

Robbert van der Lek en diëgetische muziek

Een onderzoek naar diëgetische muziek in films vanuit de theorie van dr. Robbert van der Lek.

Naam:	Jeske van Hal
Studentnummer:	3112888
Begeleider:	Dr. B. Titus
Inleverdatum:	15-02-2011

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: De theorie van Robbert van der Lek	7
1.1 Inleiding op de theorie	8
1.2 Beeld	10
1.3 Tekst	11
1.4 Formele positie	13
1.5 Stijl	14
1.6 Congruentie tussen beeld en geluid	15
1.7 Kritiek	17
Hoofdstuk 2: Inleiding in de casestudy	19
Hoofdstuk 3: Toepassing van de theorie op de casestudy	21
3.1 Vocaal versus instrumentaal	21
3.2 Akoestiek en begeleidingsmuziek	23
3.3 Geluidsbronnen	24
3.4 Claudia Gorbman	25
Conclusie	27
Bronnenlijst	29
Bijlage 1: Analyses van de liedjes uit <i>Charlie and the Chocolate Factory</i>	31
Bijlage 2: Songteksten van de liedjes uit <i>Charlie and the Chocolate Factory</i>	44
Eindnoten	47

Voorwoord

Voor u ligt mijn bacheloreindwerkstuk dat geschreven is ter afsluiting van mijn bachelor Muziekwetenschap. Ik heb onderzoek gedaan naar de huidige theorieën en de toegevoegde waarde van een nieuwe theorie op het gebied van diëgetische muziek in films.

Muziek speelt in bijna iedere film een belangrijke rol. Je zou verwachten dat, vanwege het element muziek, filmmuziek een gebied is dat behoort tot het onderzoeksveld van de muziekwetenschap. Dat niet het geval. Op het gebied van muziekwetenschap is maar weinig onderzoek gedaan naar filmmuziek. Het onderzoeken en analyseren van filmmuziek is nog steeds voornamelijk een bezigheid van de filmwetenschap.

Toch is filmmuziek mij steeds meer gaan interesseren in de afgelopen paar jaar en ben ik tot de conclusie gekomen dat ik, ook bij de studie Muziekwetenschap, vooral de filmwetenschappelijke theorieën voorgeschoteld heb gekregen wanneer het om filmmuziek gaat. Daarentegen ben ik opgeleid als musicoloog en luister ik meer naar de muziek dan dat ik kijk naar de relatie tussen het beeld en het geluid. Hierdoor ben ik uiteindelijk tot het onderwerp van mijn scriptie gekomen.

Ik wilde 'iets' schrijven over filmmuziek. Ik wist al over welke film ik wilde schrijven, ik wist alleen nog niet wat. Terwijl ik bezig was begon het me op te vallen dat de muziek in mijn casestudy, waarvan geïmpliceerd werd dat deze diëgetisch was, misschien niet zo diëgetisch was als ik op het eerste moment dacht. De akoestiek klopte naar mijn mening vaak niet met de ruimte waarin een fragment zich afspeelde en de bron van de muziek was in de meeste gevallen niet zichtbaar. Hier wilde ik meer over weten. Ik ben me af gaan vragen of dit alleen mijn opvatting is, of dat hier in de theorie over filmmuziek meer over te vinden was.

De benaderingen die bij mij al bekend waren, zijn voornamelijk theorieën die gebruikt worden in de filmwetenschap. Ik heb hiernaast een theorie gevonden van een musicoloog, Robbert van der Lek. Dit is interessant, omdat er weinig musicologen zijn geweest die hebben geschreven over diëgetische muziek.

Tot nog toe wordt de positie van filmmuziek voornamelijk beoordeeld als diëgetisch of non-diëgetisch. Hiervoor worden soms andere begrippen gebruikt, maar de betekenissen hiervan staan gelijk aan diëgetische of non-diëgetische muziek. Ik ben benieuwd of de benadering van Van der Lek relevant is en iets toevoegt aan de studies naar de positie die is toe te schrijven aan filmmuziekfragmenten.

Ik wil graag Dr. Barbara Titus bedanken voor de begeleiding die ik van haar heb gekregen tijdens mijn schrijfproces.

Inleiding

Muziek in films is een onderwerp waarover weinig is geschreven door musicologen, ondanks dat het een interessant onderwerp is en er veel over te schrijven valt. In de filmwetenschap is filmmuziek wel veel onderzocht, maar het overgrote deel dat geschreven is over filmmuziek betreft non-diëgetische muziek (Gorbman, 1987; Brown, 1994; Kassabian, 2001; Reay, 2004).

De invalshoek is vaak beperkt tot de betekenisgeving van filmmuziek. Vragen als “Wat voor emotie kan muziek oproepen bij de kijker?”, “Wat voor associaties zal of kan de kijker hebben bij bepaalde muziek?” en “Hoe zijn emoties en associaties van invloed op de filmbeleving?” kunnen hierbij gesteld worden. Er is vooral geschreven over de invloed van muziek op de filmbeleving, wat filmmuziek met de kijker doet of kan doen. Dit is in mijn ogen een heel filmwetenschappelijk standpunt, omdat het over de totale beleving gaat. Een filmwetenschapper kijkt in mijn ogen met name naar het beeld, maar het zal hem vooral om het totaalplaatje gaan.

De begrippen diëgetische en non-diëgetische muziek zijn in deze scriptie veelvuldig gebruikte begrippen. Non-diëgetische muziek is de muziek die het verhaal ondersteunt, maar geen deel uitmaakt van het narratief van de film.¹ Deze muziek creëert in het algemeen vooral sfeer, die kan passen bij het beeld of dit juist kan tegenspreken. Non-diëgetische muziek wordt niet gehoord door de personages in de film, maar alleen door de kijker. Diëgetische muziek is muziek die door zowel de kijker als de personages in de film wordt gehoord.² Deze muziek maakt deel uit van het narratief. Vaak is de bron van de muziek in beeld of wordt geïmpliceerd waar de muziek vandaan kan komen.

De meeste schrijvers geven in hun teksten een duidelijke definitie en kenmerken van diëgetische muziek, maar verdere uitleg, bijvoorbeeld hoe aan de hand van deze definities bepaald kan worden welke functie aan een muziekfragment toe te schrijven is of wat de positie is van muziek die aan de hand van deze twee definities niet te benoemen is, is er weinig te vinden.

Hoewel er veel geschreven is over (non-)diëgetische filmmuziek zijn steeds dezelfde schrijvers terug te vinden in de literatuur, die blijkbaar met elkaar een soort basistheorie op het gebied van filmmuziek hebben geschreven. Een aantal terugkerende namen zijn Claudia Gorbman, Royal S. Brown en Earle Hagen.³ Schrijvers als Anahid Kassabian, Kevin Donnelly en Pauline Reay, die modernere literatuur op het gebied van filmmuziek hebben geschreven, blijven teruggrijpen naar de bekende schrijvers (Donnelly, 2005; Kassabian, 2001; Reay, 2004). Hierdoor is de theorie, zeker op het gebied van diëgetische filmmuziek, erg beperkt.

Aan de hand van de gevestigde theorieën kan de rol van de muziek beoordeeld worden als diëgetisch of als non-diëgetisch. Dit moet door de kijker bepaald worden aan de hand van de

definities van deze begrippen. Deze theorieën zeggen weinig over filmmuziekfragmenten waarvan niet helemaal duidelijk is of deze beoordeeld kunnen worden als diëgetisch of non-diëgetisch.

De bron die tijdens mijn onderzoek het meest belangrijk is geworden is het proefschrift van musicoloog Robbert van der Lek. Zijn kijk op diëgetische filmmuziek is anders dan die van de meer conventionele theorieën van de hierboven genoemde schrijvers. Juist zijn theorie is erg interessant, omdat Van der Lek zich met name richt op hoe geloofwaardig de diëgetische muziek overkomt op de kijker. Dit is het musicologische gedeelte aan zijn onderzoek: hij hecht veel waarde aan de realiteit van de muziek. De muziek moet voor hem geloofwaardig zijn, niet alleen op zichzelf, maar ook samen met wat er in het beeld te zien is en met de ruimte waarin de muziek zich afspeelt.

Om dit te bepalen heeft hij een methode bedacht, waarbij aan de hand van een schaalmodel de status van de filmmuziek wordt bepaald. Deze muziek kan volgens hem non-diëgetisch of diëgetisch zijn. De rol die diëgetische muziek in het drama van de film speelt, noemt Van der Lek de functie van diëgetische muziek. Omdat non-diëgetische muziek een andere rol speelt, heeft dat volgens Van der Lek een andere functie.

Dit moet niet verward worden met de status van de muziek. De status bepaalt volgens Van der Lek in hoeverre de muziek diëgetisch is, als het als diëgetisch beoordeeld wordt, en hoe groot de rol is die deze muziek speelt in de film. Volgens hem zijn er meerdere gradaties van diëgetische muziek, die bepaald worden aan de hand van zijn schaalmodel. Hierdoor kan dus ook de muziek die tussen diëgetische en non-diëgetische muziek lijkt te vallen, beter gedefinieerd worden. Dit kan een goede aanvulling zijn op de gevestigde theorieën.

Ik wil vooral weten of de benadering van Van der Lek een oplossing biedt voor het benoemen van de muziek die tussen diëgetische en non-diëgetische muziek valt, volgens de tot nu toe bekende theorieën.

Hierdoor ben ik tot de volgende onderzoeksvraag gekomen:

Op welke manier bepaalt Robbert van der Lek de functie en de status van filmmuziek, en wat voegt zijn benadering toe aan de gevestigde theorieën over diëgetische muziek?

Ik zal aan de hand van mijn onderzoeksvraag de theorie van Van der Lek kritisch bestuderen. Dit zal ik doen in hoofdstuk 1. Bovendien wil ik door middel van toepassing van de theorie op een casestudy kijken of zijn theorie een geschikte manier is om diëgetische muziek te benaderen. Het resultaat hiervan is beschreven in hoofdstuk 3.

De casestudy die ik gekozen heb is de film *Charlie and the Chocolate Factory* uit 2005. Ik heb voor deze film gekozen, omdat er veel gezongen muziek in zit die op het eerste oog diëgetisch

is, maar dit zou, afhankelijk van de gekozen benadering, kunnen veranderen. Een korte inleiding op deze casestudy is te vinden in hoofdstuk 2.

Het viel mij tijdens het kijken op dat de gezongen liedjes in *Charlie and the Chocolate Factory* op het eerste gezicht diëgetisch lijken, maar waarbij bijvoorbeeld de akoestiek niet klopt. Deze komt niet overeen met de ruimte waarin de liedjes zich afspelen. Je kan je hierbij afvragen of dit belangrijk is, dat dit niet overeenkomt, en of de makers dit zo bedoeld hebben of niet.

Ik weet dat veruit de meeste filmmuziek achteraf onder de beelden wordt gemonteerd, zowel de non-diëgetische als de diëgetische muziek. Toch vind ik dat het belangrijk is dat de diëgetische muziek realistisch klinkt, dat wanneer je je in eenzelfde situatie zou bevinden het geluid ook min of meer zo zou klinken. Dit is niet van toepassing op non-diëgetische muziek, omdat de personages in de film deze muziek niet kunnen horen.

1.1 Inleiding op de theorie

De benadering van diëgetische muziek van Dr. Robbert van der Lek verschilt van de theorieën die meer gangbaar zijn voor het analyseren van filmmuziek.⁴ Het eerste dat Van der Lek aangeeft in zijn proefschrift is het gegeven dat de term *diëgetische muziek* niet afkomstig is uit de muziekwetenschap (Van der Lek, 1991, p.27).

Omdat Van der Lek schrijft over muziek in zowel opera als film heeft hij gezocht naar een term die verwijst naar muziek die zich bevindt binnen de actie van de film en die toe te passen was op beide genres.⁵ Hiervoor is binnen de muziekwetenschap geen eenduidige term. Daarom gebruikt hij uiteindelijk de term diëgetische muziek, die ik ook zal hanteren, omdat ik denk dat dit begrip niet alleen het meest van toepassing is op de muziek die tussen diëgetische en non-diëgetische muziek valt, maar ook omdat dit het meest voorkomende begrip is dat hiervoor gebruikt wordt. Bovendien geeft Van der Lek de voorkeur aan de term diëgetische muziek, omdat de betekenis van het woord diëgetisch volgens hem al voor zich spreekt (Van der Lek, 1991, p.29).⁶

Twee belangrijke begrippen die Van der Lek veelvuldig gebruikt als hij over diëgetische muziek schrijft zijn “functie” en “status”. Hij omschrijft deze als volgt: “Functie” betreft de rol van de diëgetische muziek in het drama, “status” betreft haar hoedanigheid van diëgetische muziek als zodanig, nl. van “muziek die zich in de handeling bevindt.” (Van der Lek, 1991, p. 376).

Het begrip functie is hierin duidelijk, maar zijn omschrijving van het begrip status begrijp ik niet goed. Ik weet niet zeker wie hij bedoelt met “haar”, maar ik ga ervan uit dat dit verwijst naar de vorige zin, dus naar het woord functie. In dat geval interpreteer ik status als de mate waarin diëgetische muziek een rol speelt in de film. Dit lijkt me logisch, omdat het schaalmodel dat Van der Lek gebruikt, hierop van toepassing is. De mate waarin de muziek een rol speelt zou dan te meten zijn aan de hand van zijn schaalmodel.

Dit is me nog steeds niet duidelijk. Ik kan begrijpen dat de mate waarin een muziekfragment diëgetisch is te meten is. De rol van diëgetische muziek in de film lijkt me niet te meten of uit te drukken aan de hand van cijfers, omdat deze rol niet altijd even duidelijk gemaakt wordt door de makers en hier een bepaalde voorkennis voor nodig is om deze te herkennen, lijkt me.

De functie van diëgetische muziek kan verschillen. Van der Lek vergelijkt het met een theaterrekwisiet: het is een object dat zich binnen de actie van de film bevindt, waarvan het belang kan variëren. Het kan dus voorkomen dat de muziek niet veel toevoegt aan het verhaal en dus in theorie weggelaten zou kunnen worden, zonder dat het door de kijker gemist wordt. Het verschilt per scène en per muziekfragment welk belang de muziek heeft. Diëgetische muziek kan dienen als

achtergrondmuziek, dit is dan vooral om de plaats waar de scène zich afspeelt te ondersteunen, maar kan ook een veel grotere rol spelen, bijvoorbeeld dat de tekst in een fragment onderdeel uitmaakt van het narratief (Van der Lek, 1991, p.34-35).

Volgens Van der Lek is in de meeste gevallen niet één functie toe te wijzen aan diëgetische muziek, maar is het veelal een combinatie van functies. Een van de simpelste functies is diëgetische muziek die een situatie, tijd of plaats versterkt. Dit is muziek die te horen is op bijvoorbeeld een feest, in een club of tijdens een concertuitvoering. Dit is diëgetische muziek die in principe weggelaten zou kunnen worden: dit doet niet af aan het verhaal (Van der Lek, 1991, p.35).

Diëgetische muziek kan ook informatie geven die belangrijk is in het verhaal van de film en hier iets aan toevoegt. Er zijn drie gegevens waarover diëgetische muziek informatie kan geven. Het kan de plaats waar het verhaal zich afspeelt versterken, bijvoorbeeld het geluid van een draaiorgel in Amsterdam; het kan een tijd of een periode aangeven door middel van muziek afkomstig uit deze periode, bijvoorbeeld zestiende-eeuwse hofmuziek; of het kan een of meerdere personen karakteriseren, door hen een bepaald stuk uit te laten voeren en dit eventueel meerdere keren terug te laten komen (Van der Lek, 1991, p.35).

Doordat deze muziek zich vaak op de achtergrond afspeelt kan de maker van de film hiermee spelen en de grens tussen de functies van diëgetische en non-diëgetische muziek vervaagt (Van der Lek, 1991, p.36). Een goed voorbeeld hiervan is een motief dat eerst voorkomt als diëgetische muziek, in het verhaal, en vervolgens terugkomt als non-diëgetische muziek. Hierdoor wordt het belang van het fragment benadrukt.

Om te beoordelen of de muziek als diëgetisch bestempeld kan worden, komt Van der Lek met vijf factoren, die samen de status van diëgetische muziek bepalen. De factoren die Van der Lek noemt zijn beeld, tekst, formele positie, stijl en de congruentie van beeld en muziek. Hierin zijn beeld en tekst dramatische factoren, vorm en stijl zijn muzikale factoren en de laatste factor is een combinatie van beide.

Van der Lek kent een waarde tussen 0 en 5 toe aan ieder van deze factoren. Hoe hoger de waarde, hoe realistischer deze factor beoordeeld wordt volgens Van der Lek. De waarde van iedere factor is afhankelijk van de manier waarop ze gerelateerd zijn tot de dramatische context, dit noemt Van der Lek de situatie. De situatie is een fragment in de film waarin de diëgetische muziek zich bevindt.

Hij onderscheidt twee situaties, namelijk situaties waarin muziek meteen als een object binnen de situatie gezien kan worden en situaties die niet noodzakelijk begeleid hoeven worden door muziek, maar waarin het wel geloofwaardig kan zijn (Van der Lek, 1991, p.36). Een situatie waarin muziek meteen als object gezien kan worden is een situatie waarin twee personages in een

café zitten terwijl er een band staat op te treden. De muziek is hier gewoon aanwezig en het zou vreemd zijn wanneer het geluid van de band niet zou klinken.

Een situatie waarin er geen muziek is maar dit wel aannemelijk is, kan zijn wanneer er twee personages in een café zitten en er muziek op de achtergrond klinkt. Deze muziek hoeft er niet te zijn: wanneer de personages een gesprek voeren en er klinkt geen muziek zou dit niet raar zijn, maar het is zou ook niet raar zijn dat de muziek wel klinkt op de achtergrond, zonder dat de bron zichtbaar is.

Hoe minder natuurlijk de muziek zich als object in de situatie bevindt, hoe meer factoren er nodig zijn om te bevestigen dat de diëgetische muziek inderdaad diëgetisch is (Van der Lek, 1991, p.36). Vooral de drie subjectieve factoren, formele positie, stijl en congruentie van beeld en geluid, bepalen volgens Van der Lek het muzikale realiteitsgehalte waar hij over spreekt.

Hoe dichter muziek zich op de grens tussen diëgetisch en non-diëgetisch bevindt, hoe meer factoren er beoordeeld moeten worden om een conclusie hierover te kunnen trekken.

Van der Lek beschrijft de vijf factoren als volgt:

1.2 Beeld

In films is muziek die zichtbaar is, dus in het beeld gespeeld of gezongen wordt, voor de kijker direct herkenbaar als muziek die zich binnen de actie van de film bevindt. Deze muziek kan dan dus diëgetisch genoemd worden. Gezongen muziek is vaak meteen herkenbaar in films, omdat zij in contrast staat met de gesproken dialogen.

Maar hoe werkt dit voor muziek die klinkt, terwijl de geluidsbron niet in beeld is? In deze gevallen kan de geluidsbron niet herkend worden, maar er kan wel, in het geval van diëgetische muziek, gekeken worden naar gebaren en de gezichtsuitdrukkingen van de personages in het beeld. De geluidsbron draagt op deze manier haar zichtbaarheid over op de personages, die dit weer door middel van hun expressies en lichamelijke reacties tot uitdrukking brengen in het beeld (Van der Lek, 1991, p.38).

Wanneer door een personage een instrument bespeeld wordt, onderscheidt Van der Lek drie verschillende vormen van acteren: normale, gedeeltelijke en totale mime.⁷ Normale mime houdt volgens hem in dat de muziek die klinkt echt gespeeld wordt door een acteur die dit daadwerkelijk kan. Wanneer een karakter acteert dat hij een instrument bespeelt dat in het beeld zichtbaar is en met de bedoeling dat dit gezien wordt als het echt spelen van de muziek, wordt dit gedeeltelijke mime genoemd. De laatste vorm die Van der Lek noemt is totale mime, waarbij een personage doet alsof hij of zij een instrument bespeelt dat wel hoorbaar is in de diëgetische muziek, maar waarbij het daadwerkelijke instrument niet zichtbaar is. Er is op dat moment dus geen geluidsbron in beeld

(Van der Lek, 1991, p.39).

Deze laatste vorm is interessant, want hier ligt de grens tussen diëgetisch en non-diëgetisch: het “optreden” vindt plaats binnen de actie van de film, wat zou betekenen dat de muziek diëgetisch is, maar de muziek die gehoord wordt heeft geen geluidsbron, zelfs niet buiten het beeld, waardoor de muziek zich volgens Van der Lek dus blijkbaar alleen afspeelt in het hoofd van een of meerdere personages (Van der Lek, 1991, p.39). Andere personages kunnen de muziek in dit geval niet horen. Kan een dergelijk muziekfragment beschouwd worden als diëgetisch?

Bij deze drie vormen van mime, die Van der Lek noemt, vraag ik me wel af hoe relevant de definities hiervan zijn. De essentie van het begrip mime is ten slotte het uitbeelden van iets, zonder geluid. In films is het vaak zo dat het geluid later aan de film toegevoegd wordt en het dus niet live gespeeld wordt, zelfs als de acteurs de muziek daadwerkelijk zouden kunnen spelen.

Ik vind dat de muziek wel geloofwaardig moet klinken bij de situatie in beeld: het geluid komt niet overeen met het beeld wanneer er een band staat te spelen in een grote concertzaal, terwijl de muziek dan heel dof klinkt. In dit geval is de muziek opgenomen in een studio en niet uitgevoerd in de concertzaal.

Het kan zelfs voorkomen dat het muziekfragment overduidelijk in de studio is opgenomen en dat er geen achtergrondgeluiden klinken. Op dat moment is het voor mij niet geloofwaardig meer. Hetzelfde geldt wanneer er een personage staat te zingen en er begeleidingsmuziek klinkt, terwijl deze instrumenten nergens in beeld te zien zijn. Wel denk ik dat het tegenwoordig mogelijk is muziek zo te bewerken dat het klinkt alsof het is opgenomen in een ruimte die overeenkomt met het beeld, terwijl het in feite is opgenomen in een studio.

Ook filmische elementen kunnen bijdragen aan het herkennen van diëgetische muziek. Van der Lek noemt onder andere *mise-en-scène*, camerapositie (en de wijzigingen hierin), lengte van de shot en overgang van het ene shot naar het andere. Dit laatste kan bijvoorbeeld gebeuren binnen het ritme van de muziek die gespeeld wordt (Van der Lek, 1991, p.38).⁸

Van der Lek legt dit niet verder uit, dus ik ga ervan uit dat hij deze filmische elementen niet zo belangrijk acht als eigenschappen voor het herkennen van diëgetische muziek. Bovendien is de kans groot dat de gewone kijker niet de benodigde achtergrondkennis heeft om deze elementen te herkennen.

1.3 Tekst

Wanneer het, gekeken naar het beeld, onduidelijk is of de muziek die klinkt diëgetisch of non-diëgetisch is, kunnen daar in de tekst aanwijzingen voor gegeven worden. Zo kunnen personages voor, tijdens of na het klinken van de muziek hier een opmerking over maken. Omdat

het genoemd wordt in het verhaal maakt het deel uit van de actie en is daardoor te benoemen als diëgetisch (Van der Lek, 1991, p.40). Doordat de muziek genoemd wordt, wordt zij een object binnen het narratief en kan het niet meer weggelaten worden.

Het is ook mogelijk dat, naast de gesproken verwijzingen, in de gezongen tekst wordt verwezen naar de muziek die op dat moment klinkt of naar het feit dat het inderdaad bedoeld is als liedje. Ook hierdoor kan de muziek een object binnen de actie worden. Dit kan vooral bruikbaar zijn wanneer de geluidsbron onzichtbaar is.

Met andere woorden: om diëgetische muziek te herkennen moet dit op een of andere manier duidelijk gemaakt worden in het verhaal. Dit kan duidelijk gemaakt worden door verwijzingen in het beeld en/of in de tekst. De mate waarin dit gebeurt noemt Van der Lek de mate van muzikale realiteit. Naast de factoren beeld en geluid zijn ook de factoren formele positie, stijl en congruentie tussen beeld en geluid van invloed op deze muzikale realiteit (Van der Lek, 1991, p.41).

Diëgetische muziek verschilt van non-diëgetische muziek in het gegeven dat diëgetische muziek zich binnen de actie van de film bevindt, zoals al eerder genoemd. Om het als zodanig te herkennen moet het niet alleen muzikaal tot een specifieke situatie behoren, maar bovenal binnen deze situatie geacteerd zijn en daardoor gezien worden als realistisch. Van der Lek maakt niet duidelijk door wie de situatie gezien moet worden als realistisch. Dit maakt nogal een verschil: moet de gewone kijker, of een expert, iemand met meer kennis over films dan de gemiddelde kijker, de situatie als realistisch beoordelen?

Van der Lek ziet beeld en tekst als objectieve factoren: beide factoren hebben een duidelijke verwijzende betekenis in de film. Hij noemt ze objectief omdat iedere kijker kan zeggen of het beeld en de tekst verwijzingen naar diëgetische muziek bevatten. Formele positie, stijl en de congruentie van beeld en geluid zijn volgens Van der Lek subjectieve factoren, omdat de muziek op zichzelf geen semiotische betekenis heeft en de waarde van deze factoren steeds geïnterpreteerd moet worden (Van der Lek, 1991, p.36). Dit kan door de een wel als diëgetisch beoordeeld worden, terwijl een ander ze als non-diëgetisch zou beoordelen. Daarom, stelt hij, zijn beeld en tekst de eerste factoren die bepalen of de muziek diëgetisch of non-diëgetisch is (Van der Lek, 1991, p.45).

Wanneer een van deze twee factoren, of beide, positief zijn (dat wil zeggen dat volgens deze twee factoren sprake zou zijn van diëgetische muziek) kan pas gekeken worden naar de mate van muzikale realiteit, aan de hand van de andere drie factoren (Van der Lek, 1991, p.45-46). Dit is te vergelijken met een enquête: wanneer je vraag 1 en 2, of een van beide, met "ja" beantwoordt mag je verder gaan naar de volgende vragen. In het geval van de theorie van Van der Lek ga je van de factoren beeld en geluid alleen verder naar de factoren formele positie, stijl en congruentie van

beeld en geluid als de eerste twee factoren positief beoordeeld worden.

Formele positie, stijl en congruentie van beeld en geluid zeggen meer over de muziek dan over het beeld en kunnen volgens Van der Lek muzikaal gezien dus bepalen of een stuk diëgetisch is of niet. Vandaar dat hij deze factoren even belangrijk acht als de factoren beeld en tekst. Een kanttekening die hij hierbij plaatst is dat wanneer zowel beeld als tekst negatief zijn, er geen mate van realiteit te meten is, en de muziek dus bij voorbaat non-diëgetisch is (Van der Lek, 1991, p.44-45).

1.4 Formele positie

Van der Lek vergelijkt het belang van de formele positie als factor van diëgetische muziek met het belang van een decorstuk. Hoe meer de muziek een object is, dus verschilt van de rest van de muziek, hoe meer het herkend kan worden als diëgetische muziek (Van der Lek, 1991, p.41). Hij geeft aan dat het niet mogelijk is onvoorwaardelijke criteria te bepalen waaraan de vorm van de muziek moet voldoen om gekwalificeerd te worden als diëgetische muziek.

Hier spreekt Van der Lek zichzelf naar zijn mening tegen. Hij geeft aan de ene kant aan dat de muziek ergens van moet verschillen, maar aan de andere kant stelt hij dat er geen vaste criteria bepaald kunnen worden waar de muziek aan moet voldoen. Dit is erg verwarrend voor de lezer: als de muziek van een andere muziek moet verschillen, moeten er wel criteria zijn waaraan je deze twee kan meten en de verschillen kan achterhalen. De uitleg van Van der Lek maakt de lezer niet duidelijk wat hij precies bedoelt met de factor formele positie.

Formele positie wordt door hem vooral omschreven als een stilistische factor. In het algemeen wordt volgens Van der Lek het belang van de vorm bepaald door de mate waarin de diëgetische muziek overeenkomt met het model buiten het drama van de film. Ik vraag me hierbij af welke “vorm” en welk “model” Van der Lek hier bedoelt. Dit licht hij niet toe, waardoor deze factor mij niet duidelijk wordt.

Meer complexe compositietechnieken worden door hem als noodzakelijk gezien voor het herkennen van diëgetische muziek, omdat hij deze technieken eerder associeert met non-diëgetische muziek (Van der Lek, 1991, p.41). Ik kan me voorstellen wat hij hiermee bedoelt, aangezien het vaak zo is dat de non-diëgetische muziek instrumentale muziek is, geschreven voor een orkest, terwijl de diëgetische muziek eerder bestaande muziek is, of gezongen muziek.

Toch is dit niet altijd geldig, aangezien diëgetische muziek die zich afspeelt in bijvoorbeeld een concertzaal ook klassieke muziek kan zijn, en dus net zo complex kan zijn als non-diëgetische muziek. Het kan ook voorkomen dat bestaande (populaire) muziek wordt gebruikt als achtergrondmuziek en dus niet zo complex hoeft te zijn als Van der Lek beweert. Zijn argument dat

complexe compositietechnieken essentieel zijn om de status van muziek te herkennen is naar mijn mening dus ongeldig.

Ik heb zijn definitie van de factor formele positie geïnterpreteerd als wat ik eerder in dit hoofdstuk al heb beschreven: in hoeverre de muziek gezien kan worden als een object binnen het verhaal dat weggelaten kan worden. Hoe belangrijker de muziek is binnen het verhaal, hoe minder goed het weggelaten kan worden. In die zin maakt non-diëgetische muziek geen deel uit van het verhaal, dus is de film nog steeds te begrijpen wanneer de muziek weggelaten zou worden. Diëgetische muziek daarentegen kan niet weggelaten worden, omdat daardoor het plot van de film minder duidelijk wordt. In die zin is er dus wel een verschil op te merken tussen diëgetische en non-diëgetische muziek.

1.5 Stijl

Het begrip stijl wordt door Van der Lek niet gebruikt in de traditionele, musicologische betekenis.⁹ Hij omschrijft het als “de som van muzikale componenten waarvan het effect aan de ene kant beslissend is door de karakteristieken van de individuele componenten en hun onderlinge relatie, aan de andere kant door de manier waarop deze componenten in hun eigen unieke en specifieke context geplaatst zijn, die gelinkt is aan de persoon van de componist” (Van der Lek, 1991, p.42).

In de eerste plaats legt hij niet uit wat hij onder deze “traditionele” betekenis van stijl verstaat. Ten tweede is zijn definitie van de factor stijl te ingewikkeld beschreven, waardoor ik niet goed begrijp wat hij precies bedoelt.

Dankzij de factor stijl hoeft een diëgetisch fragment volgens Van der Lek niet altijd in zijn geheel afgespeeld te worden. Een voorbeeld hiervan is de “Bruidsmars” uit Wagners *Lohengrin*. Er hoeven maar een paar maten gespeeld te worden ter begeleiding van een bruiloft in beeld, om voor de kijker duidelijk te maken dat de muziek deel uitmaakt van de actie van de film.

Doordat de stijlkenmerken van diëgetische muziek geloofwaardig moeten blijven, binnen de context van de film, wordt de componist van de muziek beperkt in zijn vrijheid, aldus Van der Lek. Er is veel minder ruimte voor hem om persoonlijke expressie in zijn compositie te stoppen, vergeleken met non-diëgetische muziek, omdat de diëgetische muziek realistisch moet blijven (Van der Lek, 1991, p.41-42). Van der Lek beschrijft het karakter van de factor stijl van diëgetische muziek als iets dat “wordt bepaald door een model uit de extradiëgetische wereld” (Van der Lek, 1991, p.42).

Nog steeds wordt mij niet duidelijk wat Van der Lek hier bedoelt, met name omdat hij de factor stijl niet toelicht met behulp van voorbeelden. Hierdoor spreekt het niet tot de verbeelding,

maar blijven het vooral abstracte zinnen. Ook vraag ik me heel erg af wat Van der Lek bedoelt met de vrijheidsbeperking van de componist. Het lijkt mij dat de componist al beperkt is bij het schrijven van de muziek, aangezien hij opdracht krijgt van de producent of regisseur de muziek bij de film te componeren of te kiezen. Hiervoor krijgt hij al richtlijnen of eisen mee waar hij aan moet voldoen. Er is dus sowieso al weinig ruimte voor persoonlijke expressie.

Dit geldt naar mijn mening niet alleen voor componisten van filmmuziek, maar ook voor componisten in het algemeen. Ook vroegere componisten die de opdracht muziek te componeren voor hun opdrachtgevers moesten aan de door hen gestelde eisen voldoen. Het is juist de kunst binnen deze eisen toch een eigen geluid te creëren.

Van der Lek geeft aan dat stijl een belangrijke factor is, zeker wanneer de geluidsbron niet zichtbaar is, omdat de muziek afkomstig is van buiten het scherm. Dankzij de richting waar het geluid vandaan komt kan het toch gehoord worden en beoordeeld worden of het al dan niet diëgetisch is en wat de context is waar dit geluid zich in bevindt (Van der Lek, 1991, p.42).

Wanneer muziek niet zichtbaar in beeld is, moet deze zo gecomponeerd worden dat het zo goed mogelijk aansluit bij de situatie in het beeld en dat het herkenbaar is voor de kijker. Wagners Bruidsmars is hier een voorbeeld van: wanneer deze wordt afgespeeld in een kerk weet iedereen dat het om een bruiloft gaat, terwijl de kijker misschien niet eens weet waarvan de Bruidsmars is.

Hetzelfde geldt voor de tune van het NOS-journaal. Wanneer in een Nederlandse film personages televisie zitten te kijken maar de kijker ziet niet wat er op televisie is, is alleen de tune van het journaal genoeg voor de (Nederlandse) kijker om te weten dat de personages het journaal kijken. Doordat er geen of weinig speciale kennis voor nodig is en de muziek direct refereert aan het beeld, is de kans dat het fragment door de kijker als reëel wordt ervaren een stuk groter, volgens Van der Lek (Van der Lek, 1991, p.42).

Volgens Van der Lek is hier een uitzondering op, namelijk wanneer de geluidsbron van de diëgetische muziek elektronisch is en wordt aan- of uitgezet door een karakter in de film. In dat geval is duidelijk in beeld dat de muziek onderdeel uitmaakt van de actie binnen het beeld en hoeft de muziek niet bij de situatie in beeld te passen. Deze muziek kan dus een stuk willekeuriger zijn. (Van der Lek, 1991, p.43).

1.6 Congruentie van beeld en muziek

Beeld is een belangrijke herkenningfactor voor diëgetische muziek. Daarnaast is ook de congruentie van beeld en muziek een belangrijke visuele factor. De bewegingen in beeld moeten gelijk lopen met de muziek en het geluid. Diëgetische muziek kan volgens Van der Lek op twee manieren in beeld verschijnen: door middel van een live-optreden en door simulatie, ook wel

autoplay genoemd (Van der Lek, 1991, p.43).

Live wordt de muziek uitgevoerd door de personages, in het geval van simulatie wordt de muziek, die in een studio is uitgevoerd en opgenomen door muzikanten die buiten de film staan, later onder de film gemonteerd. Wanneer er vocale diëgetische muziek in films zit wordt de muziek vaak gezongen door iemand in de studio, en playbacken de acteurs in de film (Van der Lek, 1991, p.43). Wanneer wordt geplaybackt komt het begrip muzikaal realiteitsgehalte ter sprake.

Van der Lek legt dit nieuwe begrip uit als 'de mate waarin diëgetische muziek geloofwaardig is als muziek in de handeling'. Makkelijker gezegd: het muzikale realiteitsgehalte geeft aan in hoeverre de diëgetische muziek geloofwaardig is in het fragment waarin het zich afspeelt. De reden die Van der Lek noemt om van het begrip muzikaal realiteitsgehalte te spreken ligt volgens hem in het feit dat diëgetische muziek vaak vermengd is met de overige muziek, waardoor zij moeilijk herkenbaar wordt of aan geloofwaardigheid verliest, of waardoor het een combinatie van beiden is.

Hoewel de muziek die tijdens het playbacken gehoord wordt overeen komt met het beeld, verschilt het lichaam van de daadwerkelijke uitvoerder van het lichaam van degene die wordt neergezet als de uitvoerder. Op zich is dit geen probleem, zolang hetgeen dat klinkt overeenkomt met het beeld. Wanneer hierbij alleen zang en gitaar klinken, is het erg geloofwaardig dat die persoon ook degene is die de muziek daadwerkelijk ten gehore zou kunnen brengen, zelfs al wordt het geluid eigenlijk gespeeld door iemand anders. Het geluid en het beeld komen in deze situatie met elkaar overeen.

Het wordt een andere situatie wanneer je die persoon alleen met een gitaar op het podium ziet staan, terwijl het nummer dat gespeeld wordt daarnaast begeleidt wordt door drums en basgitaar. Op dat moment komen geluid en beeld niet meer overeen en is het mogelijk dat de muziek die gehoord wordt dichterbij in de buurt komt van wat Van der Lek de "andere" muziek noemt. Hierdoor wordt de situatie een stuk minder realistisch, schrijft Van der Lek (Van der Lek, 1991, p.43-44).¹⁰

Nog een element dat hier meespeelt is, dat wanneer de kijker weet dat de muziek die klinkt niet uitgevoerd wordt door de personages in beeld, dit al afdoet aan de realiteit van de scène. Om dit te voorkomen moeten beeld en geluid daarom gelijk aan elkaar gemonteerd worden, dit wordt ook wel synchronisatie genoemd.

Een nadeel hiervan is dat, akoestisch gezien, een verschil te horen is in studio-opnamen of een live-optreden (Van der Lek, 1991, p. 44). Dit valt niet altijd op tijdens het afspelen van de muziek, maar er kan naar mijn mening wel verschil gehoord worden tijdens de dialogen. Wanneer de akoestiek hier daadwerkelijk anders klinkt dan tijdens de muziek, is het reëel dat de muziek is

opgenomen in een studio en er dus later onder is gezet.

Bovendien kan het zijn dat de kijker ergens heeft gehoord, gelezen of gezien dat de muziek inderdaad niet uitgevoerd wordt in het beeld. De maker van de film kan dit niet altijd weten en moet daarom zo goed mogelijk zijn best doen om de situatie binnen het narratief realistisch te houden.

Onder muzikaal realiteitsgehalte verstaat Van der Lek de mate waarin diëgetische muziek geloofwaardig is als muziek binnen de situatie van de film. Van der Lek hecht hier zoveel belang aan, omdat volgens hem diëgetische muziek vaak kan samensmelten met non-diëgetische muziek. Hierdoor wordt volgens hem de diëgetische muziek of moeilijker herkenbaar of verliest zij aan geloofwaardigheid. Dit gaat vaak samen (Van der Lek, 1991, p. 377).

Volgens Van der Lek zijn er twee manieren om het realiteitsgehalte van de factoren vorm, stijl en congruentie te bepalen, namelijk externe en interne vergelijking (Van der Lek, 1991, p.56). Bij externe vergelijking wordt de muziek vergeleken met een situatie buiten het narratief van de film. De vergelijking betreft dus een situatie uit de film en een soortgelijke situatie buiten de film. Bij deze vergelijking kan je de situatie uit de film dus vergelijken met de realiteit (Van der Lek, 1991, p. 56).

Interne vergelijking houdt in dat een situatie vergeleken wordt met een andere situatie uit de film. Hiervoor moet dan een fragment genomen dat geclassificeerd kan worden als non-diëgetische muziek, zodat na het vergelijken bepaald kan worden of de beide situaties met elkaar overeenkomen of juist van elkaar afwijken. In het laatste geval kan er dus gesproken worden van diëgetische muziek, omdat de situatie niet gelijk is aan de situatie die beoordeeld wordt als non-diëgetisch (Van der Lek, 1991, p.56-57).

Om enigszins gelijke beoordeling te krijgen van het realiteitsgehalte per fragment heeft Van der Lek voor een soort schaalmodel bedacht: iedere factor krijgt een waarde toegekend van 0 tot 4. Hierin is 0 “niets”, 2 is “medium” en 4 is “hoog”. 1 en 3 zijn tussenwaardes. De waardes van de vijf factoren moeten bij elkaar opgeteld worden en door vijf gedeeld worden. Het getal dat over blijft drukt de diëgetische status van de muziek uit. Hierin is 4 het maximum en 0,2 het minimum. Er kan dus gesproken worden van diëgetische muziek in gradaties: de eerste, tweede, derde en vierde graad (Van der Lek, 1991, p.58).

1.7 Kritiek

Een belangrijke kanttekening die ik bij het proefschrift van Robbert van der Lek wil plaatsen, is dat hij niet uitlegt wie de kijker is over wie hij schrijft en wat de achtergrond van deze kijker is. Bovendien blijft ook onbekend of de kijker er wel of niet over nadenkt hoe realistisch de muziek is. De achtergrond van de kijker is naar mijn mening erg belangrijk voor zijn of haar

benadering van diëgetische filmmuziek. Een kijker met achtergrondkennis van muziek kan aandachtiger naar de muziek luisteren dan andere kijkers. Iemand met een filmwetenschappelijke achtergrond zal vooral letten op het samengaan van muziek en geluid. Wanneer dit gelijk loopt zal dit voor hem genoeg zijn om realistisch over te komen.

Ikzelf daarentegen let heel erg op de geloofwaardigheid van de muziek. Wanneer de akoestiek voor mijn gevoel klopt met de ruimte waarin de muziek speelt, is het voor mij geloofwaardig dat de muziek daar inderdaad is uitgevoerd. Dit maakt voor mij de situatie dus realistischer. Een heel groot gedeelte van de muziek, zowel non-diëgetisch als diëgetisch, wordt achteraf pas onder het beeldmateriaal gemonteerd.

Hierdoor zou je kunnen zeggen dat het realiteitsgehalte, waar Robbert van der Lek waarde aan hecht, maar ikzelf ook, er niet toe doet omdat de muziek in de meeste gevallen niet wordt uitgevoerd of klinkt tijdens het filmen van het beeld. Simpelweg gezegd: het geluid is er niet, dus een het meten van de realiteit van een muziekfragment aan de hand van een schaalmodel is niet mogelijk.

Ondanks dat ik weet dat de muziek in veel gevallen niet tegelijkertijd met het filmen klonk is het voor mij toch belangrijk dat de muziek in de film hetzelfde zou klinken als wanneer ik me in dezelfde situatie zou bevinden. Nu zijn dit niet altijd realistische situaties, maar voor mij moet vooral de akoestiek kloppen met de ruimte waarin de personages zich bevinden. Dit gaat dus een stuk verder dan wat het realiteitsgehalte voor een filmwetenschapper zou zijn.

De gewone, gemiddelde filmkijker zal geen muziek- of filmwetenschappelijke achtergrond hebben en daardoor veel minder aandacht schenken aan de geloofwaardigheid van de muziek of het samengaan tussen beeld en geluid. Waarschijnlijk zal het hem alleen opvallen wanneer het geluid en het beeld niet synchroon lopen. Vaak zal deze kijker, als de makers van de film goed werk hebben geleverd, opgeslokt worden door het verhaal van de film, versterkt door de muziek die erbij hoort. Dit is een belangrijke eigenschap van filmmuziek.

Hieruit blijkt dus wel hoe de achtergrond van een kijker zijn perceptie van de film kan beïnvloeden. Wat voor de een heel realistisch zal zijn, zal voor een ander ongeloofwaardig overkomen. Omdat het uit de tekst van Van der Lek niet duidelijk wordt over welke kijker hij schrijft ga ik ervan uit dat hij schrijft over de “gewone” kijker. Dit is namelijk de grootste groep, waardoor het voor mij logisch is dat hij deze groep neemt. Het lijkt mij niet relevant een theorie te schrijven voor een kleine groep gespecialiseerde kijkers.

Deze “gewone” kijker is voor mij iedereen die films kijkt ter ontspanning en zich niet teveel heeft verdiept in theorie over films. Wat voor films hij of zij kijkt, doet er voor mij niet toe. Ook de hoeveelheid maakt niet uit. Natuurlijk zijn er mensen die meer interesse in films hebben dan

anderen, en er dan vanzelfsprekend ook meer vanaf weten. Het is vooral van belang dat de kijker, ondanks de grote interesse in films, deze voor zijn of haar plezier kijkt, zonder er theoretisch bij na te gaan denken.

Ik denk dat de theorie van Van der Lek op papier best geschikt zou kunnen zijn om de status van een muziekfragment te beoordelen. Hij geeft geen nieuwe definitie van muziek op het grensgebied tussen diëgetische en non-diëgetische muziek, maar omdat hij gebruik maakt van zijn schaalmodel is wel makkelijker te bepalen op welke plaats van het schaalmodel een fragment zich bevindt. Of zijn theorie echt toe te passen is, zal ik in hoofdstuk 3 beschrijven. Hierin zullen de belangrijkste observaties besproken worden.

Ik twijfel nog wel over de haalbaarheid van zijn realiteitsgehalte. Hoewel ik ervan overtuigd ben dat diëgetische muziek wel realistisch moet klinken, vraag ik me af of het simpelweg te meten is aan de hand van de vijf factoren die Van der Lek noemt. Ik vraag me af of dit voor iedere film opgaat, en of dit niet te ver gezocht is, omdat tegenwoordig steeds meer muziek en geluid later onder de film gemonteerd wordt.

Hoofdstuk 2 Inleiding op de casestudy

De film *Charlie and the Chocolate Factory* is geregisseerd en geproduceerd door Tim Burton en de muziek is gecomponeerd door Danny Elfman.¹¹ De film kwam uit in 2005. Het oorspronkelijke verhaal is geschreven door de Engelse schrijver Roald Dahl en in 1964 uitgegeven.

Het verhaal is in 1971 al verfilmd door regisseur Mel Stuart .

Componist Danny Elfman is geboren op 29 mei 1953 in Los Angeles.¹² Hij heeft geen muzikale opleiding gevolgd, maar leerde zichzelf het componeren aan. Elfmans werk wordt beïnvloed door filmcomponisten als Nino Rota, Max Steiner, Bernard Herrmann en Erich Wolfgang Korngold.¹³ Zijn muziek wordt vaak omschreven als klassieke Hollywood filmmuziek en zijn stijl als romantisch en post-Wagneriaans.¹⁴ Hij maakt vaak gebruik van een groot orkest met daarnaast elektronische geluiden. In de loop der jaren hebben Elfman en Burton vaak samengewerkt.

Op de website van *Charlie and the Chocolate Factory* staat een citaat van Tim Burton over de muziek van Danny Elfman: "his music has always been a guidepost, a way to help define the various elements of a story and draw it all together. In a way, he's like another actor in the film." (Warner Bros. Entertainment inc., 2005a). Dit geeft aan hoe belangrijk Tim Burton de muziek van Elfman vindt voor zijn films. Elfman en Burton overleggen samen heel veel over de muziek, totdat ze er beide een goed gevoel over hebben (Lowman, 2005; Warner Bros. Entertainment inc., 2005). In het geval van deze film heeft de componist, ondanks de opdracht die hij heeft gekregen, veel vrijheid om mee te denken en te beslissen over de muziek.

Het verhaal van *Charlie and the Chocolate Factory* gaat over Charlie Bucket. Hij woont met zijn ouders en vier grootouders in een klein, gammel huisje. Wanneer bekend wordt Willy Wonka vijf gouden toegangskaarten, waarmee iemand toegang krijgt tot zijn chocoladefabriek, heeft verstopt in de verpakkingen van zijn chocoladerepen, is het hel gezin door het dolle heen. Charlie is een groot fan van de fabriek, die in hun stadje staat. Uiteindelijk vindt Charlie een van de vijf gouden toegangskaarten en mag de fabriek bezoeken. Hij neemt opa Jacob mee, omdat hij vroeger in de fabriek van Willy Wonka gewerkt heeft.

De andere vier kinderen zijn Augustus Gloop, Violet Beauregarde, Veruca Salt en Mike Teavee. Eenmaal ontvangen door Willy Wonka worden ze rondgeleid door de fabriek. Tijdens deze rondleiding valt steeds een van de kinderen af, omdat ze ondanks de waarschuwingen van Willy Wonka de verleidingen in de fabriek niet kunnen weerstaan. Uiteindelijk is Charlie het enige kind dat over is. Hij wint daardoor de prijs: hij krijgt de chocoladefabriek.

De Oompa-Loompa's, de kleine medewerkers van Willy Wonka, spelen geen hoofdrol in de film. Ze bevinden zich steeds op de achtergrond, totdat er iets gebeurt met een van de kinderen. Op

dat moment komen ze steeds in grote getale tevoorschijn, zingen en dansen ze en verdwijnen dan weer. Juist doordat de Oompa-Loompa's geen hoofdrol bekleden en zij door middel van de liedteksten kritisch zijn over het betreffende kind, komen de liedjes op de kijker meer over als een commentaar op de gebeurtenis in de film dan als een onderdeel van het narratief.

Danny Elfman is trouw gebleven aan de oorspronkelijke liedteksten van Roald Dahl, behalve dat hij ze behoorlijk ingekort heeft en daardoor kleine aanpassingen heeft moeten maken om het goed te laten lopen. De tekst is in ieder liedje een commentaar op wat er met het betreffende kind is gebeurd en in sommige gevallen waarom het betreffende kind is afgefallen. Op de website worden deze liedjes zelfs 'morele lessen' genoemd (Warner Bros. Entertainment inc., 2005b). Hier staat ook dat volgens Danny Elfman Roald Dahl de teksten van de Oompa-Loompa's meer bedoeld had als uitgebreide kreten of geroep (Lowman, 2005).

In een kort interview op de website spreekt componist Danny Elfman over de soundtrack en muziek in de film (Warner Bros. Entertainment inc., 2005b). Hierin vertelt hij dat hij oorspronkelijk alle liedjes ongeveer hetzelfde wilde houden, met enkele variaties per liedje (dus per persoon), maar dat Tim Burton juist vond dat alle liedjes anders moesten zijn, om het verloop van de film meer onvoorspelbaar te houden.

Ook geeft hij aan dat hij nog nooit zoiets heeft gedaan als de muziek in *Charlie and the Chocolate Factory*, omdat hij hiervoor zelf alle stemmen heeft ingezongen, opgenomen en heeft bewerkt. Tim Burton heeft in de film veel verschillende culturele referenties gestopt, die Danny Elfman in de muziek heeft geprobeerd over te brengen en te behouden. Als voorbeeld noemt Elfman de Bollywoodinvloeden, de invloeden van hippiebands uit de jaren zestig, invloeden van de discoperiode en hardrockbands uit de jaren tachtig (Lowman, 2005; Warner Bros. Entertainment inc., 2005ab).

Ik heb voor *Charlie and the Chocolate Factory* als casestudy gekozen, omdat ik ten eerste de film zelf een ontzettend leuke film vind. Bovendien is dit een interessante film voor dit onderwerp, omdat de gezongen liedjes die in de film voorkomen zich allemaal in een grijs gebied tussen diëgetische en non-diëgetische muziek bevinden. De liedjes staan naar mijn idee los van het verhaal, maar ze geven eerder achtergrondinformatie.

Musicalfilms zijn een goed voorbeeld van het bovengenoemde grijs gebied, omdat de gezongen muziek hierin wel onderdeel is van het narratief, maar roept bij mij steeds de vraag op of de muziek en/of zang gehoord wordt door andere personages in de film, zeker wanneer een personage alleen een lied zingt.

Hoofdstuk 3 Toepassing van de theorie van Robbert van der Lek op de casestudy

Na de beschrijving van de theorie, heb ik deze toegepast op de film *Charlie and the Chocolate Factory*. Zoals ik al heb uitgelegd is juist deze casestudy interessant, omdat de muziekfragmenten in deze film benoemd zouden kunnen worden als diëgetisch, maar dit met de juiste argumenten onderuit gehaald zou kunnen worden. In dit hoofdstuk zal duidelijk worden hoe de casestudy geanalyseerd kan worden aan de hand van de theorie van Robbert van der Lek

De complete analyses van de liedjes zijn te vinden in Bijlage 1. Ik zal de meest opvallende stukken eruit lichten en deze toelichten. Dit doe ik zowel aan de hand van de theorie van Van der Lek, als mijn persoonlijke commentaar hierbij.

3.1 Vocaal versus instrumentaal

Van der Lek geeft in zijn theorie aan dat diëgetische muziek te herkennen is doordat deze muziek anders klinkt dan wat hij de “andere” muziek noemt (Van der Lek, 1991, p. 44). Hoewel hij wel uitlegt wat hij bedoelt met “andere” muziek, vind ik het vreemd dat hij niet het woord achtergrondmuziek of non-diëgetische muziek gebruikt, om de muziek tegenovergesteld aan diëgetische muziek te omschrijven.

Hij legt in het begin van zijn proefschrift deze begrippen namelijk wel uit. Door halverwege zijn tekst het begrip “andere” muziek te gebruiken, wordt het voor de lezer een stuk onduidelijker, zeker omdat Van der Lek aangeeft dat hij in zijn proefschrift het begrip “achtergrond muziek” gebruikt om de muziek die het narratief ondersteunt te beschrijven (Van der Lek, 1991, p.10-11).

In de film *Charlie and the Chocolate Factory* verschilt de vocale muziek duidelijk van de instrumentale muziek. Ten eerste reageren de karakters in de film wel op de vocale muziek, maar niet op de instrumentale muziek. Dit is al een duidelijke indicatie dat de vocale muziek te benoemen is als diëgetisch.

Bovendien is de muziekstijl van de vocale fragmenten heel anders dan van de instrumentale muziek. De vocale muziek heeft steeds een ander genre: componist Danny Elfman omschrijft de muziek van “Augustus Gloop” als Bollywoodmuziek, “Violet Beauregarde” als disco, “Veruca Salt” als jaren zestig popmuziek en “Mike Teavee” als rock.

Het enige liedje dat niet door de Oompa-Loompa's gezongen wordt, “Willy Wonka”, verschilt van de rest. Het liedje is te omschrijven als een vrolijk circus- /kermisliedje (Lowman, 2005; Warner Bros. Entertainment inc., 2005ab). Naast het feit dat de Oompa-Loompa's het liedje niet uitvoeren is er nog een ander verschil.

De tekst verwijst direct naar de situatie in het beeld en levert hierdoor geen commentaar op

een gebeurtenis in het beeld. Door middel van het liedje wordt Willy Wonka aangekondigd. Hij verschijnt vervolgens niet op het podium, zoals het liedje beschrijft, maar duikt ineens naast de kinderen en hun ouders op. In het geval van de andere liedjes is de tekst meer een commentaar.

De non-diëgetische muziek is duidelijk als zodanig te herkennen. In plaats van een “bandbezetting” wordt deze muziek uitgevoerd door een symfonieorkest. De muziek is alleen instrumentaal en er wordt dus niet bij gezongen. De muziek klinkt echt op de achtergrond van het narratief. Het beeld en de dialogen staan los van de muziek, in die zin, dat de muziek niet refereert aan het beeld. Er kan eerder gezegd worden dat de muziek het beeld begeleidt, zodat het narratief versterkt wordt.

Van der Lek bekijkt aan de hand van de factor formele positie of het eventueel mogelijk is de betreffende muziek weg te laten zonder dat dit de verhaallijn aantast (Van der Lek, 1991, p. 41). Dit is in het geval van de Oompa-Loompa-liedjes mogelijk, aangezien de teksten van deze liedjes vooral een commentaar zijn op wat er met het betreffende kind gebeurd is of gaat gebeuren en deze teksten een morele les bevatten. Wanneer deze liedjes weggelaten zouden worden, zou de kijker nog steeds de film kunnen volgen, zonder belangrijke informatie te missen. Het enige dat hierbij opgemerkt kan worden is dat in de liedjes wel verduidelijkt wordt waarom de verschillende kinderen afgevallen zijn. Dit is meer te zien als toevoeging op het verhaal, gezien vanuit de Oompa-Loompa's.

In het geval van “Willy Wonka” is de tekst meer een aankondiging en is deze tekst, en dus ook het liedje, niet zomaar weg te laten. Wanneer dit fragment eruit geknipt zou worden zou niet duidelijk zijn wie Willy Wonka is en waarom hij ineens naast het hele gezelschap opduikt.

In principe zou ook de non-diëgetische muziek weggelaten kunnen worden, zonder dat de kijker iets mist van de verhaallijn van de film.

De verschillen tussen de diëgetische en non-diëgetische muziek zijn in de film *Charlie and the Chocolate Factory* dusdanig groot, dat aan de hand van deze gegevens de vocale liedjes volgens deze argumenten zo goed als zeker benoemd kunnen worden als diëgetisch. Het enige dat dit in twijfel zou kunnen trekken is het feit dat er begeleidingsmuziek te horen is terwijl de instrumenten niet in beeld zijn en dat de akoestiek niet klopt met de ruimte waarin de liedjes zich afspelen.

Dit valt vooral op in vergelijking met het fragment waarin Augustus Gloop op televisie laat zien dat hij een gouden toegangskaart gewonnen heeft. Terwijl hij staat te vertellen hoe hij de kaart gevonden heeft, klinkt op de achtergrond muziek uit een radio. De muziek klinkt heel zacht op de achtergrond. Wanneer ik naar de akoestiek luister, klinkt er een kleine galm. Het is naar mijn mening dus heel geloofwaardig dat de muziek afgespeeld wordt via een radio die zich ergens bevindt in de ruimte waar Augustus staat, ondanks dat deze radio niet in beeld verschijnt. In dit

geval klopt de akoestiek met de situatie.

Ik zal dit fragment achterwege laten in mijn analyses, omdat het een van de weinige fragmenten in de film is waar diëgetische muziek klinkt die niet gemaakt wordt door de Oompa-Loompa's en hier dus niet mee te vergelijken is. Ik wilde dit wel noemen, omdat dit het enige fragment is waarvan zeker gezegd kan worden dat het om diëgetische muziek gaat. Aangezien de akoestiek in dit fragment heel anders klinkt dan die van de vocale muziek, geeft dit aan dat de makers wel rekening hebben gehouden met de akoestiek van de ruimtes. Dit zou dus ook betekenen dat zij bewust voor een andere akoestiek hebben gekozen voor de Oompa-Loompa liedjes.

3.2 Akoestiek en begeleidingsmuziek

Zoals ik tijdens de analyses geconcludeerd heb, klopt de akoestiek in een aantal muziekfragmenten niet met mijn verwachtingen van de akoestiek in de ruimte waarin de personages zich bevinden. Dit geeft mij vooral het idee dat de muziek die speelt niet uitgevoerd wordt door de Oompa-Loompa's en niet plaatsvindt in de ruimte die in beeld te zien is. De bron van de begeleiding verschijnt niet in beeld en er wordt ook niet aan gerefereerd (behalve in “Mike Teavee” maar dit beschrijf ik later). Deze observaties zorgen ervoor dat ik ben gaan twijfelen aan de status van deze liedjes.

Ik kan niet zeggen dat de muziek diëgetisch is, omdat de bron niet in beeld is en de akoestiek niet klopt met de ruimte. Toch kan ik ook niet zeggen dat het non-diëgetische muziek is, omdat de muziekstijl niet overeenkomt met de muziek die ik benoem als non-diëgetisch. De liedjes blijven hier dus ergens tussenin hangen.

Wanneer ik mijn beoordeling van de vocale liedjes na analyse volgens de theorie van Van der Lek in acht neem, zal ik moeten concluderen dat alle liedjes diëgetisch zijn.¹⁵ Hier moet ik wel bij opmerken dat dat is waar *ik* op uitkom. Ieder ander persoon zou een heel andere uitkomst kunnen krijgen. Dit is logisch, aangezien iedereen een ander referentiekader heeft.

Dit wordt door Van der Lek heel kort genoemd. Hij geeft namelijk wel aan dat het bij de factor stijl belangrijk is dat de muziek zo goed mogelijk bij het beeld past wanneer de bron niet in beeld is, zodat het grootste deel van de kijkers, onafhankelijk van de verschillende referentiekaders, de muziek toch aan het beeld koppelt (Van der Lek, 1991, p.42). Meer geeft Van der Lek ook niet aan, wat betreft de kijker over wie hij schrijft.

Van de vijf geanalyseerde liedjes liggen mijn beoordelingen niet ver uit elkaar, namelijk tussen de 2,4 en 3,4. Aangezien het schaalmodel van Van der Lek van 0 tot 4 loopt, waarin 0 non-diëgetisch, 2 matig diëgetisch en 4 absoluut diëgetisch is, en de liedjes zich allemaal boven de 2 bevinden op deze schaal, zou ik ze volgens dit model allemaal als diëgetisch beoordelen.

Ik kan me in zoverre in deze uitkomst vinden, dat ik inderdaad denk dat zowel de kijker als de personages de muziek horen. Ik ben er zeker van dat het in de fragmenten gaat om vocale liedjes, maar ik ben er niet van overtuigd dat de begeleidingsmuziek bij deze vocale liedjes zowel door mij als door de personages in de film wordt gehoord.

Je zou kunnen zeggen: de kijker hoort de muziek, dus is deze echt aanwezig. Ik vind echter dat deze muziek niet als vanzelfsprekend genomen kan worden. Ik denk eerder dat de makers het zo hebben bedoeld dat de Oompa-Loompa's de melodie zingen en dat de begeleiding erbij is bedacht door de makers om extra duidelijk te maken dat het gaat om liedjes en de fragmenten wat meer kleur te geven en wat op te vullen. Ik vind de akoestiek van de vocale liedjes namelijk niet realistisch, zoals ik al genoemd heb. Dit is heel duidelijk te zien en horen in het fragment waarin Augustus vast zit in de pijp, waarbij de camerapositie verplaatst van de hal naar binnen in de pijp. Hierbij verandert de akoestiek niet mee, terwijl de muziek vanuit de pijp naar mijn idee veel zachter, gedempter en doffer moet klinken.

De meest herkenbare link tussen al deze liedjes is dan ook niet de begeleidingsmuziek, omdat de muzikale genres teveel verschillen, maar het feit dat de Oompa-Loompa's op deze momenten in de schijnwerpers komen te staan en voor enkele minuten de hoofdrol spelen. Er wordt in deze fragmenten zelfs een soort natuurlijk podium gecreëerd in de ruimte waar het gezelschap zich bevindt. De enige uitzondering hierop is “Willy Wonka”.

3.3 Geluidsbronnen

Wat me nog meer is opgevallen is het feit dat het beeld bij de liedjes geen verwijzingen naar instrumentale geluidsbronnen bevat. Hoewel de kijker allerlei instrumenten ter begeleiding hoort, zijn deze niet in het beeld te zien. De enige uitzondering hierop is het liedje “Mike Teavee”, dat zich afspeelt “in” een televisie. Hierop verschijnen verschillende programma's, waaronder een rockconcert. Dit kan verklaren waarom de kijker de gitaren en drum als begeleiding hoort.

Dit is ook het enige liedje waarin blijkt dat de personages deze gitaren ook horen, aangezien de Oompa-Loompa's in de televisiekamer luchtgitaar spelen, op het ritme van de muziek. In de andere liedjes wordt hier niet naar verwezen, waardoor het voor de kijker onbekend blijft of de personages net zoveel horen als hij.

Uit mijn analyse is naar mijn mening wel gebleken dat aan de hand van de theorie van Van der Lek wel bepaald kan worden of een fragment diëgetisch is, en in hoeverre dit fragment diëgetisch is. Toch ben ik niet overtuigd dat dit een goede theorie is. Er zijn wat mij betreft nog teveel dingen op te merken, die deze beoordelingen toch weer onderuit kunnen halen, zoals

bijvoorbeeld het argument van de akoestiek. Van der Lek noemt dit niet, terwijl dit voor mij heel veel bepaald voor de geloofwaardigheid van een fragment.

Ik denk uiteindelijk niet dat Van der Lek met een goede aanvulling op de bestaande theorieën komt aandragen. Hij maakt de tegenstelling tussen diëgetisch en non-diëgetisch niet alleen maar groter door er waarden aan toe te kennen, ook draagt hij geen nieuwe definitie voor de muziek die hiertussen valt. Ik vind ook dat hij te veel waarde hecht aan wat hij het muzikale realiteitsgehalte noemt. Er zou beter een nieuwe functie toegevoegd kunnen worden aan de al bestaande functies diëgetische en non-diëgetische muziek.

Door middel van een nieuw begrip is het volgens mij makkelijker voor de kijker om de status van filmmuziek te kunnen bepalen.

3.4 Claudia Gorbman

Degene die hier het dichtst bij in de buurt komt is Claudia Gorbman. Zij oppert hiervoor een mogelijk nieuw begrip in haar boek *Unheard Melodies*, namelijk het begrip meta-diëgetische muziek (Gorbman, 1987). In haar boek omschrijft Gorbman diëgetische muziek als “music that (apparently) issues from a source within the narrative” (1987, p.22). Zij merkt hierbij op dat de kijker vaak wel kan bepalen of een bepaald stuk filmmuziek diëgetisch is of niet. Maar, geeft Gorbman aan, er zijn ook films waarin hier opzettelijk mee gespeeld wordt en waarin het minder gemakkelijk te benoemen is. (Gorbman, 1987, p.22)

Als voorbeeld geeft ze de twintigste eeuwse Italiaanse filmmaker en –regisseur Fellini, over wie ze schrijft dat hij expres de grens tussen diëgetische en non-diëgetische vervaagt (Gorbman, 1987, p.22). Dit doet hij door bijvoorbeeld muziek eerst diëgetisch af te spelen uit een autoradio en dit over te laten gaan in non-diëgetische muziek. Dit is dan ook te horen in de akoestiek van de muziek. Ook geeft Gorbman aan dat (Hollywood) musicals een voorbeeld zijn van vervaging van de grens tussen diëgetische en non-diëgetische muziek (Gorbman, 1987, p.22). Dit heb ik ook al eerder aangegeven: het wordt niet duidelijk gemaakt of de gezongen tekst daadwerkelijk als gezongen bedoeld is, of dat dit gedaan wordt om de tekst te versterken.

Een van de functies van diëgetische muziek kan volgens Gorbman het ontdekken van cinematografische ruimte zijn: de camera 'zoekt' naar de geluidsbron van de muziek die gehoord wordt en tegelijkertijd wordt de ruimte waarin het narratief zich afspeelt stukje bij beetje duidelijk voor de kijker. Variabelen in opname, afwerking (“mixing”), en volume bepalen de kwaliteit, de “feel”, van de narratieve ruimte in de film (Gorbman, 1987, p.25). Deze variabelen kunnen er in meerdere of mindere mate bijdragen aan de geloofwaardigheid van de film.

Gorbman noemt nog twee andere functies die toegeschreven kunnen worden aan diëgetische

muziek. De eerste is het creëren van continuïteit tussen twee scènes die op het eerste gezicht van elkaar verschillen. Door de (non)diëgetische muziek over te laten lopen of terug te laten komen kunnen twee scènes aan elkaar verbonden worden. De tweede functie die Gorbman noemt is het creëren van diepte: omdat de kijker zacht geluid associeert met iets dat ver weg staat en hard geluid met iets dat dichtbij staat, kan hiermee worden gespeeld. Door geluid steeds harder of zachter te laten klinken, kan de filmmaker de kijker meenemen in de cinematografische ruimte, van of naar de bron van het geluid toe. (Gorbman, 1987, p.25)

Gorbman haalt de Franse filmwetenschapper Gérard Genette aan, omdat hij op het gebied van narratief drie niveaus onderscheiden heeft: diëgetisch (komt voort uit het primaire narratief), extradiëgetisch (narratieve onderbreking van het verhaal, Gorbman noemt dit non-diëgetisch) en meta-diëgetisch (heeft betrekking op het narratief, wordt verteld door een secundaire verteller en is te zien als commentaar op het narratief). Hierbij stelt ze de vraag of er ook gesproken kan worden van meta-diëgetische muziek. (Gorbman, 1987, p.22)

Ik denk dat zij met het begrip meta-diëgetische muziek het gat tussen de statussen diëgetisch en non-diëgetisch op kan vullen. Juist voor de fragmenten die een beetje van beide bevatten en waarvan het niet duidelijk is welke de overhand heeft, kan het handig zijn een tussenbegrip te hanteren.

Zeker in het geval van bijvoorbeeld musicalfilms, waarin veel liedjes door karakters worden gezongen en waarvan de tekst in zekere zin een onderdeel kan zijn van het narratief, zouden een aantal liedjes beoordeeld kunnen worden als commentaar door een secundaire persoon.

De liedjes uit *Charlie and the Chocolate Factory* zijn hier een schoolvoorbeeld van: de liedjes worden gezongen door de Oompa-Loompa's. Dit is ook wat de liedjes met elkaar verbindt. De Oompa-Loompa's kijken alleen maar toe vanaf de zijlijn. Zij hebben geen tekstregels en mengen zich niet in de dialogen, totdat er iets met een van de kinderen gebeurt.

Op dat moment doen de personages figuurlijk een stapje terug, komen de Oompa-Loompa's op een soort podium op de voorgrond te staan en geven zij door middel van het liedje hun visie en hun commentaar op de situatie. In het geval van het liedje “Mike Teavee” bevat de tekst zelfs een morele les, namelijk dat teveel televisie kijken en spelletjes spelen slecht is voor kinderen. Ook de andere liedjes bevatten een leermoment, maar deze zijn niet zo duidelijk als in “Mike Teavee”.

Conclusie

Hoewel ik in het begin en tijdens het schrijven van deze scriptie ervan overtuigd was dat Robbert van der Lek zeker een punt had met zijn theorie over diëgetische filmmuziek, moet ik daar na mijn onderzoeksproces op terugkomen.

Ik stond, en sta nog steeds, vooral achter het argument dat diëgetische muziek realistisch moet klinken. Ikzelf vind het vooral belangrijk dat de akoestiek naar mijn idee klopt met de ruimte waarin het verhaal zich afspeelt en eventueel ook mee verandert wanneer de camerapositie of ruimte verandert.

Het verschil met Van der Lek hierin is dat dit realistisch klinken naar mijn mening moet gelden binnen het narratief van de film, terwijl Van der Lek dit veel verder trekt. Voor mij moet de muziek vooral geloofwaardig zijn in de situatie. Van der Lek hecht bijvoorbeeld veel meer waarde aan de zichtbaarheid van de muziekbron.

Ik heb de bron van de begeleiding bij de liedjes wel gemist, maar ik snap dat de makers de liedjes alleen gezongen bedoeld kunnen hebben met de begeleidingsmuziek als versterking van het liedje. Op deze manier kan duidelijker gemaakt worden dat de muziek verschilt van de achtergrondmuziek.

Als je echt zo ver zou kijken als Van der Lek doet, kan je je zelfs afvragen of dit nog wel zin heeft, omdat vaak bijna alle muziek, en soms zelfs de geluiden, die klinken later onder de film gemonteerd zijn. In dit geval hoeft de kijker zich eigenlijk niet eens af te vragen of het geluid realistisch is, als dit bekend is, omdat het er niet toe doet. Het geluid is dan namelijk nooit “echt”. Als de kijker dit weet kan hij dit niet interpreteren als realistische muziek.

Van der Lek meet het realiteitsgehalte aan de hand van zijn schaalmodel. Dit is een heel persoonlijke meting, aangezien iedere kijker dit anders ziet en beleeft. Hierdoor is het lastig een objectieve meting te verrichten. Van der Lek gaat niet uit van de gemiddelde kijker, maar hij lijkt te verwachten dat de kijker al achtergrondkennis heeft van films en filmmuziek. Bovendien hecht hij zoveel waarde aan dit realiteitsgehalte, dat hij hierin de omgeving van de muziek vergeet.

Bovendien vind ik dat het een te ingewikkeld systeem is en dat het te omslachtig is om meerdere factoren te beoordelen met een cijfer en aan de hand daarvan een conclusie te trekken. Het is gemakkelijker om een aantal (korte) criteria op te stellen voor iedere status. Op deze manier is de beoordeling consequenter en toegankelijker voor de kijker. Deze hoeft namelijk alleen maar ja of nee te beantwoorden.

Er moet dan wel een status toegevoegd worden aan de bestaande statussen non-diëgetische en diëgetische muziek. Van der Lek draagt hier geen oplossing voor aan, maar ik denk dat het

begrip “meta-diëgetische muziek”, muziek als commentaar door een secundair persoon, dat Claudia Gorbman oppert in haar boek, heel geschikt zou zijn om het gebied tussen diëgetische en non-diëgetische muziek te benoemen.

Ik weet niet of dit begrip alles dekt, maar ik denk dat hiermee in ieder geval de afstand tussen diëgetische en non-diëgetische muziek gedicht is. In het geval van musicalfilms dienen een aantal liedjes vaak als commentaar of reflectie op een situatie. Hier kan ik weinig over vaststellen, maar dit zou interessant zijn om verder te onderzoeken.

Ik wil nog een laatste verschil tussen Gorbman en Van der Lek opmerken, namelijk de moeilijkheidsgraad van de literatuur. De tekst van Gorbman is goed te begrijpen en is helder uitgelegd. Het proefschrift van Robbert van der Lek daarentegen is lastig om doorheen te komen en echt goed te begrijpen wat hij precies bedoelt. Zelfs voor iemand met de nodige achtergrondkennis op het gebied van filmmuziek, is zijn theorie moeilijk te begrijpen. Hierdoor blijven een aantal dingen te onduidelijk of heb ik deze misschien anders opgevat dan Van der Lek ze bedoeld heeft.

Uiteindelijk kan ik concluderen dat de theorie van Robbert van der Lek te ingewikkeld is en te lang duurt om toe te passen en zo de positie en status van een muziekfragment te kunnen bepalen. Hierdoor vormt het geen geschikte toevoeging op de theorie die al bestaat op het gebied van (non)-diëgetische filmmuziek.

Ik vind het wel belangrijk dat er ook vanuit een ander perspectief gekeken wordt naar filmmuziek en ik hoop dan ook dat er meerdere musicologen zijn die zich in de toekomst op filmmuziek zullen gaan richten. Ik denk namelijk wel dat dit een onderwerp is waarover vanuit de invalshoek van de muziekwetenschap nog veel over geschreven kan worden.

Bronnenlijst

Boeken

- Brown, Royal S., 1994, *Overtones and undertones: reading film music*, Berkeley: University of California Press
- Donnelly, Kevin J., 2005, *The spectre of sound: music in film and television*, Londen: BFI Publishing
- Davison, Annette, 2004, *Hollywood theory, non-Hollywood practice: cinema soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot, Hants: Ashgate
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: narrative Film Music*, Londen: BFI Publishing
- Kassabian, Anahid, 2001, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York: Routledge
- Lek, Robbert A.J. van der, 1991, *Diegetic music in opera and film: a similarity between two genres of drama analysed in works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*, Amsterdam: Rodopi
- Reay, Pauline, 2004, *Music in film: soundtracks and synergy*, Londen: Wallflower

Artikelen

- Lowman, R., 2005, "Danny Elfman goes (chocolate-covered) nuts", in: *Daily News* (Los Angeles, Californië), [online] 15-07-2005, beschikbaar op: <http://www.thefreelibrary.com/DANNY+ELFMAN+GOES+%28CHOCOLATE-COVERED%29+NUTS.%28U%29-a0134078803>, geraadpleegd op: 31-05-2010, 02-01-2011

DVD's

- *Charlie and the Chocolate Factory*, 2005 [DVD] Tim Burton, VS: Warner Bros.

Websites

- Cooke, Mervin, "Film music.", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]

Beschikbaar op:

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/0964>,

[geraadpleegd op: 20-12-2010]

- Pascall, Robert, "Style.", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]
Beschikbaar op: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>
[geraadpleegd op: 09-02-2011)
- Warner Bros. Entertainment inc., 2005a, *Production Notes* [online] Beschikbaar op:
<http://chocolatefactorymovie.warnerbros.com/about/production.html#>, [geraadpleegd op:
30-12-2010]
- Warner Bros. Entertainment inc., 2005b, *Soundtrack* [online] Beschikbaar op:
<http://chocolatefactorymovie.warnerbros.com/soundtrack/>, [geraadpleegd op: 30-12-2010]

Bijlage 1 Analyses van de liedjes in *Charlie and the Chocolate Factory*

Er volgt een beschrijving van de verschillende liedjes in de film. Ik heb gekeken naar wat er klinkt (muziek, geluid, tekst), wat er in het beeld te zien is (wat gebeurt er) en naar aanwijzingen waarom de muziek wel of niet diëgetisch zou kunnen zijn volgens Robbert van der Lek. Ook geef ik een korte beschrijving wat er plaats vindt voordat het liedje inzet.

“Willy Wonka”

De kinderen staan samen met hun ouders voor het terrein van de chocoladefabriek te wachten. De fabriek oogt erg massief en grauw. De poorten openen en door de luidsprekers klinken metalige instructies van Willy Wonka. Hij verwelkomt zijn bezoekers door de luidsprekers. Ze staan stil voor de ingang van de fabriek wanneer de vraag klinkt wie Willy Wonka is. Er wordt geen antwoord gegeven maar hierop schuiven de twee grote, ijzeren deuren van de fabriek open en verschijnen er twee rode gordijnen waarachter zich een kleurrijk tafereel van draaischijven met poppen en zuurstokken bevindt.

Beeld

Wanneer de gordijnen opengaan verschijnt er een tafereel met horizontale en verticale gekleurde draaischijven waarop plastic poppen bevestigd zijn. Deze poppen bewegen hun armen, hoofden, ogen en mond. De mondjes van de poppen bewegen mee met de tekst. De poppen zijn gekleed in kleurige koks- of bakkerspakjes met daarop WW, het logo van Willy Wonka. Daarnaast heeft iedere pop kookgerei vast, zoals een lepel, een garde of een deegroller. Op de achtergrond draaien reuze zuurstokken, lolly's en zuurtjes mee. Tijdens de finale van het liedje verschijnt er een rode troon op het toneel, waarop ook de letters WW staan. Deze is echter leeg. Het liedje eindigt wanneer de troon helemaal naar boven is gekomen en begeleid wordt door vuurwerk. Dit vuurwerk is alleen te uitbundig voor het kleine podium, waardoor de poppen in brand vliegen en smelten.

De beelden van het podium worden afgewisseld door beelden met de reacties van de kinderen en hun ouders. Charlie en zijn opa kijken elkaar verbaasd aan; Mike en zijn vader kijken een beetje denigrerend en geschokt; Violet en haar moeder kijken alsof ze iets heel vies zien; Augustus en zijn moeder kijken vrolijk en bewegen mee op de muziek; en Veruca en haar vader kijken met een vrij uitdrukingsloze blik.

Geluid

Dit liedje is het beste te omschrijven als een draaiorgel muziekje. Je hoort op verschillende momenten het typische geluid van onder andere de houten fluiten, chromatische loopjes in dat wat klinkt als strijkers en de zanglijn in een klokkenspel. Dit wordt ondersteund door een elektrische basgitaar die de akkoorden begeleidt. De zangpartij bestaat uit een koor van hoge stemmetjes. De structuur van de tekst van het liedje is AaBb'C aaDdd'.¹⁶¹⁷ Danny Elfman vergelijkt het liedje met *It's a small world*, een simpel liedje dat rechtstreeks afkomstig had kunnen zijn uit een attractiepark (Lowman, 2005).¹⁸

Wel is het opvallend dat de muziek, zodra het liedje afgelopen blijkt te zijn en de stoel van Willy Wonka omhoog komt, zachter wordt. Op dat moment klinkt het vuurwerk boven de muziek uit en vervormen de muziek en de stemmen, doordat het hele podium in brand vliegt.

Tekst

Ten eerste wordt het liedje in zekere zin aangekondigd door de zin "...and who am I? Well...", waarna het liedje begint. Ook wordt in de tekst verschillende keren gerefereerd aan het narratief: "Willy Wonka, Willy Wonka, he's the one that you're about to meet" en "Willy Wonka here he is!". Daarnaast staat Willy Wonka op het eind van het liedje naast de kinderen te klappen. Hij zegt hierbij: "Wasn't that just magnificent? I was worried it was getting dodgy in the middle part, but then that finale... Wow!" Dit geeft ook aan dat zowel hij, als de rest, de muziek kunnen horen.

De tekst van het liedje behoort tot het narratief in de film, hoewel het tegelijkertijd ook een commentaar is op de film. In dit geval is de tekst een aankondiging van Willy Wonka als personage in de film. Er wordt in het kort verteld wie hij is. Hij zou eigenlijk op het podium moeten verschijnen, maar duikt ineens op naast de kinderen.

(Non-)diëgetisch?

De muziek die klinkt past bij het beeld. Het is heel aannemelijk dat de orgelmuziek die gehoord wordt afkomstig is van het podium met de poppen. Hoewel de poppen niet precies op het ritme van de muziek bewegen, bewegen hun monden wel mee met de tekst. Daarnaast verandert de muziek, nadat de poppen in brand zijn gevlogen. Uiteindelijk houdt de muziek er zelfs mee op. Bovendien wisselen de beelden van het podium af met beelden van de personages en hun reacties op het schouwspel. Vooral uit de reactie van Augustus en zijn moeder blijkt dat de personages de muziek horen, aangezien zij meebewegen op het ritme van de muziek.

Daar valt tegenin te brengen dat de geluidskwaliteit van de muziek wel erg goed is,

vergeleken met wanneer het uit een draaiorgel zou komen. Het klinkt niet alsof het buiten, van een afstand klinkt, maar eerder opgenomen en bewerkt. Toch hoort de kijker tegen het eind van het liedje wel het geluid van de draaischijven die opzij schuiven, de troon die omhoog komt en het vuurwerk dat afgaat, tegelijkertijd met het liedje. Dit zou betekenen dat het wel door elkaar klinkt.

Gekeken vanuit de theorie van Van der Lek zou ik zowel de factoren beeld als tekst kunnen bestempelen als positief. Ik zou beeld een 2 geven, aangezien uit het beeld niet heel duidelijk op te maken is of dit fragment diëgetisch is, maar tekst zou ik een 4 geven, aangezien er behoorlijk wat aanwijzingen gegeven dat zowel de kijker als de personages het kunnen horen.

Formele positie zou ik een 3 geven, omdat het eigenlijk niet weg te laten is en de muziek door de zang duidelijk anders is dan de rest van de muziek. Stijl krijgt van mij een 3, omdat de echte geluidsbron niet zichtbaar is, maar het wel aannemelijk is dat het ergens achter het podium verstopt zit, net zoals in het geval van een draaiorgel bijvoorbeeld. Congruentie van beeld en geluid tot slot, beoordeel ik met een 2, omdat het geluid het grootste deel van het fragment anders klinkt dan wanneer alles in brand vliegt. Ik ben niet helemaal zeker van de akoestiek.

Al met al komt dit gemiddeld uit op 13, dus 2,6 gemiddeld. Dat betekent dat dit fragment volgens de theorie van Van der Lek diëgetisch in de derde graad zou zijn.

“Augustus Gloop”

Willy Wonka heeft de kinderen binnengelaten in de fabriek. Ze zijn in deze scène aangekomen in de grote chocoladehal, de belangrijkste ruimte in de fabriek. In de hal bevindt zich een prachtig, sprookjesachtig landschap, met heuvels vol met gras, onbekende bomen en planten en een gigantische waterval, die de chocolade mengt en over loopt in een chocoladerivier. Alles in deze hal is eetbaar. Zodra Willy Wonka heeft verteld over de hal, laat hij de kinderen vrij rondlopen in de hal. Hierop weet Augustus niet hoe snel hij alles moet proeven.

Ondertussen ziet de rest van de groep de Oompa-Loompa's, kleine mannetjes die al het werk doen in de chocoladefabriek. Terwijl Willy Wonka vertelt hoe hij ze ontdekt heeft, is Augustus gulzig uit de chocoladerivier aan het drinken, waardoor hij in de rivier valt. Het lijkt erop dat hij gaat verdrinken, omdat hij niet kan zwemmen, maar dan wordt hij opgezogen door een van de gigantische pijpen die door de fabriek zweven en de chocolade overal naartoe transporteren. Omdat Augustus zo dik is, blijft hij steken in de pijp. Op dit moment komen de Oompa Loompa's in beweging en beginnen ze te zingen.

Beeld

Charlie ziet dat er iets gebeurt met de Oompa-Loompa's. Ze beginnen ineens te zingen en te bewegen en werken op het ritme van de muziek, zoals het opzuigen van paddenstoelen en het hakken van bonen. Hierop laten alle Oompa-Loompa's hun werk vallen en rennen ze in rijtjes naar de overkant van de rivier.

Zodra de tekst begint doen ze allemaal hetzelfde dansje. Eerst staan ze in rijen op de kant, daarna doet een deel van hen een badmuts op en springt één voor één het water in, waar ze een soort waterballet uitvoeren, rondom de pijp waarin Augustus vast zit. Vervolgens gaat het beeld weer over op de Oompa-Loompa's op de kant en individuele Oompa-Loompa's, die een soort solo hebben.

De beelden van de Oompa-Loompa's worden afgewisseld met beelden van Augustus, die nog steeds vast zit in de pijp, en het publiek op de kant. Aan het eind van het liedje wordt nog heel kort het beeld vanuit de pijp laten zien, waarop Augustus, tijdens het hoogtepunt van het liedje, uiteindelijk los komt en omhoog schiet door de pijp.

Geluid

De muziek van *Augustus Gloop* is gebaseerd op grote Bollywoodproducties, met veel blazers en percussie. Het liedje wordt heel zachtjes ingeleid, waarop Charlie reageert. Vanaf het moment dat Willy Wonka vertelt dat de Oompa-Loompa's een liedje gaan zingen, begint een crescendo, waarna het liedje aanzwelt. Op dit moment rennen alle Oompa-Loompa's naar de grote brug toe. Er zit geen vaste structuur in de tekst.¹⁹ Hierdoor is er geen duidelijk refrein of couplet te vinden.

Het stuk is meerstemmig gezongen. In de inleiding hoor je een koor van stemmen dat 'aah' zingt. Dit loopt chromatisch op, waarna op het hoogtepunt de blazers de begeleiding overnemen. Hiernaast hoor je ook een deel van de Oompa-Loompa's een kreet uitstoten, wat klinkt als 'huh'. Vervolgens begint het liedje pas echt.

De tekst wordt gezongen door de Oompa-Loompa's, althans, dat idee wordt gewekt. De kijker hoort meerdere stemmen, zowel hoog als laag, die dezelfde zanglijn zingen. Het stukje “but don't, dear children, be alarmed” wordt door één Oompa-Loompa gezongen, waar het koor op reageert: dit is te benoemen als call and response. Vervolgens is er een soort bridge, waarin geen tekst gezongen wordt. Op dit moment is het beeld op de Oompa-Loompa's in de chocoladerivier gericht.

Hierna gaat het beeld weer terug naar de Oompa-Loompa's op het land en wordt de tekst weer vervolgd, deze keer door vier verschillende solostemmen. Het laatste stuk van de tekst wordt weer door het hele koor gezongen. Wanneer Augustus is losgeschoten in de pijp, is er langzaam een

fade-out en worden geluiden uit de film weer hoorbaar.

Opvallend is dat wanneer het beeld verschuift van de chocoladehal naar het beeld vanuit de pijp, dus vanuit Augustus, het geluid niet verandert. De akoestiek blijft hetzelfde, terwijl deze zou moeten veranderen, aangezien de ruimte verandert.

Tekst

Wanneer Veruca vraagt wat de Oompa-Loompa's aan het doen zijn antwoordt Willy Wonka: “I believe they're going to treat us to a little song. It is quite a special occasion of course. They haven't had a fresh audience in many a moon.”. In de tekst van het liedje wordt één keer verwezen naar de gebeurtenissen in het beeld, namelijk door het stukje “Come on!” we cried, “The time is ripe, to send him shooting up the pipe!”.

De rest van de tekst is indirect van toepassing op het beeld. De tekst is ook hier geen onderdeel van het narratief, maar eerder te zien als commentaar. In dit geval gaat dat commentaar over de gulzige Augustus en wat er met hem gebeurd is, gezien vanuit het perspectief van de Oompa-Loompa's. Zij vertellen vooral waarom hij vast zit in de pijp, niet hoe hij daarin vast is komen te zitten.

De andere personages direct op het liedje. Zij verwijzen in ieder geval naar de tekst: “I say, that all seemed rather rehearsed”, “Like they knew it was gonna happen” en “Why would Augustus' name already be in the Oompa-Loompa song, unless...?”. Dit geeft aan dat er inderdaad sprake is van een liedje en dat zowel de kijker als de personages het liedje gehoord hebben.

(Non-)diëgetisch?

De kijker hoort overduidelijk de muziek en de zanglijn, maar ook omgevingsgeluiden zijn te horen. Zo is het gekraak van de latex pakjes, het op elkaar klappen van de handen en het bovenkomen in de rivier te horen. De muziek overheerst hier. Wel zou de akoestiek anders zijn in de grote hal of vanuit de pijp.

Dit blijkt na het liedje, wanneer de moeder van Augustus bezorgd, met luidere stem vraagt waar haar zoon is en wanneer Willy Wonka een van de Oompa-Loompa's roept. Hun stemmen galmen op dat moment. Dit zou ook het geval moeten zijn met het liedje. Het hele liedje klinkt erg opgenomen en bewerkt, terwijl het meer 'live' zou moeten klinken. In een grote hal als de chocoladehal zou het geluid oorspronkelijk veel meer wegvallen. Aan de akoestiek te horen zou het dus geen diëgetische muziek zijn.

Ondanks dat de bron van de muziek niet waarneembaar is, is het wel te zien dat de Oompa-Loompa's synchroon zingen en dansen. Er moet dus een ritme zijn wat zij allemaal horen. Dit wordt

eigenlijk al aangegeven door Willy Wonka voordat het liedje begint, maar ook tijdens en na het liedje is het duidelijk dat er gezongen wordt. Hij beweegt namelijk mee op het ritme van de muziek en klapt wanneer het afgelopen is. Ook is er een duidelijk 'podium' waar te nemen, waar de Oompa-Loompa's optreden.

De synchroon dansende Oompa-Loompa's zijn voor de factor beeld een belangrijke aanwijzing dat het om diëgetische muziek zou kunnen gaan, gekeken vanuit de theorie van Van der Lek. Het is duidelijk dat het in dit fragment om een liedje gaat: kijk maar naar de zingende en dansende Oompa-Loompa's en de personages die daarop reageren.

Toch heb ik mijn vraagtekens bij de instrumentale begeleiding ervan, omdat daar geen bewijs voor is. De begeleidingsinstrumenten zijn nergens in beeld te zien. Omdat ik toch vind dat er genoeg aanwijzingen zijn dat de personages wel horen dat er een vorm van muziek is (of dat nu alleen vocaal of vocaal plus begeleiding is) geef ik het realiteitsgehalte van de factor beeld een 3.

In de tekst wordt duidelijk verwezen naar het feit dat het om een liedje gaat, voordat het begint (Willy Wonka: "I believe they're going to treat us to a little song") Dit beoordeel ik met een 3, omdat nog steeds niet zeker is of de muziek erbij hoort. Dit wordt ook niet duidelijker wanneer ik de andere factoren erbij haal. Het realiteitsgehalte wordt zelfs minder, omdat er een kort moment is waarop je vanuit de buis kijkt waar Augustus Gloop in vast zit. Reëel gezien zou het geluid dan anders moeten klinken, maar het klinkt precies hetzelfde als vanuit het standpunt van de andere karakters. Dit doet vooral af aan de factor congruentie van beeld en geluid.

Wat betreft formele positie zou dit fragment uit de film te knippen zijn, zonder dat er dan essentiële informatie verloren gaat. De stijl van de muziek is bovendien heel anders dan de muziek die te benoemen is als non-diëgetische muziek, zoals te lezen is in bijlage 1. Aan stijl en formele positie wijs ik dus een 3 toe, aan congruentie maar 2, omdat beeld en geluid niet constant met elkaar klopt. Dit komt dus uit op 2,8.

Wat wel opvallend is en een aanwijzing kan zijn dat het diëgetische muziek is, is het feit dat de Oompa-Loompa's zich op een soort podium bevinden. Ze staan bijna letterlijk op te treden voor de hoofdpersonages.

“Violet Beauregarde”

De groep is aangekomen in de uitvindskamer. Hier wordt het nieuwste snoep uitgevonden en getest. Willy Wonka laat iedereen een machine zien die kauwgom maakt. Het is een bijzondere kauwgom, want de smaak bestaat uit een compleet driegangendiner van tomatensoep, rosbief en bosbessentaart. Tegen de waarschuwing van Willy Wonka in stopt Violet, wereldkampioen

kauwgom kauwen, het stuk kauwgom in haar mond. Dit gaat de eerste twee gangen van het diner goed, maar aangekomen bij de bosbessentaart begint ze langzaam blauw te kleuren en op te zwellen, net als een gigantische bosbes.

Beeld

Tijdens de intro van het liedje verschijnen er verschillende technische instrumenten in beeld: drukmeters waarvan de wijzers op een neer gaan, kleppen die opengaan waar stoom uit geblazen wordt en een soort buizen die snoepballen in een bak met water schieten. Dit alles gebeurt op het ritme van een melodie die gespeeld wordt op een elektrische gitaar. Vervolgens komen de Oompa-Loompa's door een stoomwolk aangelopen, in glimmende pakjes met grote, gekleurde retro zonnebrillen. Zij lopen naar Violet toe en beginnen voor haar te dansen.

Dan schuift het beeld over Violet heen en laat het zien dat er Oompa-Loompa's door de hele ruimte staan. Zij doen allemaal hetzelfde dansje. Willy Wonka verschijnt nog even boogiede in beeld. Hierna beginnen een aantal Oompa-Loompa's tegen Violet aan te duwen en springen er nog een aantal bovenop haar, om haar, al lopend, weg te rollen. Al dansend wordt zij vervolgens de kamer uitgerold door de Oompa-Loompa's, terwijl er steeds meet bovenop springen. Wanneer het liedje langzaam zachter wordt, lopen de Oompa-Loompa's weg, staat Willy Wonka nog te dansen en wordt Violet de deur uitgerold.

Geluid

Dit liedje is volgens de officiële filmwebsite te omschrijven als disco/funk uit de jaren '70 (Warner Bros. Entertainment inc., 2005a). In het interview in "Daily News" vertelt Danny Elfman dat dit liedje onder andere gebaseerd is op de band *Earth Wind and Fire* (Lowman, 2005).

Aan het begin van het liedje komen de geluiden die gehoord worden, ook in de muziek, nog overeen met wat er in het beeld getoond wordt. De tekst wordt steeds gezongen door alle Oompa-Loompa's, op enkele zinnen na. Het belangrijkste is de tekst "Chewing, chewing, all day long". Deze tekst komt steeds terug als een soort refrein, tussen de coupletten door. De melodieën van de coupletten zijn niet met elkaar te vergelijken: het zijn muzikaal gezien geen variaties op het eerste couplet.

Toch is er wel een duidelijk onderscheid hoorbaar tussen de refreinen en de stukken daartussen. Vandaar dat ik deze toch als couplet beoordeel. Wel is de melodie van de laatste zin steeds in grote lijnen hetzelfde. Het schema van dit liedje zou dus neergezet kunnen worden als ABCB'DB'. Het laatste refrein wordt herhaald totdat er een langzame fade out is.

Tekst

In de tekst wordt vooral indirect verwezen naar de situatie in het beeld. Het liedje is eerder een vertelling over Violet en de reden waarom ze in een bosbes veranderd is. Wel wordt in de tekst duidelijk gemaakt dat het om een liedje gaat, in de zin “Listen close, and listen hard”. Dit zou aan kunnen geven dat het verhaal verteld wordt, omdat ze spreken over een verhaal, maar het kan ook aannemelijk zijn dat het gaat om een liedje, aangezien er ook bij wordt gedanst.

De tekst is vooral een commentaar op de slechte gewoonte van Violet, kauwgom kauwen. Dat is ook de reden dat zij verandert is in een bosbes. Dit wordt in de tekst amper aangehaald, er wordt alleen gezongen “and that is why we try so hard to save miss Violet Beauregarde”. De rest van de tekst gaat alleen maar over kauwgom kauwen.

(Non-)diëgetisch?

Eigenlijk geldt voor dit liedje hetzelfde als voor “Augustus Gloop”. De muziek staat onder het beeld, qua akoestiek is niet te horen dat het liedje diëgetisch is, maar voor de kijker zijn de omgevingsgeluiden wel te horen en is te zien dat de personages reageren op wat ze zien en horen.

Gekeken naar de theorie van Van der Lek zou de factor tekst een 1 krijgen, omdat er in het lied maar even aan gerefereerd wordt. De factor beeld beoordeel ik hier met een 3, omdat duidelijk te zien is dat de de Oompa-Loompa's dansen, en zelfs Willy Wonka danst mee. Dit geeft dus in ieder geval aan dat de hoofdpersonages iets van muziek kunnen horen. Of dit dan alleen gezongen muziek of gezongen en instrumentale muziek is, dat is niet bekend.

Dat een van deze factoren positief is beantwoord, betekent eigenlijk al dat dit stuk volgens Van der Lek diëgetisch zou zijn. Aan de hand van de andere factoren wordt de mate waarin het fragment diëgetisch is beoordeeld. De factoren formele positie en stijl geef ik een 3, omdat ik denk dat deze gelijk zijn aan het voorgaande lied. Congruentie van beeld en geluid ten slotte beoordeel ik met een 2, deze komen genoeg overeen om positief te beoordelen. Dit komt gemiddeld uit op 2,4, wat ook weer bovengemiddeld diëgetisch is.

“Veruca Salt”

Willy Wonka is met de overgebleven kinderen en ouders aangekomen in de notensorteerkamer. Hier worden de walnoten, die worden verwerkt in het snoep, gesorteerd. Dit wordt niet gedaan door een machine, maar met behulp van getrainde eekhoorns, die de noten in hun geheel uit de dop kunnen halen en de onbruikbare noten er tussenuit kunnen pikken. Deze gooien ze in een grote afvalstortkoker, waar al het afval uit de fabriek in uit komt. Veruca, het kind dat alles

wat ze wil krijgt van haar ouders, wil één van deze eekhoorns.

Wanneer Willy Wonka weigert er een te verkopen aan haar vader, probeert ze er zelf een te halen. Wanneer ze naar beneden gaat vallen de eekhoorns haar aan, testen haar, en concluderen dat ze een slechte 'noot' is, waarop ze haar in de stortkoker gooien. Wanneer haar vader haar achteraan wil gaan beginnen de Oompa-Loompa's te zingen.

Beeld

De Oompa-Loompa's komen al dansend en zingend in beeld, vanuit twee deuren aan de zijkanten van de kamer. Vervolgens gaan zij allemaal om de stortkoker heen staan en dansen en zingen ze verder. Wanneer de tekst echt begint, vertellen ze wat er in de afvalstortkoker gegooid wordt, dit verschijnt ook in beeld. Ze gooien er onder andere een vissenkop, een grote oester, een steak, en ander stinkend vuilnis in. Deze dingen worden Veruca's 'nieuwe vrienden' genoemd.

Wanneer haar vader zich ongemakkelijk richting het gat van de stortkoker begeeft, richten de Oompa-Loompa's zich tot hem en zingen hem toe. Vervolgens dansen ze om hem heen, terwijl ze hem zingend verwijten dat hij de oorzaak is dat zijn dochter zo verwend is. Op het eind wordt er een schilderij van Veruca's moeder in het gat gegooid, waarna haar vader door een eekhoorn erachteraan wordt geduwd.

Terwijl dit zich afspeelt komt Willy Wonka af en toe in beeld, breed glimlachend en mee bewegend op de muziek, en zijn enkele shots van Veruca's vader te zien, waarin hij vol afgrijzen naar het gat van de stortkoker kijkt.

Geluid

Dit liedje wordt door Danny Elfman omschreven als psychedelische muziek uit de jaren '60 (Lowman, 2005). Het doet me qua stijl erg denken aan bands als The Mamas and Papas en The Beach Boys. Het begint rustig met 'aha's' van de Oompa-Loompa's. Net als in de andere liedjes wordt de tekst, meerstemmig, gezongen door alle Oompa-Loompa's op enkele zinnen na. Na één couplet en refrein zijn naast gitaar, zang, basgitaar en rustig slagwerk ook een citer en even later zelfs strijkers te horen. Er is geen duidelijke structuur van couplet en refrein te herkennen, de tekst van het liedje loopt eigenlijk aan een stuk door.

In dit liedje is duidelijk te horen dat de akoestiek heel erg verschilt van de akoestiek in de ruimte wanneer het liedje niet klinkt. Wanneer de personages praten in de ruimte, is duidelijk een galm te horen, wat logisch zou zijn, omdat de ruimte erg hoog is. De akoestiek tijdens het zingen klinkt veel doffer, er is geen galm te horen. Ook hier zijn de instrumenten die het liedje begeleiden niet in beeld te zien.

Tekst

In de tekst wordt verteld dat Veruca in de afvalkoker gevallen is, waarna verteld wordt wat daar allemaal in ligt. Dit ondersteunt het beeld, omdat de dingen die in de tekst benoemd worden vervolgens in het beeld worden laten zien en in de pijp gegooid worden. Voor tijdens en na het liedje wordt niet verwezen naar het feit of het daadwerkelijk om een liedje gaat of niet en of de personages het gehoord hebben of niet.

(Non-)diëgetisch?

Voor dit lied geldt in feite hetzelfde als voor de twee voorgaande liedjes. Ook hier zijn de instrumenten niet zichtbaar, maar wel te horen, de Oompa-Loompa's zingen en dansen weer en er is wederom een soort podium gecreëerd.

De personages reageren naar mijn idee minder op de muziek dan in de andere liedjes, maar daarentegen dansen de Oompa-Loompa's weer mee op de muziek. Vandaar dat ik beeld beoordeel met een 3. De tekst is eigenlijk heel verhalend, nog meer dan in de andere liedjes. In de tekst wordt niet verwezen naar het feit dat het om een liedje gaat, dus ik beoordeel dit met een 1.

Formele positie beoordeel ik met een 3, omdat het een fragment is dat weggelaten zou kunnen worden, als het zou moeten. In dat geval zou de film nog steeds goed te volgen zijn. Toch lijkt het me niet handig om weg te laten, aangezien het achtergrondinformatie geeft over Veruca.

Stijl beoordeel ik met een 2. De stijlkenmerken van het liedje, met name het muziekgenre, zijn herkenbaar. Toch is het wel vreemd dat er voor een soort hippiemuziek gekozen is, aangezien dit geen duidelijke referentie is naar het beeld, maar eerder willekeurig gekozen lijkt.

Congruentie van beeld en geluid beoordeel ik ten slotte met een 3, aangezien de beelden wel in het ritme van de muziek gemonteerd zijn en de danspasjes van de Oompa-Loompa's ook in dit ritme passen. Ook in dit fragment vind ik dat de akoestiek in het fragment niet overeenkomt met de ruimte waarin het fragment zich afspeelt, wat voor mij een klein beetje afdoet aan de congruentie. Gemiddeld komt dit uit op een 2,4.

“Mike Teavee”

Mike en zijn vader, Charlie en zijn opa en Willy Wonka zijn aangekomen in de televisiekamer. Hier laat Willy Wonka zijn nieuwste uitvinding zien: televisiechocolade. Door middel van deze uitvinding is hij in staat een chocoladereep van de kamer naar de televisie te transporteren, waarop deze uit de tv kan worden gehaald en kan worden opgegeten. Mike gelooft dit niet, maar wanneer Willy Wonka heeft bewezen dat het echt kan, rent hij naar het gedeelte van de

machine wat objecten kan verzenden naar de tv, en zapt hij zichzelf weg. Wanneer Mike niet meteen op televisie verschijnt, vraagt Willy Wonka de Oompa-Loompa die voor de televisie zit te zappen: “Try every channel. I'm starting to feel a little anxious”. Hierop begint het liedje.

Beeld

Zodra de muziek begint, zapt de Oompa-Loompa en ziet Charlie na een Mike op het scherm. Er zijn vijf verschillende kanalen, met daarop verschillende programma's. Hiertussen wordt tijdens het liedje geswitcht. In beeld verschijnen een nieuwszender; een kookprogramma; twee Oompa-Loompa's, spelend met een handmatig boksspel; een filmscène, geparodieerd op Psycho²⁰; en podium met daarop een band die op staat te treden. Deze band bestaat uit vijf muzikanten, allemaal in flamboyante kleding met leer, zebrastrepen, luipaardprint, glitters en franjes.

In de 'bridge' verschijnt een kleurrijk beeld, met daarin vier Oompa-Loompa's op kleine ronde podia, verschillend in hoogte. Hierop staan zij te spelen en zingen, en daarbij een klein beetje te bewegen. Dit doet erg denken aan The Beatles, vanwege de kapsels van de Oompa-Loompa's en de pakjes die ze dragen. Vooral de jassen zijn in de stijl van de kleding van The Beatles in de tijd van *Sgt. Peppers Lonely Heartsclub Band*. Zelfs de kleuren die daarvoor gebruikt werden, rood, geel, roze en blauw, zijn hetzelfde.

De beelden van de band worden afgewisseld met de Oompa-Loompa's die in de ruimte bij de hoofdpersonages staan. Zij zijn helemaal in het wit gekleed, op hun zwart-wit gestreepte sokken, haar en zonnebril na. De eerste keer dat het beeld overgaat op deze Oompa-Loompa's spelen zij allemaal synchroon luchtgitaar; de tweede keer springen zij met gebalde vuisten een rondje; de derde keer steken ze een hand met gebalde vuist in de lucht; de vierde keer steken ze twee armen in de lucht in een V-vorm; en de laatste keer staan ze in het donker allemaal met een aansteker omhoog heen en weer te bewegen. De hele tijd zie je hen zingen, wat fungeert als een soort achtergrondkoor. Zij herhalen teksten die door de band in beeld gezongen zijn, om het nog eens extra te benadrukken, zoals “so dull, so dull”, “a fairyland, a fairyland”, en “regret that we”.

De hoofdpersonages reageren ook op deze Oompa-Loompa's: deze staan namelijk achter hen, in een halve cirkel. Iedere keer wanneer deze Oompa-Loompa's in beeld komen draaien de hoofdpersonages zich om, richting de Oompa-Loompa's, kijken en draaien weer terug. Dit liedje is het enige in de film waarin daadwerkelijk muziekinstrumenten in beeld komen, die overeenkomen met de muziek die klinkt.

Geluid

De muziek in dit fragment is vooral te omschrijven als rock. Elektrische gitaren spelen een belangrijke rol, evenals de strakke, pompende bas en drums. Er is geen duidelijke liedstructuur van couplet-refrein te herkennen, niet in de melodie en niet in de tekst. Wat wel herkenbaar is, is dat er toch een soort van bridge in zit, waar de muziek van hard en druk overgaat naar rustig en hierna weer hard en druk wordt.

Doordat de Oompa-Loompa's in de kamer af en toe fragmenten mee zingen doen die stukjes me denken aan "Bohemian Rhapsody" van Queen, ook daarin worden zinnen door één persoon gezongen waarvan enkele woorden door een koor herhaald worden.

De indruk wordt gewekt dat de muziek afkomstig is uit de televisie. Opvallend hierbij is dat wanneer het beeld overgaat van 'in' de televisie naar buiten te televisie, naar de televisiekamer, het geluid niet veranderd, maar precies hetzelfde blijft. Dit

Naast de muziek zijn ook de omgevingsgeluiden te horen, zoals het klikken van de afstandsbediening, het ratelen van de bokspoppetjes, het omhoog gooien van drumstokjes, het kapot slaan van de gitaar, het geluid van de messteken, het sissen van het eten in de hete pan en het neerslaan van de papieren van de nieuwslezer.

Deze ruimte galmt nog meer dan de notensorteerkamer. Dit komt doordat deze ook hoog is, maar in deze kamer bevinden zich nog veel minder objecten die het geluid kunnen absorberen, waardoor het geluid dus nog meer galmt. De televisie staat al aan wanneer het gezelschap de ruimte binnenkomt en dus voordat het liedje begint. Hierdoor is de akoestiek te vergelijken.

Tekst

Voor, na of in het nummer wordt wat tekst betreft niet verwezen naar het liedje, maar door de overeenkomsten tussen beeld en geluid kan zeker gezegd worden dat het in dit geval om een liedje gaat. In de tekst wordt in het laatste stuk tekst naar Mike Teavee verwezen, dit wordt duidelijk gemaakt door de eerste zin van het stukje: 'Regarding little Mike Teavee'.

De hoofdlijn van het liedje is toch vooral een commentaar op kinderen die teveel televisie kijken in het algemeen, wat volgens de Oompa-Loompa's niet goed voor kinderen is. Mike Teavee kan gezien worden als een voorbeeld dat genoemd wordt, wat voor uitwerking televisie kan hebben op kinderen en wat voor gevolgen dat kan hebben.

(Non-)diëgetisch

Als ik dit fragment volgens Van der Lek zou beoordelen, zou de factor beeld beoordeeld

worden met een 4, aangezien de bron van de muziek duidelijk te zien is. Hoewel in de tekst niet verwezen wordt naar het feit dat het een lied is of niet, is het vrij aannemelijk, omdat het in de factor beeld zo overduidelijk is. Vandaar dat ik het beoordeel met een 3.

Formele positie zou ik met een 3, omdat ook dit lied niet vergelijkbaar is met de overige muziek, afgezien van alle gezongen liedjes. De factor stijl beoordeel ik met een 4. Het is in het geval van stijl belangrijk dat de muziek herkenbaar is bij de situatie van het beeld. In dit liedje is dat zeker zo, aangezien de optredende band afgewisseld wordt met een nieuwslezer, een kookprogramma, een sportprogramma en een film.

De laatste factor, congruentie van beeld en geluid, beoordeel ik ook met een 3, omdat zoals hierboven al genoemd, de muziek overeenkomt met de beelden op televisie. Zodra de rockband in beeld komt, wordt de muziek luider. Zelfs de bewegingen van de rockband komen overeen met het geluid. Wanneer de rockband plaats maakt voor een jaren zestig band, in de stijl van the Beatles, verandert ook de muziek in die stijl. Deze wordt rustiger.

Gemiddeld komt dit dus uit op een 3,4. Dit is het hoogste gemiddelde, vergeleken met de andere liedjes. Dat zou betekenen dat dit liedje het meest realistisch is. Hier ben ik het in zoverre mee eens, dat inderdaad de bron van de muziek hier helemaal duidelijk is. Dit is het enige liedje waarvan zeker te zeggen is dat het diëgetisch is.

Samenvatting

	Beeld	Tekst	Formele Positie	Stijl	Congruentie beeld en geluid	Totaal	Gemiddeld
1. Willy Wonka	2	3	3	3	2	13	2,6
2. Augustus Gloop	3	3	3	3	2	14	2,8
3. Violet Beauregarde	3	1	3	3	2	12	2,4
4. Veruca Salt	3	1	3	2	3	12	2,4
5. Mike Teavee	4	3	3	4	3	17	3,4

Bijlage 2 Songteksten van de liedjes uit *Charlie and the Chocolate Factory*

Wonka's Welcome Song

Willy Wonka, Willy Wonka
The amazing chocolatier.
Willy Wonka, Willy Wonka
Everybody give a cheer!

He's modest, clever, and so smart,
He barely can restrain it.
With so much generosity,
There is no way to contain it
To contain it...to contain...to contain...to contain.

Willy Wonka, Willy Wonka
He's the one that you're about to meet.
Willy Wonka, Willy Wonka
He's a genius who just can't be beat.
The magician and the chocolate wiz
The best darn guy who ever lived.
Willy Wonka here he is!

Augustus Gloop

Augustus Gloop, Augustus Gloop
The great big greedy nincompoop!
Augustus Gloop, so big and vile
So greedy, foul and infantile

“Come on!” we cried, “The time is ripe
To send him shooting up the pipe!”
But don't, dear children, be alarmed
Augustus Gloop will not be harmed,
Augustus Gloop will not be harmed

Although, of course, we must admit
He will be altered quite a bit
Slowly, wheels go round and round
And cogs begin to grind and pound

This greedy brute, this louse's ear
Is loved by people everywhere
For who could hate or bear a grudge
Against a luscious bit of fudge?

Violet Beauregarde

Listen close, and listen hard,

To the tale of Violet Beauregarde
The gentle girl she sees no wrong
In chewing, chewing, chewing, chewing
chewing, chewing all day long

Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long

She goes on chewing till at last
Her chewing muscles grow so vast.
And from her face her giant chin
sticks out just like a violin

Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long

For years and years she chews away
Her jaws get stronger every day.
And with one great tremendous chew
They bite the poor girl's tongue in two
And that is why we try so hard
To save Miss Violet Beauregarde

Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long

Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long
Chewing, chewing all day long

Veruca Salt

Veruca Salt, the little brute,
Has just gone down the garbage chute
And she will meet as she descends

A rather different set of friends
A rather different set of friends
A rather different set of friends

A fish head, for example, cut
This morning from a halibut.
An oyster from an oyster stew,
A steak that no one else would chew,
And lots of other things as well,
Each with a rather horrid smell.
horrid smell

These are Veruca's new found friends
That she will meet as she descends,
These are Veruca's new found friends

The one's who spoiler her
Who indeed?
Who pandered to her every need?
Who turned her into such a brat?
Who are the culprits? Who did that?
The guilty ones now this is sad
Dear Old Mum and Loving Dad

Mike Teavee

The most important thing we've learned,
The most important thing we've learned,
So far as children are concerned,
Is never, never, never let
Them near your television set
Or better still, just don't install
The idiotic thing at all.

Never never let them
Never never let them
Ooh ooh
Never ever let them

It rots the senses in the mind!
It kills Imagination dead!
It clogs and clutters up the mind!
It makes a child so dull and blind!
So Dull So Dull !
He can no longer understand
A fairytale and a fairyland!
A Fairyland a fairyland!
His brain becomes as soft as cheese!
His powers of thinking rust and freeze!
He cannot think he only sees!

He only Sees
He only Sees

Regarding little Mike Teavee,
We very much regret that we
Shall simply have to wait and see
If we can get him back his height.
But if we can't it serves him right."

- ¹ Non-diëgetische muziek wordt ook wel extra-diëgetische muziek, extrinsieke muziek, underscore of achtergrondmuziek genoemd. (Grove Music Online. Oxford Music Online, “*Film music*”, 2010)
- ² Diëgetische muziek wordt ook wel source music, on-screen music, intrinsieke muziek of realistische muziek genoemd. (Grove Music Online. Oxford Music Online, “*Film music*”, 2010)
- ³ De studie van Royal S. Brown is wel interessant, maar niet bruikbaar voor dit onderwerp. Hij geeft namelijk ook een beschrijving van diëgetische muziek, maar geeft aan dat musicalfilms, waar de casestudy in deze scriptie ook onder gerekend kan worden, niet in zijn studie betrokken zijn. (Brown, 1994, p.22)
- ⁴ Het is belangrijk om op te merken dat Van der Lek in zijn proefschrift de verschillen tussen diëgetische muziek in film en opera aan de orde stelt. Omdat diëgetische muziek in opera in dit onderzoek niet van toepassing is, laat ik dat hierin buiten beschouwing. Ik heb dus alleen zijn benadering van diëgetische muziek in films hier beschreven.
- ⁵ Met de actie van de film wordt 'alles wat in het beeld van de film gebeurt en verschijnt' bedoeld. (Van der Lek, 1991, p.27)
- ⁶ Dit woord is een vertaling van het Franse woord “diégetique”, afgeleid van het Griekse woord “diégésis”. Dit kan in het Nederlands vertaald worden als “uiteenzetting” of “verhaal”. Het woord diëgese wordt ook wel gebruikt om de ruimte waarin een verhaal zich ontvouwt te omschrijven. In het Frans wordt hiervoor het begrip “l'espace diégétique” gebruikt. (Van der Lek, 1991, pp. 29-30)
- ⁷ Van der Lek maakt de vergelijking met mime omdat dat acteren zonder geluid is, maar waarbij het draait om de gebaren van de acteur (Van der Lek, 1991, p.39)
- ⁸ Het begrip mise-en-scène is afkomstig uit de theater/filmwetenschap. Het is een manier van het in beeld brengen van informatie door middel van lange opnames en regelmatige bewegingen van de camera, in plaats van korte stukken opnemen en die later monteren tot een scène. Tot mise-en-scène wordt alles gerekend wat in beeld gebracht wordt: acteurs, decor, kostuums enzovoort.
- ⁹ De New Grove omschrijft het begrip stijl als een term die een bepaald discours aangeeft, een 'manier van expressie' of 'de wijze waarop een werk wordt uitgevoerd'. Het is een problematisch begrip, omdat het in verschillende contexten gebruikt kan worden en de betekenis varieert naar gelang de context. Zo kan het, afhankelijk van de context waarin het begrip zich bevindt, gebruikt worden om muzikale eigenschappen van bijvoorbeeld een bepaalde componist, periode, geografisch gebied, maatschappij of sociale functie aan te duiden, maar het kan ook iets zeggen over 'akkoorden, frases, secties, bewegingen, werken, een verzameling van werken, genres, periode en cultuur' (Pascall, 2011). Hieruit blijkt wel hoe moeilijk het is om over de 'traditionele betekenis van stijl' te spreken.
- ¹⁰ Met “andere” muziek bedoeld Robbert van der Lek de non-diëgetische of achtergrond muziek (Van der Lek, 1991, p. 10-11).
- ¹¹ Regisseur Tim Burton, geboren op 25 augustus 1958 in Burbank, Californië, heeft een opleiding animatie gevolgd aan het California Institute of Arts. Nadat hij daar was afgestudeerd is hij gaan werken voor Disney. In 1985 maakte hij zijn eerste lange film, *Pee-Wee's Big Adventure*, waarmee hij in een klap populair werd. Nadat in 1988 ook de film *Beetlejuice* een groot succes was, stond zijn naam als regisseur op de kaart. Burton heeft in de loop der jaren een groot aantal films geregisseerd en geproduceerd. Een van de acteurs waar hij veel mee samengewerkt heeft is Johnny Depp: hij heeft in zeven Tim Burton films geacteerd, waarin hij vaak een van de hoofdrollen vertolkte. Zo ook in *Charlie and the Chocolate Factory*. Daarnaast verschijnt de vrouw van Tim Burton, actrice Helena Bonham Carter, ook regelmatig in zijn films. De muziek in zijn films wordt vaak verzorgd door componist Danny Elfman.
- ¹² Elfman kwam in contact met Tim Burton dankzij de band waar hij is speelde. Hij begon begin jaren zeventig, samen met zijn broer Richard Elfman een band, Mystic Knights of Oingo-Boingo. Uiteindelijk werd de bandnaam ingekort tot Oingo-Boingo. Elfman was de zanger van deze band en schreef de muziek die zij speelden. Tim Burton was een grote fan van zijn band, nadat hij een van de optredens had bezocht.
- ¹³ Royal S. Brown omschrijft Elfmans non-diëgetische muziek als Erich-Korngold-via-John-Williams. (Brown, 1994, p262) Twee pagina's later omschrijft Brown de muziek voor *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) en *Beetlejuice* (1988) als post-Fellini/Rota. (Brown, 1994, p265). Pauline Reay maakt de vergelijking met componisten Max Steiner en Erich Korngold (Reay, 2004, p.34).
- ¹⁴ Het feit dat Elfmans muziek vergeleken wordt met de muziek van Richard Wagner zit hem vooral in zijn gebruik van leitmotieven en de grote (symfonie)orkesten waarvoor Elfmans muziek geschreven is. (Reay, 2004, p.34)
- ¹⁵ Zie Bijlage 1
- ¹⁶ Op deze manier zijn grote letters een nieuwe melodie, kleine letters dezelfde melodie, maar met een andere tekst en letters met een accent (') hebben grotendeels dezelfde melodie, maar met een variatie.
- ¹⁷ Zie Bijlage 2
- ¹⁸ Dit is het themamuziekje van de attractie *It's a small world* in de verschillende attractieparken van Disney.
- ¹⁹ Zie Bijlage 2
- ²⁰ Een Amerikaanse horrorfilm uit 1960, geregisseerd door Alfred Hitchcock. Vooral de douche-scène is erg bekend, deze wordt hier dan ook nagedaan. Deze scène was extra spannend door de muziek van componist Bernard Hermann, die alleen maar strijkers gebruikte. Hermann is overigens een van de invloeden op componist Danny Elfman.