

Muziek in de Netflix Original *The Sinner*

De rol van televisiemuziek in *video on demand*

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht

Naam	Tim Stormer
Studentnummer	5487080
Studie	BA Muziekwetenschap
Studiejaar/blok	2017-2018/2
Faculteit	Geesteswetenschappen
Datum	13 november 2017 – 22 januari 2018
Begeleider	dr. Michiel Kamp
Aantal woorden	5802
Versie	2

Samenvatting

Televisie is een medium dat constant in verandering is. In de mediawetenschap wordt er veel onderzoek gedaan naar deze veranderingen, maar binnen muziekwetenschap is hier minder aandacht voor. De laatste decennia is de ontwikkeling van *video on demand* (VOD) en de bijbehorende *flow* een belangrijk onderdeel van dit mediawetenschappelijke onderzoek. In deze scriptie wordt gekeken naar de ontwikkelingen die deze verandering teweeg heeft gebracht in televisiemuziek. Als leidraad worden Ronald Rodmans theorieën uit zijn werk *Tuning In* gebuikt. Deze en andere televisiemuziektheorieën worden toegepast op de Netflix Original-serie *The Sinner* om te onderzoeken of deze van toepassing zijn op Netflix Original-series. Daarnaast worden theorieën van andere audiovisuele media, zoals film en nieuwe media, aangedragen als handvatten voor het bestuderen van VOD-televisie.

Inhoudsopgave

De werking van <i>flow</i> in VOD.....	4
Televisiemuziek in Netflix Original-series	7
Muziekgenre in <i>The Sinner</i>	11
Filmmuziek en nieuwe media in Netflix Original-series.....	12
Conclusie: televisiemuziek in narratieve televisie <i>on demand</i>	15
Geraadpleegde bronnen.....	17
Bijlage 1: Analyse “Part I,” <i>The Sinner</i>	19

Televisiekijken heeft met de komst van het internet, en de toenemende mogelijkheden die dit medium te bieden heeft, een grote verandering doorgemaakt. Waar men vroeger met het hele gezin op de bank televisie keek en ruziede omdat iedereen een ander programma wilde zien, kan tegenwoordig elk gezinslid zijn of haar favoriete content bekijken. Via televisie, laptop, tablet of telefoon is er op elk moment van de dag, voor elk wat wils beschikbaar. Via het internet wordt televisie continu en op verschillende manieren verspreid. Darcy Gerbarg en Eli Noam geven in 2004 een uitleg van wat internettelevisie omvat: “Internet Television is the quintessential digital convergence medium, putting together television, telecommunications, the Internet, computer applications, games, and more.”¹ Vervolgens noemen de auteurs verschillende benamingen zoals *web TV*, *Internet Protocol Television*, *enhanced*, *personal* of *interactive TV*.² William Uricchio gebruikt in 2005 de term *web-tv*.³ In 2012 gebruikte Beverley et al. de termen *Internet Protocol Television* en *Internet Television*.⁴ De laatste is gangbaar in de literatuur. Als ik het heb over internettelevisie, spreek ik over *video on demand* (VOD), of het nieuwe televisiekijken als het minder specifiek gaat over niet-conventioneel televisiekijken. Er is bij dit communicatiesysteem niet langer sprake van een ‘eenrichtingsverkeer’. De kijker heeft zelf meer invloed als het gaat om keuzes met betrekking tot de programmering. Deze nieuwe vorm van televisiekijken staat tegenover het traditionele, lineaire televisiekijken zoals het hierboven beschreven gezin op de bank consumeert. Bij het nieuwe televisiekijken hoeft de kijker niet op een bepaald moment voor het apparaat te zitten om een aflevering te kunnen zien en doet het medium zich dus voor als non-lineair.⁵ Marshall McLuhan betoogt dat verandering van een medium zorgt voor verandering van de inhoud: “‘The medium is the message’ because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action.”⁶ Vanuit McLuhaniaans perspectief kunnen we stellen dat het door de verandering van het medium televisie interessant is om de inhoud te bestuderen.

¹ Darcy Gerbarg, Eli Noam, “Introduction,” in *Internet Television*, geredigeerd door Eli Noam, Jo Groebel, Darcy Gerbarg (New Jersey: Mahwah, 2004).

² Gerbarg en Noam, “Introduction.”

³ William Uricchio, “Television’s Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow,” in *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, geredigeerd door Lynn Spigel en Jan Olsson (Durham: Duke University Press, 2005), 175.

⁴ A. Beverley, Bondad-Brown, Ronald E. Rice en Katy E. Pearce, “Influences on TV Viewing and Online User-Shared Video Use: Demographics, Generations, Contextual Age, Media Use, Motivations, and Audience Activity,” *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56, nr. 4 (2012): 472.

⁵ Amanda D. Lotz, *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* (Ann Arbor: University of Michigan Library, 2017).

⁶ Marshall McLuhan, “The Medium is the Message,” in *Media and Cultural Studies*, geredigeerd door Meenakshi Gigi Durham en Douglas M. Kellner (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 107-108.

Hoewel er binnen mediastudies veel aandacht is voor het nieuwe televisiekijken en de veranderingen waar het medium constant aan onderhevig is,⁷ is er binnen muziekwetenschap weinig onderzoek gedaan naar de veranderende rol van televisiemuziek de laatste decennia. Wellicht heeft dit te maken met het feit dat televisiemuziek het moeilijk had om zichzelf te vestigen als academisch onderzoeksveld.⁸ In deze scriptie onderzoek ik hoe muziek bij het nieuwe televisiekijken functioneert en of dit is veranderd ten opzichte van het conventionele televisiekijken. Het onderzoek richt zich op narratieve televisie op Netflix.⁹ Een van de weinige academische boeken, Ronald Rodmans *Tuning In*, gaat over dit genre.¹⁰ Ik heb ervoor gekozen om dit genre te bestuderen om mijn analyse te kunnen vergelijken met de bestaande theorieën. Doordat ik schrijf over narratieve televisie laat ik muziek van bijvoorbeeld reality-tv, documentaires en nieuwsuitzendingen achterwege. Deze televisieprogramma's zijn uiteraard het bestuderen waard: makers van documentaires en realityseries die geproduceerd worden voor Netflix zullen muziek wellicht op een andere manier inzetten dan hun conventionele variant. Ook vanwege de omvang van dit onderzoek heb ik ervoor gekozen om me enkel te richten op narratieve televisie.

De werking van *flow* in VOD

Flow, een belangrijk onderdeel van het conventionele televisiekijken, speelt een andere rol bij VOD. Raymond Williams begrijpt het idee van *flow* in broadcasttelevisie in termen van *sequences* die elkaar opvolgen en een *planned flow* creëren.¹¹ Deze *sequences* bestaan uit gefragmenteerde elementen zoals trailers van programma's die later op de avond uitgezonden worden en moeten ervoor zorgen dat men blijft kijken.¹² Williams geeft als voorbeeld het kijken van een film op televisie: "We are normally given some twenty or twenty-five minutes of the film, to get us interested in it; then four minutes of commercials, then about fifteen more minutes of the film; some commercials again; and so on to steadily decreasing lengths of the

⁷ Talrijke televisiewetenschappelijke bronnen gaan in op de veranderingen rondom televisie. Voorbeelden zijn Lotz' *The Television Will be Revolutionized*, Enli en Syvertsens "The End of Television? Again!" en de theorieën van Uricchio in "Television's next generation" en "The Future of a Medium Once Known as Television." Deze bronnen behandelen veranderingen van televisie en televisiekijkgedrag, maar laten muziek buiten beschouwing waardoor moderne televisiemuziektheorieën ontbreken.

⁸ James Deaville, "A Discipline Emerges: Reading Writing about Listening to Television," in *Music in Television: Channels of Listening*, geredigeerd door James Deaville (New York: Routledge, 2011), 7.

⁹ Netflix is aan verandering onderhevig. Alle uitspraken over de website zijn gebaseerd op onderzoek uit de periode oktober 2017 tot januari 2018.

¹⁰ Ronald W. Rodman, *Tuning In: American Narrative Television Music* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹¹ Raymond Williams, "Programming as Sequence or Flow," in *Media Studies: A Reader*, geredigeerd door Sue Thornham, Caroline Bassett en Paul Marris (New York: New York University Press, 1996), 234.

¹² Williams, "Programming," 234.

film, with commercials between them (...).”¹³ De zender gaat ervan uit dat de kijkers blijven kijken omdat ze willen weten hoe de film afloopt waardoor ze het kunnen permitteren om frequenter reclames uit te zenden. De overgangen worden steeds minder gemarkeerd waardoor het gevoel van *flow* sterker wordt.¹⁴ Dit wordt gedaan om onderbrekingen, die ervoor zorgen dat men de televisie op een andere zender zet, te voorkomen.¹⁵ Muziek speelt bij het creëren van *flow* een navigerende rol en wordt ingezet om programma’s te introduceren en overgangen soepel te laten verlopen.¹⁶ Commerciële televisieprogramma’s worden geproduceerd met het idee van deze *flow* en hebben in zichzelf onderdelen die hierop aansturen, zoals *opening sequences* die werken als een soort trailer om interesse te wekken.¹⁷ Het is belangrijk om kijkers te trekken aan het begin van de *flow* zodat ze gedurende de hele avond naar de zender blijven kijken.¹⁸ Uricchio noemt verschillende strategieën die ingezet worden om kijkers te behouden zoals *hot starts* waarbij een nieuw programma begint zonder tussenkomst van een reclameblok, of *program hooks* die gecreëerd worden voorafgaand aan een reclameblok zodat kijkers willen blijven kijken.¹⁹

Uricchio vraagt zich af of het concept *flow*, zoals Williams het introduceerde, nog relevant is in het nieuwe online televisielandschap.²⁰ Hij stelt dat nieuwe technologieën zorgen voor een nieuwe soort *flow* die persoonlijk is en nooit eindigt.²¹ Netflix stelt voor wat een kijker waarschijnlijk interessant zal vinden op basis van wat diegene heeft gekeken. Dit gebeurt door middel van een ‘matchpercentage’. Ook stelt Netflix na het einde van een seizoen een nieuw programma voor dat je interessant zou kunnen vinden. Op die manier houdt Netflix kijkers vast. Het zorgt ervoor dat je steeds nieuwe programma’s gaat bekijken via de website. *Flow* is nog relevant door verandering van de betekenis van de term.²² Door veranderingen in bijvoorbeeld de televisie-infrastructuur en -interface is de kijker actiever betrokken bij het kijken doordat je zelf uit kunt zoeken wat je wilt zien, maar doordat er door middel van algoritmes keuzes voor je worden gemaakt, ben je als het ware ondergeschikt aan de *flow* die voor de kijker bepaalt, wat hij of zij wil zien.

¹³ Williams, “Programming,” 234.

¹⁴ Williams, 234-235.

¹⁵ Uricchio, “Television’s Next Generation,” 167.

¹⁶ Rodman, *Tuning In*, 111.

¹⁷ Williams “Programming,” 235.

¹⁸ Williams, 236.

¹⁹ Uricchio, “Television’s Next Generation,” 173.

²⁰ Uricchio, 177.

²¹ Uricchio, 178.

²² Uricchio, 180.

De oprichters van Netflix wilden in eerste instantie fysieke DVD's zenden aan huurders die deze online konden bestellen.²³ In 1997 werd begonnen met het verhuren van DVD's en in 2007 was het mogelijk om online video's te bekijken en tegenwoordig streamt Netflix wereldwijd programma's voor abonneerders.²⁴ Netflix heeft een ander verdienmodel dan broadcasttelevisie waarbij niet reclameopbrengsten, maar abonnementenverkoop de inkomstenbron is. Er is geen sprake van *pay-per-view* omdat alles vrij beschikbaar voor abonneerders. Doordat het niet langer de bedoeling is om kijkers naar één zender te laten kijken, heeft *flow* een andere werking. Muziek hoeft er niet voor te zorgen dat kijkers het toestel aan laten staan, maar moet kijkers aantrekken om meer te willen zien zodat zij het abonnement behouden. De kijker kiest bewust voor de content die op dat moment aangeklikt wordt. De aandacht van de kijker wordt gepoogd te behouden door gebruik te maken van *cliffhangers*. Deze bestonden al in de negentiende-eeuwse feuilletonromans waarin het verhaal onderbroken werd omdat dit door moest lopen over verschillende uitgaves van kranten. Door het verhaal op een spannend moment te onderbreken met een open einde, werd ervoor gezorgd dat de lezer verder wilde lezen.²⁵ Netflix zet deze strategie in samen met een aantal andere mechanismen, zoals het automatisch afspelen van de volgende aflevering en de mogelijkheid om openingstitels en samenvattingen aan het begin van een aflevering en de aftiteling over te slaan door middel van een simpele druk op een knop. Op die manier wordt er een verlangen gecreëerd om meerdere afleveringen of een heel seizoen in één keer te kijken. Bij dit *binge-watching* ervaar je de serie als het ware als een soort film. Uricchio noemt deze nooit eindigende stroom van content, *custom-tailored pleasure* en voegt eraan toe dat het concept *flow*, in de nieuwe definitie, hier moeiteloos aan gekoppeld kan worden.²⁶

De casus van dit onderzoek is de Netflix Original-serie *The Sinner* (2017) van Derek Simonds.²⁷ Deze serie vergelijk ik met Rodmans *Tuning In* omdat zijn theorieën over narratieve televisie gaan.²⁸ Ik gebruik de eerste aflevering van *The Sinner* om aan te tonen dat deze elementen van *flow* op een andere manier werken in deze Netflix Original.²⁹ Televisie- en

²³ Gina Keating, *Netflixed: The Epic Battle for America's Eyeballs*, (New York: Penguin Group, 2012), 1-6.

²⁴ Nate Anderson, "Netflix Offers Streaming Movies to Subscribers," *Ars Technica*, 16 januari 2007, laatst geraadpleegd op 15 december 2017, <https://arstechnica.com/uncategorized/2007/01/8627/>.

²⁵ Dan Hassler-Forest, *Transmedia: Verhalen vertellen in het digitale tijdperk* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 20.

²⁶ Uricchio, "Television's Next Generation," 178.

²⁷ *The Sinner*, geschreven door Derek Simonds, met Jessica Biel, Christopher Abbott en Dohn Norwood, uitgebracht op 2 augustus 2017, op Netflix, via <https://www.netflix.com/title/80175802>.

²⁸ Rodman, *Tuning In*.

²⁹ *The Sinner*, seizoen 1, aflevering 1, "Part I," geregisseerd door Antonio Campos, geschreven door Derek Simonds, met Jessica Biel, Christopher Abbott en Dohn Norwood, uitgebracht op 2 augustus 2017, op Netflix, via <https://www.netflix.com/title/80175802>.

andere mediatheorieën zal ik toepassen op de serie om te analyseren of deze toepasbaar zijn. Het hoofdpersonage in de serie is Cora. In de eerste aflevering pleegt zij tijdens een strandbezoek, uit het niets, een moord op een andere strandbezoeker. Rechercheur Ambrose probeert te achterhalen waarom zij dit gedaan heeft, maar als blijkt dat Cora dit zelf ook niet weet, ontstaat er een ingewikkelde puzzel. Samen proberen zij te achterhalen waarom ze de moord pleegde. De soundtrack van de serie is gecomponeerd door Ronit Kirchman. Een uitgebreide analyse van de soundtrack van de aflevering is opgenomen in bijlage 1.

Televisiemuziek in Netflix Original-series

We moeten van een televisiescore niet verwachten dat hij uniek is; het gebrek aan uniciteit moeten we zien als een kwaliteitskenmerk dat zorgt voor herkenning bij de kijker.³⁰ Televisie zendt beelden en geluiden uit die vertrouwd zijn bij de kijker.³¹ De werking van beeld en geluid zorgen ervoor dat de verschillende interpretaties van de kijker worden getrechterd tot een *singular preferred syntax*, waarbij de overtuigingen en waarden van de kijker worden gemanipuleerd tot een algemene dominante cultuur.³² Rodman onderscheidt een aantal functies die televisiemuziek kan hebben: 1) muziek kan werken als entertainment; 2) als ondersteuning van het dramatische narratief; 3) als functioneel mechanisme om producten te verkopen; 4) netwerken een identiteit te geven; 5) het begin en einde van een programma en de onderdelen van *televisieflow* aan te geven.³³ Deze elementen zijn onderdeel van de extradiëgetische ruimte die alles omvat buiten het narratief van een programma, waaronder de *flow*, programma's, commercials en zenderidentificatie.³⁴ De audio wordt door de kijker geassocieerd met de omroep.³⁵ Bovendien zorgt deze muziek ervoor dat het gefragmenteerde aan televisie overkomt als een geheel.³⁶ Daarnaast kan de muziekstijl die gekozen wordt als score onder een programma of scène ervoor zorgen dat een bepaald publiek aangetrokken wordt.³⁷ Een jongerenzender zal andere muziek inzetten dan Omroep MAX.³⁸ Hier tegenover staat het intradiëgetische, waaruit de verhaalwereld bestaat.³⁹ Intradiëgetische muziek is achtergrondmuziek die een sfeer neer kan zetten en het narratief volgt maar hier geen onderdeel

³⁰ Rodman, *Tuning In*, 14-15.

³¹ Rodman, 26.

³² Rodman, 26.

³³ Rodman, 21.

³⁴ Rodman, 53.

³⁵ Deaville, "A Discipline Emerges," 8.

³⁶ Rodman, *Tuning In*, 22.

³⁷ Rodman, 33.

³⁸ Omroep MAX is een NPO-zender voor mensen ouder dan vijftig en werkt vanuit hun leef- en denkwereld.

"Over MAX: Over Omroep MAX," Omroep MAX, laatst geraadpleegd op 1 december 2017,

<https://www.omroepmax.nl/over-max/over-omroep-max/>.

³⁹ Rodman, *Tuning In*, 53.

van is.⁴⁰ Deze onderdelen vormen een extra laag in de diëgese in vergelijking met film- of literatuurwetenschap, waarbij de term slaat op het al dan niet onderdeel zijn van het narratief.⁴¹ Ben Winters problematiseert het binaire aan de begrippen en betoogt dat filmwetenschappers het oneens zijn over de geschiktheid van de terminologie.⁴² Anahid Kassabian stelt dat “the distinction between diegetic and nondiegetic music obscures music’s role in producing the diegesis itself.”⁴³ Winters concludeert: “To assume that music functions primarily as a narrating voice in a narratological sense, rather than as an indicator and occupier of narrative space, is perhaps to misunderstand the broader nature of cinematic diegesis.”⁴⁴

Een herkenningmelodie van een serie biedt de mogelijkheid zowel intra- als extradiëgetische functies aan te nemen. Muziekstijlen hebben het vermogen om culturele fenomenen te duiden waardoor ze zowel extradiëgetisch kunnen werken bij het aantrekken van kijkers als intradiëgetische betekenis kunnen geven.⁴⁵ Een muziek kan tegelijkertijd betekenis geven aan het programma en de plaats of de demografische groep waar de serie over gaat.

De muziek in *The Sinner* bevat een aantal functies die overeenkomen met die van Rodman. De tweede functie is relevant: spannende momenten worden geaccentueerd door spanningen in de muziek, vaak in de vorm van dissonanten in de klankvelden.⁴⁶ Er is uiteraard geen netwerk waaraan een identiteit gegeven moet worden, maar voorafgaand aan elke aflevering is het logo van Netflix te zien dat altijd wordt ondersteund door hetzelfde, korte muziekfragment dat bestaat uit twee zware drumslagen gevolgd door één noot.⁴⁷ Het is voor kijkers herkenbaar; het wordt benadrukt dat zij naar een Netflixserie kijken. Dit is, samen met de openingstitels en aftiteling, een van de weinige kenmerken van *televisieflow* die terugkomen bij Netflix Originals. Verder speelt *televisieflow* geen een rol. De vijfde functie is deels relevant: onderdelen van de *televisieflow* worden niet aangegeven omdat dit minder van toepassing is bij VOD. Na een *cold open*, waarin we direct in de mysterieuze wereld van de serie worden getrokken, volgen de openingstitels. Deze zijn zeer kort en de muziek bestaat enkel uit een elektronisch geproduceerde lange, hoge toon met daaronder een soort golfbeweging in een lage toon en een doffe *pulse* van een drumcomputer. Een snijdende, hoge toon komt erbij. In beeld

⁴⁰ Rodman, 53-54; Rodman, 58.

⁴¹ Robert Stam, Robert Burgoyne en Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* (Londen: Routledge, 1992) 39-40.

⁴² Ben Winters, “The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space,” *Music & Letters* 91, nr. 2 (mei 2010): 225.

⁴³ Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (New York: Routledge, 2001), 42.

⁴⁴ Winters, “The Non-Diegetic Fallacy,” 225.

⁴⁵ Rodman, *Tuning In*, 240.

⁴⁶ Zie bijlage 1: 9.50, 10.00, 10.20.

⁴⁷ Zie bijlage 1: 0.00.

zien we bewegende geanimeerde beelden van gespiegelde verfvlekken. De animatie ontwikkelt zich terwijl de camera steeds inzoomt.⁴⁸ De vlekken doen denken aan een Rorschachtest, een psychologische test die uitgaat van het idee dat men gevoelens en interpretaties projecteert op inktvlekken. Deze connotatie met psychologie is een verwijzing naar Cora's geestelijke gesteldheid. De vlekken vormen zich tot de contouren van een gezicht. Daaroverheen komt de tekst "THE SINNER." Als de spanning op een hoogtepunt komt wordt het beeld zwart en sterft de muziek weg. De openingstitels zijn zeer kort. Dit zou te maken kunnen hebben met het feit dat de kijker de openingstitels kan overslaan of dat de openingstitels niet hoeven te fungeren als aandachtstrekker. Andere Netflix Original-series, zoals *Orange Is The New Black* (2013-2017), *The Crown* (2016-2017) en *Stranger Things* (2016-2018), hebben echter uitgebreide openingstitels met muziek. De openingstitels van *The Sinner* zijn dus niet karakteristiek voor Netflix Originals. Openingsmuziek fungeert vaak als aandachtstrekker om het begin van het programma aan te kondigen zoals in *The Rifleman* (1958-1963).⁴⁹ De openingsnoten van *Dragnet* (1951-1959) werden niet alleen kenmerkend als identificatie van het programma, maar voor politiedramaserieën in het algemeen.⁵⁰ Deze extradiëgetische muzikale kenmerken zijn functioneel in de *flow* doordat men weet dat het televisieprogramma begint als zij de openingsnoten horen. In *Lost* (2004-2010) is de muziek vrij standaard in zijn functies en opzet, maar de openingstitels zijn opvallend: "Every episode of *Lost* starts with a 'cold open' into a seemingly unconnected series of events (...). As the confusion builds to a maximum there is a smash cut to a black screen and the letters 'LOST' zooming diagonally through space accompanied by an upward glissando violin motif."⁵¹ De vergelijking met *The Sinner* is duidelijk: simpele, korte openingstitels met minimaal gebruik van muziek. Het is duidelijk dat muziek hier niet wordt ingezet als aandachtstrekker. Wel spelen de openingstitels een rol in de *flow*. Zodra de kijker de noten hoort weet diegene dat het programma gaat beginnen. Echter is dit bij VOD evident aangezien de kijker de specifieke aflevering zelf heeft uitgekozen en aangeklikt. Het einde van de aflevering van *The Sinner* wordt aangegeven door de aftiteling. Deze wordt ondersteund door de muziek uit de laatste scène die door blijft spelen.⁵² Toch wordt er duidelijk gemaakt dat de aflevering is afgelopen doordat de muziek luider wordt en er meer instrumenten bij komen zodra de aftiteling inzet.

⁴⁸ Zie bijlage 1: 1.00.

⁴⁹ Rodman, *Tuning In*, 34.

⁵⁰ Rodman, 240.

⁵¹ Isabella van Elferen, "Music of Other Spheres: Diagonal Time and Metaphysics in *Lost*," *Science Fiction Film and Television* 3, nr. 2 (2010): 253-254.

⁵² Zie bijlage 1: 46.15.

In “Television/Sound” beschrijft Rick Altman de werking van televisiemuziek in het broadcastingtijdperk en stelt dat de soundtrack specifieke functies moet hebben om te zorgen dat kijkers het apparaat aan laten terwijl ze weinig aandacht hebben of zelfs in een andere ruimte zijn.⁵³ De soundtrack moet genoeg informatie geven over het plot, zodat men het narratief kan volgen, ook al is men afgeleid van het beeldscherm.⁵⁴ In *The Sinner* speelt dit nauwelijks een rol, omdat de soundtrack bijna alleen maar uit klankvelden bestaat die geen specifieke informatie overdragen. Belangrijke momenten in het verhaal moeten volgens Altman geaccentueerd worden door de soundtrack zodat de kijker de mogelijkheid krijgt om afgeleid te raken en gewaarschuwd wordt zodra diegene weer op moet letten.⁵⁵ Op sleutelmomenten in *The Sinner*, bijvoorbeeld wanneer er belangrijke informatie gedeeld wordt, *sneakt* vaak een toon of akkoord in.⁵⁶ Dit heeft een vergelijkbare functie. Bij broadcasttelevisie is het belangrijk dat men de televisie niet uitzet, maar het is niet relevant of men aandachtig kijkt.⁵⁷ De elementen die Altman noemt zorgen ervoor dat de *programming flow* aansluit bij de *household flow* en creëren continuïteit waardoor de kijker in de *flow* terechtkomt en de televisie aan laat staan.⁵⁸ Deels is dit dus toepasbaar op *The Sinner*. De *cold open* is vanaf de tweede aflevering vervangen door een bondige samenvatting van wat eraan voorafging. Als kijker kun je ervoor kiezen om deze, evenals de openingstitels, over te slaan. Het idee van *flow* wordt hierdoor versterkt als er meerdere afleveringen direct na elkaar worden gekeken.

Altman's functies zijn te relateren aan Vernallis' theorie over *hooks* in videoclip. In videoclip kunnen *hooks* in de muziek benadrukt worden door het beeld of werken beeld en geluid samen om *hooks* te creëren.⁵⁹ Het beeld volgt het geluid waarbij muzikale parameters visueel gemaakt worden, of vice versa.⁶⁰ Audiovisuele *hooks* kunnen ingezet worden om de aandacht naar het scherm te trekken. De manier van monteren in het politiedrama *Miami Vice* (1984-1990) doet denken aan muziekvideo's op MTV.⁶¹ In *The Sinner* gebeurt dit wanneer er zowel in beeld als geluid iets opvallends gebeurt. Bijvoorbeeld in Cora's flashbacks waarin de

⁵³ Rick Altman, “Television/Sound,” in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, geredigeerd door Tania Modleski (Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1986), 42.

⁵⁴ Altman, “Television/Sound,” 42.

⁵⁵ Altman, 42-43.

⁵⁶ Kassabian, *Hearing Film*, 95. Zie bijlage 1: 18.25, 44.40.

⁵⁷ Altman, “Television/Sound,” 43.

⁵⁸ Altman, 42-43.

⁵⁹ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2014), 156.

⁶⁰ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 163.

⁶¹ Jonathan Nichols-Pethick, *TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama* (New York: Routledge, 2012), 37-40.

beelden en muziek samenwerken om aandacht te trekken.⁶² Anders dan in Altmans theorie, gaat het er dus niet om dat de muziek de aandacht naar het beeld trekt, maar werken muziek en beeld samen om de aandacht te trekken.

Roger Bowman onderscheidt een aantal intradiëgetische televisiemuziekfuncties: 1) het Wagneriaanse leidmotief zorgt ervoor dat we ons kunnen identificeren met een personage; 2) geluiden en acties imiteren in karikatuur; 3) opbouwen van spanning, aanduiden van tijd, plaats of acties buiten beeld; 4) een soepele overgang van scène naar scène, plaats naar plaats, gedachte naar gedachte; 5) gedachten of gevoelens van een personage uitdrukken; 6) ondersteuning van dialogen.⁶³ Leidmotieven zijn vaak gebaseerd op muzikaal materiaal van het thema wat zorgt voor herkenning bij de kijker.⁶⁴ De soundtrack van *The Sinner* maakt gebruik van een aantal van Bowmans functies. Een Wagneriaans leidmotief wordt bijvoorbeeld ingezet als Cora visioenen heeft over de periode die ze zich moeilijk kan herinneren. Steeds komt er een bepaald patroon in beeld. Op die momenten klinkt steeds de dreigende toon.⁶⁵ We kunnen ons afvragen of we deze minimale inzet van muziek als leidmotief kunnen bestempelen. Kathryn Kalinak stelt echter dat het leidmotief kan bestaan uit een complexe melodie of een paar noten die door herhaling worden geassocieerd met een personage, situatie of idee.⁶⁶ Daarnaast is de diëgetische popsong die we horen tijdens de moord een soort leidmotief van dit moment. Steeds als Cora flashbacks heeft naar de moord, horen we dit nummer. Ook de vijfde en zesde functie komen duidelijk naar voren: tijdens gesprekken wordt er vaak gebruik gemaakt van *sneaking* om de dialoog te ondersteunen en de spanning te benadrukken.⁶⁷ Ook de spanning en onwetendheid die Cora zelf voelt worden verklankt door de lange tonen en klankvelden die mysterieus en drukkend overkomen. Hiermee wordt ook de spanning opgebouwd.

Muziekgenre in *The Sinner*

Rodmans hoofdstuk over politiedrama, met als subgenre de detective, komt het meest overeen met genres op Netflixseries.⁶⁸ Het plot bevat doorgaans het politieonderzoek door een politieagent of detective en leidt tot de aanhouding van de verdachte.⁶⁹ Bij *The Sinner* loopt het onderzoek echter gedurende de hele serie en is de dader al in de eerste aflevering opgepakt.

⁶² Zie bijlage 1: 21.20, 30.40, 36.45.

⁶³ Rodman, *Tuning In*, 112.

⁶⁴ Rodman, 112.

⁶⁵ Zie bijlage 1: 5.40, 21.20, 30.40.

⁶⁶ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1992), 63.

⁶⁷ Kassabian, *Hearing Film*, 95.

⁶⁸ Rodman, *Tuning In*, 225-256.

⁶⁹ Rodman, 231.

Politiedrama's zijn blijven bestaan door innovaties in de discursieve gebieden van het genre.⁷⁰ Veranderingen hebben ervoor gezorgd dat het niet saai is geworden ondanks de identieke verhaallijn van de shows. Muziek is een van de discursieve elementen en heeft een grote rol gespeeld in het definiëren van het genre.⁷¹ Politieagenten moeten zich meer dan detectives aan de regels houden omdat zij worden gezien als werknemers van de staat waardoor politiedrama's in de jaren vijftig vaak gebruikmaken van conventionele muziekstijlen zoals Hollywoodfilmmuziek met veel percussie- en koperinstrumenten, terwijl detectives vaker jazzmuziek inzetten.⁷² Binnen het politiedramagenre veranderde de muziekstijl van militair in de jaren zestig naar popstijlen zoals rock en disco in de jaren zeventig naar easy listening en new age in de jaren negentig.⁷³ In de modernere serie *The Wire* (2002-2008) wordt nauwelijks gebruikgemaakt van non-diëgetische muziek.⁷⁴ Wat precies het genre is van de soundtrack van *The Sinner*, is lastig te zeggen. De diëgetische muziek omvat verschillende popgenres die niet duidelijk naar de voorgrond komen. Deze worden ingezet om de identiteit van personages te bevestigen: verschillende popmuziekgenres identificeren bepaalde personages.⁷⁵ De non-diëgetische muziek van Kirchman is minimalistisch en bestaat vaak enkel uit een noot of akkoord, soms met een beat of *pulse*. Dit zorgt voor een geheimzinnige, raadselachtige sfeer. Nagenoeg alle non-diëgetische muziek bestaat uit elektronisch geproduceerde klankvelden; er wordt veel gebruikgemaakt van geluidseffecten en drumcomputergeluiden.⁷⁶ De non-diëgetische soundtrack doet denken aan elektronische filmmuziek zoals bijvoorbeeld in de science fictionfilm *Moon* (2009) of de alienthriller *Under The Skin* (2013), waar op eenzelfde manier als in *The Sinner* gebruik gemaakt wordt van minimalisme en klankvelden om spanning op te bouwen.⁷⁷

Filmmuziek en nieuwe media in Netflix Original-series

Doordat een aantal elementen van televisiekijken drastisch is veranderd ten opzichte van de conventionele situatie, moeten we de bestaande televisiemuziektheorieën heroverwegen. Om het nieuwe televisiekijken te kunnen duiden is het interessant om theorieën uit andere media-onderzoeksgebieden toe te passen. Ondanks de evidente gelijkenis tussen film en televisie

⁷⁰ Rodman, 234.

⁷¹ Rodman, 234.

⁷² Rodman, 234-235.

⁷³ Rodman, 253.

⁷⁴ Linda Speidel, "The Wire," in *Cop Shows: A Critical History of Police Dramas on Television*, geredigeerd door Roger Sabin (Jefferson: McFarland & Company, 2015), 154.

⁷⁵ Zie bijlage 1: 2.20, 7.20.

⁷⁶ "About: Biography," Ronit Kirchman, laatst geraadpleegd op 12 januari 2018, <http://ronitkirchman.com/about/biography>.

⁷⁷ Zie bijlage 1: 3.30, 25.05.

(beide zijn audiovisueel), werd televisie in de beginjaren gebaseerd op de manier van radiobroadcasting en de bijbehorende programmering, maar in de jaren vijftig begonnen filmstudio's te investeren in de televisiewereld.⁷⁸ Muziek is een gevestigd gegeven in conventionele narratieve film.⁷⁹ Het kijken van Netflix Originals kunnen we vergelijken met dat van films doordat de *flow* van het *binge-watches* hier overeenkomsten mee vertoont. Het idee van losse afleveringen is minder evident. Filmmuziekfuncties zijn dus interessant bij het bestuderen van televisiemuziek. Ook Rodman geeft aan dat beide sterk overeenkomen.⁸⁰ Aaron Copland categoriseerde filmmuziekfuncties als volgt: 1) “creating a more convincing atmosphere of time and place;” 2) “underlining psychological refinements;” 3) “serving as a kind of neutral background filler;” 4) “building a sense of continuity;” 5) “underpinning the theatrical build-up of a scene.”⁸¹ Claudia Gorbman's filmmuziekfuncties uit 1980 lijken hier sterk op.⁸² Filmmuziekfuncties komen vanwege de gedeelde geschiedenis met televisie terug in televisiemuziek.⁸³ De methodologie van televisiemuziekwetenschap is deels gefundeerd op de theorieën van Gorbman.⁸⁴ Rodman vergelijkt deze met de televisiemuziekfuncties van Bowman.⁸⁵ Toch is filmmuziek niet één op één vergelijkbaar met televisiemuziek. Roy Prendergast stelt dat het montageritme in televisie hoger ligt dan in film.⁸⁶ Michel Chion voegt hieraan toe dat televisie gebruik maakt van meer verschillende vormen van editing, zoals *freeze frames*, *stop action* en *slow-* en *fastmotion*.⁸⁷ Het simpelweg toepassen van filmmuziektheorieën op conventionele televisiemuziek is dus te kort door de bocht. Wel kunnen we de filmmuziekfuncties vergelijken met de muziek in *The Sinner* om ons af te vragen of die toepasbaar zijn. Dat de tweede functie toepasbaar is staat buiten kijf: de muziek speelt een grote rol bij het geven van betekenis aan de blikken in ogen van personages en helpt ons Cora beter te begrijpen. Het onderstreept telkens weer de psychologie van de personages. Een aantal keer komt het voor dat de muziek doorspeelt als er een overgang plaatsvindt naar de volgende scène.⁸⁸ Hierin komt de vierde functie van Copland naar voren. Tot slot speelt de muziek een rol bij de dramatische opbouw van scènes. De eerste functie, die gebruikelijk is in filmmuziek,

⁷⁸ Rodman, *Tuning In*, 5-7; Rodman, 20.

⁷⁹ Claudia Gorbman, “Narrative Film Music,” *Yale French Studies*, nr. 60 (1980): 185-186.

⁸⁰ Rodman, 13.

⁸¹ Aaron Copland, “Tip to Movie-Goers: Take off Those Ear-Muffs,” in *Aaron Copland: Selected Writings: 1923-1972*, geredigeerd door Richard Kostelanetz (New York: Routledge, 1949), 107.

⁸² Gorbman, “Narrative Film Music,” 196.

⁸³ Rodman, *Tuning In*, 105-106.

⁸⁴ Deaville, “A Discipline Emerges,” 17.

⁸⁵ Rodman, *Tuning In*, 13.

⁸⁶ Rodman, 107.

⁸⁷ Rodman, 107-108.

⁸⁸ Zie bijlage 1: 27.20.

speelt geen rol in *The Sinner*. Muziek is daarnaast bijna nooit een neutrale opvulling op de achtergrond en heeft bijna altijd betekenis. In de eerste scène na de openingstitels, als Cora aan het werk is in de werkplaats van haar schoonvader, staat er zacht op de achtergrond een radio aan.⁸⁹ Dit zouden we in deze categorie kunnen plaatsen. De filmmuziekfuncties zijn niet radicaal anders dan de televisiemuziekfuncties van Bowman. Het is te ongenueanceerd om simpelweg te stellen dat filmmuziekfuncties toepasbaar zijn, maar de vergelijking toont aan dat televisie- en filmmuziek op een soortgelijk uitgangspunt gebaseerd zijn.

Filmmuziek hecht de kijker aan de beelden en het narratief.⁹⁰ Het zorgt voor *anchorage*: betekenis van het beeld wordt verankerd door de muziek.⁹¹ Dit kan gebeuren door het identificeren van personages en situaties of door het ondersteunen van het visuele. In *The Sinner* gebeurt dit op de momenten dat muziek de dialoog of de psychologie van een personage ondersteunt.⁹² Een voorbeeld hiervan is het moment dat Mason en Cora in de badkamer zijn. Er lijkt niks aan de hand te zijn maar de muziek geeft een soort metadiëgetische spanning weer.⁹³ Daarnaast zorgt muziek ervoor dat de onnatuurlijkheden van film, zoals overgangen van scènes, natuurlijk overkomen: *suture*.⁹⁴ Ook deze filmmuziekfunctie komt terug in *The Sinner*.⁹⁵

De kijkmethode bij YouTubevideo's heeft overeenkomsten met VOD-kijken. Shzr Ee Tan stelt dat men deze video's aanzet om enkel te luisteren omdat de inhoud van de beelden niet interessant genoeg is om te blijven kijken.⁹⁶ Men heeft geen aandacht voor het visuele, maar op de achtergrond is de audio aanwezig. "The result is often an audio-only experience (...) appreciated in a multitasked context."⁹⁷ Op deze manier kijken is geschikt bij videoclip, waar het visuele als het ware in dienst staat van de muziek.⁹⁸ De *audio-only experience* lijkt op Altmans *household flow*, maar dan binnen de kaders van het scherm van de gebruiker.⁹⁹ Bij VOD is het zien van de beelden essentieel om het verhaal te kunnen volgen. De aandacht van

⁸⁹ Zie bijlage 1: 1.20.

⁹⁰ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 55.

⁹¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 58.

⁹² Zie bijlage 1: 19.20, 25.20.

⁹³ Zie bijlage 1: 5.25.

⁹⁴ Gorbman, *Unheard Melodies*, 63-64.

⁹⁵ Zie bijlage 1: 27.20, 45.50.

⁹⁶ Shzr Ee Tan, "'Uploading' to Carnegie Hall: The First YouTube Symphony Orchestra," in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, geredigeerd door Sheila Whiteley en Shara Rambarran (Oxford: Oxford University Press, 2016), 343.

⁹⁷ Tan, "'Uploading' to Carnegie Hall," 343.

⁹⁸ Henry Keazor en Thorsten Wübbena, *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010).

⁹⁹ Altman, "Television/Sound," 42-43.

de kijker wordt weliswaar getrokken op cruciale momenten, maar de muziek bevat zelf geen informatie over het plot.

Conclusie: televisiemuziek in narratieve televisie *on demand*

Het toepassen van conventionele televisiemuziektheorieën op de Netflix Original-serie *The Sinner* heeft uitgewezen dat deze niet altijd meer relevant zijn en dat de rol van muziek in VOD is veranderd door veranderingen in de *televisieflow*. Theorieën over film en nieuwe media zijn bruikbaar om nieuwe inzichten over televisiemuziek in VOD te verwerven. Concepten van het conventionele televisiekijken, waaronder *flow*, spelen een rol bij Netflix Original-series, maar zij hebben niet meer exact dezelfde betekenis of werking.¹⁰⁰ *Flow* speelt een rol bij het aantrekken en vasthouden van kijkers. Dit gebeurt door middel van *cliffhangers* en de optie om samenvattingen en openingstitels door te klikken. De *flow* eindigt bij Netflix Original-series pas op het moment dat de kijker hier bewust voor kiest door een aflevering te pauzeren. Afleveringen worden nooit onderbroken door reclames. Muziek hoeft dus geen functies met betrekking tot het creëren van overgangen van extradiëgetische *sequences*, zoals het aankondigen van reclameblokken of nieuwsbulletins, te vervullen. Het definiëren van een omroep door middel van muziek is niet relevant bij VOD, omdat deze er niet is. Uricchio's *program hooks* en *hot starts* komen niet voor bij VOD omdat deze niet meer van toepassing zijn in de *flow* van VOD.¹⁰¹ Wel wordt het duidelijk gemaakt dat je via Netflix kijkt doordat aan het begin van elke aflevering het logo getoond wordt, gecombineerd met het muzikale leidmotief.¹⁰² De muziek onder de openingstitels zijn bij het conventionele televisiekijken functioneel in de *flow* omdat ze aankondigen dat een programma begint.¹⁰³ Bij VOD is dit niet van belang omdat de kijker kijkt wat diegene zelf op dat moment heeft aangeklikt. Muziek onder openingstitels kan wel functioneel zijn om een bepaald publiek aan te trekken.¹⁰⁴

In de soundtrack van *The Sinner* is een aantal intradiëgetische televisiemuziekfuncties relevant. De soundtrack ondersteunt het narratief en het begin en einde van de aflevering worden aangegeven.¹⁰⁵ Het overdragen van informatie, wat Altman noemt als een belangrijke functie van televisiemuziek, speelt geen rol, maar belangrijke momenten worden wel geaccentueerd.¹⁰⁶ Altmans theorie over *household flow* is vergelijkbaar met Tans *audio-only*

¹⁰⁰ Uricchio, "Television's Next Generation," 178-180.

¹⁰¹ Uricchio, 173.

¹⁰² Zie bijlage 1: 0.00.

¹⁰³ Rodman, *Tuning In*, 22.

¹⁰⁴ Rodman, *Tuning In*, 33.

¹⁰⁵ Rodman, 21.

¹⁰⁶ Altman, "Television/Sound," 42-43.

experience.¹⁰⁷ Beide zijn minder van toepassing op VOD omdat er geen sprake is van een *programming flow* aangezien de kijker deze zelf kan bepalen. De audio verstrekt te weinig informatie om het verhaal zonder beelden te kunnen volgen.¹⁰⁸ Het idee van audiovisuele *hooks* uit Vernallis' theorie over videoclips is toepasbaar op televisiemuziek.¹⁰⁹ Televisie- en filmfuncties van respectievelijk Bowman en Copland zijn grotendeels toepasbaar op *The Sinner*.¹¹⁰ In dit opzicht is de muziek in de serie niet revolutionair anders dan conventionele televisiemuziek. Het grootste verschil is dat de *programming flow* uit conventionele televisie niet meer bestaat bij VOD. VOD vertoont que *flow* eerder overeenkomsten met film dan met het conventionele televisiekijken. Muziek heeft een minder nadrukkelijke rol in het aangeven van de verschillende onderdelen van de *televisieflow*. Deze elementen vormden een significant onderdeel van televisiemuziek en zijn grotendeels verdwenen in Netflix Original-series.

De rol die televisiemuziekfuncties hebben is, ondanks dat veel conventionele theorieën toepasbaar zijn, veranderd. De veranderingen in de *programming* en *televisieflow* hebben een dusdanig effect op televisiemuziek dat het nodig is om enkele elementen te moderniseren om naadloos aan te sluiten bij de esthetiek van het nieuwe televisiekijken. Film- en televisiemuziekfuncties evenals theorieën over nieuwe media kunnen gebruikt worden als basis voor het ontwikkelen van theorieën voor muziek in VOD-televisie. Op de vergelijking met filmmuziektheorieën kan dieper worden ingegaan om te bekijken of muziek in VOD meer kenmerken deelt met het medium film. Filmgenres kunnen naast televisiegenres gelegd worden om te vergelijken op welke manier de soundtrack vergelijkbare of verschillende functies vervult. Andere televisiegenres die *on demand* worden uitgezonden kunnen bestudeerd worden om te onderzoeken of muziek hierin andere functies vervult dan in narratieve televisie om zo een breder scala aan theorieën voor VOD-televisie te ontwikkelen.

¹⁰⁷ Tan, "‘Uploading’ to Carnegie Hall," 343.

¹⁰⁸ Altman, "Television/Sound," 42.

¹⁰⁹ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 156.

¹¹⁰ Rodman, *Tuning In*, 112; Copland, "Tip to Movie-Goers," 107.

Geraadpleegde bronnen

Altman, Rick. "Television/Sound." In *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, geredigeerd door Tania Modleski. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Anderson, Nate. "Netflix Offers Streaming Movies to Subscribers." *Ars Technica*. 16 januari 2007. Laatst geraadpleegd op 15 december 2017.
<https://arstechnica.com/uncategorized/2007/01/8627/>.

Beverley, A, Bondad-Brown, Ronald E. Rice en Katy E. Pearce. "Influences on TV Viewing and Online User-Shared Video Use: Demographics, Generations, Contextual Age, Media Use, Motivations, and Audience Activity." *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56, nr. 4 (2012): 471-493.

Campos, Antonio, regisseur, Derek Simonds, schrijver, met Jessica Biel, Christopher Abbott en Dohn Norwood. *The Sinner*. Seizoen 1, aflevering 1, "Part I." Uitgebracht op 2 augustus 2017, op Netflix. <https://www.netflix.com/title/80175802>.

Copland, Aaron. "Tip to Movie-Goers: Take off Those Ear-Muffs." In *Aaron Copland: Selected Writings: 1923-1972*, geredigeerd door Richard Kostelanetz, 104-110. New York: Routledge, 1949.

Deaville, James. "A Discipline Emerges: Reading Writing about Listening to Television." In *Music in Television: Channels of Listening*, geredigeerd door James Deaville, 7-34. New York: Routledge, 2011.

Elferen, van Isabella. "Music of Other Spheres: Diagonal Time and Metaphysics in *Lost*." *Science Fiction Film and Television* 3, nr. 2 (2010): 253-270.

Enli, Gunn en Trine Syvertsen. "The End of Television? Again! How TV is Still Influenced by Cultural Factors in the Age of Digital Intermediaries." *Media and Communication* 4, nr. 3 (december 2015): 142-153.

Gerbarg, Darcy, Eli Noam. "Introduction." In *Internet Television*, geredigeerd door Eli Noam, Jo Groebel, Darcy Gerbarg. New Jersey: Mahwah, 2004.

Gorbman, Claudia. "Narrative Film Music." *Yale French Studies*, nr. 60 (1980): 183-203.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Hassler-Forest, Dan. *Transmedia: Verhalen vertellen in het digitale tijdperk*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

Keazor, Henry en Thorsten Wübbena. *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Kirchman, Ronit. "About: Biography." Laatst geraadpleegd op 12 januari 2018.

<http://ronitkirchman.com/about/biography>.

Lotz, Amanda D. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Michigan: University of Michigan Library, 2017.

Lotz, Amanda D. *The Television Will Be Revolutionized*. New York; Londen: New York University Press, 2007.

McLuhan, Marshall. "The Medium is the Message." In *Media and Cultural Studies*, geredigeerd door Meenakshi Gigi Durham en Douglas M. Kellner, 107-116. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Nichols-Pethick, Jonathan. *TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama*. New York: Routledge, 2012.

Omroep MAX. "Over MAX: Over Omroep MAX." Laatst geraadpleegd op 1 december 2017. <https://www.omroepmax.nl/over-max/over-omroep-max/>.

Rodman, Ronald W. *Tuning In: American Narrative Television Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Simonds, Derek, schrijver. *The Sinner*. Met Jessica Biel, Christopher Abbott en Dohn Norwood. Uitgebracht op 2 augustus 2017, op Netflix. <https://www.netflix.com/title/80175802>.

Speidel, Lina. "The Wire." In *Cop Shows: A Critical History of Police Dramas on Television*, geredigeerd door Roger Sabin, 154-160. Jefferson: McFarland & Company, 2015.

Stam, Robert, Robert Burgoyne en Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londen: Routledge, 1992.

Tan, Shzr Ee. "'Uploading' to Carnegie Hall: The First YouTube Symphony Orchestra." In *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, geredigeerd door Sheila Whiteley en Shara Rambarran, 335-354. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Uricchio, William. "Television's Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow." In *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, geredigeerd door Lynn Spigel en Jan Olsson, 163-182. Durham: Duke University Press, 2005.

Uricchio, William. "The Future of a Medium Once Known as Television?" In *The YouTube Reader*, geredigeerd door Pelle Snikkars en Patrick Vonderau, 24-39. Londen: Wallflower Press, 2009

Vernallis, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004.

Williams, Raymond. "Programming as Sequence or Flow." In *Media Studies: A Reader*, geredigeerd door Sue Thornham, Caroline Bassett en Paul Marris, 231-237. New York: New York University Press, 1996.

Winters, Ben. "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space." *Music & Letters* 91, nr. 2 (mei 2010): 224-244.

Bijlage 1: Analyse “Part I,” *The Sinner*

In deze analyse is enkel de non-diëgetische soundtrack van de eerste aflevering van de Netflix Original-serie *The Sinner* opgenomen. De soundtrack van de serie is geproduceerd door de componiste Ronit Kirchman. Zij componeert muziek voor film, televisie, theater en dans, multimedia-installaties en concertpodia. Nagenoeg alle muziek is elektronisch geproduceerd.

Tijd	Visueel/narratief	Auditief
0.00	Witte achtergrond, de rode letters “NETFLIX” komen in beeld	Twee tomslagen. Na de laatste horen we één toon.
0.10	Zwarte achtergrond, de witte letters “A NETFLIX ORIGINAL SERIES” komen in beeld	
0.15	Naakte vrouw zwemt in natuurwater	Soort kort eendengekwaak. Klotsend water, geheimzinnige, elektronische, golvende beweging in de toon. Kinderstem zegt een gebed op. Elektronische golfbeweging versnelt en er komen meer stemmen bij.
0.45	Na plotselinge stilte: zwart beeld	Crescendo ruisklank die plotseling stopt
1.00	<u>Openingstitels</u> : geanimeerde beelden, soort vervlekken op wit papier waar de camera doorheen lijkt te zoomen. Ze monden uit in de contouren van een gezicht. Daaroverheen komt de tekst “THE SINNER” in beeld. Daarna wordt het beeld zwart.	Lange, hoge toon en doffe dreunen die een soort <i>pulse</i> geven. Snijdende, hogere toon komt erbij. Als de tekst in beeld komt is de spanning op een hoogtepunt. Als het beeld zwart wordt, sterft het geluid langzaam weg.
1.20	We zien Cora aan het werk in een werkplaats.	Diëgetische muziek op de achtergrond: popmuziek/bandje
2.20	Cora en Mason zitten in de auto. Mason rijdt.	Diëgetische muziek op de autoradio: rapmuziek met drums en gitaar.
3.30	Cora en Mason zijn bij zijn ouders thuis en hebben een gesprek aan tafel. Het beeld zoomt in op Cora. Na het gesprek loopt het stel met hun zoontje weg.	Onder het gesprek horen we een lange, hoge toon en het geluid van krekels. Als het beeld inzoomt bouwt de spanning in de muziek op doordat het luider en intenser wordt. De muziek wordt luider, het akkoord wordt voller en er komt meer bas bij. Er wordt hierdoor een soort geheimzinnige, afwachtende sfeer neergezet. Dan sterft de muziek weg.
5.25	Mason en Cora zijn in de badkamer. Hij loopt weg en laat haar alleen achter. We zien haar in de spiegel.	Lange, lagere, dreigende toon met daarboven elektrische effecten van hoge, gitaarachtige geluiden.
5.40	Er komt een donker patroon in beeld.	We horen een harde, golvende toon en een hoge pieptoon daarboven.
5.43	Cora en haar man komen terug in beeld.	Het wordt stil. Daarna horen we weer de dreigende lange toon.
	Visueel lijkt het constant alsof er niks aan de hand is, maar de muziek doet anders vermoeden. Het lijkt dus alsof de spanning die de muziek verklankt zich afspeelt in Cora’s hoofd.	Metadiëgetische muzikale spanning die Cora’s zorgen verklankt.
7.20	Cora, Mason en hun zoontje zitten in de auto.	Diëgetische muziek op de autoradio: rapmuziek met piano.

8.20	Cora speelt met haar zoontje op het strand. Er lijkt niks aan de hand te zijn.	Plotseling komt de dreigende toon terug. We horen hoge strijkers en een soort celesta of harpachtig geluid. Er wordt een trage melodie gespeeld. Het geluid wordt steeds elektronisch van klank.
8.30	Cora loopt het water in.	De muziek wordt luider en voller van klank met lange noten in de strijkers. We horen een twijfelachtige, afwachtende, onregelmatige melodie. Als die stopt horen we lange, lagere noten.
9.50	We zien Cora voorbij een gespannen lijn zwemmen terwijl de camera uitzoomt.	De muziek wordt luider.
10.00	Cora stopt met zwemmen en kijkt om zich heen.	De muziek sterft weg. We horen het geroesemoes aan de waterkant en het klotsen van het water.
10.20	We zien een close-up van Cora, die uitgeput lijkt van het zwemmen. Ze kijkt verward en leeg naar het water. Dan duikt ze onder water.	De golvende klank komt terug.
12.10	Op het strand zit Mason met zijn zoontje. Een kennis komt langs om te vragen of zij bij haar komen zitten. Mason zegt dat hij niet weet waar Cora is. Daarna zien we Cora hoestend en spugend boven water komen en horen we Mason haar roepen.	
11.50	Cora komt terug op het strand en doet alsof er niks aan de hand is.	
12.15	Cora en Mason zitten op hun handdoek op het strand. Andere strandbezoekers draaien muziek op een radio. Dan komen zij in beeld. Een jongen en een meisje zijn aan het zoenen. Hij pakt haar vast.	Diëgetische muziek uit de radio van mensen op het strand. Als zij in beeld komen wordt de muziek luider. We horen voornamelijk de bas en de zang. Het is een funk-achtige popsong van een bandje.
12.30	Het meisje zet een ander nummer aan via haar telefoon.	Diëgetische muziek uit de radio: "Huggin and Kissin" van Big Black Delta. Het is een new wave-achtig nummer met een jaren tachtig stijl en veel synthesizerklanken.
13.40	Close-up van Cora in beeld	Alle achtergrondgeluiden verdwijnen als Cora in beeld komt. De muziek wordt plotseling luider.
14.20	Cora staat op met het mes waarmee ze fruit aan het snijden was in haar vuist.	De muziek verplaatst zich weer naar de achtergrond en de omgevingsgeluiden keren terug.
14.25	Cora steekt de jongen die naar de muziek aan het luisteren was.	De muziek speelt door, maar is zachter en minder nadrukkelijk aanwezig. We horen het mes door zijn lichaam snijden. We horen mensen gillen. De muziek blijft doorspelen.
15.10	Cora wankelt op haar benen.	De diëgetische muziek die nog steeds te horen was, wordt overstemd door non-diëgetische elektronische geluiden.
15.25	Cora is aangehouden en wordt weggevoerd, in een politieauto gezet en ziet vanuit daar Mason zitten met hun zoontje.	Bij de elektronische geluiden wordt een <i>pulse</i> gevoegd die klinkt als een soort hartslag. Langzamerhand keren de omgevingsgeluiden terug. We horen portofoons van de agenten en

		gepraat van omstanders. Lange, lage tonen van strijkers komen erbij zodra Cora Mason ziet zitten. Ze begint zijn naam te roepen en de <i>pulse</i> stopt.
16.30	We zien rechercheur Ambrose in de auto zitten. Hij bespiedt een vrouw die aan het werk is.	Diëgetische muziek op de auto radio: een band met een zanger. De muziek is zwoel en ondersteunt de situatie dat de rechercheur de vrouw aan het bekijken is (<i>male gaze</i>).
18.25	Ambrose begint tijdens het onderzoek ineens te praten over de bomen aan de overkant van het water. De andere rechercheurs snappen het niet en kijken verward.	Onheilspellende lange noot sneakt in om de dialoog te ondersteunen. De muziek versterkt de verwarring van de personages.
18.30	Met een schok belanden we in de volgende scène. Er worden foto's gemaakt van de bebloede Cora.	De toon blijft. Het akkoord wisselt als de agente begint te praten. Er komt een doffe <i>pulse</i> bij als een soort hartslag.
19.20	Cora staat onder de douche. Dan zien we een soort flashback naar Cora's jeugd. De beelden en geluiden lijken zich af te spelen in Cora's hoofd. Dan roept de agente Cora's naam en zet ze de douche uit als ze niet reageert.	We horen nog steeds dezelfde muziek. Dan horen we weer het kind dat een gebed opzegt. Als het kind in beeld komt, blijven de strijkers/synthesizer, maar de <i>pulse</i> verdwijnt. De muziek lijkt, evenals de beelden, metadiëgetisch. De muziek verklankt Cora's gevoel/psychologie. De muziek stopt als de agente de douche uitzet en Cora terug bij bewustzijn komt.
21.20	Ambrose en zijn collega ondervragen Cora. Als Ambrose Cora vraagt waar Cora de jongen heeft gestoken, zien we een flashback van Cora naar de moord op het strand. Het donkere patroon komt terug in beeld. Cora komt weer bij bewustzijn als Ambrose "Mrs Tanetti" roept. Cora vertelt waar ze hem stak. Ambrose zegt: "Why kill him?"	Als Cora de flashback heeft horen we een diepe, zware, lage ruisklank. Als ze weer bij bewustzijn komt, wordt het stil. Als Cora vertelt over de moord, horen we een snijdende, galmende toon. Als Ambrose vraagt waarom ze de moord pleegde horen we vier slagen op een tom. Hier wordt een belangrijk moment geaccentueerd door de muziek. Vervolgens blijft het klankveld op de achtergrond liggen. De <i>pulse</i> verdwijnt. Hierdoor ontstaat een raadselachtige sfeer die benadrukt dat de personages niet snappen wat er is gebeurd en waarom Cora de moord pleegde.
25.05	Cora zegt: "I don't know." "I just did it."	We horen crescendo's en decrescendo's en een golvende beweging in het klankveld. Dit versterkt de spanning in de ruimte. Als ze zegt "I just did it" wordt de muziek dissonanter en luider waardoor het onheilspellende element nog sterker wordt.
27.20	Overgang van de ene naar de andere scène. We zien Mason in de auto bij het politiebureau staan. Dan rijdt hij weer weg. Dan wordt het beeld zwart.	De toon blijft liggen als de volgende scène in beeld komt. Gedurende de hele scène blijft de toon liggen. Als de scène is afgelopen wordt het stil.
27.50	Ambrose observeert Cora van achter zijn bureau. Ze wordt meegenomen naar de gevangenis.	De klankvelden keren terug zodra ze meegenomen wordt.
28.35	We zien de politieauto van Ambrose vanaf boven gefilmd over een weg door de bossen rijden.	We horen elektronische drums, bas en synthesizers. De muziek heeft een strak ritme. Op de achtergrond blijft de hele tijd de lange noot liggen.

29.40	We zien de celdeur van een gevangenis. Daarna komt Cora, die in de cel zit, in beeld. Ze slaat en schopt wanhopig om zich heen.	We horen Cora schreeuwen. Als ze in beeld komt, speelt plotseling het popliedje dat klonk tijdens de moord op het strand. De muziek is niet diëgetisch, maar speelt zich af in Cora's hoofd (metadiëgetisch).
30.40	Het donkere patroon komt in beeld. We zien een flashback van de moord.	We horen harde dreunen en de metadiëgetische muziek komt op de achtergrond. Tijdens de flashback van de moord komt de muziek weer terug. Aan het einde van de scène stopt de muziek abrupt.
31.00	Ambrose bekijkt de foto's die van Cora zijn gemaakt na de moord.	We horen een snelle golvende beweging van elektronisch geproduceerde geluiden met daarboven een lange noot.
34.00	Ambrose bezoekt het strand. Dan komt zijn auto in beeld. Ambrose moet er zo snel mogelijk achter komen waarom Cora de moord gepleegd heeft zodat zij strafvermindering kan krijgen.	Synthesizer akkoord, lange noot. Als de auto in beeld komt, komen er een strakke <i>pulsebeat</i> en elektronische effecten bij. De <i>pulse</i> is een soort kleine, subtiele, maar aanwezige shaker met een bassdrum. Het lijkt de psyche van Ambrose te verklanken die aan een soort race tegen de klok begint.
36.00	In een flashback denkt Mason terug aan de moord en vertelt erover.	We horen een lange, scherpe, snijdende, hoge toon. Als de flashback stopt en Mason weer in beeld komt, stopt de muziek.
36.45	Flashback naar Cora's jeugd. Het zieke babyzusje van Cora komt in beeld.	Elektronisch geproduceerde klankvelden. Als de zieke baby in beeld komt, wordt het akkoord dissonanter.
41.40	Telefoongesprek tussen de rechercheurs.	Dreigende, spannende, afwachtende muziek met daaronder de beat van de shaker die de race tegen de klok verklankt.
44.40	Ambrose heeft een gesprek met een van de aanwezige vrienden van het slachtoffer van de moord. Hij vertelt over de moord. Flashbacks van de moord komen in beeld.	Tijdens het gesprek sneakt een lange toon in. Er komen elektronische effecten bij. Als de jongen over de moord vertelt komen er dissonante akkoorden, tijdens de flashback vertelt de jongen verder, er gebeurt niks afwijkends in de muziek. Als Ambrose een conclusie trekt, wordt de muziek luider en de beat duidelijker.
45.50	De rechter spreekt de aanklacht uit en ze vraagt of Cora een bekentenis af wil leggen, ze is close-up in beeld en zegt "ja."	De muziek van de vorige scène blijft doorspelen tijdens de rechtzaak. De bassdrum en toms zijn duidelijk aanwezig. De muziek wordt steeds luider.
46.15	<u>Aftiteling</u> : Op het moment dat de laatste scène is afgelopen wordt het beeld zwart en begint de aftiteling.	Dezelfde muziek blijft doorspelen, als het beeld zwart wordt, zet er een elektrische gitaarmelodie met veel glissando's in. Verder horen we elektronische drumcomputer (bass en snare).