

VAMPIERS EN MUZIEK: EEN BOVENNATUURLIJKE COMBINATIE

HET GEBRUIK VAN MUZIEK IN DE VAMPIERTV-SERIES *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* EN
TRUE BLOOD

KARLIJN TANGE (3638715) BLOK 1, 2013 - 2014

DATUM: 10 NOVEMBER 2013 BEGELEIDER: DRS. H.J.M. LANGENKAMP MA

Inhoud

INLEIDING	1
HOOFDSTUK 1 : HET BELANG VAN TV-MUZIEK	3
HOOFDSTUK 2 : <i>BUFFY THE VAMPIRE SLAYER VS. TRUE BLOOD</i>	5
HOOFDSTUK 3: MUZIEK ALS COMMENTATOR	15
CONCLUSIE	19
BIBLIOGRAFIE	21

Inleiding

Verhalen over bovennatuurlijke wezens hebben een prominente plaats in de westerse cultuur. Tot de populairste monsters behoort zonder twijfel de vampier. Al ver vóór Bram Stokers legendarische boek *Dracula* uit 1897 deden in vele culturen mythen en sagen de ronde over een bloeddorstig wezen omringd door mysterie en angst.¹ Vandaag de dag is het aanbod van literaire en visuele vampierfictie zeer groot. Zo zijn vampiers al decennialang een dankbaar onderwerp voor tv-series. Het horrorgenre en de aanwezigheid van bovennatuurlijke wezens worden in deze series onder andere duidelijk door bepaalde muzikale elementen en geluiden. Hierbij wordt geleund op traditionele associaties, die hun oorsprong vinden in oude horrorfilms.

Het gehuil van (weer)wolven bijvoorbeeld werd door een glimlachende Dracula (gespeeld door Bela Lugosi) in de gelijknamige film uit 1931 'muziek' genoemd.² Nog steeds wordt wolvengehuil in films en tv-series ingezet om associaties op te wekken met monsters en het een horrorgenre, net als hoge vioolgeluiden. Ook het orgel heeft een langlopende link met het horrorgenre, die voortkomt uit het gebruik van angstaanjagende orgelmuziek in de films *Phantom of the Opera* (1925) en *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1932).³ Bach's "Tocatta en Fuga in D Minor" (BWV 565) in het bijzonder doet vandaag de dag bij velen het stereotype beeld van een bemantelde vampier (gebaseerd op Lugosi's vertolking van Dracula) voor ogen komen. Dit blijkt uit de hoeveelheid filmpjes en reacties op Youtube die naar het orgelstuk verwijzen als 'Dracula themed'.⁴

In de loop der jaren heeft geleidelijk een verandering plaatsgevonden in de portrettering van de vampier in vampierfictie. Moderne vampiers zijn menselijker geworden, wat het mogelijk maakt voor het publiek zich met hen te identificeren. De monsterlijke wezens die we tegenwoordig op het tv-scherm zien zijn niet langer slechts angstaanjagend, gevaarlijk en ondoed, maar ook woest aantrekkelijk en meer gebrand op integratie in de mensenwereld dan ooit tevoren.⁵

Deze 'nieuwe' vampier is zichtbaar in de vampiertv-series *Buffy the Vampire*

¹ Leonard Ashley, *The Complete Book of Vampires* (Fort Lee, NJ: Barricade, 1998).

² De scène waarin dit gezegd wordt is te zien op Youtube: "Dracula 1931 Greeting Scene," <http://www.youtube.com/watch?v=Gqr3yZr64V4>, geopend op 8 november 2013.

³ Janet K. Halfyard, "Love, Death, Curses, and Reverses (in E minor): Music, Gender, and Identity in *Buffy the Vampire Slayer* and *Angel*," in Paul Attinello, Janet K. Halfyard en Vanessa Knights, *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2010), 16.

⁴ Zie de titels van en de commentaren onder de Youtubefilmpjes die verschijnen bij het invoeren van de zoekterm "Dracula Organ," Youtube.com, http://www.youtube.com/results?search_query=dracula+organ&sm=3, geopend op 10 november, 2013.

⁵ Jessica Marie Landers, "The Modern Vampire Phenomenon Paradox: Simultaneous Contradictions and Unlimited Limits" (master's thesis, Rutgers-New Brunswick, 2011), ii.

Slayer (1997-2003) en *True Blood* (2007-heden). Ieder van deze series was in zijn eigen tijdperk een van de belangrijkste bronnen van visueel vampiergenot in de huiskamer. Een vergelijking tussen de twee series kan als kapstok gebruikt worden voor het bespreken van tv-muziek. De vraag die in deze scriptie centraal staat is op welke wijze het bovennatuurlijke verhaal, waar vampiers een voorname rol in spelen, wordt verklankt.

Als basis voor dit onderzoek dienen verschillende studies uit de essaybundel van Paul Attinello, Janet Halfyard en Vanessa Knights over de muziek in *Buffy*, evenals de studies van Brigid Cherry en Peter Campbell over *True Blood*.⁶ Allereerst wordt in hoofdstuk 1 het belang van tv-muziek en haar verschillende functies besproken. Vervolgens worden in hoofdstuk 2 de series, hun tijdbeelden en de rol die de vampier in de series inneemt als metafoor voor sociale problemen besproken. Hier wordt de verklanking van elementen als het genre, het karakter van de serie (onder andere de plaats en tijd) en de identiteiten van de hoofdpersonen bekeken aan de hand van analyses van de intro's⁷ en de muziek tijdens de afleveringen zelf. Ten slotte komt in hoofdstuk 3 aan de orde hoe muziek wordt ingezet om van een afstand commentaar te geven op de series en hun verhaallijnen.

⁶ Paul Attinello, Janet K. Halfyard en Vanessa Knights, *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2010); Brigid Cherry, *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic* (Londen: I.B.Tauris, 2012); Peter Odell Campbell, "Intersectionality Bites: Metaphors of Race and Sexuality in HBO's *True Blood*," in *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*, red. Marina Levina en Diem-My T. Bui (New York: Bloomsbury, 2013), 99-113.

⁷ Met het woord 'intro' wordt in dit essay bedoeld wat verschillende auteurs in *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer* 'opening credit sequences' noemen (Attinello e.a., 15). Deze bestaat uit een visuele component, de 'title sequence' waar de namen van de acteurs en regisseurs voorbij komen (112), en uit een auditieve component, de 'theme' of 'theme tune' oftewel het geluid dat te horen is tijdens de intro (15). In het geval van *Buffy* en *True Blood* is dit een muzikaal nummer.

Hoofdstuk 1: Het belang van tv-muziek

Het bovennatuurlijke aspect is een voor de hand liggende en belangrijke overeenkomst tussen *Buffy* en *True Blood*, maar zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken zijn er eveneens duidelijke verschillen. Deze verschillen beïnvloeden niet alleen de keuze van de gebruikte muziek, maar ook de specifieke toepassing ervan. Het ontwerpbureau Digital Kitchen, ook verantwoordelijk voor de intro's van de tv-series *House*, *Dexter* en *Six Feet Under*, heeft de intro van *True Blood* geproduceerd. Het bureau benadert intro's als 'little art films' die de unieke essentie van iedere serie moet overbrengen op het publiek.⁸ Dit moet in een korte tijdspanne gebeuren waarbij tv-muziek fungeert als belangrijke betekenisgever en als middel om de kijker naar het scherm te lokken en aan de serie te binden.

Claudia Gorbman's theorie over filmmuziek, die ook deels opgaat voor muziek in filmische tv-series zoals *Buffy* en *True Blood*, vertrekt van de aanname dat muziek de kijker ontspant, waardoor hij ontvankelijker en minder kritisch wordt.⁹ De kijker wordt sterker met het verhaal verbonden doordat de technische ongemakken in een film of serie (zoals het kader om het filmbeeld en shotwisselingen) worden verhuld. Deze psychologische functie van filmmuziek wordt *suture* genoemd. Ook heeft filmmuziek een semiotische functie, *ancrage*, doordat deze het visuele beeld aan een betekenis koppelt. Zo verdwijnen eventuele onduidelijkheden en wordt de kijker door de muziek richting de juiste interpretatie van het beeld en het visuele narratief gestuurd.¹⁰ Bij tv-series moet de verbinding tussen de kijker en het visuele verhaal sneller worden gelegd en steviger worden verankerd, vanwege het weg-zap-gevaar.

Rick Altman bepleit zelfs de noodzaak van televisiemuziek voor een winstgevende en succesvolle tv-programmering, omdat het naast *suture* en *ancrage* ook nog een essentiële rol speelt in het naar het scherm lokken en het vasthouden van het publiek.¹¹ De *television flow* is de opeenvolging van bepaalde programmatische elementen die ingezet worden door commerciële televisienetwerken in de strijd voor hogere kijkcijfers. Deze moet volgens Altman aangepast worden op en samenvloeien met de *household flow*, het dagelijkse reilen en zeilen in een Amerikaans huishouden. Volgens onderzoeksbureau A.C. Nielsen staat hier namelijk één op de twee actieve tv's slechts op de achtergrond aan, zonder dat er volledige aandacht aan wordt besteed. Voor de commerciële netwerken die

⁸ Cherry, *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*, 11.

⁹ Claudia Gorbman, "Why Music? The Sound Film and its Spectator," in *Movie Music: The Film Reader*, red. Kay Dickinson (Londen/New York: Routledge, 2003), 37-47.

¹⁰ *Ibid.*, 39-41.

¹¹ Rick Altman, "Television/Sound," in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, red. Tania Modleski (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 39-54.

vooral om kijkcijfers geven maakt dit echter niet uit, zolang de tv maar aan blijft.¹² Dit wordt geprobeerd te bewerkstelligen door af en toe de kijkersblik terug te trekken naar de tv, die zo 'nuttig' gemaakt wordt in het huishouden. De functie van tv-muziek in het gevecht om aandacht is niet nodig bij filmmuziek, want men gaat er bij een film echt voor zitten om met volledige aandacht te kijken.

Tv-muziek is het belangrijkste bindmiddel tussen television flow en household flow. Het voorziet de niet-kijkende 'tv-luisteraar' van een bepaalde mate van plotinformatie over het visuele narratief en attendeert hem op momenten in een programma waarop kijken de moeite waard is. Een voorbeeld is de cliffhanger van een soap, waarvoor de kijker tijdig gewaarschuwd moet worden zodat hij op tijd bij de tv is. Ook creëert tv-muziek een herkenbare thematische continuïteit tussen de verschillende opeenvolgende programma's. Denk bijvoorbeeld aan de kinderprogrammering die sommige tv-zenders in de ochtend aanbieden. Daarnaast informeert tv-muziek de luisteraar over het karakter van de verschillende programma's in de television flow. Zo kunnen we bijvoorbeeld op gehoor onderscheiden of het weerbericht bezig is of een preview van een programma later die avond. De kijker wordt de mogelijkheid geboden om weg te lopen van het scherm, wetende dat de muziek hem waarschuwt als er iets op tv komt dat hij wil zien. Het enige dat hij hiervoor hoeft te doen is de tv aan te laten staan.

¹² Altman, "Television/Sound," 41.

Hoofdstuk 2: *Buffy the Vampire Slayer vs. True Blood*

Over het algemeen worden in de intro van een tv-serie het genre, het karakter van de series en de identiteit van de hoofdpersoon (of hoofdpersonen) op een snelle en duidelijke manier gepresenteerd aan het publiek. Dit maakt de intro in principe een soort kleine samenvatting van de serie zelf. Het audiologische gevecht om de aandacht van het publiek te winnen en vervolgens vast te houden begint al tijdens de intro. De *theme* neemt hierbij de in hoofdstuk 1 genoemde functies van tv-muziek op zich. Tegelijk met deze functies moet ook nog de essentie van de serie in de muziek worden samengevat. De verhaallijn en belangrijke elementen van zowel *Buffy* als *True Blood* zouden dus te horen moeten zijn in hun themes.

Vanessa Knight, Janet Halfyard, Catherine Driscoll en Kathryn Hill bespreken hoe de essentie van wordt *Buffy* verklankt in de intro.¹³ Muzikale parameters zoals instrumentatie, melodie en ritme worden ingezet om muzikale associaties bij beelden op te roepen en zo betekenis te genereren. Voortbouwend op Brigid Cherry's en Peter Campbell's studies naar *True Blood* heb ik het door hen nauwelijks behandelde muzikale aspect onderzocht in deze serie, om vervolgens mijn bevindingen te vergelijken met de bevindingen over *Buffy*.

In het eerste seizoen van *Buffy the Vampire Slayer* volgen de problemen van een jong tienermeisje in haar hoedanigheid als schoolgaande tiener én als uitverkoren vampierjager elkaar in een rap tempo op. Buffy is gedwongen voor iedereen in haar omgeving te verbergen dat ze speciale krachten heeft en vampierjager is, behalve voor haar beste vrienden Willow en Xander, die er toevallig achter zijn gekomen. Zij proberen haar, samen met schoolbibliothecaris Giles, zo goed mogelijk te helpen in haar jacht op demonen en vampiers, al staat Buffy er bij het uiteindelijke vechtwerk altijd alleen voor. Het feit dat haar nieuwe woonplaats, het kleine Californische stadje Sunnydale, blijkt te liggen op een 'hotspot' voor demonische activiteit maakt dat Buffy zoveel moet vechten dat dit haar 'normale' dagelijkse leven onder druk zet.

Buffy the Vampire Slayer is onderdeel van, en leunt zwaar op, de Amerikaanse jeugdcultuur. In de serie komt zeer expliciet naar voren wat ten tijde van het maken van de serie, van 1997 tot en met 2003, wel en niet als 'cool' gold onder jonge Amerikaanse tieners. Bij het benoemen van deze *coolness* werd

¹³ Halfyard, "Love, Death, Curses, and Reverses," 15-31; Vanessa Knight, "'Bay City Rollers. Now That's Music': Music as Cultural Code in *Buffy the Vampire Slayer*," 1-12; Catherine Driscoll, "Bronze Things; Things of Bronze: Popular Music Cultures in *Buffy the Vampire Slayer*," 111-130; Kathryn Hill, "Punks, Geeks and Goths: *Buffy the Vampire Slayer* as a Study of Popular Music Demographics on American Commercial Television," 165-186; in Attinello, Halfyard and Knight, *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*.

vertrouwd op hun referentiekaders en de daarbij horende culturele connotaties. Aan deze connotaties ontleen de karakters hun sociale status op de middelbare school, iets wat voor de karakters in de serie net zo belangrijk is als voor tieners in het echte leven. Zo wordt Buffy's vriendin Willow bijvoorbeeld al in de eerste paar scènes van de eerste aflevering als 'nerd' neergezet. Dit komt door haar kennis van wiskunde en de bibliotheek, haar conservatieve en kinderlijke kledingstijl (zie onderstaande foto) en haar reputatie als bijlesgever. De kijker interpreteert de stereotype eigenschappen die ze vertoont als horende bij het label 'nerd', door zijn ervaring met stereotype nerds in de westerse popcultuur.



Foto van Seizoen 1 van Buffy, met van links naar rechts Willow, Xander, Buffy, Giles en Cordelia.¹⁴

In de jeugdcultuur worden niet alleen interesses en uiterlijk beoordeeld en veroordeeld, maar speelt ook de kennis en smaak van de destijdse popcultuur een grote rol. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het vragenvuur waaraan Buffy onderworpen wordt door de populaire Cordelia om te bepalen of ze cool genoeg is om bij de populaire meiden te mogen horen.¹⁵ Momenten als deze dialoog tonen dat het proces van

¹⁴ Bron: <http://hypersonic55.wordpress.com/2013/08/16/buffy-the-vampire-slayer-season-1-review/>, bekeken op 29 oktober, 2013.

¹⁵ Voor een gedetailleerde analyse van deze scène, zie Catherine Driscoll, "Bronze Things," 113.

connoteren een wisselwerking is tussen de mensen die ‘deelnemen aan’ de jeugdcultuur en de jeugdculturele uitingen (zoals deze tv-serie). Voor de kijker wordt nu duidelijk, als het dat nog niet was, welke acteurs en welke muziek in de mede door hem gevormde cultuur als cool worden beschouwd.

Muziek is een middel dat door de makers van *Buffy* op verschillende manieren wordt aangewend om de jeugdcultuur in Californië neer te zetten. Zo ziet de kijker in *The Bronze*, de hippe (en enige) uitgaansgelegenheid in Buffy’s woonplaats Sunnydale, echte bands ‘live’ (in diëgetische zin) spelen. Het productieteam van *Buffy* koos beginnende bands uit de omgeving van Los Angeles die goed lagen bij de jeugd, hetgeen volgens John Aberdeen voor een ‘distinct Californian sound’ zorgde.¹⁶

De ‘authenticiteit’ van live muziek wordt traditioneel geassocieerd met de jeugdcultuur, net als popmuziek.¹⁷ Alle karakters in de serie die aan Buffy’s kant staan hebben, ondanks hun onderlinge verschillen, een ‘coole’ muzieksmaak. Hierdoor kan het publiek (bestaande uit Amerikaanse tieners) zich met ieder van hen identificeren.¹⁸ Kortom, *Buffy the Vampire Slayer* is tot in alle lagen, van narratief tot locatie tot muziek, verbonden met de jeugdcultuur en representeert daarmee tegelijk haar doelgroep. Buffy en haar vrienden worden samen met hun publiek langzaamaan volwassen. Vanaf seizoen 4 beweegt de serie (en haar muziek) dan ook weg van de jeugdcultuur en mee met het volwassen wordende publiek, maar dit laat ik in deze scriptie buiten beschouwing.

True Blood wordt op een soortgelijke manier aan de hedendaagse cultuur van het zuiden van de Verenigde Staten vastgeklonken. Dit gebeurt allereerst door de locaties en het landschap dat we in beeld zien, alsmede door het uiterlijk en de kledingstijl van de karakters. De serie speelt zich af in het afgelegen en slaperige plaatsje Bon Temps in Louisiana. Hier volgen we de telepathische maar verder zeer alledaagse serveerster Sookie Stackhouse die smoorverliefd wordt op de ‘goede’ vampier Bill. Dit speelt tegen de achtergrond van een nationale discussie over wetten en regels ten aanzien van de vampiers, die vlak daarvoor ‘out of the coffin’ zijn gekomen. Bills komst brengt deze discussie wel erg dichtbij voor de bewoners van het anders zo saaie Bon Temps. De relatie tussen vampiers en mensen in het algemeen, en de relatie tussen Bill en Sookie in het bijzonder, vormen de basis voor het verhaal van de serie. Iedereen in Bon Temps vindt er het zijne van, en sommigen

¹⁶ Hill, “Punks, Geeks and Goths,” 171.

¹⁷ De associaties tussen *The Bronze* en livemuziek, en tussen livemuziek en jeugdcultuur worden verder toegelicht in Driscoll, “Bronze Things,” 114.

¹⁸ Knight, “‘Bay City Rollers. Now That’s Music,’” 8.

schrikken er niet voor terug om tot actie over te gaan.

In tegenstelling tot *Buffy the Vampire Slayer* is *True Blood* niet gericht op de jeugd. Sterker nog, de Amerikaanse Kijkwijzer (*TV Parental Guidelines*) beoordeelt de serie als ongeschikt voor kinderen onder de 17, vanwege drugsgebruik, grof taalgebruik en expliciet gewelddadige en seksuele scènes. De aanwezigheid van deze elementen is kenmerkend voor de tv-series van het Amerikaanse kabelnetwerk HBO. Nog een verschil met *Buffy* is dat *True Blood*'s doelgroep niet specifiek uit mensen bestaat die behoren tot de cultuur waarin het verhaal van de serie zich afspeelt. 'Southern culture' is immers geografisch specifiek terwijl 'jeugdcultuur' een geografisch grensoverschrijdend begrip is. Waar *Buffy*'s tienernarratief voornamelijk bekeken werd door tieners, beperkt het publiek van *True Blood* zich niet tot mensen uit het zuiden van de Verenigde Staten. Maar net zoals bij *Buffy* de jeugdcultuur overal is terug te vinden, doordrenkt de Southern culture alle lagen van *True Blood*.

Om de connotaties met 'Southern culture' te laten werken wordt er net als in *Buffy* hevig geleund op stereotypering, in dit geval van bewoners van de zuidelijke Verenigde Staten. We zien vaderlandslievende, godvrezende en zongebruinde mensen uit de arbeidersklasse met een Southern accent en een liefde voor Amerikaans eten, pickup trucks, countrymuziek en alcohol. De functie van sociale ontmoetingsplaats die The Bronze vervult in *Buffy* is in *True Blood*'s eerste seizoen toegewezen aan Merlotte's Bar & Grill. Hier komt ieders intieme, huiselijke leven en problematiek samen met het publieke leven. In beide series vinden in deze horecagelegenheden de eerste ontmoetingen en confrontaties tussen de menselijke karakters en de bovennatuurlijke karakters plaats. Merlotte's Bar & Grill is ook bij uitstek hét symbool voor de cultuur van de serie; de *Southerners* komen er bijeen om hamburgers te eten en bier te drinken, terwijl er geluisterd wordt naar countrymuziek. Eigenaar Sam Merlotte (zie foto pagina 9), een belangrijk karakter, versterkt dit gevoel door zelf als stereotype Southern man in een flanellen geruite hemd op een spijkerbroek met grote gesp en cowboylaarzen van achter de bar alles nauwlettend in de gaten te houden.



Reclamefoto van Sam Merlotte (gespeeld door Sam Trammell).¹⁹

Zowel uit de beelden als uit de elektrisch versterkte muziek in de intro van *True Blood* blijkt dat het om een serie gaat die zich afspeelt in het hedendaagse zuiden van de Verenigde Staten. Opvallend is dat *True Blood's* theme "Bad Things" al enkele jaren vóór de start van de serie als single was uitgebracht, al is het pas door *True Blood* bekend geworden. Dit in tegenstelling tot het instrumentale "The Buffy Theme", dat speciaal voor de serie is geschreven.²⁰ De componist van "Bad Things", countryzanger en gitarist Jace Everett, beschrijft het nummer als "basically a rockabilly song with minor chords."²¹ Hij heeft een moderne countryrockband achter zich, bestaande uit drums en meerdere elektrische gitaren. Rockabilly en country zijn muzieksoorten die worden geassocieerd met het zuiden van de VS, en in samenhang met de eerste beelden van de intro wordt de locatie gespecificeerd. We zien een moeraslandschap met alligators gevolgd door een autoweg door een zuidelijk landschap, wat de locatie die de muziek al suggereert bevestigt: de moerassige, zuidelijke staat Louisiana.

Ook uit het gebruik van de instrumenten blijkt de connectie met Southern muziek. Zo wordt er bijvoorbeeld regelmatig van een glijdend effect gebruik gemaakt

¹⁹ Bron: <http://www.fanpop.com/clubs/sam-merlotte/images/8935516/title/sam-photo>

²⁰ "The Buffy Theme" is geschreven en opgenomen door de speciaal hiervoor ingehuurd band Nerf Herder. Halfyard, "Love, Death, Curses, and Reverses," 16.

²¹ Everett wordt geciteerd in Craig Shelburne, "Jace Everett Reaps Good Fueled By 'Bad Things'," *BMI.com*, Broadcasting Music, Inc., 26 februari 2009, geopend op 28 oktober 2013, <http://www.bmi.com/news/entry/jace_everett_reaps_good_fueled_by_bad_things>.

op de elektrische gitaar, wat een soort ‘twang’ veroorzaakt die doet denken aan de binnensmondse ‘twang’ die typerend is voor het accent van Amerikaanse zuiderlingen. De Southern twang is dus in het hele nummer aanwezig: ofwel in de vocalen, ofwel in de melodielijn van de elektrische gitaar.

Hoewel de doelgroepen van *Buffy* en *True Blood* niet overeenkomen, kunnen beide series tot het horrorgenre worden gerekend. Beide vertonen echter ook kenmerken van andere genres, waardoor het potentiële publiek vanuit meerdere hoeken kan worden aangetrokken. Louis Niebur noemt het doelbewust impliceren van verschillende genres door het spelen met specifieke genrekenmerken, zoals muziek, een bijzondere eigenschap van *Buffy*. De serie is volgens hem een “generic collage” van fantasy, sciencefiction, comedy, tienerdrama en avontuur, genres die elkaar in de serie in rap tempo afwisselen.²² Op dit springen tussen genres wordt in hoofdstuk 3 dieper ingegaan. *True Blood* is standvastiger dan *Buffy* in genreprofilering. Door de serieuzere verhaallijn, de manier van filmen, de muziek en het gebrek aan humoristische situaties is het in *True Blood* in elke scène duidelijk dat het om een dramaserie voor volwassenen gaat.

In de intro van *Buffy* horen we in het begin het gehuil van een wolf begeleid door Buffy’s leidmotief op een orgel, twee dingen die geassocieerd worden met het stereotype horrorgenre. De implicatie van horror in de intro van *True Blood* is iets subtieler en leunt sterk op de wisselwerking tussen de theme en de beelden. De gitaar doet niet alleen Southern aan, maar zet met het gespeelde melodische mineur lijntje van dicht op elkaar liggende noten ook een verontrustende sfeer neer. Visueel wordt deze sfeer opgeroepen door beelden van een troebel moeras, met karkassen van dieren verstopt onder het ogenschijnlijke kalme oppervlak. Het serieuze horrorkarakter van de serie wordt nog evidenter door enkele schelle, hoge, glijdende blue notes die door het gebruik van een gitaarpedaal worden geproduceerd, waarvan de nekharen overeind gaan staan. Het gevoel van onbehagen bij de kijker wordt vergroot doordat het verschijnen van de namen van de acteurs en het overspringen van de scènes gebeurt op ritmisch onregelmatige momenten. Dit gaat in tegen de constante cadans van de theme song.

Monsterverhalen vervullen volgens Marina Levina een belangrijke rol in onze populaire cultuur, omdat ze een podium vormen waarop de angsten en dreigingen

²² Louis Niebur, “‘What’s My Melody?’ Music and Deployment of Genre in *Buffy the Vampire Slayer*,” in Attinello, Halfyard and Knight, *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, 33.

van een tijd op een toegankelijke manier aan de kaak kunnen worden gesteld.²³ De huidige vampiers op tv worden tegelijkertijd als anders dan, en gelijk aan ons afgebeeld, wat ze volgens Brigid Cherry nòg angstaanjagender en monsterlijker maakt.²⁴ Dit is in *True Blood* zeker het geval. Door de combinatie van drama en horror kunnen in de serie actuele problematische kwesties binnen de Amerikaanse samenleving worden aangesneden.

De strijd van de ene vampier om opgenomen te worden in de mainstream terwijl de andere vampier zich niet wil of kan aanpassen aan de norm is een weerspiegeling van de acceptatieproblematiek rond en binnen de huidige LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) gemeenschap zoals deze vandaag de dag speelt in de Verenigde Staten, aldus Peter Campbell.²⁵ *Queerness*²⁶ is volgens Campbell in de hedendaagse massamedia nog nooit eerder zo centraal en frequent gerepresenteerd als in *True Blood*, waardoor de serie de huidige, problematische “queer politics” onder de aandacht brengt en bespreekbaar maakt. Volgens Campbell staat de vampier in *True Blood* voor de *queer* (de buitenstaander), dat wil zeggen, voor iemand die vanwege huidskleur, sociale afkomst en/of seksuele voorkeur afwijkt van de sociale norm (blank, welgesteld en heteroseksueel). Alle queers zijn ‘buitenstaanders’, maar queers die beter passen binnen de maatschappelijke norm worden als beter gezien dan de overige queers. Campbell merkt op dat deze laatstgenoemden tot op de dag van vandaag nog meer worden achtergesteld in de Amerikaanse samenleving en politiek. In die zin is er dus sprake van een nieuwe discriminerende golf richting *non-mainstream queers*, de afwijkenden binnen een minderheidsgroepering, die Campbell benoemt als de “secondary marginalization.”²⁷

De interactie tussen de verschillende karakters in *True Blood*, vampiers en mensen, ziet Campbell als metaforisch voor deze kwestie. In de serie worden sommige vampiers (de queers in deze tekst) als beter beschouwd dan andere, of kampen ze met discriminatie vanwege verschillende redenen, soms tegelijkertijd. Zo wordt er door sommige bewoners van Bon Temps afkeurend gekeken naar de relatie tussen de menselijke Sookie en de vampier Bill, ook al behoort hij tot de *mainstream*

²³ Marina Levina en Diem-My T. Bui, red, *Monster Culture in the 21st Century: A Reader* (New York: Bloomsbury, 2013), 1.

²⁴ Cherry, *True Blood*, 37.

²⁵ Peter Odell Campbell, “Intersectionality Bites: Metaphors of Race and Sexuality in HBO’s *True Blood*,” in Levina en Bui, *Monster Culture in the 21st Century*, 99-113.

²⁶ Campbell legt uit dat de term “queer” in Amerika doelt op een identiteitscategorie gebaseerd op seksuele verschillen en afwijkingen van de politiek geaccepteerde (heteroseksuele) normen, die LGBT personen omvat maar ook mensen die tevens van de specifiekere normen rond deze groep afwijken. Ook wordt het gebruikt als overkoepelende term die tegelijkertijd verschillende specifieke identiteitscategorieën van deze seksuele minderheden aanduidt (Campbell, 99).

²⁷ Campbell, “Intersectionality Bites,” 101.

queers vanwege zijn blanke huidskleur, monogame instelling en zijn inspanningen om te integreren in de samenleving van Bon Temps. Daarnaast protesteert Sookie's beste vriendin Tara tegen Bill vanwege het feit dat hij de zoon is van een voormalig plantage-eigenaar, wat zij gelijk stelt aan racisme. Uiteindelijk wordt Bill redelijk geaccepteerd, in tegenstelling tot de vampiers die zich niet zo mainstream en menselijk gedragen als hij.

Het paradoxale van *True Blood* is dat de discriminatie van non-mainstream queers (zowel mensen als vampiers) wel aan de kaak wordt gesteld, maar dat dezelfde queers tegelijkertijd vaak in een slecht daglicht worden geplaatst. De normafwijkende vampiers en mensen in de serie worden namelijk geassocieerd met negatieve zaken zoals de verspreiding van "Hep V" (een bloedziekte die symbool staat voor HIV/AIDS), onverantwoord drugsgebruik, vraatzucht, seksuele losbandigheid en een algemeen gebrek aan controle. Zo wordt het non-mainstream queer-zijn bestempeld als gevaarlijker en immoreler dan het aanpassen aan de dominante norm van gematigdheid. Toch is mainstream of non-mainstream queer-zijn in de serie niet synoniem voor goed of slecht, want de grenzen van deze begrippen worden door beide partijen regelmatig opgezocht en overschreden. Net zo min is queer of normaal lijken een garantie voor daadwerkelijke aanpassing aan de maatschappij. De schok is namelijk groot als de moordenaar die Bon Temps het hele eerste seizoen lang op stelten zet niet een vampier, maar een mens (die volledig binnen de maatschappelijke norm leek te vallen) blijkt te zijn.

De verdienste van *True Blood* is dat, door de representatie van verschillende varianten van queer, de huidige omgang met de Amerikaanse LGBT gemeenschap en nieuwe vormen van discriminatie aan de kaak worden gesteld.²⁸ Sommige mensen ervaren dit wellicht als bedreigend, zoals Levina het verwoordt in haar uitleg van het belang van monsterverhalen, maar ik zie het (net als Campbell) als het bespreekbaar maken van een sociaal probleem. Zoals Levina op haar beurt Nina Auerbach herhaalt: "Each age embraces the vampire it needs."²⁹

De link die wordt gelegd tussen seks, homoseksualiteit en vampirisme is er overigens een die al sinds de laat negentiende eeuw voorkomt in vampierliteratuur, bijvoorbeeld in *Carmilla* (1872) van Joseph Sheridan Le Fanu.³⁰ Op deze 'traditie' wordt duidelijk voortgebouwd in *True Blood*, waar onder vampiers én mensen zowel openlijk homoseksuele karakters in aanwezig zijn als karakters die geen specifieke seksuele voorkeur lijken te hebben en 'van beide walletjes eten'. En aan expliciete

²⁸ Campbell, "Intersectionality Bites," 105.

²⁹ Levina en Bui, *Monster Culture in the 21st Century*, 1.

³⁰ Ashley, *The Complete Book of Vampires*, 227.

seksscènes, zowel tussen vampiers en mensen als tussen mensen onderling, is er in de serie geen gebrek. Seks en seksuele spanning is in *Buffy* ook aanwezig, zeker in de latere seizoenen wanneer de karakters (en het bijbehorende publiek) iets ouder zijn, maar op een veel kuisere en minder prominente manier dan in *True Blood*, waar het één van de hoofdkenmerken is geworden. Ook hierin zien we het verschil in doelgroep terug.

De sociale problemen, angsten en dreigingen in de jaren '90 die *Buffy* bespreekbaar maakt zijn van andere aard. Het belang van *Buffy* ligt in het aan de kaak stellen van vastgeroeste genderrollen. Aan de genderprofilering in de serie zijn verschillende studies gewijd, waaronder de studie van Janet Halfyard die gericht is op gendercodering in de muziek.³¹ De kleine, blonde Buffy neemt als vrouwelijke, stoere vampierjaagster immers een heldenrol op zich, die binnen het conventionele genderpatroon toegewezen zou worden aan de niet alleen fysiek, maar ook mentaal geschikter veronderstelde man. En Buffy is niet alleen de aangewezen kandidaat om de wereld te redden, maar zij moet het vechtwerk, in tegenstelling tot de drie heroïnes in de tegelijk lopende en vergelijkbare serie *Charmed*, helemaal in haar eentje doen.

Dit omkeren van genderrollen was iets relatief nieuws, en het sloot aan bij de roep voor gelijke behandeling van mannen en vrouwen die al vóór *Buffy* te horen was. Het feit dat Buffy ook over bovenmenselijke fysieke krachten bezit, terwijl de dames in *Charmed* alleen magische krachten hebben, maakt dat ze een uniek karakter is op tv. Ze is letterlijk sterker dan de mannen om haar heen en kan ook op muzikaal gebied vergeleken worden met sterke mannelijke actiehelden.

In de muziek is bijvoorbeeld het omdraaien van de genderrollen te horen in Buffy's leidmotief, dat in de intro en gedurende de afleveringen van de serie regelmatig terugkomt. Dit motief staat namelijk bol van de mannelijk geconnoteerde karakteristieken, zoals Halfyard betoogt in een analyse gebaseerd op sociologisch onderzoek van Philip Tagg naar associaties van luisteraars tussen muziek en gender.³² Het motief van Buffy is snel en staccato, dynamisch onveranderlijk en heeft korte notenwaarden. Nog duidelijker wordt deze genderomkering in een vergelijking van Buffy's leidmotief met dat van de mannelijke vampier Angel, tevens Buffy's onbereikbare grote liefde. Zijn leidmotief vertoont juist vrouwelijk geconnoteerde muzikale karakteristieken. Angels motief is langzamer, langer, ritmisch regelmatig maar met meer dynamische verschillen, waardoor het lyrischer en vloeiender klinkt

³¹ Halfyard, "Love, Death, Curses, and Reverses," 15-31.

³² Halfyard, "Love, Death, Curses, and Reverses," 18-20.

dan dat van Buffy. Bovendien wordt de originele versie van Buffy's motief (in haar theme song) gespeeld door een 'mannelijke' rockbezetting met elektrische gitaren en duidelijk aanwezige percussie, terwijl in de theme song van *Angel* 'vrouwelijke' instrumenten als de cello en de piano de hoofdrollen vertolken.

Van een dergelijke genderomkering is geen sprake in *True Blood* waar Sookie juist erg afhankelijk is van haar mannelijke beschermers, al wordt in de dialoog af en toe getracht te suggereren dat ze onafhankelijker is dan ze (in ieder geval op mij) overkomt. De intro van *True Blood* richt zich voornamelijk op het schetsen van de conservatieve – ook op het gebied van genderrollen – en heteronormatieve Southern samenleving waarin de serie zich afspeelt. Ook suggereert de intro al dat er sprake gaat zijn van karakters die zich niet aan de maatschappelijke norm houden. Nadat deze dingen duidelijk zijn gemaakt, kan vervolgens in het narratief het 'bespreken' van de huidige "queer politics", zoals Campbell het beschrijft, gaan plaatsvinden.

Terwijl de intro van *Buffy* specifiek is gericht op het presenteren van de identiteit van de protagoniste zelf richt die van *True Blood* zich op de identiteit van de serie en de belangrijkste thema's hierin. Al bestond de titelsong "Bad Things" al vóór *True Blood*, en is ze geschreven vanuit het oogpunt van de (menselijke) man, de tekst is ook zodanig van toepassing op de vampiers in de serie dat de overeenkomsten tussen vampiers en normale mensen erdoor opvalt. De tekst van het nummer krijgt er door de beelden en het verhaal van de serie nieuwe betekenissen bij.³³

De voornaamste kenmerken van de serie (Southern culture, liefde, seks en geweld) zijn te vinden in de theme, die multi-interpreteerbaar is door de samenwerking met de beelden van de intro. "When you came in the air went out" zou bijvoorbeeld opgevat kunnen worden als wijzend naar de niet ademende vampiers, maar ook naar de passionele liefde op het eerste gezicht tussen Bill en Sookie. De zin "But before the night is through, I wanna do bad things with you" is in deze context ook op meerdere manieren te interpreteren. De zwoele stem impliceert dat er gedoeld wordt op seksuele handelingen. Daarnaast voegt de constante insinuatie van bloed in de beelden hier de slechte eetgewoontes van bloeddorstige vampiers (die alleen 's nachts actief zijn) aan toe. En de verwijzing naar geweld in de tekst kan zowel op de mens als op de vampier van toepassing zijn. De mens doet anderen immers net zo goed slechte dingen aan, zoals te zien is in oude beelden van racistisch geweld en de Ku Klux Klan die de intro bevat.

³³ Voor de volledige tekst van het nummer "Bad Things", zie bijlage 1.

Hoofdstuk 3: Muziek als commentator

De besproken functies van de muziek tijdens de intro's gelden ook tijdens de afleveringen. Volgens Louis Niebur is er in *Buffy* daarnaast nog een speciale rol weggelegd voor de muziek tijdens de afleveringen, namelijk als commentator.³⁴ De makers kozen voor een mix tussen speciaal voor de serie gecomponeerde instrumentale muziek en populaire muziek, om zodoende het eerder besproken springen tussen genres mogelijk te maken en het geheel samenhang te geven.

Niebur stelt dat in de muziek van *Buffy* wordt geleund op stereotype muzikale kenmerken die bij bepaalde genres horen.³⁵ De tv-muziek helpt het publiek bij de interpretatie van een scène, door commentaar te geven op de narratieve gebeurtenissen die (gaan) plaatsvinden. Er wordt verklankt in welk genre-gerelateerd daglicht deze gebeurtenissen gezien moeten worden. Het publiek wordt geacht, door haar ervaring met de serie, bij het horen van deze muzikale genreverklaringen bepaalde gevolgen in het verhaal te verwachten. Naar mijn idee wordt deze commentatorfunctie van instrumentale muziek in *Buffy* voornamelijk ingezet wanneer er iets engs en bovennatuurlijks staat te gebeuren. In "Never Kill a Boy on the First Date" (aflevering 1.5) bijvoorbeeld vinden Giles en Buffy na een gevecht een ring. Hoge onheilspellende, soms dissonante vioolgeluiden (op de synthesizer) en het chromatische getingel van een metalen windklokkenspel suggereren dat dit meer is dan een gewone ring. De ring heeft te maken met iets bovennatuurlijks uit het horrorgenre.

Door te rekenen op de reactie van het publiek op deze stereotype muzikale kenmerken kan men het publiek echter ook op het verkeerde been zetten. Zo ontstaat er een vermakelijk effect, aldus Niebur.³⁶ Bijvoorbeeld in "The Witch" (aflevering 1.3) wanneer we op een gegeven moment hoge, schelle vioolgeluiden horen die normaal gesproken in de serie een gruwelijke horrorgebeurtenis aankondigen. In dit geval blijkt het slechts een voorbode te zijn van een gemene snauw van de populaire, menselijke Cordelia. Al is haar monoloog intimiderend en zelfs angstaanjagend, het gaat te ver om deze toe te wijzen aan het horrorgenre. Zo wordt er door de valse verwachtingen die de muziek schept, ironisch commentaar op meta-niveau³⁷ gegeven, om het minuscule belang van Cordelia's snauw in relatie tot het bovennatuurlijke narratief te benadrukken. Het publiek kan deze ironie echter alleen

³⁴ Louis Niebur, "'What's My Melody?'," 33-44.

³⁵ Ibid., 33-35.

³⁶ Ibid., 35.

³⁷ Met commentaar op meta-niveau bedoel ik dat er middels de muziek van de serie commentaar wordt gegeven op de serie en het narratief zelf. Het is als het ware een vorm van zelfreflexiviteit, van bovenaf door de alwetende verteller (of in dit geval componist/Music Supervisor).

plaatsen als men enige ervaring heeft met ‘niet-spelende’ genreverklaringen door muziek in *Buffy*. Deze doet men op door meerdere afleveringen te kijken.

Tijdens het volgen van de serie leert het publiek de karakters, hun gedrag en motieven beter kennen en raakt het aan hen gehecht. Volgens Niebur helpt de muziek in *Buffy* hierbij door het gebruik van non-diëgetische leidmotieven die door de afleveringen en seizoenen van de serie heen terugkeren.³⁸ Door te rekenen op de ervaring van het publiek met de karakters en hun leidmotieven kan er op eenzelfde manier mee gespeeld worden als met de genre-gerelateerde muzikale kenmerken. De leidmotieven kunnen behalve voor karakters ook voor relaties herkenbaar zijn. Zo bespreken Arnie Cox en Rebecca Fülöp bijvoorbeeld het ‘Buffy-Angel theme’, dat in het begin van de serie wordt ingezet om de romantische relatie tussen de twee te bekrachtigen.³⁹ In latere seizoenen wordt ditzelfde leidmotief gebruikt om een nostalgisch gevoel op te roepen over de onmogelijke relatie, en ook om op meta-niveau ironisch commentaar te geven wanneer er nare in plaats van amoureuze gebeurtenissen tussen de twee plaatsvinden.

Op dezelfde manier is er in *True Blood* een leidmotief dat gerelateerd is aan de grootmoeder van Sookie, bij wie Sookie in huis woont en die haar en haar broer liefdevol heeft opgevoed. Aan het einde van aflevering 5 van het eerste seizoen (“Sparks Fly Out”) vindt Sookie het lijk van haar grootmoeder die brutoot vermoord is in de keuken van haar eigen huis. Nadat de politie weg is, zien we Sookie die het bloed op de grond probeert op te dweilen, terwijl we een soms dissonante melodie horen als voorbode op het echte rouwproces dat nog moet beginnen. Bij grootmoeders begrafenis horen we voor het eerst de ‘echte’ versie van de melodie, die een soort droevige hymne blijkt te zijn (“Take Me Home”, geschreven door *True Blood*’s huiscomponist Nathan Barr en gespeeld door Barr en Lisbeth Scott). Deze hymne horen we in de volgende seizoenen telkens terug wanneer er aan grootmoeder gedacht wordt. Dit roept een sterk melancholisch gevoel op. Ook het huis staat vanaf die aflevering symbool voor de grootmoeder. Wanneer de vertrouwde, veilige sfeer in het huis wordt bedreigd door anderen, horen we dezelfde hymne als wanneer Sookie denkt aan hoe het huis was toen haar grootmoeder nog leefde.

Behalve door instrumentale muziek wordt ook door specifiek uitgekozen popmuziek commentaar gegeven op het narratief in *Buffy*. De twee rollen van popmuziek in films

³⁸ Niebur, “‘What’s My Melody?’,” 35.

³⁹ Arnie Cox en Rebecca Fülöp, “‘What rhymes with lungs?’ When Music Speaks Louder than Words,” in Attinello, Halfyard and Knight, *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, 69.

die Ian Garwood onderscheidt zijn ook toepasbaar op tv-series.⁴⁰ Ten eerste kunnen popnummers worden gebruikt als een representatie van wat een karakter werkelijk denkt of voelt in een bepaalde situatie. Ten tweede kunnen ze de kijker sturen in hun eigen gevoel en interpretatie van een bepaalde situatie. Het gaat om reeds bestaande nummers, die niet speciaal zijn geschreven voor de serie maar specifiek zijn uitgekozen door de makers. Daardoor kunnen deze nummers als becommentariërend op het narratief worden gezien. Ze hebben immers al een eigen betekenis van zichzelf. Zo had “Bad Things” al vóór *True Blood* een seksuele betekenis. Bij het gebruik van bekende nummers (uit de hitlijsten) komt hier de bestaande associaties van het publiek met deze nummers nog bovenop. De popnummers die we horen in zowel *Buffy* als *True Blood* komen echter zelden uit de hitlijsten.

Garwood stoelt zijn theorie op non-diëgetische muziek, maar naar mijn idee kan de muziek die in *The Bronze* wordt gespeeld in zekere mate ook meegerekend worden. De karakters in *Buffy* kunnen de muziek wèl horen, maar ze hebben – in tegenstelling tot het productieteam – weinig directe invloed op de liedkeuze. Al spreken de karakters soms over de artiesten en de muziek, en al treden sommige karakters ook zelf op, de muziek in *The Bronze* gaat voornamelijk om het creëren van een achtergrondsfeer.⁴¹ Garwood dicht de zanger of zangeres hierbij de rol toe van ‘voice-over’. Deze roept associaties op bij een gebeurtenis, plaats of karakter en levert op deze manier commentaar. In tegenstelling tot het gebruik van een leidmotief is het gebruik van specifieke popnummers (meestal) eenmalig. De becommentariërende kracht van de nummers ligt voornamelijk in de tekst.

Zo horen we Dashboard Prophets hun “Ballad For Dead Friends” spelen vlak voordat vampiers *The Bronze* binnenvallen, en de aanwezigen vertellen dat ze hen gaan doden (aflevering 1.2). Het nummer klinkt eerst diëgetisch in *The Bronze*, waarna het luider wordt en de andere geluiden verdringt tot het non-diëgetisch is. Deze mix wordt ook wel ‘meta-diëgetisch’ genoemd. Het nummer zoomt als het ware uit, samen met de camera, en ‘bekijkt’ de gebeurtenissen die volgen vanaf een meta-niveau. We zien de vampiers buiten *The Bronze* aankomen terwijl de zanger zingt “How are you feeling? Do you feel okay? Cause I don’t.” Dit laatste is een voorbode van wat de bezoekers van *The Bronze* staat te wachten, waarbij ze zich uiteraard niet oké zullen voelen. Vervolgens gaan we *The Bronze* weer binnen en wordt het nummer weer diëgetisch. Tegelijkertijd wordt de dreiging van de vampiers voor de karakters

⁴⁰ Ian Garwood, “Must You Remember This? Orchestrating the ‘Standard’ Pop Song in *Sleepless in Seattle*,” in *Movie Music: the Film Reader*, red. Kay Dickinson (Londen/New York: Routledge, 2003), 109.

⁴¹ Driscoll, “Bronze Things,” 129.

realiteit.

In *True Blood* levert popmuziek van een nog grotere afstand commentaar. Tijdens de aftiteling aan het einde van elke aflevering wordt een nummer gespeeld dat reflecteert op het verhaal tot dan toe. De titel van het gekozen nummer is tevens de titel van de desbetreffende aflevering, waarmee hij ook duidelijk een samenvattende rol krijgt. De tekst van de gekozen nummers komt vaak niet alleen samenvattend, maar ook becommentariërend op het verhaal over vanuit een bepaald perspectief. De tekst lijkt soms de mening van de 'normale' bewoners van Bon Temps te omvatten, en andere keren weer die van de non-mainstream vampier of andere karakters in de serie. Fragmenten van de nummers klinken vaak heel kort diëgetisch in de afleveringen zelf, meestal in de vorm van achtergrondmuziek uit de radio die in de auto of in een ruimte aanstaat. De meeste gebruikte nummers behoren tot het countrygenre.

Er is vaker non-diëgetische instrumentale muziek gedurende scènes te horen in seizoen 1 van *True Blood* dan in seizoen 1 van *Buffy*. Horrorgenre suggererende, dissonante strijkmuziek wordt in *True Blood* niet alleen gebruikt als voorbode van een enge, bovennatuurlijke situatie, zoals meestal in *Buffy*, maar blijft ook hoorbaar tijdens dialoog. Popmuziek als non-diëgetische achtergrondmuziek is in *True Blood* echter vrijwel niet aanwezig. Als we het horen is het òf diëgetisch òf tijdens de aftiteling. In *Buffy* komt popmuziek in alle diëgetische vormen voor, want het wordt immers geassocieerd met de jeugdcultuur waarvan de serie deel uitmaakt, en het heeft in deze jeugdcultuur een hele grote rol.

Conclusie

In deze scriptie heb ik de functies besproken van tv-muziek en een muzikale analyse gegeven van de intro's en de muziek in de afleveringen van twee vampiertv-series. Dit heeft tot inzicht geleid in hoe het bovennatuurlijke verhaal van beide vampierseries is verklankt en hoe deze verklankingen van elkaar verschillen. Zowel populaire als speciaal voor de series gecomponeerde instrumentale muziek worden op diëgetische en non-diëgetische manier gebruikt om karakters en (bovennatuurlijk gerelateerde) situaties te illustreren.

De intro's vormen een soort samenvattingen van de series waarin de belangrijke elementen genre, karakteridentiteit en het karakter van de serie als geheel duidelijk worden. Dit gebeurt in zowel de visuele als de muzikale component van de intro, maar vooral door de samenwerking tussen de twee. Beide series worden tijdens de intro al meteen geplaatst in de cultuur waarin ze zich afspelen, wat in *Buffy's* geval de jeugdcultuur van de late jaren '90 is. Ook het gebruik van popmuziek in de afleveringen zelf bevestigt dit, en de bandkeuzes ondersteunen de plaatsing van de serie in California. Het ingaan tegen genderconventies in de speciaal geschreven instrumentale muziek maakt een sociale discussie over genderconventies bespreekbaar. Dit is op een toegankelijke manier mogelijk door het gebruik van bovennatuurlijke karakters zoals de vampier Angel. De vraag naar gelijke behandeling die in de serie wordt gesuggereerd, wordt hierdoor nog eens extra onderstreept.

In *True Blood* wordt door het gebruik van countrymuziek duidelijk gemaakt dat de serie zich afspeelt in Louisiana, en in de hedendaagse Southern culture in het algemeen. De aanwezigheid van vampiers maakt in deze serie het bespreken van de discriminatie in de huidige "queer politics" in de Verenigde Staten mogelijk, doordat vampiers metaforisch worden gebruikt om de mainstream- en non-mainstream queer te representeren.

Ten grondslag aan de andere narratieve en muzikale verschillen ligt het voornaamste verschil tussen de serie: de doelgroep. In *True Blood*, dat gericht is op een volwassen publiek, is seks, geweld, bloed en grof taalgebruik expliciet aanwezig. Het wordt ook geïnsinueerd in de tekst van de theme. *Buffy*, dat mikt op een tienerpubliek, is hierin veel gematigder. Popmuziek daarentegen is explicieter aanwezig in *Buffy* door haar associatie met de jeugdcultuur. In *True Blood* is popmuziek wat opvallender aanwezig, en dan voornamelijk op een diëgetische manier, op de aftiteling na.

Wat beide series met elkaar gemeen hebben is dat ze (onder andere) in het horrorgenre worden geplaatst. Dit is in de muziek duidelijk hoorbaar door het gebruik

van traditionele en stereotype muzikale horrorkenmerken. Daarnaast worden hiervoor ook bestaande popnummers ingezet, waarbij door de samenwerking met het beeld nieuwe, verontrustende betekenissen worden gecreëerd. Omdat de series gericht zijn op verschillende doelgroepen is het voor horror liefhebbers mogelijk om van hun jeugd tot ver in hun volwassen leven te blijven genieten van hun dagelijkse dosis vampiertv.

Bibliografie

- Altman, Rick. 1986. "Television/Sound." In *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, door Tania Modleski, Editor: Tania Modleski, 39-54. Bloomington: Indiana University Press.
- Ashley, Leonard. 1998. *The Complete Book of Vampires*. Fort Lee, NJ: Barricade.
- Attinello, Paul, Janet K Halfyard, en Vanessa Knights. 2010. *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Campbell, Peter Odell. 2013. "Intersectionality Bites: Metaphors of Race and Sexuality in HBO's *True Blood*." In *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*, door Marina Levina en Diem-My T Bui, 99-113. New York: Bloomsbury.
- Cherry, Brigid. 2012. *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. Londen: I.B. Tauris.
- Cox, Arnie, en Rebecca Fülöp. 2010. "'What rhymes with lungs?' When Music Speaks Louder than Words." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 61-78. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Driscoll, Catherine. 2010. "Bronze Things; Things of Bronze: Popular Music Cultures in *Buffy the Vampire Slayer*." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 111-130. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Garwood, Ian. 2003. "Must You Remember This? Orchestrating the 'Standard' Pop Song in *Sleepless in Seattle*." In *Movie Music: the Film Reader*, door Kay Dickinson, 109-117. Londen/New York: Routledge.
- Gorbman, Claudia. 2003. "Why Music? The Sound Film and its Spectator." In *Movie Music: The Film Reader*, door Kay Dickinson, Editor: Kay Dickinson, 37-47. Londen/New York: Routledge.
- Halfyard, Janet K. 2010. "Love, Death, Curses, and Reverses (in E minor): Music, Gender and Identity in *Buffy the Vampire Slayer* and *Angel*." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, Editor: Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 15-31. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Hill, Kathryn. 2010. "Punks, Geeks and Goths: *Buffy the Vampire Slayer* as a Study of Popular Music Demographics on American Commercial Television." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 165-186. Farnham, Surrey: Ashgate.
- IMDb.com, Inc. "Dark Shadows (1966-1971): Trivia." Bekeken op 7 november, 2013. <http://www.imdb.com/title/tt0059978/trivia?item=tr1762705>.
- Knights, Vanessa. 2010. "'Bay City Rollers. Now That's Music': Music as Cultural Code in *Buffy the Vampire Slayer*." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire*

Slayer, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 1-12. Farnham, Surrey: Ashgate.

Landers, Jessica Marie. 2011. "*The Modern Vampire Phenomenon Paradox: Simultaneous Contradictions and Unlimited Limits*". master's thesis, Rutgers-New Brunswick.

Levina, Marina, en Diem-My T Bui. 2013. *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*. New York: Bloomsbury.

Niebur, Louis. 2010. "'What's My Melody?': Music and Deployment of Genre in *Buffy the Vampire Slayer*." In *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, door Paul Attinello, Janet K Halfyard en Vanessa Knights, 33-44. Farnham, Surrey: Ashgate.

Shelburne, Craig. 2009. "Jace Everett Reaps Good Fueled By 'Bad Things'." *BMI.com*. 26 februari. Geopend op 28 oktober, 2013.
<http://www.bmi.com/news/entry/jace_everett_reaps_good_fueled_by_bad_things>.

Bijlage 1

“Bad Things” – Jace Everett

When you came in the air went out
And every shadow filled up with doubt
I don't know who you think you are
But before the night is through
I wanna do bad things with you

I'm the kind to sit up in his room
Heart sick an' eyes filled up with blue
I don't know what you've done to me
But I know this much is true
I wanna do bad things with you, okay

When you came in the air went out
And all those shadows there filled up with doubt
I don't know who you think you are
But before the night is through
I wanna do bad things with you
I wanna do real bad things with you

I don't know what you've done to me
But I know this much is true
I wanna do bad things with you
I wanna do real bad things with you

Geschreven door Jace Everett

Gepubliceerd door Lyrics © EMI Music Publishing, Universal Music Publishing Group

Bron: Metrolyrics, “Bad Things Lyrics”, *CBS Interactive Inc.*, geraadpleegd op 29 oktober 2013, <http://www.metrolyrics.com/bad-things-lyrics-jace-everett.html>