

Sweeney Todd

Muzikale Illustraties van een Macaber Duo



Caro Bakermans (3695034)



Blok 3, 2013-2014

Datum: 4 april 2014

Begeleider: drs. H.J.M. Langenkamp, MA

Inhoudsopgave

	Inleiding	3
1	De historie van de legende	4
	The String of Pearls: A Romance	4
	Victoriaans Londen vs. Het platteland	4
2	Drie Analyses: Muzikale illustraties van Sweeney en Lovett	6
	My Friends	6
	Epiphany	8
	A Little Priest	9
	Conclusie	11
	Bronnen	12

Inleiding

De legende van Sweeney Todd vertelt het verhaal van een negentiende-eeuwse kapper uit Londen die zijn klanten een voor een vermoordt. Hij werkt samen met de eigenaresse van een vleespasteitjeszaak, Mrs. Lovett, die het vlees van Sweeneys slachtoffers verwerkt in haar pasteitjes. De versie die tegenwoordig bekend is bij het grote publiek is de musicalfilm van Tim Burton (2007), een verfilming van de musical van Stephen Sondheim (1979). Wanneer bij een verhaal muziek wordt geschreven (zoals in films) heeft deze als functie bij te dragen aan de karakterisering van de personages (Kalinak 2010, 4). Ik zal aan de hand van drie scèneanalyses bespreken op welke wijze de muziek in Burtons *Sweeney Todd* deze functie vervult in de muzikale illustratie van de karakters van de twee hoofdpersonages: Sweeney Todd en Mrs. Lovett.

Volgens musicoloog en folklorist Robert Mack vindt de legende haar oorsprong mogelijk in oude volksverhalen of in Charles Dickens' *Martin Chuzzlewit* (1843-4) waar ook kannibalistische vleespasteitjes in voorkomen (Mack 2007, xii+xvii). De publicatie waarin de legende voor het eerst verscheen als 'Sweeney Todd' is *The String of Pearls: A Romance* (1846-7), een reeks verhalen over de kapper verzameld door uitgever Edward Lloyd in zijn *The People's Periodical and Family Library* (Mack 2007, viii-ix + xxix).

De legende van Sweeney Todd is de afgelopen honderdvijftig jaar meerdere malen op verschillende mediaplatformen vertolkt. In 1847 maakte George Dibdin Pitt een bewerking van het verhaal voor een theaterproductie, waar Christopher Bond in 1973 op zijn beurt een bewerking van maakte die de de legende een serieuzer imago gaf (Mack 2007, xxiii-xxiv). Stephen Sondheim maakte in 1979 een bewerking van deze theaterproductie. Door Bonds teksten op muziek te zetten creëerde hij een musicalvertolking van het verhaal (Knapp 2006, 331). In 2007 werd deze musical door Tim Burton verfilmd op een filmset met bekende filmacteurs. Een andere bekende verfilming van het verhaal, geregisseerd door George King, stamt uit 1936. Door het gebrek aan filmmuziek is deze film onbruikbaar voor mijn analyses.

Het doel van mijn onderzoek is om door middel van gedetailleerde audiovisuele analyses van filmscènes uit Burtons *Sweeney Todd* nieuwe inzichten te bieden in de samenstelling van de karakters van Sweeney Todd en Mrs. Lovett. Ter ondersteuning hiervan werk ik in Hoofdstuk 1 de geschiedenis en het ontstaan van de legende van Sweeney Todd verder uit. Ook bespreek ik hier twee belangrijke verschillen in het narratief tussen *The String of Pearls* en Burtons film die inzicht geven op de verschillende benaderingen van de karakters. Ik geef daarnaast een omschrijving van het Victoriaanse Londen om het verhaal in een historisch kader te plaatsen. In Hoofdstuk 2 analyseer ik aan de hand van Claudia Gorbman, Kathryn Kalinak en Anahid Kassabian drie scènes uit Burtons film waarin sprake is van een dialoog tussen Sweeney Todd en Mrs. Lovett. Mede met de bevindingen uit het eerste deel zal ik uitspraken doen over de mogelijke achterliggende betekenissen van de filmmuziek in verband met de karakters van de personages en hun relatie tot elkaar. Ik blijf in mijn analyses bewust van het feit dat bijna alle teksten en muziek uit de film oorspronkelijk afkomstig zijn uit Sondheims musicalproductie. De muzikeditors van Tim Burtons film hebben van de muziek uit de musical bewerkingen gemaakt zodat het als geheel een filmsoundtrack werd. Wanneer van belang zal ik Sondheims vertolking betrekken in mijn analyse.

1 – De historie van de legende

The String of Pearls: A Romance

Mensen worden graag geëntertand met enge verhalen. De publicatie die het griezelgenre zou hebben geïntroduceerd is Horace Walpoles *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) (Correa Sousa de 2013, 71). Het basisplot van zulke griezelromans was dat van een jonge rechtmatige erfgenaam die wordt beroofd van zijn geboorterecht door sluwe bloedverwanten of voogden. Dit plot werd ook als basis genomen in de *penny dreadfuls* (Turner 1962, 1-2); goedkoop gedrukte boeken met een verhaal in stedelijke setting waarin de nadruk werd gelegd op armoede, ondeugd en criminaliteit. De genres varieerden van humor tot horror en melodrama (Andersson 2013, 22). De legende van de moordende kapper vindt zijn oorsprong in deze penny dreadfuls of *penny parts*. Het verscheen in 39 losse verhalen die door Edward Lloyd zijn verzameld en gepubliceerd onder de naam *The String of Pearls: A Romance* in zijn wekelijks verschenen *The People's Periodical and Family Library* in de periode van november 1846 tot maart 1847 (Mack 2007, vi+xxix). De kwaliteit van het papier van de penny dreadfuls was slecht en doorgaans werd de datum of uitgever niet aangegeven op de druk, waardoor er maar weinig informatie beschikbaar is over deze verhalen (Turner 1962, 10). Het is om die reden ook niet duidelijk wie de auteur was of auteurs waren van de verhalen over Sweeney Todd. Er wordt gespeculeerd dat Thomas Peckett Prest de schrijver zou zijn, maar het verschil in kwaliteit in zijn andere teksten trekt dit in twijfel (Mack 2007, xvi).

De verhaallijn van *The String of Pearls* verschilt op twee belangrijke punten van die in de vertolkingen van Tim Burton en Stephen Sondheim die de verhaallijn hanteren uit Christopher Bonds theaterproductie. Ten eerste wordt er in de oude verhaallijn geen reden gegeven voor het moordende gedrag van Sweeney Todd. In de film is dit de frustratie die ontstaat bij de kapper wanneer hij zijn kans misloopt om rechter Turpin te vermoorden die hem zijn vrouw en dochter heeft afgenomen. In de oorspronkelijke verhaallijn heeft Sweeney niet eens een vrouw en dochter. De nieuwe verhaallijn heeft als functie sympathie voor de moordenaar op te wekken bij de kijker, zodat deze zich beter met hem kan identificeren en zich op die manier meer betrokken voelt bij het verhaal. Ten tweede is in *The String of Pearls: A Romance*, in tegenstelling tot in het narratief van de film, Mrs. Lovetts onbeantwoorde liefde voor Sweeney niet verwerkt, terwijl de titel van de verhalenreeks juist een liefdesrelatie tussen de twee hoofdrolspelers suggereert. Het blijkt echter dat de benadering van de legende als liefdesverhaal slaat op het jonge verliefde stel Johanna Oakley en Mark Ingestrie (Mack 2007, xiv) dat een belangrijke rol speelt in de arrestatie van Sweeney (Turner 1962, 21). De affectie van Mrs. Lovett voor Sweeney in de film wekt ook sympathie bij de kijker doordat deze zich nu beter in Lovetts keuze kan verplaatsen om samen te werken met een moordenaar.

Victoriaans Londen vs. Het platteland

Een interessante kwestie is of het ontstaan van de legende op het platteland of in de stad ligt. Mack benadert het als een landelijke legende, omdat het verhaal een personificatie zou zijn van de angsten uit de negentiende eeuw voor de wijze waarop het werkzoekende plattelandse volk verdwijnt in de stad door te worden opgeslokt in de mensenmassa. In de legende van Sweeney Todd verdwijnt het volk door letterlijk geconsumeerd te worden door de stad (Mack 2007, xxi). Musicoloog Raymond Knapp haalt de producent van de Broadway-productie van Sondheims *Sweeney Todd* aan die stelt dat het verhaal is ontstaan als reactie op de ontmenselijking door de Industriële Revolutie. De legende toont de gevaren van industrialisatie en van de daaruit ontstane grote bedrijven en fabrieken. In de 'fabriek' van Mrs. Lovett (de vleespasteizaak) worden mensen vermoordt om ze te produceren tot consumptiemiddelen voor consumenten die misschien hetzelfde lot wachten (Knapp 2006, 332-333).

De voorliefde voor het platteland is te herkennen in de filmscène waarin Mrs. Lovett het lied "By the Sea" zingt. Terwijl zij en Sweeney Todd zich in een landelijke groene omgeving bevinden, zingt ze over haar droom om met Sweeney een leven aan zee te beginnen. De heldere kleuren van

deze landelijke omgeving staan in contrast met de grauwe kleuren uit de stad. Sweeney toont ook geen affectie voor de stad. In het lied "No Place Like London" zingt hij onder andere het volgende over Londen: "There's a hole in the world like a great black pit and it's filled with people who are filled with shit." De personages zijn niet erg gesteld op het stadse leven. Toch maken ze beiden gebruik van haar industriële mogelijkheden. Sweeney laat met zijn mechanische stoel zijn slachtoffers in de vloer verdwijnen waarna ze vermalen worden door Lovetts mechanische gehaktmolen. Sweeney Todd en Mrs. Lovett laten op deze wijze de stad ten onder gaan aan haar eigen geïndustrialiseerde samenlevingsvorm.

Toen de legende van Sweeney Todd voor het eerst gepubliceerd werd, was de Industriële Revolutie nog in volle gang, wat het verhaal als voortvloeisel uit de angsten voor de industrialisatie tot een logische aanname maakt. Naast het feit dat het verhaal in deze periode is geschreven, speelt het zich hierin ook af. Londen groeide door de Industriële Revolutie snel en raakte overbevolkt. Een groot nadeel van de stad, zo stelt Peter K. Andersson, was haar slechte hygiëne. In 1932 brak er een choleraepidemie uit. Ook was er sprake van een zogenaamde slechte morele gezondheid. Londen werd door haar volk zelden positief benaderd, terwijl de gemeentelijke overheid vol was van optimisme. De negentiende eeuw was in Londen een periode van optimisme in de zin dat mensen geloofden in vooruitgang. Op individueel gebied voelde het volk zich daarentegen hopeloos. (Andersson 2013, 20-21). Deze negatieve houding van het Londense volk is vooral te herkennen in het karakter van Sweeney Todd.

2 – Drie analyses: Muzikale illustraties van Sweeney en Lovett

Hoewel Burtons *Sweeney Todd* (2007) vaak wordt benaderd als horrormusical is het geen typische horrorfilm. De moordenaar is hier de hoofdpersoon zelf, waardoor de kijker bij voorbaat al weet wat de acties van de moordenaar zullen zijn. Hierdoor blijft een grote hoeveelheid aan schrikmomenten, wat een standaard fenomeen is binnen het horrorgenre, uit. Sondheim en Burton zijn in hun interpretatie van de Sweeney Todd-legende in hoge mate beïnvloed door de muzikale clichés uit dit genre. De Hammer-studio's, die een grote bekendheid heeft vergaard met de films *The Curse of Frankenstein* (1957) en *Dracula* (1958), is hier de grondlegger van geweest.

Het gebruik van filmmuziek in Hammerfilms was het grote voorbeeld voor de filmmuziek van vele films die de hammerfilms volgden (Elferen 2012, 48-51). Muzikale standaarden uit de Hammerhorrortraditie die musicologe Isabella van Elferen onder andere noemt zijn stingers (hoge snerpande sforzando's die dramatische spanning illustreren (Gorbman 1987, 88)), tremolo's, leitmotieven (muzikale thema's die regelmatig terugkeren en verbonden zijn aan een bepaald aspect van het narratief) (Kalinak 2010, 11) en crescendo's (Elferen 2012, 51). Al deze muzikale fenomenen zijn verwerkt in de muziek van Sondheims musical en Burtons film. Ook speelt de verwijzing naar de katholieke kerk en de bijbehorende irrationaliteit en rituele handelingen een grote rol in de klassieke horrorfilmmuziek. De verwerking van orgelmuziek in een soundtrack is een veelvoorkomende verwijzing naar katholicisme. (Elferen 2012, 38), wat in Burtons film regelmatig wordt gedaan.

Het toepassen van deze muzikale clichés uit de horror- en gothicgenres draagt mede bij aan de karakterisering van Sweeney Todd en Mrs. Lovett. De personages worden op deze wijze aan de kijker getoond als karakters uit een griezelverhaal, wat de perceptie van de personages verandert en ze een duister karakter geeft. Om die reden zal ik deze termen dan ook meerdere malen in mijn analyses betrekken.

Ik zal drie scènes met een muzikaal dialoog tussen de twee hoofdrolspelers analyseren die ik ieder benoem met de titel van het nummer dat erin gezongen wordt: "My Friends," "Epiphany" en "A Little Priest." In mijn analyses zal ik me specifiek toespitsen op de muzikale karakterisering van Sweeney Todd en Mrs. Lovett. Mijn analyses zal ik schrijven aan de hand van de theorieën over filmmuziek van Claudia Gorbman, Anahid Kassabian en Kathryn Kalinak. Ik kies voor deze auteurs, omdat zij van grote invloed zijn geweest op hoe tegenwoordig filmmuziek in filmanalyses wordt benaderd. Voornamelijk de term *ancrage* die Claudia Gorbman noemt is een belangrijke en veel gebruikte term in filmmuziekanalyse. Het geeft aan hoe muziek beeld letterlijk betekenis 'verankert' (Gorbman 1987, 32).

My Friends

Sweeney Todd is in de film verblind door woede en wraakgevoelens, waardoor hij doorgaans niet ziet wat er in zijn omgeving gebeurt. Dit speelt een grote rol in het plot van het verhaal. Sweeney had een vrouw en dochter die hem werden afgenomen toen rechter Turpin, met het doel Sweeneys vrouw voor zich te winnen, de kapper in de cel liet gooien. Wanneer Sweeney Todd na vijftien jaar terugkeert naar Londen blijkt zijn dochter Johanna door Turpin te worden vastgehouden en zou zijn vrouw Lucy zichzelf vergiftigd hebben. Sweeney denkt dat Lucy dood is, terwijl ze in werkelijkheid enkel haar verstand verloren heeft en als bedelende vrouw de straten van Londen afstruint. Zonder dat Sweeney het doorheeft wordt hij vaak met de aanwezigheid van zijn vrouw geconfronteerd. In Sondheims musical wordt de bedelende Lucy in meer scènes verwerkt dan in de Burtons film. De kapper merkt Lucy's aanwezigheid pas op nadat hij haar en rechter Turpin heeft vermoord. Na wraak genomen te hebben op de rechter is zijn woede gestild en kan hij weer helder zien, met als gevolg dat hij het levenloze lichaam van Lucy herkent en zich bewust wordt van wat hij heeft gedaan.

In "My Friends" besluit Sweeney, nadat hij is herenigd met zijn scheermessen, vanwege het verlies van zijn vrouw en dochter wraak te nemen op rechter Turpin door hem te vermoorden. Het stuk staat geschreven in mineur, maar maakt af en toe uitstapjes naar majeuretoonsoorten waar de muziek romantischer wordt. Dit illustreert dat Sweeney verbitterd en somber is, maar ook gevoelens

van geluk ervaart en hoop heeft op een betere toekomst. Hier fungeert filmmuziek als illustratie van de stemming van Sweeney Todd. Mrs. Lovett laat met haar zoete melodieën haar eigen stemming doorschemeren, maar die van Sweeney blijft dominant in de muziek. Het lied staat geschreven in een driekwartsmaat, de maatsoort van de wals. De messen zijn Sweeneys danspartners, wat symbool staat voor hun toekomstige partnerschap als moordenaar en moordwapen.

Het nummer neemt de vorm aan van een liefdesduet tussen Sweeney en zijn scheermessen, die hij toezingt als zijn 'vrienden.' Hij zingt tot de messen alsof hij een werkelijk dialoog voert: "Speak to me friends. Whisper, I'll listen." De messen reageren niet werkelijk op hem, hoewel dit in zijn verbeelding wel het geval is. Sweeney vervolgt na een korte pauze het dialoog namelijk met de woorden: "I know, I know," wat suggereert dat hij begrip toont voor iets wat de messen hem zojuis hebben verteld. De scène wordt interessant wanneer Mrs. Lovett zich mengt in het dialoog en Sweeney Todds aandacht probeert te trekken. Ze doet een poging de plaats van de messen in het lied over te nemen en de muzikale dialoog om te zetten naar een liefdesduet tussen Sweeney en haarzelf. Op deze manier ontstaat er een dubbele laag in het lied; er worden – in een driehoeksverhouding tussen Sweeney Todd, Mrs. Lovett en het toekomstige moordwapen – nu gelijktijdig twee liefdesduetten gezongen die beiden onbeantwoord blijven.

Deze scène toont de relatie tussen de twee personages. Er is geen sprake van een wederzijdse liefdesrelatie, maar van een onbeantwoorde liefde. Mrs. Lovett toont haar liefde voor Sweeney Todd, maar ontvangt van hem geen uitingen van affectie. Hij gebruikt haar en haar pasteiwinkel enkel als dekmantel voor zijn moordacties. Sweeneys desinteresse in Lovett wordt visueel getoond doordat hij haar de gehele scène niet aankijkt en niet lijkt te horen wat ze zegt. Hij heeft enkel oog voor zijn 'vrienden'. Dit verwijst ook naar de mate waarin Sweeney verblind wordt door zijn wraakgevoelens. Dat Sweeney Lovetts deelname aan het dialoog niet opmerkt wordt muzikaal duidelijk doordat hij – in tegenstelling tot Mrs. Lovett die telkens wacht met zingen totdat Sweeney zijn zin heeft afgerond – telkens inzet wanneer Lovett nog bezig is haar reactie op zijn vorige zin te bezingen. Daar waar Mrs. Lovett een sextsprong boven en parallel aan de melodielijn van Sweeney samen met hem dezelfde tekst zingt ("You feel warm in my hand") ontstaat zowel een dubbelzinnige tekstuele als muzikale betekenis. Met deze tekst verwijst Mrs. Lovett naar Sweeney Todd, terwijl hijzelf aan zijn scheermessen refereert. Muzikaal lopen de twee personages elkaar ook mis; Sweeney start zijn melodie op de noot g, waarmee Mrs. Lovett haar parallelle melodie eindigt. Dit illustreert hoe zij hem tevergeefs achterna blijft lopen. Wat hier opvalt is dat de melodie van Sweeney bestaat uit de eerste drie noten van de mineurtoonladder en die van Mrs. Lovett uit die van de majeurtoonladder. Als een vorm van ancrage geeft dit de kijker informatie over het verschil tussen de karakters van de twee personages; Sweeney Todd wordt getoond als sombere en verbitterde man en Mrs. Lovett als hopeloze romanticus.

In de film merkt Sweeney de aanwezigheid van Mrs. Lovett op wanneer hij haar blik opvangt in de reflectie van een van zijn messen. Hij beveelt haar vervolgens hem te verlaten. Zodra Lovett verdwenen is, bouwt de muziek op tot een euforisch hoogtepunt dat plaatsvindt op het moment dat Sweeney zijn scheermes de lucht in steekt. Deze actie van het langzaam opheffen van het mes wordt muzikaal ondersteund door de dynamische en melodische opbouw in de nu zeer symfonische en filmische muziek, wat hier functioneert als *mickey mousing* (de wijze waarop muziek de acties op het scherm expliciet maakt door de richting of het ritme van de actie muzikaal te imiteren (Gorbman 1987, 88)).

De muziek wordt onder andere uitgevoerd door koperblazers, wat heroïsche connotaties wekt en Sweeney tot de held van het verhaal maakt. Gorbman noemt dit het creëren van spektakel via muziek door de scène en de karakters in hun acties een grote hoeveelheid kracht bij te zetten en ze op deze wijze episch te maken (Gorbman 1987, 68). De muziek stopt, wat de focus legt op Sweeneys spreken: "At last, my arm is complete again." Vervolgens wordt er uitgezoomd tot een *establishing shot* over Londen wat in combinatie met de dreigende muziek het gevoel van de kapper illustreert: herenigd met zijn scheermessen voelt hij zich groot en machtig, alsof hij heel Londen in zijn greep heeft. De beelden worden begeleid door chromatisch dalende vrouwenstemmen, een orgeltoon op de grondtoon laag in de bas en een thema met luide schelle koperblazers. Dit wekt

connotaties op die, als vorm van ancrage, de kijker eraan herinneren dat het hier niet gaat om een held, zoals de muziek eerder leek te illustreren, maar om een levensgevaarlijke moordenaar. Het orgel verwijst naar catholicisme. Wat hiermee samenhangt is het muzikale thema dat hier ten gehore wordt gebracht en vaker terugkeert in de film. Raymond Knapp herkent het als een melodie die haar oorsprong vindt in het Dies Irae uit verschillende katholieke requiems. Dies irae betekent 'dag des toorn' en staat voor dood en bestraffing (Knapp 2006, 333). Deze symbolische betekenis zet het narratief van het verhaal kracht bij. Sweeney wil namelijk heel Londen straffen omdat volgens hem niemand het recht heeft om te leven, zoals hij bezingt in "Epiphany".

Epiphany

Tim Burton interpreteert het personage van Sweeney Todd in zijn film als een bijna gevoelloos personage, wat hem in combinatie met zijn lichte huidskleur en donkere ogen iets doods geeft. De enige emotie die Sweeney lijkt te voelen is woede. De scène "Epiphany" is een duidelijk voorbeeld van hoe filmmuziek de gelaagdheid van personages kan illustreren. In dit geval toont de muziek, waarin Sweeneys gevoel centraal staat, dat het personage meer is dan enkel een brok woede verlangend naar wraak en ook andere gevoelens heeft.

De kapper heeft zojuist zijn kans gemist om rechter Turpin te vermoorden en besluit nu al zijn toekomstige klanten van het leven te beroven. Het lied begint met een dialoog tussen Sweeney Todd en Mrs. Lovett waarin zij zijn woede probeert te sussen. Elke uitroep van Sweeney met de tekst "I had him" wordt begeleid door luide lage koperblazers als mickey mousing van Sweeneys uitingen van woede. Het dialoog wordt grotendeels begeleid door een onrustig strijkersthema dat verwijst naar Sweeneys onrustige geest. Deze begeleiding bestaat uit zowel een stijgende als een dalende melodielijne die tegelijk klinken als elkaars omkeringen. De stijgende melodielijne komt zeer overeen met de melodie waar Lovett in een eerdere scène (tijdens het nummer "Wait") sussende teksten op zingt. De samenvoeging van de stijgende en dalende melodie veroorzaakt dissonante samenklanken en verwijst naar Sweeneys verzet tegen Lovett. De dalende melodie gaat, net zoals Sweeney zelf, in tegen Mrs. Lovett. Hij blijft niet kalm en gaat volledig op in zijn woede. Lovetts sussende gezang wordt begeleid door stingers, wat interessant is aangezien deze doorgaans worden toegepast als ondersteuning van gruwelijke verschijningen of als illustratie van angst. In dit geval is van beide geen sprake. De stingers tonen in deze scène de spanning aan die tussen de twee ontstaat zodra Lovett begint te zingen. Dit illustreert hoe Mrs Lovetts sussende woorden Sweeneys woede verergeren.

Verderop in de scène herhaalt Sweeney Todd het melodische thema uit "No Place Like London," waarin hij de stad omschrijft als een soort hel. Het verhoogde tempo in de strijkerspartij illustreert de chaos van Londen door het gekrioel van mensen in de overbevolkte stad. In plaats vervolgens opnieuw op sarcastische wijze te stellen dat er geen plaats is zoals Londen, zingt Sweeney op het melodische thema van het klokkenluiden van de Big Ben: "But not for long!" (Knapp 2006, 339). Dit staat symbool voor dat de tijden zullen veranderen nu Sweeney teruggekeerd is naar Londen. Het laatste uur van de bevolking heeft letterlijk geslagen. Dit gegeven wordt bevestigd doordat Sweeneys volgende lijn tekst wordt begeleid door stingers: "They all deserve to die."

De woede van Sweeney Todd loopt zo hoog op dat hij in de filmscène Mrs. Lovett lijkt te willen vermoorden. Voordat hij dit doorzet veranderen plotseling zijn stemming en die van de muziek. De maatsoort van de muziek verschuift van een vierkwarts- naar een zesachtstemaat en de muziek wordt romantischer met de inzet van gedragen dramatische vioolmelodieën. Sweeney Todd bezingt op deze melodie zijn verdriet door het verlies van zijn dochter Johanna en zijn vrouw Lucy. Dit is een goed voorbeeld van Kassabians theorie dat filmmuziek vaak romantischer van aard wordt met de introductie van vrouwennamen (Kassabian 2001, 20). De door de muziek geïllustreerde plotselinge stemmingswisseling van Sweeney verheldert twee aspecten van zijn karakter. Ten eerste bestaan zijn gevoelens niet enkel uit woede en verlangen naar wraak, maar kent hij ook andere vormen van emotie, zoals liefde en verdriet. Ten tweede toont zijn onverwachte en plotselinge emotionele wending op een vorm van hysterie.

Verderop in de scène zingt Sweeney Todd op agressieve toon: “But the work waits!” Muziek met koperblazers en dissonante samenklanken bouwt op tot een dynamisch en melodisch hoogtepunt, terwijl Sweeney zingt: “I’m alive at last. And I’m full of joy!” Op dit laatste woord bereikt ook Sweeney een melodische hoogtepunt. De onderliggende strijkers verzorgen een dreigende ondertoon en dissonante samenklanken, wat als vorm van ancrage bepaalde connotaties wekt voor de werkelijke betekenis van het woord ‘joy’ in deze context; Sweeney lijkt niet werkelijk blijdschap te voelen, maar heeft eindelijk iets gevonden waar hij zijn woede in kwijt kan, waardoor hij verlossing en verlichting ervaart.

Het moment waarop de muziek stopt, is het moment dat Sweeney Todd ontwaakt uit zijn fantasie. De afkapping van muziek als illustratie van de ontwaking van Sweeney uit zijn gedachtenwereld, zo merkt Knapp op, is een terugkerend fenomeen in de musical van Sweeney Todd. Dit verwijst naar de dominantie van het wereldbeeld en de gevoelens van Sweeney in de muziek (Knapp 2006, 336). Aangezien de muziek van de musical en van de film in deze scène gelijk aan elkaar zijn geldt dit ook voor Burtons *Sweeney Todd*.

A Little Priest

Het lied “A Little Priest” is een duet tussen Sweeney Todd en Mrs. Lovett. In deze scène krijgt Mrs. Lovett de ingeving het vlees van Sweeneys slachtoffers te gebruiken als ingrediënt voor haar vleespasteitjes, zodat zij kan bezuinigen op de aanschaf van ingrediënten en Sweeney geen lijken hoeft te verbergen. De wijze waarop deze scène in de film benaderd wordt verschilt van de oorspronkelijke versie uit de musical. De musical toont een dialoog tussen twee lacherige personages die elkaars joligheid aansteken door het maken van flauwe woordgrappen. Burton benadert de interactie tussen Sweeney en Lovett op zijn eigen manier door de twee soberder op elkaar te laten reageren en enkel droge humor in de scène te verwerken.

Zodra Mrs. Lovett in Burtons film haar ingeving krijgt, zetten strijkers in met hoge dissonante samenklanken, wat verwijst naar de verkniptheid van haar gedachten. In het muzikale dialoog, dat ontstaat door de inzet van Sweeney, loopt de communicatie tussen hem en Mrs. Lovett, net zoals in de “My Friends”-scène, vrij stroef. Dit wordt muzikaal geïllustreerd door een vorm van polyfonie in hun zanglijnen wanneer de twee personages tegelijkertijd op verschillende teksten verschillende melodieën zingen.

De muziek roept met haar zesachtstemaatsoort en typisch romantische instrumentatie connotaties op van negentiende-eeuwse walsmuziek. Muziek verwijst in theorie altijd naar andere muziek (Kassabian 2001, 49) en construeert op deze wijze connotaties bij het beeld. De muziek functioneert hier als vorm van identificatie door via muziek een indicatie te geven in welk jaar het verhaal zich afspeelt. De interpretatie van de muziek als walsmuziek wordt visueel bevestigd doordat Sweeney en Lovett in de scène samen beginnen te walsen. De wals is een muzikaal fenomeen dat regelmatig terugkeert in de film, veelal gekoppeld aan het personage van Mrs. Lovett en heeft verschillende onderliggende betekenissen.

Ten eerste symboliseert de wals hier Mrs. Lovetts verhouding tot de samenleving. In *Musicological Identities* (2008) bespreekt musicoloog Steven Baur de samenhang tussen de industriële samenleving, de huisvrouw en de wals. In de negentiende eeuw bestond de groep werkenden op de werkplaats ten tijde van de Industriële Revolutie voornamelijk uit mannen. Vrouwen werden geacht thuis het huishouden te verzorgen, morele standaarden hoog te houden en zich te gedragen als model van deugdzaamheid voor de gehele samenleving. Een walsende vrouw voldeed niet aan deze deugdzaamheid. De wals zou, door hoge lichamelijke inspanningen en wijze van zelfpresentatie, de gezondheid van vrouwen aantasten en hun sociale vooruitzichten in het water gooien. De dans was een vorm van ‘vrijheid’ voor jonge vrouwen, voor wie het functioneerde als tijdelijke vlucht uit de verantwoordelijkheden die hen door de maatschappij werden opgelegd (Baur 2008, 47-58). Lovetts verzet tegen de industriële samenleving wordt zowel geïllustreerd doordat ze de wals zelf danst als doordat ze zich niet onderwerpt aan de rol van huisvrouw, aangezien ze een eigen zaak beheert. Ten tweede symboliseert de partnerdans de toekomstige

samenwerking tussen Sweeney Todd en Mrs. Lovett. Sweeney is in de dans, net zoals in hun samenwerking, degene die leidt.

De romantische aard van het nummer verwijst naar het romantische karakter van Mrs. Lovett. Het koppelen van een vrouwelijk karakter aan romantische muziek is een fenomeen dat regelmatig terugkeert in filmmuziek (Kassabian 2001, 35). Knapp stelt dat de muziek verwijst naar de voorliefde van Mrs. Lovett voor de negentiende-eeuwse *London music hall* (Knapp 2007, 338). Filmmuziek is doorgaans gekoppeld aan de visie van een bepaald personage (Gorbman 1987, 83). Het is daarom van belang, met het doel een scène volledig te begrijpen, te achterhalen wiens visie in de filmmuziek naar voren komt. Beide interpretaties van de muziek wijzen erop dat de muziek hier de scène illustreert aan de hand van de gevoelens van Mrs. Lovett, terwijl eerder in de film de optiek van Sweeney Todd centraal stond in de constructie van de muziek.

Tegen het einde van het lied zetten Sweeney Todd en Mrs. Lovett voor de laatste keer de wals in terwijl ze elkaar in een muzikaal dialoog toezingen. Sweeney begeleidt Mrs. Lovett mee naar het raam om hun toekomstige slachtoffers te observeren, terwijl hij zingt: "We'll serve anyone." Deze tekst herhaalt Mrs. Lovett, terwijl Sweeney op dezelfde noten een andere tekst zingt: "Meaning anyone." Tekstueel loopt Mrs. Lovett Sweeney hier mis door niet met hem samen dezelfde tekst te zingen. Vervolgens zingen ze samen (Mrs Lovett in tweede stem boven de melodieline van Sweeney): "And to anyone." De combinatie van de melodielijnen van Sweeney en Lovett resulteert in consonante samenklanken, wat symbool staat voor hun succesvolle toekomstige samenwerking. Ten slotte sluiten de personages het nummer af met de woorden 'at all'. Sweeney en Mrs. Lovett zingen het laatste woord samen op dezelfde noot, wat hen toont als sterk team. Het beeld zet deze interpretatie kracht bij doordat de twee in gespiegelde houding naast elkaar staan, wat hen tot een symmetrisch geheel maakt. Sweeney heeft in zijn hand een slagersmes en Lovett een deegroller, wat hun individuele rollen in hun samenwerkingsverband illustreert.

Mrs. Lovetts gedachtegang en gevoelens staan centraal in deze scène, wat suggereert dat ze hier tegenover Sweeney Todd een sterke dominante positie inneemt. Mrs. Lovett toont zich in deze scène daarentegen als een zeer immobiel karakter. Ze accepteert zonder tegenspraak dat Sweeney Todd met het plan wat ze hier samen smeden haar leven overhoop zal halen. Ze laat zich volledig door hem leiden, zowel in het narratief als in de dans, de liedteksten en de zangmelodieën. Dit toont haar afhankelijkheid van en volgzzaamheid aan hem. Terwijl Sweeney verblind wordt door woede en wraakgevoelens, wordt zij verblind door de liefde.

Conclusie

Mijn bevindingen over de geschiedenis van de legende van Sweeney Todd hebben samen met de uitkomsten van mijn audiovisuele scèneanalyses geleid tot verschillende inzichten in de karakters van de personages van Sweeney Todd en Mrs. Lovett en de wijze waarop de filmmuziek in Burtons film hun karakterisering tot stand brengt.

In Hoofdstuk 1 werkte ik de geschiedenis van de verhaallijn verder uit. Hier heeft de vergelijking van de verschillende verhaallijnen van Sweeney Todd inzicht geboden in de benaderingen van de twee hoofdpersonages. De benadering van Bond, Sondheim en Burton is veel romantischer. Dit heeft als doel de kijker meer bij het verhaal te betrekken door sympathie voor de hoofdrolspelers te wekken. In mijn uitwerking van de geschiedenis en het ontstaan van de legende van Sweeney Todd kwam een diepere laag van betekenis van het verhaal naar voren, namelijk het verhaal als voortvloeisel uit de angsten voor de geïndustrialiseerde samenleving. Dit wekt de vraag of de hoofdpersonages deze angst ook omarmen. Mijn omschrijving van het Victoriaanse Londen gaf zowel een beeld van de leefomgeving van de schrijver en de lezers van de penny dreadfuls als van de personages van het verhaal. Hiermee heb ik het verhaal in historisch perspectief geplaatst, wat de interpretatie van de karakters van de personages gemakkelijker maakt.

In Hoofdstuk 2 ben ik in mijn analyses van de drie filmscènes, door ook mijn bevindingen uit Hoofdstuk 1 erop toe te passen, tot de conclusie gekomen dat de historische achtergrond van de karakters en hun verhouding tot de samenleving is verwerkt in de muziek. De romantische walsachtige muziek die wordt verbonden aan het personage van Mrs. Lovett en de haatvolle zangteksten van Sweeney over Londen verwijzen naar hun verzet tegen de stedelijke industriële samenleving. In deze zin is het mogelijk dat de twee personages de angst voor de industrialisatie inderdaad omarmen.

Wat mij voornamelijk is opgevallen in mijn analyses, die ik vormde aan de hand van theorieën van Gorbman, Kalinak en Kassabian, is het contrast in de wijze waarop de karakters van de twee hoofdpersonages muzikaal geïllustreerd worden. Beide karakters zijn in hun samenwerking in staat mensenlevens te riskeren om hun eigen doelen te bereiken. Deze doelen verschillen echter wezenlijk van elkaar. Sweeney wil wraak op rechter Turpin, terwijl Mrs. Lovett Sweeneys hart wil veroveren. Beiden worden blind voor de werkelijkheid, de een door woede en de ander door liefde. Dit wordt muzikaal getoond door middel van timbre, toonsoort, harmonie, melodie, dynamiek en ritmiek. Ik merkte op dat de muziek die parallel loopt aan het koude en duistere karakter van Sweeney Todd doorgaans in mineur staat en dissonante samenklanken en een instrumentatie van instrumenten met een dreigende ondertoon bevat met bijvoorbeeld luide koperblazers, onrustige strijkers en kerkorgels. De muziek die Mrs. Lovetts warme en romantische karakter illustreert staat juist vaak in majeur en beschikt over consonante samenklanken en een romantische symfonische instrumentatie met veel strijkers. In mijn analyses zag ik hoe filmmuziek de gelaagdheid van het karakter van Sweeney Todd illustreert door ook zijn verdriet in de muziek tot uiting te laten komen. De verhouding tussen Sweeney Todd en Mrs. Lovett wordt ook verduidelijkt in de muziek. De personages zitten met hun wereldbeeld en hun wensen niet op één lijn en luisteren niet naar elkaar. Dit wordt geïllustreerd door het op polyfone wijze door elkaar heen zingen, het inzetten op het moment dat de ander nog zingt en het contrast tussen hun melodieën. Ook wordt Mrs. Lovetts afhankelijkheid aan Sweeney in de muziek getoond wanneer ze zijn melodieën en teksten overneemt.

De filmmuziek speelt een grote rol in Sweeney Todd en Mrs. Lovett te maken tot wie ze zijn, zowel op het gebied van hun persoonlijke gevoelens als van hun verhouding tot de samenleving en de tijd waarin ze leven. Wie weet hoe dit duo geïnterpreteerd zou zijn als er geen sprake was geweest van filmmuziek. De lezers van de penny dreadfuls wisten niet beter.

Bronnen

Primaire bronnen

Burton, Tim. *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*. Film. Warner Bros en DreamWorks Pictures, 2007.

YouTube. "Sweeney Todd Broadway, 1982." Geraadpleegd op 14 maart 2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=ofuTdwE-1il>.

Secundaire bronnen

Andersson, Peter. *Streetlife in Late Victorian London: The Constable and the Crowd*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Baur, Steven. "'Waltz Me Around Again Willie': Gender, Ideology and Dance in the Gilded Age," 47-62. In *Musicological Identities: Essays in Honor of Susan McClary*. Geredigeerd door Steven Baur, Raymond Knapp en Jacqueline Warwick. Aldershot, Hampshire, [etc.]: Ashgate, 2008.

Correa Sousa de, Delia. *The Nineteenth-Century Novel: Realisms*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.

Elferen, Isabella Anna Maria van. *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londen: British Film Institute Publishing, 1987.

Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

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

Knapp, Raymond. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Mack, L. Robert. *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*. New York: Oxford University press, 2007.

Turner, Ernest Sackville. *Boys Will Be Boys: The Story of Sweeney Todd, Deadwood Dick, Sexton Blake, Billy Bunter, Dick Barton et al.* Castle Hedingham, Essex: Diamon Press, 1962.