

“Fade up music”

En undersøkelse av musikkens funksjoner i realityserier
med utgangspunkt i Farmen 2004.



Tonje Johansson

Masteroppgave i musikkvitenskap
Våren 2007

Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo



Forord

Denne masteroppgavens fokus på kombinasjonen av det musikk- og medievitenskapelige feltet, danner en flott oppsummering av min studietid ved Universitetet i Oslo. Oppgaven hadde til gjengjeld ikke blitt til uten hjelp fra en rekke sentrale personer i min studiehverdag. Først og fremst vil jeg takke mine to veiledere, Anne Danielsen ved Institutt for musikkvitenskap og Arnt Maasø ved Institutt for medier og kommunikasjon, for inspirasjon under skriveprosessen, konstruktive tilbakemeldinger og hyggelige veiledningstimer. Takk for at dere har stilt opp på kort varsel i denne siste fasen i oppgaveskrivingen. I tillegg vil jeg takke mine to gode medstudenter i veiledningsgruppen, Anja Nylund Hagen og Hilde Stenseng, for kreative oppgaveinnspill og fantastiske sangoppdrag under studietiden ved IMK. Dere er mine engler. Jeg vil også takke Bjørn Vidar Vaaler for korrekturlesning, Elin Wold og Heidi Maria Raude for Photoshopfiksing, Hans Thorvald Zeiner-Henriksen for hjelp med stillbilder og Eirik Blömacher for DVD-print. En stor takk går også til min venninne Maia Strand for gjennomlesning av oppgaven og for alle Fridamiddager med cola!

Videre vil jeg takke min arbeidsgiver, Norsk Kulturråd, for velvilje med hensyn til permisjonsdager til en nyansatt i masteroppgaveinnspurten. En stor takk går også til alle medstudenter ved IMV og IMK for lunsjpauser, Frederikkemiddager, popquiz, fredagspils, julebord og sommerfester. Til min kjære kollokviegruppe fra medievitenskap: Vi er kvalitetsdama (og en lama)! En spesiell takk til musikkjentene mine fra grunnfag 2001 for flotte turer med danskebåten og til Budapest, vinkvelder, ølkvelder, spritkvelder og Grand Prix-bidrag. Dere er finest. Lenge leve Tio på Bio!

Jeg vil også rette en stor takk til mine foreldre, Marit og Kai Johansson, som har vært til uvurderlig hjelp under hele min studietid. Takk for at dere alltid tror på meg! Til slutt vil jeg takke min kjære samboer, Roar Nilsen, for stor tålmodighet under denne til tider oppslukende skriveprosessen. Takk for tilbakemeldinger på oppgaven, for oppmuntrende ord og for fantastisk gode middager.

Oslo, april 2007

Tonje Johansson

FORORD	I
KAPITTEL 1: INNLEDNING	1
1.1 PROBLEMSTILLING OG OPPGAVEINNDDELING	2
KAPITTEL 2: REALITYSJANGEREN	5
2.1 REALITYSERIENS HISTORISKE UTVIKLING	5
2.2 ANALYSEMATERIALE OG METODE	9
2.2.1 <i>Farmen 2004</i>	9
2.2.2 <i>Metodisk plassering og teoretisk grunnlag</i>	11
KAPITTEL 3: MUSIKK, FORM OG FORTELLING	15
3.1 REALITYSJANGERENS DRAMATURGI	17
3.1.1 <i>Dramaturgisk oppbygging av Farmen 2004</i>	19
3.2 TV-MUSIKKENS FORMELLE TREKK	22
3.2.1 <i>Arven fra såpeopera og tv-reklame</i>	24
3.2.2 <i>Realitymusikkens formelle funksjoner i Farmen 2004</i>	28
3.3 TV-MUSIKKENS NARRATIVE TREKK.....	33
3.3.1 <i>Musikalsk narrativitet?</i>	35
3.3.2 <i>Narrativ musikkbruk i Farmen 2004</i>	37
Understrekende musikkbruk	37
Introduksjonssekvensen som fortelling	43
Tematisk dramaturgi – tematisk musikk	46
KAPITTEL 4: MUSIKKENS EMOSJONELLE PÅVIRKNINGSKRAFT	51
4.1 MUSIKALSK FORTOLKNINGSHORISONT	53
4.1.1 <i>Musikalske konvensjoner</i>	53
4.1.2 <i>Konvensjon eller assosiasjon?</i>	58
4.2 FORHOLDET MELLOM MUSIKK OG BILDER.....	60
4.2.1 <i>Stemninger og følelser</i>	60
4.2.2 <i>Kulturell kodeforståelse</i>	63
4.2.3 <i>Modifiserende eller forankrende musikk?</i>	66
4.3 MUSIKK, KARAKTER OG TILSKUER.....	70
4.3.1 <i>Karakterassimilasjon og struktursympati</i>	72
4.4 EMOSJONELLE MUSIKALSKE NIVÅER I <i>FARMEN 2004</i>	76
4.4.1 <i>Bruken av musikalske konvensjoner</i>	77
4.4.2 <i>Musikk og bildeforhold</i>	81
Stemninger	81
Følelser og karakterrelasjoner	84
Modifiserende emosjonell musikk	87
KAPITTEL 5: AVSLUTNING	91
LITTERATURLISTE	97
TV-SERIER	100
VEDLEGG	101

Kapittel 1: Innledning

Over tv-skjermen vises det bilder av en gråtende person som blir omfavnet av ulike mennesker. Samtidig står flere andre personer med et vemodig ansiktsuttrykk i bakgrunnen og betrakter den tårefylte karakteren. Bildene har en eksplisitt fokus på det triste og melankolske, og er tydelig formidler av et emosjonelt innhold. På lydsporet konkretiseres dette ved hjelp av musikk, hvor obo og piano fremfører en lyrisk og vakker melodi som tonalt beveger seg mellom dur og moll. Sammen med den visuelle fremstillingen får musikken preg av å inneha en trist karakter. Samtidig benyttes den som et verktøy for å støtte opp om handlingen, og den er tydelig med på å formidle bildenes stemning og karakterenes følelser i tillegg til å skape en kontinuitet mellom de visuelle tablåene. I sammenkoblingen av bilder og musikk betraktes dermed tv-bildene som formidler av et emosjonelt uttrykk basert på det triste, melankolske og sørgmodige.

Sekvensen beskrevet her fremstiller et forholdsvis konvensjonelt forløp innenfor dagens tv-dramasjanger. Den er hentet fra realityserien *Farmen 2004* og omhandler en av deltakernes noe uventende avskjed med gården.¹ Det jeg umiddelbart vil trekke frem som interessant i denne sammenheng er på hvilken måte musikken benyttes i relasjon til det visuelle innholdet. I den forbindelse vil jeg trekke frem et eksempel hentet fra filmen *The Truman Show* (1998)², som omhandler produsentens rolle i en lignende scene. I det den emosjonelle oppbyggingen er i ferd med å nå et klimaks, får vi som tilskuere ta del i produsentens rolle i denne sammenheng. Han forteller hvilke kameraklipp som skal benyttes fra hvilke vinkler, men det som er mest interessant, er hvordan han før det endelige klimakset roper "(...) fade up music", og en yndig pianomelodi akkompagnert av et strykeorkester fyller lydbildet.

Musikken blir i dette tilfellet benyttet bevisst av produsenten for å understøtte hovedpersonens følelser. Samtidig vil musikken være med på å presisere det emosjonelle innholdet for oss som tilskuere. Dette gjøres ved bruk av et konvensjonelt lydbilde, der strykeorkester spiller en standard³ akkordprogresjon med en avsluttende kadens som ender i en svulstig durakkord. Produsenten vet at det gjennom år med musikk til stumfilm og lydfilm har dannet seg en rekke filmmusikalske konvensjoner, hvor blant annet strykeorkester ofte blir benyttet til å skape varme og kraft (Prendergast 1992: 133). For å tydeliggjøre det

¹ Scenen finnes på DVD-vedlegget, eksempel 1, "Avskjed". En fullstendig analyse vil foreligge senere i oppgaven.

² Filmen handler om personen "Truman", som helt uvitende er stjerne i verdens største realityshow.

³ Med standard akkordprogresjon mener jeg forløpet tonika – subdominant – dominant – tonika.

emosjonelle innholdet vil dermed musikken være et effektivt forsterkende element. En lignende prosess ligger nok også til grunn for valget av musikk i scenen fra *Farmen 2004*.

Disse to scenene eksemplifiserer altså hvordan musikk ofte blir tatt i bruk innen tv-sjangeren. Den generelle tendensen er at det visuelle innholdet må presiseres, og musikken benyttes som et effektiviserende virkemiddel i denne sammenheng. Det er derimot ikke kun det emosjonelle innholdet som må forsterkes på denne måten, men også konkurranser, intriger og andre betydningsfulle innholdsmessige hendelser. I tillegg benyttes musikken ofte for å tydeliggjøre narrative høydepunkt og vendepunkter. Dette danner utgangspunktet for en rekke interessante problemstillinger med hensyn til musikkbruken innenfor tv-sjangeren. Hvilken funksjon har egentlig musikken i denne sammenhengen? Jeg ønsker å fordype meg i dette ved å berøre en sjanger som har vært minimalt diskutert innenfor musikkvitenskapen, nemlig *realityserien*.

1.1 Problemstilling og oppgaveinndeling

Problemstillingen for min oppgave er som følger: *Hvilke funksjoner har musikken i realityseriens strukturelle oppbygging, og hvilken betydning har musikken i fremstillingen av narrative og emosjonelle forhold?*

Som det teoretiske grunnlaget i denne oppgaven har jeg valgt å ta utgangspunkt i tre filmmusikalske funksjoner som er introdusert av medie- og filmforsker Peter Larsen (Larsen 2005: 210-214). Han mener at musikken generelt kan ha formelle, narrative og emosjonelle funksjoner i sammenheng med filmen og dens innhold. Jeg vil hevde at disse funksjonene også kan tilskrives realityseriens musikk, og de danner dermed utgangspunktet for organiseringen av denne oppgaven. Som empirisk ståsted har jeg videre valgt å fokusere på norske realityserier konstruert etter det som kalles eksperimentformatet eller konseptformatet⁴, og jeg vil i denne oppgaven derfor se på problemstillingen i relasjon til *Farmen 2004*.

Oppgaven er strukturert i to hovedkapitler. I kapittel 3 vil jeg gå nærmere inn på de tekniske aspektene ved musikken samt ta for meg musikkens formelle og narrative funksjoner. Jeg ønsker å se etter representative trekk ved tv-sjangeren generelt og realitysjangeren spesielt med hensyn til dramaturgisk oppbygging og musikalske egenskaper. Deretter vil jeg fordype

⁴ For forklaring av disse formatene, se avsnitt 2.1, s.6, om realityseriens historie.

meg i hvordan musikken er med på å skape en helhet i den dramaturgiske oppbyggingen. I den forbindelse er det relevant å presentere en av filmmusikkforsker Claudia Gorbmans musikalske funksjoner, da hun hevder at musikk skal skape *kontinuitet* innenfor en audiovisuell sammenheng: ”music provides formal and rhythmic continuity – between shots, in transitions between scenes, by filling ‘gaps’” (Gorbman 1987: 73). Jeg ønsker med utgangspunkt i denne funksjonen å vise hvordan musikken kan skape sammenheng i realityserien.

Mens det foregående forhold relaterer seg til den formelle funksjonen, ønsker jeg videre i kapitlet å gå nærmere inn på forholdet mellom musikken og realityseriens narrative oppbygging. I den forbindelse vil jeg ta utgangspunkt i det Gorbman betegner som musikkens narrative signaler (narrative cuing). Jeg arbeider ut fra en hypotese om at musikken kan presisere realityseriens handling i form av *referensielle signaler*, hvor den gir tilskueren avmålte avgrensninger og etablerer miljø og karakterer. I tillegg kan musikken ved hjelp av *konnotative signaler* fortolke og illustrere narrative handlinger overfor tilskueren (ibid: 82-84). Jeg vil deretter fordype meg i hvordan musikken benyttes til å bygge opp om og støtte realityseriens handlingsinnhold, og hvordan den er med på å fremheve seriens narrative oppbygging og høydepunkter.

I kapittel 4 vil jeg bevege meg inn på hvordan musikk kan benyttes som et emosjonelt påvirkningsmiddel ved å ta for meg på hvilken måte musikken opptrer emosjonelt, og hvordan den er med på å presisere realityseriens emosjonelle innhold. I den forbindelse ønsker jeg først å gå nærmere inn på musikkens etablerte konvensjoner, da jeg mener disse danner utgangspunktet for at vi som tilskuere i det hele tatt kan oppfatte musikk som emosjonell. Jeg velger å ta for meg de ytre musikalske konvensjonene som har oppstått i koblingen mellom det visuelle og auditive, gjennom opera, film og tv, og fordype meg i hvilke konvensjonelle *betydninger* musikken skaper i den audiovisuelle sammenheng. Deretter ønsker jeg å gå inn på hvordan musikk ved hjelp av konvensjoner kan presisere realityseriens stemninger og følelser. I tillegg ønsker jeg å drøfte det relasjonelle forholdet mellom musikk og bilder ved å blant annet gå litt nærmere inn på Roland Barthes’ forankringsbegrep (Barthes [1964] 1994: 27-28). Jeg vil i dette kapitlet konsentrere musikkens emosjonalitet til den narrative konteksten, men vil mot slutten også bevege meg inn på forholdet mellom tilskuer og realitykarakteren, og se på hvordan musikken er med på å fremstille karakterens følelser og presisere disse overfor tilskueren.

Da det er begrenset med teori innenfor tv-musikk generelt og realitymusikk spesielt, er teorien benyttet innenfor denne oppgaven hovedsakelig relatert til forholdet mellom musikk og film. Dette gjelder for eksempel Larsens og Gorbmans ulike funksjoner som jeg presenterte over. De fleste begrepene som introduseres, er dermed ofte benyttet om filmmusikk, men jeg vil hevde at de også er relevante i sammenheng med realityseriens bruk av musikk. Musikken forholder seg til levende visuelle bilder innenfor både film og tv, samtidig som begge sjangerne har en fortelling som utgangspunkt, og den blir dermed benyttet på lignende måte hos begge. I tillegg har tv-sjangeren arvet mange av filmens konvensjoner med hensyn til musikkbruken. Teorien som benyttes vil presenteres fortløpende i relasjon til de ulike delene oppgaven er inndelt i, og vil deretter settes i sammenheng med mitt analysemateriale.

Realitysjangeren har blitt en viktig sjanger innenfor dagens tv-kultur. I følge Nielsen Media Research er hele 69 prosent av verdens tv-show nå reality i en eller annen form (Bjørkeng 2006), og jeg synes derfor det er interessant å sette fokus på reality-tv med hensyn til bruken av musikk i en audiovisuell sammenheng. Realityseriens musikk er muligens ikke det elementet som umiddelbart anses som grunnleggende i den helhetlige formidlingen. Jeg vil allikevel betrakte dette feltet som høyst interessant, da jeg mener musikken har en stor påvirkningskraft både i relasjon til bildenes tekniske sammenkobling og til det narrative innholdet.

Selve realitybegrepet har blitt en paraplybetegnelse for en mengde undersjangerer, slik at det er nødvendig å presisere sjangeren ytterligere. Jeg vil i neste kapittel derfor gå litt nærmere inn på realitysjangeren spesielt ved å konsentrere meg om de historiske aspektene ved fenomenet samt ulike former for kategorisering. Deretter vil jeg presentere mitt empiriske utgangspunkt, for til slutt å drøfte noen metodiske problemstillinger med tanke på oppgavens utforming.

Kapittel 2: Realitysjangeren

2.1 Realityseriens historiske utvikling

(...) the original stimulus for RP [Reality Programming]⁵ came from the United States. There, small cable companies and the larger networks were quick to recognize the advantages of a form of programming which was relatively cheap and also brought in large audiences (Kilborn 1994: 426).

Reality-tv har sitt opphav i amerikanske tv-stasjoners programmer konsentrert rundt arbeidet til politi og krisepersonell, som *Rescue 911* (CBS) og *Cops* (Fox) (ibid). Grunnlaget for betegnelsen reality-tv lå i at programmene fokuserte på *virkelige* hendelser, i tillegg til at de tok utgangspunkt i *virkelige* fotoopptak. Den dramatiske realityserien hvor politiarbeid, redningsoperasjoner og ulykker er i fokus, kan derfor betegnes som reality-tvs opprinnelse (Fetveit 1999: 792). I tillegg betraktes humorprogrammer basert på hjemmevideoer, som *Americas Funniest Homevideos* (abc), som en del av den tidlige realitysjangeren. Det som kategoriserer denne, er dermed dens fokus på en spesiell type fotoopptak. Det er enten autentiske bilder fra kameramenn eller -kvinner som observerer arrestasjoner eller redningsoperasjoner, det er bilder fra overvåkningskameraer, eller det er amatørøpptak av dramatiske ulykker og farlige eller morsomme situasjoner (ibid). Som sjanger er dermed reality-tv kategorisert ved å inneha et bestemt innhold (virkelige hendelser), en spesiell fremstillingsform, samt bruken av et spesielt opptaksutstyr (Søndergaard 2001: 5).

Realitybegrepet er i dag ifølge Peter Harms Larsen en ikke særlig veldefinert paraplybetegnelse for en rekke forskjellige programtyper og sjangere som har det til felles at de utnytter virkeligheten, både mennesker og begivenheter, til å skape underholdning (Harms Larsen 2003: 400).⁶ Medieforskeren Henrik Søndergaard påpeker også at "reality-tv" er et vidt begrep som ikke utformer noen streng definisjon eller presise avgrensninger (Søndergaard 2001: 4). Jeg velger å ikke gi noen klar avgrensning av realitysjangeren da denne er av en sterk hybridkarakter med et stort antall subsjangere. Jeg ønsker derimot å benytte Arild Fetveits inndeling av 1990-tallets to realitytendenser for å enklere betegne et slags skille i sjangeren.⁷ Første halvdel av 1990-tallet var preget av det Fetveit kaller *virkelighetsshow*, hvor fokus lå på politi- og redningsarbeid. I disse programmene lages det

⁵ Min tilføyelse.

⁶ Harms Larsen er professor i journalistikk ved universitetet i Odense, med spesialfelt innenfor tv-produksjon og nyhetsdramaturgi.

⁷ Fetveit er medieforsker og har blant annet fordypet seg i nyere dokumentariske former i fjernsyn.

en *rekonstekstualisering* av faktamaterialet, og dokumentarismen endrer dermed karakter fra informasjon til underholdning (Fetveit 2002: 14). De er dermed gode eksempler på det som betraktes som ”infotainment”, hvor opplysninger blir satt i et underholdningsformat for å oppnå større appell hos publikum. Innenfor denne kategorien faller programmer som *Cops*, *LAPD*, *Real TV* og *Rescue 911*, som alle er basert på ekte videoopptak av virkelige situasjoner (ibid: 15). Disse blir deretter rekontekstualisert ved å klippes inn i sammenheng med kommentarer fra programleder, hovedpersonen og vedkommendes familie, venner og redningsarbeidere. Virkelighetsshowene blander dermed autentiske og dramatiserte opptak, og bygges i tillegg opp rundt blant annet såpeoperaens dramaturgi for å formidle et underholdningsprogram (ibid).⁸

Andre halvdel av 1990-tallet introduserte deretter det Fetveit kaller *eksperimentformater*, som omfatter programtyper som *Big Brother* og *Robinsonekspedisjonen*. I slike formater oppløses fakta og fiksjon til fordel for et sosialt, psykologisk eller seksuelt eksperiment med mennesker i et iscenesatt laboratorium (ibid: 14-15). Programmene er formidlere av konstruerte virkeligheter, hvor alminnelige mennesker hyres inn for å handle i og utfylle et scenario. Konteksten er konstruert ved at den består av et utfoldende regelsett som er skrevet av konseptutviklere på forhånd (Jerslev 2002: 238). Eksperimentformatet er dermed basert på mer eller mindre lukkede eksperimentsituasjoner ”som kontinuerlig kan justeres for å generere formålstjenlig adferd hos deltakerne” (Fetveit 2002: 24, fotnote 2). Skillet mellom virkelighetsshow og eksperimentfjernsyn ligger dermed i at førstnevnte baserer seg på hendelser som ikke er spesielt laget for tv, men finner sitt stoff i virkeligheten. Eksperimentformatet produseres derimot gjennom omfattende castingprosedyrer, og er basert på avstenging i et sosialt laboratorium med kameraer tilstede ved enhver anledning (ibid: 20).

Dagens realityserier er først og fremst kategorisert etter eksperimentformatet. Det fikk sitt store inntog i Norge gjennom *Robinsonekspedisjonen* (TV3, 1999) og *Big Brother* (TVN, 2001). I førstnevnte er eksperimentet basert på at 16 deltakere blir utplassert på en øde øy med begrenset tilgang til mat og alle former for moderne fasiliteter. De må deretter gjennom ulike konkurranser og utstemminger før vinneren kåres. I *Big Brother* blir ti deltakere innesperret i et hus i 100 dager uten noen form for kontakt med omverdenen. De blir filmet døgnet rundt av et stort antall kameraer, og deltakerne som må forlate huset stemmes ut av seerne. *Farmen 2004* faller også innunder eksperimentformatet. Eksperimentet går her ut på å

⁸ Virkelighetsshowenes formidling av virkelige personers skjebner satt i et underholdningsformat, betrakter Fetveit som *kannibalisme* (Fetveit 2002: 17).

drive en gård med 1800-tallets hjelpemidler, og deltakere må blant annet spille et psykologisk spill for å unngå å måtte ut i konkurranse om å forsvare plassen på gården. Formatet er dermed også et godt eksempel på det Harms Larsen betegner som *offerunderholdning*, hvor den dramaturgiske grunnkonstruksjon er basert på at et utvalg mennesker utsettes for utfordringer og problemer, farer og ulykker (Harms Larsen 2003: 400).

Selv om inndelingen av realitysjangeren i to formater er oversiktlig i denne sammenhengen, vil jeg allikevel spesifisere sjangeren ytterligere for deretter å bevege meg inn på hvilken kategori jeg vil forholde meg til i denne oppgaven. Det finnes derimot ingen fasit på denne kategoriseringen, så jeg ønsker i dette tilfellet å forholde meg til Søndergaards distinksjon (Søndergaard 2001: 6). Han skiller generelt mellom realityprogrammer som forholder seg til virkelige begivenheter, rekonstruksjoner og konstruksjoner, da disse er basert på ulike fremstillingsformer. Programmer som forholder seg til virkelige hendelser eller konstruksjoner benytter "live-formen" i sin formidling. Den betraktes som en *direkte reportasje* hvor kameraet følger begivenhetene mens de utspiller seg, og det er denne formen som benyttes innenfor eksperimentformatet. De rekonstruerte hendelsene får derimot en *dramadokumentarisk* fremstillingsform. Med utgangspunkt i dette skillet deler Søndergaard realitysjangeren ytterligere inn i seks underkategorier som innbefatter kriminalitet/politi, ulykker/redningsaksjoner, "flue-på-veggen"-programmer, "gjør-det-selv"-programmer, som bygger på seernes egne videoopptak, "skjult-kamera"-programmer og "talk shows" (ibid). I relasjon til mitt analyseobjekt er det "flue-på-veggen"-programmene som er mest interessante. Disse betegnes som arrangerte sosiale situasjoner, og eksperimentformatet er nært relatert til denne kategorien. Søndergaard betrakter i tillegg eksperimentformater som en del av såpesjangeren (ibid: 7). Dermed vil *Farmen 2004* falle innunder et konstruert begivenhetsforløp formidlet gjennom direkte reportasje med såpedokumentar som dramaturgisk utgangspunkt.

Minna Aslama og Mervi Pantti lager en ytterligere kategorisering av realitysjangeren som omfatter dating/romanse, livsstil, konkurranse og dokusåpe (Aslama og Pantti 2006: 169). Jeg vil hevde at de fleste realityserier som er strukturert etter eksperimentformatet, faller innenfor konkurransesjangeren i en eller annen form. Konkurransene foregår på ulike måter, og kan videre deles inn i ulike hovedemner. Ut ifra Aslama og Panttis kategorisering vil jeg trekke frem *Jakten på kjærligheten* (TV2, 2004) og *Ungkaren* (TVN, 2004) som typiske eksempler på *kjærlighetsbasert* reality. Kjærligheten er i fokus, men konkurranseaspektet er fortsatt betydelig tilstede i forholdet mellom de ulike kvinnelige eller mannlige deltakerne

som kjemper om den samme mannen/kvinnen. *Slankekrigen* (TVN, 2005) og *Et lettere liv* (TVN, 2006) kan derimot betegnes å falle innunder livsstilsjangeren, hvor det i tillegg foregår en konkurranse om å gå mest ned i vekt. *Ekstrem Forvandling* (TVN) faller også innenfor denne kategorien. Den mangler derimot konkurranseaspektet, men kan betraktes som en form for livsstilbasert dokusåpe, hvor tilskueren får innblikk i deltakerens ”gamle” og ”nye” liv. Relatert til følgende inndeling vil jeg dermed betrakte *Farmen 2004* som en konkurransebasert dokusåpe, da den fokuserer på intriger og deltakerrelasjoner i tillegg til konkurranseformatet. Videre i min oppgave vil jeg derfor basere meg på det konkurransebaserte eksperimentformatet med vekt på dokusåpens dramaturgi.

Eksperimentformatet er den sjangeren som ofte omtales som ”reality-tv” eller ”virkelighetsfjernsyn”, noe som i følge Fetveit kan betraktes som forvirrende med hensyn til at virkelighet benyttes om format som baseres på politi- og redningsarbeid. Dessuten forteller ikke begrepet noe om eksperimentets sentrale rolle i konseptene (Fetveit 2002: 24, fotnote 2). Jeg ønsker allikevel å benytte meg av betegnelsen *realityserie* i denne oppgaven. Bakgrunnen for dette ligger i at begrepet for det første formidler at programmet er basert på *virkeligheten*, med virkelige mennesker og hendelser. I tillegg meddeler det noe om *seriestrukturen*, som er velkjent innenfor tv-sjangeren gjennom såpeoperaen og ulike former for dramaserier. Dermed forteller det også noe om programmets dramaturgiske oppbygging. Begrepets mangel på kategorisering av eksperimentet vil jeg betegne som uproblematisk, da jeg vil anta at det finnes en allmenn forståelse av at de fleste av dagens realityserier er basert på et slikt konsept.

Som jeg påpekte i innledningen faller hele 69 prosent av dagens tv-programmer innenfor realitysjangeren (Bjørkeng 2006). Den har dermed fått et fast grep om tv-kanalens og tv-seernes gunst. Sjangeren er i tillegg kategorisert ved en høy hyppighet av hybridisering mellom det som tidligere har vært diskrete programtyper. Den inneholder blant annet ”et gameshow-element, et element av såpeoperaens konflikter og kjærlighetsrelasjoner, et dokumentarisk element, samt interaksjon med publikum gjennom stemmegivning” (Fetveit 2002: 15). Denne nye typen sjanger refereres ofte til som ”infotainment”, der underholdning blir mikset med sosialt nyttig informasjon (Dovey 2001: 134). *Underholdningsverdien* er altså av stor betydning for realitysjangeren. Harms Larsen hevder at den skapes ved at tv gjør en fantasi eller drøm til en konfliktfylt virkelighet for de medvirkende i programmet (Harms Larsen 2003: 401). Han påstår at spenningen i realityserien ”er knyttet til det *uforudsigelige* i kraft af at det for det meste er *almindelige mennesker* der som hovedpersoner og bærende

karakterer skal klare sig igennem i en konstruert realitet” (ibid)⁹. Vi som tilskuere får deretter muligheten til å se hvordan deltakerne agerer og reagerer på denne iscenesatte virkeligheten, og underholdningsverdien er i seg selv til stede da deltakerne er ”vanlige” personer som tilskuerne lett kan identifisere seg med og opprette et forhold til. Alex Iversen har forsket på realityserier og fokuserer også på at realityprogrammene kan sees på som et *virkelighetens melodrama* der tilskuerne identifiserer seg med et hverdagsmenneske ”som er blitt offer for uunngåelige krefter det ikke kan kontrollere eller flykte fra” (Iversen 2000: 3). Realityseriens melodramatiske aspekt kan relateres til såpeoperaen, og jeg vil videre derfor benytte blant annet denne sjangeren for å belyse de dramaturgiske og musikalske elementene i realityserien.

2.2 Analysemateriale og metode

2.2.1 *Farmen 2004*

Valget av *Farmen 2004* som analysemateriale har sitt utgangspunkt i flere faktorer. For det første var dette serien som satte meg på tanken om å skrive om musikkbruken i realityserier, da jeg så på en mye omdiskutert episode der en deltaker angriper en annen fysisk.¹⁰ I den påfølgende scenen gjorde *musikkbruken* et spesielt inntrykk på meg. Den spiller på deltakerens og tilskuerens følelser i det Helgi gråtende sier unnskyld til Bente, og samtidig bestemmer seg for å reise hjem fra gården. Musikkens umiddelbare understrekende kraft i form av en nesten klisjéaktig fremtoning, fikk dermed frem et ønske om å gå dypere inn på hvordan den benyttes i slike serier, spesielt i relasjon til det emosjonelle. I tillegg faller *Farmen 2004* innenfor eksperimentformatet og fortøner seg likt med mange andre norske realityserier med hensyn til antall dramatiske situasjoner, intriger og konkurranser. Musikken benyttes for å bygge opp om dramaturgien, og måten dette gjøres på vil jeg betrakte som representativt for majoriteten av norske realityserier. For å støtte opp om noen av mine teorier vil jeg derfor også supplere med et par eksempler fra *Robinsonekspedisjonen* (TV3, 2004) og *Fagerstrand – Vi bygger en drøm* (TV2, 2005).

Farmen 2004 består av 31 episoder der episode 30 er finaleepisoden.¹¹ Handlingen er fordelt over tre ukentlige episoder, hvor den første og siste er av en times varighet, mens den

⁹ For ”grunnoppskriften” av hva en realityserie skal inneholde, se Harms Larsen 2003: 402-403.

¹⁰ En av deltakerne, Helgi, har stjålet tobakk fra programmets mentor, og en annen av deltakerne, Bente, konfronterer ham med det. Dette faller ikke i god smak hos Helgi, og han går dermed løs på Bente verbalt og fysisk. Se også <http://pub.tv2.no/TV2/underholdning/tv/article285472.ece> [Lesedato 28.09.06]

¹¹ Episode 31 er et eget program om vinneren og hans liv etter *Farmen*.

midterste en halvtime. Serien tar utgangspunkt i tretten deltakere som blir plassert på en gård fra 1800-tallet et sted langs Sognefjorden. Deretter baseres handlingen på selve konseptets forhåndsbestemte hendelser, som er fordelt som faste poster i de ulike episodene. I ukens første program skal storbonden velges. Han/hun blir valgt av den siste utslåtte deltakeren, fungerer som gårdens overordnede og får med tittelen immunitet.¹² Storbonden skal deretter i kraft av å være sjef velge hvilket oppdrag som skal utføres på gården den påfølgende uken. Gjennomføring og godkjenning av et slikt oppdrag er nødvendig for å skaffe penger til å kjøpe mat, drikke og dyr på handelsmarkedet.

I ukens andre program skal storbonden velge ”førstekjempe”, som er den ene av to deltakere som i slutten av uken må ut i en konkurranse, kalt ”tvekamp”, om å få beholde plassen på gården. Dette er episodens eneste fastlagte post, men ofte er mange av dens innholdsmessige hendelser basert på dette valget. Ukens tredje program inneholder derimot flere faste poster. For det første skal deltakernes mentor¹³ sjekke ukesoppdraget og eventuelt godkjenne dette. Deretter skal førstekjempen velge hvilken deltaker han eller hun vil ut i kamp mot, kalt ”andrekjempe”. Andrekjempen får deretter fordelen av å velge hvilken gren som det skal konkurreres i.¹⁴ Videre får vi ta del i storbondens handel på markedet, før deltakerne til slutt samles i et ”Ting” der ukens hendelser og eventuelle konflikter tas opp i plenum med programlederen som ordstyrer. Tinget etterfølges av tvekampen, hvor taperen til slutt må forlate *Farmen*. Disse fastlagte hendelsene danner dermed seriens ”kjernehendelser”, og som vi skal se er både seriens dramaturgi og musikk bygd opp rundt disse.

Empirien er samlet inn høsten 2004 og våren 2005. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i ni episoder fra *Farmen 2004* da disse reflekterer seriens kjernehendelser, i tillegg til å belyse hvordan musikkbruken benyttes både formelt, narrativt og emosjonelt. Bakgrunnen for å kun velge et utvalg episoder ligger i at min kvalitative metodiske innfallsvinkel begrenser muligheten til å fordype meg i alle episodene. Jeg vil allikevel påstå at disse utgjør et godt analysegrunnlag. Videre er supplementet fra *Robinsonekspedisjonen* og *Fagerstrand* hovedsakelig hentet fra én episode av hver serie. Utdragene jeg refererer til finnes på

¹² Da ingen deltakere har blitt sendt hjem i seriens aller første program, velges storbonden gjennom en konkurranse.

¹³ Mentor er deltakernes eksperthjelp på gården. Han hjelper til med dyrene, veileder dem når det gjelder ulike gårdsforhold og fordeler og godkjenner ukesoppdraget.

¹⁴ Med ”gren” menes ulike konkurranseformer som ”belte”, ”slegge”, ”melkespannholding” og ”kunnskap”.

vedlagte DVD, og jeg vil fortløpende i teksten henviser til de ulike eksemplene ved å kalle dem ”eksempel (nr), navn”. Oppgaven kan også leses uten å se DVD-vedlegget, da jeg gir en deskriptiv forklaring av handlingsinnholdet underveis i oppgaven.

2.2.2 Metodisk plassering og teoretisk grunnlag

Mitt fokus i denne oppgaven er å gjøre en tematisk tekstanalyse av forholdet mellom realityseriens musikk og bilder, med blikk på hvordan musikken benyttes i relasjon til det visuelle med hensyn til formelle, narrative og emosjonelle funksjoner. I den forbindelse har jeg gjort noen valg med tanke på utvalg av empiri, analyse av musikk og den generelle fortolkning av forholdet mellom disse. Jeg har valgt å ikke analysere musikken i relasjon til seriens helhetlige struktur, men jeg vil trekke ut ulike segmenter som belyser musikkens funksjoner. Da disse ikke utelukkende henviser til en konkret musikalsk funksjon, vil enkelte scener repeteres under de ulike analysene. De musikalske beskrivelsene vil derimot kun bli fordypet første gang de nevnes.

Med hensyn til den musikalske analysen kan det ofte være vanskelig å *beskrive* musikken da den består av parametere som rytme, harmonikk og melodikk som ikke formidler noen umiddelbar og gitt betydning. Vi må beskrive hvordan noe låter, men dette er som regel ikke like enkelt uten å henviser til etablerte musikalske sjangere, ulike artister, musikkstykker eller innspilt musikk (Bjurström og Lilliestam 1993: 46-47). Jeg har i den forbindelse gjort noen valg med hensyn til notasjon og forklaring av musikken. Det er ikke hensiktsmessig å transkribere alle delene av musikken da den i tv som oftest opptrer fragmentert. I min analyse vil jeg derfor trekke frem temaer, rytmiske fraseringer eller besifringer i noteeksempler der jeg synes dette er nødvendig for å få frem den helhetlige forståelsen. Enkelte steder i analysen vil jeg også henviser til andre musikkjangere i beskrivelsen av musikken i tillegg til å komplettere med enkelte adjektiv som ”dyster”, ”glad” og ”lystig” i forklaringen av den.¹⁵

Sosiologen Erling Bjurström og musikkforskeren Lars Lilliestam påpeker at noteskriften gjør det mulig å analysere musikkens *språk*, men den går ikke inn på *innholdet* i musikken og dermed ikke inn på meningsformidlingen (ibid: 47). I den forbindelse er det interessant å trekke inn Ferdinand de Saussures tegnbegrep i beskrivelsen av musikken. Saussure hevder at et tegn har en uttrykksside, som er dens fysiske og materielle side, og en innholdsside, som er

¹⁵ I noen tilfeller vil jeg også trekke frem instrumentene i forklaringen av musikkens uttrykk. I forbindelse med at realityseriens musikk ofte er basert på synthesizer, vil jeg av og til benytte begrepet ”synthstrykere”. Med dette mener jeg strykelyder som er spilt på en form for synthesizer eller samplet fra programvare.

tegnets betydning. Sammenkoblingen av disse sidene baseres på ulike koder, som omfatter allment aksepterte regler eller konvensjoner for hvordan ting henger sammen (Østbye et. al. 2002: 66). Tegnet får dermed mening gjennom dens relasjon til andre tegn innenfor et gitt betydningsfelt. Overført på musikken kan det noterte betraktes som tegnets uttrykkside, mens dens innholdsside blir presentert i relasjon til for eksempel realityseriens levende bilder. Jeg vil derfor understreke at notasjon kan være relevant for forståelsen av musikkens funksjoner i forbindelse med realityserien, og jeg vil derfor benytte dette i deler av min analyse.

Konteksten musikken opptrer i er i tillegg viktig for fortolkningen av musikkens funksjoner, og dette er en av forutsetningene i min analyse. Den kan dermed betraktes å ta utgangspunkt i en hermeneutisk innfallsvinkel, hvor meningsfortolkningen av de ulike delene må settes sammen med helheten for å forstås (Alvesson og Sköldberg 1994: 115). Musikken kan betraktes som deler i en tekst, men den fortolkes med utgangspunkt i en forforståelse av helheten den opptrer i. Konteksten blir dermed avgjørende i denne prosessen. Dette betrakter jeg også som et viktig ledd i oppfattelsen av konvensjoner og musikkens emosjonelle funksjoner i kapittel 4. Tolkningen av musikken og dens forhold til realityseriens bilder krever en felles kulturell kodeforståelse, noe jeg vil hevde tilskuerne i den vestlige film- og tv-verden innehar. Min analyse av forholdet mellom realityseriens audiovisuelle kontekst baseres videre på et subjektivt perspektiv med hensyn til fortolkningen. Da jeg i tillegg til de empiriske observasjonene også trekker inn teoretisk begrepsfesting for å forstå analysen, kan dette dermed betraktes som en abduktiv analyseinnfallsvinkel, som er en gyldig innfallsvinkel innenfor den kvalitative forskingen.

Med hensyn til teori om musikk og bilder innenfor de musikkvitenskapelige og medievitenskapelige feltene, er det filmen og dens lydspor som har fått mest oppmerksomhet. Det finnes derfor lite teori om tv-musikken spesielt, og i min fordypning i realityseriens musikkbruk er det derfor naturlig å trekke linjer til den teorien som finnes om musikk i tv. Dette begrenser seg stort sett til to kategorier: *såpeopera* og *tv-reklame*. Innenfor førstnevnte skilles det i tillegg mellom *dagsåpe*¹⁶ (day-time soap) og *kveldsåpe*¹⁷ (prime-time soap).

¹⁶ Som navnet tilsier blir denne serien sendt på formiddagen eller tidlig ettermiddag, og såpen er rettet mot hjemmевærende kvinner. Produksjonen er forholdsvis billig, og den dramaturgiske utviklingen i serien foregår i et langsomt tempo slik at man ikke mister sammenhengen om man går glipp av en episode eller to. Typiske dagsåper er *The Days of Our Lives* og *The Bold and the Beautiful*.

¹⁷ Kveldsåpe blir sendt i beste sendetid, jf. "prime time". Produksjonen er dyrere og serien har en dramaturgisk utvikling som foregår i et relativt "normalt" tempo sammenlignet dagsåpen. Typiske eksempler på denne type såpe er *Dallas*, *Dynastiet*, *Melrose Place* etc.

Dagsåpen er den kategorien som er mest lik realityserien med tanke på produksjonskostnader, tidsbegrensning under redigeringsprosessen og dermed den musikalske forutsetningen i serien. Denne vil derfor være det dramaturgiske referansepunktet til realityserien gjennom denne oppgaven.

Som jeg påpekte i innledningen vil jeg presentere den benyttede teorien kontinuerlig i oppgaven. I kapittel 3 fordypet jeg meg i musikkens narrativitet og dens evne til å bygge opp om det visuelle dramaturgi. I tillegg tar jeg for meg ulike teoretiske som omfatter tv-musikkens generelle fremtoning, og hvordan realitymusikken dermed kan relateres til såpeoperaens og tv-reklamens musikk. Mine hovedteoretikere er i denne delen Claudia Gorbman, Peter Larsen og K.J. Donnelly¹⁸.

I kapittel 4 går jeg litt dypere inn på det kontekstuelle nivået ved å forholde meg til musikkens emosjonelle funksjoner og hvordan disse kan forstås i en kulturell sammenheng. Jeg beveger meg også inn på det semiotiske området i det jeg benytter Barthes' tegnteori i forklaringen av distinksjonen mellom konvensjoner og assosiasjoner. I tillegg forholder jeg meg til film- og medieforskeren Birger Langkjær i sammenheng med stemning, følelse og tilskuer/karakterforholdet samt filmforskeren Murray Smith og filosofen og filmforskeren Noël Carroll. I begge kapitlene benytter jeg meg i tillegg av de ulike teoretiske innfallsvinklene som presenteres i en fortløpende analyse av hvordan musikken kan forstås på et formelt, narrativt og emosjonelt nivå i realityserien.

¹⁸ Donnelly har sitt teoretiske nedslagsfelt innenfor teater, film og tv.

Kapittel 3: Musikk, form og fortelling

Farmen 2004 innehar enkelte repeterende handlingsledd som presenteres på lik eller lignende måte hver gang, både visuelt og musikalsk. Et av disse leddene har jeg valgt å kalle ”Tinget”, et segment som omhandler den ukentlige samtalen mellom programleder og deltakere. Innledningen til dette Tinget forløper likt fra gang til gang, hvor det visuelt klippes mellom programlederen som venter ved Ting-området, og deltakernes marsj mot ham. Musikken som akkompagnerer disse bildene består av en variasjon av seriens innledningstema, *Farmen*-temaet¹⁹, og blir fremført av en kvinnevokal i et langsomt og majestetisk tempo. Under dette markeres hvert av taktens fire slag av skarptromme og stortromme. Musikken fader deretter ut i det deltakerne entrer Tinget.

Dette segmentet eksemplifiserer to alminnelige musikalske funksjoner innen film og tv. Da det visuelle består av mange ulike klipp som skaper brudd i handlingens kontinuitet, er musikken med på å opprettholde en forbindelse mellom disse. Den fungerer dermed som et bindemiddel som konstruerer en enhet i sekvensen. Som filmmusikkkomponisten Aaron Copland formulerer det: ”Music can help build a sense of continuity in a film” (Prendergast 1992: 221). Idet musikken benyttes til å markere utstrekning av tid og binde sammen overganger mellom scener, får den det Peter Larsen kaller en *formell funksjon* (Larsen 2005: 210). Segmentet jeg refererte til over gir et godt bilde av en slik musikkbruk, og i realityserier benyttes denne funksjonen særlig i overganger mellom scener.

Musikken i den refererte sekvensen er også med på å angi scenens geografiske plassering mot det landlige gjennom bruken av *Farmen*-temaet, som innehar en folkemusikalsk referanseramme. I tillegg vil den gjennom stadig repetisjon under Ting-sekvensen kunne referere spesifikt til hvilken handling som presenteres. Dens bruk av markert slagverk er dessuten med på å understreke handlingen, nemlig deltakernes ”marsj til Tinget”. Den er dermed formidler av handlingens innhold samtidig som at den er med på å understreke scenens visuelle elementer. Musikk som benyttes på denne måten, gis ofte en *narrativ funksjon*. Disse forklares ved at musikken har en mer ”innholdsmessig” funksjon i forhold til det visuelle fortelling. Den benyttes for eksempel til å understreke eller markere den narrative diskursens *begivenheter*, *geografiske plasseringer* og *tidsmessig utstrekning*. I tillegg kan den ved hjelp av ledemotiv være med på å markere handlingens ulike personer

¹⁹ For en fordypning i *Farmens* tema og bruken av dette, henviser jeg til analysen om introduksjonssekvensen og den tematiske bruken av musikk i *Farmen 2004* under avsnitt 3.3.2 om den narrative musikkbruken i *Farmen 2004*, s. 43 og 46.

(ibid). Musikk er dermed et effektivt verktøy i formidlingen av en film eller tv-series handling.

Claudia Gorbman refererer til to lignende musikalske funksjoner i det hun sammenligner filmmusikk med easy-listening musikk, og hevder at filmmusikken på samme måte som bruken av muzak²⁰ skal hjelpe tilskueren med å unngå ubehag (ward off displeasure) i relasjon til opplevelsen av film (Gorbman 1987: 58). Med dette menes at musikken for det første er med på å konkretisere det hun kaller ”usikre betydninger” innenfor filmfortellingen. For det andre skjuler den en potensiell gjenkjennelse av filmens teknologiske elementer (ibid) Førstnevnte kan relateres til den narrative funksjonen. Gorbman presiserer at musikk som benyttes i spillefilmer, inneholder så store konnotative verdier at bildene og dens innhold enklere kan tydeliggjøres for tilskueren. Musikken er dermed med på å fortolke bildene og presisere den ”riktige” meningen i handlingen. ”It supplies information to complement the potentially ambiguous diegetic images and sounds” (ibid). Den benyttes dermed for å bekrefte og understreke handlingsinnholdet, og får i denne sammenheng en narrativ funksjon.

Musikken skal i tillegg skjule filmens teknologiske elementer, som ved hurtige klipp og overganger mellom scener, og får i slike tilfeller en formell funksjon. Den er i kraft av dens kontinuerende struktur med på å tildekke hull, kutt eller stillhet i lydsporet (ibid). ”The bath or gel of affect in which music immerses film narrative is like easy-listening music in that it rounds out the sharp edges, smooths roughnesses, masks contradictions, and masks spatial or temporal discontinuity with its own sonic and harmonic continuity” (ibid: 59). Musikken skal altså være med å skjule spor etter medieringsprosessen, eller sagt på en annen måte: være med på å flytte fokus fra det tekniske til det innholdsmessige. Den skal *usynliggjøre* det tekniske ved filmen, og får dermed en formell funksjon.

Musikken har både en formell og narrativ rolle i relasjon til en film- eller tv-series handlingsinnhold, men det er også viktig å påpeke at den ikke utelukkende får den ene eller andre funksjonen. Derfor vil jeg presentere begge under dette kapittelet. I tillegg faller de to funksjonene innunder det jeg vil betrakte som musikkens *tekniske* funksjon i realityserier. Jeg velger videre å dele kapittelet inn i tre deler i forklaringen av disse. Først vil jeg gå litt nærmere inn på den dramaturgiske oppbyggingen i realityserien. Deretter retter jeg fokus mot den generelle tv-musikken og peker på hvilke tv-musikalske trekk som benyttes i

²⁰ Musikk som spilles over høytaleranlegget på kjøpesenteret eller i heisen for å få oss til å handle mer eller slappe av.

realityserien og på hvilken måte den får formelle funksjoner. Til slutt går jeg litt dypere inn på tv-musikkens narrative funksjon, ved å først diskutere hvorvidt musikk kan betraktes som narrativ. Kapitlet avsluttes så med en analyse av musikkens narrative funksjoner i *Farmen 2004*.

3.1 Realitysjangerens dramaturgi

I forståelsen av hvordan realityseriens musikk benyttes i relasjon til struktur og handling, vil jeg anse det som nødvendig å gå nærmere inn på sjangerens dramaturgi. Mot slutten av kapitlet vil jeg deretter trekke inn hvordan musikken benyttes i relasjon til seriens dramaturgiske oppbygging og spesielt rette den inn mot det narrative elementet. Filmmusikkkomponisten Copland understreker at musikken er viktig i understøttingen av en scenes dramatiske oppbygging (Copland i Prendergast 1992: 222). Filmmusikkforskeren Roy M. Prendergast presiserer også at når musikken benyttes riktig, er den med på å bygge opp scenens drama til å få en større intensitet enn kun ved bruk av de andre kinematiske elementene, som bilder og dialog. ”(...) music evokes a gut reaction unobtainable in any other way” (ibid). Begge understreker dermed at musikken har en viktig posisjon i det visuelle dramaets narrative fremstilling. I relasjon til realityseriens dramaturgi vil jeg hevde at musikken er avgjørende i presiseringen av seriens ulike vendepunkt og klimaks. Derfor ønsker jeg videre å gå nærmere inn på tv-seriens dramaturgi for deretter å fordype meg i den strukturelle dramaturgiske oppbyggingen av *Farmen 2004*.

Rick Altman skiller mellom to dominerende former for hvordan levende bilder kan presentere et hendelsesforløp på.²¹ Den første benyttes av filmen og har en *målrettet* (goal driven) form for handling. Her er hendelsen i den enkelte scene avgjørende for forståelsen av den resterende handlingen, og oppmerksomheten mot filmens ulike scener er i tillegg grunnleggende for erkjennelsen av filmens helhetsbetydning (Altman 1987: 572, Engelstad 2004: 51). Mister man innholdet i en scene, mister man dermed også noe av fortellingens retning.

Den andre formen benyttes i tv-serien, og har en *tematisk* (menu driven) rettet handlingsoppbygging. Her er det sammensetningen av de tilstedeværende karakterene og de ulike tematiske fremstillingene som motiverer det som skjer (Altman 1987: 572). Tv-serien er

²¹ Altman er professor i film og komparativ litteratur, med fordypning innenfor filmlyd, Hollywoodsjangeren, filmteori og narrativ teori.

basert på segmenter, det vil si korte tv-utsnitt som inneholder dramatisk, dokumentarisk, informativt eller forlystende audiovisuelt materiale. Det enkelte segment innehar en form for konklusjon, slik at det etableres en mening i hver av disse (Engelstad 2004: 89). Tv-seriens form er dermed bygd opp rundt selvstendige, dramatiske enheter, som ikke nødvendigvis har noen sammenheng seg i mellom. Tilskueren behøver dermed ikke få med seg alle segmentene for å forstå helheten. Tv-serien er dermed mer orientert mot karakterer og relasjoner fremfor fokus på selve handlingen (ibid: 56). Dette er spesielt tydelig i såpeoperaen, men også i realityserien. Rick Altman formulerer det slik i relasjon til såpeoperaen: "Whereas the level of audience attention to a given Hollywood film scene may be roughly dependent on the importance of that scene for resolving the plot's dilemmas, attention to a given *Dallas* scene depends instead on the topic and characters present" (Altman 1987: 573). Handlingstemaer og karakterer er derfor avgjørende i tv-seriens narrative fremstilling.

Tv-sjangeren skiller generelt mellom to ulike serieformater, *serien* og *føljetongen*. Serien består av få karakterer og med en narrativ form der alle episodene er uavhengige av hverandre. Det finnes dermed sjelden en handlingskontinuitet episodene imellom (Butler 2002: 23).²² Føljetongen inneholder flere hovedpersoner, og har i motsetning til serien en grunnleggende narrativ forbindelse mellom episodene (ibid: 27). Den blir derfor ofte betegnet som den *evigvarende* serien eller "segmentation without closure", da historien kan fortsette over mange år (Engelstad 2004: 14, Jane Feuer i Altman 1987: 572). Såpeoperaen er en slik føljetong, og den er i tillegg et godt eksempel på den tematisk rettede handlingsoppbyggingen. Den har mange hovedpersoner, men disse opptrer kun unntaksvis innenfor det samme narrative univers. Derfor veksles det ofte mellom segmenter som inneholder de ulike hovedpersonenes historier, og det finnes dermed sjelden en narrativ forbindelse disse imellom. Vekslingen mellom segmentene gir dermed såpeoperaens handling en langsommere progresjon sett i forhold til kinofilmen. Føljetongen og dens basering på karakterer og temaer gir til gjengjeld et godt eksempel på den tematiske handlingsoppbyggingen.

Peter Harms Larsen påpeker at realitysjangeren baserer seg på en bærende handling som har karakter av et menneskelig og sosialt eksperiment, og at dette utgjør *konseptet* for

²² Den populære serien *Friends/Venner for livet* (Warner Bros, 1994-2004) eksemplifiserer serieformatet.

produksjonen (Harms Larsen 2003: 401).²³ I *Farmen 2004* er konseptet basert på at tretten deltakere skal bo på en 1800-talls gård, og forsøke å drive denne. Dette danner videre grunnlaget for fastlagte innholdsposter, som gjennomføring av ukesoppdrag, ulike former for utfordringer og konkurranser, utstemninger og samtaler mellom deltaker og programleder eller produsent. Disse postene utgjør deretter innholdet i de ulike segmentene, som i motsetning til i såpeoperaen dermed ikke er like mye basert på karakterer, men på selve konseptet. Relatert til handlingen i *Farmen 2004*, kan fortellingen bevege seg fra et segment som omfatter de daglige gjøremålene på gården, via fullføring av ukesoppdrag til intrigefylt baksnakking av meddeltakere. Disse blir videre skilt fra hverandre med overgangsbilder og musikk.²⁴

Altman påpeker at handlingen i kveldsåpen *Dallas* (1978-1991) er organisert etter ulike temaer som blir oppfattet i form av karakterer (som J.R. eller Bobby) eller spesifikke emner som kjærlighet og makt (Altman 1987: 572). Jeg vil hevde at også realityserier er bygd opp rundt slike temaer, selv om de ikke er like nyanserte som i såpeoperaen. I *Farmen 2004* belyses for eksempel det "hverdagslige" og "intrigefylte", men også "spenning" eller "humor". Jeg mener dermed at serien i likhet med såpeoperaen har en tematisk rettet handlingsoppbygging, og vil videre eksemplifisere dette.

3.1.1 Dramaturgisk oppbygging av *Farmen 2004*

Farmen 2004 faller innenfor realitysjangerens eksperimentformat hvor målet er å vinne en konkurranse. Dens overordnede dramaturgi er dermed strukturert rundt "å være eller å ikke være", det vil si deltakernes strategiske, psykiske og fysiske kamp for å overleve uken og bli værende i konkurransen. Deretter er den bygd opp rundt konseptets fastlagte poster, som valg av storbonde, første- og andrekjempevalg, Ting og tvekamp, hvor en av deltakerne til slutt må forlate *Farmen*. Til tross for at serien har en måldrevet struktur i form av en konkurranse, vil jeg dermed på bakgrunn av segmenteringen fortsatt kategorisere den som organisert rundt temaer slik jeg presenterte i forrige avsnitt.

Dramaturgisk sett har alle realityserier en klar *etablering* (set up) av handlingen i begynnelsen av hver episode. Denne etterfølges av en kortere eller lengre spenningsbue, som utløses med et *høydepunkt* (pay off) i et klimaks. Denne prosessen gjentas deretter fra episode

²³ Harms Larsen sitt "konsept" kan også relateres til Fetveits "eksperiment" som jeg presenterte i avsnitt 2.1, s. 6, om realityseriens historiske utvikling.

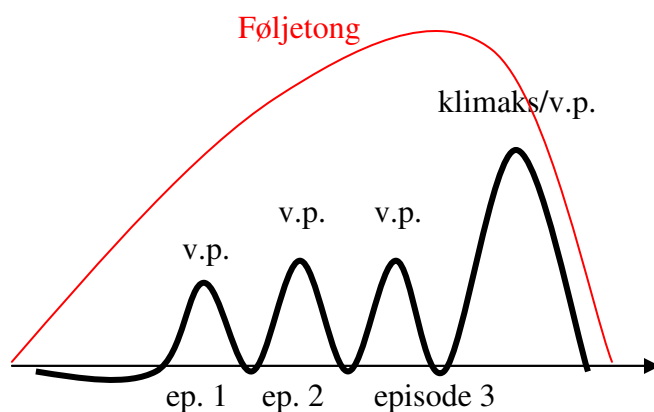
²⁴ I avsnitt 3.2.2, s. 28, om musikkens formelle funksjoner i *Farmen 2004*, vil jeg presentere hvordan musikken benyttes i slike overganger.

til episode (Harms Larsen 2003: 400). I *Farmen 2004* vil jeg gi ”preludiet” den etablerende funksjonen. Dette befinner seg i begynnelsen av hver episode, og inneholder en oppsummering av forrige episodes hendelser. Denne narrative repetisjonen vil jeg hevde medvirker til at preludiet setter tilskueren i en ”Farmenmodus”. Det generelle handlingsinnholdet blir derimot ikke klart etablert i noen av seriens åpningssegmenter, slik Harms Larsen påpeker.²⁵

Realityserien er bygd opp rundt spenningsbuer med garanterte *vendepunkter*. Disse vendepunktene ender så i et klimaks, som ofte befinner seg i slutten av episodene i form av en utstemmingsprosess (ibid: 406). Da *Farmen 2004* benytter tre episoder for å komme til utstemmingen, vil dermed ukens to første episoder kun bestå av vendepunkter. Alt kulminerer derimot i et stort klimaks under tvekampen i ukens siste episode. Skjematisk kan dette fremstilles slik:

Figur 1: Farmens ukentlige handlingsoppbygging

v.p. = vendepunkt



De ulike spenningsbuene er stort sett knyttet til realitykonseptets fastlagte poster. I *Farmens* første ukentlige episode er derfor spenningen relatert til hvem som skal få være ukens storbonde. Idet programlederen leser opp brevet fra den sist hjemsendte deltakeren, som bestemmer den påfølgende ukens storbonde, skapes det en spenningsbue som kulminerer i storbondevalget. Dette danner deretter ukens første vendepunkt. Ukens andre vendepunkt befinner seg i ukens andre episode hvor storbonden skal velge førstekjempe. Spenningsbuen kan være lang da det i forkant av valget samtales og snakkes om hvem som kan bli valgt, men

²⁵ I kapittel 4, s. 61, under avsnittet om musikk og bildeforhold, argumenterer jeg til gjengjeld for at segmentet som etterfølger introduksjonssekvensen kan fortelle om episodens *globale stemning*

idet storbonden utroper navnet på deltakeren som blir førstekjempe, kulminerer spenningsbuen i et vendepunkt.

Ukens tredje episode er den mest innholdsrike med tanke på spenningsbuer, vendepunkt og klimaks. Det første vendepunktet finner sted idet førstekjempen skal velge sin motstander i tvekampen, andrekjempen. Med dette valget starter i tillegg den lange spenningsbuen opp mot konkurranseresultatet. I de etterfølgende scenene får tilskueren kjennskap til hvilken gren andrekjempen har bestemt at det skal konkurreres i samt førstekjempens reaksjon på dette. Deretter følger Tinget, som kan betraktes som en oppsummeringsstund hvor de resterende deltakerne kan snakke om ukens hendelser og ytre ulike meninger om hverandre, kjempevalgene og hendelser på gården. Harms Larsen kaller slike samlinger for ”sannhetens øyeblikk”, hvor de oppbygde spenninger og konflikter samlet kan komme til uttrykk og utløp. Disse betraktes som realityseriens ”talk show” (ibid: 409).²⁶ Talk showene blir deretter etterfulgt av en seremoniell handling, i form av at deltakerne kan stemmer hverandre ut, og dette anses som et av de mest sentrale elementene i reality-tv (Aslama og Pantti 2006: 172-173). I *Farmen 2004* kan Tinget betraktes som seriens talk show, og tvekampen den seremonielle handlingen, da den ender med at en av deltakerne må forlate gården. Resultatet av tvekampen danner dermed ukens klimaks.

I følge Harms Larsen kan realityseriens dramaturgi fortone seg enten episodisk som i serien, eller som føljetong med episodeelementer (Harms Larsen 2003: 401). Ut fra tidligere betegnelser av serien og føljetongen velger jeg derimot å betegne realityserien som en *serie med føljetongelementer*. Den er en serie ved at den består av et begrenset antall episoder, i tillegg til å være avsluttende med en finaleepisode. Den inneholder også føljetongelementer ved at den tar utgangspunkt i et større antall hovedpersoner enn i en serie, i tillegg til at handlingen fortsetter fra episode til episode. Figur 1 viser dette forholdet i *Farmen 2004*. De tre ukentlige episodene fungerer etter et føljetongprinsipp ved at det er nære narrative forbindelser fra episode til episode. Når uken er omme og en deltaker er sendt hjem, starter derimot en ny uke med ny storbonde, nytt ukessoppdrag og nye konflikter. Forbindelsen mellom de ulike ukene følger derfor en mer seriell struktur uten et like sterkt innholdsmessig forhold episodene imellom.

²⁶ Aslama og Pantti presiserer at reality-tv har arvet mye fra ”trash-tvs” forgjenger, talk showet, da begge tar opp temaer, benytter deltakere og meddelende former som tidligere var ekskludert fra den offentlige sfæren (Aslama og Pantti 2006: 171-172).

Farmen 2004 er dramaturgisk strukturert rundt noen forhåndsbestemte handlinger. Disse danner deretter ulike former for vendepunkter i episodene, og hver tredje episode ender i et klimaks hvor en deltaker sendes hjem. Harms Larsen påpeker videre: ”Endelig udnytter man effektivt muligheten for at forsterke scenernes emotionelle ’impact’ gjennom en effektiv stemningsskabende og dramatiserende *underlægningsmusikk*” (ibid: 413, min utheving). Musikken kan altså benyttes som et forsterkende middel for å effektivisere virkningen av vendepunkter og klimaks. Videre vil jeg derfor gå nærmere inn på tv-musikkens generelle oppbygging, og peke på hvilke av disse elementene som hentes opp i realityseriens musikk. Dette vil jeg gjøre ved å trekke inn såpeoperaens og tv-reklamens musikkbruk. Deretter vil jeg se på hvordan musikken opptrer formelt i relasjon til realityserien ved å fordype meg i *Farmen 2004*. I kapittelets siste del vil jeg derimot ta for meg hvordan musikken benyttes i relasjon til realityseriens helhetlige narrative og dramaturgiske struktur.

3.2 TV-musikkens formelle trekk

Som jeg påpekte ovenfor har musikken en viktig formell funksjon ved at den er med på å skjule medieringsprosessen, og musikalsk kontinuitet er derfor viktig i tv-serier. Seriens fortellerstruktur karakteriseres derimot av en segmentert dramaturgisk oppbygging, og musikk som benyttes i tv-sammenheng opptrer derfor ofte fragmentert (Donnelly 2005: 111). K.J. Donnelly hevder i denne sammenheng at musikken grunnet denne segmenteringen ikke behøver å skape en gjennomgående kontinuitet. Den bør i stedet fremheve spesifikke øyeblikk innenfor handlingen, som det spesielle, det storslåtte og det estetiserende (ibid). Jeg vil derimot hevde at en slik segmentering nettopp understreker behovet for musikalsk kontinuitet. Mangel på sammenhengende musikk kan være med på å tydeliggjøre bildeklippene for tilskueren, og det visuelle kan dermed virke oppstykket og hemmende for oppfattelsen av historien. Musikken får derfor en viktig formell funksjon i relasjon til tv-bildene.

I motsetning til filmmusikken baserer ikke tv-musikken seg i like stor grad på utviklende tematikk og gjennomkomponert musikk, da tv-sjangerens segmentering begrenser muligheten for musikalsk utforming (Prendergast 1992: 276). Den tar derimot sikte på musikalsk fargelegging av bildene de få sekundene den har til rådighet, og jeg vil videre derfor presentere tre musikalske former som er vanlig å benytte i denne sammenheng. *Gjennomkomponert musikk* baserer seg på filmmusikkens former, *gjentakende blokker av*

musikk er en form som ofte blir benyttet innen tv-dramaet, og i mange tilfeller benyttes *biblioteksmusikk* eller *lagermusikk* fra et allerede eksisterende musikkbibliotek (Donnelly 2005: 111).²⁷ Donnelly presiserer at musikken ikke benyttes utelukkende i en av disse formene, da gjennomkomponert musikk kan gjenbrukes i bakgrunnsmusikk av gjentakende musikalske blokker, eller at biblioteksmusikk kan lage et sammenhengende partitur (ibid). Oppdelingen gir allikevel et godt bilde av hvordan musikken fortøner seg innenfor tv-sjangeren.

Med gjennomkomponert musikk menes musikk som er spesialskrevet for et tv-drama. Den har mange likhetstrekk med filmmusikken og finnes derfor ofte i tv-filmer, men også i store tv-dramaproduksjoner som har økonomisk kapasitet til å benytte denne musikkformen (ibid: 115).²⁸ Gjentakende blokker av musikk er derimot et billigere alternativ, og er ofte benyttet innenfor tv-sjangeren. Blokkene kan bestå av et utvalg spesialskrevne stykker, eller de kan samles fra et allerede eksisterende musikkbibliotek. Denne musikkbruken er godt egnet for tv-serier hvor karakterer opptrer i lignende situasjoner fra uke til uke, og dens allsidige format er sannsynligvis best egnet for langformatet innen tv, som for eksempel såpeserier (ibid: 119).²⁹

Biblioteksmusikk er musikalske utklipp hentet fra ulike kategoriserte baser. Denne musikkbruken har eksistert i film og tv siden kinoens tidlige dager (ibid: 124), og finnes i dag innenfor billige produksjoner som for eksempel såpeoperaer og realityserier. Musikk til tv-programmer representerer som regel en liten del av det samlede budsjett, og bruken av lager- og biblioteksmusikk kjøpt minutt for minutt er derfor vanlig (ibid: 112). Bibliotekssporene kan deretter enten monteres inn i et sammenhengende partitur eller benyttes som gjentakende blokker av musikk. De er vanligvis ikke skrevet for å passe inn i en bestemt handling, men komponert på forhånd. Dette kan da resultere i at de samme musikalske bitene kan bli benyttet til å understreke to ulike handlinger. "It is unlike the overwhelming majority of context-specific feature film music, and is usually written blind, without the benefit of images" (ibid: 125).

²⁷ De engelske benevnelsene er henholdsvis "underscores", "reiterated blocks of music" og "library music" (Donnelly 2005: 111).

²⁸ Et eksempel innenfor norskprodusert tv finnes i NRK-serien *Brødrene Dal – Mysteriet om Karl XII's gamasjer* (2005), som består av ulike temaer og en gjennomkomponert musikalsk stil. Musikken er skrevet av Bjørn Morten Christophersen og fremføres av Kringkastingsorkesteret.

²⁹ Såpeserier gjør som oftest bruk av gjentakende blokker av musikk basert på biblioteksmusikk.

Farmen 2004 benytter både gjentakende blokker av musikk og biblioteksmusikk. Musikken i introduksjonssekvensen er blant annet spesialskrevet for denne serien, og dens tema danner i tillegg utgangspunktet for musikken som blir benyttet under ulike gjentakende hendelser³⁰. Generelt gjør serien derimot hovedsakelig bruk av biblioteksmusikk, som videre monteres inn sammen med den spesialskrevne musikken i gjentakende blokker. Bruken av biblioteksmusikk benyttes er vanlig innenfor realitysjangeren, men dette betyr derimot ikke at musikken mangler en form for funksjon, noe jeg også senere vil vise ved å trekke frem eksempler fra *Farmen 2004*. I forståelsen av musikkbruken innen sjangeren vil jeg derimot videre fordype meg i realityseriens musikk, ved å sammenligne den med såpeoperaens og tv-reklamens musikkbruk.

3.2.1 Arven fra såpeopera og tv-reklame

We are looking for the same ingredients you look for in fictional drama. What we are trying to make is a real, live soap opera. So what do you look for? You look for all the variables of a dramatic story – character development, plot, emotion (Arnold Shapiro i Harms Larsen 2003: 403).

Sitatet er hentet fra Arnold Shapiro, som er produsent for *Big Brother* USA. Han omtaler her hva han betrakter som grunnelementene i en realityserie, og refererer i denne sammenhengen til såpeoperaen. Jeg vil hevde at realityserien har arvet mye av sin stil fra nettopp såpeoperaen med tanke på dramaturgisk oppbygging, karakterer og plott, og kan i mange tilfeller betegnes som en ”virkelighetens såpeopera”. Musikken har også en god del fellestrekk innenfor de to sjangerne med tanke på stilistisk utforming samt handlingsmessige betydninger. Såpeoperaen gjør blant annet ofte bruk av synthesizer og sampling i sin musikalske formidling (Silverman, Cassata og Skill 1983: 110), og disse virkemidlene benyttes også i realitymusikken.

Reklamefilmen tar i bruk noen musikalske elementer som også er å finne igjen i realityserien. Tv-reklamens kortvarige fremstilling krever at kommunikasjonen, både via bilde, lyd og musikk, må være konsis og direkte (Bjurström og Lilliestam 1993: 67). Musikken har i slike tilfeller en avgjørende rolle da den har mulighet til å formidle reklamens budskap på en forutsigbar og overtydelig måte. Den kan i tillegg betraktes som et virkemiddel for å gardere seg mot tvetydigheter, feil eller misforståelser i formidlingen (ibid: 96). Innenfor realitysjangeren legges det også vekt på en eksplisitt formidling av handlingens innhold, hvor

³⁰ På hvilken måte *Farmens* tema benyttes i de ulike hendelsene vil jeg komme nærmere inn på i avsnitt 3.3.2, s. 46, om den narrative musikkbruken i *Farmen 2004*.

musikken i likhet med i tv-reklamen benyttes som et tydeliggjørende element i handlingsforklaringen. For å ytterligere spesifisere dette musikalske forholdet ønsker jeg derimot å bevege meg inn på hvordan musikken benyttes i relasjon til den melodramatiske formidlingsformen.

Fjernsynsformatet har vært en sterk bidragsyter i fremdyrkingen av melodramaformen, og fjernsynsforsker David Thorburn har påpekt at tv-skjermens begrensede størrelse sammenlignet med filmerretet, gjør at fjernsynsmediet er spesielt egnet for slike historier (Thorburn i Engelstad 2004: 45). Det klarer eksempelvis å fange opp små nyanser i ansiktsuttrykk og stemmeleie som har stor betydning for handlingen. Såpeoperaen har blitt stående som et fremtredende eksempel på formidlingen av den melodramatiske tv-fortellingen. Jeg vil også hevde at det melodramatiske også kan gjenkjennes i realityseriens sterke fokusering på intriger og følelsesladede situasjoner. Henrik Søndergaard betegner realitysjangeren som melodrama forkledd i et virkelighetsbilde, og resultatet blir dermed også et virkelighetsbilde som er tilpasset melodramaets særlige forståelsesform (Søndergaard 2001: 20).

”Melodrama (...) always has the ability to provoke strong emotions in audiences, from tears of sorrow and identification, to derisive laughter” (Mercer og Shingler 2004: 7). Musikken er et viktig ledd i denne fremprovoseringen, og en vanlig definisjon av melodrama er rett og slett ”drama med musikk” (Kolbjørnsen 1999: 174). Ordet melodrama er utledet av det greske ”melos” som betyr melodi, sang og musikk, og ”drama” som betyr handling, og definisjonen henviser direkte til musikkens sentrale rolle innenfor sjangeren. Dette påpekes blant annet av Gorbman, som presiserer at melodramaets handling ”roper” etter musikk til å markere en karakters inntreden, til å lage overganger og til å gi emosjonell klangfarge til dramatiske klimaks og til scener med hurtig fysisk handling (Gorbman 1987: 34). Denne karakteristikken finnes også igjen i realityseriens bruk av musikk.

Thor Joachim Haga skriver i sin hovedoppgave at melodramaet er basert på en opplevelse av følelser for følelsenes egen skyld, og refererer til det Carol Flynn kaller *fremskutt affekt* (Haga 2004: 36). Musikken skal underbygge typiske melodramatiske elementer som emosjonell intensitet, overdrevet og sterk handling, vold, moralske poler og det godes triumf (Wimal Dissanayake i Haga 2004: 36). Den melodramatiske formen er derfor preget av overtydelighet, og for å formidle de ulike elementene og fortellingen generelt må musikken benyttes *hyper-eksplisitt* og ofte mikses høyt i lydbildet (Gorbman 1987: 34-35, Haga 2004:

36-37). Både realityserien, såpeoperaen og tv-reklamen gjør bruk av en form for hyper-eksplisitt musikalsk formidling. Såpeoperaen benytter ledemotiv og spesifikke stemningstemaer for å presisere sitt handlingsinnhold (Silverman, Cassata og Skill 1983: 106). Den repeterende bruken av slike temaer muliggjør dermed musikkens evne til å være hyper-eksplisitt, ved at tilskueren gjenkjenner dens betydningselementer. Tv-reklamen er ikke et typisk melodramatisk format, men også her gjenspeiles nødvendigheten av en eksplisitt innholdsformidling ved at reklamens korte fremstilling krever en umiddelbar formidling. I tillegg har den noen melodramatiske tendenser ved at musikken er viktig i understreking av hendelsesforløpet, monologen eller dialogen i reklamefilmen (Bjurström og Lilliestam 1993: 32). Musikken må i slike tilfeller også her benyttes hyper-eksplisitt.

Realityseriens musikk tar også i bruk disse virkemidlene for å forsterke seriens innhold. I likhet med såpeoperaen benytter den stemningstemaer, og musikken er også viktig i understrekingen av hendelser og samtaler. Den benyttes for eksempel til å fremheve scenens emosjonalitet og tydeliggjøre dens innhold, noe som gjenspeiles i eksempelet fra oppgavens innledning der en av deltakerne må forlate gården grunnet en skade (eksempel 1, ”Avskjed”).³¹ Her fokuseres det blant annet på deltakernes følelser og tanker rundt det å miste en meddeltaker.³² Musikkens hyper-eksplisitte formidlingsevne er også nært relatert til musikalske konvensjoner, som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 4.

I følge fjernsynsforsker Horace Newcomb skal musikken i såpeoperaen skape *bevegelse* gjennom å konstruere overganger mellom tid og sted (Silverman, Cassata og Skill 1983: 104-105). Dette er også et sentralt element innenfor realityseriens musikk, og jeg vil derfor gå litt nærmere inn på dens rolle i disse overgangene. Innenfor film- og tv-musikkteori blir musikken som benyttes i overganger mellom to scener kalt *bro*. Dens oppgave er å skape en kontinuitet mellom scenene, og selv om dette blir betraktet som et noe oppbrukt musikalsk element,³³ vil jeg påstå at den fortsatt har en viktig funksjon, spesielt innenfor realitysjangeren.

³¹ Jeg vil i kapittelets siste del gå nærmere inn på hvordan musikken benyttes understrekende. For en fordypning i hvordan musikk er med på å formidle stemninger henviser jeg til avsnitt 4.2.1, s. 60, om stemninger og følelser.

³² Realityserier er generelt fokusert på deltakernes tanker og følelser, noe som bekreftes i den sterke bruken av deltakerkommentarer under ulike hendelser.

³³ Blant annet av Roy M. Prendergast, som hevder bruken av den musikalske bro er et forutsigbart og dermed et oppbrukt element (Prendergast 1992: 276).

I realityserier legges det *alltid* musikk i innledningen til en scene eller i overganger mellom to scener. Dette kan dermed betraktes som en musikalsk bro, men jeg velger videre i oppgaven å gi musikk som opptrer i slike sammenhenger betegnelsen *overgangsfunksjon*. Musikken som benyttes for å understøtte disse overgangene, kalles vanligvis for et "cue", en betegnelse jeg videre velger å kalle "signal". "(...) a cue is a section of music composed and/or chosen to interact with a given segment of cinematic action" (Brown 1994: 50). Filmmusikkforskeren Royal S. Brown påpeker at et standard filmmusikalsk signal er et musikalsk segment som følger de dramatiske og emosjonelle behovene handlingen fordrer. Den neglisjerer derfor den musikalske utviklingen som for eksempel akkordprogresjoner, modulasjoner og kadenser (ibid: 50-51). Dette kjennetegner også realityseriens bruk av musikalske signaler. De er ofte korte og fragmenterte uten noen form for musikalsk utvikling, og innenfor overgangsfunksjonen beveger de seg hyppig mellom to akkorder. Signalene kan dermed være av en noe ubestemmelig musikalsk karakter, og benyttes blant annet i overganger mellom scener for å binde handlingen sammen. Betegnelsen overgangsfunksjon kan også relateres til det Michel Chion kaller *forening* (unification) (Chion 1994: 47). Han hevder at filmlyd generelt forener og binder sammen bildenes flyt og klipp. Musikken kan blant annet omgå den temporale betingelsen i en audiovisuell forbindelse, ved at den skaper bro over de visuelle bruddene gjennom overlappende og sammenhengende lyd. Musikken er dermed med på å forene de visuelle klippene, og skaper en helhet (ibid). En slik funksjon har den også i overgangene.

Jeg velger videre å forholde meg til betegnelsen overgangsfunksjon. I relasjon til denne ønsker jeg i tillegg å trekke inn det Prendergast kaller *act-ins* (begynnelse) og *act-outs* (avslutning) i tv-serier. Disse er hovedsaklig betegnelser for musikalske og visuelle overganger til og fra reklamepausene, og er et mye brukt verktøy innenfor såpeoperaen. I motsetning til i norske tv-kanaler hvor konsesjonsvilkårene pålegger at reklamepauser skal atskilles tydelig fra programmets innhold ved hjelp av kanalens logo og en kort lydskutt, blir reklamen i USA flettet inn i programmets mange pauser slik at den ofte kan oppfattes som en del av handlingen. Act-ins og act-outs blir dermed et sentralt element for å skille selve programmet fra reklamen, og tv-seriens dramaturgi er ofte bygd opp rundt disse, da de benyttes som et viktig auditivt virkemiddel for å komme seg inn og ut av fortellingen. De har som oppgave å forberede tilskueren på at et narrativt segment går over i reklamepausen, i tillegg til å innlemme dem i historien i segmentet som følger etter reklamen (Thompson 2003: 16). Act-ins og act-outs benyttes også i realityserien, og jeg vil videre peke på hvordan

musikken benyttes formelt i denne sjangeren ved å trekke frem musikkbruken i act-ins, act-outs og overganger i *Farmen 2004*.

3.2.2 Realitymusikkens formelle funksjoner i *Farmen 2004*

Rick Altman skriver i sin artikkel "Deep Focus Sound: *Citizen Kane* and the Radio Aesthetic" (1994) om hvordan lydbruken i *Citizen Kane* (1942) opptrer narrativt og diskursivt. Lyden er narrativ når den oppfattes som sammenhengende med innholdet i filmens fortelling, men idet den er med på å fremheve ulike konturer av filmens struktur, er den diskursiv (Altman 1994: 5). Dette forholdet er også overførbart på musikken, hvor musikalsk narrativitet kan betraktes som et auditivt virkemiddel som benyttes for å understreke filmens fortelling. Musikalsk diskursivitet er derimot et virkemiddel som legger opp til å påvirke eller manipulere publikums oppmerksomhet mot en konkret lesning av innholdet. Dette kan gjøres ved bruk av sterke volumendringer i lyd og musikk, som for eksempel ved overgang fra en svak musikksekvens spilt av få instrumenter, til en sterk sekvens spilt av et tutti symfoniorkester.³⁴ Relatert til realityserien vil jeg betegne bruken av act-ins og act-outs som typisk diskursive elementer, da musikkens rolle i disse er å vekke publikums oppmerksomhet og fortelle om endringer og viktige hendelser innenfor historien.

En tv-series *act-in* er den første sekvensen som vises etter reklamepausen. Visuelt består en *act-in* ofte av et etableringsbilde av en bygning, som deretter går over i en dialog som foregår i et rom innenfor denne bygningen. En *act-in* etablerer altså området der den påfølgende handlingen finner sted. Musikken er i denne sammenhengen av forholdsvis nøytral karakter (Prendergast 1992: 281). Den benyttes ikke typisk for å samsvare med bildene, men får i kraft av stil og sjanger ofte en *signalfunksjon* ved at den kan fortelle tilskueren om hvilken serie som begynner. Slik musikkbruk finnes også innenfor tv-reklamen i form av *signaturl melodier* – en spesiell melodi som skal betegne reklamens vare eller varemerke (Bjurström og Lilliestam 1993: 71). I begge tilfeller benyttes musikken som et verktøy for enten å fortelle om hvilken reklame som vises eller hvilken tv-serie som er i ferd med å begynne. Den får i slike tilfeller dermed en diskursiv funksjon ved at den kommuniserer med tilskueren.

Act-ins i *Farmen 2004* forekommer i begynnelsen av hver episode og umiddelbart etter reklamepausene. Serien må disse stedene etablere handlingens lokalitet, og i bildene vises det derfor ofte fjord og fjell samt en gammel seter som er stedet hvor innspillingen foregår.

³⁴ Et eksempel på slik musikkbruk finnes blant annet i Joseph Haydns symfoni nr. 94, "Paukeslagsymfonien".

Deretter klippes det til et av områdene på gården hvor den påfølgende handlingen finner sted. Musikkens funksjon i denne sammenhengen er å innlede serien på samme måte som i såpeserien, og i kraft av seg selv kan den også være med på å fortelle hvilken serie som begynner. I motsetning til såpeserien som blir vist år etter år, har derimot ikke realityserien like lang fartstid på tv, noe som kan resultere i at musikken ikke får et like sterkt signal. Dette gjelder også for *Farmen 2004*. Dermed vil jeg relatere bruken av act-ins til overgangsfunksjonen, da musikken som benyttes tydelig er med på å binde sammen de ulike klippene til en kontinuerende helhet. Et eksempel på dette finnes blant annet i eksempel 2, ”Act-in”. Sekvensen viser innledningen etter reklamepausen, og det visuelle består av ulike bilder av en sildrende bekk og to av deltakernes tur mot markedet. I lydbildet ligger deretter en låt spilt av kassegitar, bass og trommer, og over dette høres en voice-over som forteller om deltakernes gjøremål. Musikkens helhet er med på å binde denne innledningens (”act-inens”) klipp til en helhet, og den får i slike tilfeller dermed også en overgangsfunksjon. Musikkens dobbeltoppgave vil jeg videre betrakte som representativ for alle *Farmens* act-ins.

Bilde 1: Act-in



Hyppigheten av musikk i *Farmen 2004* varierer fra episode til episode, men som jeg påpekte ovenfor, finnes det *alltid* musikk i overganger mellom scener. Visuelt består disse overgangene som oftest av naturbilder av ruvende fjell og flotte fjorder, av sildrende bekker eller svaiende blomster, eller av dyrene på gården. I tillegg benyttes det ofte bilder av deltakerne og deres daglige gjøremål. Bildenes funksjon blir dermed å skape et visuelt skille mellom to ulike scenarier eller handlinger. Dette hadde derimot ikke fungert like effektivt uten det musikalske bidraget. Musikkens enhetlige struktur er med på å skape en naturlig overgang mellom scenene, samtidig som den former en kontinuitet i den visuelle montasjesekvensen. Jeg velger derfor å tilskrive den en overgangsfunksjon. Musikkbruken i disse sekvensene varierer, men felles for alle er at den har minimalt med tid til å utvikle seg formmessig og tonalt, og den kan derfor ofte oppfattes som noe statisk. Et eksempel på dette finnes i eksempel 3, ”Mentor”, hvor musikken benyttes i en overgang fra deltakernes arbeid med ukesoppdraget og mentors godkjenning av dette. Sekvensen innledes med bilder av

mentor kjørende med hest og kjerre opp mot gården, som deretter klippes til bilder av deltakerne som åpner porten for ham, og avsluttes med at han kjører inn porten. Musikken består av brutte akkorder i piano hvor de øverste tonene danner en form for melodi. Dens tonale utgangspunkt er a-moll, og musikken beveger seg deretter sekundvis nedover skalaen via G-dur til F-dur, hvor hver akkord ligger over to 4/4-takter. Under dette fyller en synthlyd ut akkordene, og overgangene mellom de ulike toneartene markeres i pauker. Musikken får dermed ingen utviklende tonal retning, og den repeterende rytmen i piano og slagverk medvirker til at den oppfattes som statisk. Allikevel vil dens helhet være med på å skape en kontinuitet i bildene, og denne sekvensen kan stå som eksempel på en representativ musikkbruk i slike overganger.

Det finnes imidlertid også avvik fra denne representative musikkbruken i overgangene, noe blant annet innledningssegmentet i eksempel 4, "Gårdsarbeid" representerer.³⁵ Musikken starter umiddelbart etter introduksjonssekvensens slutt og leder over i en innledning som etablerer episoden. Visuelt klippes det mellom bilder av ulike gjøremål på gården, som melking av ei geit, ei ku og jaging av ei geit ut av et hus. I sekvensens begynnelse og slutt vises det i tillegg oversiktsbilder av oppholdshuset på gården, hvor fjord og fjell ligger i bakgrunnen. Denne etablerende sekvensen er av to minutters varighet, noe som muliggjør musikalsk utvikling både tonalt og formmessig. Dette benyttes gjennom å anvende en popmusikkklåt bestående av kassegitar, bass og trommer. Musikken har i tillegg en strukturell oppbygging bestående av introduksjon, hoveddel og en form for bro, noe som er uvanlig i store deler av *Farmens* musikk. Den beveger seg også konvensjonelt mellom akkordene innenfor B^b-dur ved å veksle mellom tonika, subdominant og dominant, og står dermed i et motsetningsforhold til de fleste overganger i serien der det for det meste veksles mellom to ulike akkorder. Det etableres i denne sekvensen dermed en form for musikalsk retning.

Figur 2: Popmusikkklåt – basslinje med kassegitarens akkorder, hoveddel



³⁵ I *Farmen 2004* består innledningen av preludium, en innledningssekvens (som er lik hver gang) og et innledningssegment, som jeg har betegnet som en act-in.

Låten introduseres av en kassegitar som presenterer melodien og akkordene. Deretter blir den akkompagnert av bass, trommer og tamburin, og musikkens akkorder og rytmiske grunnlag gir den et inntrykk av å være en blanding av trivelig popmusikk og visemusikk. Dens fremtoning er også med på å fortolke innholdet i sekvensen i denne retningen, og gir bildene et harmonisk innhold.

Jeg velger å betegne denne sekvensen som en blanding av act-in og overgang. Den fremtrer som en act-in ved at det visuelle avslutning er med på å etablere den påfølgende dialogens tilholdssted, samtidig som at bildene gir en generell oversikt over forholdene på gården med hensyn til bygningers plassering og deltakernes daglige gjøremål. Musikken får videre en overgangsfunksjon ved at dens kontinuitet er med på å binde sammen bildene til en helhetlig sekvens. Forløpet virker derfor naturlig med hensyn til klipping mellom visuelle tablåer og klipping i tid. Musikkens positive grunnstemning medvirker i tillegg til at bildene verken virker triste eller dramatiske, men er med på å formidle den noe nøytrale stemningen på gården. Det visuelle kan i denne sammenhengen dermed betraktes å fungere som en act-in, mens musikken har en overgangsfunksjon på lik linje med de andre overgangene i serien.

Act-outs befinner seg i slutten av en scene, og har en mer dramatisk oppbygging enn act-ins i form av at de inneholder et handlingsklimaks. Dette klimakset etterfølges deretter enten av en reklamepause eller en avslutning på selve episoden. Musikken har i denne sammenhengen en utfordrende rolle da den på kort tid kastes inn i handlingen med flere korte, dramatiske beskrivelser, for deretter å forsvinne like fort som den kom (Prendergast 1992: 276). “*Musical cues*, a dramatic point in the action, or a shot of a familiar locale are other conventional lead-ins to the break and to the resumption of the narrative” (Thompson 2003: 16, min utheving). Act-outs er et vanlig narrativt verktøy innenfor såpeoperaen, men finnes sjeldent i den formen jeg beskrev ovenfor i realityserien. Jeg vil derimot trekke frem den audiovisuelle sekvensen som vises umiddelbart etter at seriens handlingsinnhold er avsluttet, som et eksempel på act-outs. Disse sekvensene blir ofte betegnet som ”etter pausen”-klipp eller ”neste episode”-klipp da de formidler de mest dramatiske hendelsene som skal etter pausen eller i neste episode, og jeg har valgt å kalle slike sekvenser *postludium*. Da det ofte er disse som skaper de ulike episodenes dramatiske klimaks, vil jeg dermed betrakte de som realityseriens act-out.

Strukturelt er både preludiet og postludiet bygd opp på lik måte ved at det veksles mellom en forklarende fortellerstemme (voice-over), deltakernes fortrolige, kritiske eller baksnakkende

samtaler, vesentlige handlinger som ofte har et dramatisk innhold og deltakerens monolog til produksjonen. Musikken fortøner seg likt i begge segmentene og følger opp den dramatikken som formidles i bildene. Den består av dype strykere som ligger på et orgelpunkt i et kvartforhold mellom store A og lille D. Disse har i tillegg en ”vrengt” eller metallisk effekt over seg som ligner munnharpens toner og overtoner, og sammen med kvartforholdet utløser dette tydelige folkemusikalske assosiasjoner.³⁶ Musikken sender på denne måten ut to signaler. På den ene siden formidler den det jeg velger å kalle ”spenningssignaler” der musikken verken gir en følelse av dur eller moll, men forholder seg lik og statisk under hele segmentet. De mørke orgeltonene gir også forbindelse til denne spenningen. For det andre er musikken bygd opp rundt noen spesifikke folkemusikalske elementer slik som bruken av orgeltoner i kvartforhold, og gjennom dette gir den assosiasjoner til det landlige og gammeldage. Den er dermed med på å etablere handlingens kontekst.

Jeg vil altså trekke frem postludiet i *Farmen 2004* som et eksempel på act-out. Det er tydelig med på å bygge opp mot et handlingsklimaks ved å fremheve de delene av den påfølgende episoden som inneholder mest intriger, krasse kommentarer og unormale handlinger. Musikken vil ved hjelp av sine konvensjonelle spenningssignaler også markere dette klimaket. Også i *Robinsonekspedisjonen 2004* benyttes postludiet som en form for act-out.³⁷ Det visuelle ligner innholdet i *Farmen 2004* med klipp fra forestående handlinger og deltakerkommentarer. Det innledes med programmets logo, og postludiets begynnelse markeres i musikken ved en kort og markert d-mollakkord i strykere. Den glir deretter over i en pulserende trommerytme, som skaper en lignende intensitet som i *Farmens* postludium. Musikken bygger deretter opp mot et klimaks ved hjelp av en kort trommevirvel, og avsluttes med den samme korte d-mollakkorden som ble benyttet i begynnelsen. Deretter går bildet over i reklamepausen. Jeg vil med utgangspunkt i disse eksemplene derfor betegne bruken av preludium som realityseriens act-outs.

Act-ins og act-outs kan også sammenlignes med tv-reklamens bruk av *musikalsk bumper*. I tv-reklamen er det viktig å skape et skille mellom de ulike reklameinnslagene ved å lage en distinkt innledning eller avslutning. Musikken blir benyttet som et effektivt virkemiddel for å tydeliggjøre dette, i form av et markant signal, en kadens eller en distinkt musikalsk figur som setter et markert punktum (Bjurström og Lilliestam 1993: 69). Den avsluttende bruken av den musikalske bumperen kan dermed ligne act-outs ved at begge benyttes for å skape et

³⁶ For et eksempel på *Farmens* preludium, se eksempel 5, ”Preludium”.

³⁷ Se eksempel 6, ”Postludium”.

auditivt klimaks mot slutten av en visuell sekvens, i tillegg til å markere et skille. I følge Karlin og Wright er bumperen et av de musikalske elementene som tydeligst skiller tv-musikken fra filmmusikken (Karlin og Wright 2004: 436). Jeg vil hevde at act-ins og act-outs faller inn under samme kategori, og at de har utviklet seg til å bli en tv-musikalsk konvensjon.

Musikken i *Farmen 2004* får i sammenheng med act-ins, act-outs og i overganger mellom scener noen formelle funksjoner ved at den skaper kontinuitet i den visuelle fremstillingen. I disse sekvensene består musikken tydelig av små fragmenter av biblioteksmusikk. I enkelte tilfeller får den derimot mulighet til å utfolde seg strukturelt og harmonisk, og i tillegg til å skape kontinuitet får den dermed en mer innholdsmessig funksjon ved at den understøtter bildenes handlingsinnhold. Dette gjelder spesielt i act-ins og act-outs, og disse kan i enkelte tilfeller dermed tilskrives en narrativ funksjon. Dette danner videre utgangspunktet for neste del hvor jeg vil gå nærmere inn på hvordan musikken kan opptre narrativt i relasjon til realityserier.

3.3 TV-musikkens narrative trekk

I begynnelsen av dette kapittelet relaterte jeg musikkens narrative funksjoner til det innholdsmessige ved bildenes fortelling. Idet musikken er med på å understreke og markere den narrative diskursens begivenheter, geografiske plasseringer og tidsmessig utstrekning, kan den tilskrives en slik funksjon. Musikken har i denne sammenheng *fortellingen* i filmen eller tv-serien som sin hovedhensikt.³⁸ I innledningskapittelet presenterte jeg hvordan Gorbman mener at musikken kan inneha ulike *narrative signal* (narrative cueing) (Gorbman 1987: 73-91). Jeg vil i denne delen fokusere på hvordan disse signalene blir benyttet i relasjon til realityserien med fokus på musikken i *Farmen 2004*.

Gorbman skiller mellom to ulike narrative signaler. Musikken kan for det første inneha referensielle signaler ved at den formidler generell narrativ informasjon om handlingsinnholdet. Musikken i åpningssekvensen er eksempelvis med på å definere hvilken sjanger den påfølgende filmen eller serien befinner seg i, det være seg western eller science fiction. Samtidig ilegger den historien en stemning, i tillegg til å introdusere musikalske temaer som benyttes senere i handlingen (ibid: 82). I det musikken benytter disse temaene i

³⁸ I motsetning til den diskursive musikkbruken som har kommunikasjonen med publikum som sin hovedhensikt.

formidlingen av historien, gjør den dermed bruk av referensielle signaler. Musikken kan også gi disse signalene ved at den via etablerte musikalske konvensjoner kan karakterisere tid og miljø, eller vektlegge en karakters subjektivitet gjennom bruk av ledemotiv (ibid: 83).³⁹ Musikk som forholder seg til den overordnede fortellingen, inneholder dermed referensielle narrative signaler.

Idet musikken forankrer bildet til en spesifikk mening, innehar musikken derimot konnotative signaler.⁴⁰ Den kan ved bruk av elementer som melodi, instrumentasjon og rytme illustrere, fremheve, understreke og poengtere den narrative handlingen overfor tilskueren (ibid: 82). Samtidig har den mulighet til å uttrykke stemninger og i samarbeid med andre lyder fortolke narrative handlinger, i tillegg til å eksempelvis indikere ulike karakterers verdier, moral og klasse (ibid: 84). Musikken er bærer av et rikt sett med konnotasjoner og har i den forbindelse en utrolig evne til å påvirke stemninger i bildene. Konnotasjonene har sitt utgangspunkt i de musikalske konvensjonene, som også står sentralt i oppbyggingen av disse signalene. "Even music that attempts to subvert the principles of classical scoring will connote *something* when played with narrative images" (ibid: 86). Gorbman betegner *illustrasjon* som et typisk konnotativt signal, og to hyppige teknikker som benyttes innenfor dette er *mickey mousing* og *stinger*. Med mickey-mousing menes en tett synkronisering mellom musikk og bilde, der musikken "imiterer" bildenes ulike bevegelser (Larsen 2005: 92, Gorbman 1987: 88). Med stinger menes et musikalsk forzando som benyttes for å illustrere dramatik og spenning (Gorbman 1987: 88). Sistnevnte benyttes ofte i handlingens vendepunkter. De konnotative narrative signalene forholder seg dermed til det mer spesifikke handlingsinnhold i de enkelte scenene.

Realitymusikken benytter i likhet med filmmusikken narrative signaler i formidlingen av handlingsinnholdet, og jeg vil ta utgangspunkt i denne terminologien når jeg videre skal knytte musikken til realityseriens dramaturgiske oppbygging. Jeg vil derimot benytte mine egne begreper i analysen, da jeg mener musikken kan fungere narrativt på tre ulike måter i realityserier; den kan være *understrekende*, *fortellende* og *tematisk*. Disse funksjonene kan deretter relateres til musikkens narrative signaler. Den understrekende musikken benyttes for eksempel som oftest illustrativt idet den skal forsterke hendelser og bevegelser i bildet. Musikk som betraktes som fortellende, gjør videre i stor grad bruk av musikalske

³⁹ Et ledemotiv er et musikalsk tema som benyttes i relasjon til bilder for å understreke en person, et sted, en sinnstilstand o.l.

⁴⁰ For en diskusjon av begrepet "forankring" henviser jeg til avsnitt 4.2.3, s. 66, om modifierende eller forankrende musikk.

konvensjoner, og er basert på de konnotative signalene. Den tematiske musikkbruken benytter seg derimot av temaer som blir introdusert i begynnelsen av serien, og kan dermed knyttes til de referensielle signalene. Før jeg forklarer denne musikkbruken, vil jeg derimot gå inn på en diskusjon rundt narrativitetsproblematikken i relasjon til musikk. Kapittelet avsluttes deretter med en fordykning i den narrative musikkbruken i *Farmen 2004*.

3.3.1 Musikalsk narrativitet?

Betegnelsen ”musikkens narrative funksjoner” kan betraktes som noe problematisk. Selve ordet narrativ betyr fortellende, men kan musikk i seg selv formidle en fortelling? Og på grunnlag av dette: kan musikk i realityserier betraktes som fortellende? I min videre diskusjon vil jeg presisere at jeg med musikk i denne sammenhengen mener instrumentalmusikk med rot i den vestlige kunstmusikktradisjonen, da sjangeren har vært en viktig forløper for både film- og tv-musikken. Klassisk kunstmusikk som opera, operetter, syngespill og en stor del av populærmusikken formidler sitt innhold ved hjelp av tekst, og har dermed en enklere mulighet til å fortelle en historie. Dette privilegiet tilskrives derimot ikke instrumentalmusikken, men kan den allikevel være formidler av en fortelling?

Strukturert bevegelse i tid, fremdrift, målrettethed osv.: dette er træk som også er karakteristiske for narrative diskurser – hvilket har fået en hel del moderne musikologer til at hævde at vestlig musik simpelthen er narrativ (Larsen 1998: 15).

Larsen hevder at musikk ikke kan formidle en fortelling bare fordi det musikalske materialet er strukturert på en måte som minner om organiseringen av innholdet i narrative diskurser.⁴¹ Han begrunner dette med at musikken mangler det grunnleggende elementet av å være en *representerende* kunstart, hvor den med egne midler kan formidle et konkret handlingsinnhold (ibid: 8). I tillegg har den et relativt begrenset semiotisk system sammenlignet med for eksempel språket, noe som reduserer dens mulighet til å fortelle en historie. Både Larsen og musikk sosiolog Tia DeNora fremhever derimot at musikken i den vestlige kulturen innehar noen semiotiske koder som er lenket til ulike nivåer av subjektiv bevissthet og sosiale strukturer. Med dette menes at noen musikkformer, som ulike melodier, fraser, musikktyper og sjangere, har blitt tildelt relativt konvensjonelle betydninger (DeNora

⁴¹ I Larsens artikkel ”Filmmusikkens narrativitet” (1998) påpeker han at selv den minimalistiske definisjon av begrepet narrativitet inneholder elementer av typen ”representasjon”, ”diskurs”, ”begivenhetsrekke”, ”kronologi”, ”kausaltitet”, ”antromorfe agenter”, ”prosjekter” og ”mål”. Han mener musikken kan beskrives som et kronologisk forløp av ulike begivenheter, og at mange musikkformer er kausalt organisert, men at den mangler hovedessensen i et narrativ da den ikke er *representerende*, noe som innebærer at musikken ikke har mulighet til å fortelle om narrative agenter og deres prosjekter (Larsen 1998: 8).

2000: 21, Larsen 1998: 11). Den kan blant annet skissere geografiske plasser ved å for eksempel benytte sekkepipe for å legge handlingen til Skottland, kastanjetter og klassisk flamencogitar for å formidle Spania, eller utdrag fra "The Star-Spangled Banner" for å skildre Amerika. I tillegg kan tidsepoker bestemmes ved hjelp av musikk ved at for eksempel visse valsetyper betyr "Wien på 1800-tallet" (Larsen 1998: 11).

Jeg vil hevde at musikk som baseres på slike former for musikalske konvensjoner kan formidle et omriss av en fortelling. Larsen påpeker blant annet at denne musikken kan ha klare tegnfunksjoner når den benyttes i filmsammenheng i samspill med bilder og dialog, og at det er denne Gorbman har i tankene i det hun presenterer sitt begrep "narrative signaler" (ibid). Men selv om musikk kan formidle spesifikke tegn i kraft av seg selv, vil det ikke dermed si at den er narrativ. Derfor kan det i relasjon til dette være interessant å trekke inn DeNora, som påpeker viktigheten av å se utenfor musikken "i seg selv". Det er ofte mer fruktbart å sette den i sammenheng med konteksten og omvendt. Idet tilskueren blir presentert for et flerdimensjonalt medium som opera eller film, ser hun i musikken etter signaler som kan fortolke en person eller en handling. På samme måte letes det i handlingen og i karakterfremstillinger for å forstå musikken (DeNora 2000: 28). Dette kommer spesielt til uttrykk idet lik musikk blir benyttet for å uttrykke to ulike forhold i en film. Tilskueren må dermed benytte seg av de andre tegnsystemene i forståelsen av dens betydning. "Musical and textual meaning are interrelated, co-productive; the specific properties of each may be used (...) to clarify the other" (ibid). Det er derfor ikke mulig å ha eksklusiv fokus på musikken i seg selv, da dens semiotiske kapasitet er et resultat av dens intertekstuelle forhold til mange andre elementer (ibid). Dette understrekes også av Larsen, som påpeker at det i kraft av musikken tilføres noen sentrale deler til det samlede narrative system, som for eksempel at det i en gitt film er viktig narrativ informasjon som kun gis i musikken, mens bilder og dialog supplerer med annen informasjon (Larsen 1998: 8).⁴²

Det er altså mer fruktbart å omtale musikkens narrativitet i et intertekstuellet forhold. Dens fortelling kan komme til uttrykk ved hjelp av relasjonelle anliggender som mottaker og konteksten den opptrer i, og kan i denne sammenheng tilskrives narrative *funksjoner*. Både Larsen og Gorbman bekrefter at musikk kan tolkes i denne retning når den inngår i samspill med andre uttrykksmidler. Operaforsker Carolyn Abbate berører noe lignende i sin bok

⁴² Dette kan videre relateres til musikken som et forankrende element i film og tv. I kapittel 4, avsnitt 4.2.3, s. 66, tar jeg blant annet for meg hvordan filmens elementer kan betraktes som indikatorer i en scene, mens musikken modifierer et handlingsinnhold. Forholdet mellom disse elementene er dermed avgjørende for å forstå musikkens narrative innhold.

Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century (1991). Hun hevder at det ikke finnes et definitivt svar på om musikken kan være narrativ, men hun mener at den kan være ”in a narrative mode”, selv om vi ikke vet hva den forteller (Abbate 1991: 27). Alle tre påpeker dermed at er det viktig å se musikkens narrativitet i relasjon til andre elementer, og jeg vil påstå at dette intertekstuelle forholdet er grunnleggende i forståelsen av hvordan den kan opptre fortellende i en audiovisuell sammenheng.

Jeg vil med utgangspunkt i disse betraktningene påpeke at musikk ikke kan være en fortelling, men ”noe i retning av” en fortelling, eller som Larsen påpeker, ”noe i retning av” en fortellings underliggende struktur – en klingende, fremadrettet bevegelse, en serie ubestemtheter og spenningsbuer som oppbygges og utløses” (Larsen 2005: 209). Den innehar noen egenskaper som kan minne om de strukturene som genererer narrative tekster, og på denne måten kan den betraktes som narrativ. Den kan også narrativiseres ved hjelp av en tekstlig beskrivelse, som i programmusikk, eller ved å bli innføydd i et narrativt system som i filmen eller realityserien (Larsen 1998: 15, Larsen 2005: 209). Musikken er i alle tilfeller en del av den audiovisuelle historien, og har ofte stor innflytelse på opplevelsen og tolkningen av den. Dermed vil jeg altså påstå at musikk kan være fortellende, slik jeg hevdet i begynnelsen av denne delen. På bakgrunn av denne teorien vil jeg videre belyse hvordan musikken kan opptre narrativt i *Farmen 2004*.

3.3.2 Narrativ musikkbruk i *Farmen 2004*

Som jeg påpekte ovenfor, vil jeg hevde at musikken i *Farmen 2004* hovedsakelig opptre narrativt ved å være understrekende, fortellende og tematisk. Sammen danner disse tre nivåene musikkens grunnleggende narrative funksjoner i realityserien, og jeg vil derfor ta utgangspunkt i denne inndelingen i min analyse. Jeg vil videre fordype meg i hvordan musikken forholder seg til seriens segmenterte oppbygging, til dens vendepunkter og klimaks og til den tematisk rettede handlingsoppbyggingen i realityserien innehar.

Understrekende musikkbruk

Larsen hevder at musikk i film og tv er underordnet det narrative prosjekt. Dens oppgave er med sine spesifikke egenskaper å hjelpe til med å klargjøre fortellingens bevegelser (Larsen 1988: 31). Dette er spesielt viktig innenfor tv-sjangeren hvor det ikke er rom for narrative uklarheter. På samme måte som filmmusikken benyttes derfor realityseriens musikk til å ”fremheve, foregripe og ’tolke’ enkelte avgjørende begivenheter i fortellingen” (Larsen 2005: 212). Den kan eksempelvis presisere en scenes tempo gjennom å tilpasses bildenes

bevegelser, den kan påvirke billedlige opplevelser som at ulike ”slag” i musikken sammenfaller med brå hendelser i handlingen, eller den kan være med på å illustrere eller understreke en hendelse i dialogen som er av viktig narrativ betydning. Den kan også fremheve en narrativ *endring* som ikke vises i bildene (Larsen 1988: 34), for eksempel gjennom å fungere som forvarsel. Når musikken benyttes på denne måten i en realityserie, tilskriver jeg den en *understrekende* narrativ funksjon. Denne kan som tidligere forklart relateres til Gorbmans konnotative narrative signaler, hvor musikken er med på å betone, fremheve og poengtere det narrative (Gorbman 1987: 82).

I begynnelsen av kapittelet presenterte jeg den dramaturgiske oppbyggingen i *Farmen 2004*. Der påpekte jeg at hver episode inneholder spenningsbuer og minst ett vendepunkt, og at hver tredje episode består av et klimaks. Vendepunktene er basert på konseptets faste, ukentlige hendelser, som valg av storbonde, første- og andrekjempe samt Ting og tvekamp. Videre er musikken som akkompagnerer disse hendelsene ofte av lik eller lignende karakter. Den er også avhengig av å være spesifikk og tydelig i sin formidling da den skal gjenspeile og spesifisere handlingens innhold. Som Gorbman formulerer det: ”A music cue’s signification – eerie, pastoral, jazzy-sophisticated, romantic – must be instantly recognized as such in order to work” (ibid: 4). Realitymusikken må derfor rette seg spesifikt inn mot de ulike segmentenes innhold, og den gjør dette ved hjelp av narrative signaler.

Førstekjempevalget eksemplifiserer seriens representative bruk av disse signalene, i tillegg til å betegne ett av vendepunktene i serien. I eksempel 7, ”Førstekjempevalg 1” (tidskode 01:22), innledes valget med at storbonden ønsker velkommen, og i musikken legges en orgeltone i dype strykere i tillegg til en paukevirvel. Musikkens mørke fremtoning er dermed med på å understreke alvoret i situasjonen og danner i tillegg begynnelsen på en spenningsbue. Den fader ut idet storbonden skal oppsummere arbeidet på gården, og setter inn igjen i det storbonden begynner på sitt resonnement for valget av førstekjempe. Den består av to celloer hvorav den ene blir liggende på en orgeltone på lille D^b, mens den andre spiller en melodi. Musikksekvensen er preget av moll, forholdningsakkorder og dissonanser, og denne kombinasjonen er med på å fremheve og understreke den intense spenningen hos deltakerne rundt bordet. Vendepunktet kommer idet storbonden forteller hvem som skal bli førstekjempe, og dette markeres musikalsk ved et stortrommeslag etterfulgt av en ny orgeltone som fremføres med lik munnharpevreng som i preludiet. Musikken får i dette eksempelet dermed en illustrerende funksjon ved å danne et musikalsk stinger, i tillegg til en

understrekende narrativ funksjon. Jeg vil også betegne denne musikkbruken som eksempel på hvordan den kan benyttes hyper-eksplisitt i relasjon til handlingens dramatiske innhold.

Musikken som anvendes i understrekingen av seriens førstekjempevalg er ikke identisk under alle valgene, men er som regel av lik karakter. Den er ofte basert på moll og dissonanser, og for å høyne spenningsnivået benyttes orgeltoner. Dette gjenspeiles blant annet i eksempel 8, ”Førstekjempevalg 2”, hvor orgeltonen ligger på store D spilt av dype strykere. Den setter inn idet storbonden formidler at førstekjempen skal velges, og danner et musikalsk bakteppe under storbondens resonering. Over dette legges i tillegg noen sporadiske meloditoner i piano og chimes. Piano spiller to åpne akkorder i et dissonerende forhold til orgeltonen, og etter et langt opphold følger deretter chimes med en åpen G-durakkord. Musikkens spenningsforhold er med på å understreke det narrative innholdet, og gjennom repetisjon skaper den en form for intensitet som kan relateres til nettopp førstekjempevalget. Den kan dermed i kraft av seg selv være med på å fortelle om handlingen i bildene. Musikken er i tillegg et godt eksempel på hvordan de musikalske signalene innenfor tv-sjangeren ofte neglisjerer akkordprogresjoner og musikalsk utvikling, ved at den forholder seg til en statisk orgeltonebruk.

I realityserier generelt vil konkurransesituasjonene være det tydeligste eksempelet på hvordan musikken opptrer understrekende. I *Farmen 2004* legges konkurransene til tvekampen, og musikken benyttes hyppig i skildringen av de fysiske hendelsene i bildene. Den får i slike sammenhenger dermed en illustrerende funksjon, og kan betraktes som et konnotativt narrativt signal. Før jeg går dypere inn på musikken under tvekampen, vil jeg derimot først trekke frem innledningen til selve kampen da denne prosessen er lik hver gang, både auditivt og visuelt. Ved å benytte lik musikk i slike prosesser får musikken dermed det filmmusikkforskeren Anahid Kassabian kaller en hentydende funksjon, ved at et spesifikt musikalsk sitat benyttes for å fremkalle et spesielt narrativ (Kassabian 2001: 50). I dette tilfellet vil altså musikken hentyde at tvekampen er i ferd med å begynne. Musikken får dermed en form for signalfunksjon og benyttes som et diskursivt virkemiddel ved å fortelle tilskueren om den etterfølgende kampen.

Jeg har valgt å kalle denne sekvensen for ”marsj til tvekamp” (eksempel 9).⁴³ Den innledes vanligvis med at strykere og en paukevirvel spiller en orgeltone på lille C, samtidig med at

⁴³ Etter at Tinget er hevet, gjøres det klart for tvekamp mellom de to kjempene, og den første sekvensen som vises etter Tinget, er altså ”marsj til tvekamp”.

programlederen forteller de andre deltakerne hvilken gren de to kjempene skal konkurrere i. Musikken fungerer dermed som en slags opptakt til selve marsjen. Deretter går den over i noe jeg velger å kalle ”slagmusikk” da lydbildet er sterkt rytmisk betont. Denne starter idet bildene viser deltakernes marsj mot tvekampen. Disse fremstilles i både i vanlig tempo og i sakte film, og viser deltakerne fra mange ulike vinkler. De har ofte en hard klipping (ikke crossfading) som sammenfaller med slagene i musikken, noe som gjør bildene forholdsvis rytmiske.

Bilde 2: ”Marsj til tvekamp”



Musikkens fire første takter består av rytmer spilt av ulike slagverksinstrumenter som skarptromme og stortromme. I tillegg betoner kontrabass den samme rytmen på store G, og til sammen skaper disse elementene den slagbaserte grunnrytmen jeg refererte til over. Deretter legges et rytmeegg med en motrytme over dette. Etter fire takter setter lyse synthstrykere inn med et akkordteppe i g-moll.⁴⁴ Musikken formidler dermed to ting: rytmen er med på å understreke handlingsforholdet, nemlig marsjen. Musikkens mollbaserte utgangspunkt er i tillegg med på å forsterke det spennende forholdet ved en tvekamp. Sammen skaper dette en forholdsvis hard og betont musikalsk formidling som minner om en form for ”marsj til retterstedet”, noe denne sekvensen også kan betraktes som. Eksempelet får i tillegg funksjon av å være del av en spenningsbue mot det som til slutt danner ukens klimaks, nemlig tvekampen.

Figur 3: ”Marsj til tvekamp” – rytme⁴⁵



⁴⁴ I noen av episodene legges det også hele åtte takter med rytme før akkordgrunnlaget setter inn.

⁴⁵ Øverste linje fremstiller rytmeegg, nederste linje er kontrabass, stortromme og skarptromme. Sistnevnte spiller også en virvel før hver fjerdedelsnote, og bidrar til å opprettholde marsjfølelsen.

Den etterfølgende kampen består i de fleste tilfeller av en fysisk konkurranse. Musikken er med på å understreke handlingen i bildene, samt å illustrere de ulike bevegelsene i det visuelle. I eksempel 10, ”Tvekamp”, skal de to kjempene konkurrere i ”belte”, som går ut på at de bindes sammen og skal prøve å skyve hverandre over på motsatt side av ”banen”. Det visuelle baseres derfor på mange bevegelser, og musikken er med på å understreke deler av disse ved å formidle en rytme i et forholdsvis hurtig tempo. Rytmen spilles av kontrabass og pauker, hvor førstnevnte fremfører åttendedelsnoter på lille D, mens paukene er stemt til D1 og er med på å markere andre og fjerde slag i takten med henholdsvis en firedel og to åttendedeler. Musikken består i tillegg av et melodisk lag, hvor strykere spiller en forholdsvis enkel og monoton figur som benyttes sporadisk over rytmeunderlaget:

Figur 4: Stryketema under tvekamp



Musikken er her av en forholdsvis statisk karakter, og sammen med det h-mollbaserte melodiske utgangspunktet er den dermed med på å formidle spenningen ved en slik tvekamp. Den forklarer derimot ikke hver enkelt bevegelse i handlingen, men illustrerer heller bildenes intensitet. Den får samtidig en understrekende funksjon, og koblingen mellom musikk og bilde er i tillegg med på å videreformidle spenningsbuen fra ”marsj til tvekamp”.

Videre i kampen får en av etter hvert kjempene overtaket, og i det hun er like ved å avgjøre det hele ved å feste motstanderen på sin krok, endres musikken (tidskode 01:35). Den understreker den narrative endringen ved å forandre parametere som tempo og rytme. Dype strykere legger seg på en liten D, stortrommen markerer eneren i hver 4/4-takt, samtidig som at skarptromme uten seide⁴⁶ spiller en form for langsom trommemarsj. Over dette legges i tillegg en form for gregoriansk melodi sunget av et mannskor, og denne musikalske sammensetningen er med på å øke intensiteten i det narrative. Handlingen forandrer derimot retning idet den ene kjempen klarer å rive seg løs, og dette markeres i musikken ved et slag utført av stortromme og cymbal samt en avsluttende d-mollakkord. Dette slaget kan igjen betraktes som et musikalsk stinger, og musikken får en tydelig illustrerende funksjon i denne sammenhengen.

⁴⁶ Skarptrommen får dermed en tom-tom lyd.

Videre endres musikken ved å gå tilbake til segmentets musikalske utgangspunkt, samtidig som at konkurransen fortsetter. Etter noen sekunder faller derimot begge kjempene slik at den ene deltakeren ender på ryggen og slår hodet. Fallet understrekes musikalsk ved at stortromme, pauke og cymbaler lager en markering som sammenfaller med det visuelle markerte bevegelse (tidskode 03:00). Den skadede deltakerens emosjonelle reaksjon blir deretter understreket i musikken ved at lyse strykerer spiller en d-mollakkord, og den gir oss dermed et forvarsel om utfallet av kampen. Strykerne legger seg etter hvert på en orgeltone på store D, og fungerer videre som et akkompagnement til en melodi spilt av seljefløyte idet vi ser bilder av deltakeren som tar seg til hodet i smerte. Musikken er i dette tilfellet med på å gi oss som tilskuere et sympatisk blikk på hennes situasjon, samtidig som at den understreker det narrative. Deltakeren velger etter hvert å fortsette kampen, og den tilbakevendende grunnrytmemusikken setter igjen inn idet kampen er i gang, denne gangen på lille E^b. Den forsvinner derimot fort da kjempene faller etter noen få sekunder, og dette fallet illustreres i musikken med det samme slaget som forrige gang. Hendelsen danner deretter episodens klimaks idet den skadede deltakeren bestemmer seg for å trekke seg fra konkurransen. Hun må dermed forlate gården.

Bruken av musikk i denne tvekampen gir en illustrasjon på hvordan den ofte blir benyttet i realityseriens konkurransesammenhenger. Den følger bildenes bevegelser og handlingsinnholdet slavisk, ved å eksplisitt illustrere aktiviteten og implisitt formidle innholdets grunnstemning. Samtidig formidles den i et hyper-eksplisitt format ved å benytte seg av konvensjonelt befattede rytmer, tonearter, instrumenter og tempi som kan understreke de hyppige forandringene i stemninger og innhold. Eksempelet viser også hvordan realityserien er basert på gjentagende blokker av musikk, da den samme grunnrytmen repeteres hele tre ganger i løpet av tvekampen. Dessuten er de mange musikksekvensene med på å forespeile den fragmenterte musikkbruken som ofte gjenspeiles i realityserien. I tillegg inneholder segmentet selve handlingsklimaket idet en deltaker må forlate gården, og dette understrekes også musikalsk. Musikken innehar i dette segmentet dermed sterke konnotative signaler og får en tydelig understrekende funksjon. Eksempelet er i tillegg tydelig med på å illustrere musikkens narrative funksjoner i realityserier.

Jeg vil også hevde at musikken kan brukes *tematisk* for å understreke mange av realityseriens gjentagende hendelser. Ved å presentere det samme temaet hver gang en handling presenteres, vil musikken etter hvert kunne assosieres med spesifikke hendelser, og temaet i seg selv får dermed en understrekende funksjon. Et eksempel på dette finnes blant annet i

”marsj til tvekamp”. Bruken av slike temaer kan i følge Gorbman være ekstremt økonomisk. ”(...) having absorbed the diegetic associations of its first occurrence, its very repetition can subsequently recall that filmic context” (Gorbman 1987: 26-27). Dermed blir bruken av temaer et effektivt narrativt virkemiddel.

”A theme is defined as any music – melody, melody-fragment, or distinctive harmonic progression – heard more than once during the course of a film” (ibid: 26). Dette inkluderer i følge Gorbman ”temasanger”, instrumentale bakgrunnsmotiver, melodier som gjentatte ganger blir oppført av eller assosiert med karakterer, og andre typer tilbakevendende ikke-diegetisk musikk.⁴⁷ *Farmen 2004* har ett tema som kan kategoriseres innenfor denne definisjonen. Det blir presentert i introduksjonssekvensen, og opptrer i tre ulike forkledninger i løpet av serien. Seriens tema assosierer i alle de ulike variasjonene til det landlige og det folkelige. Dette representerer også hva Gorbman omtaler som temaenes funksjon. ”Themes accumulate meaning to varying degrees. The theme can be assigned a fixed function, constantly signaling the same character, locale, or situation each time it appears, or it can vary, nuance, play a part in the film’s dynamic evolution” (ibid: 27).

For å forklare hvordan den tematiske musikken kan opptre understrekende, vil jeg videre fordype meg i *Farmens* tema. Dette presenteres i seriens introduksjonssekvens og benyttes i ulike sammenhenger andre steder i handlingen. I relasjon til dette vil jeg også trekke inn hvordan musikken kan være fortellende. Jeg påpekte ovenfor at musikk ikke kan være formidler av en fortelling, men at den kan inneha narrative funksjoner. Jeg velger derfor å tro at musikk kan bli brukt fortellende i relasjon til et visuelt innhold. Hvorvidt dette er et ofte benyttet musikalsk verktøy innenfor realityserier, er noe tvilsomt, men jeg vil hevde at det blir benyttet innenfor de noe større produksjonene slik som *Farmen 2004* og *Robinsonekspedisjonen*. Introduksjonssekvensen introduserer altså *Farmens* tema, i tillegg til at den benytter seg av musikk jeg mener kan ha en fortellende funksjon. Jeg vil videre gå litt nærmere inn på dette forholdet.

Introduksjonssekvensen som fortelling

K.J. Donnelly hevder introduksjons- og avslutningssekvensen har en disiplinær funksjon ved at den alarmerer lytteren om begynnelsen på et tv-program gjennom musikken under tittelsekvensen (Donnelly 2005: 113). Den har derfor en viktig rolle ved at den gjør

⁴⁷ Med ikke-diegetisk musikk menes musikk som ikke er en del av filmfortellingen, men som fungerer som en ekstern kommentar til handlingen.

introduksjonen unik og dermed kan skilles fra andre serier. Musikk som benyttes under fortekster eller introduksjoner, betegner Larsen som *ekstrafiksjonell musikk*. Den danner en musikalsk ramme rundt fortellingen, fungerer som en veiledende kommentar til serien og forbereder oss på hva slags fiksjon vi skal se (Larsen 2005: 213). Den er dermed med på å *fortelle* tilskueren hva som kommer. I denne sammenheng er det relevant å igjen trekke frem Gorbmans narrative signaler. Hun presiserer at musikk som legges i begynnelsen og slutten av en filmatisk historie benytter seg av referensielle narrative signaler ved at den definerer sjangeren, etablerer en stemning og forteller at historien er i ferd med å begynne. Dette gjelder også for introduksjonssekvensen i *Farmen 2004*. ”Further, it often states one or more themes to be heard later accompanying the story” (Gorbman 1987: 82). Det er også et vesentlig poeng i denne introduksjonen.

Sekvensen innledes visuelt med et bilde av en hauk (se eksempel 11, ”Introduksjon”). De påfølgende bildene vises deretter hovedsakelig i fugleperspektiv, som om de var filmet fra haukens synsvinkel. Hauken går igjen i mange av bildene i introduksjonen, og kan visuelt betraktes som dens røde tråd.

Bilde 3: Introduksjonssekvensens bilder av hauken



Både i det musikalske og i det visuelle formidler introduksjonssekvensen en blanding av det urbane og det landlige. Introduksjonens første bilder vises i farger som for å gjenspeile den nåværende tidsepoken. De er også preget av det urbane ved å vise en liten by og en stor, velkonstruert veibro.⁴⁸ Deretter flyr hauken over i ”gamle dager”, og det visuelle fremstilles som en gammel og slitt film med hoppende svart/hvitt/brun-aktige bilder. Det veksles deretter mellom å vise bilder av hauken, deltakerne som arbeider og naturen rundt gården, og det landlige er dermed i fokus. Sammen med den ”gamle” filmen formidler bildene dermed at handlingen skal legges tilbake i tid. Avslutningen ender deretter opp i et oversiktsbilde over bygningene på gården, samtidig som at *Farmens* logo legges i forgrunnen. Denne sammenkoblingen etablerer dermed handlingens kontekst. I tillegg til at bildenes innhold

⁴⁸ Se bilde 4.

veksler mellom det urbane og landlige, gir også deres utforming denne koblingen. Introduksjonssekvensens klipping kan minne om tv-serier som *NYPD Blue* og *24* der handlingens høye tempo blir gjenspeilet ved raske billedskift. Klippingen i *Farmens* introduksjonssekvens er utformet på samme måte, og den formidler dermed det landlige gjennom den ”gamle” filmstilen og det urbane gjennom den ”trendy” klippemåten som benyttes i dagens tv-serier.

Bilde 4: Det urbane og det landlige



Musikken er også med på å formidle denne konflikten, og dette høres tydelig i introduksjonens begynnelse. Der ”kjemper” det landlige og folkeliges hardingfele mot store trommelyder i stil med ”Stomp” eller det norske bandet ”Kaizers Orchestra”. Kampen ender med at det folkemusikalske vinner, og i lydbildet høres en lyrisk seljefløyte som spiller et folkemusikalsk tema over de urbane bildene. Det er dette temaet vi videre skal kjenne igjen som *Farmens* tema. Seljefløyten blir i tillegg akkompagnert av det urbanes synth og får en noe fri og flytende form. Musikken forandrer deretter stil idet bildene går over til det mer ”gamle” preget og viser livet på gården. Den får en mer rytmisk karakter med fast takt, der hardingfelen og seljefløyten fremfører temaet. Disse blir så akkompagnert av elektrisk bass, og et sterkt betont rytmisk slagverk som ligner trommelyden i introduksjonssekvensens innledning.

Farmen 2004 kan betraktes å ha et mer gjennomført musikkbilde enn mange andre realityserier ved at den benytter seg av et gjennomgangstema.⁴⁹ Det er basert på typiske folkemusikalske elementer og blir altså først presentert i introduksjonssekvensen.

Figur 5: Originaltemaet i *Farmen 2004*



⁴⁹ Dette temaet blir benyttet i alle sesongene av *Farmen*.

Temaets to første takter er basert på d-moll. De to påfølgende taktene tar derimot utgangspunkt i d-molls parallelltoneart, F-dur. I tillegg er kvarten hevet fra B til H slik at tonearten blir f-lydisk, eller sett med utgangspunkt i d-moll, d-dorisk.⁵⁰ Siste takt ender derimot igjen i d-moll, og jeg vil derfor betrakte d-dorisk som hovedtonearten. Videre er taktarten tredelt, hvor den andre takten har ett ekstra innskutt slag, noe som kan betraktes som et folkemusikalsk element. Innenfor tradisjonsmusikken er det vanlig å skille mellom slåtter med *symmetrisk* tredelt takt der alle taktslagene er like lange, og *asymmetrisk* tredelt takt der taktslagene varierer i lengde (Aksdal et.al. 1998: 65). Selv om *Farmens* tema ikke har asymmetrisk takt i streng forstand, er det basert på dette prinsippet, og kan derfor relateres til det folkemusikalske. Temaet blir også fremført av instrumenter som forbindes med folkemusikken, slik som hardingfele og seljefløyte. Det henviser dermed til det norske bondelandet, det landlige eller ”gamle dager”. Dette blir også bekreftet gjennom det visuelle innholdet i introduksjonen.

Samspillet mellom musikk og bilde skal dermed fortelle om de noenlunde urbane menneskene som skal drive gårdsarbeid i landlige omgivelser på en 100 år gammel gård. Musikken fungerer gjennom sitt språk som en slags veiledning inn i konflikten mellom det urbane og det landlige. Dette er også et sentralt tema i både bildenes innhold og i musikken generelt, og gjennom hele serien gjenspeiles dette forholdet da musikken dras mellom det ”gammeldage” og det ”trendy”. I tillegg benytter den seg av referensielle narrative signaler, som folkemusikalske instrumenter og populærmusikalske rytmer, for å karakterisere tid og miljø. Dermed mener jeg at musikken i introduksjonssekvensen kan være *fortellende*. Den etablerer konteksten for den etterfølgende handling og er med på å fremstille omrisset av hva historien skal omhandle.

Tematisk dramaturgi – tematisk musikk

I begynnelsen av kapittelet argumenterte jeg for at realityserier har en tematisk rettet handlingsoppbygging. Den er strukturert rundt segmenter som ikke nødvendigvis danner noen sammenheng seg i mellom, og ofte inneholder disse segmentene ulike temaer som konflikter, konkurranser, intriger eller emosjonalitet. Jeg vil som avslutning på denne analysen gå litt nærmere inn på hvordan musikken støtter opp om disse segmentene, og hvorvidt man kan kategorisere musikken som tematisk strukturert. I tillegg vil jeg presentere hvordan den tematiske musikken kan opptre understrekende.

⁵⁰ Bruken av slike modale skaler, med vekt på den doriske, er også et typisk trekk innenfor den norske folkemusikktradisjonen (Aksdal et.al. 1998: 97).

Farmens tema blir benyttet i ulike forklædninger under flere av seriens viktige handlinger, og det kan i slike tilfeller dermed betraktes som et ledemotivisk element. Ved bruk av temaet eller variasjoner av dette har musikken i tillegg mulighet til å fremkalle en spesiell situasjon eller en tilbakevendende handling, da det inneholder sterke referanser til seriens kontekst. Jeg vil på bakgrunn av dette dermed betrakte temaet som en viktig del av musikkens narrative funksjoner i *Farmen 2004*.

Som jeg tidligere påpekte relaterer realityseriens segmenter seg mot karakterer og relasjoner, i motsetning til filmen som har fokus på selve handlingslinjen. I *Farmen 2004* er innholdet som nevnt bygd opp rundt noen gjentakende hendelser som storbondevalg, første- og andrekjempevalg, Ting og tvekamp. Disse hendelsene blir presentert på lignende måte hver gang, og ovenfor trakk jeg frem den ukentlige marsjen til tvekampen som et eksempel. Den visuelle fremstillingen og musikken er lik fra gang til gang, og dette gjelder for flere av de faste hendelsene i *Farmen 2004*, blant annet under deltakernes ”marsj til Tinget”. I eksempel 12 presenteres denne sekvensen med naturbilder av tåkedis over tretopper, av det ruvende fjellet i gårdens bakgrunn og en ensom blomst, før bildene av deltakernes ”marsj” setter inn. Det klippes da mellom bilder av marsjen som vises i vanlig tempo og i sakte film, og programlederen som skal lede Tinget. Deltakerne og programlederen er alvorlige, og det visuelle formidler det alvorstunge og høytidelige ved den forestående hendelsen.

Bilde 5: ”Marsj til Tinget” og Tinget



I motsetning til i ”marsj til tvekamp”, tar musikken i denne sekvensen utgangspunkt i *Farmens* tema, som her blir fremført av en kvinnevokal i et høyt register. Dermed er musikken med på å betegne den kommende handlingen som en viktig hendelse i seriens innholdsmessige fremstilling.

Figur 6: Tema – ”Marsj til Tinget”

The image shows a musical score for the theme "Marsj til Tinget". It consists of two staves of music in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Chord symbols are placed above the notes: Dm, Gm, Dm, A7 in the first staff; Fm, Bbm, Fm, C7 in the second staff. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The first staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second staff starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The melody continues with quarter notes A5, Bb5, and C6 in the first staff, and quarter notes D6, E6, and F6 in the second staff. The melody ends with a quarter note G6 in the first staff and a quarter note A6 in the second staff.

Temaet fremføres i et noe langsommere tempo enn originaltemaet, men melodien starter likt med treklangoppbygging i d-moll. Gjenkjennelsesfaktoren fra originaltemaet presenteres derfor tidlig. Deretter fortsetter ”Ting-temaet” i en annen melodisk utvikling. Det har i de fire første taktene sitt tonale utgangspunkt i d-moll, og ender i d-molls dominant A-dur i fjerde takt. Deretter modulerer melodien til f-moll i de neste fire taktene, før den videreføres til a^b-moll og fader ut idet Tinget starter.⁵¹ Under kvinnevokalen ligger det et akkompagnement bestående av lange toner i et dypt register spilt av synth med strykelyder, som sammen med bratsj, cello og kontrabass danner akkordgrunnlaget. Akkordene spilles på hvert av taktens firedelsslag og sammenfaller med skarptrommens markering av taktslagene. I tillegg betoner stortrommen det første slaget i hver takt, samtidig med at dens dype klang leder musikken i retning av det dystre og skumle. Temaet mangler originaltemaets lydiske toneart, og sammen med et noe saktere tempo og den sterke moll-dominansen får det dermed en mer dyster og høytidelig fremtoning. Dette gjenspeiles også i Tingets innhold som ender med tvekamp og hjemsendelse fra gården.

Bruken av skarptrommen gir en marsjfølelse som samsvarer med bildenes innhold – deltakernes marsj til Tinget. Den rytmiske markeringen er i tillegg tydelig, og i noen episoder sammenfaller bildenes klipping med det første slaget i hver takt. På denne måten er musikken med på å tydeliggjøre bildenes innholdsmessige viktighet. I andre tilfeller blir deltakerne fremstilt fra ulike vinkler og avstander, og musikken får dermed ikke den samme betonende funksjonen. Den blir derimot i alle segmenter det leddet som skaper kontinuitet både bildene imellom og innbyrdes i de ulike utgavene av ”marsj til Tinget”, og den får i slike tilfeller en formell funksjon. Den er også med på å forsterke det visuelle innholdet samtidig som den former en enhet i handlingen, og sekvensen står dermed som eksempel på hvordan den tematiske musikken kan få en understrekkende narrativ funksjon.

⁵¹ Jeg har ikke notert temaet i a^b-moll da musikken ofte fader ut før temaet kommer til den modulasjonen.

Farmens tema opptrer også i andre sammenhenger i løpet av serien. I eksempel 13, ”Act-in 2”, benyttes blant annet en ny variasjon av temaet som et forspill til ”Tingtemaet”. Det blir presentert umiddelbart etter reklamepausen, og i samspill med bildene fungerer det som en form for act-in. I det visuelle beskrives naturen rundt *Farmen*-området ved å vise bilder av fjellet rundt gården, de to områdene rundt de to ”kjempehusene”⁵² samt dyrene. Innholdet i bildene domineres av tåke og lave skyer som formidler et dystert uttrykk, og bruken av slike innledninger er et vanlig act-in trekk i serien. Musikken i denne sekvensen skiller seg allikevel ut ved at den benytter seg av *Farmen*-temaet. Den innledes med ”synthstrykere” som spiller en åpen kvint (d1 og a1), et konvensjonelt intervall innenfor den norske folkemusikktradisjonen. Deretter introduseres et piano som legger seg på den samme åpne kvinten, før den fortsetter med en melodi:

Figur 7: ”Act-in-temaet” (Ornamenteringstemaet)



Temaet innehar tydelige referanser til originaltemaet. Melodien fremføres i et noe langsommere tempo, men består for det meste av originaltemaets meloditoner, og beveger seg innenfor den samme tonearten (d-moll) og dens tilhørende akkorder. Det innleder i hovedtoneartens treklang i den samme punkterte melodirytmen som benyttes i originaltemaet, før den bytter taktart og fortsetter inn i en F-durs treklang. Melodien beveger seg deretter i en lignende form som i originaltemaet, før den i nest siste takt benytter seg av en A-durs treklangoppbygging i motsetning til originaltemaets a-moll. Melodien blir dermed mer dominantisk i forhold til avslutningsakkordens d-moll. I tillegg legges innledningens åpne kvint i strykere hver gang pianoets melodi beveger seg innenfor d-moll, som for å bekrefte melodiens tonale tilknytning.

Temaets særpreg ligger videre i dets utstrakte bruk av ornamenteringsnoter. Innenfor vokal folkemusikk er en slik melodiføring et hyppig benyttet virkemiddel, og i dette temaet er bruken av ornamenteringen med på å fremheve de folkemusikalske elementene. Musikkens tempo og dens plassering i et lavt tonalt register utstråler også en ro og ettertenksomhet som

⁵² Stedet der de to kjempene overnatter natten før tvekampen skal finne sted.

tilsvarende det rolige og noe dystre innholdet i bildene. Jeg vil i tillegg hevde at den nedtonete stemningen i temaet fungerer som et forvarsel på de etterfølgende handlingene. Umiddelbart etter sekvensens avslutning glir nemlig musikken over i "marsj til Tinget", og dette etterfølges som kjent av en tvekamp der en deltaker må forlate gården. "Act-in-temaet" kan dermed betraktes som et forvarsel til denne hendelsen.

Denne variasjonen av *Farmen*-temaet benyttes ikke repeterende slik som i "marsj til Tinget". Dermed inneholder den ikke det understrekende elementet i like stor grad. Allikevel vil det i kraft av å være basert på originaltemaet kunne gi assosiasjoner til dets innhold i form av det folkemusikalske, og den er dermed med på å etablere handlingen etter reklamepausen. I tillegg er dens kontinuitet med på å skape sammenheng i det visuelle, og den får dermed også en viktig formell funksjon.

Gorbman fremhever at *enhet* er et viktig element i filmens musikk, og betrakter det som en av musikkens grunnleggende funksjoner (Gorbman 1987: 73). En slik enhet kan skapes gjennom repetisjon og variasjon av musikalsk materiale, og bruken av temaer er viktig for å framkalle denne enheten. Repetisjon av temaer er også med på å danne klarhet innenfor dramaturgien (ibid: 73, 91). Innenfor *Farmen 2004* er musikkens bruk av introduksjonens tema tydelig med på å skape en form for enhet i seriens struktur, selv om temaet benyttes forholdsvis sparsommelig sammenlignet med for eksempel film. I tillegg er musikken med på å fremheve den segmenterte dramaturgiske oppbyggingen, og de refererte sekvensene er tydelige eksempler på hvordan musikken benyttes for å understreke den tematiske dramaturgien serien er bygd opp rundt.

Jeg har med denne analysen forsøkt å peke på hvilke narrative elementer musikken innehar, og hvordan den benyttes i relasjon til realityseriens bilder for å støtte opp om, forklare og skille ut bildenes handlingsinnhold. Jeg mener at musikkens mest vesentlige narrative funksjon er å understreke det narrative innholdet, og dette gjøres hovedsakelig ved å benytte konnotative narrative signaler. I tillegg vil jeg trekke frem *Farmens* tema som det elementet som tydeligst viser hvordan musikken i kraft av grunnleggende konnotasjoner og konvensjoner kan formidle et handlingsinnhold. Jeg vil derimot fortsatt påpeke at det er i dens relasjon til konteksten, i dette tilfellet realityseriens bilder, musikken i størst grad får sin narrative kraft. Dette belyses ytterligere i neste kapittel hvor jeg vil gå nærmere inn på musikkens emosjonelle intensitet i relasjon til realityseriens bilder.

Kapittel 4: Musikkens emosjonelle påvirkningskraft

Although the film score plays a number of narrative and structural functions, it is often assumed that its most important function is as *signifier of emotion* (Smith 1999: 147, min utheving).

I følge Claudia Gorbman betraktes musikkens evne til å være et ”emosjonelt tegn” (signifier of emotion) som en av de viktigste filmmusikalske komposisjonsteknikkene. Musikken skal fremheve spesifikke stemninger og betone følelser som blir introdusert i det narrative, og har i tillegg evnen til å være et emosjonelt tegn i seg selv (Gorbman 1987: 73). Noël Carroll påpeker at musikkens symbolsystem har en mer direkte tilgang til den emotive verden enn ethvert annet symbolsystem, som språk eller bilder (Carroll 1988: 219), og dermed er musikken et hensiktsmessig verktøy i formidlingen av et emosjonelt innhold. Dette gjelder også for realityseriens musikk, som har en særlig viktig rolle med å understreke og fremprovosere emosjonalitet. Realityserien skal engasjere, den skal opprettholde engasjementet, skape diskusjoner og fremkalle følelsesmessige reaksjoner hos sitt publikum. For å oppnå dette har vektlegging av det emosjonelle uttrykket derfor blitt en viktig del av realityseriens strukturelle oppbygging.

Bjurström og Lilliestam presiserer at man med stemningsskapende musikk kan styre seerens assosiasjoner til det visuelle, da musikken kan lade bildene med betydninger som ikke er like tydelige alene (Bjurström og Lilliestam 1993: 68). Bruk av musikk i formidlingen av en realityseries følelsesmessige innhold er dermed et av de mest effektive verktøyene seriens produsenter kan ta i bruk. ”The addition of music gives the filmmaker an especially direct and immediate means for assuring that the audience is matching the correct expressive quality with the action at hand” (Carroll 1988: 222). Dette betyr ikke at musikken er filmens eneste uttrykkende kvalitet, men at den er en spesielt direkte og pålitelig en. Den øker filmskaperens kontroll over de ekspressive aspektene av handlingen (ibid).

Mitt fokus i dette kapittelet er musikkens *emosjonelle funksjoner* i realityserier, som går ut på at musikk i en audiovisuell sammenheng skal forme følelser og stemninger i fortellingen som helhet og innenfor det enkelte avsnitt (Larsen 2005: 213). I likhet med de narrative funksjonene skal den forsterke og artikulere stemninger som allerede angis i bilder eller dialog (ibid: 214), og de emosjonelle og narrative funksjonene kan i den forbindelse overlape hverandre. Forskjellen ligger i at musikken i en emosjonell sammenheng

utelukkende skal fokusere på stemninger og følelser. I tillegg har den som mål å påvirke tilskueren.

I kapittelets første del går jeg nærmere inn på musikkens konvensjoner, da jeg vil hevde at dens evne til å uttrykke stemninger og følelser er basert på disse. Deretter vil jeg fordype meg i forholdet mellom musikk og bilder ved å presisere hva som forstås med betegnelsene stemninger og følelser, på hvilken måte tilskueren kan fortolke disse, og hvordan musikken er med på å styre bildene til en bestemt emosjonell lesning. Videre vil jeg trekke inn musikkens forhold til *realitykarakteren* som et ledd i hvordan den kan fremprovosere en emosjonell respons hos tilskueren. En rekke teoretikere påpeker at musikkens funksjoner i film er å representere karakterenes emosjonelle tilstand, foreslå scenens fremtredende stemning og fremkalle en passende emosjonell respons fra tilskueren (Smith 1999: 147). Jeg velger i den siste delen derfor å forholde meg til realityseriens karakterer og tilskuere. Kapittelet avsluttes deretter med en analyse av musikkens emosjonelle funksjoner i *Farmen 2004*.

Den anvendte teorien omhandler hovedsakelig audiovisuelle medier med hovedvekt på film. Jeg vil allikevel påstå at den kan relateres til realityserien, da dens måte å benytte musikk på stort sett er arvet fra filmen. Dessuten vil jeg hevde at opplevelsen av musikk og bilde ofte er temmelig lik, uansett om den formidles gjennom en lang film eller en noe kortere realityserie. K. J. Donnelly mener derimot det motsatte. "Generally speaking, the vast majority of music for television drama aims less at emotional effect than in film music" (Donnelly 2005: 111). Grunnen ligger i at tilskuerens resepsjon av tv-program og film opptas i to ulike kontekster. Der film kan konsumeres i et uforstyrret miljø, blir tv-program inntatt i et hverdagsmiljø hvor oppmerksomheten ikke er konstant (ibid). Donnelly hevder derfor at musikk i fjernsyn heller har en større formell funksjon der den skal binde sammen handlingselementene til en helhet. Jeg presiserte i forrige kapittel at musikken har en viktig formell funksjon ved å skape kontinuitet innenfor den segmenterte handlingsoppbyggingen. Jeg vil i tillegg påstå at musikken innenfor dramasjangeren, med såpeoperaen og realityserien i spissen, har en tydelig emosjonell funksjon ved at den nettopp er med på å formidle seriens stemninger og følelser. Silverman, Cassata og Skill presiserer blant annet at stemningstemaer er et mye brukt musikalsk virkemiddel innenfor såpeoperaen (Silverman, Cassata, Skill 1983: 106). Dette bekrefter at også tv styrer mot de emosjonelle effektene, og at musikken er et viktig element i formidlingen av disse. Derfor vil jeg hevde det er fruktbart å snakke om musikkens emosjonelle påvirkning også innenfor tv-sjangeren. Både musikkpsykologen Annabel Cohen og filmmusikkforskeren Kathryn Kalinak skriver at musikk er en av de sterkeste kildene og

den mest effektive koden for emosjonelt uttrykk i film (Cohen 2001: 266-268, Kalinak 1992: 87). Jeg velger å tro at dette også gjelder for tv.

4.1 Musikalsk fortolkningshorisont

I oppgavens innledning beskrev jeg en scene fra *Farmen 2004* der en av deltakerne måtte forlate gården grunnet en skade. Scenens bilder er tydelige i formidlingen av det emosjonelle innholdet ved å vise tårer, omfavnelser og ettertenksomhet. Musikken benyttes samtidig som et effektivt virkemiddel i presiseringen av følelsesinnholdet, og en slik musikkbruk gjenspeiles ofte i film og tv. Spørsmålet er hva som gjør at musikken i denne scenen kan oppfattes som passende til disse bildene? Jeg vil hevde at svaret ligger i utviklingen av *musikalske konvensjoner* der visse former for musikk har fått en etablert betydning. Det har med tiden også utviklet seg et sett filmmusikalske konvensjoner, som videre blir benyttet innenfor tv, og realityserier, for å presisere handlingsinnholdet. Disse konvensjonene kan betraktes som grunnleggende elementer i forståelsen av musikkens emosjonelle funksjoner i realityserier, og jeg vil derfor gå litt nærmere inn på hva som betegner en musikalsk konvensjon med hovedvekt på dens relasjon til det visuelle.⁵³ Jeg vil deretter diskutere hvordan en konvensjon kan skilles fra en assosiasjon.

4.1.1 Musikalske konvensjoner

Innenfor dagens film- og tv-musikk kan det trekkes ut visse musikalske formler som i kraft av seg selv er med på å betegne en spesiell stemning, en geografisk plassering eller en spesiell tid (1800-tallet, "fremtiden"). I følge Gorbman kan for eksempel en rumbarytme formidlet gjennom en durtoneart med en melodi fremført av trompet eller marimba, betraktes som "latinamerikansk". Videre kan en vals som ligner Johans Strauss sine valser være symbol på Wien i århundreskiftet 1800-1900 (Gorbman 1987: 83). Jeg vil hevde at disse eksemplene representerer ulike former for musikalske konvensjoner som har oppstått gjennom årelange repetisjoner av musikk og bilde. Men hva betegner egentlig en musikalsk konvensjon? Musikkforskeren Susan McClary gir følgende definisjon: "By 'convention' we usually mean a procedure that has ossified into a formula that needs no further explanation" (McClary 2000: 2-3). Med dette mener hun at det er konvensjoner som bestemmer utviklingen i en sonatesatsform, det er konvensjoner som er grunnlaget for at popballader ofte

⁵³ De musikalske konvensjonene er også et grunnleggende element i musikkens hyper-eksplisitte formidling som jeg presenterte i relasjon til den melodramatiske formen i forrige kapittel.

ender i fade-out, og det er konvensjoner som bestemmer at molltonearter gjør musikken ”trist” eller ”sørgmodig” (ibid). Konvensjoner kan dermed relateres til repetisjoner – det er *gjentakelsen* av musikalske hendelser som legger grunnlaget for formelen som kan betegnes som en konvensjon.

Jeg vil i tillegg trekke frem musikalske konvensjoner som sjangerrelaterte. Innenfor visse musikkformer, som for eksempel klassisk musikk, vil rytmer, tonearter og harmonier ha andre betydninger enn innenfor for eksempel jazz. Bruken av mange dissonanser i klassisk musikk kan referere til det skumle og spennende, mens de innenfor jazz kan være en naturlig del av det musikalske språket. Med utgangspunkt i den musikalske strukturen er det derfor vanskelig å gi en entydig definisjon av en musikalsk konvensjon. Musikk satt i en audiovisuell kontekst vil derimot gjennom repetisjoner utgjøre et grunnlag for en spesifikk musikalsk lesning, og som Gorbman presiserte over, er det ofte koblingen av det tonale samt bruken av instrumenter som kategoriserer den filmmusikalske konvensjonen. Med bakgrunn i dette og med utgangspunkt i McClary vil jeg dermed forklare konvensjoner innenfor film og tv som en tradisjon innenfor et musikalsk *tonespråk*. Gjennom bruk av virkemidler som sjanger, instrumenttyper, tonearter, tempo og dynamikk vil det danne seg en ”standardisert” oppfattelse av musikkens uttrykk. Denne oppfattelsen kan videre betraktes som en konvensjon.

En slik betegnelse av de film- og tv-musikalske konvensjonene er grunnleggende for fortolkningen av musikkens emosjonelle påvirkningskraft i realityserien. Sammensetningen av melodi, harmoni og akkordprogresjon er avgjørende for at musikken skal bidra til utformingen av en konkret betydning. Dette understrekes også av McClary som trekker frem *tonalitetskonvensjonen*, med utgangspunkt i 1800-tallets tonalitet, som det grunnleggende leddet i forståelsen av de resterende musikalske konvensjonene (ibid: 65). Relatert til eksempelet fra kapittelets innledning kan dermed den mollbaserter tonaliteten betraktes som et avgjørende ledd i kategoriseringen av musikken som emosjonell.⁵⁴

I forståelsen av hvordan konvensjoner innenfor film- og tv-musikken har oppstått, er det interessant å trekke linjer tilbake i historien og se på andre former for audiovisuelle koblinger. Gorbman trekker frem at sammenkoblingen av musikk og levende visuelle uttrykk er en konvensjon i seg selv: ”One hardly need emphasize that the acceptance of music in narrative cinema is purely a matter of convention. Such conventions have a long history,

⁵⁴ Se DVD-eksempel 1, ”Avskjed”.

much of which predates the cinema itself” (Gorbman 1987:1). Blant annet var musikken innenfor operaen et betydningsfullt narrativt element, og den har videre lagt grunnlaget for mange av de filmmusikalske konvensjonene. Royal S. Brown trekker spesielt frem Wagner-operaen som en forløper for filmens musikk. Dens fragmenterte bruk av musikalske motiver og dens fokus på handlingens dramaturgiske struktur fremfor den underliggende musikalske strukturen, kan gjenkjennes i både film- og tv-musikk.⁵⁵ I tillegg er det wagnerske tonespråket av grunnleggende betydning for dagens filmmusikk, som fortsatt benytter seg av den senromantiske stilen til Wagner og Strauss (Brown 1994: 15, Gorbman 1987: 4). Denne stilen kan derfor betraktes som utgangspunktet for den filmmusikalske tonalitetskonvensjonen.

I stumfilmperioden er referansen til operaens og senromantikkenes musikk spesielt tydelig. Filmhistorikeren Tore Helseth påpeker blant annet at stumfilmmusikernes akkompagnement var basert på et sett musikalske konvensjoner fra den vestlige musikktradisjonen:

Dette var (og er) musikalske konvensjoner og vendinger som gir assosiasjoner til ulike følelser og stemninger, til historiske perioder og steder. Dette repertoaret av kjente melodier fra kunstmusikk, opera og populærmusikk kunne kinomusikere (som ofte var klassisk skolerte musikere) forsyne seg av for å beskrive, understreke og forklare det som foregikk på lerretet (Helseth 1997: 11).

Denne musikalske stilen vedvarte under lydfilmen, og da musikken i tillegg var den samme hver gang filmen ble vist, la dette utgangspunktet for etableringen av konvensjonene. Filmmusikken ble dermed mer forutsigbar, og visse musikalske formler og klisjeer ”kunde nötas in på ett mer exakt sätt än under stumfilmseran” (Bjurström og Lilliestam 1993: 16). Forutsigbarheten la videre grunnlaget for de filmmusikalske konvensjonene.

Jeg vil hevde at *Gullaldermusikken*⁵⁶ representerer et særskilt eksempel på bruken av filmmusikalske konvensjoner. Musikken var skrevet i forlengelsen av 1800-tallets senromantiske, symfoniske tradisjon, med vekt på stort orkester med solistiske fremførelser, harmonikk bestående av uoppløste dissonanser, kromatikk og bruk av firklanger, løsrivelse fra musikalske former og vekt på operaens melodi og melodiske ekspressivitet (Larsen 2005: 97). Gorbman mener derfor dette kan kalles den filmmusikalske kjernen, og at det er ut ifra

⁵⁵ Dette gjenkjennes blant annet i realitymusikkens segmenterte oppbygging.

⁵⁶ Musikken til lydfilmens ”Gullalder”, som betegner perioden fra slutten av 1930-tallet til slutten av 1950-tallet (Larsen 2005: 97).

gullalderens musikalske idiomer de mest seiglivete filmmusikalske formlene og klisjeene (konvensjonene) stammer fra (Bjurström og Lilliestam 1993: 19).

Bjurström og Lilliestam påpeker at utviklingen av disse konvensjonene også har hatt innflytelse på tv-musikken (ibid: 17). I tillegg har denne utviklet nye konvensjoner som for eksempel act-ins og act-outs. Spredningen av film og tv innenfor ulike kulturelle samfunn har i tillegg muliggjort evnen til å utvikle et musikalsk symbolsystem som blir forstått av majoriteten i den industrielle verden. "Time and time again the average listener/viewer has heard particular sorts of music in conjunction with particular sorts of visual message" (Tagg 1982: 9). Takket være denne repeterte audiovisuelle læreprosessen har tilskueren dermed oppnådd god nok kulturell kodekompetanse til å sammenkoble ulike musikalske strukturer med spesielle paramusikalske assosiasjonsfelt, som persontyper, menneskelig interaksjon, objekter, kjønn, nasjonalitet, omgivelser og lignende (ibid). Gjentakelsen av denne typen musikk kan dermed benyttes som et effektivisert virkemiddel i sammenheng med levende bilder innenfor både film og tv, og som jeg påpekte over, legger repetisjonen i tillegg grunnlaget for utviklingen av konvensjoner. Det repeterende elementet blir også trukket frem av medieforsker Jostein Gripsrud i relasjon til såpeoperaens musikk. Han påpeker at sjangerens bruk av minimale musikalske temaer, som ofte er ekstremt fengende, gjennom en suggererende repetisjon vil oppnå tilskuerens gjenkjennelse (Gripsrud 1995: 184). Denne musikalske gjenkjennelsen vil deretter være viktig i forståelsen av musikkens symbolsystem i andre tv-musikalske sammenhenger.

Konvensjoner opptrer altså som en del av det musikalske tegnsystemet, og dette er spesielt tydelig når det oppstår avvik fra konvensjonene. "(...) the deviations of particular pieces could not signify if we did not invest a great deal in the conventions up against which they become meaningful" (McClary 2000: 6). Innenfor filmmusikkforskningen benyttes ofte begrepene *parallel* og *kontrapunktisk* i omtalen av musikkens forhold til bilder. Jeg ønsker ikke å gå inn på kritikken av disse begrepene, men vil benytte dem for å eksemplifisere hvilken innflytelse de musikalske konvensjonene har på opplevelsen av musikk. Musikken opptrer i et parallelt forhold til bildene idet den kommenterer disse innenfor det samme tradisjonelle uttrykksområdet som den visuelle handlingen (Jensen 2004: 23). Dette skjer som oftest i form av imitasjon eller parafrase. Ved førstnevnte følger musikken bildets innhold

analogt, og ofte ved bruk av ”mickey-mousing”-teknikk.⁵⁷ Den musikalske parafrasen har et mer generelt uttrykk og utdyper og understreker filmens innhold gjennom et beslektet uttrykksregister (Bjørkvold 1988: 59).

Musikk som opptrer parallelt med bildene, blir som oftest ikke lagt merke til av tilskueren, da den er basert på eksisterende konvensjoner som tilsier at det musikalske tonespråket og bildenes innhold oppleves harmonisk. Musikk som opptrer *kontrapunktisk* i relasjon til bildene, vil derimot som oftest bli lagt merke til.⁵⁸ Ved et slikt forhold kommenterer musikken bildet innenfor et kontrært uttrykksområde, ”med bruk av en annen affekt enn i filmscenen forøvrig” (ibid: 60). Musikken settes dermed i opposisjon til bildenes handling og kan oppfattes som uharmonisk i relasjon til bildene. Jeg vil hevde at det er konvensjonene som ligger til grunn for denne oppfatningen, da bruken av kontrapunktisk musikk kan sees som et *avvik* fra de allerede eksisterende konvensjoner om at musikk og bilde oppleves i et parallelt forhold. Dette understreker i tillegg at de musikalske konvensjonene må betraktes som et av de elementære elementene i fortolkningen av forholdet mellom musikk og bilder i tv.

De filmmusikalske konvensjonene har altså oppstått gjennom gjentagende bruk av en spesifikk musikktype som opptrer sammen med spesifikke hendelser, handlingsinnhold og persontyper. Idet denne musikktypen oppstår i en annen sammenheng, tar dermed tilskueren med seg den etablerte musikalske lesningen inn i den nye sammenhengen. ”Any music bears cultural associations, and most of these associations have been further codified and exploited in the music industry” (Gorbman 1987: 3). Som jeg presiserte ovenfor gjelder dette spesielt egenskaper som instrumentasjon, rytme og harmoni. Eksempelvis har ett spesielt tema fra Pjotr Tsjajkovskijs *Romeo og Julie*-ouverture (1869) blitt etablert som den musikalske prototypen i formidlingen av kjærlighet, og blir ofte benyttet innenfor både film og tv. Men spørsmålet er om musikken bærer et konvensjonelt uttrykk, eller om tilskueren kun *assosierer* ulik musikk med ulike hendelser. Hva er egentlig bakgrunnen for at musikk betraktes som en konvensjon og ikke en assosiasjon?

⁵⁷ En teknikk mye benyttet innenfor stumfilm og tegnefilm der musikken presiserer og beskriver hver eneste bevegelse i bildet. Denne parallelle musikkbruken kan dermed også relateres til Gorbmans narrative signaler.

⁵⁸ Betegnelsen kontrapunktisk i den musikkvitenskapelige sammenhengen blir vanligvis assosiert med komposisjonsteknikken innført av Johann Sebastian Bach, men i den filmmusikalske sammenhengen har ikke begrepet noen relasjon til denne.

4.1.2 Konvensjon eller assosiasjon?

I diskusjonen omkring konvensjoner og assosiasjoner kan det være relevant å gå noe dypere inn på musikkens fortolkningsnivå, og jeg vil derfor prøve å belyse dette skillet ved å introdusere begrepsparet *denotasjon* og *konnotasjon*. Begrepene blir hovedsakelig benyttet innenfor den semiotiske tradisjonen og kan derfor være noe problematisk å overføre på musikken. Dette gjelder spesielt denotasjonsbegrepet, som omhandler ordets eller bildets åpenbare betydning. Ordene ”hund” og ”katt” gir eksempelvis en klar denotasjon til to små dyr når de benyttes hver for seg. Denotasjon er dermed det begrep, formål eller objekt som tegnet peker ut (Bjurström og Lilliestam 1993: 42), og kan betraktes som den ”direkte” tolkningen. Konnotasjon forklares som de mer subjektive assosiasjoner som knytter seg til et tegn. Når man omtaler to mennesker som ”hund og katt”, vekker dette ulike assosiasjoner som ikke er relatert til ordene hund og katt, men motsetningene mellom disse. Konnotasjonen befinner seg derfor på et noe dypere kulturelt betinget lag, og kan forstås som den ”indirekte” tolkningen av et tegn. Musikken mangler det denotative nivået da dens tegn ikke innehar en like åpenbar betydning eller entydig lesning sammenlignet med språklige og visuelle tegn og koder. De musikalske tegnene er derimot mer åpne for fortolkning gjennom tilskuerens forståelse av disse. Idet vi lytter til musikk, ilegger vi den personlige (subjektive) eller kulturelt bestemte (intersubjektive) konnotasjoner. Ut ifra det musikalske tegnsystem kan vi derfor kun utlede subjektive tolkninger og assosiasjoner (ibid).

Spørsmålet er da hvorvidt disse subjektive tolkningene kan betraktes som konvensjoner. I den forbindelse kan det være interessant å introdusere musikksemiotikeren Philip Taggs begrep *mussem*, som tilsvarende musikkens minste betydningsbærende enhet (Tagg 1979: 71). Tagg skiller videre mellom ulike *mussematiske nivåer* i den musikalske formidlingen, og disse gir opphav til ulike assosiasjoner. På det grunnleggende nivået finner vi fraser, rytmer, akkorder, instrumentklanger og lignende, og variasjoner innenfor dette nivået kan for eksempel gi assosiasjoner til tidsepoker eller land. Bruken av strykeorkester som fremfører wienerklassiske fraser kan eksempelvis assosiere til ”1800-tallet”. På et annet nivå kan melodilinjer være med på å formidle subjektive eller intersubjektive betydninger (Bjurström og Lilliestam 1993: 52). I filmsammenheng er det vanlig å benytte populærmusikalske låter i relasjon til bildene, og ved slike tilfeller kan musikken gi opphav til en felles intersubjektiv assosiasjon for mennesker innenfor den samme kulturelle konteksten.⁵⁹ På et siste

⁵⁹ Et eksempel på dette er Bill Medley og Jennifer Warnes ”(I’ve Had) the Time of My Life” fra filmen *Dirty Dancing* (1987), som mange vil assosiere med kjærlighet.

musematisk nivå finnes i tillegg musikalske stiler, sjangere og ulike typer sound ladet med forskjellige innhold og betydninger. Eksempelvis kan både hardrock og klassisk musikk gi opphav til forskjellige assosiasjoner (ibid).

Ansa Lønstrup påpeker at ved endring i ett av de musikalske parameterne i et museum vil også musikkens uttrykk og betydning forandres (Lønstrup 1986: 5).⁶⁰ De museematiske nivåene er derfor av stor betydning i formidlingen av ulike assosiasjoner. Samtidig kan museet betraktes å være avhengig av musikalske konvensjoner for at musikken i det hele tatt skal kunne være bærer av disse assosiasjonene. Eksempelvis kan ikke en frase konnotere en tidsepoke uten at innholdet i denne frasen har opparbeidet seg en konvensjonell betydning. Jeg mener derfor at det finnes et gjensidig avhengighetsforhold mellom konvensjoner og assosiasjoner. Der konvensjoner er avhengig av kulturelt etablerte assosiasjoner for å kunne formidle sitt budskap, er likedan assosiasjoner basert på konvensjonelle musikalske betydninger i fortolkningsprosessen. Dermed vil jeg hevde at det ikke finnes et distinkt skille mellom assosiasjoner og konvensjoner, men at de overlapper hverandre. Dette danner også svaret på spørsmålet om hvorvidt subjektive tolkninger kan betraktes som konvensjoner. Jeg vil anse konvensjoner og assosiasjoner som to ulike nivåer i fortolkningsprosessen der konvensjoner har en mer intersubjektiv formidlingsevne enn assosiasjoner, som kan sies å være basert på et mer subjektivt nivå.

Som en avslutning på denne delen vil jeg også betegne tilskuerne og deres opparbeidede musikalske kodeforståelse som et avgjørende ledd i oppfattelsen av konvensjoner og assosiasjoner. Kassabian argumenterer for at tilskueren underbevisst tilegner seg spesifikke musikalske språk (Kassabian 2001: 49). Konvensjoner kan dermed betraktes å være basert på kulturelt betingede tilskuererfaringer, og som et resultat av dette kan de være åpne for fortolkninger. DeNora påpeker at tilskuerens oppfattelse av musikken ikke er avledet av musikken alene. "(...) they are the product of mediating discourses and the instructions these discourses provide for music's perception" (DeNora 2000: 31). Torben Grodal fastslår i tillegg at tilskuerens opplevelse av audiovisuell kommunikasjon også er formet av våre individuelle forutsetninger. Over disse forutsetningene har vi videre en rekke ferdigheter som er et resultat av forskjellige sosiale og kulturelle utviklinger (Grodal 2003: 10). Jeg er enig med DeNora og Grodal i at musikalske konvensjoner må sees i sammenheng med tilskuerens kulturelle betingelser. Jeg vil allikevel hevde at de musikalske konvensjonene som finnes

⁶⁰ Lønstrup er musikkviter og arbeider blant annet med musikk, lyd og medier.

innenfor film og tv oppfattes og leses likt av de fleste tilskuerne når disse befinner seg innenfor det samme kulturelle erfaringsområdet. På denne måten har dermed musikken mulighet til å passe til bildene og hjelpe til med å spesifisere det visuelle handlingsinnholdet på den eksplisitte måten tv-sjangeren krever.

4.2 Forholdet mellom musikk og bilder

Mitt fokus i resten av dette kapittelet er hvordan musikken blir benyttet som en emosjonell presisering i relasjon til realityseriens bilder. Jeg vil videre derfor gå nærmere inn på skillet mellom stemninger og følelser, og hvordan disse formidles musikalsk i den audiovisuelle sammenheng. Jeg vil deretter relatere dette til tilskuerens kodefortrolighet ved å ta for meg teori om hvordan tilskueren oppfatter det emosjonelle forholdet i tv-sammenheng. Til slutt i dette avsnittet vil jeg presentere hvordan musikken kan forankre eller modifisere leseren mot en spesifikk ekspressiv oppfatning av det visuelle innholdet.

4.2.1 Stemninger og følelser

Filmmusikkteori skiller generelt mellom stemning og følelser, selv om dette er en vanskelig distinksjon da de innenfor mange områder også overlapper hverandre. To sentrale begreper i forsøket på å sondre mellom disse er da *objekt* og *kontekst*. Dette kapittelet omhandler som nevnt musikkens relasjon til den visuelle konteksten med hovedfokus på tv. Denne skiller seg fra for eksempel en konsertsituasjon, hvor musikken i seg selv er hovedfokuset, ved at den audiovisuelle konteksten innehar et objekt i form av levende visuelle bilder. Dette betraktes dermed som den grunnleggende forskjellen på stemninger og følelser. Begge inneholder likheter ved at de er tegn på affektiv respons hos tilskueren, men de er i tillegg ulike ved at følelser er tilknyttet et objekt mens stemning ikke er det (Cohen 2001: 250).

Stemning kan altså beskrives som et relativt stabil inntrykk som ikke blir rettet mot et spesifikt objekt eller en hendelse. Den kan dermed best karakteriseres som et emosjonelt bakteppe (DeNora 2003: 106). Når musikken opptrer alene, eksempelvis i en konsertsal, mangler den et objekt å knyttes til. Den vil dermed kun sette publikum i en stemning, som for eksempel en gledesstemning. Musikk som blir satt i en multimedial kontekst som for eksempel tv-mediet, finner derimot enklere et objekt i form av en karakter i et bilde, og musikken kan dermed uttrykke en *følelse* (Cohen 2001: 250). Følelser kan dermed betegnes som objektorientert og befinner seg innenfor en kortere temporal bane med en mer abrupt intens virkning, som blir etterfulgt av en hurtig oppløsning (DeNora 2003: 106). De vender i

tillegg hovedsakelig utover, for eksempel ved at en person kan være redd ulven som står foran seg. Ulven er dermed det objektet som får frem disse følelsene (Davies 2001: 26-27). Relatert til en audiovisuell sammenheng er det som regel de ulike handlingene og karakterene (objektene) som får frem følelsene hos oss som tilskuere. Musikken er i tillegg et viktig element i denne fremskaffelsen. Som Cohen påpeker: "The emotional associations generated by music attach themselves automatically to the visual focus of attention or the implied topic of the narrative" (Cohen 2001: 250).

Ifølge Thor Joachim Haga kan stemning skilles i variablene "fysiologisk manifestasjon", "varighet" og "retning" (Haga 2004: 50). De to siste er mest interessante i denne sammenhengen. Innenfor teori om følelse og stemning er det et gjennomgående argument at stemninger innehar en varighet, og at de sammenlignet med følelser har en mer stabil karakter (Haga 2004: 50, Langkjær 1998: 54). Stemning kan dermed sies å ha en "global" funksjon i filmuttrykket ved at den nettopp er langvarig og forholder seg til filmen som helhet. Filmforskeren Greg M. Smith har skrevet om følelser og filmnarrativ og hevder blant annet at stemningens globale formål er å fungere som et "filter" for eksterne, emosjonelle stimuli slik at tilskueren kan oppnå en helhetlig forståelse av situasjoner og personer (Smith i Haga 2004: 54). Stemninger kan også betraktes som mer kortvarige for eksempel ved at de "komprimeres" "for lokal effekt i enkelte Kodak-øyeblikk, som åpningssekvenser, etableringsskudd eller lange spenningssekvenser" (Haga 2004: 55). De får i slike tilfeller en mer "lokal" funksjon. Likheten med følelser er i denne sammenhengen større, men den komprimerte stemningen beholder varigheten i tillegg til å være mindre håndgripelig og mindre tilknyttet tilskuerens assosiasjoner i den audiovisuelle opplevelsen (ibid). Stemningen inneholder i tillegg en *retning*, som omhandler det jeg allerede har vært inne på - spørsmålet om hvorvidt musikken relaterer seg mot et objekt (ibid: 51). De er derfor ikke direkte forbundet med spesielle handlinger, men av en mer passiv og grunnleggende karakter ved at de utgjør et langt mer åpent betydningsfelt. Sagt på en annen måte kan man si at stemninger realiseres i forhold til miljø og kontekst, mens følelser belyses i relasjon til personer (Haga 2004: 52, Langkjær 1998: 54).

Distinksjonen mellom stemninger og følelser i realityserien kan være noe problematisk da det i den audiovisuelle sammenhengen som regel finnes et objekt å relatere musikken til. Resulterer dette dermed i at realityserier kun innehar følelser? Som jeg ovenfor påpekte kan stemninger sies å være av en mer allmenn karakter som legger seg i forlengelse av musikkens ekspressive uttrykk. Blant annet vil musikk som benyttes i overganger mellom scener tillegge

bildene en stemning da dens uttrykk ikke er kontekstualisert i relasjon til et objekt (Langkjær 2000: 62). I forrige kapittel trakk jeg frem hyppigheten av sceniske overganger i realityserien. Disse består av korte bildeklipp, og musikken legges over for å skape en kontinuitet i den narrative strukturen. Det visuelle består som regel av oversiktsbilder av naturen eller oversiktsbilder av gården. Musikken i disse overgangene kan dermed ikke tilknyttes et bestemt objekt i handlingen, men vil ilegge serien en mer generell stemning på samme måte som konsertsalens musikk.⁶¹ Den benytter i slike sammenhenger den globale funksjonen i seriens uttrykk, og jeg vil dermed hevde at realityseriens musikk på denne måten kan være formidler av en stemning.

Musikk som assisterer et spesielt handlingsforløp, vil derimot oppfordre til mer spesifikke følelsesmessige reaksjoner hos tilskuerne, da musikkens uttrykk ikke lenger gir en generell beskrivelse av situasjonen, men ilegges en referensiell kraft som peker spesifikt inn mot dramaet. ”Når musikken konkretiserer sin betydning, fokuseres også tilskuerens engagement i fiktionen, og derved skifter tilskuerens opplevelsesform fra ’stemning’ mod ’følelse’” (Langkjær 2000: 63). Følelser finner som sagt sin form i relasjon til et objekt, og Cohen presiserer at musikk som kobles med andre medier, som for eksempel tv, har bedre mulighet til å finne dette objektet (Cohen 2001: 263). I reklamefilmer som fokuserer mot ett produkt, er dette tydelig. Hvis reklamen inneholder musikk, blir produktet det objektet musikken skal formidle en følelse gjennom. I realitysammenheng viser eksempelet fra kapittelets innledning hvor en deltaker, Barbro, bestemmer seg for å forlate gården grunnet en betent fot, objektet tydelig. Barbro er lei seg og gråter idet hun forteller de andre deltakerne om sin avgjørelse, og musikken som følger denne scenen er dermed med på å formidle objektets følelser. Den kan altså lede oppmerksomheten mot et objekt på skjermen og etablere emosjonelt ladede slutninger om dette (ibid: 257). Jeg velger å ytterligere spesifisere den følelsen som oppstår i en slik sammenheng ved å gi dem betegnelsen *objektspesifikke følelser*. Følelser som oppstår i tilknytning til en spesifikt handlingsforløp, velger jeg derimot å kalle *situasjonsspesifikke følelser*. Førstekjempevalgene eksemplifiserer slike følelser. De er rettet mot selve situasjonen i scenen, og gjenspeiler deltakernes nervøsitet i tilknytning til valget. Dette understrekes også i musikken i form av orgeltoner. Musikken får i disse sammenhengene dermed en modifierende rolle idet den spesifiserer scenens handlingsinnhold.

⁶¹ I en konsertsal har man på samme måte som i disse overgangene noe å rette blikket mot, i form av en dirigent eller et orkester. Allikevel anses ikke orkesteret som et objekt. Hadde det derimot vært en solist på scenen, kunne dette vært musikkens objekt.

Jeg har altså påpekt at musikken kan reflektere ulike former for følelser gjennom å relateres til et objekt. Hvor håndgripelige disse følelsene er kan derimot diskuteres. Susanne K. Langer mener at instrumentalmusikken kun kan gjenspeile en *morfologi* av følelser. "(...) music is not self-expression, but *formulation and representation* of emotions (...)" (Langer i Brown 1994: 26). I dette legger hun at den kun er formidler av noen generelle former for følelser, og at disse får sin mer spesifikke betydning i tilskuerens forståelse av dem (ibid: 26-27). Musikken kan betegnes som effektiv i formidlingen av brede følelsesregister som "trist" eller "nedstemt", men den er ikke ideell i formidling av detaljerte følelser, som "melankolsk" eller "suicidal". Instrumentalmusikk mangler derfor det Peter Kivy kaller *emotiv tydelighet* (Carroll 1988: 219). På tross av dette vil jeg trekke frem musikkens evne til å formidle de brede følelsesregistrene som et avgjørende ledd i realityseriens emosjonelle uttrykk. Tilskuerens kodeforståelse er dessuten viktig i denne sammenhengen, og jeg vil videre gå nærmere inn på denne, for deretter å ytterligere presisere musikkens evne til å uttrykke følelser.

4.2.2 Kulturell kodeforståelse

Peter Larsen påpeker at tilskuerens ulike assosiasjonsmønstre i opplevelsen av musikk består av historisk-kulturelle konstruksjoner (Larsen 2005: 75). Musikk satt i en audiovisuell sammenheng kan dermed oppleves å være formidler av en bestemt følelse fordi assosiasjonen på et bestemt historisk tidspunkt har blitt formidlet gjennom den allmenne musikkulturen (ibid). Gorbman mener i tillegg at musikk satt i relasjon til film eller tv refererer til de *kulturmusikalske kodene* i vår kontekst, da den har evnen til å utløse kulturelt bestemte reaksjoner (Gorbman 1987: 13, Gorbman 1999: 213). I sammenheng med tv vil musikken under en series fortellingsstruktur, det være seg jazzmusikk, wagneriansk musikk eller folkemusikk, aktivere kulturelle koder hos tilskueren og fortelle om filmens eller tv-seriens stil. Kassabian mener i tillegg at tilskueren må inneha en *kompetanse* for å dekode musikk i film- og tv-sammenheng. "Competence is a culturally acquired skill possessed to varying degrees in varying genres by all hearing people in a given culture" (Kassabian 2001: 20). Tilskueren må dermed være i besittelse av en forståelse av ulike kulturelle koder for å erfare følelser og stemninger i en realityserie.

I forklaringen av de kulturmusikalske kodene ønsker jeg videre å relatere til en følelsesdistinksjon presentert av John A. Sloboda og Patrick N. Juslin: *interne følelser*

(intrinsic emotion) og *eksterne følelser* (extrinsic emotion) (Sloboda og Juslin 2001: 91-93).⁶²

I musikken finnes det en delvis atskillelse mellom mekanismene som bestemmer affektens intensitet, og de som bestemmer det emosjonelle innholdet. Dette skillet danner dermed utgangspunktet for to ulike nivåer musikk kan oppfattes på i en lyttesituasjon. Affektens intensitet er bestemt av musikkens strukturelle karakteristikk og kalles interne følelser:

There is now an accumulating body of knowledge that shows that there is a lawful relation between the intensity of emotional qualities experienced in music and the specific structural characteristic of the music at a particular point in time (ibid: 91).

Interne følelser kan dermed relateres til lytterens musikkerfaring og kunnskaper om musikalske stilarter (Haga 2004: 24). Sloboda og Juslin problematiserer derimot disse følelsene og vil ikke betrakte dem som fullverdige, men presiserer at de kan vokse til å bli følelser gjennom tillegging av ytterligere mentale innhold. De interne følelsene kalles i denne sammenhengen for *proto-følelser*. Disse kan bli virkelige følelser ved å tillegges et semantisk innhold, som enten kan være *ikonisk* eller *assosiativt*. Da dette innholdet relateres til felt utenfor musikken, betegnes de som *eksterne følelser* (Sloboda og Juslin 2001: 93).

Mekanismene i musikken som bestemmer det emosjonelle innholdet, kalles altså eksterne følelser. Grunnlaget for dette ligger i at følelsene er bestemt av ytre kontekstuelle faktorer som minner, assosiasjoner og prioriteringen lytteren gjør (ibid: 91). Følelser som oppstår i en ikonisk sammenheng, omhandler hvordan musikkens struktur og en hendelse kan ligne hverandre og inneha samme emosjonelle tone, som for eksempel at rask musikk harmonerer med hendelser med høy intensitet på tv-skjermen (ibid: 93). Med assosiative følelseskilder menes "those that are premised on arbitrary and contingent relationships between the music being experienced and a range of non-musical factors which also carry emotional messages of their own" (ibid: 94). Som jeg forklarte under avsnittet om Taggs musemer, kan en spesifikk sang assosiere til en bestemt hendelse eller følelse hos en tilskuer, og satt i en audiovisuell sammenheng kan disse assosiasjonene tas med i opplevelsen av følelsene i for eksempel en tv-serie. Dette betraktes dermed som assosiative følelseskilder.

For å eksemplifisere hvordan disse kan benyttes i relasjon til en realityserie, vil jeg vise til et eksempel hentet fra *Robinsonekspedisjonen 2004* (eksempel 14, "Darth Vader"). I en filmmusikalsk sammenheng vil "Darth Vader"-temaet i *Star Wars*-filmene gi lignende

⁶² Både Sloboda og Juslin er anerkjente for sin forskning innen musikkognisjon.

assosiasjoner til en gruppe mennesker som befinner seg innenfor det samme kulturelle erfaringsområdet. Når temaet tas ut av denne sammenhengen, har den derfor fortsatt sin assosiative bærekraft, og denne assosiasjonen kan dermed tas med inn i den nye handlingen. Realityserier benytter seg i noen tilfeller av slike filmmusikalske sitater for å formidle sin handling mer eksplisitt.⁶³ Hendelsesforløpet i eksempelet fra *Robinsonekspedisjonen 2004* er knyttet til en konkurransesituasjon hvor spenningsnivået er høyt. For å understreke dette benyttes musikk som hovedsakelig refererer til "Darth Vader"-temaet med hensyn til rytmebruk, intervaller, harmonisering og instrumentering. Musikken gir dermed gjennom de assosiative følelseskildene en referanse til det spenningsnivået som temaet formidler i *Star Wars*-filmene.

Stephen Davies berører et lignende område i sitt forsøk på å forstå hvordan musikk kan uttrykke følelser. Han hevder at den kan referere til følelser som et resultat av vilkårlige betegnelser og assosiasjoner. Med dette mener han at en bestemt type musikk som er relatert til en tekst, et ritual eller en hendelse med emosjonelt innhold, arver denne emosjonaliteten over tid, og ren instrumentalmusikk kan dermed være ekspressiv alene (Davies 2001: 29). Jeg vil derimot hevde at Davies i tillegg må se opplevelsen av musikkens ekspressivitet i relasjon til tilskueren. Gjennom musikk som har blitt benyttet i sammenheng med samme type tekst over tid, har tilskueren opparbeidet seg en form for kulturell kodeforståelse for denne musikkbruken. Relatert til en annen kontekst vil denne forståelsen dermed adopteres inn i den nye teksten, jf. de assosiative følelseskildene. Realityserier gjør bruk av typisk filmmusikalske melodier og uttrykk i formidlingen av sitt ekspressive innhold, og i mange tilfeller arver altså denne musikken de filmmusikalske assosiasjonene.

Sloboda og Juslins interne og eksterne følelser kan også relateres til det Birger Langkjær betegner som filmmusikkens to betydningsnivåer. Disse nivåene gir uttrykk for tilskuerens lytteaktivitet og deles inn i et *generelt og abstrakt betydningsnivå* som omhandler den generelle musikalske ekspressivitet, og et mer *spesifisert betydningsnivå* som omhandler kontekstualiseringen av den musikalske ekspressivitet (Langkjær 2000: 47). I begge tilfeller relateres musikken til opplevelser av følelser, men altså på to ulike nivåer. Både Langkjærs spesifiserte filmmusikalske betydningsnivå og Sloboda og Juslins eksterne følelser vender utover mot *konteksten*, som spesifiserer musikkens abstrakte karakter ved å tilføre den en form for referanse. Tilskueren kan altså ikke forstå et kunststykke som musikk uten å ta med

⁶³ Det må påpekes at grunnet opphavsrettigheter benytter ikke realityserien seg av direkte sitater, men en omskrevet versjon av originalen. Allikevel er sitatet som regel lett gjenkjennelig.

den kulturelle konteksten den opptrer i, det være seg den filmiske konteksten eller konsertkonteksten. Her ønsker jeg derfor å vende tilbake til Gorbmans kulturmusikalske koder.

Som jeg beskrev ovenfor er kulturelt tillærte konvensjoner viktig i forståelsen av kulturmusikalske koder. Overført til den audiovisuelle konteksten kan blant annet musikk som spilles under en films fortøkter eller en tv-series introduksjonssekvens aktivere disse musikalske kodene, og avsløre en del ting om den kommende teksten (Gorbman 1999: 213). Introduksjonssekvensen i *Farmen 2004* gir et eksempel på dette. Musikkens melodi er basert på dorisk skala og presenteres i hardingfele og seljefløyte. Som tidligere nevnt er de modale toneartene, og spesielt den doriske skalaen, et vanlig element innenfor folkemusikken. I tillegg gir instrumentbruken referanser til tradisjonsmusikken, og relatert til de norske kulturmusikalske kodene gir dermed denne musikalske kombinasjonen serien en innholdsmessig retning mot det landlige og det ”gammeldagse”.

I relasjon til de kulturmusikalske kodene kan man si at i mottakelsen av musikalsk informasjon er lytterens respons ikke like affektiv som den er kognitiv. Dette betyr at musikkens uttrykk ligger i vår gjenkjennelse av følelser heller enn i vår affektive erfaring av den. Når man sier at et stykke musikk er trist, er det fordi vi ilegger den et sett intersubjektive kriterium basert på musikalske konvensjoner som blir gjenkjent som tristhet (Smith 1999: 153). Dette kan igjen relateres til Sloboda og Juslins eksterne følelser der ytre stimuli påvirker vår opplevelse av disse. Vi forstår altså musikken ved å projisere bestemte typer av mentale eller kognitive modeller fra vår øvrige erfaringsverden inn i musikken (Langkjær 2000: 45). Det er også dette som er hovedgrunnlaget i Gorbmans kulturmusikalske koder.

Jeg har hittil presisert at opplevelsen av følelser og stemninger i en audiovisuell kontekst avhenger av ulike former for kulturelle koder. Videre vil jeg gå konkret inn på det relasjonelle forholdet mellom musikk og bilder, og ta for meg hvordan musikken konkret kan være med på å modifisere eller innskrenke bildets innhold til en bestemt lesning.

4.2.3 Modifiserende eller forankrende musikk?

Scenes that most typically elicited the accompaniment of music were those that contained emotion (Kalinak 1992: 87).

Som et ledd i kategoriseringen av hvordan musikken er med på å uttrykke stemninger og følelser i realityserier, ønsker jeg å introdusere Carrolls begrep *modifiserende musikk*

(modifying music). Carroll mener musikk innehar noen ekspressive kvaliteter som er introdusert for å modifisere eller karakterisere karakterer og objekter, handlinger og hendelser og scener og sekvenser i film og tv. ”Just as adjectives and adverbs characterize, modify, and enrich the nouns and verbs to which they are attached, modifying music serves to add *further* characterization to the scenes it embellishes” (Carroll 1988: 219). Musikkens ekspressive kvaliteter er generelle og tvetydige, men kan tydeliggjøres i relasjon til handlingsinnholdet i film og tv. Dens samspill med det visuelle er altså den nødvendige referansen som må til for å spesifisere musikkens emotive betydning (ibid: 220), slik jeg også presiserte under avsnittet om stemning og følelser.

Bruken av musikk i film involverer ifølge Carroll å koordinere to ulike symbolsystemer, nemlig musikk og film. Når musikken opptrer modifierende, blir disse systemene plassert i en komplementær relasjon til hverandre, der hvert system tillegger noe til helheten som det andre mangler eller ikke besitter i like stor grad (ibid: 219). Filmens elementer – det visuelle, dialogen, handlingen og den synkroniserte lyden – fungerer som *indikatorer* på hva scenen handler om. Deretter modifierer eller karakteriserer musikken scenens ekspressive innhold. Den supplerer altså filmen med en beskrivelse av hvilke emotive egenskaper dens scene inneholder (ibid: 221).

The musical system, so to speak, carves out a broad range or spectrum of feeling (...). The movie elements, the indicators, then narrow down or *focus* more precisely the qualities in that range or spectrum that are relevant to the action (ibid).

Carroll mener altså at filmen og bildene er indikatorer på hva en scene omhandler, mens musikken er modifiereren. Jeg vil også hevde at filmen kan fungere som en indikator på hvordan *musikken* skal tolkes, da bildenes innhold kan presisere emotive situasjoner. Handlingen, dialogen og lydeffektene fyller nemlig filmmusikken med en referanse som den mangler ideoende i seg (Smith 1999: 156-157). Et eksempel på dette i realitetsammenheng finnes i *Farmen 2004* i scenen der Barbro skal forlate gården. Tidligere skrev jeg at musikken i denne scenen er med på å formidle objektets, i dette tilfellet Barbros, følelser. Jeg vil i tillegg betrakte scenens tristhet og Barbros gråt som visuelle elementer som er med på å formidle hvordan musikken skal tolkes. Det sceniske innholdet er dermed med på å presisere

den i en emosjonell retning, og denne kan dermed stå som eksempel på hvordan de visuelle elementene kan fungere som indikatorer på hvordan musikken skal oppleves.⁶⁴

Carroll presiserer videre at musikk ikke er utelukkende ekspressiv eller film utelukkende representerende. Musikken *kan* brukes representerende, og på samme måte har filmen en myriade av uttrykk (Carroll 1988: 221-222). ”This (...) emphasizes how, just as music’s meaning may be constructed in relation to things outside it, so, too, things outside music may be constructed in relation to music” (DeNora 2000: 44). Hvordan så disse bildene tolkes i form av emotivt innhold, avhenger av tilskuerens kulturelle kontekst slik jeg presiserte over.

Carrolls modifierende musikk kan videre relateres til Roland Barthes’ begrep *forankring*, da musikken innenfor begge områdene er med på å presisere bildenes innholdsmessige betydning, med vekt på det emotive. Innenfor filmmusikkteorien har bruken av Barthes’ begrepspar forankring og avløsning blitt populært å overføre på forholdet mellom musikk og bilde. Denne overføringen er til gjengjeld noe sårbar da Barthes i utgangspunktet omtaler stillbilde og skrevet tekst, og spesielt overføringen fra tekst til musikk er problematisk da musikk mangler tekstens klare semiotiske oppbygging. Allikevel er bruken av begrepet forankring ofte å finne igjen innenfor filmmusikalske analyser. Teksten opptrer ifølge Barthes forankrende idet den styrer leseren mot en bestemt forståelse av bildet (Barthes [1964] 1994: 28). Musikk kan dermed også betraktes som forankrende ved at den kan veilede mot en spesifikk bildeinterpretasjon. Relatert til modifierende musikk ligger det dermed i begge begrepene et ønske om å spesifisere et visuelt innhold for en leser/seer. Forskjellen ligger i at modifierende musikk blir benyttet om spesifisering av det typisk ekspressive innholdet, mens forankring benyttes om den generelle innholdsfortolkningen.

Som jeg tidligere har forklart hevder Gorbman at filmmusikk effektivt kan etablere historiske og geografiske settinger og atmosfærer gjennom kulturell koding. Dette innebærer at musikken kan ha en ”semiotisk” funksjon og oppleves som ”ancrage” da den forankrer bildet i mer fast mening (Gorbman 1987: 58). Jeg deler Gorbmans oppfatning om at musikk kan ha en forankrende funksjon, men jeg vil også fremheve problemene som oppstår i kjølvannet av begrepsbruken. Barthes’ forklaring av forankring er at teksten sier noe om bildet, at bildets ”innhold” på denne måten uttrykkes i et annet medium og at bilde og tekst altså sier det

⁶⁴ I relasjon til den modifierende musikken er det også interessant trekke inn Gorbmans konnotative narrative signaler. Musikk som benyttes som konnotative signaler skal ved hjelp av ulike parametere fremheve, understreke og poengtere den narrative handlingen. Det er også dette som er intensjonen med Carrolls modifierende musikk.

samme, men på forskjellig måte (Larsen 1998: 9-10). Forankring er dermed et spørsmål om semantikk, om innholdsmessig redundans og om repetisjon, og han mener dermed at det ved sammenføring av to forskjellige uttrykkskomplekser understrekes ett felles innhold (ibid: 10). Larsen hevder derimot det er ukorrekt at teksten forankrer bildet, da forankring innebærer en semantisk ”interferens” mellom to forskjellige uttrykkssystemer, og dermed er et spørsmål om *gjensidig artikulasjon*: teksten utpeker bildets innholdselementer fordi bildet i en tilsvarende prosess utpeker tekstens innhold (ibid). Som Jostein Gripsrud forklarer det: ”(...) music does not unilaterally specify or add to the meaning of the images, the images also lend meaning to the music. The two are interpreted together” (Gripsrud 1995: 186). I det øyeblikket man velger Barthes’ forankringsbegrep som utgangspunkt for beskrivelsen av forholdet mellom underleggingsmusikk og filmbilde, så går man dermed inn på den gamle besværlige diskusjonen om musikk og semantikk (Larsen 1998: 10). Derfor blir forståelsen av filmen som indikator på musikkens betydning og musikken som modifierer av filmens ekspressive innhold, en bedre forklaring på forholdet mellom musikk og bilder i en audiovisuell sammenheng. Jeg velger derfor videre å ta utgangspunkt i disse begrepene i min oppgave.⁶⁵

I et psykologisk perspektiv hevder filmforskeren Jeff Smith at filmmusikkens ekspressivitet involverer to prosesser. Den første kalles *polarisering* og innebærer en audiovisuell interaksjon der musikkens affektive mening trekker bildets innhold mot den emosjonelle polen som musikken kommuniserer. Den andre kalles *affektiv kongruens*, og foreslår at sammenkoblingen av både musikkens og det visuelle mening vil høyne tilskuerens erfaring av den samlede effekten (Smith 1999: 160). Det siste begrepet er interessant i denne sammenheng. ”Through affective congruence, subjects feel emotional characteristics more strongly than they would with either image or music alone” (ibid: 162). Smiths begrep kan altså forstås som en form for gjensidig artikulasjon. Det visuelle og musikalske påvirker hverandre gjensidig, og det betrakter den samlede effekten dette gir. Det relaterer seg dermed mot en type kryssmodal bekreftelse der tilskueren matcher musikkens affektive komponenter til det narratives emosjonelle innhold (ibid: 148).

⁶⁵ Barthes’ *avløsnings*begrep er ytterligere problematisk i en audiovisuell sammenheng da den avhenger av *linearitet*. Med dette menes at et symbol skal avløse det andre, men i filmsammenheng forløper disse symbolene alltid parallelt, og musikken kan dermed ikke stå som avløser for bildet. Larsen mener at musikken på mange måter kan støtte den visuelle representasjonen av begivenheter, men at den ikke selv kan representere disse begivenhetene, og dermed kan den ikke tilføye noe nytt, ikke *avløse* eller stå i stedet for bildet (Larsen 1998: 9). Igjen er begrepene indikator og modifierer en noe bedre forklaring på musikkens relasjon til bildenes ekspressive innhold.

I denne sammenheng er det også interessant å trekke inn Larsens *synestetiske ekvivalenser* som omfatter hvordan mennesker kan oppleve to fenomener, som lyd og bilde, som korresponderende (Larsen 1998: 11-12). Tilskuerens ubevisste evne til å forstå relasjonen mellom disse, gjør at vedkommende alltid vil finne et samsvar mellom de to elementene. Larsen trekker frem filmen *2001: En Romodysseé* (1968) i forklaringen av dette forholdet. I filmens innledning blir bildene av et romskip som skal lande på månen akkompagnert av en klassisk wienervals. På bakgrunn av en konvensjonell filmmusikalsk forståelse vil musikken i dette tilfellet oppleves som kontrapunktisk i forhold til bildene, da wienervalsen kan gi assosiasjoner til 1800-tallet. Ønsket om å skape en relasjon mellom elementene gjør derimot at tilskueren etter hvert finner en sammenheng, som at romskipet tilsynelatende ”danser til” musikken, og dette forholdet betegnes altså som synestetiske ekvivalenser. I likhet med affektiv kongruens er til gjengjeld også denne forståelsen avhengig av konteksten og de relasjonsmuligheter de tilbyr (ibid 12, 13, 15). De synestetiske ekvivalensene kan i tillegg relateres til Larsens begrep *strukturell matching*, som omhandler menneskets evne til å konstruere en analogi mellom strukturelle relasjonene i to forskjellige materialer, som for eksempel musikk og bilde (ibid: 13). Også her må konteksten disse opptrer i etableres før vi prøver å få elementene til å matche (Larsen 2005: 206). Et lignende forhold finnes også i Michel Chions oppfattelse av musikk som *forced marriage*, som ofte finnes i audiovisuelle analysemetoder. Tilskueren vil alltid betrakte musikk og bilde som overraskende sammenfallende, selv om musikken i utgangspunktet er tilfeldig plassert (Chion 1994: 188). Allikevel vil det være konteksten som er grunnleggende for denne oppfattelsen.

Poenget er at musikk og bilde opptrer i et slags gjensidig modifierende forhold. I fortolkningen av en scenes ekspressive innhold må dermed begge elementene tas med i betraktningen. I tillegg vil kontekstuelle faktorer som konvensjoner og kodefortrolighet være av grunnleggende betydning i forståelsen av det emosjonelle innholdet. I den neste delen velger jeg videre å ta for meg tilskuerens relasjon til realitykarakteren, og hvordan musikken benyttes i fremstillingen av denne i forståelsen av musikkens emosjonelle funksjoner.

4.3 Musikk, karakter og tilskuer

Musikk kan innenfor visse rammer forme fortellingens stemning og angi for tilskueren hvordan en bestemt scene skal forstås og oppleves (Larsen 2005: 214). Dette betraktes som ledd i musikkens emosjonelle funksjoner, som jeg hittil har trukket frem gjennom å fordype

meg i dens evne til å formidle stemninger og følelser. Videre ønsker jeg å vektlegge tilskuerens forhold til realityseriens karakterer, og hvordan musikken benyttes i relasjon til disse som et ledd i formidlingen av handlingens emosjonelle kvaliteter. Birger Langkjær foreslår i denne sammenheng tre ulike måter tilskueren forstår en handling ekspressive relasjoner på – gjennom karakter, gjennom den dramatiske scene og gjennom tilskuersympati (Langkjær 2000: 69-96). Jeg velger i denne delen å forholde meg til realitykarakteren og tilskuerens sympatiforhold, for deretter å se på hvordan musikken benyttes i relasjon til disse. Jeg vil i denne delen altså fordype meg i *karakterrelatert musikkbruk* i forståelsen av musikkens emosjonelle funksjoner.

Fjernsynsforsker Jeremy Butler presiserer at en av musikkens hovedfunksjoner i tv er å manipulere tilskuerens forståelse av bildets innhold ved å vektlegge elementer innenfor det visuelle som det skal rettes fokus mot (Butler 2002: 178-179). Dette poengterte jeg blant annet i forrige del, hvor jeg trakk frem at musikken kan modifisere mot en spesifikk ekspressiv lesning av en scenes innhold. I relasjon til karakterer trekker Langkjær frem at musikken alltid kan karakterisere fiktive personer og deres reaksjoner på bestemte begivenheter og situasjoner. Han presiserer derimot at musikken vil gjøre dette i relasjon til tilskuerens overordnede engasjement i fiksjonen (Langkjær 2000: 96). Ved en fordypning i musikkens emosjonelle funksjon vil derfor tilskuerfokusset alltid være viktig, noe jeg tidligere i oppgaven har presisert ved å blant annet trekke frem de kulturelle kodeforståelsene.

Jeff Smith mener tilskueren har mulighet til å skille emosjonelle kvaliteter fra spesifikke musikalske elementer. Denne informasjonen kan deretter benyttes til å evaluere karakterens emosjonelle status og den overordnede stemningen i scenen (Smith 1999: 153). Kalinak nevner noe lignende ved å poengtere at musikken ikke bare responderer til det eksplisitte innholdet, som handlingen spesielt, men også til det som ikke er visuelt merkbart i bildet, dets implisitte betydning (Kalinak 1992: 86), som de ulike skuespillerkarakterenes tanker og følelser. Dette vil derfor være mitt fokus i dette kapittelets avsluttende del.⁶⁶

I kapittelets innledning nevnte jeg at en av filmmusikkens emosjonelle funksjoner er å representere karakterenes emosjonelle tilstand. Dette understrekes blant annet av filmmusikkkomponisten Copland, som hevder at musikken kan bli benyttet til å understreke eller skape psykologisk raffinering eller formidle karakterens uuttalte tanker. Prendergast

⁶⁶ Teorien som benyttes omhandler i stor grad *fiktive* karakterer og er ikke alltid like relevant å se i forhold til realityseriens *virkelige* personer. Ved slike tilfeller velger jeg derfor å presisere dette, men ellers forholder jeg meg til de fiktive karakterers begreper.

presiserer i tillegg at musikken ofte kan antyde et psykologisk element bedre enn selve dialogen (Prendergast 1992: 216). Langkjær trekker også frem sitater fra ulike filmmusikkteoretikere, hvor fellestrekket ligger i at musikk på en særlig måte har en privilegert adgang til det emosjonelle. ”I tilfældet med filmen er der tale om en form for direkte adgang til de følelser, som filmens personer har” (Langkjær 2000: 55). Felles for alle er at musikken er et grunnleggende element i formidlingen av en karakters følelser. Da realityserien har et sterkt karakterfokus, vil jeg derfor gå nærmere inn på hvordan musikk benyttes i relasjon til realitydeltakerens emosjonelle tilstand.

4.3.1 Karakterassimilasjon og struktursympati

I forståelsen av tilskuerens forhold til realitykarakteren er det naturlig å trekke inn identifikasjonsbegrepet. Murray Smith hevder at vi som mottakere av film identifiserer oss med de ulike karakterene, og at vi uttrykker empati og sympati med dem. ”Our propensity to respond emotionally to fictional characters is a key aspect of our experience and enjoyment of narrative films” (Smith 1995: 1). Identifikasjonsbegrepet kan derimot kritiseres for å være noe tvetydig, og Langkjær stiller blant annet spørsmål om dette betyr at tilskueren skal bli i ett med karakteren, eller om det er snakk om å sympatisere med dem (Langkjær 2000: 53). Derfor kan det være bedre å benytte Hagas betegnelse *karakterbundet innlevelse*, som omhandler tilskuerens bevegelse inn i fiksjonen hvor karakterene har hovedfokus (Haga 2004: 26). I presentasjonen av relasjonen mellom tilskuer og karakterens emosjonelle tilstand ønsker jeg i tillegg å benytte to sentrale begreper, *sentral* og *asentral forestillingsevne* (Smith 1995: 76).⁶⁷ Med sentral forestillingsevne forstår tilskueren karakteren ”fra innsiden”, slik at vedkommende kan oppnå *empati* med den. Ved asentral forestillingsevne forstås derimot karakterene ”fra utsiden”, og dette legger grunnlaget for at tilskueren får grader av *sympati* med karakteren (Smith 1995: 76-77, Haga 2004: 27).

Mange teoretikere hevder vi for det meste har en sentralt forestillende tilnærming til karakteren⁶⁸, men Carroll er uenig i denne fokuseringen. Han mener at fiksjonen kun utstyres oss med muligheten for en asentral forestillingsevne, da tilskueren aldri direkte adopterer karakterens synspunkt slik den sentrale forestillingsevnen krever (ibid: 78). Det finnes ingen symmetri mellom de følelser som tilskueren tilskriver de ulike karakterene, og de følelser som oppleves i forbindelse med filmen som helhet. Det er altså en avgjørende forskjell

⁶⁷ Disse begrepene blir først presentert i Richard Wollheim (1984): *The Thread of Life*. Cambridge: Harvard University Press.

⁶⁸ Se Smith 1995: 77-78.

mellom å forstå hva andre føler og å selv føle noe (Langkjær 2000: 57). Dermed blir identifikasjon et villedende begrep, og Carroll påpeker at betegnelsen *assimilasjon* beskriver interaksjonen mellom tilskuer og karakter mer presist (Smith 1995: 78). Tilskueren føler ikke *det samme som* karakteren, men *føler med* karakteren. ”That is, very often we have different and, in fact, more information about what is going on in a fiction than do the protagonists, and consequently, what we feel is very different from what the character may be thought to feel” (Carroll 1990: 90-91). For å få en forståelse av den indre situasjonen er det dermed ikke nødvendig å identifisere seg med hovedpersonen. Vi trenger bare å få en følelse av hvorfor karakterens reaksjon er passende og forståelig for situasjonen (Smith 1995: 78).

(...) we comprehend the character and the situation, and react emotionally (if we react at all) to the thought of *the character in that situation* (as opposed to the thought of *being the character in that situation*) (ibid 1995: 79).

Relatert til realityserien vil jeg igjen trekke frem scenen fra *Farmen 2004* hvor Barbro må forlate gården. Vi som tilskuere betrakter situasjonen, og prøver å sette oss inn i hennes tilstand. De emosjonelle reaksjonene som eventuelt oppnås skjer dernest som oftest i *sympati* med karakteren. Som jeg påpekte kan vi som tilskuere til situasjonen forholde oss til en annen persons følelser uten selv å inneha denne følelsen, da vi er innforstått med at vi ikke er denne personen. Selv om vi føler med Barbro når hun er lei seg, kan det hende vi nettopp har opplevd noe som gjør at vi er glade, og vi føler dermed ikke det samme som Barbro. Vi kan dermed heller ikke identifisere oss med henne, men det oppstår i stedet et assimilasjonsforhold. Den sympatiske tilnærmingen resulterer i tillegg i en asentral forestillingsevne.

I relasjon til Hagas betegnelse karakterbundet innlevelse er det interessant å trekke inn Murray Smith i presiseringen av forholdet mellom tilskuerens assimilasjon med karakteren. Han skiller i den forbindelse mellom tre ulike innlevelsestructurer, som kan sees i forlengelse av sentral og asentral forestillingsevne. Med utgangspunkt i disse begrepene formulerer Smith det han kaller *strukturensympati*, bestående av tre nivåer av hvordan tilskueren forholder seg til en karakter i en fiksjon. Disse nivåene kaller han *gjenkjennelse* (recognition), *oppstilling* (alignment) og *troskap* (allegiance) (Smith 1995: 75). De to første er irrelevante å presisere i denne sammenhengen da de for det meste retter seg mot fiktive personer innenfor en filmatisk kontekst. *Troskap* er derimot det nivået som best karakteriserer

tilskuerens assimilasjon med realitydeltakeren, og nivået betegner tilskuerens moralske evaluering av karakteren:

To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction. On the basis of this evaluation, the spectator adopts an attitude of sympathy (or, in the case of a negative evaluation, antipathy) towards the character, and responds emotionally in an apposite way to situations in which this character is placed (ibid: 188).

Gjennom informasjon om kontekstuelle forhold og sinnstilstand kan tilskueren moralsk evaluere karakteren og vedkommendes verdier, og dermed forme sympati eller antipati mot han/henne. Satt i sammenheng med eksempelet fra *Farmen 2004* kan vi dermed oppnå et sympatisk troskap til Barbro. Vi kjenner allerede til hennes tanker om denne situasjonen (sinnstilstand) og hvorfor forholdene tilsier at hun må dra (konteksten), og på grunnlag av dette gjør vi en moralsk evaluering og former et troskap. Dette nivået er dermed avhengig av tilskuerens kunnskap om og evne til å evaluere situasjonen (ibid: 84).

Jeg vil videre hevde at det finnes et skille mellom tilskuerengasjementet i en realityserie og en film som har konsekvenser for assimilasjonsprosessen. I realityserien kan tilskueren opparbeide seg et daglig eller ukentlig kjennskap til karakterene, og dermed utvikle en mening om dem på en annen måte enn i en film. Realityserien er på denne måten lik såpeoperaen, og fjernsynsforsker Christine Geraghty trekker i tillegg frem deltakerens kjennskap til såpeoperaens karakterer som et viktig element for å unngå repetisjon innenfor handlingsstrukturen. "Familiarity with the characters allows the viewer to bring meaning to the narrative rather than having to rely on what is shown in a particular episode" (Geraghty i Gripsrud 1995: 175). Tilskuerens kjennskap til karakterene blir dermed grunnleggende for forståelsen av såpeoperaens handling, og denne kjennskapen er også viktig innenfor realityserien. I *Farmen*-eksempelet innebærer det at ikke alle tilskuere oppnår en sympatisk reaksjon overfor Barbro. Tilskuerens kjennskap til handlingen kan ha resultert i at det i stedet oppnås en form for *antipati* mot henne hvor vedkommende er glad for at Barbro forlater gården. På en annen side kan tilskueren gjennom denne kjennskapen også få en empatisk tilnærming til Barbro, og dermed se hennes emosjonelle tilstand gjennom en sentral forestillingsevne. Dette motstrider derimot Carrolls påstand om at tilskueren kun kan oppnå en asentral tilnærming til en fiktiv karakter. Jeg vil derimot hevde at en tilskuer enklere kan oppnå et empatisk forhold til realityseriens *virkelige* personer. Tilskueren kan dermed

gjennom troskapsevalueringen oppnå både et sympatisk, antipatisk og empatisk forhold til realitykarakterene.

Smith trekker videre frem musikken som en viktig faktor i tilskuerens troskapsevaluering. "Many factors contribute to the process of moral orientation (the narrational counterpart to moral structure), and hence to allegiance: character action, iconography, and music are particularly salient" (Smith 1995: 84). Musikkens mål er i denne sammenheng ikke å akkompagnere handlingen og begivenheten, men *affekten* og den fiktive persons subjektive tilstand eller tilskuerens persepsjon av situasjonen (Langkjær 2000: 89). I realityserien er det derimot vanskeligere å benytte musikk for å understreke en karakters tilstand, da det er umulig for en produsent å vite hva en virkelig persons indre følelser egentlig er. I denne sammenheng vil derfor musikkens rolle i formidlingen av en deltakers tanker og følelser benyttes på samme måte som i *Farmen*-eksempelet. I de tilfeller karakteren har et ytre følelsesutbrudd, som her, vil musikken benyttes i forlengelse av dette utbruddet for å understreke, forsterke og tydeliggjøre følelsen overfor tilskueren. Dens funksjon er i disse tilfellene å utvide tilskuerens horisont, som videre medfører evnen til å gjøre en troskapsevaluering. På den måten hjelper den til med å karakterisere forhold som intensjoner og følelsesmessige tilstander hos personer, som gjør at tilskueren får et større innblikk i karakteren. Musikken er altså med på å spesifisere tilskuerens dømmekraft i den audiovisuelle sammenheng (ibid: 83). I tillegg er den et ledd i fremskaffelsen av tilskuerens egne følelser og deres sympatistruktur.

Musikken som benyttes i scenen hvor Barbro må forlate gården, er av tydelig ekspressiv karakter med hensyn til instrumentbruk, harmoni og tempo. Den relateres til hennes og de andre deltakernes følelser ved å skulle si adjø, i tillegg til at den skal fremkalle en form for emosjonell respons hos tilskueren. Denne dobbeltheten er ofte å finne igjen i audiovisuelle sammenhenger. "Music's dual function as both articulator of screen expression and initiator of spectator response binds the spectator to the screen by resonating affect between them" (Kalinak 1992: 87). Idet musikken dras inn i en visuell sammenheng, som for eksempel i en realityserie, skiller Carroll mellom tilskuerens forståelse av musikkens følelsesmessige uttrykk, det musikken henviser til (f.eks. til en karakters følelser innenfor filmen) og tilskuerens egne følelsesmessige tilstand (Langkjær 2000: 57). Dette bekrefter at musikken ikke kun relateres til scenens dramatiske innhold, men også til tilskueren og dens respons.

Tilskueren kan altså assimilere seg med karakteren, og vedkommende er også utstyrt med ulike former for forestillingsprosesser med hensyn til å kunne forstå karakterens emosjonelle tilstand. Musikken har til gjengjeld en enormt viktig funksjon ved at den på mange måter instruerer tilskueren i dens reaksjon, og i tillegg kan være med på å påvirke hennes holdning og følelsesmessige evaluering av en situasjon (ibid: 92). Poenget er at karakter og tilskuersympatier er interrelasjonelle størrelser som musikkens ekspressivitet oppfattes og forstås igjennom. Med dette menes at det ekspressive uttrykk fokuseres av tilskuerens innlevde og innlevende persepsjon av den samlede strøm av musikk, lyd og bilder (ibid: 95) eller av tilskuerens evne til å benytte seg av assosiative følelseskilder. Musikken kan altså ikke bestemmes på forhånd som et uttrykk for en spesiell følelse, men tilskueren gjør noe med musikken i dens sammenheng med filmens øvrige uttrykkelementer, som for eksempel karakteren.

4.4 Emosjonelle musikalske nivåer i *Farmen 2004*

Jeg har i løpet av dette kapittelet pekt på hvordan musikken på ulike nivåer er med på å understreke, forsterke og frembringe emosjonalitet i relasjon til realityseriens innhold. Musikalske konvensjoner kategoriseres som et av de grunnleggende elementene i denne sammenheng. Film- og tv-musikalske konvensjoner befestes først og fremst gjennom gjentakelse av samme type musikk under lignende visuelle handlingsinnhold. I tillegg er tonespråket av avgjørende karakter i forståelsen av disse.

De musikalske konvensjonene var også grunnleggende for mitt videre fokus på forholdet mellom musikk og bilder, hvor stemning og følelse ble presentert som to av de viktigste emosjonelle nivåene innenfor realityserier. Stemning skiller seg fra følelse ved at den ikke er knyttet opp mot et objekt. Den kan derimot formidle en helhetlig global stemning eller en mer lokal stemning i enkelte øyeblikk. Videre vil følelser hovedsakelig formidles på to måter; gjennom objektet og gjennom situasjonen. Tilskuerens kulturelle kodeforståelse er i tillegg avgjørende i fortolkningen av stemninger og følelser, og jeg presiserte at musikkens emosjonelle nivåer forstås i relasjon til ytre kontekstuelle faktorer, som de ikoniske og assosiative følelseskildene. Musikken kan også benyttes for å modifisere innholdet i en scene mot en bestemt lesning av det ekspressive uttrykk.

Tilskuerens assimilasjon med realitykarakteren og hennes oppfattelse av hans/hennes emosjonelle tilstand er i tillegg viktig i formidlingen av handlingens emosjonelle innhold.

Tilskueren kan oppnå sympati og empati til realitydeltakeren gjennom troskapsevaluering, og musikken har en viktig funksjon i å akkompagnere karakterens emosjonalitet i tillegg til å oppnå en følelsesmessig reaksjon hos tilskueren. Jeg vil videre benytte disse teoretiske innfallsvinklene i min analyse av musikkens emosjonelle funksjoner i *Farmen 2004*. Jeg vil først belyse disse funksjonene ved å gå inn på hvilke konvensjonelle grep musikken tar i bruk. Deretter vil jeg bevege meg inn på musikk og bildeforhold og ta for meg hvordan musikken benyttes for å formidle stemninger og følelser. I tilknytning til følelsesnivået vil jeg også trekke inn hvordan tilskueren kan oppnå et assimilasjonsforhold til realitykarakteren, og hvordan den blir benyttet for å formidle ulike emosjonelle nivåer hos vedkommende. Som en avslutning vil jeg deretter gå litt nærmere inn på hvordan musikken kan modifisere realityseriens innhold mot en emosjonell lesning.

4.4.1 Bruken av musikalske konvensjoner

Susan McClary påpeker at musikalske konvensjoner er menneskeskapt, og at det ligger et ønske om å opprettholde disse – ”in particular contexts, for particular reasons, to satisfy particular needs and desires” (McClary 2000: 6). Dette er spesielt viktig innenfor realityserien, da denne er avhengig av umiddelbar formidling av sitt innhold. Musikalske konvensjoner muliggjør dette, og jeg vil i denne delen se på hvilke konkrete konvensjonelle grep musikken tar i bruk i formidlingen av realityseriens emosjonalitet.

Fordelen med å benytte musikalske konvensjoner i film og tv er at den i mange tilfeller formidler stemninger og følelser på en betydelig mer effektiv måte enn dialogen og det visuelle forløpet i en film (Bjurström og Lilliestam 1993: 18). I realityserier gjelder dette spesielt under konkurranser, utstemminger og andre intrigefylte forhold. I *Farmen 2004* er det som tidligere forklart enkelte hendelser som utgjør seriens vendepunkt, og som dermed er viktig å understreke musikalsk. Dette gjelder spesielt de sekvensene som inneholder et spenningsforhold, som førstekjempevalg og tvekamp. Musikken benytter i disse tilfellene etablerte konvensjoner innenfor spennings- og skrekksjangeren i formidlingen av scenens innhold. Disse er tradisjonelt sett basert på musikalske ekstremer som sterke kontraster i rytme, melodi, instrumentasjon og harmoni, i tillegg til slagverk og uregelmessige perkussive effekter (Saunes 1997: 105). Videre er dissonerende akkorder, ofte med uoppløste

dissonanser, et virkningsfullt element innen skrekkfilm⁶⁹, i tillegg til orgeltoner i bassregisteret eller melodier i fiolinenes øverste register (ibid).

Bruken av orgeltoner går igjen i musikkens formidling av spenning i *Farmen 2004*, både under førstekjempevalg og tvekamp. I tillegg til å være en spenningskonvensjon, vil også seriens gjentakelser av denne musikkbruken i relasjon til et dramatisk innhold, resultere i at dens tilskuere tolker musikken i retning av det spennende. Samtidig benyttes ofte toner som opptrer i et dissonerende forhold til orgeltonen i denne sammenhengen. For å eksemplifisere orgeltonebruken i *Farmen 2004* vil jeg referere til et førstekjempevalg (eksempel 7) og en tvekamp (eksempel 16). Førstekjempevalget er inndelt i to prosesser hvor den første inneholder tanker rundt hvem som kommer til å bli valgt, og den andre er selve kjempevalget. Jeg vil her fokusere på den første delen da den andre ble omtalt i forrige kapittel.⁷⁰ Sekvensen innledes med at en av deltakerne nevner ordet ”førstekjempevalg”. Musikken setter deretter umiddelbart inn, og består av en orgeltone liggende på kontra C spilt av dype strykere. Over dette legges noen ”skingrelyder” som minner om snurring på et krystallglass, og disse tonene kan i dette tilfellet assosieres med de skrikende lydene i fiolinens høyeste register. Intervallet mellom bassens dype register samt skingrelydens høye toner skaper dermed et dissonansforhold som er med på å understreke spenningselementet. Musikken vedvarer under de ulike samtalene om førstekjempevalget og bekrefter dermed stemningen som ligger i bildene. Den baserer seg i tillegg på den etablerte spenningskonvensjonen ved å benytte orgeltoner i formidlingen av denne stemningen. Koblingen mellom det visuelle og auditive er i tillegg med på å skape en spenningsbue opp mot selve førstekjempevalget.

Den visuelle prosessen fortsetter med at storbonden avgir sin stemningsrapport før hun skal inn og gi deltakerne beskjed om hvem som skal bli førstekjempe. Samtidig endrer musikken seg ved at orgeltonen flyttes ned en halv tone. Idet vi ser storbonden og de andre deltakerne rundt bordet, endres den derimot tilbake til lille C spilt i pauker. Endring i orgeltonen understreker dermed endring i innhold, og jeg vil i dette eksempelet også betrakte den som et tegn på at vendepunktet nærmer seg. Sekvensen står dermed som et godt eksempel på hvordan musikken benytter orgeltoner som et effektivt virkemiddel i formidling av spenning i realityserien.

⁶⁹ Denne konvensjonen har rot i Bernard Herrmanns strykeglissando til den berømte dusjscenen i *Psycho* (1960), og kan betraktes som den viktigste filmmusikalske konvensjonen innenfor skrekkfilmrepertoaret.

⁷⁰ Se avsnitt 3.3.2, s. 37, om narrativ musikkbruk i *Farmen 2004*.

Tvekampen i eksempel 16, ”Tvekamp 2”, foregår i form av en kunnskapstest. Dermed er det ingen stor fysisk aktivitet i bildene, og bruk av orgeltone i formidlingen av spenningselementet er derfor nyttig. Musikken setter inn idet konkurransen begynner, og består av en orgeltone på store G spilt av en blanding av synth og kontrabass. I tillegg får tonen en form for vrent ”munharpeklang”, slik at den dannes overtoner som ligger i kvart- og kvintforhold til orgeltonen. Disse intervallene er vanlig innenfor folkemusikken, og de gir dermed også referanse til denne. Musikken ligger uforanderlig under hele konkurransen frem til programlederen skal stille spørsmål fire (tidskode 03:28). Da endrer musikken karakter og på grunnlag av konvensjonelle betraktninger forteller den dermed tilskueren at det vil skje en endring i handlingen. Orgeltonen endres til store C og lille C i et oktavforhold spilt av strykere. Over dette legger en pauke noen uregelmessige, myke slag, som er med på å skape en høyere intensitet. Igjen danner orgeltonen et spenningsforhold, og igjen medfører endring i orgeltonen til endring i handlingsinnhold og forteller at vendepunktet, i dette tilfellet også ukens klimaks, nærmer seg. Den er dermed et effektivt element i formidlingen av scenenes spenningsstemning.

Den generelle realityserien baserer seg som regel på intrigeforhold mellom deltakere. Dette gjelder også for *Farmen 2004*, og musikken tar i bruk visse konvensjoner i formidlingen av disse forholdene. I eksempel 17, ”Baksnakking”, kommer dette til syne i en scene som omhandler negativ baksnakking av storbonden. Første del av sekvensen er en overgang da det visuelt beveger seg fra den som blir baksnakket via bilder av klær og glass, før de ender opp på bilder av storbondens verste ”fiende”. Musikken setter inn samtidig med bildene av deltakeren som blir baksnakket, og fungerer i kraft av seg selv som et forvarsel på at noe er i gjære. Dette formidles for det første gjennom bruk av moll som tonalt grunnlag, en toneart som i utgangspunktet kan betraktes som trist, mørk eller dyster (DeNora 2000: 41). Det melodiske består av deretter av repeterende intervaller spilt av en synth, og over dette ligger lyse strykere i tette avstander som en rytmisk betoning. Denne kombinasjonen danner så grunnlaget for en sekvens som repeteres flere ganger:

Figur 8: Synth-”melodien” under baksnakking⁷¹



⁷¹ Første slag i takten er betont, og de etterfølgende tonene kan betraktes som et ekko av disse.

Første gang sekvensen presenteres blir den etterfulgt av et crescendo i pauke og lyse strykere som legger den dissonerende akkorden fm⁷. Dette ender i et markant slag spilt av stortromme, pauke og dype strykere, og det jeg tidligere omtalte som musikkens forvarsel bekreftes ved dette crescendoet, da den musikalske betoningen blir etterfulgt av baksnakkingen av storbonden. Jeg vil hevde at musikken i denne sekvensen forholder seg til de konvensjoner som finnes innen formidling av intrige-forhold. Rytmen er markant, det benyttes slagverk for å understreke spenningen, og harmonisk befinner den seg innenfor et dissonerende uttrykk. Sekvensens korte lengde krever i tillegg at scenens stemning må formidles umiddelbart, og de musikalske konvensjonene muliggjør dette. Sekvensen gir også et godt bilde av musikkbruken i lignende spennings- og intrigesituasjoner i realityserien.

Som jeg presiserte under presentasjonen av Taggs begrep musem og de ulike musematiske nivåene, er det ikke kun instrumentalmusikk som uttrykker konvensjoner, men også populærmusikalske melodier. I filmen fikk populærmusikken et sterkt fotfeste på 1970- og 80-tallet, og sammen med den romantisk symfoniske musikken har den blitt det dominerende idiomet innenfor filmmusikk (Bjurström og Lilliestam 1993: 20). Med utgangspunkt i denne ble det videre etablert nye filmmusikalske formler og konvensjoner som også er gjeldende innenfor film- og tv-musikkspråket i dag. Disse er blant annet spredt gjennom en felles intersubjektiv assosiasjon, hvor spesifikke sanger kan uttrykke et spesifikk innhold. Bruken av populærmusikk har også fått et fotfeste innenfor realitysjangeren. Som jeg påpekte over blir den ofte benyttet i en etterligningsform grunnet opphavsrett, men kan enkelt referere til originalen. Et eksempel på dette finnes i *Fagerstrand – vi bygger en drøm*.⁷² I en scene konkurrerer tre par om å komme til finalen, og da vinnerparet blir utropt, spilles en instrumentalversjon av en låt som tydelig refererer til U2s "Beautiful Day". Originalmelodien blir ofte benyttet i relasjon til positive hendelser, noe også tittelen på låten antyder, og tilskuerens eksisterende assosiasjoner til sangen kan dermed gi en ytterligere forståelse av scenens positive innhold. Populærmusikk kan altså benyttes som et effektivt virkemiddel i innholdsformidlingen, også i realityserier.

Som vi har sett benytter realityseriens musikk seg av ulike former for konvensjoner i understrekningen av handlingens stemningsinnhold. På bakgrunn av dens intersubjektive koder kan den dermed benyttes som et effektivt virkemiddel. Jeg har i denne delen av valgt å ikke fokusere på følelsesinnholdet da dette belyses i neste del, men musikken gjør i disse

⁷² En norsk realityserie som omhandler 12 par som bygger et hus. Serien ble sendt på TV2 våren 2005. Se også DVD-eksempel 18, "Beautiful Day".

sammenhengene fortsatt bruk av konvensjoner med tanke på harmoni, melodi og instrumentering.

4.4.2 Musikk og bildeforhold

Hensikten med å benytte musikk i sammenheng med levende bilder er ofte å oppnå en emosjonell respons hos tilskueren (Bjurström og Lilliestam 1993: 68). Som jeg tidligere har påpekt, vil jeg betrakte dette som et av de viktigste musikalske prinsippene i realityserier. I den sammenheng vil det derfor være interessant å fordype seg i hvordan musikken påvirker bildene, hvordan den er med på å formidle en realitykarakters følelser, og hvordan den har innvirkning på tilskueren.

Ovenfor fremstilte jeg i tillegg hvordan musikk er med på å fremskaffe stemninger og følelser i en audiovisuell kontekst. Jeg presenterte i denne sammenheng distinksjonen mellom begrepene, som hovedsakelig ligger i at stemning ikke er relatert til et objekt, mens følelse er det. Denne avgrensningen kan oppfattes som noe overflødig, men jeg vil hevde den er nyttig i forhold til hvordan musikken kan opptre emosjonelt i relasjon til levende bilder. I tillegg vil jeg betrakte fremkallelsen av stemning og følelse som en av musikkens viktigste emosjonelle funksjoner i realityserier. Det er forskjell på hva slags stemning en realityseries episode innehar, og hvilke følelser den uttrykker. Dette vil jeg belyse gjennom den videre analysen av *Farmen 2004*.

Stemninger

Musikken formidler to former for stemninger i *Farmen 2004*, og begge innehar et varighetsforhold som gir dem funksjon av et musikalsk bakteppe. Den første har en global funksjon ved at den forholder seg til serien som helhet. Denne finnes først og fremst i overganger mellom scenene samt i segmenter som fremstiller gårdens generelle hendelsesforløp, som i en visuell beskrivelse av deltakernes daglige gjøremål. Den andre stemningen har en mer lokal funksjon og skaper en lokal effekt i den enkelte scene. Denne finnes i seriens faste innslag, som under Ting og tvekamp.⁷³

Den globale stemningen legger seg ofte i begynnelsen av episoden, rett etter at introduksjonen er avsluttet, i det jeg i kapittel 3 betegnet som ”innledningssegment”. Musikken benyttes i disse tilfellene som et verktøy for å formidle den innholdsmessige

⁷³ Hvorvidt musikken i tvekampen legger en stemning kan diskuteres. Den kan også være rettet mot de kjempende objektenes følelser.

atmosfæren, som trivelig, intrigefull, trist eller skummel, i tillegg til å gi en pekepinn på hva episoden skal omhandle. For å eksemplifisere denne stemningen vil jeg trekke frem to scener – eksempel 4 ”Gårdsarbeid” og eksempel 18 ”Innledning”. Det første eksempelet viser en lang bildesekvens som beskriver deltakerne og deres oppgaver med gårdens daglige gjøremål.⁷⁴

Bilde 6: Gårdsarbeid



Visuelt veksles det mellom oversiktsbilder av gården, deltakere som melker ei geit, en hest som napper klær ned fra klessnoren, en deltaker som melker ei ku og en som jager ei annen geit ut av et av gårdens mange hus. Bildenes forløp gir samtidig en pekepinn hva slags type handlinger denne episoden innehar.⁷⁵ Musikken refererer til det populærmusikalske gjennom sin instrumentering, harmonisering og taktart. Den består av en form for poplåt sammensatt av kassegitar, bass, trommer og tamburin, som spiller en lystig melodi over en konvensjonell harmonisk akkordprogresjon med B^b-dur som utgangspunkt. Musikkens utelukkning av ukonvensjonelle instrumenter, moll, dissonanser eller rytmisk markerte slag, gjør at den formidler en glad og positiv grunnstemning. Den er dermed med på å modifisere det visuelle mot dette lystige og glade, samtidig som bildenes hverdagslighet ilegger musikken denne stemningen. Da denne musikken vender tilbake i andre deler av episoden, kan den i tillegg betraktes som forankrende for episodens globale stemning.

I eksempel 18 er innledningssegmentet betraktelig kortere, men musikken benyttes her for å umiddelbart fremlegge en stemning. Bildene er alle filmet i skumring eller i nattemørket, og det visuelle innledes med et bilde av et rødt flagg på en flaggstang.⁷⁶ Deretter panorerer bildene over tunet hvor de ulike bygningene på gården vises, før de ender opp på fjøset. Til

⁷⁴ Denne scenen er også beskrevet i avsnitt 3.2.2, s. 30, om act-ins og act-outs.

⁷⁵ Episoden består av scener som innbefatter avslutning av ukesoppdrag, som denne uken var å koke prim, deltakere som soler seg (og kjeder seg) og små typer gårdsarbeid. Dagene forløper rolig, og denne første scenen reflekterer dette.

⁷⁶ Det røde flagget heises kun når deltakerne trenger akutt hjelp, eller når noen vil frivillig hjem.

slutt blir vi introdusert til kilden for heisingen av det røde flagget, nemlig kalven som ikke klarer å innta næring. Musikken er med på å formidle stemningen i denne første scenen. Den består av lange toner spilt av synthstryk med ”koeffekter”, og beveger seg akkordmessig fra $d^b m$ via $b^b dim$ til $a^b m$ i et rolig tempo. Bruken av moll sammenkoblet med et dissonansforhold er med på å formidle et dystert og nedstemt uttrykk. I tillegg er musikken i dette innledningssegmentet med på å gjenspeile hovedfokuset for episodens innhold, nemlig den syke kalven. Samtidig velger Barbro å forlate gården i denne episoden. Den inneholder dermed noen triste hendelser, og musikken er med på å forankre disse. Den formidler dermed i tillegg episodens globale stemning.

Stemninger med en lokal funksjon innehar en form for forsterkning av det globale uttrykket. I *Farmen 2004* kan det derimot være vanskelig å skape en distinksjon mellom en lokal stemning og en situasjonsspesifikk følelse, som omhandler følelser tilknyttet et spesifikt handlingsforløp. Allikevel vil jeg skille ut noen segmenter som kan stå som eksempler på den lokale stemningen. Introduksjonssekvensen kan betraktes som formidler av seriens globale stemning, da musikken i sammenkobling med det visuelle formidler tverrsnittet mellom det urbane og det folkemusikalske. Med utgangspunkt i at den lokale stemningen kan sees i forlengelse av det globale uttrykket, vil da scener som ”marsj til Tinget” og ”marsj til tvekamp” stå som formidlere av en lokal stemning.⁷⁷ Musikken under førstnevnte eksempel består av en variasjon av introduksjonssekvensens tema, *Farmen*-temaet. Den er ikke tilknyttet et spesifikt objekt, men en hendelse i form av marsjen mot Tinget, og kan dermed betraktes å uttrykke en stemning. I sammenkoblingen av det rytmisk betonte og det forholdsvis langsomme tempoet, kan musikken dermed formidle det høytidelige. Den kan i tillegg på bakgrunn av dens melodiske referanse til den globale stemningen tilknytted seriens overordnede og helhetlige stemning, og på bakgrunn av dette får musikken dermed en lokal funksjon i alle seriens ”marsj til Tinget”.

Musikken under eksempel 9 har derimot ingen direkte melodisk referanse til *Farmen*-temaet. Den blir benyttet under kjempenes ”marsj til tvekamp”, og er preget av markerte rytmer med færre melodiske elementer enn i ”marsj til Tinget”. Den har allikevel en form for referanse til introduksjonen ved at den i likhet med denne benytter seg av et betont rytmisk slagverk. Denne rytmen i sammenkoblingen med mangelen på dur/mollfølelse vil i forbindelse med

⁷⁷ For en nærmere forklaring av musikken under ”marsj til Tinget” og ”marsj til tvekamp” henviser jeg til avsnitt 3.3.2, s. 39 og 46, om musikkens narrative funksjoner i *Farmen 2004*. Se også DVD-eksempel nr. 9 ”marsj til tvekamp” og 12 ”marsj til Tinget”.

bildene også ilegge dem en spenningsstemning. Da den på bakgrunn av sin referanse til episodens globale stemning kan betraktes som et utsving fra denne, velger jeg altså å gi musikken betegnelsen lokal funksjon i dette segmentet.

Følelser og karakterrelasjoner

Det kan generelt skilles mellom to typer følelser i *Farmen 2004* – de objektspesifikke og de situasjonsspesifikke. I formidlingen av disse følelsene har musikken en av de mest grunnleggende rollene. Jeg har tidligere nevnt scenen der Barbro må forlate gården som et tydelig eksempel på hvordan musikken benyttes i formidlingen av objektets følelser. Videre vil jeg derfor fordype meg i musikkbruken i denne scenen. Jeg har valgt å dele segmentet inn i to hvor første del inneholder Barbros meddelelse om å forlate gården, mens det andre inneholder selve avskjeden. Jeg velger å fokusere på den første delen her, da denne gir et utmerket eksempel på hvordan musikken kan formidle et objekts følelser (eksempel 19, ”Barbro”).

Segmentet innledes med at alle deltakerne sitter rundt et bord, og Barbro begynner å prate om hvordan den skadede foten har plaget henne de siste dagene.⁷⁸ Deretter begynner hun å gråte, og forteller at hun har bestemt seg for å forlate konkurransen. Musikken setter deretter umiddelbart inn for å understreke handlingen. Den består av en langsom melodi i g-moll spilt av fløyte, og blir akkompagnert av strykere:

Figur 9: Musikk under Barbros følelser

Ved hjelp av de musikalske konvensjonene får musikken en øyeblikkelig trist fremtoning. Dette formidles for det første ved at den har moll som et tonalt utgangspunkt, en toneart som innenfor den vestlige instrumentalmusikken betraktes som trist. I tillegg er dens langsomme melodi samt dens utholdte toner spilt av fløyte i dets lave register med på å formidle det dystre og melankolske. Visuelt er sekvensen tydelig i sin omtale av objektets følelser, og

⁷⁸ Ti dager tidligere tråkket Barbro på en glohet jernpanne som lå på gulvet. Hun fikk dermed store brannår under foten.

auditivt er Babros tale med på å spesifisere disse følelsene. Musikken vil i sammenkoblingen med det visuelle deretter være med på å understreke dette triste. Jeg vil i tillegg hevde at musikken er et avgjørende element i betoningen av Barbros følelser, og den er med på å spesifisere disse overfor oss som tilskuere. Det er Barbro som gråter og fremstår som trist, og musikken presiserer i dette tilfellet altså de objektspesifikke følelsene.

I relasjon til dette eksempelet er det også interessant å se på hvordan tilskueren kan assimilere seg med karakteren gjennom troskapsnivået, og hvordan musikken kan betegnes som en viktig faktor i denne troskapsevalueringen. Tilskueren har i løpet av de tidligere episodene fått innblikk i Barbros plager med foten, og hvilke reaksjoner denne skaden utløser hos hennes meddeltakere.⁷⁹ I tillegg forteller deltakeren om vanskelighetene ved å bo på en gård i en slik situasjon. Konteksten for Barbros sinnstilstand er dermed etablert, og tilskueren har mulighet til å gjøre en moralsk evaluering av henne. Gjennom denne etableringen oppnår hun som regel en form for sympati fra tilskueren, som forstår henne gjennom en asentral forestilling. Musikken er i tillegg med på å instruere vedkommendes evaluering av Barbro ved å spesifisere hennes følelser. Den understreker hennes sinnstilstand, er med på å påvirke den følelsesmessige evalueringen av situasjonen som helhet, og er dermed med på å spesifisere tilskuerens troskapsnivå overfor karakteren. Segmentet fremstår altså som et eksempel på hvordan musikken kan benyttes for å få frem en karakters emosjonelle tilstand, men den får i tillegg en dualitetsfunksjon ved at den er med på å veilede tilskueren i hennes oppfatning av den helhetlige situasjonen.

Musikkens fremheving av de objektspesifikke følelsene finnes også i eksempel 20, ”Tvekamptap”, i det en av deltakerne, Reidun, må si adjø til de gjenværende deltakerne etter å ha tapt tvekampen. I det visuelle vises ulike bilder av hennes avskjed, og hun feller noen tårer idet hun sier adjø til sin beste venn på gården. Dette vil derimot ikke tilsi at tilskueren umiddelbart oppnår et sympatisk forhold til henne, da den allerede etablerte konteksten har formidlet Reidun som en noe kynisk og usympatisk person, blant annet gjennom boikotting og baksnakking av storbonden. Tilskuerens troskapsevaluering av karakteren kan dermed forme et antipatisk forhold. Allikevel vil jeg hevde at musikken kan betraktes som et avgjørende element i muliggjøringen av et sympatiforhold til Reidun. Den setter inn idet hun beveger seg fra samtalen med programlederen og mot de andre deltakerne. Harmonisk forløper den forholdsvis statisk ved at piano veksler mellom to akkorder, E og hm⁷/D, i et

⁷⁹ Som for eksempel hvordan Reidun baksnakker Barbro og omtaler henne som ”sutrete”.

Jeg har tidligere nevnt at musikk som assisterer et spesielt handlingsforløp, ofte oppfordrer til mer spesifikke følelsesmessige reaksjoner hos tilskuerne, fordi musikken ikke gir en generell beskrivelse av handlingen, men rettes spesifikt inn mot en spesiell hendelse. Dette velger jeg altså å kalle for situasjonsspesifikke følelser. Et eksempel på hvordan musikken er formidler av en slik følelse finnes i forbindelse med valg av førstekjempe (eksempel 7, ”Førstekjempevalg 1”).⁸⁰ Som jeg tidligere har påpekt, blir valget i denne episoden omtalt allerede før det starter, ved at deltakerne samtaler med hverandre og med produsenten om hvem som kan bli valgt. Musikken er med på å spesifisere denne spenningen ved bruk av orgeltoner samt en skingrelyd som minner om snurring på et vinglass. Dette skaper et dissonansforhold som understreker spenningen, og musikken er dermed med på å gjenspeile de ulike deltakernes tanker om redselen for å bli førstekjempe. Denne sekvensen kan betegnes som formidler av en objektspesifikk følelse, men jeg velger derimot å betrakte den som situasjonsspesifikk da det er *situasjonen* ”førstekjempevalg” musikken relateres til. Den gjenspeiler alle deltakernes følelser tilknyttet valget, og skildrer dermed den generelle følelsen i forbindelse med denne hendelsen. Det er samtidig den objektrelaterte fokuseringen som skiller segmentet fra å være formidler av en stemning, og scenen kan dermed stå som eksempel på hvordan musikken er med på å formidle en situasjonsspesifikk følelse.

Musikken er altså et viktig element i formidlingen av en realityseries generelle stemning og følelser. Ikke minst er den et viktig element for i forståelsen av realitykarakterens følelser samt i muliggjøringen av tilskuerens troskapsevaluering av realitydeltakeren. Jeg vil til slutt presisere at musikken i mange tilfeller kun formidler det brede følelsesregisteret, og forståelsen av følelsene er ofte avhengig av tilskuerens gjenkjennelse av følelsesinnholdet gjennom forståelsen av konvensjoner.

Modifiserende emosjonell musikk

Som jeg tidligere har påpekt, kan musikk i realityserier ofte styre leseren mot en spesifikk oppfatning av ulike sceners innhold. Den kan blant annet karakterisere realityseriens deltakere, handlinger og spesifikke hendelser i ulike scener. Jeg introduserte i relasjon til dette to begreper som er nyttig i denne sammenhengen, nemlig indikator og modifiserer. Realityseriens elementer, det være seg karakterer, dialoger eller spesielle hendelser, indikerer hva en scene skal handle om. Deretter benyttes musikken som en modifiserer hvor den karakteriserer typiske ekspressive øyeblikk i scenens innhold.

⁸⁰ Scenen er tidligere omtalt under 4.4.1, s. 78, om musikalske konvensjoner i *Farmen 2004*.

Generelt vil jeg betrakte musikken som benyttes i realityseriens *konkurransesituasjoner* som gode eksempler på hvordan musikken kan opptre modifierende. I *Farmen 2004* vil jeg dermed trekke frem tvekampen som den scenen hvor musikken tydeligst fremstår på denne måten. I eksempel 21, ”Tvekamp 3”, foregår konkurransen gjennom melkespannholding, noe som medvirker til at aktiviteten i bildene er forholdsvis stillestående. Deres fremdrift skapes dermed i form av hurtige klipp mellom ulike kameravinkler av de konkurrerende deltakerne. Bildene alene forteller dermed lite om hva slags type handling som foregår, og hvorvidt den er spennende, skummel, trist eller glad. Noen av seriens elementer, som spontane deltakerkommentarer, indikerer derimot at scenen omhandler en konkurranse, men musikken får en avgjørende rolle i formidlingen av dette forholdet. Den modifierer dermed bildene i retning av en bestemt lesning. Dette gjør den ved å basere seg på en repeterende rytme plassert i oktaver i kontrabass og cello. For å understreke bildenes puls benyttes i tillegg pauker til å markere første taktens første slag og andre taktens siste slag:

Figur 12: Modifierende musikk under tvekamp

The musical score shows two staves. The top staff is for Cello, with a tempo marking of quarter note = 90. It features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a corresponding eighth-note pattern in the left hand, both in a 4/4 time signature with a key signature of three flats. The bottom staff is for Timpani, featuring a simple rhythmic pattern of quarter notes and rests, also in 4/4 time.

Denne sekvensen repeteres to ganger, før lyse og mørke strykere kommer inn og legger seg på e^b -molls akkorder ($e^b m - F^b - e^b m$). Dermed forankres molltonearten, og sammenkoblet med den pulserende rytmen modifierer musikken scenens handlingsinnhold mot det dramatiske og spenningsfylte.

Det stadig tilbakevendende eksempelet hvor Barbro må forlate *Farmen*, er også et godt eksempel på hvordan musikken blir benyttet modifierende i en emosjonell sammenheng. Jeg velger som avslutning på denne oppgaven derfor å trekke frem det segmentet jeg presenterte i oppgavens innledning, hvor Barbro må ta avskjed med sine meddeltakere (eksempel 1, ”Avskjed”). Det visuelle formidler en gråtende deltaker, hennes avskjed med de andre deltakerne og de gjenværende deltakernes reaksjoner på hennes plutselige farvel. Alle har et trist uttrykk i ansiktet, og i tillegg er dialogen og selve handlingsinnholdet, bestående av klemming og gråting, med på å indikere scenens innhold.

Bilde 7: Barbros avskjed



Musikkens uttrykk modifierer deretter scenens ekspressivitet mot det sørgmodige og nedstemte. Den innledes ved at piano spiller en langsom og melankolsk melodi under bilder av avskjedsklemmingen. Musikken får i dette tilfellet funksjon av å være et emosjonelt bakgrunnsteppe, ved at den plasseres langt bak i lydbildet for å slippe frem de gråtende deltakernes hviskende kommentarer. Oboen overtar deretter melodien, samtidig med at bildene fokuserer på de gjenværende deltakernes ettertenksomme ansikter. Den legges fremst i lydbildet, sammen med et akkompagnerende piano:

Figur 13: Barbros avskjed - tema

Oboe

$\text{♩} = 90$

$A^{\flat}\text{sus}4$ A^{\flat} $A^{\flat}\text{sus}4$ A^{\flat} Fm

5 Fm Cm D^{\flat} Cm Fm

Oboen innehar en intensitet og varme som ofte kommer til uttrykk i langsomme og lyriske partier slik som her. Sammenkoblet med pianoets enkle akkordtoner vil jeg betrakte musikken som innehaver av tydelige ekspressive kvaliteter, og den er en viktig del i understrekingen av bildenes emosjonelle uttrykk. Samtidig kan det diskuteres hvorvidt bildene kan være indikator på hvordan musikken skal tolkes. Jeg forklarer den som sørgmodig og nedstemt, men oboens melodi er basert på en durtoneart (A^{\flat} -dur), og jeg vil hevde at den kan tolkes i retning av det romantiske og lykkelige hvis den sammenkobles med eksempelvis en kjærlighetsscene. I slike tilfeller forteller dermed bildenes innholdselementer like mye om musikkens ekspressive egenskaper som musikken sier om scenens emosjonelle uttrykk. Dette betyr ikke at jeg avskriver musikken som modifierende. Jeg vil derimot hevde at relasjonen mellom musikk og bilde i mange tilfeller må likestilles. I den forbindelse er det igjen fruktbart å trekke inn Larsens begrep gjensidig artikulering, idet begge elementene utpeker ekspressive elementer i hverandre (Larsen 1998: 10). Jeg vil allikevel hevde at

musikken i hver av disse to musikksekvensene eksemplifiserer hvordan musikken kan være med på å modifisere handlingsinnholdet mot en emosjonell lesning.

Jeg har gjennom denne analysen forsøkt å eksemplifisere hvilke emosjonelle funksjoner musikken har i relasjon til handlingen i *Farmen 2004*. Carroll argumenterer blant annet for at musikk kan benyttes som et effektivt middel for direkte ekspressiv forøkning i en audiovisuell sammenheng, noe jeg også mener disse scenene viser (Carroll 1988: 222). I forbindelse med realityserier vil jeg altså betegne musikk som et avgjørende element i formidlingen av de ulike scenenes ekspressive innhold. Samtidig er dette en av dens viktigste funksjoner innenfor sjangeren, da dens handling ofte er basert på emosjonelle uttrykk. I tillegg kan musikken benyttes som et effektivt hjelpemiddel i formidlingen av realitydeltakerens emosjonelle tilstand samt i spesifiseringen av denne overfor seriens tilskuere. Jeg vil på grunnlag av denne analysen dermed anse musikken som et avgjørende element i formidlingen av de ulike ekspressive nivåene i realityseriens handlingsinnhold.

Kapittel 5: Avslutning

Jeg har med utgangspunkt i realityseriens eksperimentformat, representert ved *Farmen 2004*, forsøkt å vise hvordan musikken blir benyttet i relasjon til seriens helhetlige struktur, dramaturgiske oppbygging og narrative innhold. I tillegg har jeg trukket frem hvilke emosjonelle påvirkningsfaktorer musikken innehar med hensyn til stemning, følelse, karakter og tilskuer.

I kapittel 3 fokuserte jeg på hvordan musikken er et avgjørende element med hensyn til å skape kontinuitet i den visuelle sammenkoblingen. I realityserien gjelder dette først og fremst i overganger mellom to handlingssegmenter, som presenteres visuelt med ulike tablåer av handlingens naturomfavnende kontekst.⁸¹ Musikken får dermed i kraft av sin sammenbindende struktur en *overgangsfunksjon*. Jeg presiserte deretter at musikken i den forbindelse som regel baseres på et statisk forløp hvor det veksles mellom to eller noen få akkorder. Denne statiske musikkbruken er også representativ for musikkens generelle oppbygging i realityserien.

Jeg fastslo at realityseriens dramaturgi er strukturert rundt en tematisk rettet handlingsoppbygging, som innebærer at episoden er bygd opp rundt atskilte og ofte avsluttende segmenter som ikke nødvendigvis avløser hverandre. Jeg påpekte deretter at hver av realityseriens episoder som regel innehar elementer som spenningsbuer, vendepunkter og klimaks. Musikken følger denne narrative segmenteringen, og da disse ofte er av kort varighet, opptrer musikken dermed fragmentert. Den har sjelden mulighet til å bygges opp og utvikles strukturelt, men baseres derimot på musikalske signal som følger det narrative innholdet. Realitymusikken kategoriseres derfor som strukturert rundt gjentakende blokker av musikk, hvor enkelte deler er hentet fra et musikkbibliotek, mens andre deler er spesialkomponert til den enkelte serie. I de tilfeller hvor segmentet er av lenger varighet, har musikken til gjengjeld mulighet til å baseres på lengre konvensjonelle akkordprogresjoner, modulasjoner og kadenser. Dette hører derimot unntaket til i realityserien. Et hovedpoeng er imidlertid at musikken må være hyper-eksplisitt i sin formidling, da realityseriens korte, segmenterte handlingsinnhold fordrer en tydelig fremstilling. Musikken baseres i denne sammenheng på etablerte konvensjoner, med tanke på toneart, tempo, instrumentering og rytme, slik at det narrative innholdet kan formidles eksplisitt.

⁸¹ Naturbildene i overgangene er ikke nødvendigvis representative for alle realityserier, men gjelder først og fremst *Farmen 2004*.

Musikk kan benyttes både diskursivt og narrativt i en audiovisuell sammenheng. Bruken av act-ins og act-outs betegnes som typisk diskursive elementer innenfor tv-sjangeren, og benyttes som en auditiv hjelp til å komme inn og ut av reklamepausen. Disse verktøyene finnes også i realityserien, selv om de i min empiri ikke er like tydelige som for eksempel innenfor såpeserien. Musikk som benyttes i act-ins, kan innen realitysjangeren få en signalfunksjon ved at den forteller tilskueren om hvilken serie som starter. Musikken i act-outs får en dramaturgisk funksjon ved at den er med på å bygge opp mot en spenningstopp. Samtidig har den i begge tilfeller en kontinuerende funksjon ved at den spesielt i act-ins skal skape en enhet mellom flere visuelle sammenstillinger. Dette er også betegnende for musikkens formelle funksjon, som i relasjon til realityserien hovedsakelig består i å være et element som skjuler seriens tekniske sammenbindinger.

I relasjon til musikkens narrative funksjoner presenterte jeg en diskusjon omkring hvorvidt musikk kan være narrativ. Ved å relatere til musikalske konvensjoner og ved å fremheve en fortolkningshorisont hvor musikken ble kontekstualisert i forhold til eksempelvis realityseriens bilder, trakk jeg konklusjonen at musikken kan ha narrative tendenser. I min undersøkelse av musikkens evne til å opptre narrativt i relasjon til realityseriens handlingsinnhold, trakk jeg deretter frem Gorbmans narrative signaler. Hun hevder at musikk i film og tv kan formidle et narrativt innhold på to måter; ved bruk av referensielle og konnotative signaler (Gorbman 1987: 82). Disse dannet deretter utgangspunktet for min hypotese om at musikken i *Farmen 2004* kan opptre narrativt på tre måter; ved å være understrekende, fortellende og benyttes tematisk.

Musikken opptre narrativt ved å *understreke* og betone ulike hendelser og begivenheter i den visuelle fremstillingen. Dette kan gjøres ved å illustrere og fremheve de ulike segmentenes spenningsbuer, vendepunkter og klimaks, og det understrekende elementet kan relateres til Gorbmans konnotative signaler hvor illustrasjon benyttes hyppig. Jeg hevdet også at introduksjonssekvensens tematiske musikk i sammenkobling med det visuelle innholdet kan formidle et omriss av en historie, ved at den i kraft av seg selv rommer elementer som gir sterke referanser til koblingen mellom det urbane og det landlige. Dermed kan den *fortelle* om realityseriens kontekstuelle utgangspunkt. Den fortellende musikkbruken kan også relateres til de konnotative signalene, som er sterkt basert på eksisterende konvensjoner i formidling av handlingen. I tillegg danner introduksjonssekvensens musikalske tema en referanseramme som benyttes i andre variasjoner under noen av seriens betydningsfulle faste hendelser. I den forbindelse får dermed den *tematisk* fragmenterte musikken en

understrekende funksjon, i tillegg til at dens repeterende element er med på å fortelle hvilken handling som foregår. Bruken av tilbakevendende temaer i formidling av et handlingsinnhold kan også knyttes til Gorbmans referensielle signaler. Disse tre fremstillingene danner dermed grunnlaget for musikkens ulike narrative funksjoner i realityserien.

I kapittel 4 gikk jeg inn på musikkens evne til å fremheve de emosjonelle faktorene i realityseriens visuelle fremstilling. For å presisere hvordan musikken kan fremstå som emosjonell, trakk jeg i den forbindelse først frem fremveksten av musikalske konvensjoner i tilknytning til opera og film. Jeg understreket deretter at gjentakelsen av en viss type musikk med en liknende visuell fremstilling, sammenkoblet med tonalitet og sjanger, er grunnleggende for forståelsen av de tv-musikalske konvensjonene. Jeg trakk også frem skillet mellom konvensjoner og assosiasjoner gjennom denotasjons- og konnotasjonsbegrepene samt Philip Taggs *mussem* (Tagg 1979: 71). I relasjon til sistnevnte ble det påpekt at endring i de ulike musematiske nivåene, som består av enten fraser, melodier eller sjangere, er grunnleggende betydning for endringen i den musikalske formidlingen. På bakgrunn av dette betraktet jeg konvensjoner og assosiasjoner som avhengige av hverandre, da assosiasjoner er basert på musemer hvor musikalske konvensjoner ligger til grunn. Samtidig er forståelsen av konvensjoner ofte basert på sterke assosiasjoner. Relatert til realityserien benytter den seg spesielt av musikalske konvensjoner i forbindelse med formidling av spenning og intrigeforhold i form av orgeltoner og dissonanser. I tillegg kan populærmusikalske sitater benyttes i presiseringen av ulike emosjonelle nivåer.

Videre tok jeg for meg forholdet mellom musikk og bilder og hvordan musikken blir benyttet som en emosjonell presisering. Jeg trakk frem skillet mellom stemning og følelse i opplevelsen av emosjonalitet i en audiovisuell sammenheng, og påpekte at fortolkningen av disse nivåene er basert på tilskuerens kulturelle kodeforståelse. De assosiative følelseskildene er avgjørende i denne sammenhengen, idet musikk kan formidle allerede etablerte assosiasjoner hos tilskueren. Videre presenterte jeg Greg M. Smiths distinksjon mellom den globale og lokale funksjonen i relasjon til stemninger (Smith i Haga 2004: 54). De globale stemningene forholder seg til realityseriens helhet og finnes i *Farmen 2004* i introduksjonssekvensen og i innledningssegmentet. Musikken i sistnevnte er også med på å legge den generelle stemningen for resten av episoden, ved i kraft av de musikalske konvensjonene å formidle ulike stemninger som glad eller skummel. De lokale stemningene kan til gjengjeld betraktes som en forsterkning av det globale uttrykket. Relatert til *Farmen 2004* benyttes eksempelvis en variasjon av seriens tema under ”marsj til Tinget”, og

musikken tar dermed opp introduksjonssekvensens globale stemning. Satt i sammenheng med dette segmentet får den altså en lokal funksjon.

På følelsesnivået presenterte jeg en distinksjon mellom de objektspesifikke og situasjonsspesifikke følelsene. Idet musikken retter seg mot et spesifikt objekt i form av en karakter, kan følelsen betraktes som objektspesifikk. I denne sammenhengen trakk jeg også frem tilskuerens karakterassimilasjon med realitydeltakeren, hvor musikken muliggjør en sympatisk eller empatisk forståelse av deltakerens følelser. Den skaper også grunnlaget for tilskuerens eventuelle troskapsnivå med deltakeren, som kan oppnås gjennom en moralsk evaluering av karakterens kontekst og sinnstilstand. Musikken er altså et viktig element i denne evalueringen da den kan presisere disse forholdene. I *Farmen 2004* skjer dette for eksempel under Barbros avskjed med sine meddeltakere, der musikkens emosjonelle fremstilling kan skape et sympatiforhold fra tilskuer til karakter. De situasjonsspesifikke følelsene er derimot mer rettet mot den generelle følelsen i et segment, som for eksempel under et førstekjempevalg der den overordnede følelsen er knyttet til spenningen ved valget og ikke direkte relatert til en enkelt person.

Jeg presenterte videre hvordan musikken i kraft av seg selv kan modifisere det visuelle innholdet mot en bestemt emosjonell lesning. Jeg kom i den sammenheng inn på diskusjonen rundt Barthes' forankringsbegrep, som omhandler en presisering av bildenes innholdsmessige betydning. Jeg valgte deretter å forholde meg til Carrolls modifieringsbegrep i sammenheng med min analyse, da dette retter seg mer mot det emosjonelle innholdet i en visuell handlingsfremstilling (Carroll 1988: 219). I relasjon til realityserien trekker jeg spesielt frem konkurransesammenhenger som et typisk sted hvor musikken opptrer modifierende. I tillegg vil Barbros avskjed i *Farmen 2004* stå som et betegnende eksempel på hvordan musikken kan modifisere karakter og handlingsinnhold i retning av en ekspressiv lesning.

Målet med denne oppgaven var å se på hvilke funksjoner musikken har i realityseriens strukturelle oppbygging, og hvilken betydning den har i fremstillingen av narrative og emosjonelle forhold. Vil musikken i det hele tatt ha noen betydning for realityseriens visuelle fremstilling? Jeg vil svare ja på dette spørsmålet, da jeg mener min oppgave viser dens grunnleggende betydning, både innenfor det formelle området og det narrative området i realityserien. Den generelle tendensen er at musikken benyttes som et presiserende verktøy, både innenfor den helhetlige narrative fremstillingen samt innenfor det emosjonelle nivået. Den benytter seg i alle tilfeller av musikalske konvensjoner og fremstår som eksplisitt i sin

formidling. Dermed bidrar den også til å forenkle fremstillingen av handlingens ulike nivåer i realityserien. Jeg har i denne oppgaven relatert til realityseriens bruk av musikk ved å fordype meg i *Farmen 2004*. Jeg vil til gjengjeld hevde at de fleste av disse funksjonene finnes igjen i andre realityserier basert på eksperiment- og konseptformatet. Spesielt gjelder dette musikalske verktøy som kontinuitet i overganger, understreking av viktige hendelser i handlingsfremstillingen og ikke minst fremheving av stemning og følelser i serien som helhet og tilknyttet de enkelte realitydeltakerne. I tillegg vil jeg hevde at musikken er basert på de samme prinsippene med hensyn til strukturell oppbygging og progresjon.

Realitysjangeren er en viktig del av dagens mediasamfunn, og jeg vil hevde at den har kommet for å bli. Forholdet mellom virkelighet og fiksjon har skapt et vinnende underholdningsformat, som også har blitt overført på andre nivåer innenfor tv-sjangeren, som for eksempel dokumentaren. Jeg vil derfor hevde at relevansen av å studere det musikalske forholdet er viktig, noe jeg også har påpekt i min oppgave. Videre kunne det også vært interessant å fordype seg i musikkens betydning i identifiseringen av de enkelte realitykarakterene. I den sammenheng vil det eksempelvis være spennende å se på realityserier som *Big Brother*, hvor diegetisk musikk blir hyppig benyttet, eller i *Idol*-finalistenes valg av låter. Målet her var imidlertid et annet, nemlig å belyse musikkbruken på ulike strukturelle og narrative nivåer. I forlengelsen av dette håper jeg at leseren av denne oppgaven kan se/høre realityserier i et annet perspektiv neste gang tv-apparatet skrur på.

Litteraturliste

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Aksdal, Bjørn, Anders Buljo Klemet, Andreas Fliflet og Anton Løkken (1998): *Trollstilt. Lærebok i Tradisjonsmusikk*. 1. utgave. Oslo: Gyldendal Undervisning.
- Altman, Rick (1987): "Television Sound", i Horace Newcomb (1987): *Television. The critical view*. 4. utgave. New York: Oxford University Press, s. 566-584.
- Altman, Rick (1994): "Deep-Focus Sound: *Citizen Kane* and the Radio Aesthetic", i *Quar. Rev. Of Film & Video*, vol. 15, s. 1-33.
- Alvesson, Mats og Kaj Sköldberg (1994): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aslama, Minna og Mervi Pantti (2006): "Talking Alone. Reality TV, Emotions and Authenticity", i *European Journal of Cultural Studies*, vol. 9 (2), s. 167-184.
- Barthes, Roland ([1964] 1994): "Bildets retorikk", i Knut Stene-Johansen (red.) (1994): *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax forlag, s. 22-35. Originaltittel: *Rhétorique de l'image*.
- Bjurström, Erling og Lars Lilliestam (1993): *Sälj det i toner... Om musik i TV-reklam*. Stockholm: Konsumentenverket.
- Bjørkeng, Per Kristian (2006): "Nesten virkelig TV".
URL: http://www.aftenposten.no/kul_und/tv/article1198190.ece
[Lesedato 22.02.2006]
- Bjørkvold, Jon-Roar (1988): *Fra Akropolis til Hollywood. Filmmusikk i retorikkens lys*. Oslo: Freidig Forlag.
- Brown, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Butler, Jeremy G. (2002): *Television. Critical Methods and Applications*. 2. utgave. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Carroll, Noël (1988): *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York - London: Routledge.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, Annabel J. (2001): "Music as a source of emotion in film", i Patrik N. Juslin og John A. Sloboda (red.) (2001): *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, s. 249-272.

- Davies, Stephen (2001): "Philosophical perspectives on music's expressiveness", i Patrik N. Juslin og John A. Sloboda (red.) (2001): *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, s. 23-43.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003): *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donnelly, K. J. (2005): *The Spectre Of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing.
- Dovey, Jon (2001): "Reality TV", i Glen Creeber, Toby Miller og John Tulloch (2001): *The Television Genre Book*. London: BFI Publishing, s. 134-137.
- Engelstad, Audun (2004): *Fortelling i film og tv-serier. Analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo: Abstrakt forlag AS.
- Fetveit, Arild (1999): «Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?», i *Media, Culture & Society* vol. 21, s. 787-804.
- Fetveit, Arild (2002): "Det kannibalske øje: virkelighetsshow, eksperimentfjernsyn og den nye kreativitet i fjernsynsunderholdningen", i *Mediekultur* nr. 34 (2002), s. 14-27.
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing.
- Gorbman, Claudia (1999): "Narrativ filmmusikk", i Hallvard J. Fossheim (red.) (1999): *Filmteori. En antologi*. Oslo: Pax Forlag, s. 212-222.
- Gripsrud, Jostein (1995): *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media studies*. London: Routledge.
- Grodal, Torben (2003): *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Haga, Thor Joachim (2004): *Filmmusikalske Kodak-øyeblikk. Musikalsk konstruksjon av emosjonell, stemningsmessig og symbolsk egenverdi i neoklassisk film*. Universitetet i Oslo: Hovedoppgave i medievitenskap.
- Harms Larsen, Peter (2003): *De levende billeders dramaturgi. Bind 2 – TV*. København: Danmarks Radio.
- Helseth, Tore (1997): "Forspill" i Tore Helseth (red.) (1998): *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer*. Oslo: Norsk Filminstitutt's Skriftserie 6, s. 10-17.
- Iversen, Alex (2000): *Livet som såpeopera. Reality-tv, såpedokumentarisme og den dokumentariske filmtradisjon*. Universitetet i Bergen: Hovedoppgave i medievitenskap.
- Jensen, Kåre (2004): *Lyden av cool. En studie av popmusikk i filmen*. Universitetet i Oslo: Hovedoppgave i medievitenskap.

- Jerslev, Anne (2002): "Nu'ets affekt – Virkelighed, live-ness og katastrofisk intensitet i reality-tv", i Staffan Ericson og Espen Ytreberg (red.) (2002): *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*. Bergen - Kristiansand: Program for kulturstudier – Norsk forskningsråd & Høyskoleforlaget, s. 233-252.
- Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Karlin, Fred (1994): *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer Books.
- Karlin, Fred og Rayburn Wright (2004): *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2. utgave. New York: Routledge,
- Kassabian, Anahid (2001): *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York - London: Routledge.
- Kilborn, Richard (1994): "How Real Can You Get?: Recent Developments in 'Reality' Television", i *European Journal of Communication*, vol. 9 (1994), s. 421-439.
- Kolbjørnsen, Tone K. (1999): "Melodrama", i Peter Larsen og Liv Hausken (red.): *Medievitenskap. Bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 171-188.
- Langkjær, Birger (1998): "Den lyttende tilskuer. Om musikk, perception og følelser i audiovisuell fiksjon", i *Norsk Medietidsskrift* 1998/1, s. 40-58.
- Langkjær, Birger (2000): *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musikk i film*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Larsen, Peter (1988): "Betydningsstrømme. Musikk og moderne billedfiksjoner", i *Studia Musicologia Norvegia* 1988/14, s. 19-52.
- Larsen, Peter (1998): "Filmmusikkens narrativitet", i *Norsk Medietidsskrift*, nr 1/1998, s. 5-23.
- Larsen, Peter (2005): *Filmmusikk. Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lønstrup, Ansa (1986): *Musikk, Film og Filmoplevelse. En tværfestetisk studie over "Medløperen"*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- McClary, Susan (2000): *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Mercer, John og Martin Shingler (2004): *Melodrama. Genre. Style. Sensibility*. London: Wallflower.
- Prendergast, Roy (1992): *Film Music. A neglected art*. 2. utgave. New York - London: W.W. Norton & Company.

- Saunes, Arne (1997): "Orions belte – en filmmusikalsk nærstudie" i Tore Helseth (1998): *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer*. Oslo: Norsk Filminstitutts Skriftserie 6, s. 102-116.
- Silverman, Deborah L., Mary Cassata og Thomas Skill (1983): "Setting the Mood: An Analysis of the Music of General Hospital and As The World Turns" i: Mary Cassata og Thomas Skill (red) (1983): *Life on Daytime Television: Tuning-in American Serial Drama*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, s. 101-124.
- Sloboda, John A. og Patrik N. Juslin (2001). "Psychological Perspectives on Music and Emotion", i Patrik N. Juslin og John A. Sloboda (red.) (2001): *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, s. 71-104.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Jeff (1999): "Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score" i Carl Plantinga og Greg M. Smith (red.) (1999): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Søndergaard, Henrik (2001): "Reality Television", upublisert manuskript.
- Tagg, Philip (1979): *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Göteborgs Universitet. Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, No. 2.
- Tagg, Philip (1982): "Nature as a Musical Mood Category", i International Association for the Study of Popular Music (IASPM) (1982). Göteborg: Institutt for musikkvitenskap.
- Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- Østbye, Helge, Knut Helland, Karl Knapskog og Leif Ove Larsen (2002): *Metodebok for mediefag*. 2. utgave. Bergen: Fagbokforlaget.

Tv-serier

- Brødrene Dal – Mysteriet om Karl XIIIs gamasjer* (NRK, Torunn Calmeyer Søyland (regi), 2005)
- Fagerstrand – Vi bygger en drøm* (Monster, 2005)
- Farmen 2004 – Kampen for tilværelsen* (Strix, 2004)
- Robinsonekspedisjonen 2004* (Strix, 2004)

Vedlegg

DVD med utklipp fra *Farmen 2004* og *Robinsonekspedisjonen 2004*:

- Eksempel 1 – ”Avskjed ”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 2 – ”Act-in”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 3 – ”Mentor”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 4 – ”Gårdsarbeid”: *Farmen 2004*, episode 17.
- Eksempel 5 – ”Preludium”: *Farmen 2004*, episode 17.
- Eksempel 6 – ”Postludium”: *Robinsonekspedisjonen 2004*, episode 4.
- Eksempel 7 – ”Førstekjempevalg 1”: *Farmen 2004*, episode 17.
- Eksempel 8 – ”Førstekjempevalg 2”: *Farmen 2004*, episode 20.
- Eksempel 9 – ”Marsj til tvekamp”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 10 – ”Tvekamp”: *Farmen 2004*, episode 24.
- Eksempel 11 – ”Introduksjon”: *Farmen 2004*, episode 17.
- Eksempel 12 – ”Marsj til Tinget”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 13 – ”Act-in 2”: *Farmen 2004*, episode 24.
- Eksempel 14 – ”Darth Vader”: *Robinsonekspedisjonen 2004*, episode 4.
- Eksempel 15 – ”Tvekamp 2”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 16 – ”Baksnakking”: *Farmen 2004*, episode 17.
- Eksempel 17 – ”Innledning”: *Farmen 2004*, episode 19.
- Eksempel 18 – ”Beautiful Day”: *Fagerstrand*, episode 19.
- Eksempel 19 – ”Barbro”: *Farmen 2004*, episode 19.
- Eksempel 20 – ”Tvekamptap”: *Farmen 2004*, episode 18.
- Eksempel 21 – ”Tvekamp 3”: *Farmen 2004*, episode 27.

Bildene som blir benyttet i denne oppgaven er hentet fra de ulike DVD-eksemplene.