

Kwaadaardige Klanken

EEN INTER-MEDIALE ANALYSE VAN NOSFERATU (1922),

HORROR OF DRACULA (1958) EN BRAM STOKER'S DRACULA (1992)



Bachelorscriptie van Daniëlle de Roo

Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

April 2012

studentnummer: 3200183

email: d.m.deroo@students.uu.nl

tel.: 0639780484

scriptiebegeleider: Prof. Dr. Emile Wennekes

INHOUDSOPGAVE

Introductie	2
Filmmuziek en het Bovennatuurlijke	3
<i>Nosferatu</i> (1922), een inter-mediale analyse	7
<i>Horror of Dracula</i> (1958), een inter-mediale analyse	8
<i>Bram Stoker's Dracula</i> (1992), een inter-mediale analyse	10
Conclusie	13
Bibliografie	14

KWAADAARDIGE KLANKEN

Een inter-mediale analyse van Nosferatu (1922), Horror of Dracula (1958) en Bram Stoker's Dracula (1992).

Introductie.

In dit essay zal ik een inter-mediale analyse gaan maken van de films *Nosferatu* (1922), *Horror of Dracula* (1958) en *Bram Stoker's Dracula* (1992), waarbij ik probeer te reconstrueren hoe de traditionele monsterachtige en griezelige beeldvorming van Dracula zich heeft ontwikkeld naar een complexere identiteit waarbij de combinatie van het menselijke aspect met het monsterlijke en duistere, de mystiek en het magische gehalte rondom de vampier intensifieert. Hierbij zal ik mij specifiek richten op de rol van filmmuziek in dit proces, omdat filmmuziek een abstract en uniek medium is dat de potentie heeft om een extra dimensie toe te voegen aan de complexiteit van Dracula. Muziek wordt al lange tijd gebruikt als belangrijke ondersteuning in bijvoorbeeld toneelstukken, zoals het Italiaanse *Commedia dell'Arte*. Later heeft zich dit ontwikkeld tot een absolute hoofdrol in opera's, omdat muziek niet alleen in staat blijkt te zijn om mensen op emotioneel niveau te bereiken, maar ook verschillende connotaties met zich mee kan brengen, waardoor het een extra dimensie toevoegt aan de uitbeelding van een verhaal. Muziek, als absoluut medium, bevat geen vaste connotaties, maar is wel in staat om een 'herkenbaar gevoel' op te roepen, bijvoorbeeld een onaangenaam gevoel bij het horen van de traditionele klanken van horrormuziek. Claudia Gorbman is één van de theoretici die deze connotatieve eigenschap van filmmuziek heeft beschreven: 'It *interprets* the image, pinpoints and channels the "correct" meaning of the narrative events depicted.'¹ Zij beschrijft de capaciteit van filmmuziek om het beeld op een bepaalde manier te interpreteren, deze semiotische benadering ondersteund de gebeurtenissen op het scherm en versterkt de 'juiste' betekenis van de gebeurtenissen op het scherm. De centrale vraag die ik daarom stel in dit onderzoek is: 'Hoe wordt filmmuziek ingezet als manipulatief middel voor het creëren van het beeld Dracula? En hoe heeft dit zich ontwikkelt?

De selectie van de drie casestudies is gebaseerd op verschillende aspecten. Ten eerste heb ik specifiek gekozen voor films waarin 'klassieke' filmmuziek wordt gebruikt in plaats van popmuziek, dit heeft te maken met de eerder genoemde connotaties van filmmuziek. Popmuziek bevat een bepaalde muzikale *standard* die vaak al connotaties bevat

¹ Gorbman, Claudia. 'Why Music? The Sound Film and its Spectator.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge, 2008: 40.

die een nieuwe uitbeelding van *Dracula* zou kunnen belemmeren. Ter illustratie van dit bezwaar noem ik een citaat van K.J. Donnelly over *stock music*, oftewel het hergebruik van popmuziek in Britse televisieprogramma's:

It is unlike the overwhelming majority of context-specific feature film music, and is usually written blind, without seeing any images.²

Het tweede punt is dat deze drie films grotendeels een representatieve verfilming zijn van het originele boek van Bram Stoker, dit is belangrijk om een goede vergelijking te maken tussen de manier waarop verschillende regisseurs in verschillende tijdsperiodes een eigen interpretatie hebben gegeven aan een meesterwerk op het gebied van de vampierliteratuur. Ten slotte vind ik de grote tijdsduur tussen deze films van belang om een duidelijk overzicht te presenteren van de filmmuzikale ontwikkeling die de uitbeelding van *Dracula* heeft doorgemaakt. In het eerste hoofdstuk zal ik uitleggen wat de connectie is tussen filmmuziek en het bovennatuurlijk en waarom specifiek filmmuziek als ideaal middel gezien kan worden om het bovennatuurlijke uit te beelden. Vervolgens zal ik in de inter-mediale analyses illustreren op welke verschillende manieren muzikale effecten zijn ingezet voor de beeldvorming van *Dracula*.

Filmmuziek en het bovennatuurlijke

Filmmuziek neemt een prominente rol in bij het creëren van de identiteiten van filmpersonages. Filmmuziek bevat specifieke, belangrijke aspecten dat dit abstracte medium in staat stelt om het bovennatuurlijke element op een unieke en krachtige wijze naar voren te brengen. Isabella van Elferen benadrukt in haar essay 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' de karakteristieken tussen literaire beschrijvingen van *vampire sound* of vampiergeluid en het bovennatuurlijke karakter van de vampier zelf. Zij stelt dat vampiergeluid, voortkomt uit een niet bestaande wereld, en daarom is afgescheiden van de oorspronkelijke bron van het geluid. Net zoals de vampier, die door zijn bestaansvorm is afgescheiden van zijn lichaam. Ook benadrukt ze de temporele en ruimtelijke scheiding tussen vampiergeluid en de fysieke aanwezigheid van de vampier, vampiergeluiden bestaan immers vaak uit echo's van het verleden of een aankondiging van de komst van de vampier, een glimp van de toekomst.³

² Donnelly, K.J. 'Tracking British television: pop music as stock soundtrack to the small screen.' *Popular Music* 21/3 (2002): 333.

³ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 106.

Een ander belangrijk punt dat ze maakt is de connectie tussen vampiergeluid en opgenomen geluid. Beiden zijn fysiek, temporeel en ruimtelijk gescheiden van de oorspronkelijke bron van het geluid:

[...]recording and replaying sound means disconnecting "live" sound from its origin, thereby making it un-live while it is also un-dead. Recorder voices are phantom voices that, like phantom pain, are the ghostly, haunting remainders of their former physical self: for this reason early recording technology was received with as much fear as enthusiasm (cf. Sterne, Chapter 6).⁴

Filmmuziek deelt hierbij een zeer belangrijk kenmerk met de bestaansvorm van de bovennatuurlijke vampier, *un-dead*.

Het spokende effect van de opgenomen filmmuziek in films met een bovennatuurlijk thema wordt ook door andere theoretici beschreven. K.J. Donnelly beschrijft in het onderstaande citaat het bovennatuurlijke element van non-diëgetische muziek. Een onzichtbare en mysterieuze kracht die hij omschrijft als een geest of demon, die niet alleen functioneert als een ondersteuning van het verhaal, maar door deze bovennatuurlijke eigenschap ook in staat is om een extra dimensie toe te voegen:

Film music 'haunts' films, both as ghostly references to somewhere else and something else, and as a mysterious demonic manipulative device. Music in films contains ghostly trace of music and sound that are not fully materialised, while the film music demon involves an (unsubtle) rise in music power in an attempt to possess the audience.⁵

[...] non-diegetic music acts as a 'supernatural' element within the worlds constructed by cinema, and also manifests an emotional passion and irrational force in films – rather than simply being functional or consistently and reassuringly tame. Describing it as a 'demon' poses film music as bursts of pure effect, not simply as a clarification of screen activity, or a 'communicational' discourse reducible to a couple of semiotic turns.⁶

Van Elferen sluit aan bij de theorie van Donnelly over 'ghostly references to somewhere else and something else', door te benadrukken dat de relatie tussen de spectrale dimensie en de zichtbare realiteit wordt versterkt door de connotaties die filmmuziek met zich mee kan brengen:

When cinematic vampire sound turns into vampire music its spectral relation to corporeality, time and space is further intensified through music's nearly infinite associativity: much more than single sounds, music can arouse an endless and incredibly immersive chain of connotations.⁷

Het effect van muzikale connotaties die vaak onbewust meespelen bij het ontstaan van beeldvorming is al eerder in dit essay beschreven door Claudia Gorbman. Gorbman beschrijft twee concepten die belangrijk zijn bij het analyseren van de rol van filmmuziek, het semiotische effect van *anchorage* en een psychologische effect, *suturing of bonding*. De term

⁴ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 106.

⁵ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 22.

⁶ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 22-23.

⁷ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 107.

ancrage, welke is bedacht door Barthes, gaat over de betekenis die muziek aan een bepaalde filmscène toekent:

This primarily semiotic functioning of music, then, is what Barthes called *ancrage* in connection with the photograph caption. Music, like the caption, anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safely channeled signified.⁸

De term *suturing* wordt onschreven als een psychologisch 'verbindend' effect, waarbij scènes aan elkaar worden verbonden door filmmuziek, maar ook een gebeurtenis die aan een betekenis kan worden verbonden en de kijker die aan het verhaal wordt verbonden.⁹ Deze twee capaciteiten van filmmuziek zijn relevant voor de beeldvorming van Dracula, omdat dit heel duidelijk illustreert wat het effect is van de verbinding tussen filmmuziek en het visuele element. De verbinding tussen het uitgebeelde verhaal aan de ene kant en de semiotische en psychologische bevestiging of versterking hiervan aan de andere kant, voegt een extra dimensie toe aan de identiteitsvorming van Dracula.

De door Van Elferen aangetoonde metafysische overeenkomsten tussen filmmuziek en de identiteit van de vampier, tonen de relevantie aan van filmmuziek als een belangrijk onderdeel in het creatieproces van een bovennatuurlijke identiteit. Donnelly gaat verder in op deze overeenkomsten tussen muziek en het bovennatuurlijke, doordat hij de muziek, vanwege het bovennatuurlijke karakter, beschouwd als een dramatisch personage die onderdeel uitmaakt van de film:

[...], non-diëgetic music appears to have a closer relationship to the horror genre than any other area of cinema. Its 'supernatural' status seems particularly fitting here, often working as another dramatic player in the drama.¹⁰

Donnelly benadrukt hier ook weer de unieke capaciteit van filmmuziek om horror uit te beelden en analyseert de muziek verder door te stellen dat filmmuziek niet alleen functioneert als een 'oproepend' effect, maar ook werkelijk een onderdeel wordt van de materialiteit van het bovennatuurlijke wezen.¹¹ De angstaanjagende, onbehaaglijke of donkere klanken van vampiermuziek vormen hier dus letterlijk een onderdeel van de uitgebeelde identiteit van Dracula. Gorbman's theorie over *bonding* of *suturing* zou dus ook van toepassing kunnen zijn op de verbinding van de abstracte filmmuziek aan het visuele (materiële) beeld van Dracula.

Een ander onderdeel dat de verbinding tussen filmmuziek en het bovennatuurlijke illustreert zijn de overeenkomsten tussen religieuze muziek en filmmuziek. Specifiek in Coppola's film *Bram Stoker's Dracula* worden er ook meerdere muzikale verwijzingen gemaakt

⁸ Gorbman, Claudia. 'Why Music? The Sound Film and its Spectator.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge, 2008: 40.

⁹ Gorbman, Claudia. 'Why Music? The Sound Film and its Spectator.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge, 2008: 39.

¹⁰ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 90.

¹¹ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 92.

naar de religieuze muziek, waar ik verder op in zal gaan in de inter-mediale analyse. Donnelly maakt in het volgende citaat een vergelijking tussen bepaalde vormen van religieuze muziek en filmmuziek:

Film music is a ritualised form of music that is purposeful in much the same way as certain forms of religious music. For example, the organ passages played as priests enter the church is a form of 'overture' preparing the congregation for the forthcoming service, in much the same way that the opening title music prepares the audience for the film world and narrative to come. Furthermore, I would argue that just as this music is usually awe-inspiring and provides a bond to the spiritual, the emotional potency of film music offers something of a portal to the transcendent and experience of every day.¹²

Donnelly beschrijft de rituele overeenkomsten tussen filmmuziek en religieuze muziek, waarbij de muziek in beide gevallen functioneert als een muzikale introductie op de gebeurtenis die gaat volgen, het begin van de film of de kerkdienst. Ook benadrukt hij dat filmmuziek en religieuze muziek beiden een bovennatuurlijk of spiritueel karakter hebben. Dit gegeven maakt vooral de laatste film van Coppola nog interessanter omdat het religieuze element die deze film bevat, op een specifieke manier in de muziek wordt uitgebeeld wat de *gothic* identiteit van Dracula nog meer accentueert.

Alle relationele aspecten tussen filmmuziek en het metafysische of bovennatuurlijke die in dit hoofdstuk zijn besproken geven aan dat filmmuziek zeer relevant is voor de beeldvorming van Dracula. In de hierop volgende analyses zal ik proberen te construeren hoe deze filmmuzikale ontwikkeling zich heeft gemanifesteerd in de betreffende Draculafilms.

***Nosferatu* (1922), een inter-mediale analyse**

De openingscène van *Nosferatu* die ik in deze analyse zal bespreken is een moderne reconstructie van de originele muziek van Hans Erdmann, gearrangeerd door Berndt Heller. De openingsmuziek van *Nosferatu* creëert vanaf het eerste moment een duistere sfeer, het begint in een heel rustig tempo met de mysterieuze klanken van de lage strijkers, vervolgens horen we een syncopische toonherhaling op de piano en met een glissando verschuiven de lage strijkers naar de begintoon van een nieuw thema. Er wordt in een gedragen tempo steeds meer spanning opgewekt door middel van tromgeroffel, een klap op het cimbaal en een paar hoge tonen op een trompet wat allemaal bijdraagt aan het toewerken van het in beeld komen van de titel *Nosferatu: eine Symphony des Grauens*. De muziek geeft aan dat dit de echte introductie is onder andere door het gebruik van hoge strijkers en blaasinstrumenten die een nieuwe melodie spelen, vervolgens vallen de lage strijkers weer bij. Het contrast tussen de hoge en lage tonen, het tromgeroffel, de cimbalen en de veelvuldige trillers in de blazers zorgen ervoor dat de spanning nog meer wordt opgevoerd. De galmende klanken

¹² Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: p. 37.

van de cimbalen vormen een muzikale echo, alsof het een mysterieuze aanwezigheid van iets duisters wil laten weerklinken wat tegelijkertijd niet bestaat, zodra je het geluid hoort is de galm ergens anders, een verschuiving van geluid die bijdraagt aan een versterking van het bovennatuurlijke element. In het volgende citaat beschrijft Van Elferen de functie van een echo in vampiergeluid:

Just like the vampire itself, the sounds it brings forth are echoes of an impossible reality.[...]Because it is often an echo it also is a premonition of the future. Vampire sound, therefore, is transgressive in nature, representing supernatural shifts in embodiment, time and space.¹³

In beeld zien we de namen van de personages, vervolgens zien een korte inleiding van het verhaal, de muziek wordt rustiger en geeft aan de hand van een klassiek einde van een operaouverture aan dat de film begint, dit einde wordt gekenmerkt door twee halve noten en vervolgens een hele noot in een vierkwartsmaat. Het stilistische gebruik van klassieke opera-elementen heeft in deze film een belangrijke functie. De typerende manier van acteren met extreem overdreven gebaren, zoals gebruikelijk in het negentiende-eeuwse toneel is een overblijfsel van een vroegere kunstvorm die hierbij zijn intrede doet in het nieuwe filmmedium. Dit geldt ook voor de duidelijke afsluiting van een muziekstuk waarmee wordt aangegeven dat de scène is afgelopen, ook de klassieke vorm van het muziekstuk en de vele muzikale herhalingen van motieven en de klassieke bezetting zijn afkomstig uit het operagenre. Daarnaast wordt er in beeld aangegeven welke akte er plaatsvindt, net zoals in een opera. Het feit dat *Nosferatu* een stille film is, benadrukt nog meer het belang van de non-diëgetische muziek die hierdoor het alleenrecht heeft gekregen op de muzikale uitbeelding van Dracula.¹⁴

Nosferatu wordt door de muziek geïntroduceerd als een donker, eng en mysterieus figuur, zonder dat hij hiervoor in beeld is geweest. Dit sluit aan bij de theorie van Van Elferen over de transgressieve karakteristieken van vampiergeluid of vampiermuziek, 'representing supernatural shifts in embodiment, time and space'.¹⁵ Er vind een versterking van het bovennatuurlijke plaats, doordat de aanwezigheid van de vampier door de muziek wordt aangekondigd zonder dat we een fysieke verschijning in beeld zien, dit draagt bij aan het mysterie rondom Dracula. De manier waarop het beeld van *Nosferatu* wordt opgewekt

¹³ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 106.

¹⁴ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 108.

¹⁵ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 106.

komt onder andere tot stand door het gebruik van klassieke muzikale middelen om horror uit te beelden, zoals de traditionele instrumentatie, het tromgeroffel, de cimbalen, lage strijkers in combinatie met hoge strijkers en blazers, de glissando's en trillers. Kathryn Kalinak beschrijft in een inter-mediale analyse van de *main title* van *Vertigo*, het onrustige effect wat onder andere wordt opgeroepen door een accentverschuiving in de muziek,¹⁶ dit is ook het geval bij de syncopische toonherhaling van de pianopartij in *Nosferatu*. Daarnaast benadrukt Kalinak dat het gecombineerde gebruik van een zeer lage met een hoge toonhoogte en het gebruik van *sforzando's*, ook een onrustig of onaangenaam gevoel opleveren. Dit draagt in *Nosferatu* ook bij aan het griezelige beeld. Maar het gebruik van extreme dissonantie, wat tegenwoordig vaak wordt gebruikt om iets engs of onnatuurlijks uit te beelden, is in deze film nog niet heel sterk aanwezig. We horen dit bijvoorbeeld wel zodra Jonathan Harker wordt opgehaald met een koets door iemand die uiteindelijk *Nosferatu* zelf blijkt te zijn. Het gebruik van dissonante melodielijnen in de hoge vioolpartijen, die uiteindelijk langzaam omlaag 'dwarrelen' zodra *Nosferatu* dichterbij komt, en uiteindelijk neerkomend op een dissonante samenklank waarbij tegelijkertijd een klap op de trom wordt gegeven, draagt ook bij aan het onaangename of onnatuurlijke gevoel. De extreme dissonantie is echter wel sterk aanwezig in de openingscène van de tweede film.

Horror of Dracula (1958), een inter-mediale analyse

De openingscène van *Horror of Dracula* begint met donkere, zware muziek wat gelijk aansluit bij de grauwe beelden op het scherm. De rode letters roepen een associatie op van het bloed wat de vampier drinkt. Belangrijke muzikale aspecten zijn de extreem atonale harmonie en de harde, dissonante klanken van de blazers in combinatie met een aanhoudende ritmische, zware slag op de pauken. De hardheid van de dissonantie wordt nog meer versterkt door het timbre van de blazers, deze instrumentatiekeuze vergroot het onaangename geluid in deze scène. Donnelly benadrukt het gebruik van 'onopgeloste dissonantie' als een standaard manipulatief middel om horror uit te beelden.¹⁷ Het onaangename gevoel wat ontstaat wanneer dissonanten niet oplossen in tonale muziek, is echter niet altijd de reden dat wij de dissonante klanken in horrormuziek niet prettig vinden klinken. Horrormuziek komt immers niet altijd voorkomt uit een tonaal systeem, daarom ligt de reden hiervoor wat genuanceerder:

[...], as much dissonant music does not suggest the possibility of tonal resolution, and, indeed, some of it is not based strongly in the tonal system (with its harmonic rules and logics of standard chord progression) anyway.¹⁸

¹⁶ Kalinak, Kathryn. 'The Language of Music. A brief analysis of *Vertigo*.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge, 2008: 18.

¹⁷ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 90.

¹⁸ Donnelly, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing, 2005: 91.

De spanning in de openingsscène wordt ook versterkt door een slag op het cimbaal en de scherpe hoge klanken van het unisono vioolspel wat vervolgens wordt ondersteunt door de blazers . Het langzame tempo en de ritmische accenten sluiten aan bij de beweging van het beeld, het gaat een bepaalde richting op. Hier is sprake van een *synch point*, wat door Chion wordt omschreven als : ‘a salient moment of an audiovisual sequence during which a sound event and a visual event meet in synchrony’.¹⁹ Wanneer het graf van Dracula steeds dichterbij komt neemt het volume en dissonantie van de muziek toe totdat er een climax wordt bereikt als de naam Dracula in beeld is. De muziek bereikt dit hoogtepunt door een roffel van de pauken. De functie van de muziek in deze scène is het ondersteunen van de visuele gebeurtenissen op het scherm. De muziek zorgt er vooral voor dat er een griezelige sfeer wordt gecreëerd, wat natuurlijk past bij onze interpretatie van Dracula. De atonale en dissonante muziek zorgt voor een versterking van het duistere en gevaarlijke karakter van Dracula.

De eerste vampierbeet van Dracula wordt in deze film niet volledig gevisualiseerd. Het cruciale moment waarin Dracula zijn slachtoffer aanvalt wordt overgelaten aan de fantasie van het publiek, de karakteristieke griezelige muziek en het beeld van een oudere bijtafdruk in de nek van het slachtoffer zorgen voor een completering van het beeld. De scène begint met mysterieuze, licht griezelige muziek wat wordt veroorzaakt door een soort galmend geluidseffect en het herhalende patroon van snelle metaalachtige klanken, wat van een vibrafoon zou kunnen zijn. Op de achtergrond spelen de strijkers zachte glissando's. Zodra Lucy de balkondeur opent, horen we een windvlaag (diëgetisch geluidseffect). Langzaam wordt het volume versterkt en begint de toonhoogte van de muziek te stijgen. Op het hoogtepunt van de muziek is de verwachting dat Dracula in beeld verschijnt, maar er vindt echter een audiovisuele stop plaats, doordat de camera overgaat naar een andere scène met Van Helsing. Chion noemt dit verschijnsel een *double break*, ‘a synchronous cut in both sound and image track’.²⁰ Wanneer de scène weer verdergaat vindt er een climax plaats in de muziek, het beeld vertoont een close-up van Dracula en de muziek refereert weer aan het openingsmotief. Aangezien dit herkenbare motief steeds terugkomt als Dracula in beeld komt kunnen we dit een muzikaal ‘leidmotief’ noemen, elke herhaling van dit motief kondigt de aanwezigheid van Dracula aan. Van Elferen beschrijft dat het leidmotief in vampiermuziek vaak draait om drie thema's: 'ghostliness, otherness, and danger':

¹⁹ Chion, Michel. *Audiovision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 58.

²⁰ Chion, Michel. *Audiovision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 59.

While non-diegetic vampire music is built on the principle of phantom sound, more explicitly spectral sounds are often used in specific leitmotifs to express the vampire's ghostly nature.²¹

In het geval van *Horror of Dracula* roept het harde dissonante geluid van het leitmotief gelijk een onnatuurlijk, duister of dreigend gevoel op, wat aansluit bij de analyse van Van Elferen:

Vampiric otherness is consistently treated as threatening and dangerous in the Hammer Dracula films, [...]²²

Opvallend in deze film is dat naast de traditionele duistere, monsterlijke en onnatuurlijke Dracula hier een nieuwe, bijna menselijk karakterisering van Dracula plaatsvindt. Hij wordt in bepaalde scènes (waar non-diegetisch geluid afwezig is) geportretteerd als een galante, aristocratische man. In de filmscènes waarin de ware duistere en onnatuurlijke (of bovennatuurlijke) aard van Dracula naar voren komt, wordt filmmuziek, of in deze film, vooral traditionele horrormuziek ingezet als manipulatief middel om de duistere kant van Dracula te benadrukken.

De muzikale uitbeelding van Dracula wordt in deze film vooral gevormd door de traditionele effecten van horrormuziek. Onopgeloste dissonantie, atonale harmonie, galmende cimbalen, het gebruik van hard timbre door middel van koperblazers, lage en hoge strijkers, *sforzando's* die versterkt worden door een harde slag op een trommel, crescendo's, tempooversnelling tijdens spannende scènes, muzikale climaxen en glissando's zijn allemaal vormen van traditionele horroreffekten die in *Horror of Dracula* worden gebruikt om het duistere, griezelige of onnatuurlijke uit te beelden. De laatste film van Coppola gaat verder dan deze traditionele horroreffekten.

***Bram Stoker's Dracula* (1992), een inter-mediale analyse**

James Deaville geeft in het boek *Music in the horror film, listening to fear* een muzikale analyse van Francis Ford Coppola's film: *Bram Stoker's Dracula*. Hij beschrijft hierin onder andere het effect van de filmmuziek, gecomponeerd door Wojciech Kilar, op de beeldvorming van Dracula. In het onderstaande citaat beweert hij dat de filmmuziek op een passende manier samenwerkt met Coppola's visualisatie van deze complexe, en steeds identiteitsvernieuwende Dracula:

²¹ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 108.

²² Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 109.

That Kilar's ideas return in ever-changing timbral guises forms a fitting musical counterpart to Coppola's constant re-shaping of character identity, above all through costume changes and—in the case of the Count—the morphing of his body in a continuum from a wolf and a bat to a young/aged human, with horrifying admixtures in between.²³

Dit citaat ondersteunt mijn vraagstelling door te stellen dat de filmmuziek een belangrijke rol speelt bij de beeldvorming van Dracula. De volgende analyse geeft muzikale effecten weer die hierop van toepassing zijn.

De openingsscène van deze film begint met duistere muziek, die zich beweegt in een langzaam en gedragen tempo, waarbij het duidelijke ritme wordt geaccentueerd door enerzijds een zwaar accent op de piano en anderzijds een zwaar accent in de bas. Het klinkt als een zware klokslag. Vervolgens horen we de melodielijnen van de lage strijkers, die gelijk een belangrijk motief introduceren wat steeds terugkomt. James Deaville geeft hier een beschrijving van in zijn analyse van deze film:

Kilar exploits one motive to bring a deeper unity to the entire edifice: the rising and falling of the minor third. It undergirds Dracula's theme, as well as "Vampire Hunters" and "The Brides" (figures 11.4 and 11.5), and Kilar/Quittner often exploit the minor-third motive ostinato-like in strongly rhythmic contexts and rising dynamics to build climax, whether leading to battle with the Turks or reflecting the intensifying hunt for Dracula.²⁴

Deaville beschrijft verder hoe dit motief zich in de openingsscène vertaalt:

Perhaps the most interesting use of the motive occurs at the beginning: Dracula enters the chapel to a choral chant that consists of the rising and falling of the minor third—after he discovers his bride's suicide and while he takes his accursed vow, the motive is taken up by the orchestra, but now it is threatening and sinister. In one gesture Kilar has musically captured the transformation of Dracula from an agent of God to His enemy, [...] a process reversed only at the end of Bram Stoker's Dracula, through the same motive.²⁵

De combinatie van dit duistere motief met de visuele bloedrode kleur, alsmede de christelijke symboliek, zoals het gebruik van kruizen en het drinken van bloed uit een beker door Dracula, dragen allemaal bij aan de beeldvorming van een complexe Dracula. Er vindt ook een personificatie plaats met de oorlogszuchtige Vlad Tepes wat in de muziek wordt versterkt door middel van een strak marcherend ritme. Dit roept een militaire connotatie op. Dit motief komt voor in het thema van de "Vampire Hunters". Deaville benadrukt ook de transformatie die Dracula doormaakt van 'gezant van God' tot zijn vijand. Van Elferen beschrijft ook de relatie tussen de vampier en het religieuze aspect in deze film die ook muzikaal wordt geïllustreerd:

²³ Deaville, James. "The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula" *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge, 2010: 193.

²⁴ Deaville, James. "The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula" *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge, 2010: 195.

²⁵ Deaville, James. "The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula" *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge, 2010: 196.

The occult rituals of the vampire are accompanied by liturgical music, Gothic music specifically tuned to the spectrality and auditory imagination surrounding the transgressions between life and (un-)death, reason and superstition, and Protestantism, Catholicism and secularism.²⁶

Een andere en nieuwe kant van Dracula die door Coppola in deze film wordt geportretteerd is een menselijke kant, een Dracula met een 'menselijke' verliefdheid. Rick Worland beschrijft in het boek *The horror film. An introduction*. de manier waarop Coppola deze film presenteert als een *gothic romance epic*, waarmee hij teruggrijpt op de oorsprong van het vampiergenre.²⁷ Er vindt een muzikale, leidmotivische uitbeelding plaats aan de hand van een steeds terugkerend liefdesthema, dat de relatie tussen Elisabeta (Mina) en Vlad Tepes (Dracula) benadrukt.

James Deaville beschrijft dit ook in zijn analyse:

[...], the meaning of the pervasive "Love Eternal" theme (Figure 11.2) never seems to change, functioning like one of Wagner's leitmotifs that may appear in tens if different guises yet retains its fundamental signification.[...]²⁸

Vervolgens geeft hij een gedetailleerde beschrijving van het motief zelf:

Although "Love Eternal" bears resemblance in melodic contour to what might be called the "Dracula" theme (Figure 11.3), it is always characterised by a sensuous sonority, created by the muted dynamic level, warm timbre (low strings and winds), flowing rhythm—it lacks the rhythmic angularity of the other themes—and accompanying non-functional seventh chords.²⁹

Tot slot worden er in deze film veel computerbewerkte muzikale effecten gebruikt, waardoor het soms verwarrend is om de oorsprong of bestaansvorm van het geluid vast te leggen. Dit heeft te maken met het feit dat veel van de computerbewerkte geluiden in de realiteit niet bestaan, wat weer aansluit bij de eerder besproken theorie van Van Elferen over vampiergeluid:

[...], vampire sound is emphatically disembodied. Just like the vampire itself, the sounds it brings forth are echoes of an impossible reality.³⁰

Deze geluidseffecten zorgen door hun karakteristieke klank ook weer voor een versterking van het bovennatuurlijke, of onnatuurlijke in dit geval. In de scène dat Jonathan Harker met een koets wordt opgehaald door een mysterieus figuur (die eigenlijk Dracula is) dragen de volgende aspecten bij aan de beeldvorming van Dracula als een 'beest', een hongerig dier in de vorm van een monster. Ten eerste is er het wolvengehuil wat een soort galmende weerklank krijgt. Daarna horen we een heel zwaar en laag gegrom van dit mysterieuze figuur.

²⁶ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 109.

²⁷ Worland, Rick. *The Horror Film. An Introduction*. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, 2007: 254.

²⁸ Deaville, James. 'The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula' *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge, 2010: 193.

²⁹ Deaville, James. 'The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula' *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge, 2010: 194.

³⁰ Van Elferen, Isabella. 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011: 106.

Ten slotte is er het feit dat alle wolven de koets volgen, alsof hun meester hen dat opdraagt. Tijdens de ontmoeting van Jonathan met Dracula, die op dat moment verschijnt als een oude man, horen we een aantal vreemde computerbewerkte geluiden. Deze afzonderlijke geluiden doen denken aan kruipende beestjes, het geluid van een hongerige wolf, het gezucht van een vrouw en een harp die een paar noten speelt. Deze vervreemdende klanken in combinatie met de monsterlijk grote schaduw op de muur creëren bij het publiek een unheimisch gevoel. Dit benadrukt de onnatuurlijkheid van de figuur Dracula. Al deze effecten dragen bij aan een versterking van de complexiteit van de beeldvorming van Dracula.

Conclusie

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie heb ik weergegeven waarom het medium muziek belangrijk is voor de beeldvorming van Dracula. De verbinding tussen filmmuziek en het bovennatuurlijke is aan de hand van verschillende theorieën geïllustreerd. In de inter-mediale analyses heb ik vervolgens aangegeven hoe deze muzikale effecten worden gevormd, en wat de invloed hiervan is op de beeldvorming van Dracula. Concluderend kan ik aan de hand van de analyses stellen dat de complexiteit van Dracula zich in de loop van de drie films steeds verder heeft ontwikkeld. Het culturele beeld van Dracula als een griezelig en mysterieus figuur heeft zich ontwikkeld naar een aristocratische, galante Dracula die tegelijkertijd een bloeddorstige vampier blijkt te zijn. Waar de vroegere films vooral de nadruk leggen op de monsterlijke kant van Dracula, is er in de latere films meer ruimte voor zijn rol als verleider en het thema van de verboden liefde. Uiteindelijk leidt dit tot de vorming van een complexe Dracula, die de traditionele monsterlijke identiteit combineert met een moderne, menselijke kant. De filmmuziek is in deze films op verschillende manieren ingezet om het beeld van Dracula te creëren. In *Nosferatu* werd de originele klassieke muziek in een bijna opera-achtige vorm ingezet om niet alleen het verhaal te ondersteunen, maar ook een extra dimensie toe te voegen aan de mysterieuze, donkere en onnatuurlijke Dracula. In *Horror of Dracula* werden vooral traditionele horroreffekten in de muziek gebruikt, met een grote nadruk op de dissonantie en het harde timbre van de instrumentatie. Het onaangename gevoel wat deze muziek oplevert geeft deze Dracula een hele dreigende, gevaarlijke identiteit. In de laatste film werken verschillende muzikale (en ook visuele) middelen die in de laatste eeuw zijn ontwikkeld samen. De klanken van de moderne Dracula vormen een complex geheel van donkere dissonanten, militair opzweepende ritmes, romantische melodieën, religieuze zang en onnatuurlijke mechanische geluiden. De combinatie van deze klanken presenteren een veelzijdig beeld van de herboren Dracula.

BIBLIOGRAFIE

Bram Stoker's Dracula. Reg. Francis Ford Coppola. Columbia Pictures Corporation, 1992. Film.

Chion, Michel.

1994 *Audiovision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Deaville, James.

2010 'The Beauty of Horror. Kilar, Coppola, and Dracula' *Music in the horror film. Listening to fear*. Ed. by Neil Lerner. New York and London: Routledge: 187-205.

Donnelly, K.J.

2002 'Tracking British television: pop music as stock soundtrack to the small screen.' *Popular Music* 21/3: 331-343.

Donnelly, K.J.

2005 *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI Publishing.

Gorbman, Claudia.

2008 'Why Music? The Sound Film and its Spectator.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge: 37-47.

Horror of Dracula. Reg. Terence Fisher. Hammer Film Productions, 1958. Film.

Kalinak, Kathryn.

2008 'The Language of Music. A brief analysis of *Vertigo*.' *Movie Music. The Film Reader*. Ed. by Kay Dickinson. London/New York: Routledge: 15-23.

Nosferatu. Reg. Friedrich Wilhelm Murnau. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. Film.

Van Elferen, Isabella.

2011 'Music That Sucks and Bloody Liturgy. Catholicism in Vampire Movies.' *Roman Catholicism in Fantastic Film. Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery*. Ed. by Regina Hansen. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers: 97-113.

Worland, Rick.

2007 *The Horror Film. An Introduction*. Malden [etc.]: Blackwell Publishing.