



*The Lord of the Rings:
The Fellowship of the Ring in Concert*

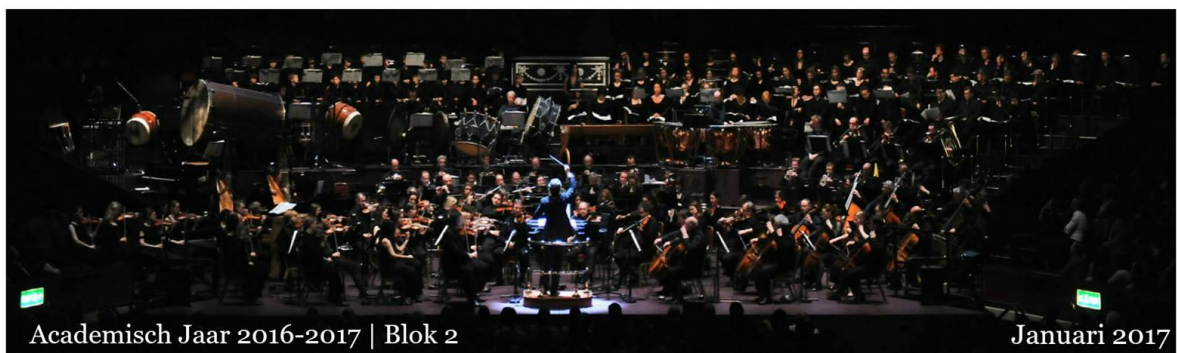
Universiteit Utrecht



Hollywood-filmmuziek in een nieuwe context

Auteur: Jeroen Berg
Studentnummer: 4161696

Bachelorscriptie Muziekwetenschap
Begeleider: W. Capitain



Academisch Jaar 2016-2017 | Blok 2

Januari 2017

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Filmconcert	3
Het filmconcert: voorwaardes en vernieuwing	5
Het diëgese-model in de context van een filmconcert	9
Perceptie	12
Conclusie	15
Literatuur	16

Inleiding

Kletterende zwaarden, grootse avonturen en fantasierijke wezens. Dat kreeg het publiek te zien toen *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring* in 2016 werd vertoond in het Concertgebouw te Amsterdam.¹ Het meest magische die avond zat hem echter niet in de film, maar in een ander element: de soundtrack werd live uitgevoerd door Het Gelders Orkest, Het Brabants Koor, Vocaal Talent Nederland en sopraan Kaitlyn Reddington, allen onder leiding van dirigent Ludwig Wicki. Het orkest bevond zich op het podium van de Grote Zaal. Achter dit podium, vóór het orgel, hing een gigantisch doek, waar de eerste film van de bekende trilogie in zijn volledigheid op te zien was. Een bijzondere mengelmoes tussen een filmvertoning en een concert was het gevolg. Een memorabele avond voor zowel de film- als muzikliefhebbers die zichzelf een plek in de uitverkochte zaal hadden gegund. Het Amerikaanse Hollywood in de Nederlandse concertzaal.

Avonden als deze laten zich steeds vaker zien in Nederland. De grenzen tussen de film- en de muziekwereld lijken hiermee te vervagen. Dat is interessant voor de culturele omnivoor die zich zowel in film als muziek kan vinden, maar minstens zo interessant voor de wetenschap. Een dergelijk fenomeen roept namelijk verschillende vragen op. Voordat we daar induiken, is echter het belangrijk om een idee te krijgen waar we het precies over hebben. Het is namelijk opvallend dat er hiervoor geen overkoepelende naam bestaat. Vanwege de presentatie van film met livemuziek in een concertzaal heb ik besloten om er de naam ‘filmconcert’ aan te geven. Hieronder licht ik nader toe wat deze term inhoudt.

Filmconcert

Een filmconcert omvat een vertoning van een (Hollywood-)film waarbij musici, vaak in de bezetting van een uitgebreid symfonieorkest, de filmmuziek live spelen. Hierbij is de filmmuziek geremedieerd² naar live filmmuziek en klinkt deze vanaf een podium. De inhoud van een oud medium, film, wordt hierbij gepresenteerd in een nieuw medium: het filmconcert. Dit speelt zich, in tegenstelling tot de traditionele filmervaring, af in een concertzaal.

Op het eerste gezicht lijkt dit geen nieuw concept. Als we inzoomen op de tijd van de stomme film zien we dat musici films toen al voorzagen van live uitgevoerde muzikale ondersteuning. Een wezenlijk verschil is echter dat dit in de bioscoopzaal plaatsvond, vaak met een kleine bezetting. Daarnaast bestond de soundtrack uitsluitend uit livemuziek.

¹ Het Concertgebouw, <https://www.concertgebouw.nl/concerten/the-lord-of-the-rings-in-concert-the-fellowship-of-the-ring/09-07-2014>, geraadpleegd op 18 januari 2017.

² J. David Bolter and Richard A. Grusin, ‘Immediacy, Hypermediacy, and Remediation,’ in *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), 44-45.

Tegenwoordig is de soundtrack een complex auditief mozaïek bestaande uit verschillende lagen muziek, geluidseffecten en dialoog.³ Bij een filmconcert is slechts de filmmuziek geremedieerd. Geluidseffecten en dialoog klinken door de stereoset van de zaal, met uitzondering van enkele versterkte instrumenten of stemmen.

Belangrijk is het onderscheid tussen een filmconcert en een *filmmuziekconcert*, waarin het laatstgenoemde géén volledige film en bijbehorende soundtrack omvat. Bij een filmmuziekconcert speelt een orkest muzikale fragmenten uit diverse films, eventueel ondersteund door beeldfragmenten. Het publiek ervaart hierbij geen volledige film en soundtrack, maar eerder de muzikale hoogtepunten uit diverse klassiekers. Het Concertgebouw in Amsterdam kent bijvoorbeeld de jaarlijks terugkerende ‘Avond van de Filmmuziek’ en het Utrechtse TivoliVredenburg de ‘IJzersterke Soundtracks’. Vaak kent het programma op deze avonden een balans tussen enerzijds voor (Hollywood-)films gecomponeerde muziek en anderzijds werken uit de klassieke canon die in films gebruikt zijn. Zo staat op het programma van de ‘Avond van de Filmmuziek’ in februari 2017 niet alleen muziek van John Williams uit *Harry Potter*, maar ook Richard Strauss’ *Also Sprach Zarathustra*, bekend uit Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*.⁴

Daarnaast is er nog een derde variant, weliswaar nog zonder naam, waarin bepaalde muziek van een film of serie tot één groot werk (vaak een symfonie) is gearrangeerd en live uitgevoerd wordt. Hierbij is normaliter geen visuele ondersteuning aanwezig. Voorbeelden zijn de ‘House of Cards Symphony’, die in april 2017 in zowel Amsterdam als Utrecht klonk, of de ‘The Lord of the Rings Symphony’, die in september 2015 te bewonderen was.⁵ Deze variant is dus wel toegespitst op één enkele film(reeks), maar omvat geen volledige filmvertoning met geluidseffecten en dialoog.

Terug naar het filmconcert in 2014 van *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* in het Concertgebouw van Amsterdam. Dat was niet alleen een bijzondere ervaring, maar het riep ook vragen op. Door enkel de muziek te remediëren naar livemuziek ontstaat een totaal andere ervaring dan die van een traditionele filmvertoning in de bioscoop. Ik vroeg mij af of dit bij elke film te realiseren valt, omdat in Nederland alleen een kleine selectie Hollywoodfilms zich in de vorm van een filmconcert laat zien. Komt dit voort uit een kwestie van vraag en aanbod of spelen hierbij andere (muzikale of filmische) factoren een belangrijke

³ Amy McGill, *The contemporary Hollywood film soundtrack: professional practices and sonic styles since the 1970s* (Exeter: University of Exeter, 2008), 33.

⁴ De Avond van de Filmmuziek, <http://avondvandefilmmuziek.nl/programma/>, geraadpleegd op 18 januari 2017.

⁵ Voor enkele voorbeelden, zie: <http://bit.ly/2jmWVJB>, geraadpleegd op 18 januari 2017, en <http://bit.ly/2j8gjZR>, geraadpleegd op 18 januari 2017.

rol? Hoe zit het met de verhouding tussen het beeld en de muziek? Vele theorieën zijn losgelaten op de beschrijving van de plaats en de functie van muziek in een film, maar in hoeverre zijn deze nog bruikbaar als het publiek haar aandacht op een orkest heeft gevestigd? Wat verandert er, als we het over het publiek hebben, precies in de perceptie van de toeschouwer? Dit brengt mij op de volgende hoofdvraag voor mijn onderzoek: welk effect heeft de remediatie van filmmuziek naar live filmmuziek in een filmconcert op de wisselwerking tussen muziek, beeld, narratief en de toeschouwer?

Om deze vraag te beantwoorden, neem ik het eerder beschreven filmconcert van *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* als uitgangspunt en gebruik dit als casestudie. Niet alleen heeft de filmmuziek hiervan, gecomponeerd door Howard Shore, grote waardering geogst en onder andere een ‘Academy Award for Best Original Score’ binnengesleept, de film behoort ook tot de filmconcert-canon in Nederland. Andere voorbeelden uit deze canon zijn *Harry Potter*, *The Gladiator*, *Pirates of the Caribbean* en *The Matrix*. De karakteristieken van deze canon licht ik hieronder als eerste toe. Waarom laat bepaalde muziek zich wel remediëren in de vorm van een filmconcert en andere niet? Welke economische en muzikale overwegingen spelen hierbij een rol? Vervolgens stel ik de vraag welke invloed de remediatie naar livemuziek in ons filmconcert heeft op de relatie tussen beeld, muziek en narratief. Hierbij gebruik ik de literatuur van Valerio Svabratti, die een overzichtelijke samenvatting van het bestaande debat hierover geeft en analyseer ik enkele fragmenten uit het filmconcert van 2014. Ten slotte bekijk ik welke theorieën met betrekking tot de perceptie van film(muziek) in de context van het filmconcert belangrijk zijn om verder te onderzoeken.

Het filmconcert: voorwaarden en vernieuwing

Niet alle filmmuziek laat zich remediëren in de vorm van een filmconcert. Vanuit deze stelling is ook het bestaan van de filmconcert-canon, die zich voornamelijk kenmerkt door Amerikaanse blockbusters, te verklaren. Welke processen beïnvloeden deze selectie? En op welke wijze? Hieronder bekijk ik eerst wat de geschiedenis ons leert over livemuziek en onderzoek welke (muzikale) factoren een rol spelen bij het ontstaan van filmconcerten in Nederland.

Livemuziek onder een film is geen nieuw fenomeen. Vóór de introductie van de geluidsfilm in 1927 werd muziek ingezet als begeleiding en als een middel om een bepaalde sfeer te versterken. Hiermee compenseerde het de afwezigheid van spraak en vulde de stilte op. Daarnaast werd het ingezet om het geluid van de projector te overstemmen. De meeste begeleiding bestond uit live pianospel; later werd er gebruik gemaakt van volledige orkesten.

Belangrijk was dat deze muzikale begeleiding niet zo scherp op de acties van het scherm was ingespeeld zoals we dat in de huidige Hollywoodpraktijk kennen. Haar enige taak was om een acceptabele sfeer te creëren, vergelijkbaar met die in een restaurant. Toen films (in lengte) en filmhuizen (in omvang) groeiden werd ook de muzikale begeleiding uitgebreider. Tegen het einde van de jaren twintig was de bezetting van een filmorkest vrijwel gelijk aan die van symfonieorkesten.

De formules voor deze muzikale begeleiding waren simpel: zodra de antagonist op het beeld verscheen, speelde de musicus een verminderd akkoord. Bij het zien van de protagonistische held speelde de pianist een opzweepende melodie. In snelle scènes, zoals die van achtervolgingen, klonk muziek met een hoog tempo. De pianist speelde de muziek uit het hoofd en had hierin een grote vrijheid, zolang de muziek maar consistent was met het beeld. Later werd deze rol overgenomen door grote orkesten en verdween (noodgedwongen) langzaam de improvisatorische stijl van begeleiden. Dirigenten werden gevraagd om klassiekers te dirigeren of zelfs om nieuwe ‘scores’ te componeren.⁶ Tegenwoordig worden vrijwel alle filmpartituren vooraf gecomponeerd: van improviseren is nauwelijks meer sprake.

Hoewel livemuziek onder film dus geen nieuw concept is, zien we dat de herintrede hiervan in Nederland zich beperkt tot een bepaald genre: de blockbuster. Films als *Pirates of the Caribbean*, *The Gladiator*, *The Matrix*, *Harry Potter* en andere bekende blockbusters vormen het overgrote deel van alle filmconcerten. Waarom wordt déze muziek geremedieerd naar livemuziek in de vorm van een filmconcert?

Natuurlijk spelen hierbij economische belangen een rol. De culturele sector heeft het vanaf het eind van de twintigste eeuw financieel steeds moeilijker. In de (klassieke) muzieksector betekent dit saneringen en fusies tussen orkesten. Subsidie is niet meer vanzelfsprekend en het idee om ‘je eigen broek op te kunnen houden’ groeit.⁷ Het cultuurbeleid verandert in een *evidence-based* beleid, gebaseerd op wetenschappelijke inzichten en feiten. Meer en meer worden kunstsubsidies gezien als ‘investeringen’ die concrete en meetbare economische en sociale effecten dienen te hebben.⁸ Commercialisatie van het aanbod is het gevolg en mede hierdoor is het aanbod van blockbuster-filmconcerten in Nederland te verklaren: deze trekken

⁶ Stuart Fischhoff, ‘The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences’ (ongepubliceerd manuscript, 24 juni, 2005), Microsoft Word-document.

⁷ Roel Pots, Cultuur, Koningen en Democraten: *Overheid & Cultuur in Nederland* (Nijmegen: SUN Uitgeverij, 2010), 365-368.

⁸ Quirijn van den Hoogen, *Effectief Cultuurbeleid: Leren van Evalueren* (Amsterdam: Boekmanstichting, 2012), 10-24.

een groot en breed publiek. Als we een vraag-en-aanbod-analyse toepassen, kunnen we stellen dat de vraag naar filmconcerten groot is: de prijzen van kaartjes liggen gemiddeld hoger en de concerten zijn vaak uitverkocht. Zo kostte een kaartje voor de vertoning van *Harry Potter en de Steen der Wijzen* (november 2016) door het Rotterdams Philharmonisch Orkest in de Doelen tussen de 39,- en 79,-, terwijl de prijs van een doorsnee concert door hetzelfde orkest én in dezelfde zaal tussen de 23,- en 56,- ligt.⁹ Daarnaast werd dit filmconcert drie dagen achter elkaar uitgevoerd voor een uitverkochte Grote Zaal met een capaciteit van ongeveer tweeduizend mensen. Ook het filmconcert van *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring* in 2014 kende drie uitverkochte uitvoeringen. Het filmconcert slaagt er dus in om volle zalen te trekken.

Toch spelen niet slechts financiële overwegingen een rol. Om als leidraad in een filmconcert te kunnen fungeren, moet de muziek aan specifieke eisen voldoen. Allereerst kenmerkt geschikte muziek zich door een klassieke bezetting en melodische rijkdom. Sinds het begin van de eenentwintigste eeuw is de filmmuziek stilistisch veranderd en gedifferentieerd. Nieuwe stijlen kenmerken zich door de afwezigheid van melodie, het gebruik van een minimale bezetting en de veelvuldige inzet van digitale vervormingen. Hierbij ligt de nadruk op ‘secundaire parameters’, zoals timbre, textuur en ritme.¹⁰ Deze nieuwe stijlen nemen daarentegen wel ideeën van de filmmuziekpraktijk uit de twintigste eeuw, zoals het leidmotief, maar in sterk geminimaliseerde vorm. Een goed, representatief voorbeeld hiervan is de filmmuziek door Hans Zimmer van *The Dark Knight* uit 2008, waarin het leidmotief van the Joker slechts uit één elektrisch vervormde cello bestaat. Deze stilistisch nieuwe muziek leent zich níet voor een filmconcert, hoewel deze wel onderdeel uitmaakt van een blockbuster (zoals *The Dark Knight* uit 2008). Geschikte muziek kenmerkt zich door de omvang en bezetting van een standaard symfonieorkest.

Deze bezetting is noodzakelijk om aan de visuele eisen van een filmconcert te voldoen. Filmmuziek met een minimale bezetting kan thuis of in de bioscoopzaal goed werken, maar heeft niet de visuele aantrekkingskracht om grote (concert)zalen te vullen. Bij een regulier concert zou dit geen verschil maken. Zo doen pianorecitals in publieksaantallen niet ten onder aan concerten waarin orkesten geprogrammeerd zijn. De ervaring van een filmconcert leunt echter op het feit dat de muziek door de remediatie naar livemuziek een

⁹ Hier heb ik de prijzen vanaf rang 3 tot en met de toprang vergeleken van een aantal concerten uit de eigen programmering van De Doelen. Jongerenkorting en gratis concerten heb ik niet meegerekend.

¹⁰ Nicholas Reyland, ‘Corporate Classicism and the Metaphysical Style: Affects, Effects, and Contexts of Two Recent Trends in Screen Scoring,’ in *Music, Sound, and the Moving Image* 9, no. 2 (2015): 117-121.

visueel element is. Daar waar geluid normaliter uit geluidsboxen klinkt, speelt nu een voltallig orkest de filmmuziek. De grote omvang van een symfonieorkest, ongeveer honderd mensen, zorgt ervoor dat de kijker zich niet volledig in de film verliest. Zo heeft een strijkkwartet op het podium van het Concertgebouw niet de visuele aantrekkingskracht die op kan boksen tegen de bewegende beelden op een groot doek. Een symfonieorkest heeft die aantrekkingskracht wél. Omdat het de aandacht op zichzelf kan richten zorgt het ervoor dat het fenomeen ook als concert overkomt en niet als louter een filmvertoning waarvan de muziek toevallig live klinkt. Dit concert-concept is namelijk voor veel mensen de reden om een kaartje te kopen: een film (terug)kijken en jezelf erin verliezen is namelijk niets nieuws. De unieke ervaring waarin een voltallig symfonieorkest jouw favoriete filmmuziek speelt, klinkt voor veel mensen een stuk aantrekkelijker.

Natuurlijk bestaat er ook filmmuziek met kleine bezettingen die toch een groot publiek kan aantrekken. Zo bestaat de bezetting van de muziek uit de romantische dramafilm *Pride and Prejudice* grotendeels uit alleen een piano en/of kleine ensembles, maar kent deze vele liefhebbers. Een groot publiek vraagt echter een grote zaal en de instrumenten binnen een kleine bezetting vereisen versterking om boven de geluidseffecten van de film uit te komen: een aanslag op de authenticiteit en de live-ervaring van de muziek. Dit maakt dat slechts de relatief grootschalige symfonische filmmuziek zich tot livemuziek laat remediëren voor een filmconcert.

Dit zijn niet de enige voorwaarden. Om een groot publiek voor een filmconcert aan te kunnen trekken, is het belangrijk dat de filmmuziek dusdanig geremedieerd en verspreid is dat deze vrijwel op zichzelf is gaan staan. Hiermee doel ik niet op de remediatie naar livemuziek, maar die naar andere (sociale) media die zorgen voor een snelle, grootschalige verspreiding. Voorbeelden hiervan zijn televisie, radio, YouTube, cd's, dvd's en streamingsdiensten als Spotify en Deezer. Als dit proces van verspreiding in een uitzonderlijke mate plaatsvindt, spreken we van hyper-remediatie. Gemeenschappen ontstaan en mensen gaan (in dit geval) de muziek ook buiten haar filmische context beluisteren. Denk hierbij aan de grootschalige cd-verkoop van soundtracks of de enorme hit 'I will always love you' door Whitney Houston, oorspronkelijk geschreven voor de film *The Bodyguard*. Op deze manier krijgt de filmmuziek op zich een bepaalde sociale waarde en ontstaat een sterke identificatie met de muziek.¹¹ Deze grootschalige identificatie met de filmmuziek zorgt er uiteindelijk voor dat veel mensen, aangetrokken door het concert-element van een filmconcert, een kaartje kopen.

¹¹ Lauren Anderson, 'Beyond Figures of the Audience: Towards a Cultural Understanding of the Film Music Audience,' in *Music, Sound, and the Moving Image* 10, no. 1 (2016): 32.

Het diëgese-model in de context van een filmconcert

Uniek aan een filmconcert is dat door de remediatie naar livemuziek de plaatsing van de geluidsbron afwijkend is van de moderne bioscoopervaring. Het orkest vormt de geluidsbron en staat op een podium, pal voor het doek. De plaats van de bron van geluid in film is een van de meest besproken onderwerpen binnen filmtheorieën. Analyses van filmsoundtracks leggen vrijwel altijd de nadruk op deze kwestie en de verschillende vragen die hierbij opkomen. Is de bron zichtbaar op het beeld of is deze verstopt? Maakt de bron deel uit van het narratief, of niet? Het huidige debat hierover kent echter een blinde vlek door zich enkel te richten op de moderne bioscoopervaring. De volgende alinea's richten zich dan ook op de toepassing van deze filmtheorieën op een filmconcert.

Sinds lang is het vraagstuk hoe men de plaatsing van muziek in film kan aanduiden gesplitst in twee termen: *diëgetisch* en *non-diëgetisch*, termen die zich richten op de connectie met het narratief van een film. Diëgetisch is de term voor muziek waarvan de bron zich in het verhaal bevindt en daarmee gehoord kan worden door de personages, terwijl non-diëgetisch het tegenovergestelde inhoudt en daarmee vaak slecht bewust hoorbaar is door de toeschouwer. Beide termen sloegen aan sinds hun verschijning in het boek *Unheard Melodies*, door Claudia Gorbman.¹² De distinctie tussen diëgetisch en non-diëgetisch is echter niet altijd makkelijk te maken, omdat het model geen rekening houdt met alle verschillende complexe situaties in een film. In deze context is een derde term toegevoegd: *meta-diëgetisch*, om de muziek te beschrijven die bestaat in het hoofd van een personage en daarmee deel uitmaakt van het narratief, hoewel het daar niet concreet in geproduceerd wordt. Dit komt bijvoorbeeld voor wanneer een personage zich bepaalde muziek herinnert of een melodie in zijn of haar hoofd 'fluit'. Samen vormen deze termen de basis van het diëgese-model.¹³

Naast deze basis zijn er nog vele andere begrippen die zich buigen over de relatie tussen het filmische verhaal en de muziek. Onlangs (herfst 2016) publiceerde Valerio Sbravatti een artikel waarin hij een overzicht geeft van de vele termen die gebruikt worden om de verhouding tussen filmmuziek en het narratief te beschrijven. Het meest opvallende was dat hij, eenmaal alle termen vergeleken hebbende, concludeerde dat filmtheoretici geen rekening houden met het verschil tussen de bron (*placement*) en de functie (*function*) van filmmuziek.¹⁴ Zo kan de muziekbron zich in het narratief bevinden (wat diëgetisch

¹² Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Movies* (London, BFI: 1987).

¹³ Valerio Sbravatti, 'Story-Music / Discourse-Music: Analyzing the Relationship between Placement and Function of Music in Films,' in *Music and the Moving Image* 9, no. 3 (2016): 19.

¹⁴ *Ibid*, 25-26.

impliceert), maar de muziek toch functioneren als non-diëgetisch. Een voorbeeld hiervan is achtergrondmuziek in een café die in het narratief klinkt, maar slechts dient om een bepaalde sfeer neer te zetten. Zolang de personages deze muziek niet bewust horen, erop reageren of zelf maken blijft de functie van deze muziek non-diëgetisch.

Als we deze theorieën toepassen op het filmconcert van *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* is het gebruik van het diëgese-model, inclusief het onderscheid tussen de bron en de functie, problematisch. Het richt zich namelijk enkel op de traditionele filmervaring waarin de bron van de muziek opzettelijk ‘onzichtbaar’ is en de kijker volledig opgezogen wordt in de fictionele realiteit *binnenin* de film.¹⁵ Om de (plaats van de) bron en de functie van de muziek binnen deze dimensie te beschrijven, wordt vervolgens het diëgese-model gebruikt. Als we uitzoomen, vinden we echter een andere dimensie: de algehele cinematografische ervaring, waar normaliter de geluidsboxen in de ruimte de bron vormen. Dit is de dimensie waar het filmconcert zich op richt, want tijdens *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* komt er op dat niveau een nieuwe bron bij. Één die het publiek er juist ervan lijkt te weerhouden zichzelf te verliezen in de film en daarmee het diëgese-model overschaduwt: Het Gelders Orkest.¹⁶



Afbeelding 1. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* in het Concertgebouw.

¹⁵ Daniel Yacavone, ‘Spaces, Gaps, and Levels: From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory,’ in *Music, Sound, and the Moving Image* 6 no. 1 (2012): 23.

¹⁶ Ik gebruik hier bewust de woorden ‘nieuwe bron’ omdat stemmen, geluidseffecten en ruis vooralsnog door geluidsboxen klinken tijdens het filmconcert.

Deze overschaduwning van het diëgese-model wordt duidelijk geïllustreerd door een aantal zeer opvallende momenten gedurende het filmconcert van *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Het gaat om twee nummers, beide oorspronkelijk gezongen door de Ierse zangeres Enya, maar in ons filmconcert uitgevoerd door sopraan Kaitlyn Reddington. Enya schreef voor de eerste film uit de beroemde trilogie twee nummers genaamd ‘The Council of Elrond’ en ‘May it Be’. Opvallend aan deze nummers is het moment waarop ze in de film klinken en de manier waarop ze in ons filmconcert neergezet worden.

‘The Council of Elrond’ klinkt onder een intieme dialoog tussen de elf Arwen en Aragorn (één van de protagonisten), waarin zij hem haar liefde verklaart en vertelt dat ze haar sterfelijkheid voor hem wil opgeven. In de filmische realiteit functioneert de muziek hier als non-diëgetisch en dient deze door het lyrische, intieme, gezang van Enya als een versterking van de wonderlijke, elfische wereld.¹⁷ In de Grote Zaal van het Concertgebouw staat echter tijdens deze scène sopraan Kaitlyn Reddington op en schijnt er een spotlight op haar gestalte. De aandacht van het publiek verschuift naar haar performance, vergelijkbaar met een aria uit een opera. Dit overschaduwst de non-diëgetische functie en vestigt de aandacht van het publiek op de muziek van Enya.¹⁸ Door de remediatie naar livemuziek verliest de filmmuziek dus haar oorspronkelijke functie volgens het diëgese-model.

Daarnaast creëert de muziek van Enya een andere opvallende situatie, ditmaal met het nummer ‘May it Be’, dat klinkt onder de aftiteling van de film. Normaliter vormen de eindcredits van een film een opvallend fenomeen, omdat de filmmuziek hier vanwege het verdwijnen van het narratief meer op de voorgrond treedt. Vaak worden bestaande nummers gebruikt, zoals in de avonturenfilm *Shrek 2*, waar het nummer ‘You’re so True’ van Joseph Arthur klinkt. Dit geeft een effect van herkenning en identificatie, de toeschouwer kent de muziek immers al. Bij het nummer ‘May it Be’ is de situatie vergelijkbaar. Allereerst is het nummer sterk geremedieerd, wat blijkt uit de eerste YouTube-hit die meer dan 32 miljoen keer is bekeken. Het publiek is daarmee hoogstwaarschijnlijk bekend met de titel, met de tekst en met Enya als referentie-artiest. Door deze herkenning en in combinatie met de performance van sopraan Kaitlyn Reddington, vormt ‘May it Be’ tijdens de aftiteling een muzikaal hoogtepunt. Tijdens de traditionele filmervaring was een deel van het publiek waarschijnlijk

¹⁷ Voor de originele scène, zie: <https://www.youtube.com/watch?v=p7tDQWGzEtc>, geraadpleegd op 15 januari 2017.

¹⁸ Voor de scène uit een vergelijkbaar filmconcert, zie: <https://www.youtube.com/watch?v=XQxUQ8hRHkk>, geraadpleegd op 15 januari 2017.

al naar huis gegaan. De overkoepelende cinematografische ervaring houdt dus de aandacht van het publiek vast, zelfs als het narratief al gestopt is.

Door de remediatie naar live filmmuziek keert de muziek dus de rug naar het diëgese-model, dat zich enkel richt op de fictionele realiteit binnenin de film. De plaatsing van de muziek *binnenin* de film verliest zijn relevantie wanneer het Gelders Orkest er letterlijk en figuurlijk vóór staat. Er blijft, overschaduwde door performance, weinig over van de muzikale functies binnen een narratief. Met andere woorden: het diëgese-model is grotendeels irrelevant als de toeschouwer zich niet (meer) verliest in de fictionele realiteit van de film. Dit betekent dat er een nieuw, breder, perspectief nodig is om filmconcerten goed te onderzoeken. Een perspectief dat de blinde vlek van bestaande theorieën overstijgt en de context waarin een film wordt bekeken insluit. Zodoende is het onvermijdelijk om de perceptie van de toeschouwer erbij te betrekken, aangezien deze een cruciaal onderdeel vormt van de buiten-filmische context. Dit brengt mij op het volgende hoofdstuk.

Perceptie

Tijdens een filmconcert trekt de door het orkest live gespeelde muziek de aandacht van het publiek uit de filmische wereld en sleurt deze naar de algehele cinematografische ervaring. In het vorige hoofdstuk is naar voren gekomen dat door deze remediatie naar livemuziek het diëgese-model lastig toe te passen is. Het diëgese-model dient echter vaak als basis om de wisselwerking tussen product (de film) en de perceptie van de toeschouwer te onderzoeken. Zo ervaart het publiek muziek die zich in het verhaal voordoet heel anders dan muziek die niet letterlijk in het narratief aanwezig is. Welke consequenties heeft de remediatie naar livemuziek voor de perceptie van de toeschouwer?

Er is al veel onderzoek gedaan naar de manier waarop muziek functioneert binnen een narratief van een film, of met bewegende beelden in het algemeen, en de perceptie daarvan. Enkele tientallen jaren geleden richtten deze onderzoeken zich slechts op de visuele perceptie. Hierbij lag de nadruk op de film als vorm, structurele patronen of opvallende stilistische uitingen.¹⁹ Auditieve perceptie, waaronder ook spraak en muziek vallen, is de afgelopen twintig jaar steeds meer onderzocht.²⁰ Daarnaast bestaat er een derde lijn van onderzoek die door middel van cognitieve wetenschap en psychologie bekijkt wat er in het brein van de toeschouwer gebeurt. Het debat is zo complex dat het voor een nieuw concept als het

¹⁹ Ann-Kristin Wallengren and Alexander Strukelj, 'Film Music and Visual Attention: A Pilot Experiment Using Eye-Tracking,' in *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 60-70.

²⁰ Annabel J. Cohen, 'Congruence-Association Model and Experiments in Film Music: Toward Interdisciplinary Collaboration,' in *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 10.

filmconcert onmogelijk is om vanuit alle invalshoeken hierop te reflecteren. Daarom heb ik een aantal perceptuele onderwerpen gekozen waarin het filmconcert duidelijk enkele theoretische beperkingen blootlegt.

Allereerst wil ik aanhaken op het idee dat de visuele ervaring in de bioscoop onze perceptie domineert en zorgt dat we ons sneller in beeld verliezen dan in geluid. Een belangrijke factor hierin is dat de mens in relatie tot zijn denken en expressie voornamelijk visueel is ingesteld.²¹ Waar de traditionele filmervaring deze visuele aspecten uitvergroot, door bijvoorbeeld het licht in het publiek te dimmen, geluidsboxen te verbergen en andere productionele aspecten te maskeren, ligt dit bij het filmconcert anders. Het Gelders Orkest vormt hier een extra visueel element. De visuele dominantie van de filmbeelden komt hiermee onder druk te staan, want een levendig orkest op een podium is evenzeer continu in beweging. Het dirigeren van de maestro, het bespelen van de instrumenten, het omslaan van de bladmuziek, allemaal onder het licht van vele spotlights, zijn visuele prikkels die de aandacht van het publiek trekken. Dit betekent niet gelijk dat de toeschouwer zich niet in de film kan verliezen. Het roept eerder de vraag op welke visuele aspecten dominanter zijn dan andere en waarom. Dit is een onderscheid dat tot nu toe alleen binnen de filmische realiteit is gemaakt, vaak met behulp van het diëgese-model.

Daarnaast wordt perceptie niet alleen beïnvloed door de interactie tussen geluid en beeld, maar ook tussen geluid en geluid. Een goed voorbeeld hiervan is de interactie tussen dialoog en muziek. In de eerste helft van de twintigste eeuw werd de muziek achtergesteld aan de dialoog. Dit bereikten regisseurs door middel van nauwkeurige orkestratie (geen houtblazers tijdens dialogen) en door de ‘up and downer’, een technisch apparaat dat het volume van de muziek automatisch verlaagde wanneer de dialoog zijn intrede deed.²²

Tijdens ons filmconcert is de interactie tussen geluid en geluid anders dan tijdens een traditionele filmervaring. Waar de verschillende, auditieve componenten van een film normaliter vanzelfsprekend gelijk lopen, is dit voor dirigent Ludwig Wicki misschien wel de grootste uitdaging. Hij heeft namelijk de taak om de filmmuziek exact aan te laten sluiten op de dialoog en de geluidseffecten. Die avond in het Concertgebouw gebruikte hij daarvoor een scherm waarop alle maattellen zichtbaar waren: een soort digitale metronoom die gelijkloopt

²¹ Siu-Lan Tan, Annabel Cohen, Scott David Lipscomb, and Roger Allen Kendall, *The Psychology of Music in Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 122.

²² Birger Langkjær, ‘Audiovisual Styling and the Film Experience: Prospects for Textual Analysis and Experimental Approaches to Understand the Perception of Sound and Music in Movies,’ in *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 42-43.

met de gehele film. Zo kon maestro Wicki zien of opname en livemuziek synchroon liepen en was hij niet genoodzaakt om zich op het grote doek te oriënteren.

Toch geeft dit geen garantie dat de verschillende geluidslagen exact op elkaar aansluiten. Ook hebben niet alle dirigenten dezelfde digitale hulpmiddelen ter beschikking. Het is daarentegen voor de perceptie cruciaal dat geluid en geluid gelijk lopen. Zo blaast Boromir, een van de protagonisten uit het reisgenootschap, te midden van een vechtsce ne op een hoorn. Het is een belangrijke narratieve aanwijzing, want hij roept hiermee het reisgenootschap bijeen om hem te helpen in de strijd. Deze hoorn klinkt niet in het orkest, maar door de geluidsboxen van de zaal. Om de hoorn goed hoorbaar te maken, valt op dit moment de muziek plotseling stil. Mocht dit moment niet goed getimed zijn en het orkest ook maar een fractie achterlopen, dan hoort het publiek de hoorn niet. Hiermee missen ze de belangrijke narratieve aanwijzing. Het is voor de perceptie dus van groot belang dat het orkest synchroon loopt met de andere auditieve componenten.

Niet alleen bestaat dus de kans dat het orkest niet (meer) gelijk loopt met het beeld (en daarmee de geluidseffecten), maar belangrijker nog, is dat de muziek een rijkere vorm van ruimtelijkheid bezit. De orkestopstelling maakt namelijk dat de muziek niet vanuit  en specifieke richting of bron klinkt en prikkelt cognitieve processen waarmee wij als mens ruimtelijkheid ervaren. Zo klinken de strijkers dichterbij dan de hout- of koperblazers, en binnen de strijkerssectie klinken de contrabassen vanuit rechts, terwijl de eerste violen zich aan de linkerkant van het podium bevinden. Dit beinvloedt eveneens de perceptie van de toeschouwer.

Toch blijft de situatie mogelijk waarin de toeschouwer zich w el verliest in de filmische realiteit, zelfs al beweegt er een voltallig symfonieorkest voor het beeld, komt het geluid uit verschillende hoeken en staat de spotlight op een musicus. Bijvoorbeeld op momenten waar geen muziek klinkt of op narratieve hoogtepunten. Het is nooit met zekerheid te voorspellen of een toeschouwer zich verliest in een film. Vaak is hier geen ja/nee-antwoord op te geven, maar wisselt de aandacht van het publiek telkens tussen film en muziek. Tijdens een filmconcert staat de muziek in de spotlight, maar dit sluit niet uit dat iemand zich in de film kan verliezen. Mocht dit laatste wel gebeuren, dan zegt dit wellicht iets over (de kracht van) de filmmuziek, die, ondanks alle afleidingen, de aandacht van de kijkers weet te vestigen op de film. Er is publieksonderzoek nodig om te onderzoeken in welke mate dit gebeurt tijdens een filmconcert en welke rol bepaalde muziek hierin speelt.

Conclusie

Het filmconcert is de omschrijving van een relatief nieuw fenomeen in Nederland en omvat een vertoning van een volledige (Hollywood-)film, waarin een orkest de filmmuziek live speelt. De traditionele bioscoopzaal is vervangen voor een concertzaal en de filmmuziek is geremedieerd naar live filmmuziek. De geschiedenis leert ons dat livemuziek onder een film geen nieuw concept is.

Opmerkelijk is dat er onder de filmconcert een bepaalde canon bestaat waarin de blockbuster domineert: één die een groot en breed publiek aantrekt en daarmee meegaat met het huidige cultuurbeleid, dat de culturele sector in een commerciële richting duwt. Deze canon bestaat omdat niet alle filmmuziek zich laat remediëren in de vorm van een filmconcert. Muzikale voorwaardes zijn een grote, klassieke bezetting en melodische rijkdom: kenmerken die sommige nieuwe stilistische filmmuziek uit het begin van de eenentwintigste eeuw ontbreken. Daarnaast is het belangrijk dat filmmuziek dusdanig verspreid is dat deze ook buiten de context van film beluisterd wordt en daarmee een grote mate van identificatie bij de luisteraar kent. Alleen zo is het concert-element van grote toegevoegde waarde en voor velen de reden om uiteindelijk een kaartje te bemachtigen.

De casestudie van *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* laat zien dat door de remediatie naar livemuziek de toeschouwer niet meer in de film opgezogen wordt, zoals de moderne bioscoopervaring dat doet. Het filmconcert leunt eerder op een algehele cinematische live-ervaring. Hierdoor verliest het diëgetische-model, dat de relatie tussen muziek met het narratief binnen de film beschrijft, zijn relevantie. De muziek van Enya in het eerste deel van de bekende avonturenrilogie laat deze overschaduwning duidelijk zien. Er is onderzoek nodig naar een breder, overkoepelend model nodig dat zich niet enkel richt op de filmische realiteit.

Daarnaast beïnvloedt de remediatie naar livemuziek zoals we die zien in het filmconcert de perceptie van de toeschouwer. Het Gelders Orkest vormt een aandachttrekkend visueel element en trekt daarmee de visuele dominantie van het beeld in twijfel. Ook kent de live gespeelde muziek een grotere mate van ruimtelijkheid die cognitieve processen in werking zet en daarmee aandacht van de toeschouwer vraagt. Toch blijft het mogelijk dat de toeschouwer zich wél verliest in de filmische realiteit. Empirisch onderzoek is nodig om te kijken wanneer dit gebeurt en welke rol muziek hierin heeft.

Het filmconcert is dus een fenomeen dat een nieuwe kijk biedt op bestaande theorieën, terwijl het zelf nog maar net ontdekt is door de wetenschap. Meer onderzoek vanuit verschillende vakgebieden is dan ook nodig om niet alleen het fenomeen van (livemuziek in)

een filmconcert beter te begrijpen, maar ook om haar verdere bijdragen aan bestaande debatten te ondersteunen.

Literatuur

- Anderson, Lauren. 'Beyond Figures of the Audience: Towards a Cultural Understanding of the Film Music Audience.' *Music, Sound, and the Moving Image* 10 no. 1 (2016): 25-51.
- Bolter, J. David, and Richard Grusin. 'Immediacy, Hypermediacy, and Remediation.' In *Remediation: Understanding New Media*, 20-51. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.
- Cohen, Annabel J. 'Congruence-Association Model and Experiments in Film Music: Toward Interdisciplinary Collaboration.' *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 5-24.
- Fischhoff, Stuart. 'The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences.' Ongepubliceerd manuscript. Laatste gewijzigd op 26 juni 2005. Microsoft Word-document.
- Het Concertgebouw, <http://www.concertgebouw.nl/concerten/the-lord-of-the-rings-in-concert-the-fellowship-of-the-ring>, geraadpleegd op 18 januari 2017.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Movies*. London: BFI, 1987.
- Hoogen van den, Quirijn. *Effectief Cultuurbeleid: Leren van Evalueren*. Amsterdam: Boekmanstichting, 2012.
- Langkjær, Birger. 'Audiovisual Styling and the Film Experience: Prospects for Textual Analysis and Experimental Approaches to Understand the Perception of Sound and Music in Movies.' *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 35-47.
- McGill, Amy. *The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s*. University of Exeter, 2008.

- Pots, Roel. *Cultuur, Koningen en Democraten: Overheid & Cultuur in Nederland*. Nijmegen: SUN Uitgeverij, 2010.
- Reyland, Nicholas. 2015. 'Corporate Classicism and the Metaphysical Style: Affects, Effects, and Contexts of Two Recent Trends in Screen Scoring.' *Music, Sound, and the Moving Image*. 9 (2): 115-130.
- Sbravatti, Valerio. 'Story-Music / Discourse-Music: Analyzing the Relationship between Placement and Function of Music in Films.' *Music and the Moving Image* 9, no. 3 (2016): 19-37.
- Tan, Siu-Lan, Annabel Cohen, Scott David Lipscomb, and Roger Allen Kendall. 2013. *The Psychology of Music in Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Wallengren, Ann-Kristin, and Alexander Strukelj. 'Film Music and Visual Attention: A Pilot Experiment Using Eye-Tracking.' *Music and the Moving Image* 8, no. 2 (2015): 69-80.
- Yacavone, Daniel. 2012. 'Spaces, Gaps, and Levels: From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory.' *Music, Sound, and the Moving Image*. 6 (1): 21-37.