



Palle Schantz Lauridsen

TITELSEKVENSEN, DER BLEV VÆK?

Musik og billeder i tv-seriernes titelsekvenser

PubliMus

En skriftserie om musik

Palle Schantz Lauridsen
Titelsekvensen, der blev væk

PubliMus nr. 63-22

Århus, maj 2022

Skriftserien Publimus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 30707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Valdemar Lønsted
Thomas Teilmann Damm
Mikkel Thrane Lassen
Jens Voigt-Lund

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Palle Schantz Lauridsen

TITELSEKVENSEN, DER BLEV VÆK?

Musik og billeder i tv-seriernes titelsekvenser

Tv-seriernes titelsekvenser har ændret sig afgørende inden for de seneste små tyve år. Efter årtier med traditionelle åbninger som dem i Matador og Huset på Christianshavn fulgte for omkring 20 år siden en periode, hvor *nogle* titelsekvenser i sig selv blev små kunstværker. I modsætning til de traditionelle præsenterede de moderne titelsekvenser, som dem man så og hørte i Six Feet Under, Mad Men, Dexter og Westworld kun i begrænset omfang seriernes karakterer og skuespillere; de satte i stedet stemningen for, hvad vi kunne forvente. Da streamingtjenesterne for omkring fem år siden begyndte at lægge serier op, der var produceret direkte til streaming, svandt titelsekvensens betydning. I dag bliver der i serier som Dexter – New Blood og Irregulars ofret så lidt tid på titelsekvenser, at det nærmest ikke giver mening overhovedet at kalde dem sådan. En betegnelse som *signaturekvens* synes mere passende. Disse signaturekvenser varer 5-10 sekunder og markerer ofte blot seriens titel i et markant visuelt design understøttet af få taktets musik. Og hvor de klassiske titelsekvenser typisk var det første, man så og hørte, når der blev vist et afsnit af en tv-serie, bliver såvel moderne titelsekvenser som signaturekvenserne i dag ofte først afviklet, når et dramatisk anslag af flere minutters varighed har fanget vores interesse.

Fremkomsten af streamingtjenesternes signatursekvenser betyder ikke, at der i dag ikke produceres klassiske og moderne titelsekvenser til traditionelt *flow tv*. Titelsekvensen til TV2's *Badehotellet* er således et eksempel på en traditionel udformning af dette lille format, mens DR's *Arvingerne* (2014-2017) bærer den moderne titelsekvens' præg. I de tilfælde, hvor en serie, der kan ses via streaming, har en klassisk eller en moderne titelsekvens, kan vi på de fleste streamingtjenester vælge at springe den over. Og det gør vi alene på Netflix 136 millioner gange om dagen (Hogan 2022).

Titelsekvensernes funktion har ændret sig. Det samme har derfor også den funktion, musikken har i titelsekvenserne. Titelsekvenserne, musikken og disse ændringer er fokus i denne artikel.

1. De tre metaforer

Den amerikanske medieforsker Joahua Meyrowitz (Meyrowitz 1997) har påpeget, at medieforskningen typisk har anskuet medier ved hjælp af tre metaforer eller paradigmer: *medier som sprog*, *medier som kanal* og *medier som miljø*. Sprogbetragtningen undersøger det enkelte medies "udtryksmæssige variabler" (Meyrowitz 1997: 60), som Meyrowitz kalder det. Nogle ville kalde den form for analyse for intern, andre for æstetisk, andre igen ville tale om medietekstanalyse. Den næste betragtningssmåde opfatter *medier som kanaler*, hvorigennem et indhold kommunikerer til modtagerne, mens *medier som miljø*-betragtningen undersøger den sammenhæng, medier indgår i og skaber. I musikanalysen kunne man sige, at analysen af melodik, harmonik og form er en analyse af musiksproget. Det kunne – for at nævne et velkendt eksempel – være påpegningen af ligheder og forskelle mellem hovedtemaerne i 1. og sidste sats af Beethovens 5. symfoni. Forlader man den rent æstetiske analyse og fx hævder, at de to temaer udtrykker kampen mellem kamp og triumf, er man ovre i kanalbetragtningen, for da interesserer man sig for, hvad symfonien handler om, hvad den betyder. Undersøger man endelig fx den koncert-etikette, der omgærder fremførelser af Beethovens værk, er det miljøbetragtningen, der tager over. Det er Meyrowitz' pointe, at "en tilbundsående undersøgelse af ethvert

medierelateret emne kræver en brobygning over eller en ny syntese af alle tre medieopfattelser” (Meyrowitz 1997: 68).

I denne artikel undersøger jeg to af Meyrowitz’ paradigmer: Jeg foretager – som musikfaglig lægmand – elementære mediesproglige analyser af musikken og billedsiden og af forholdet mellem disse to modaliteter i titelsekvenserne. Samtidig undersøger jeg *mediemiljømæssige* forhold som relationen mellem titelsekvensens musik og modtageren, og spørgsmålet om, i hvilken grad titelsekvensen og dens musik er ved at skifte funktion, nu hvor stadigt flere, men ikke alle, serier produceres til og bruges via streaming og ikke via flow-tv.

Det teoretiske udgangspunkt ligger dels hos lingvisten Roman Jakobson, dels i nyere tv-teori. Fra Jakobson henter jeg begrebet om sprogets *fatiske funktion*, dvs. sproglige meddelelser, der ”tjener til at etablere, forlænge eller afbryde kommunikation”. I forlængelse heraf præsenterer jeg også den række funktioner, musikforskeren Philip Tagg har knyttet til intromusikken. Jeg inddrager også tv-teori, der har undersøgt titelsekvenserne som et *grænseritual* (Fiske & Hartley 1981: 142f.), og som har påpeget lydens og hermed musikkens helt afgørende betydning i tv-seerens (og altså tv-lytterens) forhold til mediet.

Artiklens afsluttende analytiske materiale er titelsekvenserne fra fire tv-serier, der på forskellig vis tager afsæt i Arthur Conan Doyles fortællinger om Sherlock Holmes: *Sherlock Holmes* (1984-1994), *Sherlock* (2010-2017), *Elementary* (2012-2019) og *The Irregulars* (2019). De fire sekvenser er blevet til på historisk forskellige tidspunkter: De tre første blev produceret til flow tv inden for en periode på godt 25 år, den sidste findes kun til streaming, men flere af serierne har været og er tilgængelige for streaming på forskellige streamingstjenester, hvor man typisk kan vælge at springe titelsekvenserne over.

2. Lend me your years!

Roman Jakobsen præsenterede i et foredrag i 1960 en kommunikationsmodel. Han fandt, at kommunikation omfattedes af seks instanser (afsender, meddelelse, modtager, kontekst, kode, kontakt), og han knyttede en funktion til hver af dem (Jakobson 1967). I denne sammenhæng er hans forståelse af den funktion, der er knyttet til kommunikationens *kontakt*, central. Jakobson kaldte denne funktion for *fatisk* og skrev:

Der er meddelelser der hovedsageligt tjener til at etablere, forlænge eller afbryde kommunikation, til at sikre at overførelsesmediet virker ("Hallo, kan du høre mig?") og til at sikre den anden parts opmærksomhed eller til at bekræfte at man stadig har den ("Hører du efter?" – eller i Shakespeare's sprog "Lend me your ears!"¹ – og i den anden ende af ledningen: "Mmm-mm"). Denne indstilling mod KONTAKT eller i Malinowski's terminologi: den FATISKE funktion, kan fremstå som en rig udveksling af ritualiserede formuleringer, som hele dialoger der kun tjener til at forlænge kommunikationen [...]. (Jakobson 1967: 45)

Jakobson analyserede verbalsproget, bl.a. med eksempler fra telefonsamtalen og teateret, og det ligger da også lige for at hævde, at musikken til tv-seriernes titelsekvenser på tilsvarende vis har en fatisk funktion, for den tjener "til at etablere, forlænge og afbryde kommunikation". Det vender jeg tilbage til.

På flow-tv er titelsekvensens musik ikke ene om at være udtryk for den fatiske funktion. Denne funktion varetages også af fx verbalsproglige speakerannonceringer og af musikalske og visuelle 'logoer', der fortæller, hvilken kanal man ser (den såkaldte *station identification*) – og måske også, hvilket selskab, der har produceret det, man skal til at se eller lige har set. Samlet set sikrer disse elementer kontinuiteten i programfladen samtidig med, at de markerer overgangene i den. Medieforskerne John Fiske og John Hartley mente i bogen *Fjernsynets sprog* (1981), at disse elementer udgjorde et *grænseritual* og fandt, at ethvert program havde "ritualiserede

grænser, især i begyndelsen, og sædvanligvis i form af konventionelle overskrifter og fortekster" (Fiske & Hartley 1981: 143). Man bemærker, at de her kun taler om de visuelle elementer "overskrifter og fortekster" eller med den engelske originals ord: "titles and credits" (Fiske & Hartley 1978: 134).² Kun et enkelt sted noterer de sig i omtalen af tv's grænseritualer, at der også er lyd på, hvorfor de samlet kan konkludere, at "alt dette [billede og lyd] aktiverer vores reaktioner i løbet af få sekunder" (Fiske & Hartley 1981: 145).

Fiske & Hartley har altså som udgangspunkt, at tv først og fremmest er et visuelt medie. Sådan forholder det sig imidlertid ikke for en anden engelsk medieforsker, John Ellis, der har understreget, at lydens rolle på traditionelt tv er "overordentlig vigtig" (Ellis 1992: 128).³ Det skyldes, at tv ofte bruges som et baggrundsmedie, man ikke nødvendigvis koncentrerer sig om længere tid ad gangen. Ellis skriver:

Tv er normalt ikke det eneste, der foregår. Nogle gange er det ikke engang det vigtigste. Tv bliver behandlet skødesløst snarere end koncentreret. Det er en slags sidste udvej ("Nå, men hvad er der i fjernsynet i aften?"), snarere end en særlig begivenhed. Det har en lav grad af vedholdende koncentration fra sine seere.
(Ellis 1992: 128)

Denne pointe blev på dansk grund – nogenlunde samtidig med, at Ellis udgav sin bog – understøttet af en af de første analyser af, hvad der foregår, *Når danskere ser tv* (Jensen m.fl. 1993). Med baggrund i en spørgeskemaundersøgelse skelnede forfatterne mellem *parallelseeren* og *koncentrationsseeren*. 56 % af de adspurgte seere var parallelseere, for de erklærede sig enige i udtalelsen "Samtidig med, at jeg ser TV, foretager jeg mig ofte noget andet, f.eks. samtale, daglige pligter eller hobby" (Jensen 1993: 102). Der var 1½ gange så mange parallelseere, som der var koncentrationsseere, for kun 36 % hævdede, at de ikke foretog sig noget andet samtidig med, at de så tv. Så allerede for 30 år siden, hvor der ikke

fandtes *second screens* som smartphones og tablets, der i høj grad kan trække opmærksomheden væk fra tv-skærmen, var *lyden* et element, der kunne og skulle få seerne til at vende opmærksomheden væk fra deres øvrige gøremål og henimod tv-apparatet; selv, hvis de befandt sig i et andet rum. For lyden kan – i modsætning til billedet – gå om hjørner. Ellis konkluderede:

Lyden bruges altså til at sikre et vist mål af opmærksomhed, til at trække seerne tilbage til at se på skærmen. Derfor er programannonceringer, titelmelodier og i en vis udstrækning musik i forskellige slags serier så vigtige. Lyden holder mere konstant end billedet opmærksomheden fanget og giver en kontinuitet, der varer ved henover midlertidige udfald i opmærksomheden. (Ellis 1992: 128)

3. Paratekster

Titelsekvenser er en del af tv-seriens såkaldte *paratekster*. Begrebet stammer fra litteraturteoretikeren Gérard Genette, der i bogen *Seuils* (Genette 1987) beskriver paratekster som en tærskel eller en luftsluse mellem læserens egen verden og en given bog: Omslagets udseende, genrebetegnelser (roman, biografi ...), papirkvaliteten, indbindingen, evt. forord m.m. sender signaler til læseren om, hvad hun eller han kan forvente sig af værket: Er det en læs-og-smid-væk bog i billigt udstyr eller måske en *coffee table-bog*, der med sin størrelse, sin hårde indbinding og sine glittede billeder nærmere er en livsstilsmarkør end en bog, man skal læse? Den slags paratekster, der er uadskillelige fra bogen som fysisk objekt, kalder Genette for *peritekster*. De paratekster, der er adskilt fra bogen som fysisk objekt, kalder Genette for *epitekster*. Det kan fx være reklamemateriale og forfatterinterviews.

Genettes begreb om parateksten er relevant i forståelsen af titelsekvenser i tv-serier og har da også været brugt i den sammenhæng. Den amerikanske medieforsker Jonathan Gray har således skelnet mellem *entry way* paratekster og *in medias res* paratekster (Gray 2010). De første er *introducerende* og omfatter fx trailere, der vises som appetitvækkere, fx inden en film får

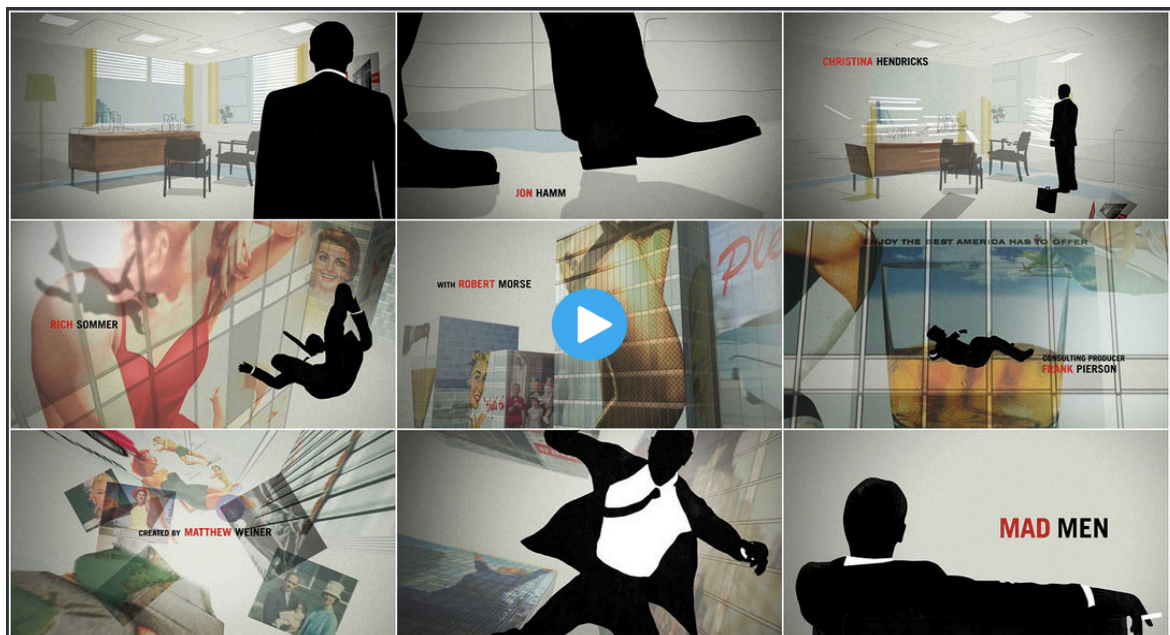
biografpremiere, inden en tv-serie bliver vist eller – kunne man tilføje med en iagttagelse, Gray ikke havde mulighed for at gøre – på streamingtjenesternes hjemmesider. De andre er *samtidige*⁴ og ”præsenteres parallelt med, at filmen eller tv-serien kører (eksempelvis titelsekvenser, opsamling fra sidste uges episode eller *teaser* på næste uges episode)” (Toft-Nielsen & Waade 2015: 64). Der findes selvfølgelig også epitekster i tv-seriens verden. Man støder fx af og til på trailere for tv-serier i biografernes reklamer, ligesom man kan møde reklamer for tv-serier i trykte og digitale medier. I den digitale verden bliver officielle trailere og brugerproduceret materiale hyppigt delt på tjenester som Facebook og YouTube. Og når ens venner eller folk, man følger på sociale medier, ligefrem anbefaler en bestemt serie ved fx at *linke* til traileren, er man mere tilbøjelig til at tjekke den ud. Det sker naturligvis på delerens eget initiativ, men satset på, at brugere deler trailere med venner eller følgere, er et udtryk for en bevidst markedsføringsstrategi fra den oprindelige afsenders side. Det er en digital form for *Word of Mouth Marketing*, WOMM!

Medieforskningen har ofret titelsekvenserne en del opmærksomhed siden fremkomsten af det, man en overgang kaldte *quality television* (Nielsen, Halskov & Høyer 2011), og som i dag med en mindre vurderende terminologi bliver kaldt *complex television* (Mittell 2015). Det var amerikanske serier som *Six Feet Under* (2001-2005), *Deadwood* (2004-2006), *Desperate Housewives* (2004-2012), *Dexter* (2006-2013) og *Mad Men* (2007-2015), der for 15-20 år siden fik den akademiske verdens øjne op for, at der var sket noget nyt ikke bare med serierne selv, men også med deres titelsekvenser. I en dansk sammenhæng introducerede Andreas Halskov det akademiske arbejde med titelsekvenserne, selvom han lidt undskyldende indledte en af sine artikler med at kalde dem *kuriositeter* (Halskov 2011a). De var imidlertid betydende ’kuriositeter’, og Halskov introducerede et meget velfungerende skel mellem klassiske og moderne titelsekvenser. De klassiske – tænk på *Huset på Christianshavn*, *Matador* eller med Halskovs eksempler *Dynasty* (dansk titel *Dollars*) eller *Hill Street Blues* (dansk titel *Distrikt Hill Street*) – rammesætter seriens *miljø* og præsenterer dens grundlæggende *karaktergalleri* og *bærende skuespillere*. De moderne titelsekvenser gør mindre, ofte slet ingenting, ud af at

præsentere seriens konkrete miljø og dens karakterer og skuespillere, men er – på billedsiden – i højere grad at forstå som en ”mere stil- og stemningsbåren montage” (Halskov 2011b: 49), ofte med brug af intertekstuelle referencer til fx film, tv-serier eller andre kulturelle artefakter, den konkrete serie ønsker at pege på som et grundlag for, hvordan den gerne vil forstås, sådan som det i nærmest ekstrem grad var tilfældet i titelsekvensen til *Desperate Housewives* (Halskov 2011a; Svendsen 2015), hvor en mængde ikoniske billeder fra den vestlige kulturs fremstilling af forholdet mellem kønnene passerede revy for seerens øjne – eller i de forbrugsgenstande m.m., man så hen mod slutningen af titelsekvensen til *Mad Men*.

Halskovs glimrende og indflydelsesrige artikler om den moderne titelsekvens (2011a, 2011b, 2014) – artikler, jeg ofte selv har brugt i min undervisning – er imidlertid symptomatiske for, hvad der ofte sker i tværvideenskabelige kontekster, når to normalt separate forskningstraditioner mødes – eller rettere: burde mødes. Den ene tiltager sig hovedparten af opmærksomheden, og den anden bliver stedmoderligt behandlet, sådan som det i Halskovs tilfælde sker med musikken i titelsekvenserne. Halskov noterer godt nok, at musikken er der, men han gør ikke meget ud af den, for hans fokus ligger på den æstetiske analyse af billedsiden. Han omtaler ”den rislende lyd af harpe” (op.cit.: 40) i musikken til *Dynasty* og beskriver i analysen af titelsekvensen til *Dexter* kort ”en klimprende, orientalsk strengemusik i frenetisk samklang med den urolige kameraføring” (Halskov 2011b: 36); en beskrivelse, der på ingen måde svarer til min oplevelse af Rolfe Kents musik. *Frenetisk* betyder ”ophidset og rastløs; afsindig”, og det er den ikke, og der er ikke noget *orientalsk* over den, hverken i tonalitet eller instrumentering (hovedmelodi-instrumentet er en græsk bouzouki). I sin stilfærdige, gentagende struktur signalerer den i parallelitet med billedsiden snarere ’hamsterhjul’. I analysen af titelsekvensen til *Mad Men* omtaler Halskov blot ”lyden af strygere” og ”temamusikken” (op. cit.: 47). Uanset, at hans æstetiske analyse af sekvensens billedside er særdeles givende, er omtalen af ”lyden af strygere” ikke engang begyndelsen på en fuldstændig analyse af sekvensens musikalske side. Enhver kan ved førstegennemlytning høre, at intromusikken består af mere

end strygere, og selv en halvstuderet musikanalytiker som denne artikels forfatter kan sige mere om den; tilmed noget, der underbygger Halskovs analyse af billedsidens forhold til seriens fortælling. Den handler nemlig, som Halskov rigtigt påpeger, om ”en kierkegaardsk æstetiker [hovedkarakteren Don Draper], som ryger, drikker og horer uden regulært at være til stede” (op.cit.: 47). Det fald, der visuelt skildres i titelsekvensen, ser Halskov som en ”eksistentiel eller sågar eksistentiaalistisk metafor (à la Camus)” (ibid.). Undersøger man titelmusikken viser den sig at være en remixet version af discjockeyen RJD2 og rapperen Aceyalones ”A Beautiful Mine”. Rapperen hører man dog ikke noget til i den udelukkende instrumentale intro. Det er en ikke uvæsentlig pointe, at de strygere, der indleder intromusikken – og som Halskov er opmærksom på – er samplet fra orkesterlederen Enoch Lights lounge-arrangement af ”Autumn Leaves”. Nummeret blev indspillet sidst i 1950’erne, altså i den periode, serien udspiller sig i. Titelsekvensen varer et par og tredive sekunder fordelt på tre gange seks takter. Tonearten er cis-mol, taktarten 4/4, tempoet moderat, karakteren lettere melankolsk, og den faldende sekvens af ”suk” i melodistemmen nærmest mimer de ”faldende blade”, der optræder i sangens titel og tekst. I sjette takt suppleres Lights arrangement med et dramatisk trommebeat, der radikalt bryder med 50’er-stemningen, og som kunne signalere, at serien præsenterer et moderne blik på den overfladiske reklameverden, Don Draper og de øvrige karakterer færdes i. Som seriens idémand og kreative hovedkraft, dens showrunner, Matthew Weiner, har sagt, rummer musikken både en ”kraftig fornemmelse af gammel film [...] og et moderne beat” (citeret i Barnes 2014).



Figur 1. Titelsekvensen fra Mad Men viser bl.a. en anonym karakter, der falder ned langs en skyskraber. Musikken understøtter faldet.



Figur 2. Musikken til titelsekvensen til Mad Men indledes med en sampling af Enoch Lights 16 takter lange forspil til Autumn Leaves. I 6. takt sætter det trommebeat ind, der varer de resterende 13 takter. I takterne 7-12 gentages temaet, der nærmest forsvinder i de sidste seks takter.
(<https://www.onlinepianist.com/sheet-music/david-carbonara/a-beautiful-mine>).

4. Vågner, vågner ...

Den, der overhovedet har beskæftiget sig mest med titelsekvenser med hovedvægten på musikken, er den britiske populærmusikforsker Philip Tagg. Hans bøger om intromusikken til tv-serien Kojak (Tagg 1979) og – sammen med Bob Clarida – om 10 stykker intromusik (Clarida & Tagg 2003), er med deres hhv. 424 og 898 tætskrevne sider måske alene på grund af deres længde nærmest uoverkommelig læsning, hvilket i sig selv kan være en grund til, at de ikke – i hvert fald ikke i Danmark – synes at have fået den udbredelse, de burde være berettiget til.⁵ En anden grund kan være det forhold, at bøgerne med deres 'nærsynede', musikalske analyser simpelthen er for svær kost for ikke-musikvidenskabeligt funderede læsere som fx de fleste medieforskere. Er man, som denne artikels forfatter nok interesseret i musikvidenskab og har man, stadig som denne artikels forfatter, alligevel kun et basalt kendskab til musikanalysen, er det nemt at løbe sur i de omfattende værker, der bestemt ikke er skrevet til musikalsk forudsætningsløse læsere.

Vender man sig imidlertid fra de detaljerede musikfaglige, æstetiske analyser mod Taggs forståelse af den funktion, musikken har i titelsekvenserne, er det straks nemmere at gå til for musikalske lægfolk. Det er ikke svært at forstå, at titelmusikken typisk er "musik, der mere er musik på musikkens egne betingelser" (Clarida & Tagg 2003: 110), fordi det oftest er sådan, at billedsiden bliver klippet til den – og ikke omvendt, sådan som man ellers oplever med underlægningsmusik, der tilpasses den færdigklippede film- eller serie.

Tagg påpeger (Tagg 1979; Clarida & Tagg 2003) i forlængelse af Jakobson, at musikken i titelsekvenser har en fatisk funktion og formulerer mere specifikt tre grundlæggende funktioner: reveille, forberedende (preparatory) og mnemoteknisk identifikation (mnemonic identification). Han og Clarida definerer kort de tre begreber:

Reveille: At henlede mulige lytteres opmærksomhed på det forhold, at noget nyt (og endnu undefineret) skal til at blive fremført.

Forberedende: At give lyttere/seere en idé om, hvilke typer stemning, handling, karakterer og miljøer, der sandsynligvis vil dukke op i den efterfølgende fremførelse.

Mnemoteknisk identifikation: At lette erindringen om, genkendelsen og identifikationen af særlige karakterer, steder, stemninger og handlinger.

(Clarida & Tagg 2003: 110).

En *reveille* betegner ifølge *Den danske ordbog* "et militært signal som vækker soldater om morgenen". På samme måde skal den lyttende tv-seer rives ud – ikke af sin søvn, men af sine andre gøremål. I definitionen går Clarida og Tagg ud fra, at lytteren, der skal til også at blive en seer, ikke ved, hvad det er, der kommer; og rigtigt er det, at man selvfølgelig ikke ved, hvad der kommer til at ske i netop dén episode, der skal til at starte, men under alle omstændigheder bliver man gjort opmærksom på, at den skal til at begynde. For *reveille*-funktionen er det ligegyldigt, *hvilken* slags musik, der bliver spillet, blot den markerer forskellen mellem det, der lige var, og det, der kommer. Omvendt med den forberedende funktion og den mnemotekniske identifikation, der begge er afhængige af, at det er en bestemt slags musik, der spilles, for den skal give lytteren en idé om stemning, handling, karakterer og miljøer og huske ham eller hende på, at det alt sammen er noget, han eller hun kender i forvejen.

Klassiske titelsekvenser

De danske serier *Huset på Christianshavn* (1970-1977) og *Matador* (1978-1980) indeholder eksempler på den klassiske titelsekvens, hvor Taggs funktioner træder tydeligt frem. Begge titelsekvenserne er ganske lange – og det samme gælder de musiknumre, der spiller sammen med billedsiden. De er begge fuldgældende numre – ”musik på musikkens egne betingelser” – af en varighed, der i dag er usædvanlig. Steen Holkenovs muntre, cirkus-jazzede umba-umba-musik til *Huset på Christianshavn* matcher den underholdende komedie. Den varer hele 1 min. og 43 sek., er arrangeret for elguitar, bas, trompet, klaver og trommer og følger en traditionel AAB-struktur med en række uvarierede gentagelser. Bent Fabricius-Bjerrers endnu mere kendte, lettere melankolske musik til *Matadors* titelsekvens er arrangeret for strygere, piano og tværfløjte, så man næsten kan forestille sig, at den bliver spillet af den trio med frk. Friis på klaver, dr. Hansen på cello og Kresten Skjern på violin, der hører hjemme i seriens univers. Den følger også en AAB-struktur, dog således at både A- og B-stykkerne kan varieres. Det samme kan varigheden. Fx varer den i 1. episode 3 minutter, men så høres den også under den indledende montage, der introducerer centrale dele af seriens univers. I 2. episode er den ½ minut kortere, og spilles både under den visuelle titelsekvens og under det mundtlige resumé, der også er med i denne indledning. Musikken er borgerlig kammermusik, der sagtens kunne være fra den periode, serien udspiller sig i.

5. Titelsekvensernes mediemiljøer

Så vidt præsentationen af titelmusikkens og titelsekvensens fatiske og mediesproglige funktioner. Hvis man vil forstå, hvorfor titelsekvenserne findes i så forskellige formater og på så forskellige steder i seriernes forløb, bliver man imidlertid nødt til at se dem i den mediemiljømæssig kontekst og spørge, hvornår de er produceret og til hvilken platform. I sidste ende skyldes forskellene nemlig de forskellige forretningsmodeller og mediemiljøer, serierne produceres i. Traditionelt, reklamefinansieret tv som det amerikanske, der siden begyndelsen af 1960'erne har forsynet danskerne med en meget stor del af deres tv-serier, har til formål at sælge seere til annoncørerne og skal derfor sikre seere til reklamerne. Public service-tv som DR har en programfilosofi, der i sidste ende handler om at opdrage borgerne til at kunne deltage i et demokratisk samfund samtidig med, at de opnår et vist oplyst, kulturelt niveau, der ændrer

sig over tid. Streamingtjenesterne er kommercielle ligesom reklamefinansieret tv, men de tjener pengene på abonnementer, der kan opsiges, hvis ikke seerne er tilfredse med udbuddet.

Morten Giersing påpegede i en bog om *TV i USA*, hvordan dramaturgien i kommercielle amerikanske flow tv-serier var struktureret omkring reklamerne (Giersing 1982: 288-293), for det var egentlig dem, brugerne skulle se – og høre. Derfor var serierne bygget op mod en række mindre *cliffhangere*, som havde til hensigt at få folk til at bevare opmærksomheden for den serie, de sad og så, uden at de slog over på en anden kanal under reklamerne. Dengang opererede amerikansk tv med et princip, der hed LOP, Least Objectionable Programming (Lauridsen 2015: 88). Man forventede ikke, at seere nøje udvalgte noget bestemt, de *ville* se, men snarere, at de blev hængende, hvis de fandt det, de så, så lidt forkasteligt eller frastødende som muligt.

Skiftet fra klassiske til moderne titelsekvenser faldt sammen med segmenteringen af det amerikanske tv-marked i slutningen af forrige århundrede. Tv-kanaler med HBO i spidsen satsede på, at nogle tv-seere var villige til at betale for muligheden for at slippe for reklamerne, hvis de samtidig fik noget indhold og nogle æstetiske udtryk, der var anderledes end det, de var vant til fra kommercielt tv. Dermed opstod det, den amerikanske medieforsker Christopher Anderson (Anderson 2008) kaldte et *kulturelt aristokrati* blandt amerikanske tv-seere; et aristokrati af middelklasse-seere, der kunne nyde seriernes kontroversielle indhold og banebrydende tv-æstetik og diskutere dem ved vandautomaten på de kontorer, de arbejdede på (deraf betegnelsen *watercooler television*). Det var disse seere, de moderne titelsekvenser i første omgang blev produceret for.

Streamingtjenesterne er selvfølgelig også interesserede i at beholde deres abonnenter – og i at få flere – men eftersom deres indhold ikke distribueres i flow, men som et tag-selv-bord, seeren skal vælge fra bl.a. på baggrund af algoritmisk generede forslag til den enkelte, betyder titelsekvensen mindre. I praksis betyder den nærmest ingenting, og den synes at være på vej væk; ja, den er ifølge den amerikanske medieforsker Jeremy G. Butler faktisk blevet *overflødig* (Butler 2019: 226). I hvert fald fra de serier, der er produceret

direkte til *streaming* – eller til *SVOD*, som det med et akronym hedder på amerikansk tv-lingo: Subscription Video On Demand. Ser man i en lille empirisk undersøgelse på titelsekvenserne i de 10 første serier, Netflix (9.2.2022) karakteriserer som ”Populært på Netflix”, viser der sig dog en ganske stor variation i deres plads i seriens forløb, i deres varighed og i spørgsmålet om, hvorvidt det overhovedet giver mening at kalde dem titelsekvenser. For streamingtjenesterne rummer også et stort bagkatalog af serier, der *ikke* er produceret direkte til SVOD. Den engelske *Downton Abbey* (2010-2015) var den ældste blandt de 10 eksempler, der indgik i min lille undersøgelse, og den eneste, der lagde for med en egentlig titelsekvens, men den blev også oprindeligt produceret til flow-tv. Også den spanske *La casa de Papel* (*Money Heist/Papirhuset*), hvis første to sæsoner blev produceret til den spanske flow-tv kanal *Antena 3*, havde en regulær titelsekvens af omkring et minuts varighed; men den var først placeret 5-6 minutter inde i handlingen. Serien havde derfor det, man kalder en *cold open* eller en *teaser*, hvilket vil sige, at den indleder med et dramatisk anslag *før* titelsekvensen. De øvrige serier undersøgelsen (bl.a. *Ozark*, *All of Us Are Dead*, *The Witcher*) var nyere SVOD-serier, der altså var produceret direkte til streaming. De startede stort set alle ’koldt’ ligesom *Papirhuset*, men havde ingen længerevarende titelsekvens. I flere tilfælde hørte man efter et par minutters *cold start* ’kendingsmelodien’ som underlægning under handlingen, samtidig med at navnene på centrale skuespillere og på dele af filmholdet blev vist – også hen over handlingen. Selve seriernes titel fremgik af en kort visuel signatur ledsaget af et kort stykke musik, der med en varighed på blot 10 sekunders må betegnes som en signatursekvens. Disse stykker musik var ikke, sådan som Clarida & Tagg skrev om den klassiske titelmusik, ”musik der mere er musik på musikkens egne betingelser”.

Fra moderne titelsekvens til signaturekvens

Et mønstereksempel på de ændringer, der er sket med titelsekvensen med SVOD-seriernes fremkomst, er dens rolle i serierne *Dexter* (2006-2013) og *Dexter – New Blood* (2021). Den første serie blev produceret til og vist på *premium cable*-kanalen *Showtime*, hvor seerne ligesom på HBO betalte for at slippe for reklamer, samtidig med at de kunne følge en programflade, hvor fx *Dexter* blev sendt på et bestemt tidspunkt i ugens løb.

Dexters titelsekvens, *The Morning Ritual*, som den er blevet kaldt, varede 1½ minut og var – med Halskovs ord – på billedsiden ”stoflig og metaforisk” (Halskov 2011b: 36) og handlede om ”æstetik, stoflighed og mystik” (op.cit.: 37). Da serien i 2021 fik en opfølger – eller en *sequel*, som det hedder på amerikansk – var denne meget omtalte titelsekvens væk. Serien var nemlig produceret til SVOD-tjeneste Paramount+, og titelsekvensen var blevet til en signaturekvens af ca. 10 sekunders varighed, der fulgte efter en *cold open*. Dens første halvdel bestod af et langsomt zoom ind på titlen, der fremstod som skrevet på krakelerende is, mens de resterende fem sekunder blev brugt til at vise omkring 10 ultrakorte glimt af den handling, man skulle til at se. Nederst på titelskiltet fyldtes bogstaverne i ordene *New Blood* med stadigt mere med blod, efterhånden som serien arbejdede sig fremad. Det var nærmest, som om det nu var billedsiden, der havde fået den fatiske funktion, der består i at fastholde kommunikationen ved at *tease* med de korte glimt fra den kommende episode.

Musikken i SVOD-seriernes signatur-sekvenser har *ikke* nogen fatisk funktion, for kommunikationen *er* allerede etableret, når man hører den; men selvom den fatiske funktion ikke længere ligger i disse korte signatur-sekvensers musik, skal kommunikationen stadig etableres – men nu på en anden måde. Det sker i de paratekster, der findes på streamingtjenesternes åbningssider. Dér inddeles indholdet i praktiske ’genrekategorier’ som ”Populært på Netflix” eller ”Top 30 i Danmark”, og der fremvises små generiske billeder af den enkelte film eller serie. På Netflix suppleres disse billeder af en beskrivende tekst, mens man på fx HBOmax skal vælge at se nærmere på en konkret serie, før man får en introducerende paratekst eller med Grays originale term: en *entry way* tekst.

6. Fire gange Sherlock Holmes

I 2021 var der i USA premiere på 1923 sæsoner af nyskabte eller allerede etablerede tv-serier på tv eller streaming. Året før var tallet 'blot' 1577 (NN 2021). Mange af disse serier når frem til danske seere – på traditionelt tv eller via streaming på tjenester som Netflix, HBO, YouSee, Amazon Prime og Disney+. Det samme gør – ad de samme kanaler – ikke-amerikanske serier som den spanske *Papirhuset*, den koreanske *The Squid Game* eller bare serier fra lande, der ligger tættere på Danmark, og som fx kan ses på det, man kalder *nabolandskanalerne*. Antallet af serier er overvældende. Derfor har jeg fravalgt at foretage en analyse, der baserer sig på omfattende kvantitative data og har i stedet valgt at undersøge fire eksempler på titelsekvenser, der alle har været tilgængelige i Danmark. De repræsenterer en række forskellige tilgange til spørgsmålet om, hvordan en titelsekvens skal se ud og ikke mindst hvordan den skal lyde. Samtidig med, at alle sekvenserne præsenterer serier, der baserer sig på (elementer fra) Sherlock Holmes-fortællingerne, er der en vis historisk spredning mellem de titelsekvenser, jeg har valgt. Den første er fra 1984, de to næste fra begyndelsen af 2010'erne, den sidste er fra 2021. De repræsenterer tillige en række forskellige distributionsformer, der har fungeret eller fungerer i forskellige mediemiljøer.

Den første, *Sherlock Holmes* (41 episoder, 1984-1994),⁶ blev produceret af Granada Television i Manchester. Granada havde sendetilladelsen for det nordvestlige England og var en del af det regionalt baserede, landsdækkende og kommercielle ITV (Independent Television). I forhold til en dansk kontekst, kan man sige, at ITV mindede om TV2 med den forskel, at de engelske regionalkanaler blev ejet af private aktører, hvilket ikke er tilfældet med TV2. Serien blev første gang vist i Danmarks Radios fjernsyn med start i efteråret 1984 og er blevet genudsendt adskillige gange siden, senest i foråret 2021.

Den anden serie, *Sherlock* (2010-2017, 13 episoder), blev i hjemlandet oprindeligt distribueret på britisk public service-tv (BBC), men produceret af den uafhængige Hartswood Films. Den nåede hurtigt international udbredelse, og dens sidste sæson var tilgængelig på Netflix dagen efter premieren på BBC i England.

Den tredje, *Elementary* (2012-2019, 154 episoder), er produceret til kommercielt, reklamefinansieret amerikansk tv (CBS), og dramaturgien er tydeligvis struktureret, så der er tid og plads til reklamepauser. Også den har været tilgængelig på forskellige streamingtjenester.

Den sidste og nyeste, *The Irregulars* (2021, 8 episoder), er en såkaldt *Netflix Original*, hvilket vil sige, at den er produceret direkte til streaming (SVOD) og dermed uafhængig af skulle bygge dramaturgien op mod reklameafbrydelser samtidig med, at titelsekvensen har mistet sin fatiske funktion.

Serien *Sherlock Holmes*

Granadas serie var meget 'trofast' over for Conan Doyles fortællinger. Den foregik i samme periode som hans historier, og hver episode var en adaption af én af dem. Conan Doyle skrev i alt 60 Holmes-fortællinger: fire korte romaner og 56 noveller. Bortset fra de to første romaner, *The Sign of Four* og *A Study in Scarlet*, blev alle Holmes-fortællingerne fra 1891 til 1927 først udgivet i det blandede månedsmagasin *The Strand Magazine*. De korte fortællinger blev samlet i fem bogudgivelser, der fik titlerne *The Adventures of Sherlock Holmes*, *The Memoirs of Sherlock Holmes*, *The Return of Sherlock Holmes*, *His Last Bow* og *The Casebook of Sherlock Holmes*. Med undtagelse af *His Last Bow* anvendte Granada-serien titlerne på alle de fem oprindelige samlinger, men hver af de fire sæsoner bragte adaptationer fra tre, fire eller fem af dem. Serien havde skuespilleren Jeremy Brett i hovedrollen. Brett døde i 1995, og dermed var det slut med serien.



Figur 3. Titelsekvensen til Granadas Sherlock Holmes-serie veksler mellem levende og faste billeder. Patrick Gowers' tema holder sammen på billedernes fortælling.

Titelsekvensen til *Sherlock Holmes*-serien var klassisk. Den er med sine 47 sekunder relativt lang og er placeret helt i begyndelsen af udsendelsen, så dens fatiske funktion er helt afgørende. På billedsiden består den af otte små sekvenser, der veksler mellem levende billeder i naturlige farver fra (kulissen af) Baker Street og frosne indstillinger, hvor farven skifter til sepia, der konnoterer gamle, guldede fotografier. Den første indstilling, der viser gadelivet på Baker Street, er lidt længere end de efterfølgende, der varer omkring fem sekunder hver. Billedet definerer seriens tid, miljø, og ikke mindst placerer den hovedpersonen, Sherlock Holmes, som iagttageren, der fra sit udsigtspunkt fra et førstesalsvindue holder øje med gaden. Seriens tema anslås af spisesedlerne hos et par avisgadesælgere: "The New Forest Murder: An Arrest" står der på den ene, "Brutal Murder in West End" står der på den anden. Henover hvert af de fire faste billeder nævnes med skrift først navnene på hovedskuespillerne, så seriens titel, dernæst nævnes Arthur Conan Doyle og endelig, at serien er *developed for television* ("udviklet for tv") af John Hawkesworth.

Hvad angår lydsiden, består den af punktuelt reallyd og kontinuerlig musik. Den punktuelle reallyd ledsager de levende billeder, men ophører de fire gange, billederne fryser og skifter farve. Musikken derimod ledsagede hele sekvensen. Den var komponeret af Patrick Gowers, der – med tydelig henvisning til, at

Sherlock Holmes spiller violin⁷ hos Conan Doyle - havde arrangeret den for solo-violin og orkester. I forhold til billedsiden er titelsekvensens musik formentlig komponeret, *inden* billedsiden var klar, og det er musikkens forløb, der bestemmer rytmen i klipningen. Den er dermed et eksempel på Clarida & Taggs pointer om, at "titelsekvenser som regel er klippet til musikken" (Clarida & Tagg 2003: 110), og at "titeltemaer stort set er den eneste mulighed film- eller tv-komponister får til at skrive noget med *intern musikalsk kohærens*, dvs. musik, der mere er på musikkens egne betingelser" (ibid.).

Selvom den første episode blev vist i 1984, forsøger musikken ikke at vække lytterens interesse ved at lægge sig op ad sin samtids toner. Det er periodemusik, der snarere passer til den tid, serien udspiller sig i.



Figur 4. Titeltemaet ("Baker Street") fra Granadas Sherlock Holmes-serie.

I et rask tempo anslår de første takter et 'snurrende' og tempofyldt tema, der drejer sig opad. Det ledsages af gadens lyde, i første omgang droschehestenes klaprende hove, og da billedet fryses første gang, sætter soloviolen ind med et melankolsk mol-tema. Intromusikken, der på det udgivne *sound track* kaldes *Baker Street*, bliver også brugt som underlægning til episodernes sluttekster, ligesom det i korte variationer, der bygges op omkring solostemmens første fire toner, anvendes som regulær underlægningsmusik mange steder i serien. Det er seriens gennemgående musikalske stemningssætter, og man kan konkludere, at intromusikken mimer storbyens hastige tempo og definerer seriens periode, ligesom modstillingen mellem det hastige akkompagnement og det langsommere solomotiv underbygger modsætningen mellem gadens storbyvrimmel og den isolerede, kontemplative Holmes med overblikket. Stilistisk ligger musikken ikke fjernt fra den periode, serien udspiller sig i. Og

dog – enkelte skævheder i harmonik og metrik/rytmik tydeliggør, at den er skabt senere.

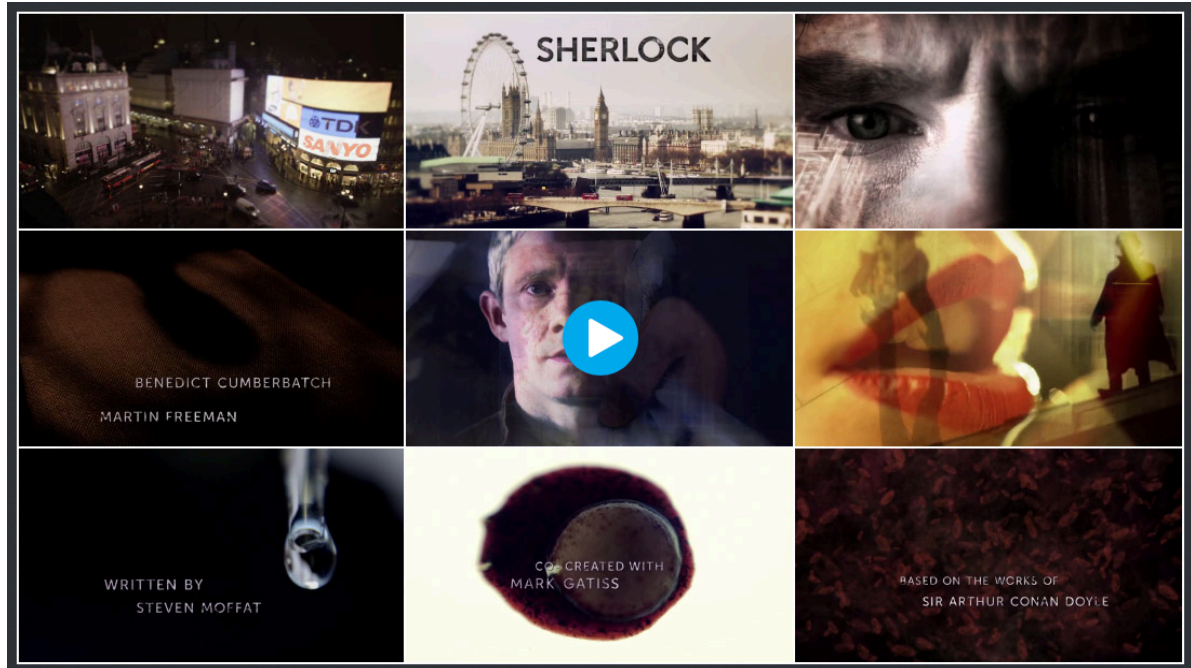
Sherlock

Med serien *Sherlock* blev verden præsenteret for et noget usædvanligt serieformat. Med premiere i sommeren 2010 blev det til i alt fire sæsoner på hver blot tre afsnit, der dog alle varede 1½ time og altså var dobbelt så lange som almindelige tv-serieepisoder. Hertil kom en enkeltstående episode. Den sidste sæson blev sendt i januar 2017. Serien foregik i sin samtid og det var første gang siden 1940'erne, at man i en større produktion valgte at lade Holmes forlade 1890'erne. Serien blev meget populær, også på internettet, hvor fans diskuterede plotudviklinger og karakterne, ligesom mange digtede videre på fortællingerne i det, der hedder *fanfiktion*.

Det er både til at se og høre, at *Sherlocks* titelsekvens blev brugt i en serie, der havde premiere godt 25 år efter *Sherlock Holmes*. Musikken er ganske samtidssvarende, billedsiden betjener sig tydeligvis af digitale videoredigeringsværktøjer, og så er sekvensens varighed kun godt 30 sekunder mod de ca. 45 sekunder hos forgængeren. Titelsekvensens første og sidste ti sekunder er stort set de samme i alle sæsoner, mens de midterste 10 sekunder på billedsiden er delvist forskellige, da de rummer visuelt materiale fra hver deres aktuelle sæson. Varigheden, musikken, strukturen og de indledende og afsluttende dele udgør dermed sekvensens faste kerne.⁸

I modsætning til Granada-serien begynder *Sherlock* med en *cold open*. Den fatiske funktion var i flow-sendingen i første omgang overladt til en speakerstemme – og først efter et anslag af et par minutters varighed markerer en halv takts trioliseret tromme-optakt til dette anslags allersidste billeder, at titelsekvensen er på vej. Netop den rytmiske brug af slagtpøj, som ligger langt fremme i lydbilledet og nærmest giver musikken karakter af rock, er et af de markante træk ved den musikalske intro til *Sherlock*. Og i forhold til forgængeren er musikken med til at føre universet og karakteren – som titlen på moderne vis er på fornavn med – ind i det 21. århundrede, sådan som seriens slaglinje lovede: "A new sleuth [detektiv] for the 21st century". Efter

trommeoptakten starter selve kendingsmelodien på næste ét-slag samtidig med, at der på billedsiden klippes til den visuelle del af titelsekvensen.



Figur 5. Screenshot fra internetsiden *Art of the Title* (artofthetitle.com) af elementer fra titelsekvensen til *Sherlock*. Finder man stedet på nettet, kan man se titelsekvensen ved at klikke på pilen i midten. Den eneste tekst, der indgår i sekvensen, er med her, nemlig titlen og navnene på de to centrale skuespillere, der dog ikke knyttes eksplicit til specifikke karakterer. Dertil kommer episodeforfatteren, i dette tilfælde Steven Moffat, og seriens medskaber, i dette tilfælde Mark Gatiss, og endelig pointeringen af, at serien er baseret på Sir Arthur Conan DoYLES værker.

Selvom der i modsætning til, hvad der var tilfældet i Granada-serien, ikke anvendes reallyd i denne intro, er storbyens tempo også i *Sherlock* en central del af billedsiden. Men hvor den ældre serie nøjedes med at markere det præcise sted ved at vise et gadeskilt, hvor der stod *Baker Street*, er det et stærkt trafikeret Piccadilly Circus ved aftenstide, der åbner *Sherlock*. Dette ikoniske, londonske trafikknudepunkt ses i fugleperspektiv; det er aften, lysreklamerne blinker – og sekvensen afvikles i *fast motion*. Siden klippes til overbliksbillede

med kendte London'ske vartegn som The London Eye og Parlamentet, før der små ti sekunder inde vises elementer fra serien, bl.a. fra den aktuelle sæson i en hektisk montage. Montagen rummer panoreringer, zooms, jump cuts, overblændinger, fugleperspektiver, totaler og ultranærbilleder og andre af filmsprogets mere heftige stilelementer. For seeren kan midterdelen vække nysgerrigheden efter at finde ud af, hvad der kommer til at ske; men det går samtidig så hurtigt, at det kan være svært at vide, præcis, hvad man skal være nysgerrig efter! De sidste ti sekunder falder det visuelle tempo markant, og afslutningsvis zoomes der ind på en dråbe i et mikroskop: Sherlocks videnskabelige undersøgelsesmetoder markeres fra starten.

Melodien i titelmusikken, som også afslutter alle episoderne, står i a-mol. Den er enkel og består af en to-takters frase i brede nodeværdier i kontrast til det hektiske akkompagnement. Temaet høres i alt tre gange (i modificeret form) før kadencen F-G-Am. Melodi og akkompagnement er overvejende strygerbåret, selvom man også hører akkorder fra en forvrænget, elektrisk guitar. Tempoet og slagtpøjets markante rytme driver musikken fremad i de 30 sekunder, den har til – sammen med den 'stakåndede' billedside – at markere begyndelsen på fortællingerne om Sherlock Holmes i det 21. århundrede. En gennemført moderne titelsekvens har *Sherlock* dog ikke. Dertil lægger den sig for tæt op ad episodernes – eller snarere: sæsonernes – visuelle elementer. I den næste analyse skal vi se et eksempel på en moderne titelsekvens.

The musical score is for the first four measures of the title music for Sherlock Holmes. It is written for Piano and Violin. The tempo is marked as quarter note = 60. The Piano part features a strong, rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic marking of 'f'. The Violin part features a melodic line with a dynamic marking of 'f'.

Figur 6. <NY NODE> De første fire takter i titelmusikken til *Sherlock* anslår over et kraftigt trommebeat den genkommende melodiske figur og akkompagnementets akkordstruktur: am-am7- D – dm –am.

Elementary

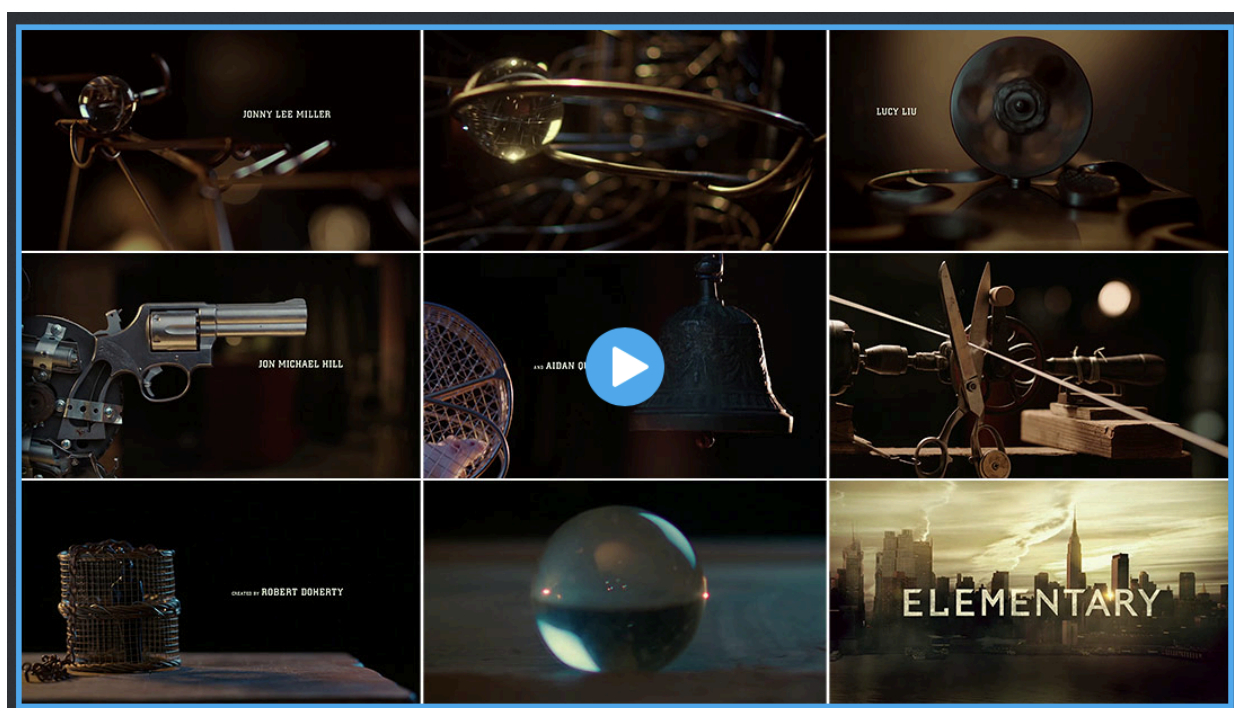
Som nævnt var det de amerikanske betalingskanaler, der lancerede den moderne titelsekvens, men ideen om at producere små, elaborerede selvstændige kunstværker spredte sig også til reklamefinansieret flow-tv – af konkurrencemæssige årsager. *Elementary* førte ligesom *Sherlock Holmes* ind i sin samtid. Denne amerikanske serie flyttede englænderen Holmes til New York, hvor hans far havde sørget for, at han blev passet på – af lægen dr. Watson, der dog adskilte sig fra Conan Doyles fiktive læge af samme navn ved at være en kvinde. Med sine syv sæsoner og 154 episoder blev *Elementary* den længste Holmes-serie nogensinde.

Hvis det havde været formålet her at undersøge den samlede musikbrug i de fire Holmes-serier og ikke bare titelsekvenserne, ville det have været afgørende at notere sig, at hvor *Sherlock Holmes* og *Sherlock* kun bruger underlægningsmusik, der er komponeret til formålet, forholder det sig anderledes med *Elementary*.

Underlægningsmusikken her er nemlig bidder af pop- og rockmusik fra tiden omkring og umiddelbart før seriens produktionstidspunkt. Dermed markerer den sit tilhørsforhold til sin samtids populærkultur. Det er også en vigtig forskel, at titelsekvensens musik ikke bruges som underlægning til slutteksterne, sådan som vi så det både i *Sherlock Holmes* og i *Sherlock*. *Elementary*s sluttekster ledsages af et præeksisterende pop-/rocknummer, hvis

tekst kommenterer indholdet i den enkelte episode. Fx afsluttes den første episode af første sæson med det gamle Elvis Costello-hit *Watching the Detectives*.

Ligesom *Sherlock* har *Elementary* en *cold open*. Anslaget introducerer episodens forbrydelse, og først 5-6 minutter inde får vi titelsekvensen, der altså ikke har en fatisk funktion, men udelukkende sætter stemningen. Det er da også karakteristisk, at der i *Elementary*-sekvensen ikke indgår visuelt materiale fra selve handlingen, og den må derfor betegnes som en moderne titelsekvens.



Figur 7. *Art of the Title* har udvalgt disse ni screenshots som repræsentative for titelsekvensen til *Elementary*. Man følger en glaskugles vej gennem en 'Storm P-maskine'.

I et forløb på 30 sekunder følger man i omkring 30 korte klip en glaskugles vej ind i, gennem og ud af en sindrig 'Storm P.-maskine'⁹. Ian Albinson fra webstedet *Art of the Title* opsummerer fint, hvad der foregår i en sekvens, der ikke synes at ville fortælle en entydigt forståelig historie:

En stor glaskugle kommer ind i et kompliceret apparat og sætter gang i en kædereaktion af stadigt mere voldelige begivenheder, der kulminerer i, at en hjælpeløs, lille figur bliver fanget i et bur. Ligesom den store detektivs hjerne arbejder maskinen i et svimlende tempo og kun dele af den bliver afsløret, mens andre forbliver et mysterium. (Albinson 2013).

De voldelige begivenheder opstår som følge af kuglens møde med forskellige objekter. Efter at have kørt lidt rundt i apparatet, ryger den ind i en revolvertromle, og det efterfølgende skud smadrer et fyldt rødvinsglas. Et hamsterhjul med en hvid mus synes forbundet til et lille hejseværk, der løfter en klokke op, men hverken musens, hejseværkets eller klokkens placering i forhold til resten af maskineriet gøres klart. I næste klip rammer kuglen på sin fortsatte vej gennem apparatet en kontakt, der udløser en saks, som klipper en snor over. Da dét sker, frigøres en hammer, der efterfølgende slår en gipsbuste itu. Den falder knust på gulvet – ligesom rødvinsglasset gjorde det tidligere. Herefter falder et rundt bur ned over en lille figur – igen uden at sammenhængen med kuglens vej bliver ekspliciteret. Kuglen er nu ude af apparatet og ruller forbi stumper af det knuste glas og et stykke papir med tallet fem – formentlig en reference til den slags skilte, politiet i serien bruger til at markere fundsteder. Der zoomes ind på kuglen og fra dens midte fyldes billedet af New Yorks skyline og seriens titel med store bogstaver.

Billedsiden fortæller nok en lille historie om, hvad der sker på kuglens vej gennem apparatet. Dens bevægelse udløser en række voldsomme virkninger, der slutter med, at en figur spærres ind, hvorefter kuglen triller videre gennem nogle af de ødelagte objekter. Men som Albinson rigtigt skrev, er det kun dele af maskinen, der bliver ”afsløret, mens andre forbliver et mysterium”. Billedsekvensen sætter stemningen – kuglen, der sætter en række begivenheder i gang, vold, fængsel – men den gør ikke det, en klassisk titelsekvens ville have gjort, for nok står der undervejs fire skuespillernavne og navnet på serieskaberen Robert Doherty, men skuespillernavnene knyttes ikke til bestemte karakterer – og seriens miljø, nemlig New York, lægges først fast i udtoningsbillede af byens velkendte skyline.



Figur 8: <NODE SÆTTES OP IGEN> Temaet fra Elementary ledsager glaskuglens vej gennem 'Storm P-maskinen'. Melodistemmen er stærkt synkoperet og udvikler sig i crescendo over to en halv gentagelse af de fire takter.

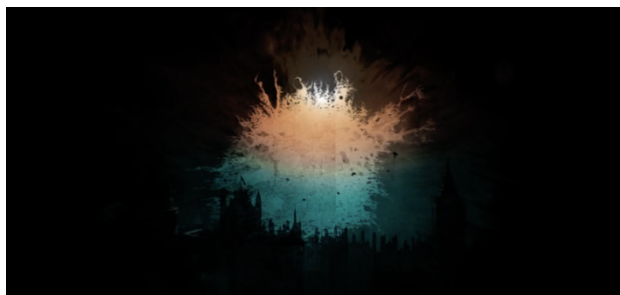
Billedsidens lille fortælling ledsages af komponisten Sean Callerys 16-takters musik. De første fire takter danner en stærkt rytmisk optakt, der leder over i temaet (jf. figur 8), der gentages $2\frac{1}{2}$ gang og arbejder sig op mod et dynamisk højdepunkt, før nummeret pludselig slutter. Temaet bæres af (synthesizer-emulerede?) strygere. Den markante synkopering og det korte crescendo markerer en hektisk *action*, der sammen med den insisterende gentagelse af temaet kan siges at antyde en dynamisk og modsætningsfyldt relation mellem det skæve (synkoperingen) og det regelrette (gentagelsen, de stærke rytmiske markeringer) – måske en modsætning i hovedkarakteren Sherlock Holmes, der er uforudsigelig i tanke og handling, men som også er særdeles forudsigelig i sin meget mekaniske, nærmest tvangsneurotiske gentagelse af handlingsmønstre.

The Irregulars

I et par af Conan Doyles historier får Holmes assistance af en gruppe gadebørn, der bliver kaldt *The Baker Street Irregulars*. De kommer steder, hvor Holmes ikke kan færdes, og kan forsvinde i millionbyen Londons menneskemylder. De dannede udgangspunkt for Netflix' ungdomsserie *The Irregulars* (2021), der lod fem unge af forskellige etnicitet, køn og social stand være hovedpersoner i en gyserserie, hvor paranormale fænomener spillede en central rolle – og hvor Holmes til gengæld ikke var meget med. Det samme gælder introsekvensen. For med *The Irregulars* er vi ovre i en SVOD-serie; altså en serie, der er produceret direkte til betalingsstreaming, i dette tilfælde til Netflix. Og hvad skal man med en titelsekvens – klassisk eller moderne – når kommunikationen

allerede er etableret via streamingstjenestens hjemmeside? Selvom den både er iøjne- og iørefaldende, skal man – når man 'spoler' for at lokalisere den – lede længe og holde godt øje, før man efter nogle minutters *cold* open finder signatursekvensen til *The Irregulars*. Lad os ikke desto mindre se på den. Den varer et sted mellem ni og ti sekunder. Billedsiden har en markant farveholdning og består af to mikrosekvenser, der afløser hinanden i en overblænding. Fælles for dem er den mørke ramme, der omslutter det øvrige visuelle materiale. Den første mikrosekvens starter med noget, der kunne ligne en fyrværkeriraket, der eksploderer (figur 9), hvorefter man i silhuet ser ikoniske London-bygninger, der hurtigt drejer en halv omgang rundt mod uret (figur 10). Den kendte verden vendes på hovedet og det, der befinder sig under byen, dukker frem. På denne baggrund bryder den anden mikrosekvens igennem. Her ser man først titlen *The Irregulars* og siden også teksten "Created and written by Tom Bidwell". De to tekster står ovenpå et silhuetteret motiv fra den enkelte episode. Bogstaverne står ikke helt på linje og ser ud, som de er gammeldags typografiske træ- eller blybogstaver fra sættekassen. Samtidig er det andet R i titlen med grafisk ekspressivitet spejlvendt i en understregning af, hvor anderledes gruppen af Irregulars er. I denne del af titelsekvensen skifter både silhuetbilledet i midten og de farver, der bruges i 'iris-åbningen' fra afsnit til afsnit, hvilket man kan overbevise sig om ved at se den montage, produktionsselskabet har lagt på fildelingstjenesten [Vimeo](#). I 2. episode er titlens bogstaver således lyseblå, forfatterens navn står med gult, og silhuetten af en tand er omkranset af rødt (figur 11), mens der i 3. episode anvendes gule bogstaver til titlen, grønne til forfatternavnet og lilla rundt om silhuetten af det gods, en del af handlingen udspiller sig på (figur 12). Farvepaletten bringer – på en moderat og velordnet vis, der sagtens kan opfattes som en kommerciel seriedistributørs kulturelle appropriering – mindelser om den kradse og farvemæssigt kontrastfyldte punkæstetik fra slutningen af 1970'erne; en oprørsk, ungdommelig æstetik, der også gerne anvendte udklipsbogstaver. Samlet set skaber det visuelle udtryk en formkonsekvent forbindelse mellem introen og det mørke og de gadebørn – en slags punkere fra 1890'erne – serien handler om.

Musikken til denne signaturekvens varer naturligvis også ganske kort tid. Den består af en række forløb, der ligner hinanden meget, men varierer mht. varighed og således aldrig er helt i sync med den visuelle sekvens. Den bliver udført og er skrevet af den østrigskfødte komponist og musiker Paul Haslinger, der siden midten af 1990'erne har skrevet musik til en del film og tv-serier, og som i slutningen af 1980'erne var medlem af den tyske elektroniske rockgruppe Tangerine Dream. Det er derfor ikke så underligt, at introsekvensens musik bliver afviklet på synthesizer, selvom det lyder lidt henad en strygekvartet med tunge rocktrommer som backing. Tempoet er moderat, omkring 108 bpm. Efter en halv takts rytmisk optakt følger en takt med grundakkorden d-mol og én takt med g-mol, hvorefter det korte stykke musik i de sidste to takter arbejder sig frem mod klimaks i kadencen VI-V-Im: Bb – A – dm. Rytmen er fast, og den understøttes både af dybere 'strygere', der spiller akkordgrundtonen i 16-dele og af trommer, der i hver takt indleder med en synkope, samme rytme som den simple melodi, som ledsages af arpeggioer, ligeledes imed strygerklang. Den korte, jingle-lignende musikbid har tydelig fremdrift hen mod de sidste takters kadence. Hovedindtrykket af musikken er – i samspillet med den mørke, uhyggelige og uheldssvangre billedside – tungt, goth-agtigt og måske lidt mystisk og i særdeleshed rettet mod et ungt seer-segment. Så selvom den kun varer i ti sekunder, markerer denne signaturekvens tydeligt den stemning, der kommer til at hvile over serien som helhed.



Figur 9



Figur 10



Figur 11



Figur 12

7. Titelsekvensen, der blev væk?

Analysen af titelsekvensens udvikling peger på, at dens funktion, varighed og placering har ændret sig radikalt gennem de seneste årtier. Den seneste udvikling – SVOD-seriernes bevægelse henimod ultrakorte signatursekvenser – betyder dog ikke, at klassiske og moderne introsekvenser helt er forsvundet. De eksisterer i bedste velgående side og side med de nye varianter.

Introduktionen af Skip intro-funktionen og de korte signaturfrekvenser har da også mødt modstand. Siden premieren på HBO-serien *Succession* i 2018 er dens 1½ minut lange titelsekvens og ikke mindst Nicolas Britells musik til den blevet en international succes, og der findes dem, fx film- og tv-komponister, der mener, at denne succes kan være med til at bringe de lange introsekvenser tilbage. Britell selv mener, at ”enhver serie fortjener sit eget lydlige univers, [...] et *soundscape*, som er unikt og specielt” (Hogan 2022). David Arnold, der bl.a. har skrevet musik til fem James Bond-film og har været med til at komponere musikken til *Sherlock*, supplerer:

Store titelmelodier får os til at føle os forankret i seriens verden. Det er det, jeg prøver at gøre med mine: Byde dig velkommen og forberede dig på, hvad der skal til at ske. Det er lidt ligesom, at belysningen og varmen er helt rigtig, når du kommer hjem. (Hogan 2022).

I Danmark har hverken TV2 eller DR forladt den lange titelsekvens: De to kanalers største aktuelle seriesatsninger, *Badehotellet* og *Borgen*, har begge lange titelsekvenser. Den første er traditionel, den anden mere moderne. At i hvert fald DR er opmærksom på tendenserne på streamingtjenesterne, fremgik af en lille, men sigende kampagne, der i foråret 2022 kørte bl.a. på facebook siden P3 x DRTV. Kampagnen havde tydeligvis til formål at lokke seere til den aktuelle sæson af *Borgen*, samtidig med at den gav streamingtjenesterne et svirp med krabasken. Kampagnen bestod af fire korte, ironiske tekster. Den ene af dem handlede om titelsekvenser: ”Vi synes, at serie-introer er superelegante og faktisk også ret spændende. Derfor viser vi hvert et sekund af dem hver evig eneste gang” (P3 x DRTVa). DR-seere skulle ikke forvente at finde en *skip intro*-knap, når de *streamede* indhold fra den store public service-kanal. En diskret, men dog tydelig markering af, at titelsekvenser stadig vil være et fast indslag i det samlede serielandskab.

Så helt forsvinder de nok ikke, titelsekvenserne.



NOTER

¹ Citatet stammer fra *Julius Ceasar* (3. akt, scene 2), hvor Antonius taler til folket ved Cæsars bære og vender stemningen mod hans mordere.

² Den danske oversættelse er lidt uheldig. *Titel* er i denne sammenhæng en mere relevant oversættelse end *overskrift*, og *fortekster* er som oversættelse af *credits* et levn fra dengang, hvor oplysninger om, hvem der havde medvirket ved tilblivelsen af en film eller en tv-udsendelse, typisk blev bragt til at begynde med, hvad de langt fra gør i dag. Ordet *credits* er i dag optaget i Den Danske Ordbog, men skulle man oversætte det, kunne en lidt klodset mulighed være *for- og eftertekster*.

³ Her som andre steder oversætter jeg selv citater, der ikke findes oversat i forvejen.

⁴ De danske oversættelser af Grays begreber stammer fra Toft-Nielsen & Waade 2015: 64.

⁵ Taggs værker og begreber spiller dog en central rolle i Nicolai Jørgensgaard Graakjærs arbejder om andre af de kortformer, hvor musik og billedmedier mødes, såsom nemlig tv-reklamer (fx Graakjær 2011) og TV2 Nyhederne (Graakjær 2004).

⁶ Interesserede kan læse meget mere om Sherlock Holmes i min disputats *Sherlock Holmes i danske mediekulturer* (Lauridsen 2022).

⁷ At Holmes spiller violin understreges tydeligt mod slutningen af seriens første episode, A Scandal in Bohemia. Her griber en melankolsk Holmes til violinen efter mødet med Irene Adler, "the woman", som han omtaler hende. Det 'improviserede' stykke, han spiller, har på tv-seriens soundtrack, da også titlen "Irene Adler".

⁸ Dette kan man ved selvsyn overbevise sig om ved at se den YouTube-video, hvor de fire titelsekvenser afspilles samtidig: <https://www.youtube.com/watch?v=9mio0Z7psqU>.

⁹ I en amerikansk kontekst kender man naturligvis ikke begrebet Storm P-maskiner. Simon Clowes, der stod for titelsekvensen, fortæller i et interview, at han fandt inspiration i den amerikanske tegner Rube Goldbergs arbejde (<https://www.artofthetitle.com/title/elementary/>).

LITTERATUR

- Albinson, Ian (2013). "Elementary". Tilgået 24.2.2022 på <https://www.artofthetitle.com/title/elementary/>.
- Anderson, Christopher (2008). "Producing an Aristocracy of Culture in American Television". I G. Edgerton & J.P. Jones (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: Kentucky University Press.
- Barnes, Tom (2014). "The Strange Origins of the 'Mad Men' Theme Song". Set 16.3.2022 på <https://www.mic.com/articles/87589/the-strange-origins-of-the-mad-men-theme-song>.
- Butler, Jeremy G. (2019). *The Sitcom*. New York: Routledge.
- Clarida, Bob & Tagg, Philip (2003). *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*. The Mass Media Music Scholars' Press: New York & Montreal.
- Ellis, John (1992). *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Revised Edition. London & New York: Routledge.
- Fiske, J. & Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Routledge
- Fiske, J. & Hartley, J. (1981). *Fjernsynets sprog*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Giersing, Morten (1982). *TV i USA*. København: Gyldendal.
- Gray, Jonathan (2010). *Show sold separately. Promos, Spoiler and Other Media Paratexts*. New York & London: New York University Press.
- Graakjær; Nicolai Jørgensgaard (2004). Nyhedernes musik. *MedieKultur* 37.
- Graakjær; Nicolai Jørgensgaard (2011). *Musik i tv-reklamer – teori og analyse*. København: Samfundslitteratur.
- Halskov Andreas (2011a). "It's all in the title – den moderne titelsekvens". Set 16.3.2022 på http://m.16-9.dk/2011-02/side04_feature1.htm.
- Halskov, Andreas (2011b). "Indledningens kunst – den moderne titelsekvens". I Nielsen, J.I, Halskov, A. og Højer, H. (red.). *Fjernsyn for viderekomne. De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine.
- Halskov, Andreas (2014). "Indledningens kunst – den moderne titelsekvens". Set 16.3.2022 på <http://www.16-9.dk/2014/04/indledningens-kunst-den-moderne-titelsekvens/>.
- Hogan, Michael (2022). "'I don't let my wife use it' – great TV theme tune composers savage 'skip intro'". The Guardian, 14.4.2022. Set 21.4.2022 på <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/apr/14/netflix-skip-intro-succession-great-tv-theme-tune-composers-nicholas-britell>.
- Jakobson, Roman (1967). "Poetik og lingvistik". *Vindrosen*, 14. årgang, nr. 7.

- Jensen, Klaus Bruhn (m.fl.) (1993). *Når danskere ser tv – en undersøgelse af danske seeres brug og oplevelse af TV som flow*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Lauridsen, Palle Schantz (1993). "Musikken hos Stanley Kubrick". *Sekvens* 1993. Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
- Lauridsen, Palle Schantz (1994). "En hel del repertoire var nødvendigt - musikken i den danske stumfilmsbiograf". *Sekvens* 1994. Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
- Lauridsen, Palle Schantz (1998). "Action speaks louder than words - Chaplin og lydfilmen". *Kosmorama* 222. København: Det danske Filmmuseum.
- Lauridsen, Palle Schantz (2015). *Tv-serier*. København: Samfundslitteratur.
- Lauridsen, Palle Schantz (2022). *Sherlock Holmes i danske mediekulturer*. København: Samfundslitteratur.
- Meyrowitz, Joshua (1997). "Tre paradigmer i medieforskningen". *MedieKultur* 13.
- Mittell, Jason (2015). *Complex Television. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Nielsen, J.I, Halskov, A. og Højer, H. (red.) (2011). *Fjernsyn for viderekomne. De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine.
- NN (2021). "1923 sæsoner". *Politiken*, 24.12.2021.
- P3 x DRTVa, set 19.4.2022 på
https://www.facebook.com/p3xdrtv/photos/5088113427902024?locale=da_DK
- Svendsen, Erik (2015). "Genre and adaptation in motion". I Auken, S., Lauridsen, P.S., & Rasmussen, A.J. (red.) *Genre and ...* København: Ekbátana.
- Toft-Nielsen, Claus & Anne Marit Waade (2015). "Harry Potter som transmedia storytelling". I Lauridsen, P.S. & Svendsen, E. *Medieanalyse*. København: Samfundslitteratur.
- Tagg, Philip (1979). *Kojak – 50 seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.

Om forfatteren:

Palle Schantz Lauridsen (f. 1955), dr.phil., lektor i audiovisuelle medier i Danmark, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, hvor han underviser i medievidenskabelige discipliner. Sammen med lektor Erik Svendsen (RUC) har han redigeret bøgerne *Medieanalyse* (2015), *Medieteorier* (2018) og *Medietemaer* (2021). Han har bl.a. udgivet en række artikler om filmmusik (Lauridsen 1993, 1994, 1998) og spiller klassisk guitar på amatørniveau.