

HET GEHOOR ALS NAVIGATOR

*EEN ONDERZOEK NAAR SOAPAUDIO WAARBINNEN HET WETENSCHAPPELIJK ERKENDE
HOOFDGENRE TEGENOVER HET INDUSTRIËLE SUBGENRE VAN DE JEUGDSOAP GEZET WORDT*

Film-, Theater- en Televisiewetenschappen

3^e studiejaar, blok 3 (08-04-2011)

Student: M.E.J.M. de Bruin

Studentnr.: 3349489

Thema: Muziek en Media

Begeleider: Dr. I.A.M. van Elferen

Inhoudsopgave

Inleiding - Een kritische blik	-3/4-
Hoofdstuk 1 - Van radio naar televisie	
1.1 <i>Geschiedenis en consumptie</i>	-5/6-
1.2 <i>Genrespecifieke kenmerken</i>	-6/8-
Hoofdstuk 2 - De rol van audio binnen televisie	-9/11-
Hoofdstuk 3 - Soap audio	
3.1 <i>Casestudy soap: GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN</i>	-12/15-
3.2 <i>Het auditieve soapgenre</i>	-14/15-
Hoofdstuk 4 - Jeugdsoap audio	
4.1 <i>Casestudy jeugdsoap: SPANGAS</i>	-16/17-
4.2 <i>Het auditieve jeugdsoapgenre</i>	-18-
Conclusie – Structuur versus willekeur	-19/20-
Bronnenlijst	-21/22-
Literatuurlijst	-23/24-

Een kritische blik

-Inleiding-

De soap als onderzoeksterrein klinkt niet als iets nieuws. Veel wetenschappers richten zich enkel op de narratieve aspecten van dit langlopende genre of de receptie die met name vanuit feministische perspectieven wordt belicht. De soap biedt echter meer dan dit en is misschien ook veel breder dan wordt aangenomen. Vandaag de dag biedt de televisie ons meer dan de soap zoals die binnen de wetenschap wordt omschreven. De televisie-industrie heeft door de jaren heen heel wat subgenres gecreëerd rondom de soap die echter nog niet wetenschappelijk erkend zijn. Één van die specifieke subgenres wordt onder de loep genomen binnen dit onderzoek: de jeugdsoap. Een subgenre dat waarschijnlijk is ontstaan door de grote vraag naar soaps voor jeugdige kijkers. Een soap waarbinnen het drama niet gebaseerd is op 'grote mensen'-problemen maar juist op het puberen en school.

Het is interessant de tegenstellingen binnen het hoofdgenre soap en haar vermeende subgenre onder de loep te nemen. De soap kent een lange historie die haar oorsprong op de radio vindt. Haar expliciete audiogebruik is dan ook een kenmerkend aspect dat vandaag de dag verschillende mogelijkheden biedt voor de manier van consumeren.¹ De jeugdsoap daarentegen is nog jong en ongevestigd binnen de wetenschap, waarbij de aandacht van de (jeugdige) kijkers volledig op het scherm gericht kan zijn en geen nevenactiviteiten ondernomen hoeven te worden. Er hangt een interessant spanningsveld rondom deze twee genres die binnen dit onderzoek aan de kaak gesteld wordt. De focus zal liggen op het audiogebruik, oorspronkelijk het belangrijkste aspect van de soap.² *Op welke manier wordt invulling gegeven aan de audio binnen het hoofdgenre soap, en hoe verhoudt dit zich tot haar subgenre jeugdsoap?*

Een interessante nevenvraag richt zich op het uitroepen van het subgenre door de televisie-industrie. Kan er wel gesproken worden van de jeugdsoap als een subgenre van de soap wanneer we enkel kijken naar de auditieve invulling?

De twee hoofdrolspelers van dit onderzoek zijn GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN, als een voorbeeld van de soap en SPANGAS, als een voorbeeld van de jeugdsoap; beide de enige

¹ Tunstall, Jeremy. Geciteerd in "Schedule and Audience" In *The Television Handbook* 3th Edition. Bignell, Jonathan en Jeremy Orlebar. Routledge: Oxon, 2005: pp. 79-80.

² Hobson, Dorothy. "The Universal Form" In *Soap Opera*. Polity Press: Cambridge, 2003: pp. 165.

in hun soort die de Nederlandse televisie vandaag de dag rijk is en daardoor toegankelijk voor een grondige analyse. Van beide varianten worden (door de beperking van het copyrightsysteem) zes afleveringen die afkomstig zijn uit het voorjaar van 2011, auditief geanalyseerd. Om het onderzoek met voldoende kennis te starten biedt het eerste hoofdstuk een uiteenzetting van het ontstaan van de soap, de genrespecifieke kenmerken van het hoofdgenre en de manier waarop zij in het dagelijks leven geconsumeerd wordt. Een literatuurstudie vormt de basis van dit hoofdstuk waarbinnen John Fiske, Dorothy Hobson, Tania Modleski en Jeremy Tunstall als belangrijkste auteurs fungeren. Waar Hobson haar expertise over de soap biedt en een duidelijke definitie geeft van de soap als hoofdgenre, gaan Fiske en Modleski dieper in op de consumptie van dit genre.³ Tunstall biedt een interessant inzicht betreffende de betrokkenheid van deze consumptie, een belangrijk aspect binnen dit onderzoek.⁴ Met deze informatie in het achterhoofd kan vervolgens de stap gemaakt worden naar de analyse en definiëring van het 'auditief genre', zowel voor de soap als de jeugdsoap. Hoofdstuk 3 biedt een casestudy van GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN waarbij een auditieve analyse van deze soap, als voorbeeld van het hoofdgenre, zal leiden tot het definiëren van een 'auditief genre'. In hoofdstuk 4 wordt dit beschreven voor de jeugdsoap SPANGAS en vervolgens zullen beide tegenover elkaar gezet worden. Binnen de auditieve analyses komen met name Rick Altman, Kevin J. Donnelly, Claudia Gorbman en Kathryn Kalinak naar voren die zich op verschillende fronten bezighouden met audio, hetgeen binnen hoofdstuk 2 uiteengezet zal worden. Waarbij Kalinak kijkt naar de karakteristieken van muzikale gegevens bekijken Altman, Donnelly en Gorbman meer de functies van deze gegevens in samenhang met het beeld.⁵ Deze benaderingswijzen ondersteunen de auditieve analyse zodat uiteindelijk de 'auditieve genres' benoemd kunnen worden.

³ Hobson, "The Universal Form", pp. 165-175.

Fiske, John. "Gendered Television: Femininity" In *Television Culture*. Routledge: London, 1997: pp. 179-197.

Modleski, Tania. "The Rhythms of Reception" In *Regarding Television*. E. Ann Kaplan (Ed.). University Publications America: Los Angeles, 1983: pp. 29-40.

⁴ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

⁵ Altman, Rick. "Television/Sound" In *Studies in Entertainments: Critical Approaches to Mass Culture*. Tania Modleski (Ed.). Indiana University Press: Bloomington, 1986: pp. 39-54.

Donnelly, Kevin J. "Music on Television 1: Music for Television Drama" In *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. British Film Institute: London, 2005: pp. 110-133.

Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and Its Spectator" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 37-48.

Kalinak, Kathryn. "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 15-23.

Van radio naar televisie

-Hoofdstuk 1-

1.1 Geschiedenis en consumptie

Lang geleden had een vrouw de drang verhalen te vertellen die gebaseerd waren op het gewone Amerikaanse leven waar iedereen zich mee zou kunnen identificeren. Begin jaren '20, toen het commerciële netwerk van de radio werd gevestigd, legde Irma Phillips de eerste bouwstenen voor het soapgenre, toen nog gedefinieerd als familieseries.⁶ Dagelijks bracht ze haar verhalen bij de luisteraars in de vorm van hoorspelen. Het succes zat hem, volgens Phillips, in het brengen van de realiteit van het dagelijks leven, met een zorgelijk begrip voor de vrouwen. Door vrouwen als protagonisten in te zetten was identificatie mogelijk voor de huisvrouwen die dagelijks luisterden.⁷ De term 'soap' ontstond door de sponsoring van de daytime-serie door zeepfabrikant *Proctor and Gamble*. Na hen volgden veel andere fabrikanten van voedsel- en verzorgingsproducten. Van de vijftien minuten aan zendtijd werden er drie gewijd aan het maken van reclame die voornamelijk gericht was aan de baas van het huishouden, de huisvrouw.⁸

In 1942 luisterden er dagelijks twintig miljoen mensen naar de radiosoap in de Verenigde Staten, waarna in de jaren '50 haar overstap naar de televisie als een logische zet gezien kan worden.⁹ Het hoorspel kreeg beeld, hetgeen de manier van consumptie veranderde. Een interessante manier om de receptie van soaps te kunnen omschrijven is vanuit Jeremy Tunstalls idee van primaire, secundaire en tertiaire betrokkenheid.¹⁰ Slechts 34% van de bekeken programma's wordt met volledige aandacht geconsumeerd door de kijker. De andere 66% wordt gecombineerd met het uitvoeren van andere taken zoals praten of het verrichten van huishoudelijke taken.¹¹ De radiovariant van de soap bood de mogelijkheid om tijdens het luisteren het zicht ergens anders op te concentreren.¹² De komst van de televisie zorgde voor de nieuwe informatiebron van

⁶ Hobson, Dorothy. "Introduction: History and Theories" In *Soap Opera*. Polity Press: Cambridge, 2003: pp. 7-8.

Seiter, Ellen. "Eco's TV Guide: The Soaps" In *Tabloid 5*. (1982): pp. 38.

⁷ Baym, Nancy K. "The Soap Opera and It's Audience: TV for the Less Intelligent?" In *Tune in, Log on: Soaps, Fandom, and Online Community*. Sage Publications: London, 2000: pp. 48.

⁸ Tulloch, John. "Soap Opera and their Audiences" In *The Television Genre Book*. Glen Creeber (Ed.). British Film Institute: London, 2008: pp. 68.

⁹ Baym, "The Soap Opera and It's Audience: TV for the Less Intelligent?", pp. 36.

¹⁰ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

¹¹ Altman, "Television/Sound", pp.42.

¹² Modleski, "The Rythms of Reception", pp. 67.

het beeldscherm. Er zijn verschillende mogelijkheden om de soap te consumeren waarbij de *viewing context*, de manier waarop er gekeken wordt, van belang is voor de opname van informatie.¹³ Door het expliciete audiogebruik van de soap, dat vandaag de dag nog steeds aanwezig is (zie hoofdstuk 2), is het mogelijk het narratief te volgen zonder volledig op het visuele aspect te hoeven concentreren. Op die manier kan de *flow* van het huishouden, de dagelijkse routines, samengaan met de flow van de televisie, de programmering en continuïteit.¹⁴ De soap kan op deze manier zowel met primaire (dichte concentratie waarbij geen andere activiteit wordt ondernomen), secundaire (kijker wordt soms afgeleid door het verrichten van een andere activiteit) als tertiaire betrokkenheid (af en toe kijken waarbij de primaire aandacht bij een andere activiteit ligt) gevolgd worden omdat de audio de kijker blijft voorzien van informatie, ook wanneer het visuele aspect afwezig is.¹⁵ Waarbij bijvoorbeeld het nieuws om een primaire betrokkenheid vraagt, kunnen veel vrouwelijke genres, waaronder de soap, voldoen met secundaire of tertiaire betrokkenheid.¹⁶

In volgende hoofdstukken zal duidelijk worden op welke manier soapaudio ingezet wordt om de kijker van informatie te voorzien, waarbij afwezigheid van beeld geen problemen veroorzaakt voor het begrip van het narratief. De belangrijkste vraag binnen dit onderzoek concentreert zich op de manier waarop de jeugdsoap haar audio hanteert. Soaps bieden een praktische vorm van audio waarbij de huisvrouw de mogelijkheid heeft nevenactiviteiten, die zich vaak concentreren op het huishouden, te ondernemen tijdens het volgen van het narratief.¹⁷ Jongeren hebben daarentegen minder huishoudelijk gerichte verantwoordelijkheden waardoor hun concentratie vaker volledig op zowel het beeld als de audio gericht kan zijn. Hanteert de jeugdsoap dan toch het expliciete audiogebruik dat kenmerkend is voor het hoofdgenre soap?

1.2 Genrespecifieke kenmerken

Glen Creeber definieert de soap als een doorlopende en oneindige dramaserie die zich meestal vestigt rond huiselijke en intieme levens van een kleine gemeenschap en

¹³ Bignell, Jonathan en Jeremy Orlebar. "Schedule and Audience" In *The Television Handbook* 3th Edition. Routledge: Oxon, 2005: pp. 77.

¹⁴ Fiske, John. "Active Audience" In *Television Culture*. Routledge: London, 1997: pp. 72.

¹⁵ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

¹⁶ Ibidem; 80.

¹⁷ Modleski, "The Rythms of Reception", pp. 71.

narratieve sluiting vereist.¹⁸ Soaps richten zich vaak op een gemeenschap (middelgrote of kleine fictionele dorpen) die zijn eigen geschiedenis heeft. De gemeenschap kent verschillende families of vrienden die onderling verschillende banden met elkaar hebben.¹⁹ Deze verschillende banden worden naar de kijker gebracht in diverse plotlijnen die in de loop van de tijd veranderen: problemen worden opgelost, relaties beginnen of eindigen, kinderen worden geboren en meer situaties die het narratief uitrekken en oplossingen uitstellen, doen zich voor. Het eindigen van een plotlijn brengt vaak weer de start van een nieuwe met zich mee. De kijker hoopt op het bereiken van een status quo binnen de gemeenschap, waarbij iedereen het geluk vindt. Dit wordt echter nooit bereikt waardoor de soap oneindig door kan gaan en zo mogelijkheden biedt voor een complex narratief.²⁰ De betekenisgeving van het narratief is binnen een soap gesloten, hoewel er wel een bepaalde openheid blijft voor de interpretatie van de kijker. De maker stuurt de kijker in de betekenisgeving van het verhaal. Audio speelt ook een belangrijke rol bij deze sturing; het volgende hoofdstuk gaat hier dieper op in.²¹

Het belangrijkste element binnen een soap is de dialoog. Het gaat hierbij vaak niet om wat er gezegd wordt maar juist om wat er niet gezegd wordt.²² De actie, die meestal emotioneel in plaats van fysiek gericht is, is minder belangrijk dan de reactie en interactie binnen scènes.²³ De focus op het gesprek en de emotie brengt een specifieke cameravoering met zich mee die met name bestaat uit close-ups. Modleski betoogt dat een close-up de vrouwelijke kijkers traint om de achterliggende emotie, het gat tussen hetgeen er gezegd en bedoeld wordt, te ontdekken door gezichts- en spraakkenmerken.²⁴ Een kenmerkend element is de lange close-up op een gezicht aan het einde van een scène en de *freeze frame* aan het einde van de aflevering. *Suspense* wordt opgewekt door scènes op hun hoogtepunt af te breken, de reactie van een

¹⁸ Creeber, Glen. "Introduction: From Small to Big Drama" In *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. British Film Institute: London, 2004: pp. 8.

¹⁹ Baym, "The Soap Opera and It's Audience: TV for the Less Intelligent?", pp. 58.

²⁰ Creeber, "Introduction: From Small to Big Drama", pp. 4.

²¹ Seiter, "Eco's TV Guide: The Soaps", pp. 36.

²² Baym, "The Soap Opera and It's Audience: TV for the Less Intelligent?", pp. 57.

²³ Modleski, Tania. "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form" In *Feminist Television Criticism: A Reader*. Charlotte Brundson, Lynn Spigel (Ed.). Open University Press: Glasgow, 2008: pp. 37.

²⁴ Modleski, "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form", pp. 30.

personage wordt vervolgd in de volgende aflevering. Deze *cliffhangers* zorgen ervoor dat de kijker de volgende dag weer kijkt om zo de afloop te zien.²⁵

Makers van dit genre pogen hun kijkers voor te lichten over verschillende actuele problemen. Zo is homoseksualiteit vandaag de dag een onderwerp dat veel behandeld wordt, zowel in GOEDE TIJDEN, SLECHTEN TIJDEN als in de jeugdsoap SPANGAS. De kijkers worden vermaakt en ondertussen op de hoogte gehouden van de maatschappelijke problemen.²⁶ Al deze hierboven genoemde elementen zijn specifieke kenmerken van de soap die Dorothy Hobson als de universele vorm definieert in haar boek *Soap Opera*. Deze universele vorm wordt binnen dit onderzoek omschreven als het hoofdgenre waaronder de casestudy GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN valt. De narratieve geslotenheid, meerdere personages en plots, abrupte segmentatie tussen onderdelen, nadruk op de dialoog en een gemeenschap als uitgangspunt zijn allemaal elementen die GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN ook in zich draagt waardoor het als voorbeeld van het hoofdgenre genomen kan worden.²⁷ In hoofdstuk 3 wordt deze soap dan ook als uitgangspunt genomen om een ‘auditief genre’ toe te kennen aan het hoofdgenre van de soap. Dit ‘auditieve genre’ zal uiteindelijk tegenover dat van het vermeende subgenre gezet worden om zo uitspraken te kunnen doen over de kredietwaardigheid van deze benoeming.

²⁵ Hobson, “The Universal Form”, pp. 165-166.

²⁶ Modleski, “The Search for Tomorrow in Today’s Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form”, pp. 31.

²⁷ Fiske, “Gendered Television: Femininity”, pp. 179-180.

De rol van audio binnen televisie

-Hoofdstuk 2-

Het ontstaan van de commerciële netwerken zorgde ervoor dat zenders met elkaar moesten concurreren voor kijkcijfers. De soundtrack van televisie speelt een belangrijke rol bij het trekken van kijkers maar vooral ook bij het vasthouden van kijkers.²⁸ In het voorgaande hoofdstuk is duidelijk geworden op welke manier de flow van de televisie samen kan gaan met de huishoudelijke flow. In dit hoofdstuk zullen enkele functies van het audiogebruik uiteengezet worden die deze vormen van flow ondersteunen. Uiteindelijk zullen de casestudies van de soap en jeugdsoap onderworpen worden aan een auditieve analyse die hun specifieke invulling van de audio benadert.

John Ellis betoogt dat geluid meer de aandacht weet vast te houden dan het beeld. Er wordt vaker geluisterd naar de televisie dan dat ernaar gekeken wordt.²⁹ Hierbij kan Altman aanvullen dat uit onderzoek is gebleken dat slechts 34% van de tijd dat mensen televisie kijken echt hun gehele focus op het scherm gericht is. De rest van de tijd wordt het medium gecombineerd met andere activiteiten waarbij het oor meer signalen nodig heeft om het narratief te kunnen blijven volgen.³⁰ Altman stelt binnen zijn artikel "Television/Sound" verschillende criteria op waaraan een televisiesoundtrack zou moeten voldoen. De televisie- audio moet de focus van de kijker naar het beeld trekken en bij afwezigheid van het visuele aspect hem toch voldoende informeren. Het aspect waar Altman steeds op terugkomt is de continuïteit binnen een programma. Televisie en haar programma's is gefragmenteerd waarbinnen een continue flow gecreëerd moet worden. De non-diëgtische muziek speelt hierbij een belangrijke rol.³¹ Wat de kijker ziet moet ondersteund worden door audio. Gorbman omschrijft in haar artikel het concept van *ancrage*, waarbij een filmsoundtrack de kijker moet sturen om uit de overvloed aan beelden de juiste betekenis te halen. Hoewel de kijker zich vaak niet bewust is van de aanwezigheid van achtergrondmuziek, speelt deze een belangrijke rol bij het sturen van de interpretatie van de kijkers.³² Audio kan ondersteunend zijn voor hetgeen de kijker ziet, maar het moet ook verduidelijken wat de kijker niet ziet, zoals de achterliggende

²⁸ Altman, "Television/Sound", pp. 39.

²⁹ Ellis, John. "Broadcast TV as Sound and Image" In *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Routledge & Kegan Paul: London, 1982: 127-144.

³⁰ Altman, "Television/Sound", pp. 42.

³¹ Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 111.

³² Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and Its Spectator", pp. 40.

emotie. Op die manier blijft de kijker op alle niveaus up-to-date wat betreft het narratief. De kijker moet het gevoel hebben dat de écht belangrijke beelden aangegeven worden door het geluid.³³ Volgens Kalinak is dynamiek één van de belangrijkste methodes om respons te krijgen. Extremen binnen geluid zijn herkenbaar omdat ze het meest gescheiden zijn van het natuurlijke geluidsniveau van het dagelijkse leven.³⁴

Voor het beïnvloeden van het publiek aan de hand van audio presenteert Altman commerciële marketingstrategieën die ingezet kunnen worden. Enkele van deze strategieën kunnen binnen de televisiesoundtrack ingezet worden om het idee van continuïteit te bewerkstelligen binnen programma's. De soundtrack kan in samenwerking met het beeld zowel de kijker sturen in zijn interpretatie als verwachtingen creëren.³⁵ Zo zorgt *labeling* ervoor dat het beeld een label krijgt.³⁶ Dit wordt ook wel als *branding* omschreven, waarbij een programma een eigen identiteit kan krijgen door het specifieke audiogebruik. Het hanteren van een bepaalde muziekstijl, *soundeffects* of het constant benadrukken van dramatische momenten zijn enkele voorbeelden van audiofuncties die een programma kunnen kenmerken en zo een eigen auditieve identiteit geven.³⁷ Volgens Kalinak wordt ook bekendheid gecreëerd door herhaling: het consequent gebruik maken van dezelfde audio zorgt voor herkenning.³⁸ Binnen dit onderzoek speelt branding een belangrijke rol aangezien het kenmerkende audiogebruik leidt tot de definiëring van een 'auditief genre'. Branding kan niet alleen een rol spelen voor een programma maar ook binnen het narratief kunnen locaties of personages gekenmerkt worden door een specifiek audiogebruik.³⁹

Een andere strategie die Altman benoemt, is de *hermeneutic sound* die de kijker op het puntje van zijn stoel zet. Dit begrip houdt de afwezigheid van een bron in die geluid produceert, waarbij de kijker een geluid hoort maar niet ziet waar het vandaan komt. Film- en televisieconventies hebben geleerd dat de bron van het geluid uiteindelijk in beeld komt en de nieuwsgierigheid van de kijker bevredigt.⁴⁰

Altman haalt verschillende auditieve functies aan die zich richten op de aanwezigheid van een lachband of live publiek.⁴¹ Zijn idee van de *sound advance*, dat hij

³³ Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 40, 42-43.

³⁴ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 18.

³⁵ Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 113.

³⁶ Altman, "Television/Sound", pp. 45.

³⁷ Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 113.

³⁸ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 18.

³⁹ Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 113.

⁴⁰ Altman, "Television/Sound", pp. 46.

⁴¹ Ibidem; pp. 47, 51.

enkel op de reacties van publiek op het narratief toepast, kan echter ook binnen muziek of omgevingsgeluiden terug te vinden zijn, waarbij de kijker eerder op de hoogte is van een aankomende gebeurtenis dan het personage.⁴² Een soap is vooral gericht op een voorschot aan informatie of het ontbreken hiervan waarbij de kijker als alwetend gezien kan worden.⁴³

Voor Kalinak is muziek een coherente ervaring, vergelijkbaar met taal. Zoals al eerder omschreven gaat Kalinak in haar artikel "The Language of Music" in op de manier waarop eenheden van muziek en in samenhang met elkaar, gevoelens en - via connotatie- betekenissen met zich mee kunnen brengen.⁴⁴ Hoewel Altman, Donnelly en Gorbman enkel ingaan op de soundtrack die in samenhang met beeld betekenis krijgt, beschrijft Kalinak hoe audio op zich kan fungeren als betekenisgever. De belangrijkste stimulans die in staat is het menselijk zenuwstelsel te beïnvloeden en daardoor een psychologische impact kan hebben, komt van het ritme, de eerder besproken dynamiek, het tempo en de toonhoogte.⁴⁵ Het gaat binnen muzikale analyses vaak om het affect dat muziek op kan roepen, maar vooral ook om de connotaties die muziek met zich mee kan brengen.⁴⁶ Zo omschrijft Kalinak strijkers als de meeste expressieve instrumentgroep die door haar karakteristieken en gelijkenissen met de menselijke stem het beste emotie weer kan geven.⁴⁷ Binnen de auditieve analyses van dit onderzoek zal duidelijk worden op welke manieren deze muzikale aspecten ingezet kunnen worden om een publieke respons te ontlokken.

⁴² Altman, "Television/Sound", pp. 49.

⁴³ Hobson, "The Universal Form", pp. 166-167.

⁴⁴ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 15.

⁴⁵ Ibidem; pp. 17.

⁴⁶ Ibidem; pp. 20-22.

⁴⁷ Ibidem; pp. 20.

Soap audio

-Hoofdstuk 3-

3.1 Casestudy soap: GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN

GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN is al sinds 1 oktober 1990 onderdeel van de Nederlandse televisiecultuur en tevens de eerste Europese dagelijkse soap, waar dagelijks nog steeds meer dan een miljoen mensen naar kijken. In Meerdijk, het fictieve plaatsje waar de soap zich afspeelt, leiden de personages een zwaar leven dat gekenmerkt wordt door drama. Dit drama is niet enkel in het narratief terug te vinden, ook de soundtrack draagt zijn steentje bij om de soap haar karakter te geven. Op welke manier dit gebeurt, zal duidelijk worden binnen deze paragraaf.

In hoofdstuk 1 is gebleken dat GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN aan Hobsons criteria voldoet van de *universal form* van soaps, waarbij deze soap als een goed voorbeeld van het hoofdgenre kan fungeren om haar uiteindelijk tegen de door de industrie gedefinieerde jeugdsoap af te kunnen zetten.⁴⁸ Zowel muziek als andere auditieve elementen worden geanalyseerd aan de hand van de handvaten omtrent audio-analyse die verschillende auteurs hebben geboden, en in het voorgaande hoofdstuk terug te vinden zijn. Uiteindelijk kunnen we een 'auditief genre' formuleren dat passend is bij het hoofdgenre van de soap.

Het creëren van continuïteit is volgens Altman een belangrijke taak die weggelegd is voor de soundtrack en deze is ook weer terug te vinden binnen GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN.⁴⁹ Binnen iedere aflevering is er sprake van muzikale bruggetjes tussen scènes die zich binnen het plot sterk tot elkander verhouden. Wanneer binnen een scène non-diëgetische muziek wordt ingezet, eindigt deze muziek vaak in een aanhoudende toon die samengaat met het zien van een personage in close-up, waardoor de gezichtsexpressie duidelijk zichtbaar is. Die aanhoudende toon sterft uit waarna de volgende scène volgt. Wanneer de opvolgende scènes zich echter tot elkaar verhouden stopt de muziek niet aan het einde van de scène, maar loopt zij door tot een nieuw plot centraal wordt gesteld.

Het non-diëgetische geluid wordt met name gekenmerkt door orkestrale muziek. De meest naar voren komende instrumenten zijn: strijkers, piano, drums en fagot. Er worden met name veel lage, als strijkers klinkende, aangehouden tonen

⁴⁸ Hobson, "A Universal Form", pp. 165-167.

⁴⁹ Altman, "Television/Sound", pp. 42.

gebruikt die trapsgewijs variëren tussen vier of vijf verschillende noten. Soms is enkel een aangehouden toon aanwezig maar meestal ligt het onder een melodie die vaak wordt vertolkt door de piano of een synthetisch harpgeluid. Deze melodie lijkt mee te soleren met de omwentelingen binnen de scène door de veranderingen in toonhoogte en met name in de dynamiek, waarbij enkele keren met een herhalend motief wordt gewerkt. Ook het toevoegen van een beat gebeurt vaak op momenten wanneer tijd een rol speelt. De orkestratie kan binnen deze soap duidelijk gezien worden als een ondersteuning en vertolking van de narratieve sfeer. Een belangrijk kenmerk van de muziek is de rol die is weggelegd voor de strijkers, waarop Kalinaks perceptie van de strijker als vertolker van emotie van toepassing is.⁵⁰ De muziek is ook in staat de achterliggende emotie van een scène naar voren te brengen, de makers sturen zo de interpretatie van de kijker. Zo verandert de sfeer van het gesprek tussen Lorena en Jack plots wanneer Jack een gevoelig onderwerp aansnijdt, zonder hier zelf weet van te hebben. De muziek verandert terwijl Lorena niet wil laten merken dat er meer achter dit onderwerp zit dan Jack weet. Op deze manier wordt de achterliggende emotie van Lorena ondersteund in de non-diëgetische muziek waardoor de kijker voorzien wordt van extra informatie. In dit geval zou gesproken kunnen worden van de sound advance van Altman waarbij de kijker een voorsprong heeft van informatie, ten opzichte van Jack, door de auditieve verandering. Opvallend is tevens dat alle non-diëgetische muziek in mineur gespeeld wordt, de toonsoort die vaak wordt geassocieerd met droefheid. Een notitie die gemaakt moet worden, is het gebruik van synthetische muziek waarbij zij poogt de hoge kwaliteit van een orkest te leveren maar door budgettaire redenen en tijdsdruk hier niet aan kan voldoen.

De kijker lijkt constant te worden voor zien van informatie om het narratief op meerdere niveaus te kunnen volgen. De soundtrack voorziet de beelden van non-diëgetische muziek die de kijker helpen bij het sturen binnen de betekenisgeving, zoals in het hiervoor gegeven voorbeeld. Het concept van *ancrage* is erg toepasselijk binnen GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN aangezien de gehele soap draait om het lezen van de personages, waarbij de soundtrack ondersteuning biedt.⁵¹

De kijker van een soap kan aan de hand van bepaalde auditieve kenmerken weten waar de scène zich afspeelt zonder naar het beeld te hoeven kijken. Meerdijk kent meerdere locaties die bijna allemaal hun eigen auditieve kenmerken hebben. Dit zou gezien

⁵⁰ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 20.

⁵¹ Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and Its Spectator", pp. 40.

kunnen worden als branding, waarbij in dit geval niet een geheel programma maar een specifieke locatie gemerkt kan worden door het audiogebruik.⁵² Wanneer het visuele aspect afwezig is, kan het kenmerkende audiogebruik de gids van de luisteraar zijn. Zo bieden locaties als het café, de club, het hotel en de kapsalon allemaal hun eigen muzikale smaak wat betreft diëgetische muziek die daar altijd aanwezig is. De club Dansatoria draait dancemuziek en hotel De Rozeboom heeft easylistening-jazz op de achtergrond aanstaan. Naast de muziek is er ook sprake van wazig geroezemoes van de aanwezige mensen op de achtergrond. Huizen kennen een minder opvallend audiogebruik waarbij echter wel duidelijk wordt waar dit huis zich bevindt. Zo wordt het boothuis van Jack auditief gekenmerkt door gekraak en meeuwen, het appartement van Sjors door straatgeluiden en het buitenhuis van de familie Sanders door vogeltjes. Deze geluiden vertellen de kijker iets over de locatie en indirect ook over de personages.

Een andere informatiebron is de hermeneutic sound die Altman heeft aangedragen. Een geluid zoals het openen of sluiten van een deur of voetstappen op een trap geeft aan dat een personage de ruimte binnenkomt of verlaat.⁵³ Opvallend is dat binnen *GOEDE TIJDEN*, *SLECHTE TIJDEN* enkel de hermeneutic sound te horen is wanneer de komst of het vertrek van een personage relevant is voor het narratief. Zo is er een belletje boven de deur, dat rinkelt wanneer iemand binnenkomt of weggaat, kenmerkend binnen de locatie Charlies (kapsalon). Een mediumshot toont een gesprek tussen Lorena en Noud, waarbij ondertussen het belletje van de deur te horen is. De kijker weet hierdoor dat er iemand binnenkomt, maar ziet niet wie. Vervolgens laat een close-up Lorena's gezicht zien, kijkende naar de zojuist binnengekomen persoon. Uiteindelijk ziet de kijker ook een tegenshot van de binnenlopende persoon, Jack. De binnenkomst van andere klanten van de kapsalon is echter niet hoorbaar. De hermeneutic sound wordt vaak ingezet om suspense te creëren, met name wanneer er geheime gesprekken worden gevoerd die niet verstoord mogen worden. Het horen van geluid dat een bron buiten beeld heeft, geeft de kijker de kennis dat er iemand anders aanwezig kan zijn, het geheim loopt gevaar.

3.2 *Het auditieve soapgenre*

Binnen de auditieve analyse zijn enkele elementen opgevallen die als kenmerkend kunnen worden gezien voor soapaudio. Allereerst is er sprake van orkestrale muziek in mineur (dan wel in synthetische vorm) die de scènes van non-diëgetische muziek

⁵² Donnelly, "Music on Television 1: Music for Television Drama", pp. 113.

⁵³ Altman, "Television/Sound", pp. 46.

voorziet. Hierbinnen spelen de strijkers een belangrijke rol. De droevig geconnoteerde muziek ondersteunt zowel de algehele emotie als de achterliggende emotie binnen een scène, waarbij een contrast tussen dialoog en muziek de kijker kan voorzien van informatie zoals de achterliggende emotie. De informatie van de muziek zit hem niet enkel in het contrast maar ook in de continuïteit. Zo kan aangenomen worden dat de plotgebonden scènes die elkaar opvolgen, ook de doorlopende non-diëgetische muziek gebruiken. De wisselwerking tussen muziek en het plot door muzikale overgangen houdt de kijker op de hoogte van de plotverwikkelingen binnen het complexe narratief. Muziek gaat mee met de emotie van de scènes en ondersteunt op die manier het drama en vult het aan. De vloeibaarheid van de emotie binnen muziek wordt geuit door de toe- en afname van instrumentatie, verandering van toonhoogte maar vooral door de variatie in dynamiek. Ook de aanhoudende tonen aan het einde van een scène leggen nadruk op de emotie van het personage dat beeld is. Het overig audiogebruik wordt ingezet om de kijker te navigeren door de gemeenschap van de soap. Locaties kennen alle hun eigen audiogebruik gekenmerkt door bijpassende omgevingsgeluiden of een eigen stijl aan diëgetische muziek te hanteren.

Al deze elementen vormen samen het 'auditieve genre' van de soap dat in dienst staat van de kijker. Auditieve functies worden op diverse wijze structureel ingezet in om het narratief te ondersteunen. De audio fungeert als informatiebron om het visuele aspect aan te dikken maar ook aan te vullen waar het beeld tekort schiet. De kijker wordt op expliciete wijze op de hoogte gebracht van de gebeurtenissen en wendingen binnen het narratief. Ook zonder informatie te krijgen van het beeld wordt de kijker op auditief gebied optimaal geïnformeerd. Hierdoor is het volkomen begrijpelijk dat Tunstall betoogt soaps met secundaire of zelfs tertiaire betrokkenheid te kunnen volgen.⁵⁴

⁵⁴ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

Jeugdsoap audio

-Hoofdstuk 4-

4.1 Casestudy jeugdsoap: SPANGAS

In de jeugdsoap SPANGAS volgen de kijkers een vriendengroep die op het Spangalis College zit en hier lief en leed met elkaar deelt. Naast de dagelijkse beslommeringen van de lessen zijn er genoeg puberproblemen die in de levens van de vrienden voorbij komen. Op 3 september 2007 ging het eerste seizoen van SPANGAS van start en de jeugdsoap is vandaag de dag nog dagelijks op de televisie te zien. In dit hoofdstuk worden de opvallende resultaten van de auditieve analyse behandeld die uiteindelijk leiden tot het definiëren van een 'auditief genre'.

Allereerst is het soort non-diëgetische muziek dat in SPANGAS wordt gebruikt opmerkelijk door de diversiteit in instrumentatie, die ook gekenmerkt wordt door elektronische geluiden, en het ritme. Af en toe wordt er gebruik gemaakt van dance geconnoteerde muziek waarbij digitale tonen worden aangehouden en in een waas door elkaar vloeien waarover *claps* de beat aangeven. SPANGAS maakt ook veel gebruik van funk-gerelateerde muziek door het gebruik van een *fender rhodes* voor de melodie, getokkel op de elektrische gitaar met een wah wah-pedaal, een gecompliceerd basloopje, drums en solerende uitschieters die door strijkers gespeeld worden. De 'groovy' muziek binnen SPANGAS wordt in majeur gespeeld om op die manier de luchtigheid en vrolijkheid van de scène te ondersteunen. Kalinak betoogt dat bepaalde instrumenten via connotaties betekenissen in zich dragen.⁵⁵ Zo kan het instrumentgebruik en de samenklank in SPANGAS sterk verbonden worden met een stoere en jeugdige klank door het voornamelijk inzetten van bandbezettingen in de muziek.

Naast de hiervoor genoemde non-diëgetische muziek wordt de muziek ook op klassiekere wijze ingezet om het drama te ondersteunen, dit echter wederom in een moderne bandbezetting. Lang aangehouden tonen waarover een elektrische gitaar een melodie speelt, dit allemaal in mineur, begeleiden scènes waarin gevoelens geuit worden. Hoewel Kalinak betoogt dat strijkers het best de menselijke stem kunnen reproduceren binnen muziek, kan de gitaar door haar bereik en mogelijkheid om op verschillende wijze bespeeld te worden (*glissando*, *staccato*, etc.), binnen deze

⁵⁵ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 20.

jeugdsoap als de Kalinaks strijkers gezien worden.⁵⁶ Haar veelvuldige gebruik binnen emotionele scènes, waarin zij al solerend de sfeer ondersteunt, is te koppelen aan de manier waarop Kalinak de functie van de strijkers omschrijft. Dit is een interessante invulling waarbij een stoer en mannelijk geconnoteerd instrument de emotie weergeeft, die weer vrouwelijk geconnoteerd is.⁵⁷

Er lijkt geen duidelijk verband tussen de muziek en de achterliggende emotie van de dialoog. Een soundtrack is in staat nadruk te leggen op hetgeen er niet alleen gezegd wordt, maar ook wat gevoeld wordt. Binnen SPANGAS ligt de nadruk meer op de relaties tussen mensen dan op de individuen zelf. Scènes zijn voorzien van veel personages waarbij de focus niet op één persoon wordt gelegd. Dit kan verklaren waarom er geen gebruik gemaakt wordt van een auditieve uitleg van de achterliggende emotie van een personage. Binnen SPANGAS lijkt een willekeur aanwezig te zijn van het muziekgebruik. Ook de eindes van scènes worden niet altijd auditief afgerond, muziek loopt soms volledig door of stopt op een willekeurig moment in de opvolgende scène. Altmans idee van continuïteit die gedeeltelijk door de soundtrack bewerkstelligd kan worden is minder aanwezig binnen deze jeugdsoap.⁵⁸ Ook lijkt de ancrage, waarbij de soundtrack de interpretatie van de kijker stuurt, enkel op oppervlakkig niveau aanwezig en lijkt er niet bewust gebruik gemaakt te worden van de mogelijke auditieve functies.⁵⁹ De flow van het narratief wordt niet structureel ondersteund door non-diëgetische muziek.

Doordat het narratief van SPANGAS zich afspeelt op een school, kennen de locaties weinig specifieke kenmerken die binnen een gemeenschap van een dorp wel aanwezig kunnen zijn. De kantine, leslokalen, het schoolplein en de vijver zijn locaties die kenmerkende audio hanteren waardoor er sprake is van branding. Waar de vijver wordt gekenmerkt door het gekwaak van eendjes, hoort de kijker in de kantine een zachte waas van geklets en serviesgeluiden. Het audiogebruik van andere locaties is minder herkenbaar waardoor enkel audio de kijker niet voldoende informeert over de locatie.

⁵⁶ Kalinak, "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*", pp. 20.

⁵⁷ Plantinga, Carl. "Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in THIS IS SPINAL TAP" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 155-164.

⁵⁸ Altman, "Television/Sound", pp. 40, 42.

⁵⁹ Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and Its Spectator", pp. 40.

4.2 *Het auditief jeugdsoapgenre*

De auditieve analyse van SPANGAS als een door de industrie gecreëerde jeugdsoap heeft geleid tot een definitie van het 'auditieve genre'. SPANGAS hanteert een andere narratieve vorm ten opzichte van het hoofdgenre, hetgeen andere mogelijkheden voor het geluid met zich meebrengt. De meest kenmerkende auditieve aspecten binnen dit subgenre richten zich in eerste instantie op de sterke connotatie met popmuziek gespeeld vanuit een standaard bandbezetting. Het instrumentgebruik, de samenstelling en muzikale stijlen die gespeeld worden hebben veel weg van een bandbezetting. Funk, dance en op zijn tijd klassieke begeleiding met de gitaar als hoofdrolspeler, zijn hip en jeugdig geconnoteerde aspecten die aansluiten bij de doelgroep. De diversiteit maar ook de willekeur in het muziekgebruik vallen op waardoor een duidelijke structuur ontbreekt. De non-diëgetische muziek ondersteunt wel de algehele sfeer van de scène, maar poogt niet de achterliggende emotie naar voren te schuiven. Dit komt met name door het narratief dat zich meer op groeperingen lijkt te richten dan op individuen. Ook de overgangen tussen scènes worden niet structureel afgesloten of verbonden wanneer ze plotgerelateerd zijn. Wel is er sprake van branding van locaties binnen audiogebruik, dit is echter op een bescheiden niveau aanwezig. Doordat de jeugdsoap zich vaak en ook in het geval van SPANGAS, situeert op een school zijn er weinig grote verschillen in omgevingsgeluiden.

Al deze elementen vormen samen het 'auditieve genre' van de jeugdsoap dat eerder de 'hipheid' van het narratief en de algehele sfeer lijkt te ondersteunen dan dat het de kijker op expliciete wijze van informatie voorziet. Omdat de jeugdsoap ook voor een groot deel uit dialoog bestaat, maar ook veel op actie rust, kan veel informatie gehaald worden uit gesprekken. Muziek en overige audio worden echter niet actief ingezet om iets toe te voegen aan de informatie die de kijker uit het visuele aspect en de dialoog kan halen. De jeugdsoap zou gevolgd kunnen worden met zowel primaire, secundaire als tertiaire betrokkenheid.⁶⁰ Al zal er bij secundaire en tertiaire betrokkenheid wel sprake zijn van verlies van narratieve informatie omdat audio niet alle elementen auditief ondersteunt. Een kanttekening die hier echter bij geplaatst kan worden, is het relatief jonge bestaan van de jeugdsoap, wat kan betekenen dat er nog een zoektocht gaande is naar haar 'auditieve genre'.

⁶⁰ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

Structuur versus willekeur

-Conclusie-

Na een grondige analyse te hebben uitgevoerd, kunnen er conclusies getrokken worden omtrent de 'auditieve genres' van de soap en jeugdsoap. Duidelijk zal worden op welke manier deze genres zich tot elkaar verhouden en of het gecreëerde subgenre daadwerkelijk op auditief niveau als subgenre gezien kan worden.

De jeugdsoap toont karakteristieken binnen haar audiogebruik die de serie kenmerken als zijnde hip en jeugdig, waar de soap tegenover staat met haar klassiekere audiogebruik. De jeugdsoap zou in deze zin als de jongere versie van de soap gezien kunnen worden. Het 'auditieve genre' omvat echter meer dan enkel de muzikale stijl die de soap hanteert. Zo is er geen sprake van een structureel gebruik van de non-diëgetische muziek binnen de jeugdsoap. De willekeur van het audiogebruik verhoudt zich dan ook enkel op oppervlakkige basis met het narratief. Enkel de algehele sfeer wordt ondersteund en er wordt op auditief niveau geen diepgang geboden voor wat betreft achterliggende emoties van personages. Bij de soap is er meer diepgang te vinden binnen het audiogebruik waarbij zowel de sfeer als de achterliggende emotie worden verduidelijkt door de non-diëgetische muziek. Ook is er sprake van een plotgebonden audiogebruik dat de kijker helpt binnen de complexiteit van het narratief te kunnen navigeren. Het hoofdgenre lijkt audio bewuster in te zetten waarbij er meer functies worden toegekend aan de soundtrack. Wel biedt zowel de jeugdsoap als de soap auditieve locatiemarkers die echter explicieter aanwezig zijn binnen de soap door de mogelijkheden van het narratief (meer diversiteit aan locaties).

De structuur binnen het 'auditieve genre' van de soap staat recht tegenover de willekeur die binnen de jeugdsoap lijkt te heersen. Auditief gezien schiet de jeugdsoap tekort wat betreft informatievoorziening en maakt zij oppervlakkig gebruik van de soundtrack. De soap wordt daarentegen kenmerkt door haar overduidelijkheid en diepgang wat betreft auditieve functies, de kijker of luisteraar wordt constant voorzien van drama, zowel visueel als auditief. Het gehoor is de navigator binnen de soap die de kijker stuurt, ook wanneer het visuele aspect niet aanwezig is. Het hoofdgenre kan daardoor op alle niveaus van betrokkenheid gevolgd worden.⁶¹ Auditief gezien schiet het subgenre tekort om als auditief soapgenre gedefinieerd te kunnen worden. De soundtrack kent weinig specifieke functies om het narratief te versterken en wordt, in

⁶¹ Tunstall, geciteerd in "Schedule and Audience", pp. 79-80.

vergelijking met het hoofdgenre, te oppervlakkig ingezet. Een verklaring hiervoor zou betrekking kunnen hebben op de verschillende consumptievormen waarbij de jeugdsoap meer focus kan vragen van de kijkers (jongeren) doordat ze minder nevenactiviteiten te verrichten hebben dan de soapkijkers (volwassenen). De keuze van de televisie-industrie om een subgenre van de soap, de jeugdsoap, te creëren kan aan de hand van dit onderzoek op auditief gebied in twijfel getrokken worden. Meer onderzoek naar de viewing context en de narratieve vorm is nodig om het gehele subgenre in twijfel te kunnen trekken.

Bronnenlijst

GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN. Bedenker: Reg Watson. Regie: Hans Somers, Pim Vosmaer, Michiel Geijskes, Harald van Eck en Gert-Jan Booy. Productie: Kennard Bos, Endemol, Simone van Gigch en Remco Kobus. Script: Scriptstudio onder leiding van Rohan Gottschalk, Jantien van der Meer en Martin van Steijn. Montage: Peggy Erprath en Joost Looman. Nederland, 1990-heden.

Aflevering 4202 15-02-2011 (dinsdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/c99c81cf-c852-309b-a806-c67b43eccf18/>

Aflevering 4205: 18-02-2011 (vrijdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/d17d152a-d76f-361e-aa9f-dcc865725e61/>

Aflevering 4207: 22-02-2011 (Dinsdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/5c6d9df2-1e95-31a9-a930-18269128d5d5/>

Aflevering 4210: 25-02-2011 (vrijdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/3b77b8b4-a686-3860-acce-9a8913b00bd3/>

Aflevering 4214: 01-03-2010 (dinsdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/a671a776-226a-316b-9d33-992ed34b36d1/>

Aflevering 4215: 04-03-2011 (vrijdag)

<http://www.rtl.nl/xl/#/u/94a9a926-f3b4-3c66-a441-ed7284f31d3a/>

SPANGAS. Productie: Johan Nijenhuis. Regie: Dennis Bots, Tonnie Dinjens, Kaj Driessen, Geert Lautenschütz, Hans Scheepmaker, Diede in 't Veld, Jop de Vries, Marc Willard en Adriëne Worpel. Script: Anya Koek. Nederland, 2007-heden.

Aflevering 681: 15-02-2011 (dinsdag)

<http://www.spangas.nl/video/uitzending/681>

Aflevering 684: 18-02-2011 (vrijdag)
<http://www.spangas.nl/video/uitzending/684>

Aflevering 688: 22-02-2011 (dinsdag)
<http://www.spangas.nl/video/uitzending/688>

Aflevering 692: 25-02-2011 (vrijdag)
<http://www.spangas.nl/video/uitzending/692>

Aflevering 696: 01-03-2010 (dinsdag)
<http://www.spangas.nl/video/uitzending/696>

Aflevering 701: 04-03-2011 (vrijdag)
<http://www.spangas.nl/video/uitzending/701>

Literatuurlijst

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

Baym, Nancy K. *Tune in, Log on: Soaps, Fandom, and Online Community*. Sage Publications: London, 2000.

Bignell, Jonathan en Jeremy Orlebar. *The Television Handbook* 3th Edition. Routledge: Oxon, 2005.

Creeber, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. British Film Institute: London, 2004.

Donnelly, Kevin J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. British Film Institute: London, 2005.

Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Routledge & Kegan Paul: London, 1982.

Fiske, John. *Television Culture*. Routledge: London, 1997.

Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and Its Spectator" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 37-48.

Hobson, Dorothy. *Soap Opera*. Polity Press: Cambridge, 2003.

Kalinak, Kathryn. "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 15-23.

Modleski, Tania. "The Rhythms of Reception" In *Regarding Television*. E. Ann Kaplan (Ed.). University Publications America: Los Angeles, 1983: pp. 67-75.

Modleski, Tania. "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form" In *Feminist Television Criticism: A Reader*. Charlotte Brundsdon, Lynn Spigel (Ed.). Open University Press: Glasgow, 2008: pp. 29-40.

Plantinga, Carl. "Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This is Spinal Tap*" In *Movie Music: The Film Reader*. Kay Dickinson (Ed.). Routledge: London, 2008: pp. 155-164.

Seiter, Ellen. "Eco's TV Guide: The Soaps" In *Tabloid 5*. (1982)

Tulloch, John. "Soap Opera and their Audiences" In *The Television Genre Book*. Glen Creeber (Ed.). British Film Institute: London, 2008: pp. 68-71.