



Watching the Detectives

371

Musik i audiovisuelle medier er i flere henseender med til at etablere og institutionalisere associative koblinger mellem det farlige og det forførende, mellem frygt og lyst, kriminalitet og seksualitet osv. Dele af navnlig populærmusikkens sammensatte udtrykskatalog fungerer som ladede markører med næsten kliche-lignende prominens. Det gælder den drævende tenorsaxofon, der ofte indrammer og akkompagnerer detektivheltens refleksive voice-over og som synekdochisk både kan signalere cigaretrøg, ugidelighed, netstrømper, natteliv, sex, kriminalitet, vold og meget mere; den lidt spagfærdige twang-guitar, der kan bringe både uhygge og komik, mystik og banalitet, fortid og fremtid – men vist aldrig samtid; samt en lang række idiomer og gestalter hentet fra symfoniorkestrets repertoarer og effekter: sweep'et i trækbasunerne, der understreger den elegante actionhelts dramatiske og vilde omgivelser; de høje violin-tremoli, der skærende gennem marv og ben, illuderer rædsel og smerte; og trinvis legato-figurer i dybe registre, der listende fremhæver utrygheden, det farefulde og den uundgåelige gru.

Artiklen stiller ind på signaturtemaerne til to af det seneste kvarte århundredes mest populære britiske detektivserier *A Touch of Frost* og *Inspector Morse* og søger at afdække, hvordan dele af disse temers musikalske struktur kan "læses" som specifik semiotisk kodning og konkret kontekstualisering.

Martin Knakkegaard er ph.d. i musikvidenskab. Hovedredaktør af Gads Musikleksikon (2003 og 2005). I sit arbejde og sin forskning beskæftiger han sig især med musik og teknologi samt musik og medier. I de senere år omhandler hans forskning i stigende grad også fundamentale musikvidenskabelige spørgsmål.

Indledning

Tv-dramaet er ligesom stort set alle andre moderne medieformer, der benytter sig af levende billeder, i almindelighed helt afhængig af tilstedeværelsen af lyd og musik, og der er for så vidt ingen tvivl om, at lydsiden i audiovisuelle artefakter er med til at vitalisere billedsiden (se f.eks. Have 2007). Men musiks og lyds betydning for det audiovisuelle artefakt rækker længere end som så. Vitaliseringen handler ikke blot om præsens, temporalisering og substans, men også om kodningsprocesser og betydningsproduktion i det dialektiske samspil mellem forskellige udtryksformer: "Billedet fylder musikken med mening, og musikken fylder billedet med mening" (Bjørkvold 1996: 57).

Musikalske udtryks menings- og betydningsmæssige implikationer respektive associative ladning kan imidlertid ikke anskues uafhængig af musikkens kontekst. I sig selv er det ikke meningsfuldt at tale om noget specifikt betydningsindhold – nogen denotation – i musik, selv om det er oplagt, at musik betyder noget, såvel socialt og kulturelt som for det enkelte individ. Hvad den kan betyde, er bestemt af især tid, sted og anvendelse og i høj grad også af tilskuernes oplevelses- og livssituation, deres kulturelle og sociale baggrund. Det centrale er, at musik får betydning igennem dens brug, og hvordan den om sættes eller afkodes er fuldstændig afhængig af tilskuerens forudsætninger og situation.

Musik i betydningen lyd organiseret af mennesker med henblik på at blive oplevet som sådan må altid bedømmes og forstås, ud fra hvilken kontekstualisering den er underkastet. Hvad der således konstituerer og operationaliserer denne medbetydende kontekst, er ikke kun bestemt i kraft af musikkens samspil med andre medier – tekst, drama, billeder, film osv. – og i hvilken form og med hvilket formål den optræder, men også og i mindst lige så høj grad af, i hvilken situation musikken formidles og opleves. Kontekst bestemmes derved på såvel afsender- som modtagerside, og den kvalificeres af, hvilken kommunikationsform, der er tale om, af partipanternes erfaringsverden og kulturelle tilhørsforhold, samt af i hvilken situation og hvor den finder sted.

I sig selv indebærer musik ikke betydningsmæssige implikationer, der rækker længere end til fysiske og psykofysiske informationer, der

knytter sig til bevægelse, tempo, klang, tæthed, kurvatur, volume og lignende. Informationer som disse spiller ofte en central rolle i audiovisuelle artefakter. De kan samlet forbindes med fundamentale gestiske kvaliteter og har oplevelsesmæssigt især kropslig og følelses-mæssig indvirkning. Selvom organiseringen af disse informationer indebærer en syntaktisk bestemmelse, hvorigennem musik er underdelt i strukturelle enheder – mønstre som motiver, figurer, fraser, perioder, samklange, formled og lignende – der medfører, at den kan opleves som følger eller kæder af enheder eller tegn, der fremtræder æstetisk kohærent og i den forstand i sig selv som meningsfulde, er det først gennem kontekstualisering, at musik kan opnå egentlig semantisk og pragmatisk relevans.

I audiovisuelle medier er en række af de forhold og elementer, der kontekstualiserer musikken, givet. Ud over den direkte indflydelse som narrativ, dialog og billeder øver, gælder dette en række situationsbestemte forhold, der knytter sig til det fysiske medie i sig selv, til mediets lokalisering og i en vis udstrækning også til den sociale situation, det medierede produkt opleves i. Bortset fra enkelte generelle vilkår lades disse sidstnævnte imidlertid ude af betragtning i nærværende sammenhæng.

I det følgende spørges der ikke til musikalske udtryksformers tilstedeværelse i audiovisuelle sammenhæng i videre forstand, men specifikt til brugen af signaturtemaer i tv-serier. Som sådan foretages en summarisk bestemmelse af signaturtemaets musikalske kategori, og der spørges til signaturtemaets gestaltning i henhold til betydningsdiskurser, der er såvel værk- og genreinterne som eksterne.

Musik som signatur

Signaturtemaet indtager på mange måder en helt særlig position. Ligesom det gælder for de fleste tv-serier og andre mere eller mindre regelmæssigt tilbagevendende tv-udsendelsesformer – nyheds- og aktualitetsprogrammer, ugemagasiner, features osv. – synes signaturtemaet også i detektivserier at fungere som en udsendelsesre-minder – og ofte også som terminator. På samme måde som Hjem-Is-bilens klokke markerer en tilbagevendende begivenhed, signale-

rer signaturtemaet – efterhånden som serien er etableret som serie – en på forhånd kendt form og for så vidt også et afgrænset menings- og indholdsunivers, en særlig diskurs. Det udløser opmærksomhed, forventning og handling – individuel, social eller ligefrem kulturel – og fungerer som transformer eller passage, der både kan trække iagttageren ind i tv-mediets og seriens univers eller lede denne væk fra eller frem mod de udsendelser, der omkranser serien. Signaturtemaet fungerer dermed som afgrænsning og markør både inden for og uden for mediet. For så vidt er signaturtemaet på denne måde i sig selv en del af hverdagen – det forudsigelige liv og dets egenartede tryghed – idet det signalerer den tilbagevendende og måske længe ventede begivenheds komme (Knakkegaard 2009). Signaturtemaet kan hermed siges at opfylde formål, der ligger uden for seriens egne rammer og indhold, idet det dels signalerer en hverdagsbegivenhed, dels indskriver og markerer sig i en kontekst, som mediet og dets udsendelsesflade beskriver. Det skal derfor kunne selvstændiggøre sig og stå frem i en vilkårlig mediemæssig kontekst, og i en vis forstand løfter teamet herved også serien ud af mediet, det eksterntaliserer serien.

Selvom materiale og elementer fra signaturtemaer ofte høres “genbrugt” i og under en series enkelte episoder og således kan fungere som “egentlig” filmmusikalsk underlægning, udgør temaerne en særlig kategori, der orienterer sig såvel internt som eksternt i forhold til serien. I og med at det står tydeligere frem end andre musikalske virkemidler i audiovisuelle medier, skal signaturtemaet kunne stå alene, uafhængigt af serien. Yderligere må det forventes, at signaturtemaer i lighed med f.eks. jingler i tv-reklamer typisk er komponeret – eller udvalgt – med henblik på, at der kan opnås en eller anden form for betydningsmæssig relation, et link (Graakjær 2009), til seriens dramatiske indhold og univers, og temaerne skal som sådan være med til at kvalificere og identificere serien, igen både internt og eksternt (Knakkegaard 2009).

På baggrund af disse antagelser søger de analytiske gennemgange af signaturtemaerne til henholdsvis *A Touch of Frost* og *Inspector Morse* nedenfor dels – på et relativt groft plan – at kortlægge, hvilke musikalske udtryksformer de gør brug af – hvordan de er skruet sammen

– og hvilken musikalsk gestaltning, der herved står frem, dels at bestemme, hvilke genre-mæssige og musikalske stilistiske implikationer der er i spil; begge dele med henblik på at indkredse, hvilken betydningsproduktion den musikalske iklædning kan give anledning til.

A Touch of Frost

Barbara Thomspsons trægt drævende saxofonspil har siden den første episode af den succesfulde engelske detektivserie *A Touch of Frost* (1992-2009)¹ tonesat de indledende sekunder af seriens titelsekvens med en nærmest modvilligt opadstræbende melodisk linje. Sekvensens billedside, der helt er holdt i sort-hvid, er i seriens levetid ændret i flere omgange, men gennem de senere år ses hen over saxofonlinjen en række sceneudpluk og klip – fortrinsvis af Jack Frost, der spilles af den folkekære engelske skuespiller David Jason – hentet fra forskellige episoder. Overgangen mellem de forskellige klip lægger sig til diskrete snit i musikkens indre formning, og lydsiden kulminerer første gang, hvor et markant og dybt klingende keyboard sætter ind, samtidig med at et offers hoved i et klip slapt falder til ro mod venstre, da det berøres af en pulsefterprøvende hånd. Idet Frost i det efterfølgende klip bevæger sig hen imod en gitterlåge for at lukke denne, får musikken fast tempo – markeret af marchlignende lille-trommefigurer – og der intoneres samtidig et mørkt og dramatisk elektronisk klangbillede. Et øjeblik senere – umiddelbart efter at have smilet til kameraet – forlader Frost skærmen mod højre, mens et energisk og fremdrivende saxofonløb sætter ind ledende op til den tempo-faste udfoldelse af seriens egentlige tema i fuldt ensemble, sammenfaldende med at billedsiden skifter til optagelser fra den aktuelle episode. Dramaet er i gang. Sidstnævnte skifte beskriver samtidig en bevægelse fra en, i hvert fald på overfladen, overvejende jazzmusikalsk forankring til en mere rockmusikalsk, men dette sker ikke uformidlet og heller ikke uden, at der bladres yderligere i referencekataloget.

Umiddelbart er det Barbara Thompsons og Jon Hisemans kompositionens åbenbare referencer til jazzmusik, der står stærkest frem. Sa-

1 *A Touch of Frost*-serien afsluttedes i 2009 efter mere end 40 episoder.

xofonen og dens egenartede klang beskriver en nærmest ikonisk relation til jazz. Thomspens karakteristisk dovne lidt nølende fraserings ikke blot understreger dette forhold, men synes at knytte direkte tråde til både swing-jazzens balladetradition og dens ofte afslappede og tilbagelænede udtryk og til den senere smooth-jazz. Produktionen af saxofonen, dvs. den måde hvorpå den er optaget og bearbejdet i indspilningsstudiet, knytter sig imidlertid til helt andre stilarter og modarbejder som sådan referencen til jazz. Der arbejdes med lang rumklangs- og ekkoeffekt, som leder tanken hen på lyd og klang i store tomme rum som katedraler og sportshaller. Denne produktionsform er helt atypisk for jazzproduktioner, men anvendes ikke sjældent inden for rockmusik og i så fald gerne i forbindelse med produktioner med mere eller mindre dokumenterede narrativer og dramatiske implikationer. Hvor produktionen af jazz typisk vil tilstræbe at indfange og gengive karakteristiske forhold, der er forbundet med situation og optagelokalitet, som f.eks. akustik, kommunikation mellem musikere, publikum, atmosfære og stemning, indgår lydproduktionen, og det virtuelle rum der skabes her, typisk som en selvstændig komponent i det æstetiske udtryk, der arbejdes med inden for det rockmusikalske felt. Selve produktionen er eller bliver her ofte til en del af det kunstneriske arbejde på linje med komposition, arrangement, instrumentation, udførelse osv. og rockproduktionen – og det fonogram, den formidles i – fremstår derfor typisk som det egentlige værk i væsentlig højere grad, end det normalt er tilfældet for jazz.

I det konkrete tilfælde er betydningsproduktionen således allerede på dette plan sammensat og kompleks. Men jazzelementet beskriver i sig selv yderligere en veletableret og kendt reference, idet jazz helt fra de tidligste tonefilm hyppigt har været anvendt i film. Det gælder især i film, som omhandler situationer og historier, der udspiller sig i byens rum, ganske ofte med fokus på værtshus- og natteliv, kriminalitet, sex og individuelle – ofte sociale og eksistentielle – kriser. Der er i denne form en åbenbar relation til film noir-genren og til f.eks. dens portrættering af en hovedpersons – ikke sjældent den hårdkogte helts – ensomme oplevelser og sentimentale refleksioner i den urbane modernitet. Signaturtemaet refererer derfor også til en strikt filmmusikalsk diskurs og netop denne brug af de beskrevne idiomer

er langt fra uden fortilfælde inden for detektivfilmgenren. Den findes f.eks. i signaturtemaerne til andre tv-serier som *Mike Hammer* (1982-1987, signaturtema *Harlem Nocturne* af Earle Hagen) og *Philip Marlowe, Private Eye* (1984-1986, signaturtema *Marlowe's Theme* af David Shire) og har ifølge Tagg & Clarida (2003) været anvendt med henblik på at konnotere "subcultural behaviour, associated with the sort of people that were presumed to frequent – and later depicted on TV as actually frequenting – [...] dives, joints, clubs and bars" (Tagg 2003: 571)².

Selve den musikalske gestus i *A Touch of Frosts* signaturtema, musikkens bevægelse og udfoldelse, som her specifikt er knyttet til den i begyndelsen altdominerende saxofonstemmes linje og udførelse, spiller som allerede antydnet en central rolle for musikkens bidrag til det audiovisuelle udtryk. Den drævende langsommelighed, hvormed de første fire takter udføres, høres mest af alt som en modvillig opvågnen, og det er ikke vanskeligt at forbinde den med den forhåbningsløse møde med endnu en dag – eller nat – selvom der ikke behøver at være tale om nogen tilstræbt allusion fra musikernes side.

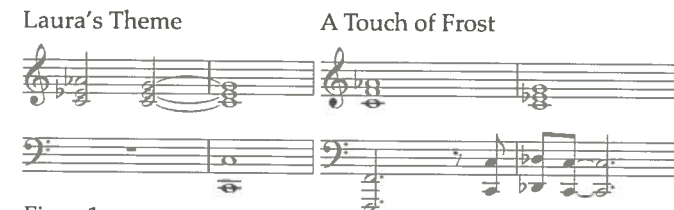
Det musikalske "indhold", dvs. de strukturelle, intramusikalske forhold, der kan beskrives ved hjælp af musikteoretiske begreber og forståelsesformer, frembyder en række kendetegn, som i flere henseender direkte forstærker de indtryk, som produktion og udførelse giver.

- 2 Ved hjælp af lignende virkemidler og udtryksform opnås samme dovne, natlige og lidt dystre stemning i musik uden umiddelbar tilknytning til filmiske eller andre medier, måske bortset fra tekst, men netop med det nævnte filmiske univers som åbenbar konnotation. Det gælder fx Jennifer Warnes' indspilning af Leonard Cohens *Famous Blue Raincoat* på fonogrammet af samme navn (1987). Dette nummer indledes med en stort set tilsvarende opadstræbende tenorsaxofon – dog hurtigt ledsaget af en frit formet kontrabas – henover et udvalg af a-mols toner med nonen som toptone (a | b' | c' | e' | b' | a'), hvad der også her fremkalder en sentimental, søgende og let klagende karakter. Samme udtryksform er i øvrigt med til at understrege det selvplageriske, beklagende og mørke i Stings *Moon Over Bourbon Street* (1984). Det er således muligt at tale om, at musik, der ikke specifikt er knyttet til film, kan referere til betydningsindhold, der er opstået inden for filmiske diskurser.

Saxofonens åbning danner en opadstræbende bevægelse igennem, hvad der i første omgang opleves som et pentatont udvalg af d-mols-toner, men falder til ro på en f-mol-akkord, der viser sig at være et forudhold til c-mol (se nedenfor). Der forekommer i forløbet ikke en eneste durakkord, og klemmt inde mellem saxofonens indledende soloparti og den egentlige temaeksposition gemmer sig, hvad der lyder som en næsten direkte reference til en af den moderne populærkulturs markante produktioner såvel klanglig som strukturel.

Det keyboard, der som nævnt ovenfor høres første gang, idet den dødes hoved falder til siden (0:19), udfører den dybt klingende f-mol, i det der inden for musikteorien kaldes anden omvending, dvs. at akkordens kvint, c, er nederst, mens dens tert, as, er øverst, og mellem disse er grundtonen, f. Denne akkord videreføres til en c-mol-akkord – som kort efter viser sig at være stykkets hovedtoneart – og en musikteoretisk tolkning af dette forhold er, at f-mol i virkeligheden er et forudhold for c-mol, dvs. et musikalsk suspense og som sådan et meget udbredt virkemiddel i megen tonal musik på tværs af genrer, stilarter og historiske epoker. I den konkrete sammenhæng er dette forhold særdeles effektivt. Det fungerer som en betoning, der trækker billederne af det døde offer frem og medvirker til at understrege situationens alvor. Serien er ikke udelukkende noget lystspil. Men det har en anden og for de fleste af seriens publikum formentlig ubemærket virkning: Stedets ildevars-lende, nærmest truende effekt er allerede etableret som specifik kodning, idet det både strukturelt og æstetisk ikke blot minder om, men næsten direkte modsvarer den markante åbning af "Laura's Theme" i Angelo Badalamenti's musiklægnings af *Twin Peaks*-serien. *Twin Peaks* blev sendt første gang i 1990-1991, altså året før den første episode af *A Touch of Frost*, og kunne derfor være i frisk om end uerkendt erindring hos såvel publikum som måske også producenter. Klangligt er de to forekomster stort set identiske – bortset fra at synthesizeren hos Badalamenti har en mindre markant ansats – og tempo er hos begge ca. 60 BPM. Tonalt og til dels strukturelt er det imidlertid også næsten nøjagtigt det samme, der sker. Det er samme oktav, samme bundtone og samme toptone, og den eneste forskel er,

at der hos Badalamenti i stedet for et f er et es i midten. Musikteoretisk indebærer dette, at der her blot er forudhold for den ene tone, as for g, mens den anden, es, ikke er forudholdt (Figur 1).



Figur 1.

Dette "Twin Peaks-sted" fungerer som en slags tankestreg, der adskiller den svævende saxofonindledning fra den egentlige temaeksposition som med et energisk løb op til temaets begyndelsestone sættes i gang af saxofonen. Det musikalske udtryk er fra nu af fuldstændig holdt inden for det rockmusikalske idiom, og også saxofonen og dens klang kan lige så godt høres som del af en pop- eller rockmusikalsk diskurs som af en jazzmusikalsk.

Musikkens – og billedernes – reference til film noir-genren og dens "underworld of crime, vice and murder... [which] frequently lies behind the respectable world of bourgeois order and propriety. It is a world of duplicity and dissimulation ..." (Walker 1978: 10) er for så vidt paradoksalt: Frost kan ikke siges at høre til blandt kriminelles, udstødte eller søgende intellektuelle sjæle. Tværtimod fremstår han som den indignerende småborger, der nok er parat til at bøje reglerne i retfærdighedens navn, men som ikke tilhører nogen specifik subkultur eller stigmatiseret social gruppering. Flere af de sager, han beskæftiger sig med, udspiller sig dog ikke sjældent – og heller ikke overraskende – i socialt belastede miljøer præget af vold, misbrug, svigt og kriminalitet, og der er på den måde alligevel en forbindelse.

Det rockmusikalske islæt synes at kunne tjene mindst to formål. For det første signalerer det et element af fortættet energi, fremdrift og action, og mætter herved billedsiden med spænding og kompleksitet, men for det andet og nok så vigtigt er temaet i tonefald, opbygning og produktion aftegnet, så det uden videre lader sig ind-

skrive i en veletableret og aktuel rockmusikalsk diskurs, jf. f.eks. Gerry Raffertys *Baker Street* (1978) og Moonjams *Sarai* (1993).

Endelig er der det referentielle gys, der sikrer, at også tidens forkærlighed for mystik og det uforklarlige har sin plads i Frosts verden.

Inspector Morse

Signaturtemaet til en anden britisk detektivserie, *Inspector Morse*³, refererer til helt andre musikalske traditioner, først og fremmest til musik af britiske komponister som Elgar, Vaughan Williams og Holst og dermed til den særlige engelske tone, som kendetegner en betydelig del af disse komponisters værk. Dette er langt fra usædvanligt for britiske tv-serier og film, og inden for kriminal- og detektivgenerne træffes samme udtryksform f.eks. i serier som *Midsomer Murders* og *Miss Marple*⁴ ligesom den hyppigt anvendes i serier og film, der har sædeskildring, familiesagaer og lignende som omdrejningspunkt, det gælder f.eks. *Brideshead Revisited* (1981). I forhold til temaet til *A Touch of Frost* kommunikerer musikken andre værdier og forståelsesrammer. Det er ikke signaler om det urbane, om Weltschmerz og undergang, der her sættes i spil og tone. I stedet synes musikken at slå et slag for tradition, dannelse og for klassiske – vestlige – værdier; for det gamle, sikre og velkendte.

Også produktionen støtter disse forhold. Signaturtemaet er indspillet og produceret, så det umiddelbart klinger, som var det spillet og optaget i en koncertsal. Der er tydeligvis arbejdet med lydkildernes indbyrdes relationer både med hensyn til volume og klang, men dette arbejde overskrider ikke de grænser, som et lille århundredes produktionspraksis og æstetik har afsat for, hvordan koncertsalens klang/ideal søges overført til fonogram. Der er noget tilforladeligt og trygt ved den musikalske iscenesættelse og omsætning. Der er også noget

3 Inspector Morse-serien, der havde John Thaw i titelrollen og Kevin Whately som hans tro væbner Lewis, omfatter i alt 33 episoder indspillet i perioden 1987-2000.

4 Dette gælder dog ikke Ron Goodwins 1960er-glade *Murder She Says*, der blev brugt i de film, hvor Margareth Rutherford spillede Miss Marple (1961-65).

umiddelbart tilforladeligt i det forhold, at temaet har direkte relation til seriens titel og hovedperson, i og med at det indledes og ledsages af navnet MORSE udført i morsekode i musikalsk tilnærmet form (Figur 2):



Figur 2. Rytmisk og tonalt orgelpunkt i signaturtemaets A-stykke. Tempo 132.

Temaets komponist, Barrington Pheloung, har på denne måde valgt at arbejde med eller har måske ligefrem taget udgangspunkt i det gamle kompositoriske konstruktionsprincip eller kunstgreb kaldet chifre-ring, hvor normalt bogstaverne fra f.eks. et navn, oftest komponistens eget, er indlejret som toner, f.eks. b-a-c-h, i det temastof, der arbejdes med⁵. Det må imidlertid anses som usædvanligt, at der på grund af "omvejen" omkring morsealfabetet for så vidt er tale om dobbeltchifre-ring, ligesom det er usædvanligt, at fremgangsmåden i konsekvens heraf udelukkende anvendes i forhold til den rytmiske udformning og ikke til organisering af tonehøjder. Det er interessant, at Pheloungs konstruktive brug af morsemotivet også fører til, at temaet opnår en karakteristisk uregelmæssig underdeling af rytmen, der forhindrer, at kompositionens tredelte metrum, dets taktart, står tydeligt frem. I modsætning til temaets B- og C-stykker er der i det indledende A-stykke ingen prægnant valseforømmelse i spil. Den uregelmæssige underdeling – og musikalske tænkning – går igen i A-stykke-temaets melodiske linjes rytmiske implikationer. Linjen synes umiddelbart enkel og sangbar, men er alligevel vanskelig at genkalde sig og synge med på. De betoningsforhold, der fremkommer af den rytmiske underdeling, vanskeliggør tilegnelsen, idet linjens ni takter i stedet for at lægge sig tæt til 6/4 – og dens implicitte tredeling (3+3) – falder i slaggrupper på følgende måde: 4+5+3+6+6 | 4+5+3+3+3+3+3+3+3 (anden halvdel er en 6/4-takt længere). Som

5 Se fx Gads Musikleksikon (2003).

lytter oplever man, at der arbejdes med skiftende og sådan set også skæve taktarter, hvad Pheloung imidlertid slet ikke gør. Musikken er på sikker grund, men vi føler, at den glider eller changerer, forsigtigt prøvende sig frem.

Temaet udføres i A-stykket af spansk guitar, som foruden af det ryt-miserede orgelpunkt (Figur 2), udført i synthesizer (registreret som signallyden af en telegrafnøgle) og violiner, akkompagneres af en knipset kontrabas samt af akkordklange i træblæsere og strygere. Det er en betydningsmæssig kompleks størrelse, der opleves: Den spanske guitar knytter sig i både klang og udførelse til den klassiske tradition, hvor den fortrinsvis peger på renæssancens og barokkens udtryksformer. Strygerne refererer for så vidt også til klassisk musik, men det er langt fra noget entydigt forhold, slet ikke når de som her danner et enkelt akkordunderlag sammensat af udholdte toner; strygere anvendes på denne måde overalt inden for populærmusikken, fra slageren til heavy-metal. Den knipsede kontrabas – gulvbassen – beskriver ligeledes et populærmusikalsk idiom, frem for noget et jazzmusikalsk, mens synthesizeren og dens telegraflyd mest af alt får karakter af et konkret musikalsk element, et sample, selvom instrumentet og dets klange overvejende forbindes med populærmusik.

Det er i B-stykket, at den engelske tone og elan står uforstyrret frem. Temaet er her bygget op omkring et i allerhøjeste grad sangbart og signifikant motiv stadig udført i klassisk guitar, som dog her doubles og næsten overdøves af strygere. Det flyder og bugter sig af sted og synes at symbolisere Old England meget på samme måde, som temaerne til de ovenfor nævnte serier *Brideshead Revisited* og *Miss Marple* gør. I modsætning til A-stykket, som B-stykket ganske vist forekommer at vokse frem af, er pulsen tydelig, og der er ingen tvivl om den underliggende tredelte taktart. Musikken aftegnes enkel og umiddelbar uden A-stykkets underfundige slør og mangel på rytmisk transparens. At det forholder sig på denne måde er ganske paradoksalt, for den klanglige tæthed er i B-stykket større og mere kompakt end i A-stykket. Det er ganske enkelt selve den musikalske struktur, der er mere ligefrem og velkendt, som noget tidligere hørt.

Musikken forlener på den ene side serien og ikke mindst dens hovedperson med klassiske dyder og værdier, men den skaber også uro og suspense gennem A-stykkets komplekse komposition og det forhold, det indgår i til resten af kompositionen. Der kan således tales om, at musikken konstituerer et flertydigt nærmest dialektisk rum, der polariserer et implicit modsætningsforhold i en kohærent, dynamisk struktur.

Afrunding

Hvor signaturtemaet til *A Touch of Frost* primært knytter sig til etablerede populærmusikalske former, indskrives temaet til *Inspector Morse* – sammen med stort set al anden musik i serien inklusive dens udstrakte brug af diegetisk musik – sig i en mere rendyrket filmmusikalsk tradition. De trækker hver for sig på givne, etablerede praksisser. Det er imidlertid påfaldende, at begge temaer opviser en flertydighed, en dualisme, der åbner for en indre modsætning eller dialektik. De udvikles begge fra det usikre og tendentielt ubestemte, det søgende og måske ligefrem rådvilde, til et plan, der kan fremtræde velkendt og fortroligt. På denne måde synes signaturerne isoleret at beskrive en musikalsk-strukturel parallel til tv-krimiens dramatiske format og opbygning: Der er en problemstilling, der skal løses, og som bliver det. I sig selv bygger temaerne som sådan storformalt på et hævdundet konstruktivt princip i den vestlige musik: den stadige vekslen mellem spænding og afspænding, antecedent og consequent, dominant og tonika osv. Men i begge temaer er der også – i de ubestemte dele – klare tegn, som den trænede tilskuer uden vanskelighed kan tyde. Frost-temaets A-stykke placerer, med sine åbenbare referencer til film noir, serien i en veletableret tradition, hvor det fortrinsvis er forestillinger om samfundets skyggeside, om utryghed og det forpinte, der kaldes frem, og heri – i dette velkendte – kan der også findes tryghed. Tilsvarende udløser Morse-temaets A-stykke forestillinger om det kultiverede og dannede, om overklasse og prestige, gennem dets brug af ahistoriske kunstmusikalske idiommer både strukturelt og klangligt, og der er et dynamisk, progressivt aspekt, en stræben, i den måde, som A-stykket prøvende vokser sig frem mod

og forløses i det cantabile B-stykke, der er med til at fastholde forestillingen om noget helstøbt og sammenhængende, som trods alt stadig er intakt⁶. Frost-temaets B-stykke har ikke denne den afdratiserende forløsnings kvalitet. Det er ikke i denne forstand nostalgisk, men derimod har det, i og med at det betjener sig af samtidige populærmusikalske udtryksformer, et skær af realisme og aktualitet.

Titlen på denne artikel stammer fra Elvis Costellos sang af samme navn fra 1977. Dette nummer har umiddelbart ingen af de kendetegn, som er behandlet i eksemplerne ovenfor, selvom det gennem sit tilbagevendende riff, der udføres i twang-guitar, knytter åbenlyse tråde til detektivfilm som *Peter Gunn* (1958-) og *Mission Impossible* (1966-) og tekstligt berører nogle af de forhold, som detektivseriegenren lever højt på: identifikation og fascination, forhold som musikken og signaturtemaerne styrker.

384

6 Ikke overraskende er det også Barrington Pheloung, der har skrevet signaturmusikken til Lewis, efterfølgeren til Inspector Morse-serien.

Litteratur

- Bjærkvold**, Jon-Roar, *Fra Akropolis til Hollywood, Filmmusikken i retorikkens lys*, Freidig Forlag: Trondheim, 1996.
- Bonde**, Lars Ole, *Musik og Menneske. Introduktion til musikpsykologi*, Forlaget Samfundslitteratur: Frederiksberg, 2009.
- Chion**, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press: New York, 1994.
- Clarke**, Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press: New York, 2005.
- Cook**, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press: Oxford, 1998.
- Donnelly**, Kevin J., *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, BFI (British Film Institute): London, 2005.
- Graakjær**, Nicolai, "Music in TV Commercials", i Jantzen, Christian & Graakjær, Nicolai, *Music in Advertising*. Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2009.
- Have**, Iben, *Baggrundsmusik og baggrundsfølelser – underlægningsmusik i audiovisuelle medier*, i *Psyke & Logos. Musik og psykologi*, Bonde, Lars Ole et al. (red.), Dansk Psykologisk Forlag: København, 2007.
- Knakkegaard**, Martin, "The Musical Ready-Made. On the Ontology of Music and Musical Structures in Film", i Jantzen, Christian & Graakjær, Nicolai, *Music in Advertising*. Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2009.
- Tagg**, Philip & Clarida, Bob, *Ten Little Tittle Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholar's Press: New York and Montreal, 2003.
- Tagg**, Philip, *KOJAK. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, Akademisk Avhandling: Göteborg, 1979.
- Walker**, Michael, "Film Noir: Introduction", i Cameron, I. (red.), *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista: Londo, 1994.

385

Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle.
Festskrift til Gunhild Agger

Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen (red.)

Review ved Lars Ole Sauerberg, Professor ved Institut
for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet

Redaktionspanel:

Peter Kirkegaard, Aalborg Universitet

Ulrik Lehrmann, Syddansk Universitet

Karen Klitgaard Povlsen, Aarhus Universitet

Kjetil Sandvik, Københavns Universitet

© Aalborg Universitetsforlag 2010

Forsidedesign og layout: Kirsten Bach Larsen

Bogen er sat med Eurostile og Palatino

For enkelte illustrationers vedkommende har det ikke været muligt at finde eller komme i kontakt med den retmæssige indehaver af ophavsrettighederne. Såfremt forlaget på denne måde måtte have krænket ophavsretten, er det sket ufrivilligt og utilsigtet. Retmæssige krav i denne forbindelse vil selvfølgelig blive honoreret efter gældende tarif, som havde forlaget indhentet tilladelse i forvejen.

Trykt hos: Toptryk Grafisk ApS, 2010
ISBN 978-87-7307-981-2

Udgiver:

Aalborg Universitetsforlag

Niels Jernes Vej 6 B, 9220 Aalborg Ø.

Tlf.: 99 40 71 40 – Fax: 96 35 00 76

Mail: aauf@forlag.aau.dk

www.forlag.aau.dk

Bogen er trykt med støtte fra Institut for Sprog og Kultur og Det humanistiske fakultet, Aalborg Universitet.

MARTIN KIRKEGAARD

Kirsten Bach Larsen, bibliotekar, bachelor i humanistisk datalogi, grafisk designer og ideudvikler, webredaktør og It-underviser med speciale i Indesign, Photoshop, Dreamweaver.

Indholdsfortegnelse

Kim Toft Hansen og Jørgen Riber Christensen	
Fingeraftrykket – det kriminelle som udtryk	
Sune Agger og Katrine Højlund Bræmer	31
Mordet og maskinerne – forceret vitalisme i Jensens <i>Hjulet</i>	
Louise Mønster	6
Forbrydelsen relative element – et kriminalistisk perspektiv på Katrine Marie Guldagers novellesamling <i>Kilimanjaro</i>	
Ernst-Ullrich Pinkert	8
Olsen-banden taler tysk – i spændingsfeltet mellem "lovlig" og "ulovlig kriminalitet" og mellem Tyskland-satire og EU-aversion	
Steen Christiansen	91
The Shadow of Grey – Lars von Trier's <i>Element of Crime</i>	
Jens F. Jensen	109
Historien møder mobilen – og nye spil opstår ... om at formidle kulturarv via Augmented Reality Games	
Anne Marit Waade	137
Dæmoniserede destinationer – morderisk plot på Højriis Slot og blodturisme i Ysted	
Ulrik Lehrmann	167
Walk on the Wild Side – på sporet af alternativ mediekritisk kriminaljournalistisk	