023, <https://www.thecinejournal.com/interview-with-frans-bak/>.
- Malt, Ulrik. "Melankoli." Store Norske Leksikon, 17.10.22 2021. <https://sml.snl.no/melankoli>.

- Marstal, Henrik. "Not Nordic Enough? 'Nordic Cool' as a Janus-Headed Strategy for Artistic Inclusion and Expulsion." In *The Nature of Nordic Music*, edited by Tim Howell, 89-107. New York: Routledge, 2020.
- Pfeffer, W. Tad. "People and Place in the Far North: A Vision of Life, Community and Change." In *Images of the North: Histories, Identities, Ideas*, edited by Sverrir Jakobsson. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Redvall, Eva Novrup. *Writing and Producing Television Drama in Denmark : From the Kingdom to the Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Rodman, Ron. "«Coperettas,» «Detecterns,» and Space Operas: Music and Genre Hybridization." Chap. 2 In *Music in Television: Channels of Listening*, edited by James Deaville, 35-56. New York: Routledge, 2011.
- Ruud, Even. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Siem, Josefine B. "Analysing the Melancholy of Nordic Noir as Stimmung: Affective World-Building in the Bridge." *Critical Studies in Television* (2022): 17496020221095775.
- Smith, Frederick Key. *Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium*. Greenwood Publishing Group, 2002.
- Spicer, Andrew. *Film Noir*. Inside Film. Harlow: Longman, 2002.
- Storvold, Tore. "Sigur Rós: Reception, Borealism, and Musical Style." *Popular Music* 37, no. 3 (2018): 371-91.
- Svendsen, Trond Olav; Vebjørnsen, Morten K.; Emilsen, Ann-Sofi S.; Andresen, Christer Bakke. "Film Noir " In *Store Norske Leksikon*. 15.09.22. <https://snl.no/filmnoir>, 29.11.22 2022. [https://snl.no/film\\_noir](https://snl.no/film_noir).
- Sörbom, Robin. "Locating Nordic Noir from Finland." *Filmvitenskap*. Lunds Universitet. (2018).
- Torvinen, Juha, and Susanna Välimäki. "Nordic Drone: Pedal Points and Static Textures as Musical Imagery of the Northerly Environment." In *The Nature of Nordic Music*, edited by Tim Howell, 173-92. New York: Routledge, 2020.
- "Kastanjemannen." *Filmpolitiet*, NRK, 2012, accessed 08.05, 2023, <https://p3.no/filmpolitiet/2021/09/kastanjemannen/>.
- Waade, Anne Marit. "Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Light and Music." *Critical studies in television* 12, no. 4 (2017): 380-94.

