

Helseth, T. (2024). Filmkomponisten i den norske filmbransjen 2001–2020. I H. Vibeto, M. Øfsti & C. Vanebo (Red.). *På innsiden: Nye perspektiver på de norske film-, TV- og spillbransjene* (s. 111–128). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa420405>

Kapittel 5

Filmkomponisten i den norske filmbransjen 2001–2020

Tore Helseth¹

¹ Fakultet for audiovisuelle medier og kreativ teknologi, Høgskolen i Innlandet

Innledning

De produksjonsmessige forholdene knyttet til filmens musikk er et lite utforsket aspekt ved spillefilmproduksjon. Den internasjonale faglitteraturen om filmmusikk er etter hvert omfattende, men den adresserer så å si utelukkende filmmusikk som et estetisk objekt i samspill med filmens andre elementer. Dette kapitlet har imidlertid filmkomponisten i fokus, og tar sikte på å kartlegge komponistene bak filmmusikken til norske spillefilmer i perioden 2001–2020 og å diskutere filmmusikkens plass i dagens produksjonslandskap.

Norsk filmbransje har endret seg mye de siste 25 årene. På 1990-tallet varierte antallet årlige norske spillefilmpremierer mellom 9 og 18, med et lavmål på 9 filmer i årene rundt årtusenskiftet (Medienorge, 2022). Filmreformen i 2001 endret dette bildet. Nye produsenter kom til, de første kullene fra Den norske filmskolen bidro til å profesjonalisere bransjen og en offensiv kulturpolitikk på filmens område bidro til vekst og optimisme i filmbransjen. Antallet årlig norske spillefilmpremierer har siden steget jevnt og trutt, med et toppår i 2014 med hele 36 norske premierer (Moseng, 2016). Senere har antallet ligget på pluss-minus 30 årlige norske spillefilmpremierer. Samtidig med det har vi sett en betydelig økning i satsingen på norsk TV-drama. Antall minutter dramaproduksjon i Norge har med andre ord økt drastisk på 2000-tallet, minutter som blant mye annet skal fylles med musikk. Målet for denne undersøkelsen er å studere disse endringene i bransjen med filmmusikken i fokus.

Teoretisk kontekst

Kapitlet er primært en kartlegging av filmmusikk i norske filmer i perioden 2001–2020. Denne kartleggingens teoretiske kontekst er imidlertid produksjonsstudier, og undersøkelsen har også som formål å studere hvordan dynamikken mellom de ulike nivåene i mediefeltet påvirker filmmusikken og filmkomponistenes arbeide. Lotz og Newcomb beskriver disse nivåene som det politisk-økonomiske, det bransjemessige, selskapsnivået, de konkrete produksjonene og enkeltindividets rolle i medieproduksjonen (Lotz & Newcomb, 2012). I denne sammenhengen innebærer det at filmkompo-

nistenes arbeidssituasjon, og musikken de bidrar med til produksjonene, påvirkes av endringer i produksjonsselskapenes økonomi og handlingsrom, av de filmpolitiske virkemidler som til enhver tid gjelder, og av publikums preferanser og endringer på overordnet politisk-økonomisk nivå hvor også strømmetjenester har blitt viktige premissleverandører. Som nevnt innledningsvis har endringene på det politisk-økonomiske nivået vært omfattende på 2000-tallet, med etableringen av Den norske filmskolen og en betydelig vekst i tilskuddsordningene. Dette er endringer som har hatt betydning for alle ledd i filmproduksjonen, også for hvor mye og hva slags filmmusikk som benyttes i norske spillefilmer (se også Moseng, 2016).

Empiri

Empirisk bygger undersøkelsen som nevnt på en kartlegging av filmmusikk i norske filmer i perioden 2001–2020. Kartleggingen er basert på filmografien *Filmen i Norge. Norske kinofilmer 1995–2011* (Holst, 2011), oversikter fra NFI om støtte til spillefilmproduksjon samt Nasjonalbibliotekets *Norsk filmografi* (Nasjonalbiblioteket, 2022). På bakgrunn av dette har jeg registrert 372 spillefilmer i denne perioden. Internasjonale samproduksjoner uten norsk regissør er utelatt. Dessuten kan lavbudsjettproduksjoner med begrenset distribusjon ha gått under radaren. *Medienorge* angir 494 norske kinopremierer i det samme tidsrommet, men dette inkluderer både spillefilmer, dokumentarer og utenlandske co-produksjoner med kinodistribusjon i Norge (Medienorge, 2022). Avgrensningen til spillefilmer har vært av praktiske årsaker da norsk spillefilmproduksjon er godt dokumentert, mens den mer uoversiktlige floraen av dramaserier på norske kanaler og ulike strømmetjenester ikke er kartlagt i det hele tatt. Heller ikke dokumentarproduksjoner for kino, TV eller strømmetjenester er med i denne oversikten. Konsekvensen av dette er at aktivitetene til norske filmkomponister på 2000-tallet bare delvis er undersøkt gjennom denne studien.

Musikkinformasjonen om spillefilmene er hentet fra forvaltningsselskapet TONOs registrering av filmmusikk i perioden. Denne er basert på innsendt informasjon fra filmprodusentene og er samlet i såkalte cue-sheets, hvor alle

musikkinnslag i filmer er nøyaktig registrert. Siden dette er grunnlaget for beregning av vederlag og royalty til komponister, må det regnes for å være rimelig nøyaktig. Noen av filmene i oversikten er ikke registrert hos TONO. Musikkinformasjon om disse er hentet fra andre kilder (som IMDb) og vil være mindre detaljert.

Registreringen inkluderer tittel, premiereår, regissør, produsent og komponist(er). I tillegg er filmens spilletid registrert samt antall minutter musikk i filmen der dette er angitt i TONO-registreringen. På bakgrunn av denne informasjonen blir det mulig å svare på spørsmål som: Hvilke komponister dominerer i norsk filmproduksjon? Hvordan endres dette over tid? Er komponistvalg knyttet til sjanger? Finnes faste regissør-komponist-relasjoner? Har norsk spillefilmer fått mer eller mindre musikk utover på 2000-tallet? Hvor stor er andelen utenlandske komponister i norske produksjoner?

Filmkomponistene før 2001

Før vi går nærmere inn på resultatet av undersøkelsen vil jeg, for å ha en mulighet til å sammenligne situasjonen før og nå, kort skissere situasjonen før 2001. Antologien *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer* (Helseth, 1997) inneholder en oversikt over norske filmkomponisters produksjon fra de aller første spillefilmene og fram til og med 1995. I forbindelse med dette kapitlet har jeg ført oversikten fram til år 2000 basert på filmografien *Filmen i Norge*, bind 1, supplert med andre kilder. Jeg finner her at rundt 160 komponister har bidratt til de nærmere 600 spillefilmproduksjonene som ble laget i denne perioden – av rundt 260 regissører.

Bransjen preges av noen svært produktive komponister. På 30- og 40-tallet var Jolly Kramer-Johansen (1902–1968) den mest aktive, med musikk til 31 spillefilmer, både i form av filmmusikk og filmslagere (Helseth, 2008). Ekteparet Maj Sønstevoid (1917–1996) og Gunnar Sønstevoid (1912–1991) dominerte på 50- og 60-tallet med musikken til i alt 52 filmer, enten sammen eller individuelt. Dette i tillegg til å komponere for konsertsalen, som jo var deres hovedbeskjeftigelse. Gunnar Sønstevoid ble dessuten Arne Skouens faste komponist og var dermed det første eksemplet på en fast regissør-kom-

ponist-relasjon i norsk sammenheng (Helseth, 2019). Den mestproduserende komponisten var imidlertid Egil Monn-Iversen (1928–2017) som skrev musikk til hele 64 filmer, inkludert de han selv produserte (Helseth, 2017). Han var særlig aktiv på 1960- og 70-tallet. På 1980- og 90-tallet dominerte Geir Bøhren (1951) og Bent Åserud (1950) filmbransjen med musikk til i alt 27 filmer. De hadde bakgrunn fra progrock-bandet Junipher Greene og ble Norges første heltids filmkomponister. Bøhren & Åserud ble nærmest innbegrepet av norsk filmmusikk i denne perioden, og deres sound ble noe mange ville ha til sine filmer. Også Svein Gundersen (1949) hadde rock-bakgrunn og var som filmkomponist kjent for musikken til alle Wam og Vennerøds filmer, nok et eksempel på en fast komponist-regissør-konstellasjon, som vi også kommer til å se flere eksempler på i produksjonene på 2000-tallet. I tillegg til disse bidro en lang rekke komponister med musikk til et mindre antall filmer, dessuten var nærmere 100 av filmkomponistene i denne perioden engangskomponister, det vil si: De bidro med musikk til bare én filmproduksjon. Tilsvarende var det rundt 75 engangsregissører blant de 260 regissørene som laget film i denne perioden.

Ingen av disse mestproduserende filmkomponistene hadde utdanning i filmmusikkkomposisjon, men alle hadde bakgrunn som utøvere og komponister innenfor populærmusikken. Det var der det var mulig å leve av musikken. Flere av dem hadde imidlertid praktisk og teoretisk skoloring fra Musikkonservatoriet i Oslo eller fra privatundervisning. Dette gjaldt både Egil Monn-Iversen og ekteparet Sønstevoold. En rekke andre av de mest aktive filmkomponistene i perioden, som Kristian Hauger og Magne Amdahl, hadde en lignende bakgrunn. De kom altså til filmmusikken med musikkteoretisk og kompositorisk kompetanse hentet fra kunstmusikkens domene. At flere av de mest benyttede filmkomponistene hadde en slik teoretisk ballast, kan tyde på at utdanning var en faktor som bidro til deres suksess i bransjen.

Filmkomponisten på 2000-tallet

Filmkomponistens bransjemessige tilknytning er tvetydig. De færreste norske filmkomponister har dette som sin hovedbeskjeftigelse, og de fleste er nær-

mere knyttet til musikkbransjen enn til filmbransjen. Deres organisatoriske tilknytning er derfor ikke Norsk filmforbund, men heller NOPA (Norsk forening for komponister og tekstforfattere) eller Norsk komponistforening. Samtidig er de som komponister kontraktmessig knyttet til film og TV-bransjen og dermed avhengig av utviklingen på dette feltet.

Perioden 2001–2020 kan vise til noe over 150 komponister fordelt på de 372 filmtitlene jeg har registrert i disse årene. Sammenlignet med produksjonen i de 80 årene forut for 2001 er det altså nesten like mange aktive komponister på 2000-tallet, men fordelt på litt over halvparten så mange produksjoner. Rundt 180 regissører har bidratt til disse filmene, halvparten av dem igjen har bare laget én film.

Samlet sett har filmproduksjonen økt drastisk på 2000-tallet sammenlignet med tidligere år, men samtidig har konkurransen økt tilsvarende. Antall «engangskomponister» er i flertall også på 2000-tallet, med rundt 90 registrerte. Noe tilsvarende gjelder som nevnt også for regissørene, hvor halvparten av spillefilmregissørene i perioden bare har fått laget én film. Som vist ovenfor var antallet engangsregissører på 1900-tallet noe mindre, de utgjorde bare noe over en tredjedel av de registrerte regissørene.

På samme måte som på 1900-tallet er det en håndfull komponister som dominerer bransjen også på 2000-tallet. Blant komponistene som har bidratt til flest norske spillefilmer (antall i parentes), finner vi Ginge (Jan Inge Berentsen) Anvik (20), Magnus Beite (20), Trond Bjerknæs (17), Stein Berge Svendsen (12), Lars Kilevold (10), John Erik Kaada (9), Gaute Storaas (9), Ola Fløttum (8), Peder Kjellsby (8), Johannes Ringen (8) samt svenske Johan Söderqvist (8). Til sammen står disse 11 komponistene for musikken til 129 av de 372 filmene jeg har registrert, altså mer enn 1/3 av filmene produsert på 2000-tallet. Flere av dem er dessuten også involvert i andre filmer som medkomponister. Det ser for øvrig ut til å være en tendens de senere årene at flere komponister bidrar til en films musikkproduksjon, særlig i de større og mer påkostede sjangerfilmene som har satt sitt preg på norsk film i denne perioden.

Det er verdt å merke seg at siden 2000 har strømmetjenestene åpnet et helt nytt marked for audiovisuelle fortellinger. Tilbudet av drama- og dokumentarserier har økt betraktelig, noe den norske filmbransjen også nyter godt av. Mye musikk skal skrives og spilles inn til dette formålet. For filmkomponistene betyr det et nytt marked, kanskje like viktig som spillefilmen. Å kartlegge omfanget av dette ligger utenfor denne undersøkelsen, men mange av

komponistene som omtales her bidrar også til produksjonen av dramaserier både i Norge og i andre land. Noen eksempler kan være NRK-serien *Monster* (2017) der Magnus Beite skrev musikken, Stein Berge Svendsens musikk til den norsk-tysk-nederlandske vampyrserien *Nattens arvinger* (NRK 2018–2020), Ginge Anvik med musikken til *Beforeigners* (HBO 2019–2022), tv2-seriene *Bortført* (2021) med Johannes Ringen som musikkansvarlig, *Forsvinningen* (2022) med musikk av Ola Fløttum, *Hodejegerne* (2022) med Trond Bjerknæs som komponist og Kåre Chr. Vestrheim som komponist på Viaplay-serien *Made in Oslo* (2022–).

Noe et flertall av disse komponistene har til felles, er at de er blant de få i bransjen med formell utdanning i filmmusikk*komposisjon*. Bjerknæs, Svendsen og Storaas fra Berklee College of Music, Beite og Ringen fra University of Southern California. Söderqvist har studert komposisjon ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm og Anvik har bakgrunn fra musikkvitenskap. Det ser med andre ord ut som det er en sammenheng her mellom utdanning, kvalitet og suksess som filmkomponist. Dessuten vil det jo gjerne være slik at en komponist med en god «track-record» er et sikrere valg enn et mer ubeskrevet blad. Suksess fører til nye oppdrag. Som vi har vært inne på tidligere hadde mange av de mest ettertraktede filmkomponistene på 1900-tallet også en viss teoretisk skoloring, noe som bekrefter denne sammenhengen mellom utdanning og suksess i bransjen.

Flere norske filmkomponister har i dag også en karriere utenfor Norge. Noen jobber med regissører i de andre nordiske landene, enkelte også i andre europeiske land, typisk som et resultat av europeiske co-produksjoner. Noen opererer i dette markedet gjennom agenter, andre via personlige kontakter og «word of mouth». Et musikkpolitisk grep som er gjort for å presentere norske og nordiske filmkomponister for et europeisk marked, er satsingen på *Nordic Film Music Days*, som arrangeres årlig under *Berlin International Film Festival* hvor også det store bransjetreffet *European Film Market* finner sted. Komponistforeningen NOPA er norsk arrangør i samarbeid med de nordiske ambassadene. Den nordiske filmmusikkprisen *Harpa* har eksistert siden 2010, men fra 2016 deles den ut som en del av *Nordic Film Music Days*. Disse dagene er ment å være et vindu mot det europeiske markedet og det arrangeres møter med europeiske agenter, publishere, produsenter og regissører. Publishere spiller for øvrig en stadig viktigere rolle for filmkomponister som opererer i ulike medier og territorier. Deres oppgave er å ivareta komponisters rettigheter når

musikken deres benyttes i film, TV, reklame eller i andre sammenhenger enn direkte framføringer. Et eksempel på en norsk publisher er selskapet *Gilt*, som blant annet har Ola Kvernberg på sin kundeliste (Hagen, 2022).

Gaute Storaas har vært nominert til *Harpa* flere ganger. Som eneste norske komponist har han også vunnet prisen i den perioden undersøkelsen dekker. Første gang i 2011 for musikken til *Elias og jakten på havets gull* (Lise Osvoll, 2010) og i 2020 for den svenske filmen *Bröllop, begravning & dop* (Colin Nutley, 2019). I 2017 var han også nominert til prisen, da for sitt bidrag til den svenske filmen *En mann ved navn Ove* (Hannes Holm, 2015). Utover dette har det vært få norske prisvinnere, men norske nominerte komponister de siste årene har vært Henrik Skram i 2018 for musikken til *Snøfall*, NRKs julekalender i 2016 (Synne Teksum), Ola Fløttum i 2019 for musikken til Joachim Triers *Thelma*, Marcus Paus i 2021 for musikken til André Øvredals *Torden*, og i 2022 Erik Ljunggren for musikken til *Gritt* (Itonje Søimer Guttormsen). I 2023 fikk Jørund Fluge Samuelsen prisen for beste originalmusikk til filmen *Alle hater Johan* (Witzø, 2022).

Denne oversikten over prisvinnende og nominerte viser noe av bredden i bakgrunn og kompetanse blant norske filmkomponister. Gaute Storaas er for veteran i bransjen å regne, med utdanning fra Berklee College of Music og med lang erfaring fra «store» filmer med bred publikumsappell. Henrik Skram og Marcus Paus har også komponistutdanning, Skram fra Guildhall School of Music and Drama i London og Paus fra Norges musikkhøgskole og senere Manhattan School of Music. Marcus Paus komponerer primært for konsertsalen og har filmmusikk som en bigeskjeft. Henrik Skram er en mer dedikert filmkomponist, de siste årene med flere oppdrag i dansk film, men han skriver også scene- og konsertmusikk. Ola Fløttum har erfaring fra den eksperimentelle rockscenen. Erik Ljunggren har bakgrunn fra det litt tyngre rocksegmentet og band som Seigmen, Zeromancer og Satyricon, i tillegg til sin erfaring som musikkprodusent. Jørund Fluge Samuelsen har utdanning fra Griegakademiet og lang erfaring som produsent, låtskriver og utøver.

Å bli nominert til *Harpa* er en klar indikasjon på høyt faglig og kunstnerisk nivå. Dette illustrerer at de to inngangene til det å lage filmmusikk, populærmusikken og kunstmusikken, kan være like produktive, men med tanke på hvor få norske filmkomponister det er som har komponistutdanning, er det likevel påfallende at flere av disse nettopp har en slik bakgrunn. Som vi har sett gjelder dette også for de mest benyttede komponistene i bransjen.

Veien inn i bransjen

Den musikkteknologiske utviklingen de siste tiårene har imidlertid gjort det enklere å komponere for film uten en tradisjonell komposisjonsutdanning. Synther og sampling har skapt nye muligheter og filmkomponister rekrutteres i dag fra ulike populære musikkjangere (Larsen, 2013, s. 186). Det store antall «engangskomponister» er nok et uttrykk for dette. Som vist ovenfor har likevel et flertall av de mestproduserende komponistene utdanning på feltet, så denne kompetansen er fortsatt viktig for å finne veien inn i bransjen.

Ellers er kontakter og rykter om kvalitet i arbeidet en viktig inngangsport her som i andre kreative bransjer. En måte å oppnå dette på er å jobbe på kortfilmer og dokumentarer, få kontakter blant mikserne og lyddesignere som gjerne er nære samarbeidspartnere med komponisten og kan komme med anbefalinger når denne fagfunksjonen skal fylles ved neste anledning (Wee, 2019). Her er kvalitet, samarbeidsevner og forståelse for filmprosjektets behov avgjørende. Regissører og produsenter kan gjerne også ha sine favoritter, som de samarbeider godt med og som de stadig vender tilbake til. Dette kan resultere i mer eller mindre faste regissør-komponistrelasjoner. En god track record og musikalsk sjangerkompetanse kan også være avgjørende, og som vi skal se kan dette resultere i at noen blir særskilte «sjangerkomponister». Av og til vil et prosjekt kreve noe spesielt, en regissør eller en produsent vil være på jakt etter noe nytt og originalt, og da kan verdien på ryktebørsen være avgjørende for å gi en ny komponist en sjanse. Andre ganger kan flere komponister inviteres til å levere pitcher til filmmusikk, et knippe musikkspor som anslår stemning og sound komponisten tenker kan passe for filmen, og som produsent og regissør kan velge fra.

Når en komponist først er valgt står samarbeidet med regissør som kunstnerisk leder for prosjektet naturligvis sentralt. Grunnlaget for samarbeidet vil være en såkalt «spotting session» hvor det bestemmes hvor det skal være musikk, hva slags funksjon den skal ha – og også hvor det *ikke* skal være musikk. Komponisten vil normalt jobbe med musikken mens filmen er i opptak, og det er vanlig med møtepunkter hvor man diskuterer de dramaturgiske behovene ut fra musikalske skisser komponisten leverer. Samtidig er komponisten på en måte det siste leddet i den kreative prosessen, som ikke kan komme inn for fullt før filmen er i klippen. Før klippen er «låst», vet man ikke helt nøyaktig hvor og hvordan musikken skal plasseres. Siden filmpro-

duksjon for lenge siden er heldigitalisert, er det mulig å tøye dette tidspunktet, og gjøre forandringer nærmere premieren enn det var praktisk mulig å gjøre i analog filmproduksjon, noe som kan øke tidspresset på komponisten. I dramaserier er dette tidspresset gjerne enda større enn på film (Skreiberg, 2022).

Kvinnelige filmkomponister

Antallet kvinnelige komponister er generelt lavt i Norge. Tall fra 2019 viser at bare 20 prosent av TONOs 32 000 medlemmer var kvinner (Barstein, 2019). NFI-rapporten *Kjønnsbalansen i Norsk Film* som kom i 2018, påpeker at «andelen kvinner bak kamera og på lerretet er lavere enn kjønnsbalansen i befolkningen», og at «det later til at kvinner er systematisk underrepresentert i filmbransjen». Dette har endret seg noe siden da, blant annet er målet om at halvparten av utviklings- og produksjonsstøtte til spillefilmer fra NFI skal gå til kvinnelige regissører innen 2020 nådd (NRK, 2022). Filmkomponister var ikke med i den nevnte rapporten, men oversikten over filmkomponister til dette kapitlet viser at andelen kvinner med musikkansvar i norske spillefilmer er mikroskopisk. Dette gjelder ikke bare i Norge. En studie fra University of Southern California fra 2018 om kvinnelig representasjon i den amerikanske musikk- og filmbransjen viser at blant de 1 100 bestselgende filmene i perioden 2007–2017 var bare 1,4 prosent av filmkomponistene kvinner. Blant regissørene var kvinneandelen 4 prosent. (Smith, et al., 2018). Første kvinnelige Oscarvinner for beste filmmusikk var for øvrig Rachel Portman for *Emma* (McGrath) i 1996. Senere har Anne Jennifer Dudley fått prisen for *The Full Monty* (Cattaneo) i 1997 og Hildur Guðnadóttir for musikken til *Joker* (Philips) i 2019 (Wikipedia, 2022). Finske Sanna Salmenkallio var første kvinne som fikk den nordiske filmkomponistprisen *Harpa* i 2022 (Kleveland, 2022).

I filmmusikkens historie i Norge finner vi Maj Sønstevold (1917–1996) og Pauline Hall (1890–1969) som to enslige, men framstående eksempler. Sønstevold er allerede nevnt. Pauline Hall komponerte også primært for konsertsalen, men hun skrev i tillegg scenemusikk samt musikken til filmene *Om kjærligheten synger de* (Dalgard, 1946), *To mistenkelige personer* (Ibsen,

1950), *Kranes konditori* (Henning-Jensen, 1951) og *Den evige Eva* (Randall & Mjøen, 1953).

I perioden for denne undersøkelsen finner vi kun to kvinnelige komponister: den russiske komponisten Olga Petrova med musikk til Knut Erik Jensens film *Iskyss* (2008) og Kate Havnevik med filmene *Mormor og de åtte ungene* (Lisa Marie Gamlem, 2013) og *Alle utlendinger har lukka gardiner* (Ingvil Søderlind, 2020), begge filmer med kvinnelige regissører. I tillegg har kvinnelige komponister bidratt med originalskrevet musikk og låter til flere filmer, men uten å være filmens hovedkomponist. Første kvinnelig komponist til en stor norsk sjangerfilm var norsk-svenske Christine Hals med musikken til *Kampen om Narvik* (Skjoldbjærg, 2022). At det er så få kvinnelige filmkomponister har nok sammenheng med det lave antallet kvinnelige komponister generelt og den skjeve kjønnsbalansen i musikkbransjen ellers (Balansekunst, 2022). Eksempelvis var det bare fire kvinner blant de i alt 25 komposisjonsstudentene på BA- og MA-nivå ved Norges musikkhøgskole i 2020 (Solлие, 2021).

Utenlandske komponister i norske filmer

På 1900-tallet var musikken til norske spillefilmer i all hovedsak levert av norske komponister. Noen få eksempler på bruk av utenlandske komponister finnes, men dette var i de fleste tilfeller større co-produksjoner med utenlandske produsenter, som eksempelvis *Blodveien* (1955) med jugoslavisk co-produsent, *Under en steinhimmel* (1974) i samarbeid med sovjetiske Lenfilm, *Havlandet* (1985) i samarbeid med Svensk filmindustri og *Pan* (1995) med flere utenlandske co-produsenter (Braaten et al., 1995). Man kunne tenke seg at internasjonaliseringen av filmbransjen, blant annet gjennom et økende antall utenlandske co-produksjoner, i dag ville føre til et større antall utenlandske komponister til norske filmer. Dette ser ikke ut til å være tilfellet. Blant de rundt 150 komponistene jeg har registrert er det kun 29 utenlandske komponister med ansvar for musikken på til sammen 45 filmer. Blant disse er det flest danske og svenske, men vi finner også komponister fra Frankrike, England, USA, Tyskland, Canada, Belgia, Nederland, Polen, Italia, Spania, Bosnia og Mexico. Den mestproduserende er den tidligere nevnte svenske

komponisten Johan Söderqvist med åtte filmer, alle «store» sjangerfilmer, dessuten har danske Bent Fabricius-Bjerre musikken til de seks Olsenbanden jr.-filmene, slik han også hadde det til de originale Olsenbande-filmene på 1970- og 80-tallet, noe som sannsynligvis følger med formatet. Utover dette er de fleste utenlandske komponistene engangskomponister, hvor kontakten til norsk filmbransje kan være knyttet via en internasjonal co-produksjon.

Sjanger, seriefilmer og regissør-komponistkonstellasjoner

En nærmere gransking av musikken til norske spillefilmer i perioden 2001–2020 viser flere mønstre: Blant komponistene finner vi en viss sjangerspesialisering, de fleste seriefilmer har gjerne samme komponist og flere faste regissør-komponistsamarbeid trer fram.

Magnus Beite er et eksempel på det første. Et av hans spesialfelt ser ut til å være «store» sjangerfilmer med mye musikk: som skrekk (Fritt vilt-filmene) og action (Bølgen, Børning-filmene, Gåten Ragnarok). Beite er imidlertid en allsidig komponist og har også familiefilmer som Blåfjell-filmene og barne- og ungdomsfilmer på sin verkliste. Flere av filmene hans er dessuten seriefilmer. Beites sjangerkompetanse gjorde ham til en flittig benyttet komponist i den sjangerboomen som har preget norsk film på 2000-tallet.

Andre komponister virker å ha allsidighet mer enn spesialisering som et varemerke. Ginge Anvik ser ut til å beherske alle sjangere og målgrupper, noe som kan være årsaken til at han, sammen med Beite, er blant de mest benyttede komponistene i denne perioden.

Gjennomgående er det som nevnt slik at seriefilmene har samme komponist, selv om de ikke alltid har samme regissør. Dette er ikke overraskende siden det jo handler om å gjenskape et univers fra film til film, og da er *lyden* av dette universet viktig for å skape gjenkjenning. Eksemplene på dette er mange: De tre Pelle Politibil-filmene har alle musikk av Trond Bjerknæs, de syv Karsten og Petra-filmenes komponist er Lars Kilevold, Gaute Storaas har skrevet musikken til de tre filmene om redningseskøyta Elias, de seks filmene om Olsenbanden jr. har som nevnt musikk av Bent Fabricius-

Bjerre og de tolv Varg Veum-filmene er fordelt på Ginge Anvik og Peder Kjellsby, for å nevne noen eksempler. Mange av disse representerer også faste regissør-komponistkonstellasjoner.

Et interessant funn med tanke på slike konstellasjoner er at de ofte forekommer i forbindelse med smalere, mer kunstfilmorienterte produksjoner. Ole Giæver har eksempelvis hatt Ola Fløttum som komponist på alle sine filmer, Rune Langlo Denstad har hatt Ola Kvernberg som fast samarbeidspartner, Dag Johan Haugerud har for det mest brukt Peder Kjellsby som komponist, Bent Hamer har benyttet John Erik Kaada på mange av sine filmer og Ola Fløttum har skrevet musikk til alle Joachim Triers filmer. Fløttum framstår slik sett som art cinema-komponisten framfor noen på 2000-tallet. Han har ingen utdanning som filmkomponist, men har bakgrunn som musiker i elektronika- og rocksammenheng, hvor han med bandet The White Birch fortsatt er aktiv. Dette bandets rolige, minimalistiske stil ser ellers ut til å være noe han har videreført i sin filmmusikk. Filmen *Thelma* (Trier, 2017) ble et gjennombrudd for Fløttum, med tildeling av Kanonpris og Amandapris for beste filmmusikk, samt nominasjon til den nordiske filmmusikkprisen, *Harpa*, for samme film.

Faste regissør-komponistkonstellasjoner finnes det mange berømte eksempler på i filmhistorien: Alfred Hitchcock - Bernard Hermann, Stephen Spielberg - John Williams, Sergio Leone – Ennio Morricone, og i norsk sammenheng Arne Skouen - Gunnar Sønstevold, for å nevne noen (se f.eks. *Z-Filmtidsskrift* 2/2019). Musikken må sies å være et av de viktigste stilistiske og narrative virkemidlene i film, og disse faste konstellasjonene er åpenbart et resultat av at regissør og komponist bokstavelig talt har funnet tonen i en felles forståelse for musikkens funksjon innenfor helheten. Et kreativt samarbeidsmiljø med gode kunstneriske resultat frister naturlig nok til gjentakelse.

Musikk og spilletid

Har norske spillefilmer fått mer eller mindre musikk utover på 2000-tallet? Og er dette knyttet til sjanger? Blant de 50 filmene med mest musikk i forhold til filmens spilletid er 43 fra 2010-tallet, så på det grunnlaget kan vi si at det har blitt mer musikk i norske spillefilmer over tid i denne perioden. Basert

på TONOs cue-sheets framgår det at det er musikk i 75–90 prosent av spilletiden i disse filmene. Dette har åpenbart noe med sjanger å gjøre. At filmene i denne gruppen faller i kategoriene skrekkfilm, animasjonsfilm (for barn) og actionfilm er derfor ingen overraskelse, da dette generelt er svært lydrike sjangere. Det gjenspeiler også den sjangerbølgen som har preget norsk filmproduksjon, kanskje særlig på 2010-tallet, og dessuten veksten i antall årlige spillefilmpremierer i perioden. Det har rett og slett blitt flere sjangerfilmer.

Likevel har ikke alle filmer mye musikk. Musikk er et virkemiddel som skal tjene filmens stil, tematikk og fortellermåte, så bruken av musikk vil naturligvis variere fra film til film, også innenfor samme sjanger. De aller fleste av de 372 spillefilmene i perioden 2001–2020 har et sted mellom 30–60 prosent musikklegging. Bortsett fra skrekkfilm, som alltid ser ut til å ha mye musikk, finner vi alle typer sjangere i denne kategorien, også dramafilmer, kunstfilmer og «mellomfilmer». Blant filmene med under 30 prosent musikk tid begynner utvalget å bli mer kunstfilmorientert. Et eksempel kan være Rune Denstad Langlos *Jag etter vind* (2013) som har en spilletid på 91 minutter, men bare 17 minutter av disse med musikk. At mange kunstfilmer er mer dialogdrevet, kan være én årsak til at behovet for musikk er mindre, men det betyr ikke at filmmusikken har en mindre viktig funksjon. Kanskje nettopp det at det er så lite av den gjør den ekstra virkningsfull. At komponisten Ola Kvernberg fikk Amanda-pris for filmmusikken til *Jag etter vind* kan tyde på nettopp dette.

Filmer med nesten ingen musikk er svært sjeldent. Da blir *fraværet* av musikk et kunstnerisk virkemiddel eller en nødvendighet ut fra tema. Eksempelvis har Erik Poppes *Utøya 22. juli* (2018) minimalt med musikk. Det samme gjelder også Tuva Novotnys *Blindsonne* (2018).

Filmkomponisten i en bransje i endring

Norsk filmbransje har endret seg mye de siste 25 årene. Etter Filmreformen i 2001 har antallet spillefilmproduksjoner steget jevnt og trutt, og ligger nå på pluss-minus 30 årlige norske filmpremierer. Samtidig har vi sett en betydelig økning i satsingen på norsk TV-drama. Antall minutter dramaproduksjon i Norge har med andre ord økt drastisk på 2000-tallet. Denne økningen

i volum har gitt muligheter for flere regissører og komponister til å prøve seg i bransjen.

Samtidig har konkurransen økt tilsvarende. Antall «engangskomponister» er i flertall også på 2000-tallet, med rundt 90 registrerte. Noe tilsvarende gjelder som tidligere nevnt også for regissørene, hvor halvparten av spillefilmregissørene i perioden bare har fått laget én film. Tallenes tale kan altså tyde på en viss overrekuttering til spillefilmbransjen på 2000-tallet. Filmpolitisk er dette et dilemma. På den ene siden er det positivt at mange får prøvd seg i viktige fagfunksjoner, som i dette tilfellet regi og filmmusikkkomposisjon, slik at de virkelige talentene lettere kan fanges opp. Samtidig vitner statistikken om en viss fragmentering av ressursene, når så mange regissører og komponister ikke kommer videre i bransjen etter debutfilmen.

Endringer på det politisk-økonomiske nivået har bidratt til en betydelig vekst i antall filmproduksjoner på 2000-tallet. Dette har gitt flere komponister muligheter for å prøve seg i bransjen. Det er likevel slik at det er en håndfull komponister som skiller seg ut som de mest produserende. Dette er ikke noe nytt. Slik var det også på 1900-tallet. Dette har naturligvis med kvalitet og kompetanse å gjøre, men kan også tilskrives bransjens behov for å minimere risiko (Havens & Lotz, 2012, s. 17ff). En god track-record kan bli et argument for å velge nettopp denne komponisten framfor å prøve et mer ubeskrevet talent. Samtidig er avskallingen stor og antall engangsregissører og -komponister stigende. Dette kan likevel være positivt for bransjen da det gir bedre muligheter for å finne de beste talentene.

Som vi har sett er kvinneandelen lav blant norske filmkomponister, noe som reflekterer det generelle bildet av en mannsdominert musikk- og filmbransje. Det kan også ha å gjøre med at komponister i stor grad rekrutteres gjennom nettverk, at det mangler gode norske utdanningsløp for filmmusikk og at komponistene ikke omfattes av NFIs mål for mangfold.

Strukturelle endringer på bransjenivå er sentralt for å forstå filmkomponistenes arbeidssituasjon. I løpet av 2000-tallet har alle ledd i filmens verdikjede blitt digitalisert. Digitaliseringen av verdikjeden har rasjonalisert etterarbeidsfasen, hvor filmkomponistene opererer, men som vi har vært inne på har digitaliseringen også økt produksjonshastigheten, noe som legger press på de kreative prosessene fram mot deadline også for komponistene.

Filmkomponistens rolle er uansett den samme som den alltid har vært: å bidra til å realisere filmens kunstneriske og opplevelsesmessige potensial.

Digitaliseringen har gjort filmens lydspor til et nyansert lydlandskap som i surround-lyd plasserer tilskueren i filmen på en helt unik måte. I dette landskapet er musikken sentral, og som vi har sett har norske spillefilmer fått mer musikk utover på 2000-tallet. Dette har også å gjøre med gjennombruddet for mer actionpregede sjangere i denne perioden, sjangere som hvor musikken typisk har en helt vital funksjon. Slik sett har komponistens rolle kan hende blitt enda viktigere i denne nye mediesituasjonen.

Som vi har vært inne på er et flertall av dagens filmkomponister selv-lærte som dette. Mange har bakgrunn i populærmusikk, mens andre igjen er utdannet musikere eller komponister fra landets musikkonservatorier, Norges musikkhøgskole, eller tilsvarende utenlandske utdanningsinstitusjoner. En utdanning i filmmusikkomposisjon har man så langt måttet dra til utlandet for å få, hvor særlig Berklee College of Music i Boston og University of Southern California (USC) i Los Angeles har tiltrukket seg norske studenter. Dette regnes da også som de ledende utdanningsinstitusjoner på feltet. Det finnes også utdanninger i våre nordiske naboland. Her hjemme har Høgskolen i Innlandet, Lillehammer, i en årrekke hatt et populært etterutdanningstilbud. De siste årene har også Den norske filmskolen hatt filmmusikkomposisjon som en del av sitt masterprogram, men noen fullverdig utdanning på dette området har vi foreløpig ikke i Norge. Som vist ovenfor ser utdanning ut til å lønne seg, for filmkomponistene og for norsk film. Her ligger det et potensial for å styrke norsk filmproduksjon ytterligere ved å komplettere utdanningstilbudet i Norge med en fullverdig filmkomponistutdanning.

Referanser

- Balansekunst. (2022, 18. november). *Tall og statistikk*. <https://www.balansekunstprosjektet.no/statistikk>
- Barstein, B. (2019, 13. februar). «Overveldende» andel menn blant filmkomponister. Ballade. <https://www.ballade.no/filmmusikk/overveldende-andel-menn-blant-filmkomponister/>
- Braaten, L. T., Holst, J. E. & Kortner, J. H. (Red.) (1995). *Filmen i Norge. Norsk kinofilmer gjennom 100 år*. Ad Notam Gyldendal.
- Hagen, A. N. (2022). *Musikkforlagets rolle i den digitale musikkbransjen*. I S. Røyseng & H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (s. 173–198). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch7>
- Havens, T. & Lotz, A. (2012). *Understanding Media Industries*. Oxford University Press.
- Helseth, T. (Red.). (1997). *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer*. Norsk filminstitutt.
- Helseth, T. (2008). Å bryte ut i sang. *Filmslagerens funksjon i norsk film*. *Norsk medietidskrift*, 15(3), 173–191.
- Helseth, T. (2017). *Mogul og mesén. Filmprodusenten Egil Monn-Iversen*. *Norsk medietidskrift*, 24(1), 1–20.
- Helseth, T. (2019). *En øredøvende pause! Om komponist/regissør-samarbeidet mellom Gunnar Sønstevoid og Arne Skouen*. *Z Filmtidsskrift*, 147(2), 21–311.
- Holst, J. E. (Red.). (2011). *Filmen i Norge. Norske kinofilmer 1995–2011*. Gyldendal.
- Kleveland, G. (2022, 14. februar). *Finske Sanna Salmenkallio første kvinne som får Harpa, den nordiske filmkomponistprisen*. Ballade. <https://www.ballade.no/filmmusikk/finske-sanna-salmenkallio-forste-kvinne-som-far-harpa-den-nordiske-filmkomponistprisen/>
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk. Historie, analyse, teori* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Lotz, A. & Newcomb, H. (2012). The production of entertainment media. I K. B. Jensen (Red.) *A Handbook of Media and Communication Research* (2. utg.). Routledge.
- Medienorge. (2022, 17. november). *Premierefilmer fordelt på produksjonsland*. <https://medienorge.uib.no/statistikk/medium/kino/200>
- Moseng, J. S. (2016). *Produksjonslandskapet i norsk film*. I E. Bakøy, T. Helseth & R. Puijk (Red.), *Bak kamera. Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Oplandske Bokforlag.
- Nasjonalbiblioteket. (2022, 17. november). *Norsk filmografi*. <https://www.nb.no/filmografi/>
- NRK. (2022, 6. januar). *Klarte målet om kjønnsbalanse*. <https://www.nrk.no/kultur/klarte-malet-om-kjønnsbalanse-1.15798517>
- Smith, S. L., Pieper, K., Choueiti, M., Hernandez, K. & Yao, K. (2018). *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 600 Popular Songs from 2012–2017*. USC Annenberg. <https://assets.uscannenberg.org/docs/inclusion-in-the-recording-studio.pdf>
- Sollie, I. H. (2021). *Et spørsmål om demokrati*. [Doktorgradsavhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Skreiber, C. (Programleder). (2022, 22. juni). *Filmkomponist Ola Fløttum om kunstnerisk ambisjon* [Audiopodcast]. Radio Norge. <https://radioplay.no/podcast/frilanslivet/id-2087250/>

På innsiden

Wikipedia. (2022, 18. november). *Academy Award for Best Original Score*. https://en.wikipedia.org/wiki/Academy_Award_for_Best_Original_Score

Wee, W. (Programleder). (2019). *Ginge Anvik om Beforeigners, John Williams, Hans Zimmer, og hvordan lage filmmusikk* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=tvJpTBgsU_A