ARTEZ UNIVERSITY OF THE ARTS



De Droomfabriek

De geschiedenis van de filmmuziek in filmrollen

Jan-Wolter Smit

Reader over de muziek van film, televisie en games

Inleiding

Filmmuziek hoor je bijna nooit los. Ze klinkt tegelijk met een beeld, een stem of een geluidseffect, en daardoor valt ze minder op dan een popsong. Toch bepaalt ze vaak hoe je een scène beleeft: of je je zorgen maakt, of je lacht, of je weet dat het goed afloopt. Deze reader volgt de geschiedenis van de filmmuziek aan de hand van filmrollen. Vroeger kwam een film in rollen naar de bioscoop, die de operateur een voor een afdraaide. Elk hoofdstuk is zo'n filmrol: een reeks fragmenten in een bewuste volgorde, die samen een verhaal vertellen.

De Droomfabriek is de tegenhanger van School of Rock, de reader over de geschiedenis van de popmuziek. Voor een popmuzikant ligt filmmuziek dichterbij dan het lijkt. Popsongs worden gebruikt in films, series, games en reclame, en steeds meer popmuzikanten schrijven zelf voor beeld, zoals Jonny Greenwood, Trent Reznor en Atticus Ross, Daft Punk en Mica Levi. Wie voor beeld schrijft, werkt met dezelfde middelen als in de popmuziek: klankkleur, ritme, herhaling en productie. Het verschil is dat de muziek een verhaal dient dat iemand anders vertelt. Ook de techniek loopt gelijk op. De theremin, de synthesizer en de sampler klonken in de bioscoop en in de popmuziek vaak in dezelfde jaren.

De eerste drie filmrollen volgen grofweg de tijd. Ze beginnen bij de bioscooppianist en de eerste geluidsfilms, gaan via het studio-orkest van Hollywood naar de Europese auteursfilm en de vaste duo's van regisseur en componist. De filmrollen daarna nemen een thema en lopen dwars door die tijdlijn heen: de song en de platenkast in film, elektronica en minimal music, film uit Azië en de rest van de wereld, en de blockbuster en de animatiefilm. De laatste filmrol gaat over muziek voor televisie, games en streaming. Je komt daarin namen tegen die je al kent uit eerdere hoofdstukken, maar dan vanuit een andere kant bekeken.

Hoe een hoofdstuk werkt

Een hoofdstuk is verdeeld in aktes, net als een film: akte 1, akte 2 en akte 3. Elke akte opent met een grote afbeelding en behandelt een periode of een deel van het verhaal. Binnen een akte staan de scènes: korte paragrafen over één componist, één film of één manier van werken. Boven elke scène staan het scènenummer, de jaren en de plaats waar het verhaal zich afspeelt.

De kantlijn rechts hoort bij de tekst. Daar staan de luistertips: fragmenten die laten horen waar de tekst over gaat, met een korte aanwijzing waar je op kunt letten. Lees een scène en zet daarna het

ZO ZIET EEN SCÈNE ERUIT

Scène 03 · 1968-1982 · New York

Bach op de Moog

fragment op. Kun je het fragment in de film zelf terugvinden, kijk het dan ook, want filmmuziek is geschreven om samen met het beeld te klinken.

Alle fragmenten uit een hoofdstuk staan in een Spotify-playlist, in de volgorde van de tekst. De QR-code naar die playlist vind je aan het begin en aan het eind van elk hoofdstuk. Achterin het hoofdstuk staan ook de begrippen die je moet kennen en de titel van de bijbehorende les in LessonUp.

De filmmuziekkaart

Op sorock.nl/film staat de filmmuziekkaart. Daarop staan de stromingen uit dit boek als grote stippen en de componisten als kleine stippen, met bij elke stip een korte tekst en een paar fragmenten om te beluisteren. Zo zie je welke componisten bij elkaar horen en hoe de stromingen op elkaar volgen. Op dezelfde site staan ook de hoofdstukken van dit boek als pdf.

Een filmrol is een keuze

Geen filmrol is compleet. De keuzes in dit boek laten de grote lijnen zien. Mis je een componist, een film of een game? Neem hem mee naar de les.

> LUISTERTIP
>
> In de kantlijn staan luistertips: een hoes, de componist of artiest, de film en waar je op kunt letten. Ernaast staan filmaffiches en foto's van de mensen over wie het gaat.

Inhoud

01 **Nooit stil** 5

Stomme film en de eerste klanken: van bioscooppianist tot geluidsfilm, ca. 1895–1935.

MUZIEK IN DE ZAAL · DE STOMME SYMFONIE · HET GELUID KOMT

02 **Het studio-orkest** 25

Hollywood Golden Age: het studio-orkest, van King Kong tot Taxi Driver, ca. 1933–1976.

DE STUDIO ALS ORKEST · SCHADUW EN BREEDBEELD · NIEUWE ZENUWEN

03 **Europa in close-up** 44

Europa en de auteursfilm: concertcomponisten, nieuwe golven en vaste duo's van regisseur en componist, ca. 1936–2022.

CONCERTZAAL EN STUDIO · ALLES KAN ANDERS · AUTEUR EN COMPONIST

04 **Songs uit de platenkast** 65

Jazz, pop en de song in film: van Busby Berkeley tot Pulp Fiction, ca. 1929–1994.

ZINGEN OP HET DOEK · JAZZ IN DE NACHT · DE PLATENKAST ALS PARTITUUR

05 **Stroom en patroon** 84

Elektronica, minimal en ambient: van theremin en tape tot drone en techno, ca. 1945–2024.

ELEKTRISCHE GEESTEN · DE SYNTHESIZER NEEMT HET OVER · PATROON EN TEXTUUR

06 **Van Mumbai tot Mexico-Stad** 102

Azië en wereldcinema: playbacksterren, raga's, Godzilla, anime en een nieuwe golf uit Seoul, ca. 1931–2021.

LIEDEREN VAN BOMBAY TOT CHENNAI · JAPAN · HONGKONG, SEOUL, MEXICO-STAD

07 **Groter dan het doek** 122

Blockbuster en animatie: van Mickey Mouse en Star Wars tot Zimmer, superhelden en trailermuziek, ca. 1928–2024.

MUZIEK DIE BEWEEGT · HET ORKEST SLAAT TERUG · HYBRIDE HELDEN

08 **Druk op start** 141

Games, series en streaming: van tv-tune en 8-bit tot Halo, Game of Thrones en Loki, ca. 1959–2022.

EEN TUNE PER WEEK · INSERT COIN · SPELEN EN STREAMEN

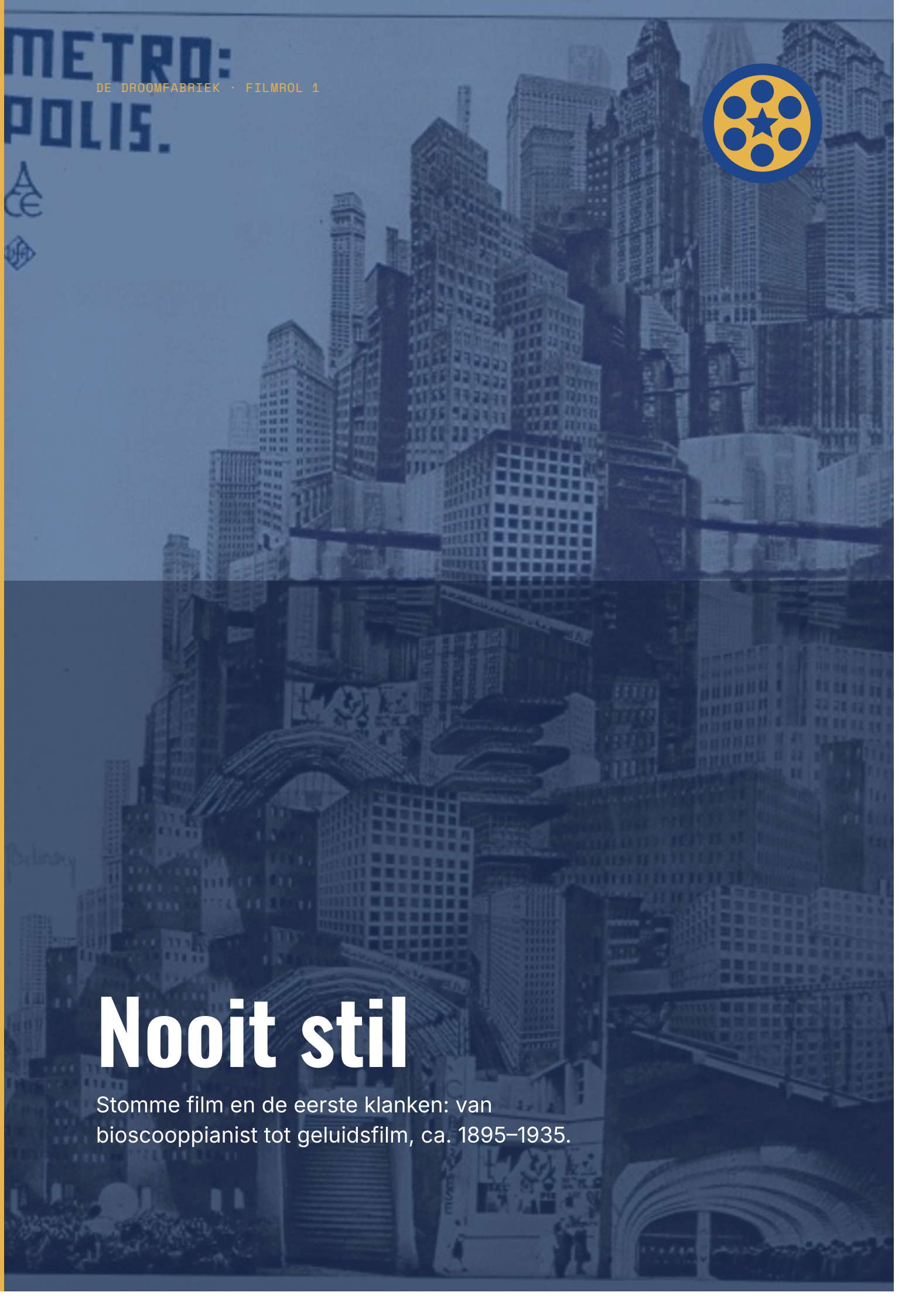
De Droomfabriek. De geschiedenis van de filmmuziek in filmrollen

Jan-Wolter Smit

ArtEZ University of the Arts

Eerste uitgave 2026

Bronvermeldingen van foto's, filmaffiches en platenhoezen staan aan het eind van elk hoofdstuk.



Nooit stil

Stomme film en de eerste klanken: van bioscooppianist tot geluidsfilm, ca. 1895–1935.

De stomme film was nooit stil. Vanaf de eerste vertoningen rond 1895 klonk er muziek in de zaal. In een klein theater zat een pianist naast het doek, in een groot filmpaleis een organist achter een theaterorgel of een orkest van tientallen musici. Die muziek was er niet alleen om het geratel van de projector te overstemmen. Ze vertelde het publiek hoe het naar de beelden moest kijken: of een scène grappig was of eng, of een man een held was of een schurk. De film zelf had geen geluid, maar elke voorstelling klonk anders, afhankelijk van wie er speelde.

Tussen 1908 en 1929 veranderde die muziek van karakter. Eerst improviseerden musici, of ze kozen korte stukken uit bundels die naar stemming waren geordend. Daarna gingen bekende componisten speciaal voor één film schrijven: Camille Saint-Saëns, Erik Satie en Arthur Honegger in Parijs, Joseph Carl Breil in New York, Gottfried Huppertz en Edmund Meisel in Berlijn en de jonge Dmitri Sjostakovitsj in Leningrad. Hun partituren lieten zien dat filmmuziek een samenhangend werk kon zijn, met eigen thema's die terugkomen en veranderen, en met een ritme dat de montage volgt.

Met de geluidsfilm, vanaf 1927, kwam de muziek op de film zelf te staan. Dat leek eerst een stap terug. De techniek was nog onhandig, en de studio's wilden vooral laten horen dat acteurs konden praten en zingen. Het lied werd de ster. Alleen Charlie Chaplin bleef stomme films maken, nu met zijn eigen muziek op de film. Maar de werkwijzen en clichés van de stomme film verdwenen niet. Ze gingen mee naar de geluidsfilm, en in Frankrijk en de Sovjet-Unie zochten componisten tegelijk naar nieuwe manieren om beeld en klank aan elkaar te koppelen. Rond 1935 was filmmuziek een eigen vak geworden.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 1.



AKTE 1 · 1895-1916

Muziek in de zaal

Pianisten, organisten, stemmingsbundels en de eerste originele partituren.

1

SCÈNE 01 · VANAF 1895 · PARIJS, NEW YORK, BERLIJN

De pianist in het donker

De eerste filmvoorstellingen, rond 1895 in Parijs, Berlijn en New York, duurden maar een paar minuten. Een trein reed een station binnen, arbeiders liepen een fabriek uit, een tuinman kreeg een straal water in zijn gezicht. Al snel stond er een piano in de zaal. Op kermissen, in variététheaters en later in kleine bioscopen was muziek een gewoonte, net als in het theater en de music hall.

De bioscooppianist moest veel kunnen. Hij of zij speelde vaak uren achter elkaar. Wie goed kon improviseren, volgde de beelden direct: een snel loopje bij een achtervolging, een zware akkoordenreeks bij een sterfscène. In grote steden verschenen in de jaren tien en twintig steeds grotere filmpaleizen, met een orkest of een **theaterorgel**. Dat orgel, ontworpen door de Engelsman Robert Hope-Jones en op grote schaal gebouwd door de Amerikaanse firma Wurlitzer, was speciaal voor de bioscoop bedoeld. Eén organist kon daarmee een heel orkest nadoen: met registers die als strijkers, fluiten of trompetten klonken, met een tremulant die de toon liet beven, en met slagwerk als xylofoon, klokken, sleebellen, trommels en bekkens.



Speeltafel van een Wurlitzer-theaterorgel, Gaumont State Cinema, Londen

Om musici te helpen, verschenen er bundels met korte stukken die naar stemming en situatie waren geordend. De Amerikaanse uitgever Sam Fox bracht vanaf 1913 de reeks *Sam Fox Moving Picture Music* uit, met muziek van John Stepan Zamecnik. Zamecnik had in Praag gestudeerd bij Antonín Dvořák. Zijn stukken hebben titels die precies zeggen waar ze voor dienen. Een **hurry** is snelle muziek voor achtervolgingen en gevechten: een doorlopende beweging in snelle noten, vaak in mineur. Een **misterioso** is langzaam en sluipend, voor spanning en geheimzinnigheid, met tremolo in de strijkers en akkoorden die niet tot rust komen. Een **agitato** is onrustig en opgewonden, voor ruzie of gevaar.

Ook de filmmaatschappijen bemoeiden zich met de muziek. Ze stuurden bij hun films **cue sheets** mee: lijsten die per scène aangaven welk soort muziek paste, soms met de titel van een bestaand stuk, en

hoe lang het moest duren. Een cue sheet kon zo beginnen: twee minuten een rustige pastorale bij het landschap, dan een misterioso zodra de schurk opkomt, dan een hurry tot de held op zijn paard springt.

Hoe dat in de praktijk klonk, laat de Amerikaanse organist Gaylord Carter horen. Hij werd in 1905 geboren en speelde al op zijn 21e in het Million Dollar Theatre van Sid Grauman in Los Angeles. Vanaf 1959 speelde hij weer live bij oude stomme films en nam hij begeleidingen op voor heruitgaven. Zijn opname bij *The Phantom of the Opera* (1925), de griezelfilm van Universal met Lon Chaney, is dus geen opname uit 1925. Het is een begeleiding van iemand die het vak nog in de bioscoop had geleerd. Je hoort hoe snel de muziek van karakter verandert. Een rustige passage gaat zonder overgang over in een dreigend akkoord in de lage registers, en een melodie in een fluitregister wordt plots overstemd door het volle orgel. Dat is geen gebrek aan vorm: de vorm van de muziek is de montage van de film.

LUISTERTIP



Gaylord Carter
Film: The Phantom of the Opera (1925)

Eén organist draagt de hele griezelfilm: hoor hoe snel de stemming omslaat.

Organiste Ann Leaf nam op dezelfde manier een begeleiding op bij *Orphans of the Storm* (1921) van D.W. Griffith, een melodrama over twee zussen in de Franse Revolutie, met Lillian en Dorothy Gish. Luister naar de registerwisselingen. Bij elke nieuwe scène kiest de organist een andere klankkleur, zoals een dirigent een andere instrumentgroep laat spelen.

LUISTERTIP



Ann Leaf
Film: Orphans of the Storm (1921)

Theaterorgel als orkest: let op de registerwisselingen bij elke nieuwe scène.

In Duitsland werd het systeem nog verder uitgewerkt. Giuseppe Becce werd in 1877 geboren in Lonigo, bij Vicenza, en studeerde in Padua. In 1906 vertrok hij naar Berlijn. In 1913 speelde hij de titelrol in de film *Richard Wagner* van Carl Froelich en schreef hij er ook de muziek voor. Daarna leidde hij orkesten in Berlijnse bioscopen en bij de filmmaatschappij die later de UFA werd. Vanaf 1919 gaf hij de **Kinothek** uit: een bibliotheek van korte stukken, geordend naar stemming en situatie, zoals spanning, liefde of achtervolging. In 1927 publiceerde Becce samen met Hans Erdmann en Ludwig Brav het *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, een groot handboek voor musici in de bioscoop. Becce schreef ook eigen partituren, onder meer voor *Der letzte Mann* (1924) van F.W. Murnau.

Zo ontstond tussen 1910 en 1930 een gedeelde taal van muzikale clichés. Een tremolo in de strijkers betekent spanning. Een **verminderd septiemakkoord**, een akkoord dat uit gestapelde kleine tertsen bestaat en geen duidelijke toonsoort heeft, betekent gevaar. Een solo voor hobo of fluit hoort bij het platteland, hoornsignalen bij jacht en strijd, een snel loopje in de bas bij een achtervolging. Toen de geluidsfilm kwam, gingen veel bioscoopmusici naar de studio's, en ze namen die taal mee. Daarom herken je ze nog altijd: in een tekenfilm, een trailer of een spannende scène in een serie klinken dezelfde gebaren die een pianist in 1915 uit een stemmingsbundel speelde.

SCÈNE 02 · 1908 · PARIJS

Saint-Saëns schrijft voor één film

Rond 1908 had de film in Frankrijk geen goede naam. De Parijse firma Film d'Art wilde dat veranderen. Om film respectabel te maken voor een beschaafd publiek, huurde ze acteurs van de Comédie-Française in, het nationale theater van Frankrijk, en bekende schrijvers voor de scenario's.

Het eerste grote project was *L'assassinat du duc de Guise* (De moord op de hertog van Guise). De film vertelt hoe koning Hendrik III in 1588 zijn rivaal, de hertog van Guise, laat vermoorden. Het scenario was van toneelschrijver Henri Lavedan, de regie van Charles le Bargy en André Calmettes. Le Bargy speelde zelf de koning. De film duurt ongeveer een kwartier en ging op 17 november 1908 in Parijs in première.

Voor de muziek vroeg Film d'Art Camille Saint-Saëns. Hij was toen 73 en een van de bekendste componisten van Frankrijk, de maker van *Danse macabre* en *Le carnaval des animaux*. Saint-Saëns maakte een partituur voor een klein ensemble van strijkers, piano en harmonium. Een **harmonium** is een klein orgel waarin de toon ontstaat doordat lucht langs metalen tongen stroomt. Het geeft een zachte, aanhoudende klank die de akkoorden draagt. Volgens zijn biograaf werkte Saint-Saëns de muziek scène voor scène uit terwijl hij naar de film keek.

De opbouw volgt de film. Er is een inleiding, een **prelude**, die klinkt voordat het verhaal begint, zoals een ouverture in het theater. Daarna volgen vijf **tableaus**. Een tableau is een afgerond deel van de handeling, op één plek, zoals een akte in een toneelstuk. Elk tableau krijgt een eigen deel met een eigen karakter, met aparte stemmingen voor de intrige, de dreiging en de moord. De prelude heeft een eigen thema en klinkt plechtig en ernstig, als de opening van een historisch drama.

In de tableaus reageert de muziek nauwkeurig op wat er gebeurt. Korte motieven in de strijkers bouwen spanning op, bij de moord klinken plotselinge, harde accenten, en het slot is plechtig. Saint-Saëns bootst daarbij geen geluiden na. De muziek volgt de spanning en het gevoel van de scène, niet de losse geluiden. Dat verschil zou later in de filmmuziek steeds terugkomen: muziek kan verdubbelen wat je ziet, of er iets aan toevoegen.

Saint-Saëns was er bij de première zelf niet bij. De dirigent Fernand Le Borne leidde het ensemble. Saint-Saëns gaf het werk later uit, ook in een versie voor piano, en gaf het een opusnummer: opus 128. Zo kan het ook als concertstuk worden gespeeld.

De film had niet direct veel navolging. Een speciaal gecomponeerde partituur was duur, en de meeste bioscopen hadden geen ensemble dat haar kon spelen. Toch begint hier een idee dat de hele verdere geschiedenis van de filmmuziek bepaalt: een film verdient een eigen muziek, op maat geschreven, die precies bij deze beelden hoort en nergens anders.



Camille Saint-Saëns, 1900

LUISTERTIP



Camille Saint-Saëns
Film: L'assassinat du duc de Guise (1908)

Een prelude als bij een toneelstuk: de film krijgt een eigen ouverture.

LUISTERTIP



Les Siècles & François-Xavier Roth
Film: L'assassinat du duc de Guise (1908)

Korte motieven reageren op de handeling: luister naar de plotselinge accenten.

SCÈNE 03 · 1912-1916 · NEW YORK, LOS ANGELES

Een orkest voor Griffith

In de Verenigde Staten zette Joseph Carl Breil de volgende stap. Hij werd in 1870 in Pittsburgh geboren en werkte als zanger, dirigent en componist in het theater voordat hij voor de film ging schrijven. In 1912 maakte hij muziek voor de Amerikaanse vertoning van *Les amours de la reine Élisabeth* (*Queen Elizabeth*), een Franse film met de beroemde actrice Sarah Bernhardt. Het was een van de eerste originele filmpartituren in Amerika.

Zijn bekendste werk is de muziek voor *The Birth of a Nation* (1915) van D.W. Griffith. De film duurt ongeveer drie uur en vertelt over de Amerikaanse Burgeroorlog en de periode daarna. De film is ook berucht. Hij toont zwarte Amerikanen als bedreiging en verheerlijkt de Ku Klux Klan, de racistische terreurorganisatie die in de film als redder optreedt. Al bij de première protesteerde de burgerrechtenorganisatie NAACP in verschillende steden tegen de film.

Breil maakte een partituur van ongeveer drie uur. Het is een **compilatiepartituur**: een mengeling van eigen muziek en bestaande stukken. Hij gebruikte fragmenten uit de ouverture van Webers opera *Der Freischütz*, uit de ouverture *Leichte Kavallerie* van Franz von Suppé en uit de zesde symfonie van Beethoven. Daarnaast klinken volksliedjes, Amerikaanse liederen uit de Burgeroorlog en negentiende-eeuwse populaire muziek. Bij de rit van de Klan klinkt de *Walkürenritt* uit Wagners opera *Die Walküre*. Breil gebruikte dat stuk als een vast thema: steeds als de Klan te paard verschijnt, komt het terug. Voor de oorlogsscènes, zoals in *The Battle Between the States*, wisselen eigen strijdmuziek en citaten elkaar snel af.

De bekende melodieën gaven het publiek houvast. Een lied uit het Zuiden vertelde meteen bij welke kant een scène hoorde. Maar daar zit ook het probleem. De muziek koppelt elke groep aan een vaste klank, en die koppeling volgt het racistische beeld van de film. De Klan krijgt de heroïsche klank van Wagner. Zo helpt de muziek het racistische verhaal van de film over te brengen, en wel juist omdat ze zo goed werkt. Wie deze partituur bestudeert, ziet hoe sterk muziek een oordeel over personages kan sturen, zonder dat er een woord wordt gezegd.

Griffith en Breil werkten opnieuw samen aan *Intolerance* (1916), een nog grotere film die vier verhalen uit verschillende tijden door elkaar vertelt, van het oude Babylon tot het Amerika van 1914. In de meeste bioscopen klonk zo'n film met een orgel of een piano, zoals in de opname van Gaylord Carter. Breil overleed in 1926. Met zijn werk begint in Amerika de grote orkestpartituur voor de film, nog grotendeels samengesteld uit bestaande muziek, maar met eigen thema's die het verhaal dragen.



Joseph Carl Breil aan het werk, 1918

LUISTERTIP



New Zealand Symphony Orchestra & Clyde Allen
Film: The Birth of a Nation (1915)

Strijdmuziek uit citaten en eigen thema's: let op de bekende melodieën die voorbijkomen.

LUISTERTIP



Gaylord Carter
Film: Intolerance (1916)

Dezelfde Griffith-wereld, nu op het theaterorgel in plaats van orkest.

AKTE 2 · 1923-1929

De stomme symfonie

In Berlijn, Parijs en Leningrad wordt filmmuziek een samenhangend symfonisch geheel.

2

SCÈNE 04 · 1924-1927 · BERLIJN, LOS ANGELES

Machines en sprookjes

Na *The Birth of a Nation* kregen grote premières steeds vaker een volledig orkest met een speciaal samengestelde of geschreven partituur. In de jaren twintig werd dat de norm voor prestigefilms.

In Berlijn werkte Gottfried Huppertz. Hij werd in 1887 in Keulen geboren, studeerde daar aan het conservatorium en werkte eerst als zanger en acteur. In 1920 verhuisde hij naar Berlijn, waar hij in contact kwam met regisseur Fritz Lang. Zijn eerste filmpartituur schreef hij voor Langs *Die Nibelungen* (1924), een verfilming van de Germaanse heldensage in twee delen. Bij die stof lag Wagner voor de hand, en Huppertz schreef muziek in die traditie, met thema's voor de personages.

Zijn bekendste werk is de partituur voor *Metropolis* (1927), Langs sciencefictionfilm over een stad van de toekomst. Bovengronds leven de rijken, ondergronds werken de arbeiders aan enorme machines. Huppertz schreef een groot laatromantisch werk voor symfonieorkest, met de orkestklank van Wagner en Richard Strauss en hier en daar een moderne, hardere toon. De kern van de partituur is het **leidmotief**: een kort thema dat bij een personage, een plek of een idee hoort, en dat steeds terugkomt en verandert met de situatie. Huppertz gaf in *Metropolis* de machinewereld, de stad en de personages elk een eigen motief. Het motief van de machines is geen melodie om te zingen, maar een ritmisch patroon: een stampend, herhaald figuur dat doorgaat als een zuiger die op en neer gaat. Het orkest wordt zelf een machine.

Zo kan de muziek iets vertellen wat het beeld niet laat zien: als een motief opduikt terwijl het personage nog niet in beeld is, weet de kijker dat er iets gaat gebeuren. Huppertz verwerkte ook citaten. Bij de opstand van de arbeiders klinkt de *Marseillaise*, het Franse revolutielied. Bij de beelden van de dood en de zeven hoofdzonden



Repetitie voor Metropolis (1926): Brigitte Helm, Gottfried Huppertz aan de piano en Fritz Lang

LUISTERTIP



Gottfried Huppertz
Film: Metropolis (1927)

Het orkest wordt machine: luister naar de stampende, herhaalde ritmes.

klinkt het *Dies irae*, een middeleeuwse gregoriaanse melodie uit de dodenmis. Die melodie zou later in talloze films terugkeren als teken voor dood en onheil.

Huppertz speelde op de set piano om de acteurs in de juiste stemming te brengen, zoals op de foto bij de repetitie met Brigitte Helm. Met de volledige orkestpartituur ging de film op 10 januari 1927 in première in het UFA-Palast am Zoo in Berlijn. Kort daarna werd de film sterk ingekort, en de partituur paste niet meer. Bij de restauratie van 2010, nadat in 2008 in Buenos Aires een bijna volledige kopie van de film was gevonden, diende de partituur van Huppertz als leidraad. Omdat de muziek precies bij de scènes was geschreven, kon men aan de partituur zien waar de teruggevonden beelden moesten komen.

Ook in Hollywood ontstonden in deze jaren volledig nieuwe partituren. Acteur en producent Douglas Fairbanks maakte in 1924 *The Thief of Bagdad*, een sprookjesachtige avonturenfilm van regisseur Raoul Walsh. Fairbanks vroeg de componist Mortimer Wilson om een volledige, klassiek opgezette partituur. Wilson schreef leidmotieven voor elk personage en werkte die symfonisch uit. Hij zat urenlang in de montagekamer om zijn muziek precies op de film af te stemmen.

Deze partituren lieten zien dat filmmuziek een samenhangend symfonisch geheel kon zijn: geen reeks losse stemmingsstukken, maar een werk met eigen thema's die zich over de hele film ontwikkelen. Toen Hollywood in de jaren dertig de orkestpartituur in de geluidsfilm ging gebruiken, greep het terug op precies dit model van het leidmotief en het laatromantische orkest (zie Filmrol 2).

LUISTERTIP



Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt & Mark Fitz-Gerald (Mortimer Wilson)
Film: The Thief of Bagdad (1924)

Een Hollywood-sprookje met een volledig eigen orkestscore.

SCÈNE 05 · 1926-1930 · BERLIJN

Meisel en het ritme van de montage

Huppertz keek naar Wagner. Edmund Meisel keek naar de montage. Hij werd in 1894 in Wenen geboren en werkte in Berlijn als violist en dirigent. In 1926 kreeg hij de opdracht om muziek te schrijven voor de Duitse première van *Bronenosets Potjomkin* (*Pantserkruiser Potemkin*) van de Russische regisseur Sergej Eisenstein. De film gaat over een muiterij op een Russisch oorlogsschip in 1905. Eisenstein was een van de grote theoretici van de **montage**: het aan elkaar zetten van shots, zo dat er door de botsing van beelden een nieuwe betekenis ontstaat.

Meisel schreef de muziek in twaalf dagen. Hij volgde de film shot voor shot en scène voor scène, op een manier die toen nieuw was. Hij gebruikte harde ritmes, korte motieven die steeds opnieuw werden herhaald, en scherpe **dissonanten**: samenklanken die wrijven en niet tot rust komen. In de scènes met de machines van het schip hamert het orkest als een motor die steeds sneller gaat. De muziek legt geen melodie over het beeld, maar neemt het ritme van de montage over. Wat de montage met beelden doet, doet de muziek met klank.



Edmund Meisel, 1927

Het publiek reageerde heftig. In Duitsland was de film politiek omstreden en werd hij op verschillende momenten verboden of gecensureerd. De muziek maakte de film nog feller, en droeg bij aan de ophef. Eisenstein vroeg Meisel later ook voor de muziek bij *Oktjabr* (*Oktober*, 1928), zijn film over de Russische Revolutie van 1917.

In 1927 schreef Meisel de muziek voor *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* van Walter Ruttmann. Dat is een documentaire zonder verhaal. De film laat in vijf akten één dag in Berlijn zien, van de vroege ochtend tot de nacht. Hij begint met een trein die de stad binnenrijdt, tot hij stopt in het Anhalter Bahnhof. Ruttmann noemde de film een symfonie, en hij monteerde de beelden op ritme en beweging: wielen, rails, machines in een fabriek, mensen die naar hun werk lopen. Meisel schreef er een partituur bij voor een orkest van 75 musici.

In de eerste akte hoor je hoe hij de trein in muziek omzet. Het begint stil en afwachtend, en dan zet een herhaald ritme in dat steeds sneller en voller wordt, net zoals de trein vaart maakt. Meisel gebruikte ook klanken uit de stad, de ritmes van treinen en elementen uit de jazz, die in het Berlijn van de jaren twintig overal klonk. De muziek laat horen hoe je een stad kunt componeren.

Meisel overleed in november 1930, op 36-jarige leeftijd, aan de gevolgen van een blindedarmoperatie. Veel van zijn werk raakte daarna zoek. De partituur voor *Potemkin* werd pas in de jaren negentig gereconstrueerd. Zijn idee, muziek die het ritme van de montage volgt en versterkt, is nog altijd een van de basistechnieken van de filmmuziek.

LUISTERTIP



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin & Frank Strobel
Film: Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (1927)

De trein rijdt de stad binnen: hoor het ritme versnellen.

SCÈNE 06 · 1923-1934 · PARIJS

Honegger en het grote stomme epos

In Frankrijk zochten concertcomponisten al vroeg de film op. Arthur Honegger werd in 1892 in Le Havre geboren, als zoon van Zwitserse ouders, en maakte carrière in Parijs. Hij hoorde bij **Les Six**, een groep van zes jonge Franse componisten die rond 1920 samen optrad, met onder anderen Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric en Germaine Tailleferre. Ze zochten heldere vormen en scherpe ritmes, als reactie op de zware laatromantiek.



Arthur Honegger, 1928

Honegger was een van de eerste concertcomponisten die serieus voor de film schreef. Voor *La roue* (1923) van regisseur Abel Gance schreef hij muziek. De film gaat over een machinist bij de spoorwegen, Sisif, en zijn ongelukkige liefde. In de oorspronkelijke versie duurde de film vele uren. Gance gebruikte er snelle montage in: korte shots van wielen, zuigers en rails die steeds sneller op elkaar volgen, nog voor Eisenstein daar beroemd mee werd.

De ouverture bij *La roue* laat Honeggers stijl goed horen. De muziek is **contrapuntisch**: er lopen verschillende zelfstandige melodielijnen tegelijk, die tegen elkaar in bewegen. Het koper speelt stevige, zware akkoorden. Onder alles loopt een **motorisch ritme**, een gelijkmatige, doorgaande puls die nooit stilvalt, zoals het geklop van een machine. In hetzelfde jaar schreef Honegger *Pacific 231*, een

orkeststuk over een stoomlocomotief dat beroemd werd in de concertzaal. Film en concertstuk delen dezelfde fascinatie voor de trein als beeld van kracht en snelheid.

Daarna werkte Honegger aan Gances grote historische epos *Napoléon* (1927), over de jeugd en de opkomst van Napoleon Bonaparte. De film ging op 7 april 1927 in première in de Opéra van Parijs, met muziek van Honegger. In een beroemde scène in de club van de Cordeliers wordt de *Marseillaise* voor het eerst gezongen. Bij de première zong de acteur die Danton speelde, Alexandre Koubitzky, het lied live in de zaal. Een lied als hoogtepunt van een stomme film: dat laat zien hoe sterk muziek en beeld al voor de geluidsfilm verbonden waren.

Honegger bleef ook na de komst van het geluid voor de film schrijven. Zijn muziek voor *Les misérables* (1934) van Raymond Bernard, naar de roman van Victor Hugo, is een vroeg voorbeeld van een volwaardige symfonische partituur in de geluidsfilm. De muziek staat nu op de geluidsband van de film zelf, en klinkt dus bij elke vertoning hetzelfde. In de openingsmuziek hoor je dezelfde kracht als in *La roue*: zware koperakkoorden, dichte lijnen en een monumentale klank. Honegger schreef daarna nog veel filmmuziek, ook voor Britse films zoals *Pygmalion* (1938). Hij liet zien dat een serieuze componist voor de film kon schrijven zonder zijn eigen stijl op te geven. Zijn landgenoten uit Les Six, zoals Georges Auric, zouden dat na hem doen (zie Filmrol 3).

LUISTERTIP



CSR Symphony Orchestra (Bratislava) & Adriano
Film: La roue (1923)

Motorische ritmes van een concertcomponist voor een spoorwegdrama.

LUISTERTIP



CSR Symphony Orchestra (Bratislava) & Adriano
Film: Les misérables (1934)

Elf jaar later: dezelfde kracht, nu vastgelegd op de geluidsband.

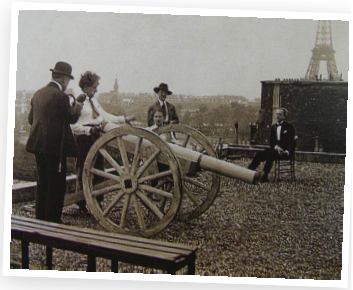
SCÈNE 07 · 1924 · PARIJS

Satie en de film in de pauze

Een heel andere Parijse componist schreef in 1924 zijn enige filmmuziek. Erik Satie werd in 1866 in Honfleur geboren en werd in Parijs bekend met korte, eenvoudige pianostukken, zoals de drie *Gymnopédies* (1888). Zijn muziek gebruikt veel herhaling en ongewone harmonieën, met akkoorden die niet worden opgelost. Voor de jonge componisten van Les Six was hij een voorbeeld. Satie bedacht ook de term **musique d'ameublement**, meubelmuziek: muziek die op de achtergrond klinkt en niet om aandacht vraagt.

In 1924 werkte hij met de schilder Francis Picabia aan het ballet *Relâche* voor de Ballets suédois van Rolf de Maré, met choreografie van Jean Börlin. 'Relâche' is het woord dat op een Franse affiche staat als een voorstelling niet doorgaat of het theater dicht is, een grap in de geest van het dadaïsme. De première, gepland op 27 november 1924, ging werkelijk niet door, omdat Börlin ziek was. Op 4 december volgde de eerste voorstelling, in het Théâtre des Champs-Élysées.

Picabia vroeg de jonge regisseur René Clair om een film voor het ballet. Een proloog van ongeveer anderhalve minuut werd vertoond voordat het doek opging. Het grootste deel, bijna negentien minuten, draaide in de pauze tussen de twee akten. Die film, *Entr'acte*, is een reeks speelse, absurde beelden, met Satie, Picabia, Marcel Duchamp,



Erik Satie, Francis Picabia, René Clair en Jean Börlin bij de opnamen voor Relâche, 1924

Man Ray en Börlin in kleine rollen. Aan het eind volgt een begrafenisstoet een lijkwagen die door een dromedaris wordt getrokken. De stoet gaat steeds sneller en eindigt in een razende montage van over elkaar gelegde beelden.

Voor de film schreef Satie een aparte partituur, *Cinéma*. Hij verdeelde haar in tien delen die bij scènes uit de film horen. Daarin bouwde hij herhalingen die je kunt rekken: de musici herhalen een stuk tot er in de film iets gebeurt, en beginnen dan precies op dat moment aan een nieuwe melodie. Daarmee is *Cinéma* een van de vroegste voorbeelden van muziek die nauwkeurig met een film samenvalt. Toch volgt de muziek niet elk gebaar, zoals een bioscooppianist dat deed. Ze draagt de sfeer en vraagt, net als meubelmuziek, niet voortdurend om aandacht. Waar Meisel het ritme van de montage overnam, laat Satie de beelden langs zijn muziek glijden.

Relâche en *Mercure*, beide uit 1924, waren Saties laatste balletten. Hij overleed op 1 juli 1925 in Parijs. Latere componisten, onder wie John Cage, lieten zich door zijn herhalende, onopvallende muziek beïnvloeden, en hij geldt als een voorloper van de minimal music (zie Filmrol 5).

LUISTERTIP



Ensemble Die Reihe & Friedrich Cerha (Erik Satie)
Film: Entr'acte (1924)

Korte melodieën die terugkomen: de muziek wacht op het volgende beeld zonder het te becommentariëren.

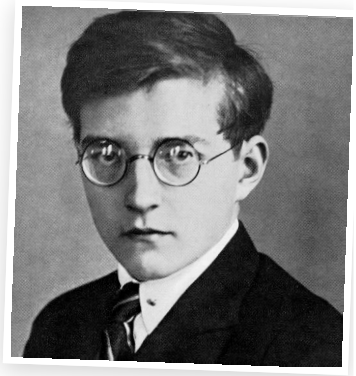
SCÈNE 08 · 1929 · LENINGRAD

Sjostakovitsj achter de bioscooppiano

Dmitri Sjostakovitsj werd in 1906 in Sint-Petersburg geboren, de stad die vanaf 1924 Leningrad heette. Hij studeerde aan het conservatorium van de stad, als pianist en componist. Om geld te verdienen speelde hij als student piano bij stomme films in de bioscoop. Daar leerde hij hoe muziek op beeld reageert, en hoe snel je van de ene stemming naar de andere moet kunnen schakelen.

In 1929 schreef hij zijn eerste filmpartituur, voor de stomme film *Novyi Vavilon* (*Het nieuwe Babylon*) van de regisseurs Grigori Kozintsev en Leonid Trauberg. De film speelt in 1871 in Parijs, tijdens de Commune, de korte opstand waarin arbeiders de macht in de stad overnamen. Het verhaal gaat over de liefde tussen Louise, een verkoopster in een groot warenhuis dat 'Het nieuwe Babylon' heet, en Jean, een soldaat van het regeringsleger. De film ging op 18 maart 1929 in Leningrad in première. Sjostakovitsj was 22 en schreef in korte tijd ongeveer negentig minuten muziek.

De muziek klinkt als zijn concertwerk uit die jaren: scherpe ritmes, ironische marsen en walsen, en daartussen brede, lyrische melodieën. De feesten van de rijke Parijzenaars krijgen lichte dansmuziek die net iets te snel, te luid of te vals klinkt, zodat de vrolijkheid een karikatuur wordt. Dat is **ironie** in muziek: de muziek zegt het een, maar bedoelt het tegenovergestelde. Sjostakovitsj gebruikte ook bestaande Franse melodieën, zoals de *Marseillaise* en het revolutielied *Ça ira*. Op één plek laat hij de *Marseillaise* tegelijk klinken met de cancan van Jacques Offenbach, de beroemde dans uit de operette. Het lied van de revolutie en de muziek van het



Dmitri Sjostakovitsj, 1925

LUISTERTIP



SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern & Frank Strobel (Dmitri Shostakovich)
Film: Novyi Vavilon (1929)

Hoor de ironie: vrolijke dansmuziek die net iets te scherp klinkt.

uitgaansleven van de burgerij botsen zo in één samenklank. Dat is muzikale montage: twee betekenissen die elkaar in dezelfde maat tegenspreken.

De partituur had pech. Omdat de censuur een groot deel van de film liet wegknippen, paste de muziek niet meer bij de beelden. De orkesten in de bioscopen vonden de muziek bovendien moeilijk en raakten de draad kwijt. De partituur raakte daarna zoek en werd pas na de dood van Sjostakovitsj in 1975 teruggevonden.

Sjostakovitsj bleef bijna zijn hele leven voor de Sovjetfilm schrijven, tot en met de Shakespeare-films van Kozintsev, *Gamlet* (*Hamlet*, 1964) en *Korol Lir* (*King Lear*, 1971).



AKTE 3 · 1927-1938

Het geluid komt

Gesynchroniseerd geluid maakt het lied tot ster en zet Europa en Moskou aan het denken.

3

SCÈNE 09 · 1927-1930 · NEW YORK, LOS ANGELES

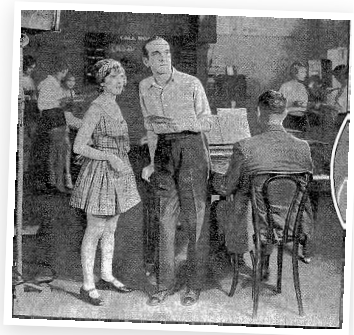
De film leert zingen

Op 6 oktober 1927 ging in het theater van Warner Bros. in New York *The Jazz Singer* in première. Het was de eerste lange speelfilm met gesynchroniseerde muziek én zang en spraak die gelijk liepen met de lippen van de acteurs. Warner gebruikte daarvoor het **Vitaphone**-systeem: het geluid stond op grote grammofoonplaten die tegelijk met de projector werden afgespeeld. In *Don Juan* (1926) had Warner zo al een orkestpartituur laten horen, maar nog geen stemmen.

The Jazz Singer was grotendeels nog een stomme film, met tussentitels en een orkestpartituur van Louis Silvers. Maar Al Jolson, een van de bekendste entertainers van Broadway, zong zes liedjes, waaronder *Toot, Toot, Tootsie*, *Blue Skies* en *My Mammy*, en het Joodse gebed *Kol Nidre*. Daarnaast sprak hij ongeveer twee minuten tekst, en juist die losse zinnen maakten de meeste indruk. Jolson trad in de film, zoals hij ook op het toneel deed, op in **blackface**: met zwart geschminkt gezicht, een racistische traditie uit het Amerikaanse variététheater die zwarte mensen belachelijk maakte.

Het succes van *The Jazz Singer* veranderde de filmindustrie in een paar jaar tijd. Studio's en bioscopen schaften geluidsinstallaties aan, en al snel kwam het geluid op de filmstrook zelf te staan, als een smal spoor naast de beelden. Voor de musici in de zalen was het een ramp. Duizenden bioscooppianisten, organisten en orkestmusici verloren hun werk.

In de eerste jaren draaide alles om zang. *The Broadway Melody* (1929) van MGM, geregisseerd door Harry Beaumont, was de eerste volledig sprekende musical van Hollywood, met een verhaal in de wereld van Broadway. De liedjes waren van componist Nacio Herb Brown en tekstschrijver Arthur Freed, onder wie het titellied en *You Were Meant for Me*. De film won als eerste geluidsfilm de Oscar voor beste film. Hij was ook een van de eerste films waarin acteurs zongen en dansten op muziek die vooraf was opgenomen: de techniek van **playback**. In de opname van Charles King hoor je hoe de vroege



May McAvoy en Al Jolson in The Jazz Singer (1927)

> **"Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet!"**
>
> Al Jolson in The Jazz Singer, 1927

LUISTERTIP



Charles King
Film: The Broadway Melody (1929)

Een filmhit van het eerste uur: let op de dunne, vroege opnameklank.

opnametechniek klonk: dun, met weinig laag en hoog, en met een stem die dicht op de microfoon staat. De musicalfilm die hieruit groeide, komt terug in Filmrol 4.

Doorlopende achtergrondmuziek was in de eerste jaren van de geluidsfilm lastig. Muziek moest tegelijk met de scène worden opgenomen, en monteren en mixen ging nog moeizaam. Daarom klonk muziek vooral als ze in de wereld van de film zelf een bron had: een zanger op een podium, een orkest in een nachtclub, een radio of een grammofoon. Zulke muziek heet **bronmuziek**. Pas in de jaren dertig kwam de doorlopende orkestpartituur terug (zie Filmrol 2).

MGM zocht in deze jaren ervaren theatermusici. Herbert Stothart werd in 1885 in Milwaukee geboren en kwam van Broadway, waar hij operettes schreef en dirigeerde, onder meer *Rose-Marie* (1924) samen met Rudolf Friml. In 1929 ging hij naar MGM, waar hij jarenlang de muzikale leiding had. Een van zijn eerste grote projecten was *The Rogue Song* (1930), geregisseerd door Lionel Barrymore. Het was de eerste helemaal gesproken film van MGM in kleur, met het **Technicolor**-procedé. De hoofdrol was voor Lawrence Tibbett, een bariton van de Metropolitan Opera in New York, in zijn eerste filmrol. De muziek was van Stothart en van de Hongaarse operettecomponist Franz Lehár.

Van de film zelf zijn alleen fragmenten bewaard gebleven, maar de geluidsband bestaat nog, op de grammofoonplaten waarop het geluid werd geleverd. Daarom kun je Tibbett nog horen. Stothart werd daarna de vertegenwoordiger van het gladde, romantische studiogeluid van MGM, met veel strijkers en melodieën die de emotie van een scène verdubbelen. Hij bleef dat tot en met *The Wizard of Oz* (1939), waarvoor hij een Oscar won.

LUISTERTIP



Lawrence Tibbett
Film: The Rogue Song (1930)

Operastem in de geluidsfilm: Hollywood wil laten horen wat het nu kan.

SCÈNE 10 · 1931-1936 · LOS ANGELES

Chaplin houdt de film stil

Terwijl Hollywood leerde praten en zingen, deed de bekendste filmster ter wereld niet mee. Charlie Chaplin werd in 1889 in Londen geboren en was in de jaren tien en twintig wereldberoemd geworden met zijn zwerver, de Little Tramp. De sprekende film vond hij armer dan de stomme film. Hij zag zichzelf als pantomimespeler, en hij vreesde dat de Tramp het niet zou overleven als hij moest gaan praten. Toen hij in 1928 aan een nieuwe film begon, gaf hij de sprekende film nog drie jaar.

Die film werd *City Lights*. Chaplin draaide hem van december 1928 tot september 1930, en op 30 januari 1931 ging hij in Los Angeles in première, ruim drie jaar na *The Jazz Singer*. In de film is geen woord dialoog te horen. Wat de personages zeggen, staat op tussentitels, zoals in elke stomme film. Toch gebruikte Chaplin de nieuwe techniek, voor één ding: hij legde een doorlopende orkestmuziek met geluidseffecten vast op de film zelf. Zo'n **gesynchroniseerde**



Charlie Chaplin in City Lights (1931)

partituur loopt precies gelijk met het beeld en klinkt in elke bioscoop hetzelfde. Het publiek hoorde overal de muziek die Chaplin zelf had gemaakt.

Chaplin schreef zijn muziek niet zelf op. Hij neuriede de melodieën, en de songschrijver Arthur Johnston noteerde ze. In zes weken was de muziek klaar. Johnston en Alfred Newman orkestreerden haar, en met Newman werd de partituur in vijf dagen opgenomen. Voor het blinde bloemenmeisje op wie hij verliefd wordt, gebruikte Chaplin geen eigen melodie, maar het lied *La violetera* van de Spaanse componist José Padilla. Het lied is haar leidmotief. Padilla werd niet als componist vermeld, en Chaplin verloor de rechtszaak die Padilla daarover aanspande.

In 1936 hield Chaplin nog altijd vast aan de stomme film. *Modern Times* is een satire op de fabriek en de lopende band, en heeft opnieuw gesynchroniseerde muziek, geluidseffecten en tussentitels. Stemmen komen alleen uit apparaten, zoals de grammofoonplaat die een eetmachine voor arbeiders aanprijst. Pas aan het eind hoor je Chaplin zelf, voor het eerst in een van zijn films. De Tramp zingt het liedje *Je cherche après Titine* in een brabbeltaal van Franse en Italiaanse woorden zonder betekenis. Zijn stem klinkt, maar zegt niets.

Ook nu werkten arrangeurs zijn ideeën uit. Alfred Newman hielp eerst, maar kreeg tijdens de opnamen ruzie met Chaplin en vertrok. De jonge David Raksin vertelde later hoe Chaplin een melodie neuriede en zei dat hij die moest opschrijven. Chaplin was geen orkestrator en had geen ervaring met het precies op het beeld leggen van muziek. Raksin maakte van de geneuriede melodieën een orkestpartituur die gelijk liep met de film. Hij en Edward B. Powell werden als arrangeurs vermeld. Raksin werd later zelf een bekende filmcomponist (zie Filmrol 2).

Het liefdesthema uit *Modern Times* kreeg een tweede leven. In 1954 schreven John Turner en Geoffrey Parsons er een tekst bij, op basis van zinnen en thema's uit de film, en gaven het de titel *Smile*. Nat King Cole nam als eerste een gezongen versie op, die nog in 1954 de tiende plaats van de Amerikaanse Billboard-hitlijst haalde. Zo werd een melodie uit een film zonder dialoog een popstandard.

Zijn eerste echt sprekende film maakte Chaplin pas in 1940: *The Great Dictator*. Hij bleef ook daarna zijn eigen muziek maken. Voor *Limelight* (1952) schreef hij *Terry's Theme*, dat met een tekst van Parsons en Turner het lied *Eternally* werd. Die film draaide pas in 1972 voor het eerst in Los Angeles en kwam daardoor alsnog in aanmerking voor de Oscars. In 1973, ruim twintig jaar na de première, kregen Chaplin, Raymond Rasch en Larry Russell de Oscar voor de beste originele filmmuziek. Met *City Lights* en *Modern Times* liet Chaplin zien waar de stomme film naartoe had gewild: een eigen partituur die bij één film hoort, nu voorgoed vastgelegd op de film zelf.

LUISTERTIP



Charlie Chaplin
Film: City Lights (1931)

Een stomme film met een eigen, vaste orkestscore: de muziek neemt de plaats van de stem in.

LUISTERTIP



Charlie Chaplin
Film: Modern Times (1936)

Het liefdesthema in de strijkers: dezelfde melodie werd later het lied *Smile*.

SCÈNE 11 · 1930-1932 · PARIJS, BERLIJN

Europa zet het lied centraal

Ook in Europa werd het lied de ster van de vroege geluidsfilm, maar regisseurs gingen er op een eigen manier mee om. De Duitse firma Tobis Klangfilm opende in 1929 een studio in Épinay, bij Parijs, om Franstalige geluidsfilms te maken. Ze vroeg regisseur René Clair, die sceptisch stond tegenover de **talkie**, de sprekende film. Voor hem was film vooral beeld en beweging.

In *Sous les toits de Paris* (1930) maakte Clair het lied tot de kern van het verhaal. Albert Préjean speelt Albert, een arme straatzanger die op straat liedjes zingt en bladmuziek verkoopt aan de mensen die meezingen. Het titellied, van Raoul Moretti en René Nazelles, komt steeds terug. Het opent de film: de camera daalt langs de daken naar de straat, en het lied zwelt langzaam aan. Clair speelde met geluid in plaats van het alleen op te nemen. Slechts een kwart van de film bevat dialoog. Een ruzie achter een glazen deur zie je wel, maar hoor je niet, en een messengevecht in het donker gaat schuil achter het lawaai van passerende treinen.

In Berlijn maakte de Oostenrijks-Amerikaanse regisseur Josef von Sternberg in 1930 *Der blaue Engel*, naar de roman *Professor Unrat* van Heinrich Mann. Emil Jannings speelt Rath, een strenge leraar die verliefd wordt op Lola Lola, de zangeres van een cabaret dat 'De blauwe engel' heet. Hij trouwt met haar en eindigt als clown in haar voorstelling. De film maakte Marlene Dietrich, als Lola Lola, wereldberoemd. De liedjes waren van Friedrich Hollaender. Het bekendste is *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, in het Engels *Falling in Love Again*. Dietrich zingt het met een lage, koele stem, bijna onverschillig, en juist dat maakt het verleidelijk. Het lied is ook bronmuziek: het wordt in het cabaret gezongen, voor het publiek in de zaal en voor Rath. Maar het vertelt tegelijk het hele drama: een vrouw die zegt dat ze nu eenmaal niet anders kan, en een man die zich daaraan overgeeft.

Een derde Europees antwoord kwam van links. Hanns Eisler werd in 1898 in Leipzig geboren, groeide op in Wenen en studeerde daar bij Arnold Schönberg, de componist die de **twaalftoonstechniek** bedacht, een manier van componeren waarin alle twaalf tonen van het octaaf even belangrijk zijn en er geen grondtoon meer is. Eisler brak met die wereld van moeilijke concertmuziek. In Berlijn werkte hij samen met de toneelschrijver Bertolt Brecht en schreef hij strijdliederen voor de arbeidersbeweging: eenvoudige, krachtige liederen die iedereen kon meezingen.

In 1932 schreef hij de muziek voor *Kuhle Wampe*, een film van regisseur Slatan Dudow met een scenario van Brecht en Ernst Ottwalt. De film speelt in Berlijn tijdens de economische crisis. Een werkloos gezin wordt uit zijn huis gezet en trekt naar een tentenkamp bij de stad, Kuhle Wampe. Voor de film schreef Eisler, op tekst van Brecht, het *Solidaritätslied*. Het is een marslied in een strakke, stampende maat, met een melodie die in een paar keer luisteren blijft



Marlene Dietrich in Der blaue Engel (1930)

LUISTERTIP



Albert Préjean
Film: Sous les toits de Paris (1930)

Het chanson als rode draad door de hele film.

LUISTERTIP



Marlene Dietrich
Film: Der blaue Engel (1930)

Cabaret op film: de zang is hier de verleiding zelf.

LUISTERTIP



Ernst Busch
Film: Kuhle Wampe (1932)

Een marslied om mee te zingen: filmmuziek als politieke oproep.

hangen. Hier is filmmuziek geen achtergrond en geen amusement, maar een politieke oproep die het publiek mee naar buiten neemt. De Duitse censuur verbood de film kort na de première. Na protesten mocht een ingekorte versie toch worden vertoond.

Eisler vluchtte in 1933, toen de nazi's aan de macht kwamen, en kwam uiteindelijk in Amerika terecht. Daar schreef hij samen met de filosoof Theodor Adorno het boek *Composing for the Films*, een felle kritiek op de gewoonten van Hollywood, zoals de muziek die elke emotie verdubbelt en het eindeloos herhaalde leidmotief. Dat boek komt terug in Filmrol 2.

SCÈNE 12 · 1929-1939 · PARIJS

Jaubert: muziek als eigen poëtische laag

In de jaren dertig ontstond in Frankrijk een stroming die later het **poëtisch realisme** werd genoemd. Het waren sombere films over gewone mensen, vaak in havens, achterbuurten en goedkope hotels, die meestal slecht afliepen. Ze hadden een eigen sfeer, met poëtische dialogen, vaak geschreven door de dichter Jacques Prévert.

De belangrijkste componist van deze stroming was Maurice Jaubert. Hij werd in 1900 in Nice geboren en werkte met Jean Vigo, René Clair, Julien Duvivier en Marcel Carné. Voor Clair schreef hij *Quatorze Juillet* (1933), voor Carné *Drôle de drame* (1937), *Le quai des brumes* (1938) en *Le jour se lève* (1939). Jaubert had een duidelijke opvatting over filmmuziek. Hij vond dat muziek niet elke emotie in beeld moest onderstrepen. De muziek moest de film een eigen ritme en een eigen sfeer geven, een poëtische laag die naast het beeld staat en het niet verdubbelt.



Maurice Jaubert, 1937

Het bekendste voorbeeld is *Zéro de conduite* (1933) van Jean Vigo, een korte film over jongens op een strenge kostschool die in opstand komen. In een beroemde scène houden de jongens een kussengevecht in de slaapzaal, dat overgaat in een stoet in vertraagde beweging, door een regen van veren. Jaubert liet daaronder een opgenomen stuk muziek achterstevoren afspelen. Zo werd de klank onwerkelijk: de tonen zwellen aan in plaats van weg te sterven, en de melodie is herkenbaar en vreemd tegelijk. Het beeld is vertraagd, de muziek omgekeerd. Samen maken ze van een kussengevecht een droom. Dit is een vroeg voorbeeld van een techniek die de elektronische muziek pas later systematisch zou gebruiken (zie Filmrol 5).

LUISTERTIP



Maurice Jaubert
Film: Zéro de conduite (1933)

Luister naar de onwerkelijke klank: muziek die het beeld niet napraat.

Voor Vigo's *L'Atalante* (1934), over een jong getrouwd stel op een vrachtschip op de Franse kanalen, schreef Jaubert muziek voor een klein ensemble. Er klinken walsen en melodieën die lijken op straatliedjes en het Franse chanson. De bezetting is klein en doorzichtig. Er is geen groot orkest dat de emotie opblaast. De muziek is licht en tegelijk weemoedig, en ze geeft de film de sfeer van het water, de kades en het leven aan boord. In *Le quai des brumes* doet Jaubert iets vergelijkbaars, in een donkerder toon, bij een verhaal over een deserteur in de haven van Le Havre.

LUISTERTIP



Maurice Jaubert
Film: L'Atalante (1934)

Klein ensemble, wals en straatlied: licht en weemoedig tegelijk.

Jaubert was niet de enige concertcomponist die voor de Franse film schreef. Germaine Tailleferre, de enige vrouw in Les Six, is vooral bekend om haar kamermuziek en pianowerk, maar schreef ook muziek voor tientallen films en documentaires. Daaronder zijn speelfilms van regisseur Maurice Cloche, zoals *Le petit chose* (1938), en later *Les grandes personnes* (1961). Haar filmmuziek is helder en licht, met duidelijke melodieën en een eenvoudige begeleiding: een Franse **neoklassieke** stijl, die teruggrijpt op de heldere vormen van de achttiende eeuw.

Jaubert werd bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog opgeroepen voor het leger. Hij raakte in juni 1940 dodelijk gewond aan het front en overleed op 19 juni, 40 jaar oud. Zijn muziek kreeg later een tweede leven. De regisseur François Truffaut, die de films van Vigo bewonderde, gebruikte de muziek van Jaubert opnieuw in vier van zijn eigen films, waaronder *L'histoire d'Adèle H.* (1975) en *La chambre verte* (1978). De Franse filmmuziek na de oorlog, met Georges Auric en *La belle et la bête* (1946) van Jean Cocteau, komt terug in Filmrol 3.

SCÈNE 13 · 1934-1938 · MOSKOU

Prokofjev en Eisenstein: beeld en klank samen gemonteerd

In de Sovjet-Unie gold de film als de belangrijkste kunstvorm. Net als Sjostakovitsj schreven daarom ook andere vooraanstaande concertcomponisten voor de film. Sergej Prokofjev werd in 1891 geboren in het huidige Oekraïne en studeerde aan het conservatorium van Sint-Petersburg.

Zijn eerste filmpartituur schreef hij voor *Poruchik Kizhe* (*Luitenant Kizje*, 1934) van regisseur Aleksandr Faintsimmer. Het is een satire op de bureaucratie, in de tijd van tsaar Paul I. Door een schrijffout in een rapport ontstaat een officier die niet bestaat: luitenant Kizje. Niemand durft de fout toe te geven, en de verzonnen luitenant maakt carrière, trouwt en sterft, allemaal op papier. Prokofjev schreef er muziek bij die helder en eenvoudig is, met duidelijke melodieën, en die toch ironisch klinkt, alsof de muziek de hele ceremonie niet helemaal serieus neemt. Uit de filmmuziek maakte hij een suite in vijf delen, opus 60, die hij in december 1934 zelf voor het eerst dirigeerde. Een **suite** is een reeks losse stukken die samen in de concertzaal worden gespeeld.

Het vierde deel, *Troika*, beschrijft een rit in een slee getrokken door drie paarden. De melodie is gebaseerd op een oud huzarenlied, en Prokofjev schreef er een partij voor bariton bij die ook kan worden weggelaten. Je hoort sleebellen, snelle pizzicato's in de strijkers (het tokkelen van de snaren met de vinger) en de piano. Het orkest heeft ook een tenorsaxofoon en een kornet, ongewone instrumenten in een symfonieorkest. De suite werd een van de meest gespeelde orkestwerken van Prokofjev, en een vroeg voorbeeld van filmmuziek die in de concertzaal een eigen leven ging leiden.



Sergej Prokofjev

LUISTERTIP



Chicago Symphony Orchestra & Fritz Reiner
Film: Poruchik Kizhe (1934)

Sleeënbelletjes en een meezingmelodie: filmmuziek die de concertzaal veroverde.

In 1938 werkte Prokofjev samen met Sergej Eisenstein aan *Aleksandr Nevski*. De film gaat over de Russische vorst die in 1242 de Duitse ridders van de Duitse Orde versloeg in een slag op het bevroren Peipusmeer. In 1938 was dat ook een film over de dreiging van nazi-Duitsland.

De samenwerking tussen regisseur en componist was uitzonderlijk nauw. Prokofjev bekeek de ruwe montage van scènes en componeerde daarop. Voor andere scènes schreef hij eerst de muziek, en filmde of monteerde Eisenstein de beelden daarop. Eisenstein noemde dat **verticale montage**: de opeenvolging van beelden en de opeenvolging van klanken lopen als twee lagen boven elkaar, zoals de notenbalken in een partituur, en ze moeten op elkaar aansluiten. Hij tekende daarvan later een schema, met de shots van een scène bovenaan en de muziek daaronder.

Het beroemdste voorbeeld is de slag op het ijs. Het begint met een lange wachttijd: het Russische leger staat stil op het ijs, de muziek is laag, stil en dreigend. Dan komen de Duitse ridders aan, in de verte, met een hoornsignaal en een koor dat Latijnse teksten zingt. Prokofjev wilde dat de ridders vreemd en onmenselijk klonken. Hij liet de hoorns zo dicht bij de microfoon spelen dat de klank kraakte en vervormde. Koper en koor nam hij apart op in verschillende studio's en mengde hij daarna samen. Daarna versnelt de muziek: het ritme van de paarden, het slagwerk en het koor bouwen een beweging op van stilte naar chaos, precies op het ritme van de montage. Aan het eind breekt het ijs onder de zware ridders.

De klank van *Aleksandr Nevski* is groot en direct: koren, massief koper, zwaar slagwerk en eenvoudige, sterke melodieën die je meteen onthoudt. Prokofjev maakte van de muziek ook een **cantate** voor mezzosopraan, koor en orkest, een werk in zeven delen dat hij in mei 1939 in Moskou zelf dirigeerde. Eisenstein en Prokofjev werkten daarna opnieuw samen aan *Ivan Grozny* (*Ivan de Verschrikkelijke*, 1944).

Rond 1935 was filmmuziek een eigen vak geworden. De bioscooppianist was verdwenen, maar zijn taal van stemmingen en clichés leefde voort. De ideeën van de stomme symfonie, met leidmotieven, citaten en muziek die het ritme van de montage volgt, waren uitgeprobeerd en gingen mee naar de geluidsfilm. In Frankrijk en de Sovjet-Unie hadden componisten laten zien dat muziek naast het beeld kon staan in plaats van het alleen te verdubbelen. En in Hollywood stond een nieuwe generatie componisten klaar om met een vast studio-orkest de grote symfonische filmpartituur te maken (zie Filmrol 2).

LUISTERTIP



London Symphony Orchestra & Claudio Abbado (Sergei Prokofiev)
Film: Aleksandr Nevski (1938)

Muziek en montage samen bedacht: volg hoe het ijs letterlijk breekt.

Begrippen

Theaterorgel
Orgel voor de bioscoop dat een orkest nadoet, met slagwerk en geluidseffecten.

Hurry, misterioso, agitato
Typen stemmingsstukken voor achtervolging, spanning en gevaar.

Cue sheet
Lijst bij een stomme film met per scène het soort muziek en de duur.

Kinothek
Becces bibliotheek (vanaf 1919) van korte stukken, geordend naar stemming en situatie.

Tableau
Afgerond deel van een vroege film of partituur, zoals bij Saint-Saëns' opus 128.

Compilatiepartituur
Filmmuziek die bestaande stukken en eigen thema's samenvoegt.

Leidmotief
Kort thema dat bij een personage of idee hoort en terugkeert en verandert.

Montage
Het aan elkaar zetten van shots, zodat een ritme of nieuwe betekenis ontstaat.

Vitaphone
Geluidssysteem van Warner Bros. met grote platen die gelijk liepen met de film.

Talkie
Vroege geluidsfilm met gesynchroniseerde spraak en zang.

Playback
Acteurs zingen of dansen op muziek die vooraf is opgenomen.

Bronmuziek
Muziek die in de filmwereld zelf klinkt, met een zichtbare of hoorbare bron.

Gesynchroniseerde partituur
Orkestmuziek die op de film zelf staat en precies gelijk loopt met het beeld.

Les Six
Groep jonge Franse componisten rond 1920, onder wie Honegger, Auric en Tailleferre.

Musique d'ameublement
Saties 'meubelmuziek': muziek voor de achtergrond die niet om aandacht vraagt.

Poëtisch realisme
Franse filmstroming uit de jaren dertig: sombere, sfeervolle films over gewone mensen.

Verticale montage
Eisensteins idee van beeld en muziek als twee lagen die op elkaar aansluiten.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 1: Nooit stil
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music.



Het studio-orkest

Hollywood Golden Age: het studio-orkest, van King Kong tot Taxi Driver, ca. 1933–1976.

In de jaren dertig werkte Hollywood als een fabriek. Een handvol grote studio's, zoals Warner Bros., MGM, Paramount, RKO en 20th Century Fox, maakte samen honderden films per jaar. Elke studio had eigen acteurs, regisseurs, decorbouwers en een eigen muziekafdeling, met een vast orkest, arrangeurs, kopiisten en componisten in loondienst. Dat **studiosysteem** bepaalde hoe filmmuziek werd gemaakt: snel, in teamverband en op maat van de montage. Een componist kreeg de film vaak pas als die bijna af was, en had dan een paar weken om een uur of meer muziek te schrijven.

De mensen die deze muziek schreven, kwamen voor een groot deel uit Europa. Max Steiner en Erich Wolfgang Korngold waren in Wenen opgegroeid, Franz Waxman kwam uit Duitsland, Miklós Rózsa uit Hongarije, Dimitri Tiomkin uit Rusland. Ze brachten de taal mee van Wagner, Richard Strauss, Puccini en de operette: een groot symfonieorkest, brede melodieën in de strijkers, koperfanfares en het **leidmotief**, een kort thema dat bij een personage, een plek of een idee hoort en steeds terugkomt. Daarnaast ontstond een Amerikaans tegengeluid, met open, sobere klanken voor het platteland en de western.

Vanaf de jaren vijftig begon dat klassieke model te schuren. Bernard Herrmann bouwde zijn muziek uit korte cellen in plaats van lange melodieën, componisten met een moderne opleiding brachten twaalftoonstechniek en clusters naar de studio, en de regisseurs van New Hollywood gebruikten muziek spaarzamer. Rond 1976 was de doorlopende orkestscore niet verdwenen, maar ze was niet meer vanzelfsprekend.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 2.

AKTE 1 · 1931-1949

De studio als orkest

Het symfonische model en een eigen Amerikaans tegengeluid.

1

SCÈNE 01 · 1933-1942 · LOS ANGELES

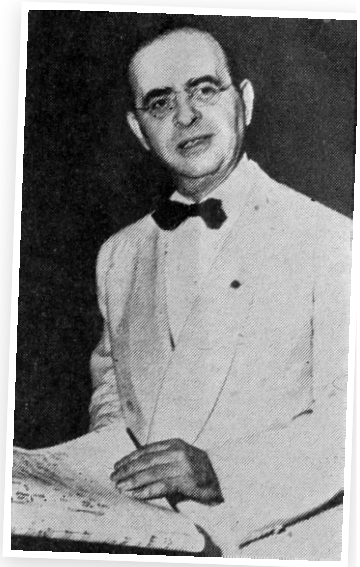
Een monster krijgt een thema

Toen de geluidsfilm rond 1930 doorbrak, wisten de studio's niet goed wat ze met muziek moesten doen. Muziek die uit het niets klonk, zonder orkest in beeld, vonden veel producenten verwarrend. Het publiek zou zich afvragen waar die vandaan kwam. In de eerste geluidsfilms klonk daarom vooral muziek die in het verhaal zelf hoorde: een band in een nachtclub, een radio, een zanger. Muziek die alleen de kijker hoort en de personages niet, de **underscore**, bleef beperkt tot de begin- en eindtitels.

Max Steiner veranderde dat. Hij werd in 1888 in Wenen geboren, in een theaterfamilie: zijn grootvader leidde het Theater an der Wien. Hij werkte als dirigent van operettes in Europa en daarna op Broadway, waar hij musicals orkestreerde en dirigeerde. In 1929 kwam hij naar Hollywood, waar hij bij RKO de muziekafdeling ging leiden. Zijn ervaring met het theater was precies wat de film nodig had: hij wist hoe je muziek laat beginnen en stoppen op het moment dat een acteur opkomt of een scène omslaat.

Het grote voorbeeld werd *King Kong* (1933), van regisseurs Merian C. Cooper en Ernest B. Schoedsack. In de scènes in New York aan het begin klinkt nauwelijks muziek. Pas als het schip in de mist het eiland nadert, zet het orkest in, en vanaf dan houdt het bijna niet meer op. Steiner liet horen wat een doorlopende orkestscore in een geluidsfilm kon doen. De muziek bouwt spanning op voordat er iets te zien is, schetst het eiland met trommels en dansritmes voor de inwoners, en geeft het monster een eigen thema: een zwaar, dalend motief in het lage koper. Als Kong later in New York op het Empire State Building staat, komt dat thema terug, nu niet meer dreigend maar bijna treurig. Het publiek hoort aan de muziek dat het om hetzelfde wezen gaat, ook al is de situatie veranderd.

In *King Kong* zitten de kenmerken die de klassieke Hollywoodscore zouden bepalen. Er is een groot symfonieorkest, met weelderige strijkers en koperfanfares. Er zijn leidmotieven, zoals bij Wagner: elk



Max Steiner, rond 1945

LUISTERTIP



National Philharmonic Orchestra & Charles Gerhardt
Film: King Kong (1933)

Hoor hoe het orkest het monster al aankondigt voordat je het ziet.

belangrijk personage krijgt een thema dat terugkeert en verandert. En de muziek volgt de actie heel precies. Als iemand een trap afloopt, dalen de noten mee; als iemand valt, valt de muziek. Die manier van werken heet **mickey-mousing**, naar de tekenfilms van Walt Disney, waarin elke beweging een muzikaal accent kreeg. Steiner deed dit zo vaak dat het als een kenmerk van zijn stijl ging gelden. Om zo nauwkeurig te kunnen werken, nam hij de lengte van elke scène op in seconden en schreef hij zijn muziek daarop. Bij de opname gebruikte hij als een van de eersten in de speelfilm een **click track**: een tikkend metronoomsignaal in de koptelefoon van de dirigent, afgestemd op het aantal beeldjes per seconde. Tekenfilmcomponisten werkten al eerder zo.

In 1937 stapte Steiner over naar Warner Bros., waar hij tot in de jaren zestig bleef werken. Hij schreef in totaal ruim driehonderd scores en won drie Oscars, voor *The Informer* (1935), *Now, Voyager* (1942) en *Since You Went Away* (1944). Voor producent David O. Selznick schreef hij de muziek bij *Gone with the Wind* (1939), een film van bijna vier uur. Het hoofdthema hoort niet bij een persoon maar bij een plek: Tara, de plantage van de familie van Scarlett O'Hara. Het is een brede, zingende melodie met grote sprongen omhoog, gespeeld door de volle strijkers. Steeds als Scarlett aan haar huis denkt of ernaar terugkeert, klinkt dat thema. Aan het eind van de film, als ze alles kwijt is behalve de grond, wordt het thema het laatste woord.

In *Casablanca* (1942) van Michael Curtiz deed Steiner iets anders. Het lied *As Time Goes By*, geschreven door Herman Hupfeld in 1931, wordt in de film door pianist Sam gespeeld en gezongen: het hoort dus in het verhaal. Steiner nam de melodie over in zijn orkestscore en liet die terugkomen in allerlei vormen, als liefdesthema, als herinnering en als spijt. Ook het Franse volkslied *La Marseillaise* en het Duitse volkslied, het *Deutschlandlied*, gebruikte hij als motieven voor de twee kampen in de film. Het Duitse lied klinkt bij hem in mineur, als dreiging. Zo vlocht hij bestaande muziek in een eigen score.

Steiner wordt vaak de vader van de Hollywood-filmmuziek genoemd. Dat is niet omdat hij de eerste was, maar omdat zijn werkwijze het model werd dat iedereen overnam. Hij bleef die werkwijze trouw tot in de jaren vijftig, onder meer in de western *The Searchers* (1956) van John Ford.

LUISTERTIP



Max Steiner
Film: Gone with the Wind (1939)

Het Tara-thema: een plek wordt een melodie die steeds terugkeert.

SCÈNE 02 · 1935-1942 · WENEN, LOS ANGELES

Korngold: opera zonder zang

Waar Steiner uit het theater kwam, kwam Erich Wolfgang Korngold uit de concertzaal en het operahuis. Hij werd in 1897 in Brno geboren en groeide op in Wenen, als zoon van Julius Korngold, de gevreesde muziekcriticus van de grootste Weense krant. Als kind gold hij al als wonderkind. Gustav Mahler hoorde zijn vroege werk en raadde hem aan te gaan studeren bij Alexander Zemlinsky. Zijn ballet *Der*

Schneemann, dat hij als elfjarige schreef, werd in 1910 in de Weense Hofoper opgevoerd. Zijn opera *Die tote Stadt* (1920) werd een internationaal succes en in tientallen operahuizen gespeeld.

In 1934 haalde de Oostenrijkse theaterregisseur Max Reinhardt hem naar Hollywood. Reinhardt verfilmde voor Warner Bros. Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1935) en wilde dat Korngold de muziek van Felix Mendelssohn voor de film bewerkte. Daarna kreeg Korngold een contract bij Warner. Hij pendelde een paar jaar tussen Wenen en Los Angeles, tot de Anschluss in 1938: toen Duitsland Oostenrijk inlijfde, was hij in Hollywood, en hij bleef daar. Als componist van Joodse afkomst kon hij niet meer terug.

Korngold zei zelf dat hij voor de film schreef zoals voor de opera, alleen zonder zang. Dat hoor je. Zijn scores hebben de rijke, chromatische harmonieën van Richard Strauss en Puccini: akkoorden met veel extra tonen, modulaties naar verre toonsoorten, melodieën die lang uitzingen. Hij schreef zijn muziek vaak aan de piano terwijl de film werd vertoond, zodat hij precies wist wat er in beeld gebeurde. En hij behandelde de dialoog als een zangstem: de muziek wordt zachter als er gesproken wordt en zwelt aan in de pauzes. Zijn vaste orkestrator, Hugo Friedhofer, werkte zijn schetsen uit voor het volledige orkest. Zo'n **orkestrator** was in het studiosysteem onmisbaar, omdat componisten anders nooit op tijd klaar waren.

Korngold is vooral bekend van de avonturenfilms die Warner rond acteur Errol Flynn maakte. *Captain Blood* (1935) en *The Sea Hawk* (1940) zijn zwierige piratenfilms, met zeilschepen, zwaardgevechten en een romance. De muziek heeft fanfares in de trompetten en hoorns, snelle loopjes in de strijkers voor de gevechten, en een warme liefdesmelodie, vaak voor de violen of een solo-instrument.

Zowel *Anthony Adverse* (1936) als *The Adventures of Robin Hood* (1938) werd met een Oscar voor de muziek bekroond. Die tweede score laat goed horen hoe hij werkte. Robin Hood heeft een eigen thema, een opgewekte mars; Maid Marian krijgt een romantische melodie; voor de schurken klinkt donkerder, chromatisch materiaal. In de gevechtsscènes wisselen die thema's elkaar snel af, terwijl de muziek tegelijk de klappen van de zwaarden volgt.

In 1942 schreef Korngold de muziek voor *Kings Row*, een drama over een kleine Amerikaanse stad, met Ronald Reagan in een van de hoofdrollen. Het hoofdthema begint met een fanfare die met een grote sprong omhoog gaat en daarna breed uitzingt in het koper. Dat thema wordt vaak genoemd als voorbeeld voor de stijl van John Williams, die in de jaren zeventig de symfonische filmmuziek terugbracht (zie Filmrol 7). Wie het begin van *Kings Row* naast de titelmuziek van *Star Wars* legt, hoort waarom.

Na de oorlog wilde Korngold terug naar de concertzaal. Zijn vioolconcert uit 1945, in 1947 gespeeld door Jascha Heifetz, gebruikt thema's uit zijn eigen films. Veel critici vonden dat in die tijd ouderwets en te veel 'Hollywood'. Korngold overleed in 1957 in Los Angeles. Pas later kreeg zijn werk opnieuw aandacht, onder meer door de plaatopnamen die zijn zoon George Korngold en dirigent



Erich Wolfgang Korngold

LUISTERTIP



Erich Wolfgang Korngold
Film: The Adventures of Robin Hood (1938)

Fanfares en zwierige strijkers: avontuur als opera zonder woorden.

LUISTERTIP



National Philharmonic Orchestra & Charles Gerhardt
Film: Kings Row (1942)

Luister naar de sprong omhoog in het thema en vergelijk die met John Williams.

Charles Gerhardt in de jaren zeventig maakten met het National Philharmonic Orchestra in Londen. Veel luistertips in dit hoofdstuk komen uit die reeks.

SCÈNE 03 · 1931-1953 · NEW HAVEN, BERLIJN, LOS ANGELES

Fanfare, Newman-sound en Frankenstein

Niet alle grote namen van de Golden Age kwamen uit Europa. Alfred Newman werd in 1900 geboren in New Haven, in de Amerikaanse staat Connecticut, als oudste van tien kinderen. Hij speelde al jong piano in theaters om het gezin te helpen onderhouden en werd daarna dirigent op Broadway. In 1930 kwam hij naar Hollywood, waar hij eerst voor producent Samuel Goldwyn werkte.

Een van zijn eerste scores was *Street Scene* (1931) van King Vidor, een film over één straat in New York op één warme zomerdag. Newman schreef er een stadsthema voor met een jazzy ritme en bluesachtige wendingen, een beetje in de geest van George Gershwin. Dat thema bleek zo bruikbaar dat Fox het later steeds opnieuw inzette als het een film in New York wilde laten beginnen, bijvoorbeeld in *How to Marry a Millionaire* (1953).

Het stuk muziek van Newman dat de meeste mensen kennen, duurt maar een paar seconden: de fanfare die klinkt bij het logo van 20th Century Fox. Hij schreef die in 1933 voor 20th Century Pictures, dat later opging in 20th Century Fox, met roffels op de kleine trom en een stralend motief in de trompetten. Toen Fox het breedbeeldsysteem CinemaScope invoerde, kreeg de fanfare een verlengd slot. Vanaf 1940 leidde Newman de muziekafdeling van Fox, twintig jaar lang. Hij componeerde zelf, maar hij dirigeerde ook de scores van anderen en bepaalde de klank van het studio-orkest.

Die klank kreeg een eigen naam: de **Newman-sound**, een warme, glanzende strijkersklank. De violen spelen met veel vibrato en lange, zingende lijnen, vaak in hoge ligging. Wie een Fox-film uit de jaren veertig of vijftig hoort, herkent die volle, zachte strijkersklank meteen. Newman schreef onder meer *Wuthering Heights* (1939), *The Song of Bernadette* (1943) en *The Robe* (1953), de eerste film in CinemaScope. Hij won negen Oscars, meer dan enige andere filmcomponist. Ook de familie bleef in het vak: zijn zonen Thomas en David en zijn neef Randy werden filmcomponisten (zie Filmrol 3 en 7).

Franz Waxman had een heel andere achtergrond. Hij werd in 1906 geboren in Königshütte, in het toenmalige Duitsland, en werkte in Berlijn als pianist en arrangeur voor jazzbands en cabaret. Hij orkestreerde onder meer muziek van Friedrich Hollaender voor *Der blaue Engel* (1930). In 1934 werd hij in Berlijn door nazi's aangevallen. Hij vertrok kort daarna via Parijs naar Hollywood.

Zijn eerste grote Amerikaanse score was *Bride of Frankenstein* (1935) van James Whale, het vervolg op *Frankenstein* uit 1931. Waxman combineerde griezel en humor, zoals de film zelf dat ook doet. In de scène waarin de vrouwelijke creatuur tot leven wordt gewekt, bouwt hij spanning op met een herhaald ritme in de pauken,



Alfred Newman als jonge pianist, 1914

LUISTERTIP



National Philharmonic Orchestra & Charles Gerhardt
Film: Street Scene (1931)

De studiofanfare van Fox, gevolgd door Newmans jazzy stadsthema.

dat klinkt als een kloppend hart, en met steeds dichtere lagen in het orkest. Voor de bruid zelf schreef hij een zacht, lyrisch thema van drie noten in de strijkers en houtblazers, versierd met glissandi op de harp. Die kleurrijke orkestratie, met ongewone combinaties van instrumenten, werd zijn handelsmerk.

Waxman werkte veel met Alfred Hitchcock, onder meer aan *Rebecca* (1940) en *Rear Window* (1954). Zijn Berlijnse ervaring met jazz nam hij mee: hij gebruikte jazz al vroeg als serieuze klankkleur in een orkestscore, niet alleen als achtergrond in een nachtclubscène. Voor *Sunset Boulevard* (1950) en *A Place in the Sun* (1951) won hij twee jaar na elkaar een Oscar. In 1947 richtte hij in Los Angeles een muziekfestival op, waar hij nieuwe concertmuziek dirigeerde. Daarmee was hij een van de filmcomponisten die de brug naar de moderne muziek openhield.

LUISTERTIP



National Philharmonic Orchestra & Charles Gerhardt
Film: Bride of Frankenstein (1935)

Griezel met knipoog: hoor de kleurrijke orkestratie bij de schepping.

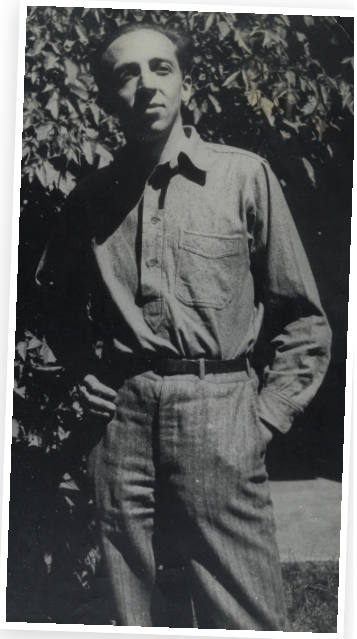
SCÈNE 04 · 1936-1949 · NEW YORK, HOLLYWOOD

Americana: open kwinten, open land

Terwijl Hollywood klonk als Wenen, zochten Amerikaanse concertcomponisten in de jaren dertig naar een eigen geluid. Dat geluid, dat later **americana** werd genoemd, ontstond in de concertzaal en kwam niet via de grote studio's de film in, maar via de documentaire.

In 1936 maakte regisseur Pare Lorentz in opdracht van de Amerikaanse overheid *The Plow That Broke the Plains*, een documentaire over de Dust Bowl: de stofstormen die in de jaren dertig de uitgeputte landbouwgrond van de Great Plains wegbliezen. De muziek kwam van Virgil Thomson, een componist en criticus die, net als veel Amerikanen van zijn generatie, in Parijs had gestudeerd. Thomson gebruikte materiaal dat iedereen in Amerika kende: hymnes uit de kerk, cowboyliedjes, volksdansen. Hij zette ze in eenvoudige harmonieën, met heldere blazers en weinig chromatiek. Die eenvoud was een bewuste keuze. Het moest klinken als het land zelf, niet als een Europees operahuis. Twee jaar later schreef Thomson de muziek voor Lorentz' volgende documentaire, *The River* (1938). Voor *Louisiana Story* (1948) van Robert Flaherty kreeg hij als eerste filmcomponist een Pulitzerprijs.

De componist die dit geluid naar Hollywood bracht, was Aaron Copland. Hij werd in 1900 in Brooklyn geboren, als zoon van Joodse immigranten uit Litouwen, en studeerde in Parijs bij Nadia Boulanger, de lerares van een hele generatie Amerikaanse componisten. Eind jaren dertig was hij een bekende concertcomponist, met balletten als *Billy the Kid* (1938). Hij begon in de film met de documentaire *The City* (1939), over stadsplanning in Amerika. Daarna volgden twee speelfilms: *Of Mice and Men* (1939) van Lewis Milestone, naar de roman van John Steinbeck over twee landarbeiders, en *Our Town* (1940), naar het toneelstuk van Thornton Wilder over een klein stadje.



Aaron Copland, 1930

LUISTERTIP



Virgil Thomson
Film: The Plow That Broke the Plains (1936)

Cowboyliedjes in de concertzaal: eenvoud als stijlkeuze.

Copland verzette zich tegen de dikke, doorlopende orkestklank van Hollywood. Hij vond dat de muziek niet elke beweging hoefde te volgen en schreef liever minder muziek, maar met een duidelijke eigen kleur. Zijn stijl is doorzichtig. Hij gebruikt **open kwinten** en kwarten: samenklanken zonder terts, die daardoor niet duidelijk majeur of mineur zijn en leeg en weids klinken. Tussen de hoge en lage instrumenten laat hij veel ruimte open, zodat je een fluit of een trompet boven een paar lage strijkers hoort zonder dat er iets tussen zit. De melodieën zijn eenvoudig en liedachtig, het tempo is meestal rustig. Zo klinkt bij Copland het platteland: veel ruimte en weinig mensen.

Copland bewerkte delen van zijn filmmuziek tot concertstukken. In *Music for Movies* (1942) bundelde hij fragmenten uit *The City*, *Of Mice and Men* en *Our Town*. Van *The Red Pony* (1949), weer naar Steinbeck, maakte hij een orkestsuite. Voor *The Heiress* (1949) van William Wyler, een kostuumdrama naar een roman van Henry James, kreeg hij in 1950 een Oscar. Ook daar liet hij horen dat een sobere, doorzichtige orkestklank genoeg is om de gevoelens van een personage te dragen.

Zijn filmwerk is niet groot in omvang, maar de invloed is groot. De open klank van Copland werd het model voor westernmuziek en voor de 'Amerikaanse' filmklank in het algemeen. Als een film een weids landschap, een boerderij of een klein stadje wil laten horen, grijpen componisten tot vandaag terug naar open kwinten, heldere koperblazers en een eenvoudige melodie. In scène 06 hoor je hoe de western dat geluid overnam.

LUISTERTIP



Aaron Copland
Film: Of Mice and Men (1939)

Hoor de ruimte tussen de instrumenten: zo klinkt het platteland.



AKTE 2 · 1944-1962

Schaduw en breedbeeld

Noir, western en epos geven Hollywood drie nieuwe muzikale gezichten.

2

SCÈNE 05 · 1944-1950 · LOS ANGELES

Film noir: chromatiek in de nacht

In 1946 zagen Franse filmcritici na de oorlog in korte tijd een reeks Amerikaanse misdaadfilms die tijdens de bezetting niet vertoond waren. Ze vielen op door hun donkere toon: nachtelijke straten, natte trottoirs, schaduwen van jaloezieën op de muur, hoofdpersonen die zich door een vrouw of door geld laten verleiden en daar niet meer uit komen. De critici noemden ze **film noir**, zwarte film. In Hollywood zelf gebruikte niemand dat woord; het was geen genre dat de studio's bewust maakten. Maar de muziek in deze films veranderde wel. Ze werd harder, onrustiger en minder romantisch.

De componist die die klank het sterkst bepaalde, was Miklós Rózsa. Hij werd in 1907 in Boedapest geboren en studeerde in Leipzig. Hij bleef zijn hele leven concertmuziek schrijven, en Hongaarse volksmuziek, met haar scherpe ritmes en modale melodieën, kleurde zijn stijl. Via Parijs kwam hij in Londen terecht, waar hij werkte voor de Hongaarse producent Alexander Korda. Met Korda's *The Thief of Bagdad* (1940), die vanwege de oorlog in Hollywood werd afgemaakt, kwam hij naar Amerika.

Voor *Double Indemnity* (1944) van Billy Wilder, over een verzekeringsagent die met een getrouwde vrouw haar man vermoordt, schreef Rózsa muziek die veel harder klonk dan het publiek van een Hollywoodfilm gewend was. Het hoofdthema is een dreigende marsfiguur in de lage strijkers en het koper, met een ritme dat voortsleept als een begrafenisstoet. Daarboven klinken scherpe, dissonante akkoorden die niet oplossen. Zo kwam een klank in de film die tot dan toe vooral in de concertzaal bestond.

Twee jaar later volgde *The Killers* (1946) van Robert Siodmak, naar een verhaal van Ernest Hemingway. Rózsa schreef er een kort, hamerend motief van vier tonen voor, dat steeds klinkt als de huurmoordenaars in beeld komen. Dat motief werd later vrijwel letterlijk de herkenningsmelodie van de politieserie *Dragnet*. In



Miklós Rózsa bij de Oscaruitreiking, 1946

LUISTERTIP



Miklós Rózsa
Film: Double Indemnity (1944)

Let op de dreigende marsfiguur en de scherpe akkoorden.

Spellbound (1945) van Hitchcock gebruikte Rózsa een theremin, een elektronisch instrument, voor de verwarde geest van de hoofdpersoon; dat verhaal komt terug in Filmrol 5.

Niet elke noirscore is hard. David Raksin schreef voor *Laura* (1944) van Otto Preminger, over een rechercheur die verliefd wordt op het portret van een vermoorde vrouw, één melancholiek thema dat bijna de hele film draagt. Raksin kleurde het steeds anders: op de piano, in de strijkers, als dansmuziek uit een radio, vervormd en dromerig als de rechercheur 's nachts alleen in haar appartement zit. Het thema zweeft harmonisch, met akkoorden die steeds een stap verschuiven en pas laat landen. Het werd zo populair dat Johnny Mercer er een tekst op schreef. Als lied werd *Laura* een jazzstandard, gespeeld en gezongen door honderden musici.

LUISTERTIP



David Raksin
Film: Laura (1944)

Eén thema, steeds anders gekleurd: van filmmuziek naar jazzstandard.

Franz Waxman, die we in scène 03 tegenkwamen, schreef in 1950 de muziek voor *Sunset Boulevard* van Billy Wilder. De film gaat over een vergeten ster uit de stomme film die in haar vervallen villa nog altijd leeft alsof het 1925 is. Waxman gaf de personages leidmotieven, zoals Steiner dat deed, maar hij vervormde ze. Voor de oude ster gebruikte hij een tango en andere dansmuziek uit de jaren twintig, die in de loop van de film steeds verwrongener klinkt, met dissonanten en vreemde instrumentcombinaties. In de laatste scène, als ze de trap afdaalt en denkt dat ze weer voor de camera staat, wordt die muziek een waanbeeld.

Zo liet de noirscore de romantiek van de Golden Age los. Ze zocht spanning in **chromatiek**, het gebruik van tonen die buiten de toonladder vallen, in lage koperblazers en in harmonieën die niet doen wat je verwacht. Het orkest bleef groot, maar het zong niet meer. Het dreigde.

SCÈNE 06 · 1939-1960 · LOS ANGELES

De western krijgt een titelsong

De western was in Hollywood vanaf het begin een van de meest gemaakte soorten film, maar lang klonk de muziek niet anders dan in andere films. Voor *Stagecoach* (1939) van John Ford bewerkte een team van arrangeurs Amerikaanse volksliedjes en cowboyliedjes tot een score, die een Oscar won. Na de oorlog kreeg de western een eigen muzikale identiteit, met **galopperende ritmes** in de strijkers en het slagwerk, koperfanfares voor de cavalerie, een gitaar bij het kampvuur, en melodieën die aan volksliedjes doen denken.



Dimitri Tiomkin, 1937

De componist die de western het sterkst bepaalde, was geen Amerikaan maar een Rus. Dimitri Tiomkin werd in 1894 geboren in het Russische keizerrijk en studeerde aan het conservatorium van Sint-Petersburg, onder anderen bij Aleksandr Glazoenov. Hij trad op als concertpianist in Berlijn en Parijs, speelde vanaf 1925 in Amerikaanse variététheaters en verhuisde na de beurskrach van 1929 naar Hollywood. Voor regisseur Frank Capra schreef hij *Lost Horizon* (1937) en *It's a Wonderful Life* (1946).

In 1952 maakte Fred Zinnemann *High Noon*, met Gary Cooper als marshal die op de dag van zijn huwelijk alleen een bende moet opwachten die met de trein van twaalf uur aankomt. De film speelt zich bijna in echte tijd af. Tiomkin schreef met tekstschrijver Ned Washington een eenvoudige ballade, *Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'*, gezongen door countryzanger Tex Ritter. Dat lied klinkt al onder de begintitels, met een paardentrot in de begeleiding, en komt daarna steeds terug: soms gezongen, soms als melodie in het orkest, langzamer of dreigender naarmate twaalf uur dichterbij komt. Eén lied wordt zo de rode draad van een hele film.

Het lied werd een hit, in de versie van Tex Ritter en in een versie van Frankie Laine. Lied en score wonnen allebei een Oscar. Voor de studio's was dat een ontdekking: een titelsong kon als single de film aanprijzen nog voordat die in de bioscoop draaide. Daarna kreeg bijna elke western een titelsong. Tiomkin schreef er zelf nog veel, onder meer voor *Rio Bravo* (1959) van Howard Hawks en *The Alamo* (1960) van John Wayne. In *Rio Bravo* klinkt steeds *El Degüello*, een dreigende trompetmelodie van Tiomkin. In de film wordt uitgelegd dat het Mexicaanse leger dit signaal bij de Alamo liet spelen, als teken dat er geen genade zou worden gegeven. Tiomkin won in totaal vier Oscars. Bij de uitreiking in 1955 voor *The High and the Mighty* bedankte hij niet zijn collega's, maar Bach, Brahms, Beethoven en Debussy.

Een ander soort westernmuziek kwam van Jerome Moross, een New Yorker die net als Copland voor het theater en de concertzaal schreef. Voor *The Big Country* (1958) van William Wyler, een western over twee families die ruzie maken om water, schreef hij een breed hoofdthema in de strijkers en het koper, boven een springerig, voortdurend doorgaand ritme dat aan een rijdende koets doet denken. De melodie heeft grote, open intervallen, en de harmonie de open klank van Copland. Het is americana in breedbeeld.

Twee jaar later zette Elmer Bernstein in *The Magnificent Seven* (1960) van John Sturges een hoofdthema neer dat de westernklank voor decennia vastlegde. Het begint met een gesyncopeerd ritme in de strijkers, waarin de accenten net naast de tel vallen, en daarboven een breed thema in de hoorns. Omdat de film in Mexico speelt, gaf Bernstein het geheel een Mexicaanse kleur, met gitaren en dansritmes. Het thema werd later bekend uit reclames voor sigaretten. Bernstein zelf, en vooral zijn jazzscores, komt terug in Filmrol 4. Een paar jaar later zou de western in Italië een heel ander geluid krijgen, met fluiten, elektrische gitaar en zweepslagen; dat verhaal volgt in Filmrol 3.

LUISTERTIP



Tex Ritter
Film: High Noon (1952)

Eén ballade als rode draad: het begin van de westernsong.

LUISTERTIP



Jerome Moross
Film: The Big Country (1958)

Springerige ritmes en open intervallen: Copland in breedbeeld.

SCÈNE 07 · 1951-1965 · HOLLYWOOD, CINECITTÀ

Epos: ouverture, pauze en veel koper

In de jaren vijftig kreeg Hollywood een nieuwe concurrent: de televisie. Steeds meer Amerikanen bleven thuis. De studio's antwoordden met wat de televisie niet kon bieden: kleur, breedbeeld,

stereogeluid en lange, dure historische films met duizenden figuranten. Veel daarvan werden opgenomen in Cinecittà, de grote filmstudio bij Rome, waar het goedkoper was. De muziek groeide mee met het formaat.

Deze films hadden vaak een vaste opbouw die uit de opera kwam. Voordat het doek openging, klonk een **ouverture**: een paar minuten muziek in een donkere zaal, waarin de belangrijkste thema's van de film na elkaar voorbijkwamen. Halverwege de film volgde een pauze, met eigen pauzemuziek, en aan het eind nog muziek terwijl het publiek de zaal verliet. Een bezoek aan zo'n film was een avondvullend evenement, en de muziek hielp om dat te laten voelen.

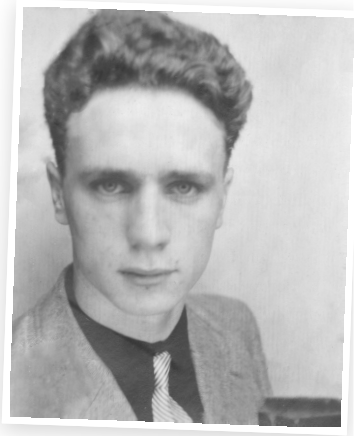
Miklós Rózsa, de componist van de noir, werd de belangrijkste componist van het epos. Voor *Quo Vadis* (1951) van MGM, over christenen in het Rome van keizer Nero, deed hij onderzoek naar de weinige melodieën die uit de Griekse en Romeinse oudheid bewaard zijn gebleven, en gebruikte die als bouwstof voor zijn eigen thema's. Zo probeerde hij een klank te maken die niet negentiende-eeuws Wenen was, maar de oudheid opriep, ook al kon niemand weten hoe die precies klonk.

Voor *Ben-Hur* (1959) van William Wyler schreef Rózsa meer dan drie uur muziek, waarvan tweeënhalf uur in de film kwam: destijds de langste filmscore die ooit was geschreven. Er zitten fanfares in voor de Romeinse legers, marsen voor de parades, koralen voor de religieuze scènes en een lyrisch liefdesthema. De beroemde wagenrennen zelf hebben geen muziek: daar hoor je alleen hoeven, wielen en het publiek. Maar voor de start trekken de wagenmenners in een parade langs het publiek, op een mars die de schaal van het decor heeft. *Ben-Hur* leverde Rózsa zijn derde Oscar op.

Alex North gaf het epos een hardere klank. Voor *Spartacus* (1960) van Stanley Kubrick, over een slavenopstand in het oude Rome, schreef hij muziek met scherpe dissonanten, onregelmatige ritmes en ongewone klankkleuren, zoals oude snaarinstrumenten en exotisch slagwerk. Zijn Rome klinkt niet plechtig maar wreed. Kubrick vroeg North later ook voor *2001: A Space Odyssey*, maar gebruikte die muziek uiteindelijk niet (zie scène 09).

Het laatste grote epos van deze periode kwam van een Fransman. Maurice Jarre werd in 1924 in Lyon geboren en studeerde aan het conservatorium van Parijs, met slagwerk als hoofdvak. Hij werkte jarenlang als muzikaal leider voor het theater van Jean Vilar en schreef muziek voor Franse films, zoals de horrorfilm *Les yeux sans visage* (1960) van Georges Franju. Toen regisseur David Lean hem vroeg voor *Lawrence of Arabia* (1962), was dat een verrassende keuze.

Jarre schreef een groot, breed hoofdthema met wijde sprongen, dat in de volle strijkers de leegte van de woestijn oproept. Daaronder liet hij zijn achtergrond als slagwerker horen: pauken, trommels en ander slagwerk geven de film zijn ritme. Voor een vreemde, zwevende klank gebruikte hij de **ondes Martenot**, een Frans elektronisch instrument uit 1928 dat met een toetsenbord of een ring



Maurice Jarre, 1950

LUISTERTIP



Miklós Rózsa
Film: Ben-Hur (1959)

Een mars voor de wagenrenners: koper op de schaal van het decor.

LUISTERTIP



Maurice Jarre
Film: Lawrence of Arabia (1962)

Een ouverture voor het doek opengaat: zoek het slagwerk en de ondes Martenot.

aan een draad wordt bespeeld en glijdende tonen kan maken. De film begint met een ouverture van een paar minuten, in een zaal waar het licht al uit is.

Lawrence of Arabia leverde Jarre een Oscar op. Voor Leans volgende film, *Doctor Zhivago* (1965), over een arts en dichter tijdens de Russische Revolutie, schreef hij een wals voor de vrouw van wie Zhivago houdt. Het thema van Lara, gespeeld door een groep balalaika's, Russische snaarinstrumenten met een driehoekige klankkast, werd een wereldhit, en de score leverde Jarre opnieuw een Oscar op. Jarre won drie Oscars, alle drie voor films van Lean. Daarmee sloot hij de periode van het grote epos af: weinig later waren zulke films te duur geworden, en kwam het publiek er niet meer massaal op af.

AKTE 3 · 1955-1976

Nieuwe zenuwen

Korte cellen, twaalftoonsreeksen en een spaarzamere score breken het studiomodel open.

3

SCÈNE 08 · 1941-1964 · NEW YORK, LOS ANGELES

Herrmann en Hitchcock



Bernard Herrmann

Bernard Herrmann werd in 1911 in New York geboren. Hij studeerde aan de Juilliard School, was ook dirigent en werkte in de jaren dertig voor de radiozender CBS. Daar schreef hij muziek voor hoorspelen, onder meer voor het Mercury Theatre van de jonge acteur en regisseur Orson Welles. Radio leerde hem kort en precies te werken: een overgang tussen twee scènes moest in een paar seconden een stemming neerzetten. Toen Welles in 1941 zijn eerste film maakte, *Citizen Kane*, nam hij Herrmann mee.

In *Citizen Kane* is al te horen hoe Herrmann anders dacht dan Steiner of Korngold. Hij hield niet van lange melodieën. Hij bouwde zijn muziek uit korte motieven, cellen van twee, drie of vier noten, die hij herhaalde, verschoof naar een andere toonhoogte en in steeds een andere kleur liet klinken. Harmonieën liet hij vaak onopgelost, zodat de spanning bleef hangen. Voor een scène waarin de vrouw van Kane, een middelmatige zangeres, een opera moet zingen, schreef hij expres een aria die te hoog voor haar ligt. Je hoort haar stem breken, en dat vertelt het verhaal.

Herrmann koos per film een eigen bezetting, en die was vaak ongewoon. In *The Day the Earth Stood Still* (1951) gebruikte hij twee theremins, een verhaal dat terugkomt in Filmrol 5. Hij weigerde het standaard studio-orkest als vanzelfsprekend te accepteren en orkestreerde, anders dan de meeste collega's, alles zelf.

Tussen 1955 en 1964 werkte Herrmann met Alfred Hitchcock aan een reeks films, van *The Trouble with Harry* (1955) tot *Marnie* (1964). In *The Man Who Knew Too Much* (1956) is hij zelfs te zien, als dirigent in de Royal Albert Hall in Londen. Een kernwerk uit die samenwerking is *Vertigo* (1958). James Stewart speelt een gepensioneerde rechercheur met hoogtevrees, die geobsedeerd raakt door een vrouw. Herrmann schreef voor de begintitels figuren van gebroken akkoorden, **arpeggio's**, die tegen elkaar in op en neer gaan, in twee lagen die niet gelijk lopen. Het effect is een draaiende

LUISTERTIP



Bernard Herrmann
Film: Vertigo (1958)

Draaiende arpeggio's die de duizeligheid van de hoofdpersoon laten horen.

spiraal, net als de duizeligheid van de hoofdpersoon en de spiralen in de titelbeelden. Voor de liefde schreef hij lange, steeds verder stijgende lijnen die doen denken aan *Tristan und Isolde* van Wagner: een verlangen dat nooit vervuld wordt.

Voor *Psycho* (1960) koos Herrmann een bezetting van alleen strijkers. Hitchcock maakte de film met een klein budget en in zwart-wit, en Herrmann vond dat de muziek bij die kale beelden moest passen. Zonder koper en hout heeft de score geen warme of glanzende kleuren. De muziek bij de begintitels is opgebouwd uit korte, jagende cellen: een fel, herhaald ritme in de violen, met scherpe accenten, en daaronder korte motieven die steeds terugkomen zonder ergens heen te gaan. Een melodie die je kunt neuriën is er niet. Het voelt als een vlucht zonder doel, en dat is precies wat de vrouw in de eerste helft van de film doet.

Bij de moord onder de douche wilde Hitchcock eerst helemaal geen muziek. Herrmann schreef toch iets, en Hitchcock gaf hem gelijk. De violen spelen schrille, herhaalde noten hoog op de snaar, die steken als het mes. Het is nauwelijks nog een melodie, eerder een geluid. Tegelijk is het een vorm van mickey-mousing, maar dan tot het uiterste doorgevoerd: de muziek volgt niet de beweging van een personage, maar de klap zelf.

Herrmanns werkwijze legde de basis voor de moderne thrillermuziek. Herhaalde cellen, onopgeloste harmonie en een kale, gerichte bezetting zijn tot vandaag de bouwstenen van spanning in film. De samenwerking met Hitchcock eindigde in 1966 met een ruzie: de studio wilde voor *Torn Curtain* een moderne, popachtige score, Herrmann schreef wat hij zelf wilde, en Hitchcock verwierp de muziek. Daarna werkte Herrmann vooral in Europa, tot jonge Amerikaanse regisseurs hem terughaalden (zie scène 10).

LUISTERTIP



Bernard Herrmann
Film: Psycho (1960)

Alleen strijkers: korte, jagende cellen in plaats van een melodie.

SCÈNE 09 · 1955-1980 · LOS ANGELES

Twaalf tonen in Hollywood

In de concertzaal had Arnold Schönberg al in de jaren twintig de **twaalftoonstechniek** ontwikkeld. Een componist zet alle twaalf tonen van het octaaf in een vaste volgorde, de reeks, en bouwt daarmee zowel melodieën als akkoorden. Omdat geen enkele toon vaker voorkomt dan de andere, is er geen grondtoon en geen toonsoort. De muziek is **atonaal**. Schönberg woonde vanaf 1934 zelf in Los Angeles en gaf er les, maar de filmstudio's hielden die taal lang buiten de deur. Pas vanaf het midden van de jaren vijftig kwam de moderne concertmuziek de film in.



Jerry Goldsmith

Een van de eersten was Leonard Rosenman. Hij werd in 1924 in New York geboren en studeerde compositie bij onder anderen Schönberg en Roger Sessions. Hij gaf pianoles aan de jonge acteur James Dean, en via Dean kwam hij bij regisseur Elia Kazan terecht, die hem vroeg voor *East of Eden* (1955). Die score heeft nog een herkenbare melodie, maar daaronder schuurt de harmonie:

akkoorden met tonen die niet bij elkaar lijken te horen, ritmes die haperen. De onrust van de jonge hoofdpersoon, gespeeld door Dean, zit in de begeleiding.

Hetzelfde jaar schreef Rosenman de muziek voor *The Cobweb* (1955) van Vincente Minnelli, een film die zich afspeelt in een psychiatrische kliniek. Die score geldt als de eerste twaalftoonscore van Hollywood: een grote studiofilm met muziek die grotendeels op reeksen is gebouwd. Ook *Rebel Without a Cause* (1955) van Nicholas Ray, weer met James Dean, heeft scherpe dissonanten en schokkende ritmes. Rosenman liet horen dat moderne muziek niet alleen in de concertzaal thuishoorde, maar psychische spanning op het scherm heel direct kon overbrengen.

De componist die deze taal het verst doorvoerde, was Jerry Goldsmith. Hij werd in 1929 in Los Angeles geboren, volgde als student de lessen van Miklós Rózsa en begon bij de radio en de televisie van CBS. Voor *Freud* (1962) van John Huston, over de jonge Sigmund Freud, schreef hij dissonante, atonale muziek, met zwevende klanken voor het onderbewuste. Voor *Planet of the Apes* (1968) van Franklin J. Schaffner ging hij nog verder. De muziek is atonaal, met veel slagwerk, waaronder ongewone instrumenten zoals roestvrijstalen mengkommen uit Goldsmiths eigen keuken. De blazers gebruiken speeltechnieken die je in een studio-orkest niet verwachtte: hoornisten draaien hun mondstuk om en blazen alleen lucht door het instrument, zodat er een rauw, dierlijk geluid ontstaat. In de jachtscène, waarin de apen mensen opjagen, klinkt de muziek zelf als een opgejaagd dier.

In hetzelfde jaar ging Stanley Kubrick nog een stap verder, door helemaal geen filmcomponist te gebruiken. Voor *2001: A Space Odyssey* (1968) had hij Alex North gevraagd, maar tijdens de montage gebruikte Kubrick bestaande muziek als tijdelijke begeleiding, en die beviel hem zo goed dat hij haar hield. North hoorde pas bij de première dat zijn score niet in de film zat. Naast *Also sprach Zarathustra* van Richard Strauss en *An der schönen blauen Donau* van Johann Strauss koos Kubrick werken van de Hongaarse componist György Ligeti, waaronder *Atmosphères* (1961). Dat stuk heeft geen melodie en geen ritme. Het bestaat uit klankvlakken: **clusters**, akkoorden van dicht naast elkaar liggende tonen, die langzaam van kleur en dichtheid veranderen. Bij Kubrick werd het de klank van de ruimte en van het onbekende.

Kubrick bleef zo werken. Voor *The Shining* (1980) gebruikte hij opnieuw muziek van Ligeti, en daarnaast van de Poolse componist Krzysztof Penderecki en van Béla Bartók. Clusters, **glissandi** (glijdende tonen zonder vaste toonhoogte) en atonaliteit werden zo de klank van angst, waanzin en het onbekende. Wat in de concertzaal vaak als moeilijk gold, werkte in de bioscoop direct: het publiek hoefde er niets van te weten om het te voelen. De elektronische kant van dit verhaal volgt in Filmrol 5.

LUISTERTIP



London Sinfonietta & John Adams
Film: East of Eden (1955)

Moderne harmonie in een studiofilm: onrust onder de melodie.

LUISTERTIP



Jerry Goldsmith
Film: Planet of the Apes (1968)

Percussie en blazers met vreemde speeltechnieken: muziek als opgejaagd dier.

LUISTERTIP



György Ligeti
Film: 2001: A Space Odyssey (1968)

Geen melodie, alleen een klankveld: concertmuziek als ruimte.

SCÈNE 10 · 1967-1976 · LOS ANGELES, NEW YORK

New Hollywood: de score wordt spaarzaam

Eind jaren zestig zat Hollywood in een crisis. De grote, dure films brachten niet meer genoeg op, het studiosysteem met vaste contracten was uit elkaar gevallen, en het publiek was jonger geworden. De studio's gaven daarom jonge regisseurs meer vrijheid, zoals Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman en Roman Polanski. Hun films waren persoonlijker en rauwer, vaak gefilmd op straat in plaats van in de studio. Deze periode heet **New Hollywood**. De muziek veranderde mee. Soms kwam die uit de popmuziek, zoals de liedjes van Simon & Garfunkel in *The Graduate* (1967) (zie Filmrol 4). Soms kwam ze juist uit een sobere, Europese hoek.

Voor *The Godfather* (1972) vroeg Coppola de Italiaanse componist Nino Rota, die bekend was van zijn werk met Federico Fellini (Rota zelf: zie Filmrol 3). Rota schreef een melancholieke wals in mineur, die de film opent met één eenzame trompet. Er is geen groot orkest dat een familiesaga aankondigt, alleen een stem die klinkt als een herinnering aan Sicilië. Het liefdesthema van de film bleek een bewerking van muziek die Rota eerder voor een Italiaanse komedie had geschreven, en daarom mocht de score niet meedingen naar een Oscar. Voor het vervolg, *The Godfather Part II* (1974), kreeg Rota die Oscar wel, samen met Carmine Coppola, de vader van de regisseur.

Ook Jerry Goldsmith, de modernist uit scène 09, werkte in deze jaren met kleine, gerichte middelen. Voor *Chinatown* (1974) van Polanski, een detectivefilm in het Los Angeles van de jaren dertig, verving hij op korte termijn een afgewezen score van een andere componist, en schreef hij in ongeveer tien dagen nieuwe muziek. Hij koos een ongewone bezetting: strijkers, piano's, harpen en één solotrompet, gespeeld door studiomuzikant Uan Rasey. De piano's en harpen maken ritselende, glinsterende klanken, de trompet speelt een loom, melancholiek thema dat aan de jazz van de jaren dertig doet denken. Eén solo-instrument draagt de eenzaamheid van de hoofdpersoon.

David Shire werd in 1937 in Buffalo geboren, studeerde aan Yale en schreef eerst vooral musicals, samen met tekstschrijver Richard Maltby Jr. Hij was getrouwd met actrice Talia Shire, de zus van Coppola, en zo kwam hij bij *The Conversation* (1974) terecht. Gene Hackman speelt daarin een afluisterspecialist, een eenzame, achterdochtige man die in zijn vrije tijd saxofoon speelt bij platen. Shire schreef een score voor bijna alleen solopiano: een sober, jazzy thema dat telkens terugkomt, soms vervormd. De muziek is net zo eenzaam als de man in beeld, en net zo terughoudend.

In hetzelfde jaar maakte Shire voor *The Taking of Pelham One Two Three* (1974), over de kaping van een metrotrein in New York, iets heel anders: een funky score met koper, drums en elektrische bas, gebouwd op twaalftoonsreeksen. De hoekige, dissonante koperlijnen klinken als moderne concertmuziek, maar de baslijn en de drums



David Shire

LUISTERTIP



Nino Rota
Film: The Godfather (1972)

Eén eenzame trompet opent een familiesaga.

LUISTERTIP



David Shire
Film: The Conversation (1974)

Solopiano, net zo eenzaam als de afluisteraar in beeld.

groeven als funk. Twaalftoonstechniek werd hier stadse misdaadmuziek. Voor *All the President's Men* (1976) van Alan J. Pakula, over de journalisten die het Watergate-schandaal onthulden, deed Shire het tegenovergestelde. De film heeft heel weinig muziek. Shire koos ervoor om de spanning over te laten aan de dialogen, de typemachines en de stilte, en alleen op een paar plekken een spaarzame, onderhuidse klank toe te voegen.

De laatste score in dit hoofdstuk is van Bernard Herrmann, die na zijn breuk met Hitchcock door jonge regisseurs werd teruggehaald. Hij werkte met Brian De Palma aan *Sisters* (1972) en *Obsession* (1976), en met Martin Scorsese aan *Taxi Driver* (1976). Die film gaat over een eenzame taxichauffeur in het nachtelijke New York, gespeeld door Robert De Niro, die langzaam ontspoort. Herrmann schreef een loom, zwoel thema voor altsaxofoon, met de sfeer van een nachtclub, en zette daar dreigend, laag koper en harde slagen in het slagwerk tegenover. De twee kanten van de hoofdpersoon, verlangen en geweld, klinken zo naast elkaar. Herrmann rondde de opnamen af en overleed op 24 december 1975, een paar maanden voordat de film uitkwam.

In de films van New Hollywood werd de score vaker een spaarzame kleur dan een groot, doorlopend tapijt. Eén trompet, een solopiano, een saxofoon of zelfs stilte deed het werk dat vroeger een heel orkest deed. Maar het grote orkest was niet weg. In 1975 schreef John Williams voor *Jaws* van Steven Spielberg een score die weer helemaal op het symfonieorkest leunde, en twee jaar later volgde *Star Wars*, met leidmotieven en fanfares die rechtstreeks teruggaan op Korngold en Steiner. Dat verhaal begint in Filmrol 7.

LUISTERTIP



Bernard Herrmann
Film: Taxi Driver (1976)

Zwoele saxofoon tegen dreigend koper: Herrmanns afscheid.

Begrippen

Studiosysteem
Hollywoodstudio's met eigen orkesten, muziekafdelingen en componisten in vaste dienst.

Underscore
Muziek die alleen de kijker hoort, niet de personages in de film.

Leidmotief
Kort thema dat bij een personage, plek of idee hoort en steeds terugkomt.

Mickey-mousing
Muziek die de actie in beeld tel voor tel nabootst.

Click track
Tikkend metronoomsignaal bij de opname, afgestemd op de lengte van het beeld.

Orkestrator
Musicus die de schets van de componist uitwerkt voor het volledige orkest.

Main title
Muziek onder de begintitels; zet de toon van de film.

Newman-sound
Warme, glanzende strijkersklank die Alfred Newman bij Fox ontwikkelde.

Open kwinten
Samenklanken zonder terts; klinken leeg en weids, typisch voor americana.

Titelsong
Lied onder de begintitels dat als single de film aanprijst, zoals bij High Noon.

Ouverture en pauzemuziek
Muziek voor het begin en tijdens de pauze van lange epossen, zoals in de opera.

Ondes Martenot
Frans elektronisch instrument uit 1928 met glijdende, zwevende tonen.

Twaalftoonstechniek
Componeren met een reeks van alle twaalf tonen, zonder grondtoon.

Cluster
Akkoord van dicht naast elkaar liggende tonen; klinkt als een dichte klankvlek.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

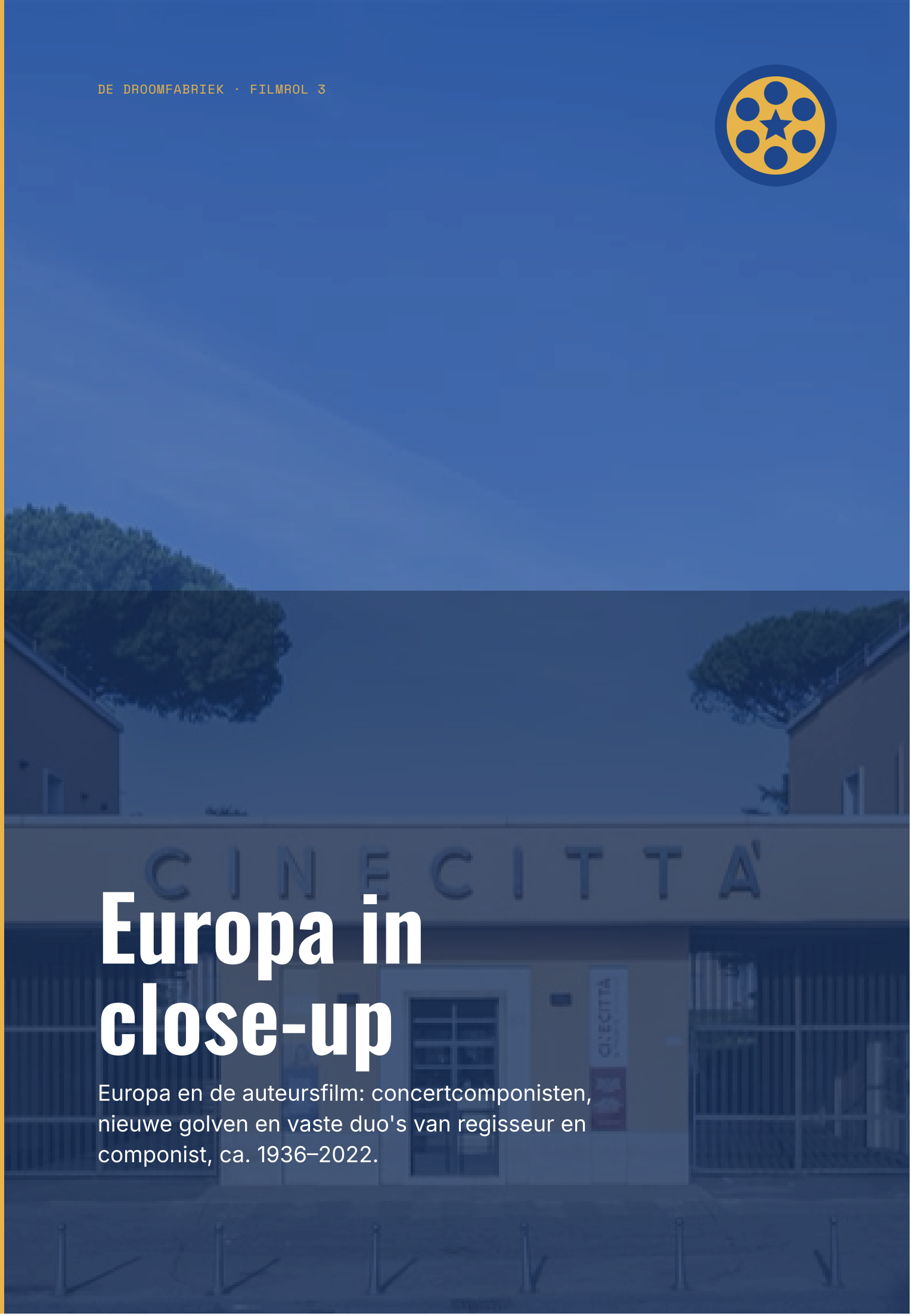
Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 2: Het studio-orkest
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music.

DE DROOMFABRIEK · FILMROL 3



Europa in close-up

Europa en de auteursfilm: concertcomponisten, nieuwe golven en vaste duo's van regisseur en componist, ca. 1936–2022.

In Hollywood was filmmuziek een vak apart. De grote studio's hadden een eigen muziekafdeling met vaste componisten, arrangeurs, orkestrators en een studio-orkest (zie Filmrol 2). In Europa lag dat anders. Er waren minder grote studio's, en wie een film van muziek wilde voorzien, vroeg vaak een componist die ook voor de concertzaal, het theater of de radio schreef. Die componisten zagen een filmscore niet als bijwerk. Ze schreven muziek die ook zonder beeld moest kunnen klinken, en maakten er na de première vaak een concertstuk van.

Na de Tweede Wereldoorlog veranderde de Europese film ingrijpend. Italiaanse regisseurs filmden op straat, Franse critici pakten zelf de camera op, en in Polen en Tsjechoslowakije maakte een jonge generatie films die niet meer pasten in de staatskunst. Daaruit groeide de **auteurstheorie**: het idee dat de regisseur de eigenlijke auteur van een film is, zoals een schrijver de auteur van een roman. Een film van een auteur moest persoonlijk klinken. Dat veranderde ook de muziek. In plaats van een groot orkest dat elke emotie onderstreept, kwam er ruimte voor één melodie, een jazzgroep, een klein ensemble of een lange stilte.

Wie een persoonlijke film maakt, wil een componist die die persoonlijke taal kent. Zo ontstonden de vaste duo's van regisseur en componist: Federico Fellini en Nino Rota, Sergio Leone en Ennio Morricone, Krzysztof Kieślowski en Zbigniew Preisner, Theo Angelopoulos en Eleni Karaindrou, Paul Verhoeven en Rogier van Otterloo. Ook in Amerika ontstond buiten de grote studio's zo'n traditie, met de broers Coen en Carter Burwell. In zulke duo's is de muziek soms al klaar voordat er gefilmd wordt, en bepaalt ze mee hoe lang een shot duurt.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 3.

AKTE 1 · 1936-1979

Concertzaal en studio

Britse concertcomponisten, Hammer-horror en de Italiaanse naoorlogse film.

1

SCÈNE 01 · 1936-1955 · LONDEN, DENHAM, EALING

Suites voor de concertzaal

In 1936 opende de Hongaars-Britse producent Alexander Korda een groot studiocomplex in Denham, ten westen van Londen. Zijn muzikaal leider was de jonge dirigent Muir Mathieson. Mathieson had een duidelijk plan: hij wilde dat bekende Britse concertcomponisten voor de film gingen schrijven. Hij benaderde componisten die nog nooit een filmscore hadden gemaakt, legde hun uit hoe het werkte en dirigeerde zelf de opnamen. Na de oorlog werd hij muzikaal leider van de Rank Organisation. Bij de Ealing-studio's volgde muzikaal leider Ernest Irving dezelfde aanpak.

Een van de eersten was Arthur Bliss. Hij schreef de muziek voor *Things to Come* (1936), een sciencefictionfilm naar een verhaal van H.G. Wells over een wereldoorlog en de toekomstige stad die daarna wordt gebouwd. Bliss schreef een stevige orkestpartituur met een mars als middelpunt. Die mars werd een geliefd concertstuk, los van de film. Daarmee was het patroon gezet. Uit veel Britse filmscores werd na de première een **suite** gemaakt: een reeks fragmenten uit de score, bewerkt en aan elkaar gezet zodat ze in de concertzaal als zelfstandig orkeststuk werken.

William Walton werkte het meest met acteur en regisseur Laurence Olivier. Voor diens Shakespeare-verfilming *Henry V* (1944), gemaakt midden in de oorlog, schreef hij een score vol plechtige marsen en oude muziek. Ralph Vaughan Williams wees hem op melodieën die hij zelf eerder had gebruikt, zoals het middeleeuwse *Agincourt Song*, het oude Franse marslied *Réveillez-vous, Picards* en een mars van William Byrd. Walton verwerkte ook melodieën uit de *Chants d'Auvergne* van Joseph Canteloube, Franse volksliederen in een orkestbewerking. De charge van de Franse ruiters bij Agincourt is één lange opbouw: de paarden gaan van stap over in draf en galop, en de muziek neemt de plaats in van het strijdgeluid, tot de Engelse boogschutters hun eerste pijlen afschieten. Walton schreef daarna ook *Hamlet* (1948) en *Richard III* (1955) voor Olivier.



Ralph Vaughan Williams

LUISTERTIP



Arthur Bliss
Film: Things to Come (1936)

Een filmmars die de concertzaal haalde.

Ralph Vaughan Williams was bijna zeventig toen Mathieson hem in 1940 overhaalde om mee te werken aan *49th Parallel* (1941), een oorlogsfilm van Michael Powell. Hij bleek er plezier in te hebben. Zijn bekendste filmwerk werd *Scott of the Antarctic* (1948), over de mislukte poolexpeditie van Robert Falcon Scott. Voor de lege ijsvlakte zocht hij ongewone klanken: een sopraan die zonder tekst zingt, een vrouwenkoor, een orgel en een **windmachine**, een trommel met stof eromheen die bij het draaien het geluid van gierende wind maakt. Zijn harmonie is **modaal**: hij gebruikt toonladders als het dorisch en het aeolisch, die ouder zijn dan het gewone majeur en mineur. Dat geeft de muziek een ernstige, wat ouderwetse kleur, verwant aan het Engelse volkslied. Vaughan Williams vond het materiaal te goed om bij de film te laten. Hij werkte het om tot zijn zevende symfonie, de *Sinfonia antartica* (1952).

Ook buitenlandse componisten schreven voor Britse films. De Fransman Georges Auric, lid van de groep Les Six en vriend van Jean Cocteau, had in Frankrijk de dromerige muziek bij Cocteaus sprookjesfilm *La belle et la bête* (1946) geschreven. Voor de Ealing-studio's klonk hij heel anders: licht, snel en geestig, bij komedies als *Passport to Pimlico* (1949) en *The Lavender Hill Mob* (1951). Hij liet zien dat een concertcomponist ook voor een populaire komedie kon schrijven zonder zijn vakmanschap op te geven.

Het model had ook een keerzijde. Concertcomponisten wilden ruimte, en een filmstudio wilde vooral een film die werkte. Dat werd pijnlijk duidelijk bij *Battle of Britain* (1969). Walton schreef de muziek, maar de studio vond die te kort voor een soundtrackalbum en liet bijna de hele score vervangen door muziek van Ron Goodwin. Alleen Waltons *Battle in the Air*, bij een luchtgevecht, bleef in de film. Het tijdperk waarin een concertcomponist de toon van een Britse film bepaalde, was toen al voorbij.

LUISTERTIP



BBC Philharmonic & Rumon Gamba (Ralph Vaughan Williams)
Film: Scott of the Antarctic (1948)

Hoor de ijsvlakte: windmachine, koor zonder tekst en orgel.

SCÈNE 02 · 1955-1968 · BRAY STUDIOS, LONDEN

Dra-cu-la: Hammer-horror

Halverwege de jaren vijftig vond een kleine Britse filmmaatschappij een gat in de markt. Hammer Films maakte in Bray Studios, een oud landhuis aan de Theems, horrorfilms in felle kleuren, met bloed dat echt rood was. Dat was nieuw: de Amerikaanse horrorfilms van de jaren dertig waren zwart-wit en suggereerden meer dan ze lieten zien. Hammer had weinig geld, maar wel een muzikaal leider met een eigen smaak. John Hollingsworth gaf de opdrachten bij voorkeur aan jonge, moderne concertcomponisten, die in de concertzaal weinig verdienden.



Christopher Lee als Dracula (Hammer, 1958)

De vaste componist werd James Bernard. Hij had gestudeerd aan het Royal College of Music en was assistent geweest van Benjamin Britten. Voor *The Quatermass Xperiment* (1955), een sciencefictionhorror, schreef hij muziek voor alleen strijkers en slagwerk. Zonder houtblazers en koper klinkt het orkest kaal en

scherp. Daarna schreef hij *The Curse of Frankenstein* (1957) en *Dracula* (1958), met Christopher Lee als de graaf. Bernard bleef tot in de jaren zeventig voor Hammer schrijven.

Het Dracula-motief is eenvoudig en daardoor sterk. Het bestaat uit drie zware noten die het ritme van de naam volgen: Dra-cu-la. Bernard laat het motief vooral door het koper spelen, met pauken eronder, en zet het tegen dissonante strijkers en jagende figuren. Er is weinig subtiliteit: de muziek is luid en direct, en wil dat de zaal schrikt. Elke keer dat de graaf in beeld komt, keert het motief terug. Zo werkt het als **leidmotief**, een vast muzikaal idee dat bij een personage hoort.

Hollingsworth werkte ook met componisten die veel radicaler schreven. Elisabeth Lutyens, dochter van de architect Edwin Lutyens, was een van de eerste Britse componisten die de **twaalftoontechniek** gebruikten. Bij die techniek zet een componist alle twaalf tonen van het octaaf in een vaste volgorde, de reeks, en bouwt daar het hele stuk uit op. Geen toon krijgt voorrang, dus er is geen grondtoon en geen toonsoort. In het Britse concertleven van de jaren vijftig kreeg Lutyens met die muziek weinig kansen. Ze verdiende haar geld met filmmuziek.

LUISTERTIP



James Bernard
Film: Dracula (1958)

Zing de drie noten mee: Dra-cu-la.

Voor horror bleek haar taal heel bruikbaar. In *Paranoiac* (1963), een psychologische thriller van Hammer, horen we atonale lijnen zonder rustpunt en harde **clusters**, akkoorden van tonen die vlak naast elkaar liggen. Er is geen melodie om te onthouden, en dat is juist de bedoeling: de luisteraar vindt nergens houvast. Lutyens schreef ook voor de concurrent Amicus, onder meer *Dr. Terror's House of Horrors* en *The Skull* (beide 1965).

LUISTERTIP



Elisabeth Lutyens
Film: Paranoiac (1963)

Atonale lijnen en clusters: twaalftoonsmuziek als angstmachine.

Een derde richting kwam van Tristram Cary, een pionier van de elektronische muziek in Engeland. Hij schreef voor Hammer *Quatermass and the Pit* (1967), met klanken die hij zelf in zijn studio maakte. Hoe elektronische klank daarna de film binnenkwam, staat in Filmrol 5. Hammer laat zien dat de goedkope genrefilm in Engeland een plek werd waar moderne compositietechnieken een groot publiek bereikten, lang voordat dat publiek ze in de concertzaal wilde horen.

SCÈNE 03 · 1945-1953 · ROME

Neorealisme: melodie bij de straat

In 1945 lag Italië in puin. De grote filmstudio Cinecittà in Rome was beschadigd en werd gebruikt als vluchtelingenkamp. Regisseurs die toch films wilden maken, gingen de straat op. Ze filmden in echte huizen en straten, vaak met **lekenacteurs**, mensen zonder acteeropleiding, en met heel weinig geld. Hun onderwerp was het gewone leven na de oorlog: werkloosheid, armoede, kinderen op straat. Die stroming heet het **neorealisme**. Roberto Rossellini maakte *Roma città aperta* (1945), over het verzet in het bezette Rome. De muziek kwam van zijn broer, de componist Renzo Rossellini.



Vittorio De Sica

Vittorio De Sica, oorspronkelijk een populaire filmacteur, werd de andere grote naam. Zijn vaste componist was Alessandro Cicognini, geboren in Pescara. Samen maakten ze *Sciuscià* (1946), over twee schoenpoetsjongens in Rome, *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951) en *Umberto D.* (1952). In *Ladri di biciclette* vindt een werkloze man eindelijk werk als aanplakker, maar daarvoor heeft hij een fiets nodig. Op de eerste dag wordt die fiets gestolen. Samen met zijn zoontje zoekt hij de hele stad af.

Je zou bij zulke films sobere muziek verwachten, of helemaal geen muziek. Cicognini koos iets anders. Hij schreef melodieuze muziek met een duidelijk sentiment: een eenvoudig thema, zingende strijkers, warme harmonieën. Die muziek benadrukt het verdriet van de personages en maakt een kleine, alledaagse scène groter. Dat lijkt de koele blik van de camera tegen te spreken. Toch gaf de muziek de harde verhalen ook een menselijke warmte, en maakte ze voor een groot publiek toegankelijk.

Tegenover die muziek staan lange scènes waarin geen noot klinkt. Dan horen we alleen de stad: verkeer, stemmen, voetstappen, de regen. Het contrast tussen die twee lagen is kenmerkend voor de neorealistische film. De straatgeluiden zeggen: dit is echt. De muziek zegt: dit is erg. De regisseur kan per scène kiezen welke van de twee hij laat spreken, en de stilte maakt de muziek daarna des te sterker.

Cicognini schreef niet alleen drama. Hij maakte ook de muziek bij de populaire Don Camillo-komedies, over een dorpspastoor en een communistische burgemeester, en bij *Stazione Termini* (1953) van De Sica. Het neorealisme zelf duurde maar een jaar of tien. Toch bleef er iets van over in de Italiaanse filmmuziek: het vertrouwen in een eenvoudige, zingende melodie die het publiek na de film kan neuriën. Daarop bouwden Nino Rota en Ennio Morricone verder.

LUISTERTIP



Alessandro Cicognini
Film: Ladri di biciclette (1948)

Een warme melodie bij een harde werkelijkheid.

SCÈNE 04 · 1952-1979 · ROME

Rota: circus, wals en weemoed

In de jaren vijftig groeiden twee Italiaanse regisseurs uit het neorealisme naar een persoonlijke, poëtische stijl. Luchino Visconti maakte grote, rijk aangeklede films over de adel en de geschiedenis. Federico Fellini maakte films die steeds meer op dromen gingen lijken, vol circusartiesten, clowns, processies en feesten. Beiden werkten met dezelfde componist: Nino Rota.

Rota kwam uit Milaan en was een wonderkind. Op zijn elfde schreef hij al een oratorium. Hij studeerde in Milaan en Rome, en daarna aan het Curtis Institute in Philadelphia. Hij bleef zijn hele leven ook opera's, concerten en kamermuziek schrijven en was directeur van het conservatorium van Bari. Vanaf *Lo sceicco bianco* (1952) schreef hij de muziek voor alle films van Fellini, tot *Prova d'orchestra* (1979). Ze werkten bijna dertig jaar samen.

Rota's Fellini-muziek leent van de straat en de kermis: het circus, de dorpsfanfare, de music hall, de wals en het marsje. Hij gebruikt eenvoudige harmonieën en melodieën die je meteen kunt zingen.



Nino Rota

Toch klinkt bijna alles dubbelzinnig. Een vrolijke mars in een te langzaam tempo wordt weemoedig, een wals in mineur klinkt als een herinnering. Dat paste bij Fellini, wiens personages vaak feest vieren terwijl ze verloren zijn.

In *La strada* (1954) reist de ruwe kermisartiest Zampanò met de naïeve Gelsomina langs de dorpen. Hij leert haar trom en trompet spelen. Het hoofdthema hoort ze eerst van een koorddanser die het op een klein viooltje speelt. Daarna speelt ze het zelf op haar trompet, steeds weer. Het thema wordt het hart van haar personage. Aan het eind, jaren later, hoort Zampanò een vrouw de melodie zingen en hoort hij wat er met Gelsomina is gebeurd. De muziek doet hier wat de dialoog niet kan: ze draagt een herinnering van het ene deel van de film naar het andere.

LUISTERTIP



Nino Rota
Film: La strada (1954)

Een trompetmelodie als het hart van een personage.

In *La dolce vita* (1960) en *8½* (1963) wordt de muziek steeds meer een deel van Fellini's droomwereld. *8½* gaat over een regisseur die geen idee meer heeft voor zijn volgende film. Aan het slot komen alle personages uit zijn leven samen op een groot podium. Ze lopen hand in hand in een kring, op een circusmars van Rota. Het is een afscheid en een feest tegelijk. De mars heeft het snelle tempo en de heldere fanfareklank van het circus, maar de herhaling maakt het slot ook ontroerend.

LUISTERTIP



Nino Rota
Film: 8½ (1963)

Circusmars als slot: alle personages lopen nog één keer voorbij.

Voor Visconti schreef Rota heel andere muziek. In *Il Gattopardo* (1963), over een Siciliaanse prins in de tijd van de Italiaanse eenwording, klinkt een breed romantisch orkest. Voor de lange balscène aan het eind bewerkte Rota onder meer een onbekende wals van Giuseppe Verdi. Hier is de muziek geen commentaar, maar de klank van een wereld die verdwijnt.

Wereldfaam kwam met een Amerikaanse film: *The Godfather* (1972) van Francis Ford Coppola. De wals van die film werd overal gespeeld. Toch werd de score uitgesloten van de Oscars, omdat Rota een thema had hergebruikt uit zijn eigen muziek bij de Italiaanse komedie *Fortunella* (1958). Voor *The Godfather Part II* won hij in 1975 wel de Oscar (zie ook Filmrol 2).

AKTE 2 · 1957-1975

Alles kan anders

Spaghettiwestern, nouvelle vague, wereldhits uit Frankrijk en Griekenland en de Oost-Europese golven vinden een nieuwe klank.

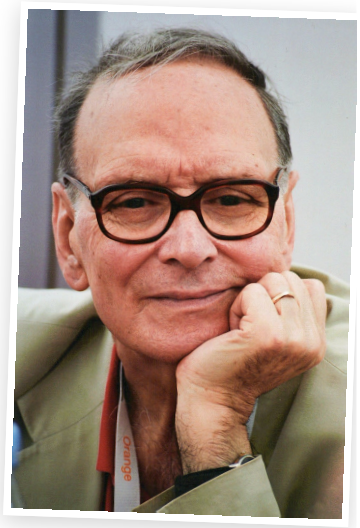
2

SCÈNE 05 · 1964-1975 · ROME, ALMERÍA

Fluiten, zweepslag en coyote

Begin jaren zestig liep de Amerikaanse western terug. Italiaanse producenten zagen een kans. Ze maakten westerns in Italië en vooral in de woestijn van Almería in Zuid-Spanje, die op het Amerikaanse zuidwesten leek. De films waren goedkoper, harder en cynischer dan de Amerikaanse: de held is een huurling die voor geld schiet, en de stad is vuil en corrupt. Ze kregen de spottende naam **spaghettiwestern**. Vergelijk ze met de Hollywoodwestern in Filmrol 2, scène 06.

De componist die er een eigen klank voor vond, was Ennio Morricone uit Rome. Hij was opgeleid als trompettist en studeerde compositie bij Goffredo Petrassi aan het conservatorium Santa Cecilia. Om geld te verdienen werkte hij als arrangeur van popliedjes voor de radio en de platenmaatschappij RCA. Daar leerde hij hoe je met een paar ongewone klanken een liedje herkenbaar maakt. Regisseur Sergio Leone was een oude klasgenoot van hem van de lagere school. In 1964 vroeg Leone hem voor *Per un pugno di dollari*, met Clint Eastwood als de naamloze huurling. Om de film internationaal te verkopen, stonden de makers op de aftiteling met Engelse schuilnamen. Morricone heette er Dan Savio.



Ennio Morricone

Leone wilde iets in de stijl van de Amerikaanse westerns. Morricone deed het anders. Naast het orkest zette hij een gefloten melodie, een elektrische gitaar met veel galm, zweepslagen, klokken, een mondharp en een mannenkoor dat korte kreten roept. Het fluiten kwam van zijn jeugdvriend Alessandro Alessandroni, die in latere westerns ook gitaar speelde. Elk geluid kreeg een eigen rol, bijna als een personage. De muziek is geen achtergrond, maar trekt de aandacht naar zich toe, en geeft de stille, harde hoofdpersoon een ironische ondertoon.

In *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) ging Morricone verder. Het hoofdthema begint met een tweetonige roep die klinkt als het huilen van een coyote. Elk van de drie hoofdpersonen krijgt een eigen

klankkleur voor die roep: een fluit voor Blondie, de rol van Clint Eastwood, een ocarina voor Angel Eyes en menselijke stemmen voor Tuco. Daarna volgen een galopperend ritme, de elektrische gitaar, trompetten, fluiten en het koor. Het stuk is kort en bestaat uit losse blokken, bijna als een collage.

Leone en Morricone werkten op een manier die in Hollywood zelden voorkwam. Morricone schreef een deel van de muziek vóór de opnamen. Leone liet die muziek op de set afspelen, zodat de acteurs en de camera erop konden bewegen. Bij *C'era una volta il West* (1968) ging dat het verst. Omdat Leone de muziek niet wilde afbreken, liet hij de scènes langer duren. Morricone zei later dat de films daardoor zo traag zijn. Het lange zwijgen, de close-ups van ogen en het langzame opbouwen van een duel horen bij die muziek.

In *C'era una volta il West* heeft elke hoofdpersoon een eigen thema. De naamloze schutter die Harmonica heet, speelt zelf mondharmonica: een schrille, steeds herhaalde frase die pas in de laatste flashback betekenis krijgt. Het thema van Jill, de vrouw die een nieuw leven in het Westen zoekt, zingt sopraan Edda Dell'Orso zonder woorden boven het orkest.

Andere componisten volgden. Luis Bacalov, een Argentijn die in Rome werkte, schreef de muziek voor *Django* (1966) van Sergio Corbucci. Zijn score is traditioneler dan die van Morricone, met veel koper en orkest. Opvallend is de titelsong, in het Engels gezongen door Rocky Roberts. Zo'n lied over de held werd het visitekaartje van de spaghettiwestern. Quentin Tarantino gebruikte het later opnieuw in *Django Unchained* (2012). Riz Ortolani schreef onder meer de muziek voor *I giorni dell'ira* (1967).

Morricone schreef in zijn leven ruim vierhonderd filmscores, niet alleen westerns. Hij werkte ook voor politieke films, drama's en de Italiaanse moordthrillers die **giallo** heten (zie Filmrol 5). In 2007 kreeg hij een ere-Oscar voor zijn hele werk. In 2016 won hij, op zijn zevenentachtigste, de Oscar voor *The Hateful Eight* van Tarantino.

LUISTERTIP



Ennio Morricone
Film: Il buono, il brutto, il cattivo (1966)

Tel de klankbronnen: stem, fluit, gitaar, koor, schoten.

LUISTERTIP



Ennio Morricone
Film: C'era una volta il West (1968)

Let op de schrille mondharmonica: het thema van een personage dat nauwelijks praat.

LUISTERTIP



Luis Bacalov
Film: Django (1966)

De titelsong als visitekaartje van de spaghettiwestern.

SCÈNE 06 · 1958-1973 · PARIJS

Nouvelle vague: Delerue en Legrand

Eind jaren vijftig gingen in Parijs een paar jonge filmcritici zelf films maken. François Truffaut, Jean-Luc Godard en hun collega's hadden geschreven voor het tijdschrift *Cahiers du cinéma*, waar de auteurstheorie werd uitgewerkt. Ze vonden de gewone Franse film stijf en ouderwets. Hun eigen films waren goedkoop, opgenomen op locatie met een lichte camera, en vrij van vorm: sprongen in de montage, acteurs die in de camera kijken, verhalen zonder netjes einde. Deze beweging heet de **nouvelle vague**, de nieuwe golf. Ook de muziek werd vrijer. De jazz van Miles Davis bij *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) en van Martial Solal bij *À bout de souffle* (1960) komt aan bod in Filmrol 4.



Georges Delerue

De componist die het vaakst met de nieuwe regisseurs werkte, was Georges Delerue uit Roubaix. Hij studeerde aan het conservatorium van Parijs, onder meer bij Darius Milhaud. Voor Truffaut schreef hij *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1962) en later *La nuit américaine* (1973). Delerue schreef lyrisch en melodieus, vaak voor een kleine bezetting of een strijkorkest, soms in een stijl die aan barokmuziek doet denken.

Voor Godard maakte hij *Le mépris* (1963), over een schrijver die een filmscenario moet bewerken en daarbij zijn vrouw Camille verliest. Delerue schreef een traag, treurig thema voor strijkers. Godard gebruikte het niet zoals Hollywood dat zou doen, als steun onder een emotionele scène. Hij liet het steeds opnieuw opkomen, op onverwachte momenten, en soms midden in een zin weer afbreken. Door die herhaling wordt het thema een soort refrein van het verlies. Het klinkt na een tijd als een gedachte die niet weggaat. Muziek is hier een filmisch middel van de regisseur, net als de montage.

LUISTERTIP



Georges Delerue
Film: Le mépris (1963)

Let op hoe vaak dit thema terugkeert, en wat dat met de scène doet.

Michel Legrand kwam uit een andere hoek. Hij studeerde aan hetzelfde conservatorium bij Nadia Boulanger, bij wie ook veel Amerikaanse componisten les hadden, en werd daarna jazzarrangeur. In 1958 maakte hij in New York het album *Legrand Jazz*, met onder anderen Miles Davis en John Coltrane. In de nouvelle vague schreef hij voor Agnès Varda en Godard, maar vooral voor Jacques Demy.

Met Demy maakte hij *Les parapluies de Cherbourg* (1964). In die film wordt alles gezongen, ook de gewone dialogen: een klant die een paraplu wil kopen, een moeder die over geld klaagt, een monteur in een garage. Zulke gezongen spreektekst heet in de opera **recitatief**. Legrand zette die zinnen op melodieën die steeds terugkeren, gedragen door jazzakkoorden met rijke septiem- en noonakkoorden en een orkest met strijkers. Het liefdesthema werd in Amerika bekend als *I Will Wait for You*. De film won in 1964 de Gouden Palm in Cannes.

LUISTERTIP



Michel Legrand
Film: Les parapluies de Cherbourg (1964)

Alles wordt gezongen: jazzharmonie onder gewone dialogen.

In *Les demoiselles de Rochefort* (1967) koos Legrand voor swing, bigbandklank en grote dansnummers, als een Franse versie van de Hollywoodmusical. Beide componisten werkten later veel in Amerika. Legrand won een Oscar voor het lied *The Windmills of Your Mind* uit *The Thomas Crown Affair* (1968). Delerue won er een voor *A Little Romance* (1979) en schreef onder meer *Platoon* (1986).

SCÈNE 07 · 1964-1970 · PARIJS, KRETA

Dabadaba en sirtaki: wereldhits uit de bioscoop

Naast de nouvelle vague maakte Claude Lelouch in Parijs films voor een groot publiek. In 1965 leerde hij Francis Lai kennen. Lai werd in 1932 in Nice geboren, als zoon van Italiaanse ouders. Hij speelde eerst in orkesten in zijn eigen streek en ontdekte in Marseille de jazz. In Parijs werd hij deel van de muziekwereld van Montmartre. Hij begeleidde Édith Piaf en schreef met tekstdichter Bernard Dimey meer dan honderd chansons. Lai kwam dus uit het lied, niet uit de concertzaal.

In *Un homme et une femme* (1966) ontmoeten een jonge weduwe en een jonge weduwnaar elkaar bij de kostschool van hun kinderen in Deauville. Lelouch en Lai werkten zoals Leone en Morricone in scène 05: de muziek werd opgenomen voordat er gefilmd werd, en Lelouch speelde haar op de set af om de acteurs in de juiste stemming te brengen. Het titellied wordt gezongen door Nicole Croisille en Pierre Barouh, die ook de tekst schreef. Het werd bekend door de lettergrepen zonder betekenis die de twee samen zingen: 'dabadabada'. Zulk zingen op klanken in plaats van woorden kennen we uit de jazz, waar het **scat** heet. De stem wordt een instrument, en iedereen kan meezingen, in welke taal hij ook spreekt. Barouh zingt in de film ook *Samba Saravah*, een Franse bewerking van een Braziliaanse bossanova. De film won de hoofdprijs in Cannes en de Oscar voor beste niet-Engelstalige film.

Daarna werkte Lai ook in Amerika. Voor *Love Story* (1970) van Arthur Hiller won hij de Oscar voor beste originele filmmuziek. Het hoofdthema werd een hit toen Andy Williams het opnam met een tekst van Carl Sigman, als *(Where Do I Begin?) Love Story*. Lai schreef in veertig jaar muziek voor meer dan honderd films. Zijn kracht was de melodie die je na één keer horen kunt meezingen, en die een film ver buiten de bioscoop bekend maakt.

Hetzelfde was een paar jaar eerder gebeurd met een Griekse film. Mikis Theodorakis, geboren in 1925 op het eiland Chios, schreef de muziek voor *Zorba the Greek* (1964) van Michael Cacoyannis, in zwart-wit opgenomen op Kreta. Een stijve jonge Engelse intellectueel, gespeeld door Alan Bates, raakt er bevriend met de luidruchtige Kretenzer Zorba, gespeeld door Anthony Quinn. Aan het eind dansen de twee samen op een verlaten strand, voordat hun wegen scheiden. Die dans, de **sirtaki**, lijkt een oude volksdans, maar werd speciaal voor de film bedacht. Hij combineert een langzame dans, de hasapiko, met een snelle, de hasaposerviko. Het tempo gaat steeds verder omhoog, en in het snelste deel gaat de maat vaak over naar 2/4. De muziek wordt gespeeld op de **bouzouki**, een Grieks tokkelinstrument met een lange hals. Theodorakis baseerde haar op een traditionele syrtos uit Chania van de Kretenzische muzikant Giorgis Koutsourelis. *Zorba's dance* werd in 1965 een hit in Europa en wordt nu in elke Griekse taverne gedanst.

Kort daarna werd Theodorakis' muziek in zijn eigen land verboden. Na de militaire staatsgreep van april 1967 bepaalde de junta, de regering van kolonels, dat zijn muziek niet meer gespeeld en zelfs niet beluisterd mocht worden. Theodorakis werd gearresteerd en later opgesloten in een kamp in Oropos. In die jaren maakte Costa-Gavras *Z* (1969), een nauwelijks verhulde verfilming van de moord op de Griekse democratische politicus Grigoris Lambrakis in 1963. Gefilmd werd in Algiers. Theodorakis stond onder huisarrest, maar gaf Costa-Gavras toestemming om bestaande muziek van hem te gebruiken. Zo klonk in bioscopen buiten Griekenland muziek die in Griekenland zelf verboden was. *Z* won de Oscar voor beste niet-Engelstalige film, Theodorakis kreeg een BAFTA voor de muziek. Na een internationale



Mikis Theodorakis (Helsinki, 1972)

LUISTERTIP



Nicole Croisille & Pierre Barouh (Francis Lai)
Film: Un homme et une femme (1966)

Zing het 'dabadabada' mee: twee stemmen als instrumenten.

LUISTERTIP



Mikis Theodorakis
Film: Zorba the Greek (1964)

Bouzouki en een tempo dat steeds verder versnelt.

campagne, met steun van onder anderen Dmitri Sjostakovitsj en Leonard Bernstein, mocht hij in april 1970 in ballingschap naar Parijs. Pas na de val van de junta in 1974 keerde hij terug.

SCÈNE 08 · 1958-1969 · WARSCHAU, PRAAG

Jazz achter het IJzeren Gordijn

In de landen van het Oostblok moest kunst na de oorlog het **socialistisch realisme** volgen: een stijl die de opbouw van de socialistische staat positief en begrijpelijk liet zien. Na de dood van Stalin in 1953 kwam er geleidelijk meer ruimte. Rond 1960 maakten jonge regisseurs in Polen en Tsjechoslowakije films die zich daarvan losmaakten. Ze gingen over twijfel, verveling, jaloezie en ironie, en ze waren vaak donker en dubbelzinnig.

In Polen speelde jazz daarbij een grote rol. In de vroege jaren vijftig gold jazz als westerse muziek en werd hij uit het openbare leven geweerd. Muzikanten speelden in kelders en bij mensen thuis. Toen de regels na 1956 versoepelden, werd jazz het symbool van vrijheid en van aansluiting bij het Westen. Jazzmuzikanten en jonge filmmakers zochten elkaar op.

Krzysztof Komeda, eigenlijk Krzysztof Trzciński, was arts van beroep en pianist. Hij was een van de pioniers van de moderne Poolse jazz. Zijn album *Astigmatic* (1965) geldt nog steeds als een hoofdwerk van de Poolse jazz. Al vanaf korte films als *Dwaj ludzie z szafą* (1958) werkte hij met de jonge regisseur Roman Polański. In Polański's eerste speelfilm *Nóż w wodzie* (1962) varen een echtpaar en een jonge lifter een weekend over een meer. Tussen de twee mannen groeit een stille strijd. Komeda schreef er koele, gespannen jazz bij voor een klein ensemble, met de Zweedse saxofonist Bernt Rosengren. De muziek is ingetogen, met veel ruimte tussen de noten, en volgt de spanning tussen de drie personages.

Komeda volgde Polański naar het buitenland: naar Engeland voor *Cul-de-sac* (1966) en naar Hollywood voor *Rosemary's Baby* (1968). In die horrorfilm zingt actrice Mia Farrow zelf het wiegelied van de titelmuziek, zonder woorden, op een eenvoudige melodie. Het lieve slaapliedje wordt door de context steeds onheilspellender. Kort daarna kreeg Komeda in Los Angeles een ongeluk. Hij overleed in 1969 aan de gevolgen, 37 jaar oud.

In Tsjechoslowakije zocht Zdeněk Liška een andere weg. Hij werkte met veel regisseurs van de Tsjechische nieuwe golf en met animatiefilmers. Voor *Marketa Lazarová* (1967) van František Vláčil, een film over rivaliserende roversfamilies in de middeleeuwen, schreef hij muziek die is geïnspireerd op middeleeuwse muziek en motieven uit het gregoriaans gebruikt. Koorlijnen die aan oude kerkzang doen denken, roepen een ruwe, oude wereld op. De muziek benadrukt het conflict tussen de christelijke en de heidense wereld in het verhaal. Het is geen nabootsing van echte middeleeuwse muziek, maar een moderne verbeelding ervan.



Krzysztof Komeda

LUISTERTIP



Krzysztof Komeda
Film: Nóż w wodzie (Knife in the Water) (1962)

Koele jazz die de spanning tussen drie personages volgt.

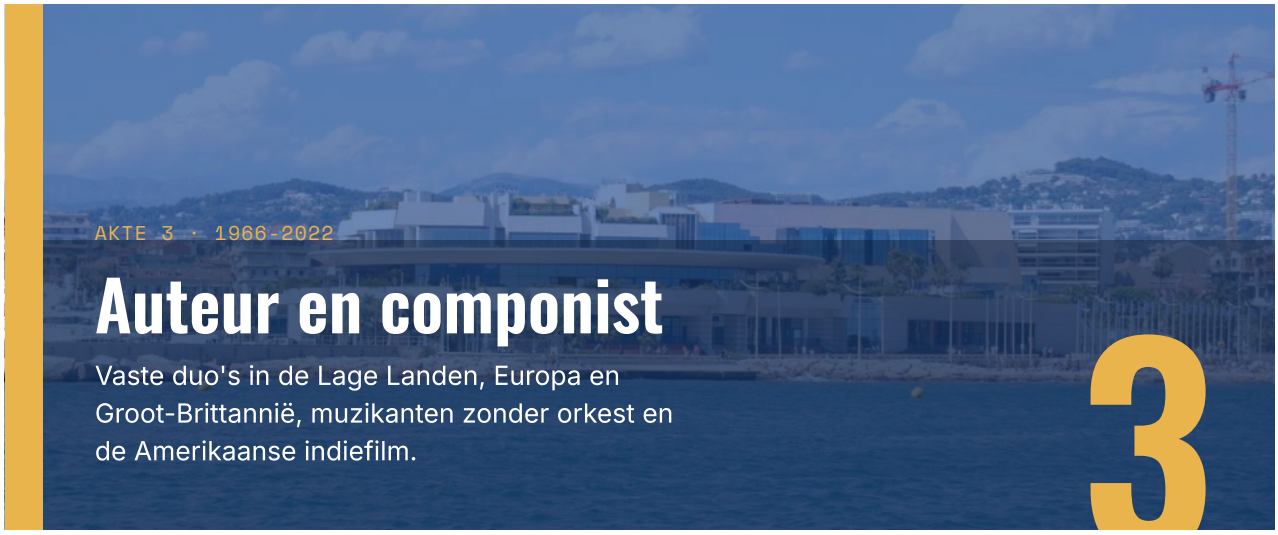
LUISTERTIP



Baborák Ensemble, Martinů Voices & Lukáš Vasilek (Zdeněk Liška)
Film: Marketa Lazarová (1967)

Koor en archaïsche klanken: middeleeuwen in de jaren zestig.

Na de inval van de Warschaupact-landen in Tsjechoslowakije in 1968 werd de ruimte weer kleiner, en ook in Polen werd het klimaat strenger. Maar de voorkeur voor een kleine bezetting en een donkere, ernstige toon bleef in de Poolse filmmuziek bestaan. Je hoort die later terug bij Zbigniew Preisner, die in scène 10 aan bod komt.



AKTE 3 · 1966-2022

Auteur en componist

Vaste duo's in de Lage Landen, Europa en Groot-Brittannië, muzikanten zonder orkest en de Amerikaanse indiefilm.

3

SCÈNE 09 · 1966-2006 · BRUSSEL, AMSTERDAM, GENT

Turks Fruit en Daens: de Lage Landen

Nederland en Vlaanderen hadden lang geen sterke speelfilmindustrie. Vanaf de jaren zestig kwam daar verandering in, met nieuwe filmscholen, subsidies en een generatie regisseurs die eigen verhalen wilde vertellen. In België begon in het midden van de jaren zestig een samenwerking die ruim twintig jaar zou duren. Regisseur André Delvaux maakte *De man die zijn haar kort liet knippen*, naar de roman van Johan Daisne, met muziek van Frédéric Devreese.

Delvaux werd de grondlegger van het Belgische **magisch realisme**: films waarin de gewone werkelijkheid ongemerkt overgaat in droom en verbeelding. Devreese, zoon van de componist Godfried Devreese, studeerde in Brussel, Rome en Wenen en was dirigent van het filharmonisch orkest van de Belgische omroep. Hij schreef voor Delvaux lyrische, tonale orkestmuziek en gebruikte graag dansvormen, vooral de wals. Die dansritmes geven de films een zwevende, wat ouderwetse sfeer, alsof de personages in een herinnering bewegen. Na het debuut volgden onder meer *Un soir, un train* (1968), *Benvenuta* (1983) en *L'oeuvre au noir* (1988).

In Nederland werd Paul Verhoeven in de jaren zeventig de regisseur van de grote publiekssuccessen. Zijn vaste componist was Rogier van Otterloo, zoon van dirigent Willem van Otterloo. Rogier was geen concertcomponist maar een man van de jazz en de lichte muziek: arrangeur, pianist en dirigent. Vanaf 1980 was hij chef-dirigent van het Metropole Orkest van de omroep, dat strijkers combineert met jazzsolisten en een ritmesectie. Die combinatie hoor je ook al in zijn filmmuziek.

Voor *Turks Fruit* (1973), naar de roman van Jan Wolkers, schreef hij een melancholieke score. Het thema wordt gespeeld door de Belgische jazzmuzikant Toots Thielemans op de chromatische mondharmonica. Die mondharmonica klinkt dichtbij en kwetsbaar,



Rogier van Otterloo

LUISTERTIP



Rogier van Otterloo
Film: Turks Fruit (1973)

Luister naar de mondharmonica van Toots Thielemans boven de strijkers.

bijna als een menselijke stem, boven een zacht tapijt van strijkers. Juist bij een film die bekendstond om zijn rauwe seksscènes zorgt de muziek voor een tedere, droevige ondertoon.

Daarna volgden *Keetje Tippel* (1975) en *Soldaat van Oranje* (1977). Voor die oorlogsfilm schreef Van Otterloo een heroïsch hoofdthema voor groot orkest, dichter bij Hollywood dan bij de Europese auteursfilm. Van Otterloo overleed in 1988, 46 jaar oud. Toen Verhoeven na zijn Amerikaanse jaren terugkeerde naar Nederland voor *Zwartboek* (2006), werkte hij met de Britse componist Anne Dudley, die in scène 11 terugkomt.

In Vlaanderen werd Dirk Brossé uit Gent de componist van de grote historische film. Hij is dirigent en docent aan het conservatorium van Gent en schreef zo'n twintig filmscores, zoals *Boerenpsalm* (1989). Zijn bekendste werk is *Daens* (1992) van Stijn Coninx, over de priester Adolf Daens, die aan het eind van de negentiende eeuw opkwam voor de arbeiders in de textielfabrieken van Aalst. Brossé schreef een romantische score voor groot symfonieorkest, met brede thema's in de strijkers en het koper. De film werd genomineerd voor een Oscar voor beste niet-Engelstalige film. Later schreef Brossé de muziek voor de Britse serie *Parade's End* (2012) en dirigeerde hij filmconcerten zoals *Star Wars in Concert*.

Wat de filmmuziek uit de Lage Landen verbindt, is de rol van melodie en lichte muziek. Devreese schreef dansen, Van Otterloo kwam uit de omroep en de jazz, Brossé denkt in grote zingende thema's. Ze schreven voor een publiek dat de film in de bioscoop zag en het thema daarna op de radio hoorde.

LUISTERTIP



Dirk Brossé
Film: Daens (1992)

Breed romantisch orkest voor een Vlaams historisch drama.

SCÈNE 10 · 1980-2017 · PARIJS, KRAKAU, ATHENE

Intiem en herhaald: de Europese auteursscore

Vanaf de jaren tachtig was de Europese film voor een groot deel **arthousefilm**: films voor filmhuizen en festivals, met een kleiner maar trouw publiek. Daarbinnen ontstonden hechte duo's van regisseur en componist die vaak tientallen jaren samenwerkten. Hun muziek heeft gemeenschappelijke kenmerken: intieme klanken, kleine bezettingen, veel herhaling en weinig nadruk op actie. De muziek volgt eerder een gedachte of een stemming dan wat er in beeld gebeurt.

Gabriel Yared werd in 1949 in Beiroet geboren en vestigde zich in de jaren zeventig in Parijs, waar hij arrangeur werd voor Franse popzangers. Zijn eerste filmmuziek schreef hij voor Godard, bij *Sauve qui peut (la vie)* (1980). In *37°2 le matin* (1986) van Jean-Jacques Beineix mengde hij piano, saxofoon en lichte elektronica. Zijn internationale doorbraak kwam met *L'amant* (1992) en vooral *The English Patient* (1996), met strijkers, piano en een Hongaars volkslied. Die score won een Oscar. Voor *Das Leben der Anderen* (2006) schreef hij met Stéphane Moucha de pianosonate die een Stasi-officier in de film van mening doet veranderen.



Zbigniew Preisner

Zbigniew Preisner, geboren in Bielsko-Biała, woont en werkt in Krakau. Hij studeerde geen compositie, maar geschiedenis en filosofie, en leerde zichzelf het vak door muziek van platen uit te schrijven. Vanaf *Bez końca* (1985) werkte hij met regisseur Krzysztof Kieślowski, onder meer aan de televisiereeks *Dekalog* (1988), *La double vie de Véronique* (1991) en de trilogie *Trois couleurs* (1993–1994). Zijn klank is eenvoudig en ernstig: lange koorlijnen, een solostem, strijkers, piano en hobo.

Preisner en Kieślowski verzonnen samen een componist die nooit heeft bestaan: de Nederlander Van den Budenmayer, die in de achttiende eeuw zou hebben geleefd. Diens muziek speelt in de films een rol, als stuk dat personages zingen, zoeken of op een plaat horen. Zo'n **fictieve componist** maakt het mogelijk dat muziek binnen het verhaal bestaat en tegelijk helemaal door de filmcomponist is geschreven. In *Trois couleurs: Bleu* (1993) verliest Julie haar man, een bekende componist, en haar dochter bij een auto-ongeluk. Haar man werkte aan een groot koorwerk voor de eenwording van Europa. Steeds wanneer Julie eraan terugdenkt, breken flarden van die muziek luid in de film in. Aan het eind maakt ze het werk samen met een medewerker van haar man af. Het koor en een solosopraan zingen in het Grieks een tekst uit de eerste brief van Paulus aan de Korintiërs, over de liefde. Het muziekstuk is zo het middelpunt van het verhaal.

LUISTERTIP



Zbigniew Preisner
Film: Trois couleurs: Bleu (1993)

Een fictief koorwerk dat in de film een hoofdrol speelt.

Eleni Karaindrou studeerde piano en muziektheorie in Athene en etnomusicologie in Parijs. Vanaf *Taxidi sta Kythira* (1984) schreef ze de muziek voor alle films van Theo Angelopoulos, tot zijn dood in 2012. Angelopoulos werkte met heel lange shots, waarin de camera langzaam door een landschap beweegt. Karaindrou paste haar muziek daarop aan. Ze schrijft lange, trage, herhaalde melodieën voor kleine bezettingen: strijkers, hobo, klarinet, accordeon, harp of altviool, vaak naast Griekse volksinstrumenten. In de muziek bij *To vlemma tou Odyssea* (1995) speelt altviolist Kim Kashkashian de hoofdpartij. Haar soundtracks verschenen bij het label ECM als zelfstandige albums, die ook zonder film worden beluisterd. *Mia aioniotita kai mia mera* (1998) won in Cannes de Gouden Palm.

LUISTERTIP



Eleni Karaindrou
Film: Mia aioniotita kai mia mera (Eternity and a Day) (1998)

Traag en sober: muziek op het tempo van lange shots.

Alexandre Desplat werd in 1961 in Parijs geboren en speelt zelf fluit. In Frankrijk werkte hij lang met regisseur Jacques Audiard, onder meer aan *Un héros très discret* (1996) en *Sur mes lèvres* (2001). Na *Girl with a Pearl Earring* (2003) werkte hij steeds vaker internationaal. Desplat schrijft precies en doorzichtig, met veel houtblazers, harp, piano en kleine slagwerkpatronen. Ritme en klankkleur zijn bij hem vaak belangrijker dan een groot thema.

Voor Wes Anderson schreef hij *The Grand Budapest Hotel* (2014), over een hotel in een verzonnen Midden-Europees land. Hij gebruikte daarvoor de **cimbalom**, een groot hakkebord waarvan de snaren met kleine hamertjes worden aangeslagen, naast balalaika's, citers en alpenhoorns. Die instrumenten roepen Oost-Europa op zonder het

LUISTERTIP



Alexandre Desplat
Film: The Grand Budapest Hotel (2014)

Cimbalom en balalaika: klankkleur boven een groot thema.

precies na te bootsen, net zoals het land in de film verzonnen is. De score won een Oscar, net als zijn muziek voor *The Shape of Water* (2017) van Guillermo del Toro.

SCÈNE 11 · 1985-2016 · LONDEN

Kostuumfilm: licht, dansend en precies

Vanaf het midden van de jaren tachtig werden Britse verfilmingen van klassieke romans en toneelstukken een internationaal succes. Deze **kostuumfilms** spelen in het verleden, met historische kleding en decors, en draaien vaak om liefde, standsverschil en fatsoen. Het duo Merchant Ivory, producent Ismail Merchant en regisseur James Ivory, maakte *A Room with a View* (1985), naar de roman van E.M. Forster. De film gebruikt aria's van Giacomo Puccini en nieuwe muziek van Richard Robbins. De opera-aria's passen bij een verhaal dat zich deels in Florence afspeelt en laten de opwinding van een jonge Engelse vrouw in Italië horen.

In 1989 verfilmde Kenneth Branagh *Henry V* opnieuw, 45 jaar na Olivier. De muziek kwam van de Schotse componist Patrick Doyle. Na de slag bij Agincourt klinkt het lied *Non nobis, Domine*, een dankgebed. Doyle zingt het in de film zelf, als een van de soldaten. Het begint met één onbegeleide stem. Dan vallen andere soldaten in, en langzaam groeit het uit tot een groot koor met orkest, terwijl de koning over het slagveld loopt met een dode jongen op zijn schouder. Vergelijk dat met de aanpak van Walton in scène 01: daar marsen en oude melodieën, hier één lange opbouw van stem naar orkest.

Rachel Portman studeerde muziek in Oxford en begon bij de Britse televisie en film, onder meer bij *Life Is Sweet* (1990) van Mike Leigh. Ze schrijft melodisch en licht, met veel houtblazers, strijkers, piano en harp. Haar muziek beweegt vaak in kleine, dansante figuren in een snel tempo, die doen denken aan een gesprek of een plagerig spel. Dat paste bij de vele literatuurverfilmingen waarvoor ze werd gevraagd. Voor *Emma* (1996), naar Jane Austen, won ze de Oscar voor beste muziek bij een komedie of musical. Ze was daarmee de eerste vrouw die een Oscar voor filmmuziek won.

Later volgden Oscarnominaties voor *The Cider House Rules* (1999) en *Chocolat* (2000). In *Never Let Me Go* (2010) koos ze een veel ingetogener klank, met soloviool en piano.

De Italiaanse componist Dario Marianelli werkte vooral met de Britse regisseur Joe Wright, eerst aan *Pride & Prejudice* (2005) en daarna aan *Atonement* (2007), naar de roman van Ian McEwan. In die film beschuldigt het meisje Briony, dat schrijfster wil worden, ten onrechte de geliefde van haar zus, met grote gevolgen. Marianelli verwerkte het geratel van een handmatige typemachine in de partituur. De aanslagen van de toetsen worden een ritmische laag, samen met piano en strijkers. Zo hoort de kijker Briony aan het werk, en klinkt het schrijven tegelijk dwingend en gejaagd. De muziek werd gespeeld door het English Chamber Orchestra met pianist Jean-Yves Thibaudet. Marianelli won er een Oscar mee.



Patrick Doyle

LUISTERTIP



Rachel Portman
Film: Emma (1996)

Kleine dansante figuren in hout en strijkers.

LUISTERTIP



Dario Marianelli
Film: Atonement (2007)

De typemachine als slagwerk: zoek het ritme van de toetsen.

Anne Dudley kwam uit een heel andere wereld. Ze studeerde aan het Royal College of Music en werd in de jaren tachtig bekend als lid van de elektronische popgroep Art of Noise, die bouwde op samples en studiotechniek. Daarna ging ze filmmuziek schrijven. Haar doorbraak was *The Crying Game* (1992), met klassiek orkest en subtiele synthesizers. Voor *The Full Monty* (1997) won ze een Oscar. Voor Paul Verhoeven schreef ze *Zwartboek* (2006) en *Elle* (2016). Dudley combineert een klassieke opleiding met de ervaring van een popproducer, en werkt even makkelijk met orkest en koor als met de mogelijkheden van de studio.

SCÈNE 12 · 1984-2001 · TEXAS, PARIJS

Slidegitaar en accordeon: muzikanten zonder orkest

Ook Europese regisseurs gingen in Amerika filmen. De West-Duitse regisseur Wim Wenders maakte daar *Paris, Texas* (1984), naar een scenario van Sam Shepard en L.M. Kit Carson. De film begint met een man, Travis, die met een lege waterkan door de woestijn van West-Texas loopt. Hij zegt eerst geen woord. Voor de muziek vroeg Wenders geen filmcomponist, maar gitarist Ry Cooder. Cooder werd in 1947 in Los Angeles geboren en had als studiomuzikant onder meer met de Rolling Stones opgenomen. Voor regisseur Walter Hill had hij al *The Long Riders* (1980) gemaakt. Cooder is een meester van de **slidegitaar**: de gitarist drukt de snaren niet tegen de fretten, maar schuift er een buisje van glas of metaal overheen, de bottleneck. Zo glijdt de toon traploos van de ene hoogte naar de andere, als een stem die zucht.

Het voorbeeld was een opname uit 1927: *Dark Was the Night, Cold Was the Ground* van Blind Willie Johnson. Johnson speelt daarin slide met een mes in plaats van een bottleneck, en neuriet en kreunt zonder woorden mee. Cooder noemde het stuk het meest transcendente uit de hele Amerikaanse muziek, en baseerde zijn titelmuziek erop. Die bestaat uit een paar lange, glijdende tonen met veel ruimte ertussen. Wenders had het geluid van de woestijnwind opgenomen. Cooder hoorde dat die wind een toonhoogte had en stemde alles in Es. Zo vallen de gitaar en het landschap samen. De sobere klank past bij de lege vlakte en bij een man die nauwelijks praat. *Paris, Texas* won in 1984 de Gouden Palm in Cannes. Cooder en Wenders werkten later opnieuw samen: Cooder produceerde het album *Buena Vista Social Club* (1997) met Cubaanse muzikanten, en Wenders maakte er in 1999 een documentaire over.

In Frankrijk kwam zo'n buitenstaander uit de popmuziek. Yann Tiersen werd in 1970 in Brest geboren en kreeg als kind les in piano en viool. Als tiener luisterde hij naar punk, naar The Stooges en Joy Division. Op zijn eerste albums, *La valse des monstres* (1995), *Rue des cascades* (1996) en *Le phare* (1998), gebruikt hij naast piano, viool en accordeon ook ongewone klankbronnen, zoals een speelgoedpiano en een typemachine.



Ry Cooder (2015)

LUISTERTIP



Ry Cooder
Film: Paris, Texas (1984)

Volg de glijdende tonen van de slidegitaar, en de stilte ertussen.

Regisseur Jean-Pierre Jeunet leerde die muziek kennen via een productieassistent. Hij kocht meteen alle albums van Tiersen en vroeg hem voor *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). Amélie is serveerster in een café in Montmartre en besluit in het geheim het leven van anderen gelukkiger te maken. De soundtrack bestaat voor een deel uit stukken van Tiersens eerste drie albums, en voor een deel uit nieuw werk, waarvan varianten op zijn vierde album verschenen. Accordeon, piano, klavecimbel, banjo en vibrafoon klinken in kleine, heldere bezettingen. Aan het eind van *La dispute* speelt zelfs een fietswiel mee. Het accordeon en de walsen geven de film de klank van een oud Parijs, de speelgoedachtige klanken passen bij de sprookjesblik van Amélie. De soundtrack stond op nummer één in Frankrijk, werd wereldwijd meer dan anderhalf miljoen keer verkocht en won in 2002 de César voor beste filmmuziek. Net als bij Cooder kwam de muziek niet van een filmcomponist, maar van een muzikant met een eigen klank, die al bestond voordat de film er was.

LUISTERTIP



Yann Tiersen
Film: Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)

Een wals, zoals de titel zegt: tel de drie tellen mee en luister welke instrumenten de melodie overnemen.

SCÈNE 13 ·1984-2016 · NEW YORK

Amerikaanse auteurs: indie en het kleine ensemble

Het Europese idee van de regisseur als auteur sloeg ook in Amerika aan. Vanaf de jaren tachtig groeide in New York en rond het Sundance-festival in Utah een onafhankelijke film buiten de grote studio's: de **indiefilm**. De budgetten waren klein. Een groot orkest was te duur, dus moest de muziek slim en zuinig zijn. Net als in Europa ontstonden vaste duo's van regisseur en componist.

Carter Burwell werd in 1954 in New York geboren. Hij studeerde geen compositie, maar animatie en elektronische muziek aan Harvard, en werkte daarna als computerprogrammeur en in bands. In 1984 vroegen de broers Joel en Ethan Coen hem voor hun debuut *Blood Simple*. Sindsdien schreef hij de muziek voor bijna al hun films. Burwell gebruikt vaak bestaande volksmelodieën als basis. In *Fargo* (1996) gaat het om een klein, stuntelig misdrijf in het besneeuwde noorden van Amerika, waar veel mensen van Scandinavische afkomst wonen. Burwell bouwde het hoofdthema op de Noorse volksmelodie *Den bortkomne sauen* (Het verloren schaap). Hij liet die spelen door een groot orkest met zware, dreunende trommels, alsof het om een heldenepos gaat. Die ernst bij een verhaal over onhandige criminelen geeft de film zijn ironische toon.

Burwell werkte ook voor andere regisseurs. Voor *Being John Malkovich* (1999) van Spike Jonze schreef hij vreemde, zwevende muziek, en *Carol* (2015) van Todd Haynes klinkt melancholiek, met herhaalde figuren in klarinet en strijkers. Met regisseur Martin McDonagh maakte hij onder meer *The Banshees of Inisherin* (2022).

Angelo Badalamenti, geboren in Brooklyn in een Italiaans-Amerikaans gezin, studeerde aan de Manhattan School of Music en schreef popliedjes. Bij *Blue Velvet* (1986) moest hij actrice Isabella Rossellini helpen met zingen. Daaruit groeide een samenwerking van



Joel en Ethan Coen

LUISTERTIP



Carter Burwell
Film: Fargo (1996)

Een volksmelodie met dreunende trommels: ernst met een ironische knipoog.

ruim dertig jaar met regisseur David Lynch. Lynch beschreef een sfeer, en Badalamenti improviseerde op het keyboard tot het klopte. Zo ontstond een dromerige, trage klank van strijkers en synthesizers, met galmende gitaar en een melodie die plotseling opbloeit. Hoe die klank in *Twin Peaks* de televisie veranderde, staat in Filmrol 8.

Thomas Newman is een zoon van Alfred Newman, een van de grote componisten van de Hollywoodstudio's. Zijn eigen stijl is heel anders. Hij bouwt muziek uit kleine, herhalende patronen van piano, marimba, tabla, hakkebord en elektronica, vaak met ongewone speeltechnieken. Voor *American Beauty* (1999) van Sam Mendes, over een man in een buitenwijk die zijn leven omgooit, schreef hij een score van marimba's, tabla's en andere percussie, met een eenvoudig, herhaald pianothema. Dat geluid, licht, ritmisch en een beetje vervreemdend, werd in films, reclames en trailers veel nagevolgd.

Nicholas Britell werd in 1980 in New York geboren. Hij kreeg een klassieke pianoopleiding aan de vooropleiding van Juilliard, studeerde aan Harvard en speelde daar in een instrumentale hiphopgroep. In *Moonlight* (2016) van Barry Jenkins komen die twee werelden samen. De film volgt een zwarte jongen in Miami in drie levensfasen. Britell schreef muziek voor strijkers en paste daarop een techniek uit de hiphop toe: **chopped and screwed**. Daarbij wordt een opname vertraagd, waardoor ook de toonhoogte zakt, en worden stukjes herhaald of verschoven. Een heldere vioolmelodie wordt zo zwaar, donker en stroperig. De klassieke klank en de klank van de hiphop in de straten van Miami worden één geluid. *Moonlight* won de Oscar voor beste film.

Wat deze Amerikaanse componisten verbindt, is dezelfde houding als bij hun Europese collega's. Ze schrijven voor kleine ensembles, gebruiken herhaling zoals in de **minimal music**, waarin korte patronen lang worden herhaald en langzaam veranderen, en kiezen vaak een ironische of vervreemdende toon. De muziek vertelt niet wat de kijker moet voelen, maar zet de film in een eigen kleur, zoals Rota dat voor Fellini deed en Preisner voor Kieślowski.

LUISTERTIP



Thomas Newman
Film: American Beauty (1999)

Herhaalde pianofiguren en percussie: een thema dat na 1999 overal werd nagevolgd.

LUISTERTIP



Nicholas Britell
Film: Moonlight (2016)

Klassieke strijkers met een hiphoptechniek bewerkt.

Begrippen

Suite
Reeks fragmenten uit een filmscore, bewerkt voor de concertzaal.

Modale harmonie
Harmonie op oude toonladders als het dorisch en aeolisch in plaats van gewoon majeur en mineur.

Leidmotief
Vast muzikaal idee dat bij een personage of gegeven hoort en steeds terugkeert.

Twaalftoontechniek
Compositiewijze waarbij alle twaalf tonen in een vaste reeks staan; er is geen grondtoon of toonsoort.

Cluster
Akkoord van tonen die vlak naast elkaar liggen.

Neorealisme
Italiaanse naoorlogse film op straat, met lekenacteurs en weinig geld.

Auteurstheorie
Idee dat de regisseur de eigenlijke auteur van een film is.

Spaghettiwestern
Italiaanse western, vaak gefilmd in Spanje, goedkoper en harder dan de Amerikaanse.

Giallo
Italiaanse stilistische moordthriller (zie Filmrol 5).

Nouvelle vague
Franse 'nieuwe golf' van jonge critici-regisseurs vanaf eind jaren vijftig.

Recitatief
Gezongen spreektekst, zoals in de opera; in *Les parapluies de Cherbourg* wordt alle dialoog zo gezongen.

Scat
Zingen op klanken zonder betekenis in plaats van woorden, alsof de stem een instrument is; bekend uit de jazz.

Sirtaki
Griekse dans die voor *Zorba the Greek* (1964) werd bedacht: een langzaam begin dat steeds sneller wordt.

Bouzouki
Grieks tokkelinstrument met een lange hals.

Socialistisch realisme
Voorgeschreven kunststijl in het Oostblok die de socialistische staat positief en begrijpelijk moest tonen.

Magisch realisme
Stijl waarin de gewone werkelijkheid ongemerkt overgaat in droom en verbeelding, zoals bij André Delvaux.

Fictieve componist
Verzonnen componist wiens muziek in de film een rol speelt, zoals Van den Budenmayer.

Cimbalom
Groot hakkebord uit Midden-Europa waarvan de snaren met hamertjes worden aangeslagen.

Slidegitaar
Gitaarspel waarbij een buisje van glas of metaal (bottleneck) over de snaren schuift, zodat de toon traploos glijdt.

Indiefilm
Onafhankelijke film buiten de grote studio's, met een klein budget.

Chopped and screwed
Hiphoptechniek waarbij een opname wordt vertraagd en verlaagd en stukjes worden herhaald.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 3: Europa in close-up
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music. De Droomfabriek · ArtEZ University of the Arts



Songs uit de platenkast

Jazz, pop en de song in film: van Busby Berkeley tot *Pulp Fiction*, ca. 1929–1994.

Zodra film kon praten, kon hij ook zingen. Vanaf 1929 maakten de Hollywoodstudio's musicals aan de lopende band, en het lied werd de motor van het verhaal. Een liedje kon een personage voorstellen, een liefde laten beginnen of een hele crisis wegzingen. Tegelijk was het een product dat buiten de bioscoop verder leefde: als bladmuziek, op de radio en op de plaat. Die dubbele rol, als onderdeel van de film en als los te verkopen hit, loopt als een rode draad door de geschiedenis van de song in film.

In de jaren vijftig kwam er een tweede stroom bij. Jazz had in Hollywood lang alleen geklonken uit een band in beeld, in een nachtclub of op een feest. Nu schoof hij de score zelf in. Componisten als Alex North, Elmer Bernstein en Duke Ellington gebruikten blues, bigband en kleine combo's om de stad, de nacht en de onrust van hun personages te laten horen. Henry Mancini, Lalo Schifrin en John Barry maakten van die jazz een stijlvol, koel geluid voor misdaad en spionage, dat net zo goed op de platenspeler thuis werkte als in de bioscoop.

Vanaf het eind van de jaren zestig ging het nog een stap verder. Regisseurs ontdekten dat bestaande popsongs een hele film konden dragen, zonder nieuw gecomponeerde score. Een lied bracht zijn eigen betekenis en zijn eigen tijd mee. De soundtrackplaat werd een commercieel product op zichzelf, van *The Graduate* en *Shaft* tot *Pulp Fiction*, en de regisseur werd soms meer een dj dan een opdrachtgever van een componist.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 4.



AKTE 1 · 1929-1961

Zingen op het doek

De filmmusical van caleidoscoop tot *West Side Story*.

1

SCÈNE 01 · 1929-1946 · LOS ANGELES

Caleidoscoop: de studiomusical

Toen de geluidsfilm eind jaren twintig doorbrak (zie Filmrol 1), lag de **filmmusical** voor de hand: een film waarin liedjes en dans het verhaal vooruitduwen. Vanaf 1929 haalden de studio's songschrijvers van Broadway naar Hollywood en maakten ze musicals in hoog tempo. In 1933 kreeg het genre een eigen filmische vorm, vooral door choreograaf Busby Berkeley.

Berkeley had op Broadway dansnummers gemaakt, maar hij dacht vanuit de camera. In het theater ziet het publiek een podium van voren. In een film kan de camera overal staan. Berkeley zette tientallen danseressen in identieke kostuums in cirkels en rijen en filmde ze recht van boven. Als ze hun armen of waaiers bewogen, ontstonden draaiende patronen die op een caleidoscoop leken. Zulke beelden waren alleen in de film mogelijk.



Busby Berkeley

Het eerste grote voorbeeld was *42nd Street* (1933), geregisseerd door Lloyd Bacon voor Warner Bros. Het is een **backstagemusical**: een film over het maken van een show. Een jonge danseres, gespeeld door Ruby Keeler, moet op het laatste moment de hoofdrol overnemen. De liedjes worden dus in het verhaal zelf uitgevoerd, als nummers op het toneel. Zo hoefde niemand uit te leggen waarom de personages ineens gingen zingen. Maar zodra het doek opgaat, laat Berkeley het theater los en wordt het dansnummer een film in de film, met camerastandpunten die geen toeschouwer in de zaal ooit had kunnen zien.

De liedjes van *42nd Street* kwamen van componist Harry Warren en tekstschrijver Al Dubin. Warren werd in 1893 in Brooklyn geboren als Salvatore Guaragna, in een Italiaans immigrantengezin, en leerde zichzelf muziek. Bij Warner schreef hij met Dubin jarenlang de liedjes voor de musicals waarvoor Berkeley de grote nummers maakte. Hun songs hebben een strakke vorm, meestal met een kort couplet en een refrein van 32 maten in de vorm AABA, en een pakkende eerste regel die je na één keer horen kent.

Die liedjes klonken midden in de economische crisis. In *Gold Diggers of 1933*, dat hetzelfde jaar uitkwam, opent Ginger Rogers de film met *We're in the Money*. Ze staat op het toneel in een kostuum van grote munten, omringd door danseressen met nog meer munten, en zingt dat het geld weer binnenstroomt. Het is een optimistisch lied voor een publiek dat juist geen geld had. Even later leggen schuldeisers de repetitie stil, omdat de producent zijn rekeningen niet heeft betaald. Aan het eind van de film keert de toon helemaal om. Het slotnummer, *Remember My Forgotten Man*, gaat over oud-soldaten uit de Eerste Wereldoorlog die nu werkloos in de rij staan voor gratis soep.

Bij RKO ontstond tegelijk een ander soort musical. Fred Astaire en Ginger Rogers maakten daar in de jaren dertig negen films samen, waarvan *Top Hat* (1935) de bekendste is, met liedjes van Irving Berlin zoals *Cheek to Cheek*. Waar Berkeley met massa's en patronen werkte, draaide het bij Astaire om twee mensen. Hij wilde dat zijn dansen in lange shots werden gefilmd, met het hele lichaam in beeld, zodat de kijker kon zien dat de dans echt was en niet in de montage werd gemaakt. De liedjes groeiden ook meer uit het gesprek: een flirt gaat over in zang, de zang in dans. Daarmee wees *Top Hat* vooruit naar de musical waarin liedjes en verhaal helemaal in elkaar overlopen.

LUISTERTIP



Ginger Rogers
Film: Gold Diggers of 1933 (1933)

We're in the Money: een vrolijk geldlied midden in de economische crisis.

Harry Warren bleef ondertussen hits leveren. Begin jaren veertig werkte hij voor 20th Century Fox, waar hij met tekstschrijver Mack Gordon *Chattanooga Choo Choo* schreef voor *Sun Valley Serenade* (1941). Het orkest van Glenn Miller speelt het in de film, met zanger Tex Beneke en de vocalgroep The Modernaires, en daarna dansen de Nicholas Brothers het nummer met Dorothy Dandridge. Het arrangement doet een trein na: trompetten en trombones bootsen de fluit van een locomotief na, en aan het eind klinkt die fluit opnieuw. De plaat werd een wereldhit. In februari 1942 kreeg Glenn Miller er de allereerste gouden plaat voor, voor meer dan een miljoen verkochte exemplaren. Film en plaat versterkten elkaar.

LUISTERTIP



Glenn Miller and His Orchestra
Film: Sun Valley Serenade (1941)

Chattanooga Choo Choo: een bigbandhit die via de film de hele wereld rondging.

Warren won drie Oscars voor het beste lied: voor *Lullaby of Broadway* (1935), *You'll Never Know* (1943) en *On the Atchison, Topeka and the Santa Fe* uit *The Harvey Girls* (1946). Hij schreef meer dan achthonderd liedjes, maar zijn naam bleef veel minder bekend dan die van Irving Berlin. De melodie was van iedereen, de eer ging naar de sterren die haar zongen.

SCÈNE 02 · 1949-2016 · LOS ANGELES, NEW YORK

Van *Singin' in the Rain* tot *West Side Story*

In de jaren veertig en vijftig werd MGM de studio van de musical. Producent Arthur Freed bouwde daar een eigen afdeling op, de Freed Unit, met regisseurs, choreografen en arrangeurs die gespecialiseerd waren in het genre. Freed was zelf tekstschrijver geweest en had met componist Nacio Herb Brown in de vroege geluidsfilm tal van liedjes geschreven.

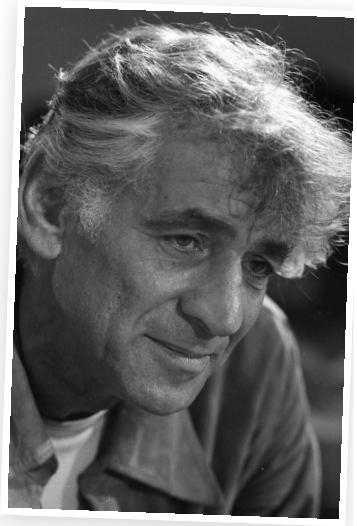
Singin' in the Rain (1952), geregisseerd door Gene Kelly en Stanley Donen, is gebouwd op de oude liedjes van Freed en Brown. Het verhaal kijkt met humor terug op de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm, rond 1927. Een filmster met een schelle, onbruikbare stem moet ineens praten en zingen, en een jonge actrice zingt stiekem haar partijen in. Het is een grap over het **nasynchroniseren**, het achteraf inzingen of inspreken van een stem bij beeld. De studio's deden dat in werkelijkheid voortdurend, ook in de musicals van Freed zelf.

Het titelnummer is de bekendste scène uit de film. Gene Kelly loopt na een avond verliefd te zijn door een straat vol regen, klapt zijn paraplu dicht en begint te dansen. Het lied zelf is eenvoudig: een rustige melodie in een kalm tempo. De dans neemt het ritme over. Kelly tikt met zijn voeten in de plassen, stampt, springt en zwaait om een lantaarnpaal, en het orkest volgt zijn bewegingen. Hier is geen podium meer en geen show in de show: de dans komt rechtstreeks voort uit het gevoel van het personage.

Leonard Bernstein kwam uit een andere wereld. Hij was dirigent, pianist en componist van zowel concertmuziek als musicals, en vanaf 1958 chef-dirigent van de New York Philharmonic. Zijn eerste musical, *On the Town*, werd in 1949 door Kelly en Donen verfilmd. MGM verving daarbij een groot deel van zijn muziek door nieuwe, eenvoudiger liedjes. Bernstein schreef maar één originele filmscore: *On the Waterfront* (1954) van Elia Kazan, met Marlon Brando als havenarbeider. De film opent met een eenzame hoorn die zacht een melodie speelt. Daarna vallen percussie en koper hard in, met een agressief, ritmisch motief. De hele film lang staan die twee werelden tegenover elkaar: de kwetsbare man en het geweld van de haven. Bernstein kreeg er een Oscarnominatie voor.

West Side Story ging in 1957 op Broadway in première, met teksten van Stephen Sondheim en choreografie van Jerome Robbins. Het is het verhaal van Romeo en Julia, verplaatst naar de straten van New York: twee jongerenbendes, de Amerikaanse Jets en de Puerto Ricaanse Sharks, en een liefde die tussen die twee groepen in valt. De verfilming van 1961, geregisseerd door Robert Wise en Jerome Robbins, bleef dicht bij Bernsteins partituur. De film won tien Oscars, onder meer voor beste film en voor Rita Moreno en George Chakiris als bijrolspelers.

Bernstein mengde in *West Side Story* jazz, Latijns-Amerikaanse dansritmes en de harmonie van de moderne concertmuziek. Eén interval komt steeds terug: de **tritonus**, een interval van drie hele tonen, bijvoorbeeld van C naar Fis. Het klinkt gespannen en onaf, alsof het ergens naartoe wil. In het liefdeslied *Maria* zit die sprong in de naam zelf: van de eerste naar de tweede lettergreep springt de melodie een tritonus omhoog, en de derde lettergreep lost dat met een halve toon omhoog op. In *Cool*, waarin de Jets proberen kalm te blijven voor het gevecht, is hetzelfde interval de kern van het thema. Zo krijgen liefde en geweld in de musical dezelfde muzikale bouwsteen.



Leonard Bernstein

LUISTERTIP



Gene Kelly
Film: Singin' in the Rain (1952)

Singin' in the Rain: het bekendste regenlied. Let op hoe de dans het ritme overneemt.

LUISTERTIP

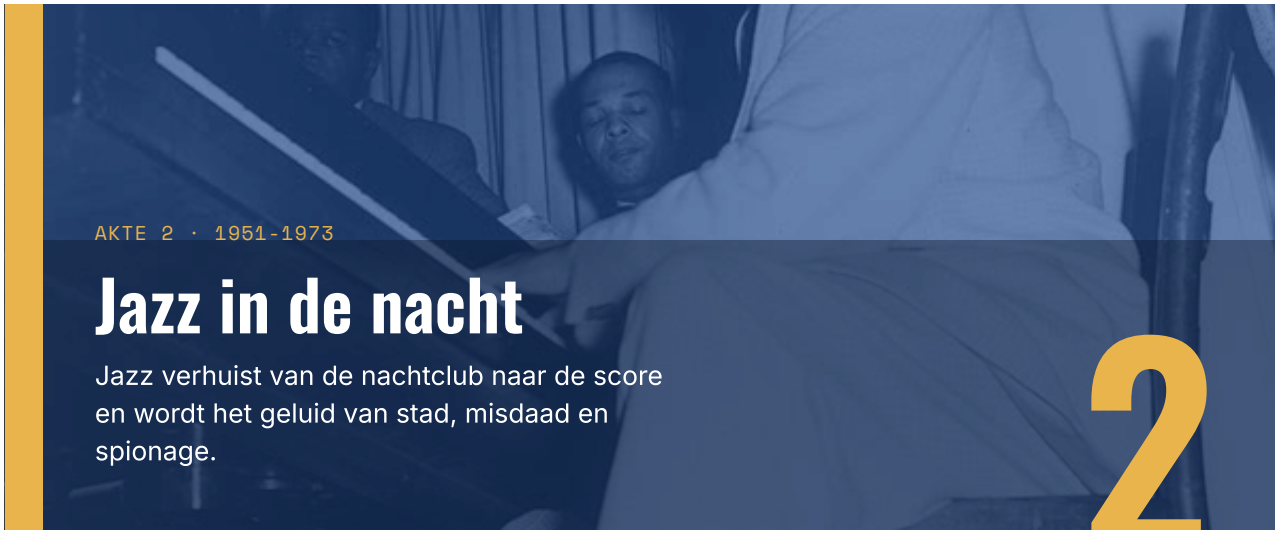


Rita Moreno & George Chakiris
Film: West Side Story (1961)

America: wisselende maten van zes en drie. Tel mee met de handklappen.

Het nummer *America* laat het ritmische plezier van de partituur horen. De Puerto Ricaanse vrouwen en mannen zingen een spottend duel over het leven in de Verenigde Staten. Het ritme wisselt steeds tussen een maat van zes achtsten, geteld als twee groepen van drie, en een maat van drie kwarten, geteld als drie groepen van twee. Dat verschuiven van de accenten, een **hemiool**, komt uit Latijns-Amerikaanse dansmuziek en geeft het nummer een springerige, onrustige drive.

Na de jaren zestig werd de grote filmmusical zeldzaam. In 2016 liet regisseur Damien Chazelle het met componist Justin Hurwitz herleven in *La La Land*. De film opent met een dansnummer op een vastgelopen snelweg in Los Angeles en volgt een actrice en een jazzpianist. Hurwitz verwijst naar de oude Hollywoodmusical, naar de Franse musicals van Jacques Demy en naar jazz. Hij bouwt de score rond een paar thema's die steeds terugkomen, van solopiano tot vol orkest. Hij won er twee Oscars mee, voor de score en voor het lied *City of Stars*.



AKTE 2 · 1951-1973

Jazz in de nacht

Jazz verhuist van de nachtclub naar de score en wordt het geluid van stad, misdaad en spionage.

2

SCÈNE 03 · 1951-1962 · LOS ANGELES

Jazz in de partituur

In de Hollywoodfilm van de jaren dertig en veertig klonk jazz bijna altijd als **bronmuziek**: muziek die in de wereld van het verhaal zelf klinkt en die de personages ook horen. Een band speelt in een nachtclub, iemand zet een plaat op, een orkest speelt op een feest. De score die alleen de kijker hoort, de underscore, was symfonisch (zie Filmrol 2). Jazz stond voor plezier, uitgaan en soms voor zonde, maar mocht niet vertellen wat er in een personage omging.

Alex North veranderde dat met *A Streetcar Named Desire* (1951) van Elia Kazan, naar het toneelstuk van Tennessee Williams. North had aan de Juilliard School in New York gestudeerd en ook een tijd in Moskou, en hij had muziek geschreven voor theater en dans. Kazan nam hem mee naar Hollywood. De film speelt in New Orleans, de stad die als bakermat van de jazz geldt. Blanche DuBois, gespeeld door Vivien Leigh, komt logeren bij haar zus en zwager Stanley, gespeeld door Marlon Brando, in een krappe woning in de oude stad. Blanche houdt zich vast aan een beeld van zichzelf dat steeds verder afbrokkelt.

North gebruikte in de score zelf jazz en blues: een zwoele klarinet en saxofoon, blue notes, een trage, slepende puls. De muziek beschrijft niet wat er te zien is, maar wat er in de personages gebeurt. Ze klinkt zinnelijk en broeierig rond Stanley, en wordt onrustiger en vervormder naarmate Blanche haar greep op de werkelijkheid verliest. Daarmee werd North een van de eersten die jazz in Hollywood als psychologische muziek gebruikten.

North schreef daarna ook grote orkestscores, zoals voor *Spartacus* (1960), en een score voor *2001: A Space Odyssey* die Stanley Kubrick uiteindelijk niet gebruikte (zie Filmrol 2). Hij werd vijftien keer voor een Oscar genomineerd, maar won er nooit een voor een score. In 1986 kreeg hij een ere-Oscar voor zijn hele werk.



Elmer Bernstein

LUISTERTIP



Alex North
Film: A Streetcar Named Desire (1951)

Streetcar: blues en jazz als de zinnelijkheid en spanning van New Orleans.

Vier jaar na *Streetcar* ging Elmer Bernstein nog een stap verder. Bernstein, geboren in 1922 in New York en geen familie van Leonard, had piano en compositie gestudeerd, onder meer bij Stefan Wolpe. In 1955 schreef hij de muziek voor *The Man with the Golden Arm* van Otto Preminger. Frank Sinatra speelt Frankie Machine, een kaartdeler in Chicago die verslaafd is aan heroïne en ervan droomt om drummer te worden in een bigband. Sinatra kreeg drumles van jazzdrummer Shelly Manne. Preminger bracht de film uit zonder goedkeuring van de Production Code, de zelfcensuur van Hollywood, omdat drugsgebruik niet mocht worden getoond.

Bernstein gaf de film een harde jazzscore voor **bigband**: een groot jazzorkest met secties trompetten, trombones en saxofoons, plus een ritmesectie van piano, bas en drums. Het hoofdthema begint met een drijvende, herhaalde baslijn in piano en bas. Daarboven schreeuwen de trompetten korte, scherpe akkoorden en de drums jagen alles op. Het klinkt nerveus en dwingend, zoals de verslaving van de hoofdpersoon. Grafisch ontwerper Saul Bass maakte er een titelreeks bij van witte balken op een zwarte achtergrond die samen een kromme arm vormen. Beeld en muziek werden zo samen het merk van de film. Bernstein kreeg er een Oscarnominatie voor, en de titelmuziek werd door andere orkesten als single uitgebracht.

Bernstein bleef niet bij jazz. Hij werkte daarna in vrijwel elke stijl die Hollywood vroeg. Voor *The Ten Commandments* (1956) van Cecil B. DeMille schreef hij een groot bijbels epos, voor *The Magnificent Seven* (1960) een van de bekendste westernthema's (zie Filmrol 2). In *To Kill a Mockingbird* (1962) van Robert Mulligan koos hij juist voor een kleine, intieme bezetting. Het verhaal wordt verteld door een jong meisje, en de muziek begint met een eenvoudige melodie op de piano, alsof een kind een paar noten speelt, met harp en fluit eromheen. Zijn enige Oscar won Bernstein voor de muziek van de musical *Thoroughly Modern Millie* (1967).

LUISTERTIP



Elmer Bernstein
Film: The Man with the Golden Arm (1955)

Main Title: hard koper en drums, een bigband voor een verslaving.

SCÈNE 04 · 1958-1961 · NEW YORK, PARIJS

De jazzmusici spelen zelf

North en Bernstein waren componisten met een klassieke opleiding die jazz schreven. Eind jaren vijftig kwamen ook jazzmusici zelf aan de beurt. Duke Ellington was al sinds de jaren twintig bandleider, pianist en een van de belangrijkste componisten van de jazz. Met zijn orkest was hij in een aantal korte films te zien geweest. In 1959 vroeg Otto Preminger hem voor zijn eerste volledige filmscore: *Anatomy of a Murder*, een rechtbankdrama met James Stewart als advocaat in een klein stadje in Michigan.

Ellington schreef de muziek samen met Billy Strayhorn, zijn vaste arrangeur en medecomponist. Ze werd gespeeld door Ellingtons eigen orkest, met solisten als altsaxofonist Johnny Hodges. Ellington schreef altijd voor de klank van zijn musici: de gedempte trompetten met een plunjer, de zwoele altsax van Hodges, de lage baritonsax van Harry Carney. Die klankkleuren hoor je in de film terug, maar dan in



Miles Davis

korte stukjes, verspreid over de scènes. Ellington speelt zelf ook een kleine rol, als pianist Pie Eye, en een paar musici uit zijn orkest zijn ook in beeld.

De score geldt als een mijlpaal. Het was de eerste belangrijke Hollywoodscore van Afro-Amerikaanse componisten waarbij de muziek niet uit een band in beeld komt, maar als underscore boven de film ligt. Het soundtrackalbum won drie Grammy's. Twee jaar later volgde *Paris Blues* (1961) van Martin Ritt, over twee Amerikaanse jazzmusici in Parijs, gespeeld door Paul Newman en Sidney Poitier. Louis Armstrong speelt in de film mee. Ellingtons score werd genomineerd voor een Oscar.

In Frankrijk gebeurde iets wat in Hollywood ondenkbaar was. Trompettist Miles Davis was eind 1957 voor optredens in Parijs. De 25-jarige regisseur Louis Malle vroeg hem om muziek voor zijn eerste speelfilm, *Ascenseur pour l'échafaud*, een misdaadfilm met Jeanne Moreau. Een man vermoordt zijn baas, de echtgenoot van zijn minnares, en raakt daarna vast in een lift, terwijl zij de hele nacht door Parijs zwerft en hem zoekt.

Davis nam de muziek op 4 en 5 december 1957 op in een studio in Parijs, met vier musici: de Franse tenorsaxofonist Barney Wilen, pianist René Urtreger, bassist Pierre Michelot en de Amerikaanse drummer Kenny Clarke, die in Parijs woonde. Er waren geen uitgeschreven thema's. Davis had in zijn hotelkamer alleen een paar eenvoudige akkoordreeksen bedacht. De band kreeg het verhaal uitgelegd en improviseerde terwijl de scènes uit de film op een scherm achter hen werden geprojecteerd. De musici speelden dus rechtstreeks op het beeld, zoals een pianist in de stomme film dat deed, maar dan met de taal van de moderne jazz.

Het resultaat is koel, traag en ruim. Davis speelt met een gedempte trompet lange, ijle lijnen boven akkoorden die lang blijven liggen. Het geldt als een vroeg voorbeeld van **modale jazz**: improvisatie op een toonladder (een modus) in plaats van op snel wisselende akkoorden, zoals in de bebop. De solist krijgt daardoor meer ruimte en de muziek een zwevend, open karakter, dat goed past bij een vrouw die 's nachts door verlaten straten loopt. Davis werkte dat idee verder uit op *Milestones* (1958) en vooral op zijn album *Kind of Blue* (1959).

De jonge Franse regisseurs van de nouvelle vague, de nieuwe golf van eind jaren vijftig, gebruikten vaker jazz. Pianist Martial Solal schreef bijvoorbeeld de muziek voor *À bout de souffle* (1960) van Jean-Luc Godard. Die geschiedenis staat in Filmrol 3.

LUISTERTIP



Duke Ellington
Film: Anatomy of a Murder (1959)

Main Title and Anatomy of a Murder: een heel jazzorkest als verteller van een rechtbankdrama.

LUISTERTIP



Miles Davis
Film: Ascenseur pour l'échafaud (1958)

Générique: geïmproviseerd bij het beeld, met gedempte trompet in de nachtelijke stad.

SCÈNE 05 · 1958-1963 · LOS ANGELES

Mancini: jazz voor de platenspeler

Henry Mancini groeide op in Pennsylvania als zoon van een Italiaanse immigrant die fluit speelde in de plaatselijke harmonie. Hij studeerde kort aan de Juilliard School, ging in militaire dienst en speelde na de oorlog piano en arrangeerde voor het Glenn Miller Orchestra, dat na de dood van Miller onder leiding van Tex Beneke verderging. In 1952

kwam hij in de muziekafdeling van Universal terecht. Daar leerde hij het vak door aan tientallen films mee te werken, vaak zonder dat zijn naam op de aftiteling stond. Hij werkte onder meer mee aan *Touch of Evil* (1958) van Orson Welles.

Zijn doorbraak kwam via de televisie. In 1958 schreef hij de muziek voor de detectiveserie *Peter Gunn* van regisseur Blake Edwards. Het titelthema rust op een **ostinato**: een kort motief dat steeds wordt herhaald, hier een dreigende baslijn die gitaar en piano samen spelen. De pianist bij de opname was een jonge studiomuzikant die later zelf beroemd werd als filmcomponist: John Williams. Boven het ostinato vallen jazzblazers in met harde, korte stoten. Gitarist Duane Eddy had er in 1959 een hit mee.

Het album *The Music from Peter Gunn* won in 1959 de allereerste Grammy voor album van het jaar. Dat was nieuw: muziek die voor een tv-serie was geschreven, werd een bestseller in de platenwinkel. Mancini nam zijn muziek daarvoor opnieuw op, niet als korte stukjes van een paar seconden zoals in de serie, maar als afgeronde nummers van twee à drie minuten die je thuis kon draaien. Hij dacht aan twee publieken tegelijk: de kijker voor de televisie en de luisteraar met een platenspeler.

Met Blake Edwards bleef Mancini samenwerken. Voor *Breakfast at Tiffany's* (1961), met Audrey Hepburn, schreef hij met tekstschrijver Johnny Mercer het lied *Moon River*. Hepburn zingt het in de film zelf, zittend op de brandtrap voor haar raam, met een gitaar. De melodie is eenvoudig en ligt binnen het bereik van een stem zonder zangopleiding, en dat was ook de bedoeling. Het lied en de score wonnen allebei een Oscar. Daarna volgden onder meer *Charade* (1963) van Stanley Donen en *The Pink Panther* (1963), opnieuw van Edwards.

Het thema van *The Pink Panther* hoort bij een getekende roze panter in de titelreeks, die door het beeld sluipt. De tenorsaxofoon van Plas Johnson speelt de melodie op zijn tenen. De lijn is **chromatisch**: ze beweegt in halve toonstappen, met noten die buiten de gewone toonladder vallen. Tussen de frasen zitten stiltes en korte accenten, alsof de panter even stilstaat en om zich heen kijkt. De muziek is spannend en grappig tegelijk. Mancini liet horen dat jazz in film niet alleen voor drugs, misdaad en nacht hoefde te staan, maar ook licht, elegant en geestig kon zijn.



Henry Mancini

LUISTERTIP



Henry Mancini
Film: Peter Gunn (tv, 1958)

Peter Gunn: één herhaalde baslijn draagt het hele stuk.

> **"Het titelthema van Peter Gunn komt eigenlijk meer uit de rock-'n-roll dan uit de jazz."**
>
> Henry Mancini, 1989

LUISTERTIP



Henry Mancini
Film: The Pink Panther (1963)

The Pink Panther Theme: de tenorsax sluipt op zijn tenen, chromatiek als humor.

SCÈNE 06 · 1965-1973 · BUENOS AIRES, LOS ANGELES

Schifrin: vijf tellen spanning

Lalo Schifrin werd in 1932 in Buenos Aires geboren. Hij kreeg een klassieke opleiding en studeerde vanaf 1952 aan het conservatorium van Parijs, onder meer bij Olivier Messiaen. 's Avonds speelde hij jazz in Parijse clubs. In 1960 werd hij in New York pianist en arrangeur in de band van trompettist Dizzy Gillespie, een van de grondleggers van de bebop, die jazz al jaren combineerde met Latijns-Amerikaanse ritmes. Vanaf 1963 werkte hij in Hollywood, voor film en televisie.

Zijn bekendste stuk schreef hij in 1966 voor de tv-serie *Mission: Impossible*. Het thema staat in een **5/4-maat**: vijf tellen per maat in plaats van de gebruikelijke vier. De bas speelt twee lange noten en twee korte, steeds opnieuw: lang, lang, kort, kort. Doordat er één tel meer is dan je verwacht, valt het begin van de volgende maat steeds iets later dan je lichaam denkt. Dat maakt het thema onrustig en voortjagend, zonder dat het snel hoeft te zijn. Het koper speelt er korte, scherpe signalen boven. In de titelreeks brandt een lont. Het werd een van de bekendste tv-thema's (over televisiemuziek gaat Filmrol 8).

In de bioscoop werd Schifrin de componist van de Amerikaanse politie- en misdaadfilm. Voor *Cool Hand Luke* (1967), met Paul Newman als gevangene in een strafkamp, kreeg hij een Oscarnominatie. In *Bullitt* (1968) van Peter Yates speelt Steve McQueen een rechercheur in San Francisco. Schifrins muziek mengt jazz, funk, latin en orkest: een funky elektrische bas, fluit, koperstoten en percussie. Voor het soundtrackalbum nam hij de muziek opnieuw op met topmuzikanten uit de jazz en de studio, zoals fluitist Bud Shank, bassiste Carol Kaye en gitarist Howard Roberts. Ook hij dacht dus aan de luisteraar thuis.

De film werd vooral bekend om een achtervolging van ongeveer tien minuten door de heuvelstraten van San Francisco. Zodra de achtervolging echt op gang komt, valt de muziek weg en blijven alleen ronkende motoren en gierende banden over. De spanning zit dan in het geluid zelf. Schifrin schreef daarna ook de muziek voor *Dirty Harry* (1971) van Don Siegel, met Clint Eastwood, en voor *Enter the Dragon* (1973), met Bruce Lee, waarin hij Aziatische klanken combineerde met funkritmes.



Lalo Schifrin, 1968

LUISTERTIP



Lalo Schifrin
Film: Mission: Impossible (tv, 1966)

Mission: Impossible: tel de maat. Geen vier maar vijf tellen.

LUISTERTIP



Lalo Schifrin
Film: Bullitt (1968)

Bullitt (Main Title): jazz, funk en orkest, het geluid van de politiefilm.

SCÈNE 07 · 1962-2008 · LONDEN

Bond: twanggitaar en koper

In 1962 kwam *Dr. No* uit, de eerste film over de Britse geheim agent James Bond, geregisseerd door Terence Young. De film kreeg een herkenningsmelodie die sindsdien in vrijwel elke Bondfilm terugkomt: het *James Bond Theme*. Het staat op naam van Monty Norman, die de muziek voor de film schreef. De producenten waren niet tevreden over zijn versie en vroegen de jonge John Barry om het thema te arrangeren. Barry kwam uit York en leidde eind jaren vijftig de popgroep The John Barry Seven.

In Barry's arrangement speelt een elektrische gitaar de melodie op de lage snaren, met de **twanggitaar**-klank: een harde aanslag en veel galm, die je kende van de instrumentale rock van Duane Eddy. Gitarist Vic Flick speelde de partij. Daaronder ligt een vamp in mineur, een lijn die met halve toonstappen heen en weer schuift. Dan vallen de bigbandblazers in met een swingend middendeel, en het stuk eindigt op een mineurakkoord met een grote septiem erin. Dat akkoord blijft onopgelost hangen en klinkt gevaarlijk en elegant tegelijk. In een paar maten staan zo rock, jazz en spanning bij elkaar.



John Barry

LUISTERTIP



Monty Norman
Film: Dr. No (1962)

James Bond Theme: de twanggitaar. Eén riff draagt een heel filmmerk.

Barry werd daarna de vaste componist van de reeks. Hij schreef de muziek voor elf Bondfilms. Met *Goldfinger* (1964) legde hij de klank vast die bij Bond hoort: scherp koper, jazzakkoorden, strijkers en een groot **titellied** onder de begintitels, dat ook als single werd uitgebracht. Het lied *Goldfinger*, met tekst van Leslie Bricusse en Anthony Newley, wordt gezongen door de Welshe zangeres Shirley Bassey. Het opent met harde koperakkoorden, waarna een sluipende, chromatische lijn de spanning opbouwt. Bassey zingt met veel kracht en houdt aan het eind een lange hoge noot vast. Het lied werd een hit in Groot-Brittannië en Amerika en het voorbeeld voor bijna elk later Bondlied: een zangeres of zanger, een groot orkest en een melodie die de titel van de film herhaalt.

Barry zocht ook buiten de Bondfilms naar nieuwe klanken voor spionage. Voor *The Ipcress File* (1965), met Michael Caine als een nuchtere Britse agent, gebruikte hij een **cimbalom**, een Hongaars hakkebord waarvan de snaren met hamertjes worden aangeslagen. Het geeft de film een koel, Oost-Europees geluid dat past bij de Koude Oorlog. In de Bondfilm *On Her Majesty's Secret Service* (1969) zette hij een Moog-synthesizer in, toen nog een nieuw elektronisch instrument. Voor dezelfde film nam Louis Armstrong het lied *We Have All the Time in the World* op.

Barry's latere stijl werd breder en romantischer, met lange, trage strijkersmelodieën. Hij won vijf Oscars: twee voor *Born Free* (1966), en verder voor *The Lion in Winter* (1968), *Out of Africa* (1985) en *Dances with Wolves* (1990). De Bondklank leefde ondertussen door. De Britse componist David Arnold maakte in 1997 het album *Shaken and Stirred*, met nieuwe versies van Bondliedjes door popartiesten. Daarna mocht hij *Tomorrow Never Dies* (1997) schrijven. Tot en met *Quantum of Solace* (2008) schreef hij vijf Bondfilms. Hij combineerde Barry's koper en jazzakkoorden met elektronische beats.

LUISTERTIP



Shirley Bassey
Film: Goldfinger (1964)

Goldfinger: het titellied als blauwdruk voor elke latere Bondsong.



AKTE 3 · 1965-1994

De platenkast als partituur

Titelsongs, rocknummers, soul en funk nemen de plaats van de score in.

3

SCÈNE 08 · 1965-1969 · LOS ANGELES

Bacharach: titelsong en flügelhorn

Burt Bacharach werd in 1928 in Kansas City geboren en groeide op in New York. Hij kreeg een klassieke opleiding, onder meer bij de Franse componist Darius Milhaud. Eind jaren vijftig werd hij arrangeur en dirigent van de Duitse zangeres en filmster Marlene Dietrich, met wie hij jaren door de wereld toerde. Met tekstschrijver Hal David schreef hij in de jaren zestig tientallen hits, vaak voor de zangeres Dionne Warwick, zoals *Walk On By* (1964).

De liedjes van Bacharach klinken licht, maar ze zitten ingewikkeld in elkaar. Hij wisselt vaak van maatsoort midden in een lied, zodat een frase een tel langer of korter is dan je verwacht. Zijn akkoorden komen uit de jazz en nemen onverwachte wendingen, en zijn melodieën springen soms grote intervallen. Toch voelt het voor de luisteraar natuurlijk, omdat de maatwisselingen precies volgen hoe de tekst ademt. Zijn orkestklank is herkenbaar: een zachte **flügelhorn**, een koperinstrument dat lijkt op een trompet maar ronder en warmer klinkt, met piano, lichte strijkers en vocale koortjes.

Voor de film schreef Bacharach vooral **titelsongs**: liedjes onder de begintitels, die ook als single uitkwamen en zo reclame maakten voor de film. *What's New Pussycat?* (1965) werd gezongen door Tom Jones, *Alfie* (1966) werd een hit voor onder anderen Dionne Warwick. Voor *Casino Royale* (1967), een chaotische parodie op de Bondfilms, schreef hij de hele score. Daarin zingt Dusty Springfield *The Look of Love*, een traag lied met een ontspannen bossanovaritme en een zwoele tenorsaxofoonsolo. Bossanova is een Braziliaanse stijl uit eind jaren vijftig, waarin samba en jazzharmonie samenkomen. Het lied kreeg een Oscarnominatie.

Zijn grootste filmsucces kwam met de western *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) van George Roy Hill, met Paul Newman en Robert Redford als twee vriendelijke treinrovers. Bacharach schreef er een score bij die helemaal niet klinkt als een western. In de bekendste scène fietst Newman met Katharine Ross over een



Burt Bacharach, 1972

LUISTERTIP



Dusty Springfield
Film: Casino Royale (1967)

The Look of Love: zoek de verrassende akkoordwendingen onder de zwoele zang.

boerenerf, terwijl B.J. Thomas *Raindrops Keep Fallin' on My Head* zingt, een luchtig popliedje. De scène staat los van het verhaal, als een soort videoclip binnen de film.

Ook de actiemuziek is licht. In *South American Getaway* zingt een koortje zonder woorden snelle, swingende lijnen, in de stijl van een vocale jazzgroep. Sommige critici vonden dat bij het uitkomen van de film absurd en ouderwets, omdat het niets met het Wilde Westen te maken had. Maar juist dat paste bij de toon van de film, die zijn helden met ironie en sympathie bekijkt. Bacharach won twee Oscars, voor de score en voor *Raindrops*. Het liedje werd in de versie van B.J. Thomas een nummer 1-hit in Amerika.

LUISTERTIP



Burt Bacharach
Film: Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)

South American Getaway: achtervolgingsmuziek zonder dreiging. Hoor hoe licht Bacharach actie maakt.

SCÈNE 09 · 1967-1969 · LOS ANGELES

Bestaande liedjes, nieuwe betekenis

Bacharach schreef nog nieuwe liedjes voor een film. Eind jaren zestig ontdekten filmmakers dat het ook anders kon: met liedjes die al bestonden. Het bioscooppubliek was jong geworden en herkende een popnummer binnen een paar seconden. Een bekend nummer bracht zijn eigen betekenis, zijn eigen tijd en zijn eigen gevoel mee naar de film. De regisseur hoefde dat niet meer door een componist te laten opbouwen.

Het eerste grote voorbeeld was *The Graduate* (1967) van Mike Nichols. Dustin Hoffman speelt Benjamin Braddock, die net is afgestudeerd en thuis in Californië niet weet wat hij met zijn leven moet. Hij begint een verhouding met de oudere Mrs. Robinson, gespeeld door Anne Bancroft, en wordt daarna verliefd op haar dochter. Nichols gebruikte voor de film liedjes van het folkduo Simon & Garfunkel, die voor een groot deel al op hun platen stonden. Alleen *Mrs. Robinson* werkte Paul Simon speciaal voor de film uit, en ook dat lied klinkt er alleen in stukjes in. De volledige versie verscheen in 1968 op het album *Bookends*.



Simon & Garfunkel, 1968

LUISTERTIP



Simon & Garfunkel
Film: The Graduate (1967)

The Sound of Silence: een bestaand lied wordt de binnenwereld van de hoofdpersoon.

Het belangrijkste lied in de film is *The Sound of Silence*. Paul Simon had het in 1964 geschreven en het duo had het eerst akoestisch opgenomen, met twee stemmen en een gitaar. Producer Tom Wilson voegde in 1965, zonder overleg met Simon en Garfunkel, elektrische gitaar, bas en drums toe. In die folkrockversie werd het begin 1966 een nummer 1-hit. In de film klinkt het al bij de opening, als Benjamin na zijn vlucht stil op een rolpad door de aankomsthal van het vliegveld schuift, en het komt aan het eind terug. Het lied gaat over mensen die langs elkaar heen praten en niet echt naar elkaar luisteren. In de film wordt het de binnenwereld van Benjamin, die zich tussen de volwassenen om hem heen niet kan uitdrukken.

Twee jaar later ging *Easy Rider* (1969) nog verder. Dennis Hopper regisseerde de film en speelde er samen met Peter Fonda in, als twee motorrijders die van Los Angeles naar New Orleans rijden. De film heeft geen gecomponeerde score. In plaats daarvan klinkt een reeks rocknummers van onder anderen Steppenwolf, The Byrds, The Band en The Jimi Hendrix Experience. De nummers lopen vaak in hun

geheel onder lange shots van de motoren op de snelweg. De muziek vertelt niet wat er gebeurt, ze geeft het gevoel van de reis en van vrijheid.

Born to Be Wild van Steppenwolf klinkt als de twee mannen vertrekken: een hard rocknummer met een vervormde gitaarriff, een stampend ritme en een zanger die het over de open weg heeft. Het lied was een jaar eerder uitgebracht. Na *Easy Rider* was het lied voor altijd verbonden met motoren en de **road movie**, de film over een reis. Dat is precies wat er gebeurt als een bestaand nummer in een film terechtkomt: het neemt een betekenis mee, en het krijgt er een nieuwe bij.

Daarmee veranderde ook de rol van de muziekmaker. In *The Graduate* en *Easy Rider* was de componist geen schrijver van nieuwe muziek meer, maar eerder een samensteller die bestaande nummers koos en op de juiste plek in de montage legde. Vaak deed de regisseur dat zelf. Het paste bij New Hollywood, de nieuwe generatie Amerikaanse regisseurs die eind jaren zestig met kleinere, persoonlijkere films de oude studiogewoontes doorbrak (zie Filmrol 2). En het had een commerciële kant: de soundtrackplaat met bekende popnummers werkte als reclame voor de film, en omgekeerd.

LUISTERTIP



Steppenwolf
Film: Easy Rider (1969)

Born to Be Wild: geen componist, wel een soundtrack. Rock als motor van de road movie.

SCÈNE 10 · 1971-1974 · NEW YORK, MEMPHIS

Blaxploitation: wah-wah en hi-hat

Begin jaren zeventig verscheen in Amerika een nieuw soort film: actiefilms met zwarte hoofdrolspelers, gemaakt voor een zwart publiek in de grote steden. Ze werden **blaxploitation** genoemd, een samentrekking van *black* en *exploitation*, het Engelse woord voor goedkope films die op een publiek mikken met spektakel. De helden waren detectives, criminelen of wrekers die zich niets lieten zeggen door de witte autoriteiten. Soul en funk, de muziek die het publiek zelf draaide, werden de score.

Een van de eerste films was *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) van Melvin Van Peebles. Hij schreef, regisseerde en speelde de hoofdrol, en hij schreef ook de muziek. Die werd gespeeld door een toen nog onbekende band: Earth, Wind & Fire. Datzelfde jaar maakte fotograaf en regisseur Gordon Parks voor MGM de detectivefilm *Shaft*, met Richard Roundtree als privédetective John Shaft in New York.

De muziek van *Shaft* kwam van Isaac Hayes. Hij was songschrijver en producer bij Stax in Memphis, het label van zuidelijke soul. Met David Porter had hij hits geschreven als *Soul Man* voor Sam & Dave. Eind jaren zestig werd hij zelf een ster met lange, orkestrale soulnummers. Voor *Shaft* maakte hij een dubbelalbum vol funk en soul. Hij nam eerst de ritmepartijen van het titelnummer op, schreef daarna de muziek voor de rest van de film, en kwam pas aan het eind terug bij het titellied.



Isaac Hayes, 1973

LUISTERTIP



Isaac Hayes
Film: Shaft (1971)

Theme from Shaft: eerst alleen hi-hat en wah-wah. Het arrangement bouwt zich laag voor laag op.

Het titelnummer begint met alleen een **hi-hat**, het bekkenpaar op een pedaal van het drumstel, die doorlopende zestiende noten speelt. Drummer Willie Hall haalde dat patroon uit een break in *Try a Little Tenderness* van Otis Redding, een Stax-plaat waarop Hayes zelf had meegespeeld. Dan valt de gitaar van Charles Pitts in met een **wah-wah**-pedaal: een effect dat met de voet de klank van open naar dicht laat schuiven, zodat de gitaar lijkt te praten. De riff had Hayes eerder bedacht voor een Stax-nummer dat nooit af kwam. Laag voor laag komen er bas, piano, blazers, strijkers en fluit bij. Pas na een lange instrumentale opbouw begint Hayes te zingen, half pratend, terwijl een groep zangeressen hem antwoordt: vraag en antwoord, zoals in de gospel.

Theme from Shaft won in 1972 de Oscar voor het beste lied. Hayes was daarmee de eerste Afro-Amerikaan die een Oscar won in een categorie buiten het acteren. Het nummer wordt ook wel een van de eerste discoplaten genoemd, door de doorlopende hi-hat en het dansbare tempo. De klank van *Shaft*, met wah-wahgitaar, hi-hat en blazers als accenten boven de groove, werd het geluid van het genre. In 1974 speelde Hayes zelf de hoofdrol in *Truck Turner*, waarvoor hij ook de muziek schreef.

Curtis Mayfield, zanger en gitarist van The Impressions uit Chicago, schreef de liedjes voor *Super Fly* (1972) van Gordon Parks Jr., de zoon van de regisseur van *Shaft*. De film gaat over een cocaïnedealer in Harlem die wil stoppen. Mayfields liedjes zijn dansbaar, met een strakke funkbas, percussie en zachte strijkers, en hij zingt in een hoge, lichte falsetstem. Maar zijn teksten zijn kritisch: ze beschrijven de drugswereld zonder haar mooier te maken. Zo zeggen de liedjes soms iets anders dan de beelden, die de dealer als stoere held laten zien. Roy Ayers schreef het jaar daarna jazzfunk voor *Coffy* (1973), met Pam Grier als verpleegster die wraak neemt op drugsdealers.

LUISTERTIP



Curtis Mayfield
Film: Super Fly (1972)

Superfly: dansbare soul met een kritische tekst over de drugswereld.

SCÈNE 11 · 1973-1994 · LOS ANGELES

Van *American Graffiti* tot *Pulp Fiction*

In 1973 maakte George Lucas *American Graffiti*, met Francis Ford Coppola als producent. De film speelt zich af in één nacht in 1962, in het Californische stadje Modesto, waar een groep jongeren na hun eindexamen rondrijdt in auto's, bij een drive-in eet en elkaar zoekt. Overal staat de radio aan. De hele film door draait de dj Wolfman Jack hits uit de jaren vijftig en vroege jaren zestig. Geluidsontwerper Walter Murch stelde voor om zijn radioprogramma de ruggengraat van de film te maken.

Daardoor valt in *American Graffiti* de bronmuziek samen met de score. Alle muziek komt uit de autoradio's, en de personages horen haar ook. Tegelijk doet ze wat een score doet: ze zet de sfeer van elke scène, geeft commentaar en verbindt de losse verhaallijnen. Zo'n soundtrack van bestaande nummers heet een **compilatiescore**.

De film bevat 41 nummers, en de rechten kostten zoveel geld dat er voor een gecomponeerde score niets overbleef. Alleen platenmaatschappij RCA weigerde, en daarom ontbreekt Elvis Presley.

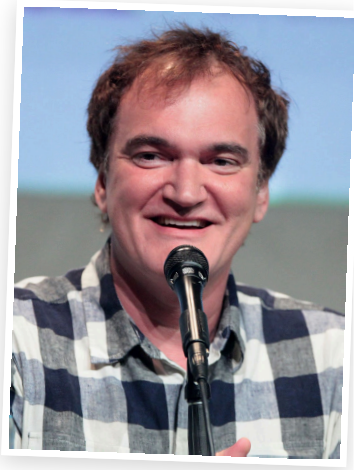
De film opent met *Rock Around the Clock* van Bill Haley & His Comets. Het nummer werd op 12 april 1954 in New York opgenomen voor Decca. Het is een twaalfmatige blues in hoog tempo. Het begint met de zanger die de uren aftelt over losse, harde akkoorden van de band, en daarna rolt het nummer door met een slappende contrabas, een strakke snaredrum en een snelle gitaarsolo van Danny Cedrone. Eerst verscheen het als B-kant van een single en werd het maar een kleine hit. Pas in 1955, toen regisseur Richard Brooks het onder de begintitels van *Blackboard Jungle* zette, een film over opstandige scholieren, werd het een wereldhit. Het werd de eerste rock-'n-rollplaat die zowel in Amerika als in Groot-Brittannië bovenaan de hitlijst stond. Door *American Graffiti* kwam de originele opname in 1974 opnieuw in de Amerikaanse hitlijst.

Twintig jaar later werkte Quentin Tarantino op dezelfde manier, maar met een andere bedoeling. Hij had als jongeman in een videotheek gewerkt en kende honderden films en platen. In zijn eerste film, *Reservoir Dogs* (1992), komt de muziek uit een denkbeeldig radioprogramma met hits uit de jaren zeventig. In een gewelddadige scène danst een van de gangsters op *Stuck in the Middle with You* van Stealers Wheel, een vrolijk poplied. Het contrast tussen het luchtige nummer en het geweld maakt de scène juist moeilijk om naar te kijken.

Voor *Pulp Fiction* (1994) haalde Tarantino de muziek uit zijn eigen platenkast: surfrock uit het begin van de jaren zestig, soul en oude popnummers. De film opent met een gesprek in een eetcafé dat eindigt in een overval. Op het moment dat de overvallers hun wapens trekken, bevriest het beeld en barst *Misirlou* van Dick Dale los onder de begintitels. Even later lijkt iemand aan de knop van een radio te draaien, en schakelt de muziek over op *Jungle Boogie* van Kool & the Gang.

Misirlou is een oud volkslied uit het oostelijke Middellandse Zeegebied, dat zowel in Griekse als in Arabische en Joodse muziek bekend is. Dick Dale, van Libanees-Amerikaanse afkomst, had zijn oom het lied op één snaar van een oed horen spelen, een Arabische luit. In 1962 maakte hij er een surfrocknummer van. Hij speelt de melodie op de lage snaren van een elektrische gitaar met veel galm, in een razendsnelle **tremolo**: hij slaat dezelfde noot steeds heel snel op en neer aan, zodat een lange, trillende toon ontstaat. De toonladder is de dubbelharmonische, met twee stappen van anderhalve toon. Dat geeft het nummer zijn oosterse, dreigende kleur. Onder de titels van een film uit 1994 klinkt deze plaat van ruim dertig jaar oud als een schok.

Verderop in de film dansen John Travolta en Uma Thurman op *You Never Can Tell* van Chuck Berry, en zingt Dusty Springfield *Son of a Preacher Man*. Bij *American Graffiti* waren de liedjes vooral een tijdmachine: ze lieten horen hoe het in 1962 klonk. Bij Tarantino



Quentin Tarantino

LUISTERTIP



Bill Haley & His Comets
Film: American Graffiti (1973)

Rock Around the Clock: een oude hit opent de film en zet meteen het jaar neer.

LUISTERTIP



Dick Dale & His Del-Tones
Film: Pulp Fiction (1994)

Misirlou: surfgitaar uit 1962 als openingsschok van een film uit 1994.

komen ze uit verschillende tijden door elkaar. Ze zeggen minder over het jaar waarin de film speelt, en meer over de smaak van de regisseur. Tarantino citeerde in latere films ook vaak de muziek uit Italiaanse westerns (zie Filmrol 3). Hij werkt als een dj, die platen kiest, combineert en op het juiste moment laat vallen.

Van Busby Berkeley tot Tarantino draait de song in film steeds om herkenning. Een melodie die je al kent, of die je na één keer niet meer vergeet, verbindt de film met het leven van de kijker buiten de bioscoop. Die herkenning verkocht bladmuziek, singles en soundtrackalbums. De film maakt de song beroemd, en de song maakt reclame voor de film.

Begrippen

Filmmusical
Film waarin liedjes en dans het verhaal vooruitduwen.

Backstagemusical
Musical over het maken van een show; de liedjes worden in het verhaal als toneelnummers uitgevoerd.

Nasynchroniseren
Achteraf een stem of zang inspreken bij het beeld, soms door iemand anders dan de acteur.

Tritonus
Interval van drie hele tonen; klinkt gespannen, centraal in *West Side Story*.

Hemiool
Ritmische verschuiving waarbij twee groepen van drie en drie groepen van twee elkaar afwisselen.

Bronmuziek
Muziek die in de wereld van het verhaal klinkt en die de personages ook horen, zoals een band of een radio.

Bigband
Groot jazzorkest met secties trompetten, trombones en saxofoons plus ritmesectie.

Modale jazz
Improvisatie op toonladders (modi) in plaats van snel wisselende akkoorden.

Ostinato
Kort motief dat steeds wordt herhaald, zoals de baslijn van *Peter Gunn*.

Chromatiek
Melodie of harmonie die in halve toonstappen beweegt, met noten buiten de gewone toonladder.

5/4-maat
Maatsoort met vijf tellen per maat, zoals in *Mission: Impossible*.

Twanggitaar
Elektrische gitaar met harde aanslag op de lage snaren en veel galm.

Cimbalom
Hongaars hakkebord waarvan de snaren met hamertjes worden aangeslagen.

Titelsong
Lied onder de begintitels, vaak ook als hitsingle uitgebracht.

Flügelhorn
Koperinstrument dat lijkt op een trompet, met een rondere, warmere klank.

Compilatiescore
Soundtrack die bestaat uit bestaande nummers in plaats van nieuw gecomponeerde muziek.

Blaxploitation
Amerikaanse actiefilms uit de jaren zeventig met zwarte hoofdrolspelers, met soul en funk als score.

Wah-wah
Gitaareffect met een pedaal dat de klank laat 'praten'.

Tremolo
Snel herhaald aanslaan van dezelfde noot, zodat een trillende toon ontstaat.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 4: Songs uit de platenkast
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music.



Stroom en patroon

Elektronica, minimal en ambient: van theremin en tape tot drone en techno, ca. 1945–2024.

Een Hollywoodorkest bestond in 1945 uit strijkers, houtblazers, koperblazers, harp en slagwerk: de bezetting waarmee Wagner en Strauss al hadden gewerkt. Toch zochten componisten in die jaren naar klanken die geen van die instrumenten kon maken, voor dromen, waanbeelden en bezoekers uit de ruimte. Ze vonden ze eerst in de theremin, daarna in zelfgebouwde elektronische schakelingen en in geluidsband die met een schaar werd geknipt en met plakband weer aan elkaar gezet. De synthesizer bestond toen nog niet.

Vanaf 1971 werd de synthesizer een gewoon filminstrument. Wendy Carlos speelde Purcell en Beethoven op de Moog voor Stanley Kubrick, Tangerine Dream bracht de sequencer naar Hollywood en Vangelis speelde zijn scores live in. In Rome en Los Angeles maakten Goblin en John Carpenter er horror mee, in München maakte Giorgio Moroder er disco mee. Elektronische apparaten waren goedkoper dan een orkest, en één muzikant kon er in zijn eentje een hele score mee opnemen. Daardoor kwamen ook regisseurs, rockmuzikanten en producers aan het werk als filmcomponist.

Tegelijk verschoof de aandacht van de melodie naar het patroon en de klank zelf. Minimal music bouwt een score uit korte figuren die steeds herhaald worden en langzaam veranderen. Ambient en drone vervangen het thema door een klankveld dat langzaam van kleur verschiet. In de studio's van de eenentwintigste eeuw is het verschil tussen componeren, produceren en geluid ontwerpen bijna verdwenen, en klinkt een filmscore soms als een elektronische plaat.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 5.



AKTE 1 · 1945-1972

Elektrische geesten

Theremin, zelfgebouwde schakelingen en tape: elektronische klank vóór de synthesizer.

1

SCÈNE 01 · 1945-1956 · LOS ANGELES, NEW YORK

Zonder aanraken: theremin en circuits

Het eerste elektronische instrument dat in de filmmuziek een vaste rol kreeg, was de **theremin**. De Russische uitvinder Lev Termen, in het westen bekend als Léon Theremin, bouwde het rond 1920. Het instrument heeft twee antennes. De afstand van je ene hand tot de rechte antenne bepaalt de toonhoogte, de afstand van je andere hand tot de lus bepaalt het volume. Je raakt het instrument dus niet aan. Omdat er geen toetsen of fretten zijn, glijdt de toon traploos van de ene hoogte naar de andere, met een zingend, wat trillend geluid dat het midden houdt tussen een stem en een zingende zaag.

Dmitri Sjostakovitsj gebruikte de theremin al in 1931 in de Sovjetfilm *Odna*. In Hollywood brak het instrument pas in de jaren veertig door, en dan meteen met een vaste betekenis: de theremin klonk wanneer er iets mis was met de geest. Miklós Rózsa, een Hongaarse componist die in Hollywood werkte, schreef in 1945 twee scores met theremin. In *The Lost Weekend* van Billy Wilder staat het instrument voor de drankzucht van de hoofdpersoon. In *Spellbound* van Alfred Hitchcock hoort het bij de verwarde geest van een man die aan geheugenverlies lijdt. De theremin werd in beide films bespeeld door Samuel Hoffman, die in Los Angeles de vaste thereminspeler van de filmstudio's werd.

In *Spellbound* klinkt de theremin steeds wanneer de hoofdpersoon door zijn herinneringen in paniek raakt. Het orkest speelt dan door, maar de glijdende, onvaste toon erboven laat horen dat er iets niet klopt. Ook in de droomscène, waarvoor de schilder Salvador Dalí de decors ontwierp, speelt het instrument een hoofdrol. Rózsa won er een Oscar mee. De theremin werd daarna zo vaak voor waanzin en angst gebruikt dat het een cliché werd.

In de jaren vijftig verhuisde het instrument naar de sciencefiction. Bernard Herrmann, over wie meer in Filmrol 2, schreef in 1951 de muziek voor *The Day the Earth Stood Still* van Robert Wise, over een buitenaardse bezoeker die in Washington landt. Hij zette twee



Affiche van Forbidden Planet (1956)

LUISTERTIP



Miklós Rózsa
Spellbound: The Dream Sequence, The Mountain Lodge (1945)

De theremin zingt als een verwarde stem boven het orkest.

theremins naast een elektrische viool, cello en contrabas, orgels, vibrafoons en een grote groep koperblazers. Zo ontstond een orkest dat zelf al buitenaards klonk. Toch bleef het een orkest: Herrmann schreef een partituur en muzikanten speelden die.

Vijf jaar later kwam er een film zonder één gespeelde noot. Louis en Bebe Barron trouwden in 1947 en begonnen kort daarna in Greenwich Village in New York een eigen studio. Van een neef van Louis, die bij het bedrijf 3M werkte, kregen ze als huwelijkscadeau een van de eerste bandrecorders. Ze werkten als technici mee aan *Williams Mix* (1952) van John Cage, een stuk dat uit honderden opgenomen geluiden bestaat die op band aan elkaar zijn geplakt. Louis was geïnspireerd door het boek *Cybernetics* (1948) van de wiskundige Norbert Wiener, over de besturing van machines en levende wezens. Hij bouwde elektronische circuits volgens de vergelijkingen uit dat boek en liet ze geluid maken. Hij belastte ze tot ze doorbrandden. Elk circuit had zo een eigen 'leven' met een begin en een eind, en geen enkel geluid kon precies worden herhaald.

Die opnamen waren nog geen muziek. Bebe en Louis bewerkten ze met galm, echo en filters, speelden ze sneller of langzamer of achterstevoren af en knipten de band in stukken. Dat bewerken van opgenomen geluid heet **bandmanipulatie**. In 1955 spraken de Barrons op een kunsttentoonstelling Dore Schary aan, de baas van de filmstudio MGM. Zo kregen ze de opdracht voor *Forbidden Planet* (1956), een sciencefictionfilm die losjes is gebaseerd op *The Tempest* van Shakespeare en zich afspeelt op de planeet Altair IV.

Forbidden Planet werd de eerste film met een volledig elektronische score, jaren voordat Robert Moog en Don Buchla hun synthesizers bouwden. In de film is moeilijk te zeggen waar de muziek ophoudt en het geluidseffect begint. Hetzelfde gloeiende, pulserende geluid is muziek bij de titels en het geluid van een onzichtbaar monster in een gevecht. De Barrons gaven elk personage en elk ding een eigen circuit, een eigen klank, zoals een componist een eigen thema schrijft. Hun werk kreeg toch geen erkenning als muziek. Een advocaat van de Amerikaanse muzikantenbond liet de titel 'Electronic Music' in de aftiteling veranderen in 'Electronic Tonalities'. De Barrons waren geen lid van de bond, en hun score kon zo niet meedingen naar een Oscar voor filmmuziek.

LUISTERTIP



Louis and Bebe Barron
Forbidden Planet: Main Titles (Overture) (1956)

Geen instrument te bekennen: alleen schakelingen en bandrecorders.

SCÈNE 02 · 1963-1972 · LONDEN, MOSKOU

Knippen en plakken: tape en ANS

In 1958 opende de BBC in Londen een eigen elektronische studio, de BBC Radiophonic Workshop. Die maakte geluiden en muziek voor radio- en televisieprogramma's: hoorspelen, documentaires, schooltelevisie. De apparatuur was voor een groot deel overgenomen van andere afdelingen van de omroep: bandrecorders, meetapparatuur en **oscillatoren**, schakelingen die een elektrische trilling opwekken en daarmee een zuivere toon.

Delia Derbyshire kwam uit Coventry. Ze studeerde wiskunde en muziek aan Girton College in Cambridge. Vanaf 1962 werkte ze bij de Radiophonic Workshop. Een jaar later kreeg de studio een melodie van de componist Ron Grainer, het thema voor een nieuwe sciencefictionserie: *Doctor Who*. Grainer had een melodie, een baslijn en een beschrijving van de klank op papier gezet. Derbyshire moest er geluid van maken, zonder synthesizer en zonder een enkel gespeeld instrument.

Ze nam elke toon apart op: tonen van oscillatoren voor de melodie, gefilterde ruis voor de zuchtende achtergrond. Elke noot kreeg op band precies de lengte die bij het ritme hoorde. Om een andere toonhoogte te krijgen, speelde ze de band sneller of langzamer af. Daarna knipte ze alle stukjes los en plakte ze een voor een aan elkaar. De bas, de melodie en de andere lagen kwamen elk op een eigen band. Die banden werden op aparte bandrecorders tegelijk gestart en samen opgenomen. Het resultaat klonk in 1963 als niets anders op de televisie: een pulserende bas, een zwevende melodie die tussen de tonen glijdt, en geen herkenbaar instrument.

Grainer herkende zijn eigen stuk nauwelijks terug. Hij wilde Derbyshire als medecomponist laten noemen, maar de BBC stond dat niet toe. Medewerkers van de Workshop werden in die tijd niet bij naam genoemd; de studio als geheel kreeg de eer. Pas in 2013, bij de speciale aflevering voor het vijftigjarig bestaan van de serie, stond Derbyshires naam op het scherm. Haar verhaal staat niet op zichzelf. In de vroege elektronische muziek deden technici, vaak vrouwen, een groot deel van het creatieve werk, terwijl de naam van de componist op de partituur stond. Over Grainer en de geschiedenis van de televisietune gaat Filmrol 8.

Derbyshire bleef tot 1973 bij de BBC en maakte ook muziek voor documentaires en radio. In dezelfde jaren werd de elektronische studio in Engeland kleiner en beter te gebruiken. De componist Tristram Cary, een van de Britse pioniers van de elektronische muziek, schreef ook voor de horrorfilms van Hammer, zoals *Quatermass and the Pit* (1967), waarover meer in Filmrol 3. In 1969 richtte Cary met Peter Zinovieff en David Cockerell in Londen het bedrijf EMS op. Hun kleine synthesizer, de VCS3, kwam ook in de Radiophonic Workshop terecht.

Achter het IJzeren Gordijn ging de ontwikkeling een eigen weg. In Moskou bouwde de ingenieur Jevgeni Moerzin de ANS-synthesizer, genoemd naar de initialen van de componist Aleksandr Nikolajevitsj Skrjabin. Het apparaat werkt met licht. Op glazen platen die met zwarte verf zijn bedekt, kras je lijnen. Licht valt door die lijnen op fotocellen, en elke positie op de plaat staat voor een toonhoogte. Zo teken je klank in plaats van hem te spelen. Eduard Artemjev gebruikte de ANS voor *Solaris* (1972) van Andrej Tarkovski, een film over een ruimtestation boven een planeet die de herinneringen van de bemanning tot leven brengt. Artemjev mengde de elektronische klanken met een koraalvoorspel van Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu*



Apparatuur van de BBC Radiophonic Workshop: bandrecorder met tapeloop, oscillator en VCS3

LUISTERTIP



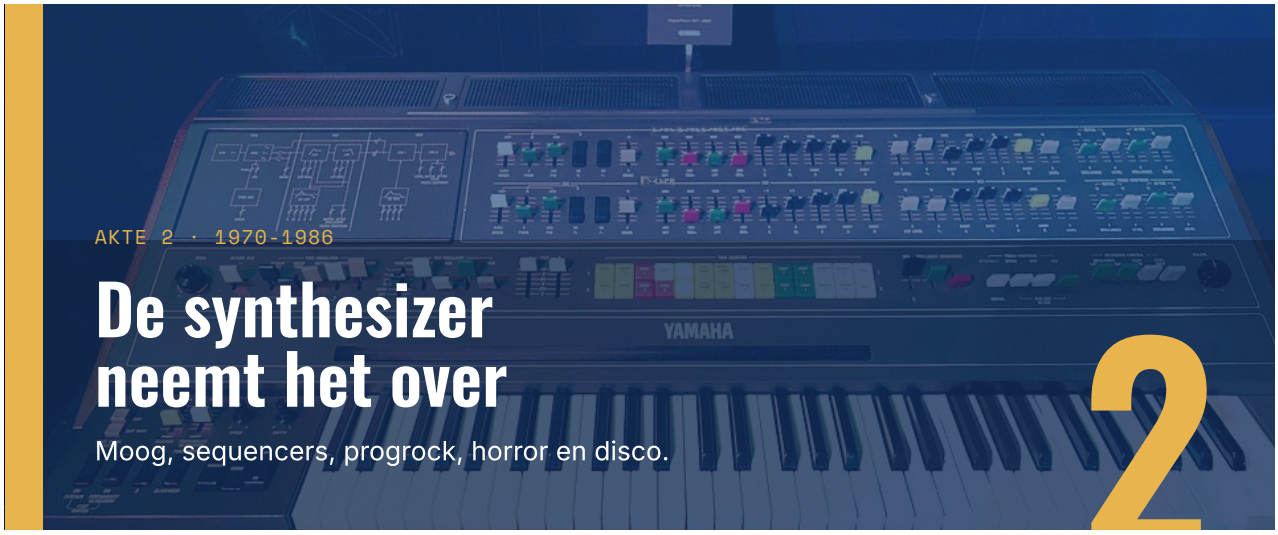
Delia Derbyshire
Doctor Who (tv): Dr. Who (1963)

Elke toon apart op band geknipt: luister naar de overgangen tussen de stukjes.

"Did I really write this?" "Most of it."

Ron Grainer en Delia Derbyshire, 1963

Christ, zodat de aarde en de vreemde planeet elk een eigen klank kregen. Hij werkte daarna opnieuw met Tarkovski aan *Spiegel* (1975) en *Stalker* (1979).



AKTE 2 · 1970-1986

De synthesizer neemt het over

Moog, sequencers, progrock, horror en disco.

2

SCÈNE 03 · 1968-1982 · NEW YORK

Bach op de Moog

Halverwege de jaren zestig bouwde de Amerikaanse ingenieur Robert Moog een nieuw soort instrument: de modulaire synthesizer. Het was een kast vol losse onderdelen, modules, die je met snoeren aan elkaar verbond. Een oscillator maakt de toon, een filter kleurt hem door bepaalde boventonen weg te halen, en een envelope bepaalt hoe de toon begint, aanhoudt en wegsterft. Het belangrijkste idee was spanningsbesturing: elke module kan door een elektrische spanning worden geregeld, bijvoorbeeld door het klavier. Zo werd het apparaat bespeelbaar als een instrument.

Wendy Carlos studeerde muziek en natuurkunde en gaf Moog advies bij de ontwikkeling van zijn instrument. Met producer Rachel Elkind maakte ze in 1968 het album *Switched-On Bach*: muziek van Johann Sebastian Bach, volledig op de Moog gespeeld. Dat was een enorm karwei. De synthesizer kon maar één toon tegelijk spelen, dus nam Carlos elke stem van Bachs contrapunt apart op en stapelde ze laag voor laag op een meersporenbandrecorder. Voor elke stem stelde ze de klank opnieuw in. Het album werd een wereldsucces en won drie Grammy's. Daarmee had de synthesizer een publiek.

Stanley Kubrick hoorde in de muziek van Carlos de toon die hij zocht voor *A Clockwork Orange* (1971), zijn film over een jonge crimineel in een kil Engeland van de nabije toekomst. De hoofdpersoon Alex houdt van Beethoven, en de film gebruikt bestaande klassieke muziek, gedeeltelijk door Carlos en Elkind op de Moog omgezet. Het titelstuk is een bewerking van de *Music for the Funeral of Queen Mary* (1695) van Henry Purcell, rouwmuziek voor een Engelse koningin. Carlos houdt de trage, plechtige akkoorden van Purcell intact, maar de koperblazers zijn vervangen door synthesizerklanken die kaal en onnatuurlijk klinken.

Voor het slot van de Negende symfonie van Beethoven gebruikte Carlos een **vocoder**, een apparaat dat de klankkleur van een stem op een synthesizer overzet. De synthesizer lijkt daardoor de tekst te



Wendy Carlos, 1985

LUISTERTIP



Wendy Carlos
A Clockwork Orange: Title Music from A Clockwork Orange (1971)

Purcell op de Moog: barokke rouwmuziek wordt onheilspellend.

zingen. Het was een van de eerste keren dat een vocoder in muziek te horen was. Daarnaast schreef Carlos een eigen elektronisch stuk, *Timesteps*, waarvan Kubrick een deel in de film gebruikte.

Negen jaar later werkten Carlos en Elkind opnieuw voor Kubrick, aan *The Shining* (1980). Kubrick gebruikte in die film vooral bestaande moderne muziek van Penderecki, Ligeti en Bartók, maar het titelstuk kwam van Carlos en Elkind. Ze namen de *Dies irae*, een gregoriaanse melodie uit de middeleeuwse dodenmis die componisten al eeuwen gebruiken als teken van de dood, in de vorm waarin Berlioz hem in zijn *Symphonie fantastique* gebruikte. Die melodie klinkt laag en traag in een synthesizerklank die aan koperblazers doet denken, terwijl de camera een auto volgt over een bergweg naar een afgelegen hotel. Erboven klinken elektronische kreten en glijdende tonen.

Voor Disney maakte Carlos daarna *Tron* (1982), een film die zich voor een groot deel in een computer afspeelt. Daarin combineerde ze haar synthesizers met het London Philharmonic Orchestra, een koor en het orgel van de Royal Albert Hall. Carlos liet in deze jaren zien dat de synthesizer meer was dan een apparaat voor rare geluiden. Je kon er oude muziek mee spelen, een orkest mee aanvullen en een eigen klankwereld mee bouwen.

LUISTERTIP



Wendy Carlos & Rachel Elkind
The Shining: Main Title (The Shining) (1980)

Zoek de oude Dies irae-melodie in het elektronische klankbeeld.

SCÈNE 04 · 1977-1992 · BERLIJN, LONDEN

Sequencers en de stad bij nacht

In West-Berlijn richtte Edgar Froese in 1967 de groep Tangerine Dream op. De groep hoorde bij de Duitse experimentele rock van die jaren, die in Engeland Krautrock werd genoemd. In de jaren zeventig bestond de kern uit Froese, Christopher Franke en Peter Baumann, en speelden ze vrijwel alleen op synthesizers. Franke, oorspronkelijk drummer, werkte met een **sequencer**: een apparaat dat een reeks tonen onthoudt en die automatisch blijft herhalen. Een sequencer speelt een kort patroon van bijvoorbeeld acht of zestien tonen in een strak tempo, eindeloos door. Daarboven kunnen de andere spelers akkoorden en melodieën langzaam laten verschuiven. Op het album *Phaedra* (1974) is dat principe al volledig te horen.



Vangelis

Regisseur William Friedkin hoorde de groep tijdens een reis door Duitsland in een concert in een vervallen kerk in het Zwarte Woud. Hij vroeg hen voor *Sorcerer* (1977), een thriller over vier mannen die in Zuid-Amerika vrachtwagens met springstof door de jungle rijden. Friedkin stuurde hun alleen het script. Tangerine Dream schreef muziek op basis van hun indrukken van het verhaal, zonder een meter film te hebben gezien. Toen de opnamen binnenkwamen, monteerde Friedkin delen van de film op de muziek, in plaats van andersom.

Na *Sorcerer* werkte Tangerine Dream aan tientallen films. Voor *Thief* (1981) van Michael Mann, over een kluiskraker in Chicago, maakten ze koele, voortjagende patronen bij de nachtelijke straten. Voor *Risky Business* (1983) met Tom Cruise schreven ze onder meer

LUISTERTIP



Tangerine Dream
Sorcerer: Main Title (1977)

Pulserende sequencerpatronen: de motor van de jaren-tachtigthriller.

Love on a Real Train. Voor de Amerikaanse versie van Ridley Scotts sprookjesfilm *Legend* (1985) verving hun muziek de orkestscore van Jerry Goldsmith, die in Europa wel werd gebruikt. Het sequencerpatroon werd in die jaren het geluid van de thriller: een strakke puls die spanning houdt zonder dat er een melodie nodig is.

Een andere manier van werken had Vangelis, eigenlijk Evangelos Papathanassiou. Hij kwam uit Griekenland en had zichzelf grotendeels leren spelen. Hij werd bekend als toetsenist van de rockgroep Aphrodite's Child en werkte daarna vanuit zijn eigen studio in Londen. Vangelis schreef zijn filmmuziek niet uit. Hij keek naar de beelden en speelde de muziek direct in op zijn synthesizers. Voor *Chariots of Fire* (1981) van Hugh Hudson, over twee Britse hardlopers bij de Olympische Spelen van 1924, maakte hij een titelstuk met een eenvoudige melodie op piano boven brede, warme synthesizerakkoorden. Dat er bij een film over de jaren twintig elektronische muziek klonk, was ongewoon. De score won een Oscar.

Voor *Blade Runner* (1982) van Ridley Scott, een sciencefictionfilm in een donker Los Angeles van 2019, gebruikte Vangelis vooral de Yamaha CS-80. Die synthesizer kon meerdere tonen tegelijk spelen en reageerde op hoe hard je een toets indrukte, ook nadat je hem had aangeslagen. Met een strip boven het klavier kon de speler de toon laten glijden. Zo kon Vangelis expressief spelen, bijna als op een akoestisch instrument. Hij legde lange akkoorden met veel **galm**, de nagalm van een grote ruimte, onder trage melodieën. In het liefdesthema speelt saxofonist Dick Morrissey een melodie die aan nachtclubjazz uit de jaren veertig doet denken. Zo verbindt de muziek de film noir met de toekomst.

De soundtrack van *Blade Runner* verscheen pas in 1994 officieel op plaat, maar de klank had toen al school gemaakt. Veel sciencefiction na 1982 klinkt nachtelijk, melancholiek en elektronisch. Vangelis bleef daarna films maken, onder meer *1492: Conquest of Paradise* (1992) van Ridley Scott, waarin synthesizer en koor samengaan.

LUISTERTIP



Vangelis
Blade Runner: Blade Runner (Main Titles) (1982)

Galm en zwevende akkoorden: een stad in regen en neon.

SCÈNE 05 · 1970-1978 · ROME

Giallo: Goblin en de progrockhorror

In Italië verschenen vanaf 1929 goedkope detectiveverhalen met een gele omslag. Het Italiaanse woord voor geel, *giallo*, werd daardoor de naam voor het genre. In de jaren zestig ging het woord over op een soort film: de **giallo**, een moordthriller met een onbekende dader, veel aandacht voor camerawerk en kleur, en bloederige moordscènes. Het genre beleefde zijn bloeitijd tussen 1968 en 1978, en regisseur Dario Argento werd de bekendste maker ervan.

Voor zijn eerste film, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), vroeg Argento Ennio Morricone. Morricone, die in Filmrol 3 bij de spaghettiwestern uitgebreid aan bod komt, schreef een score die bijna lieflijk begint. Een vrouwenstem neuriet een slaapliedje boven

LUISTERTIP



Ennio Morricone
L'uccello dalle piume di cristallo: Piume di cristallo (1970)

Een slaapliedje dat steeds onheilspellender wordt.

een zachte begeleiding. Maar de melodie blijft niet onschuldig. Ademhaling, gefluister en atonale uitbarstingen, muziek zonder vaste toonsoort, schuiven ertussen. Het contrast tussen een kinderlijk liedje en de dreiging van de moordenaar werd een vast middel in de Italiaanse horror.

Vijf jaar later koos Argento een heel andere aanpak. Voor *Profondo rosso* (1975) had hij eerst de jazzpianist en componist Giorgio Gaslini gevraagd. De Romeinse progrockband Goblin, rond toetsenist Claudio Simonetti, gitarist Massimo Morante en bassist Fabio Pignatelli, zou diens muziek spelen. Na een ruzie vertrok Gaslini, en Argento liet de band zelf de score schrijven. Het hoofdthema bestaat uit een herhaald motief op orgel en synthesizer, met een strakke baslijn en rockdrums eronder. Het stuk werd in Italië een hit. Horrormuziek klonk voortaan niet meer alleen als een orkest, maar ook als een band.

Voor *Suspiria* (1977), over een balletacademie in Freiburg die door heksen wordt geleid, gingen Argento en Goblin verder. Het titelstuk begint als een speeldoos: een eenvoudige melodie op de celesta, een klokkenspel met toetsen. Daaronder speelt een lage baslijn steeds hetzelfde figuur. Daarna komen er een Moog-synthesizer, een Griekse bouzouki, Indiase tabla's en stemmen bij. Die stemmen fluisteren, hijgen en schreeuwen, en worden zo een instrument in de muziek. De lagen worden steeds dikker, tot de muziek bijna hypnotiserend werkt.

Een jaar later maakte Goblin, samen met Argento, de muziek voor de Europese versie van *Dawn of the Dead* (1978) van George A. Romero, een zombiefilm die zich in een winkelcentrum afspeelt. In Europa heette die film *Zombi*. Goblin bracht de klank van de rockband en de synthesizer in de horrorfilm: korte, herhaalde riffs in plaats van lange melodieën, een ritmesectie in plaats van tremolo's in de strijkers. In Amerika werkte een regisseur in dezelfde jaren aan een vergelijkbare aanpak, met nog minder middelen.



Claudio Simonetti (Goblin)

LUISTERTIP



Goblin
Suspiria: Suspiria (1977)

Celesta, fluisterstemmen en synthesizer: luister met het licht uit.

SCÈNE 06 · 1976-1984 · LOS ANGELES

Carpenter: vijf tellen angst

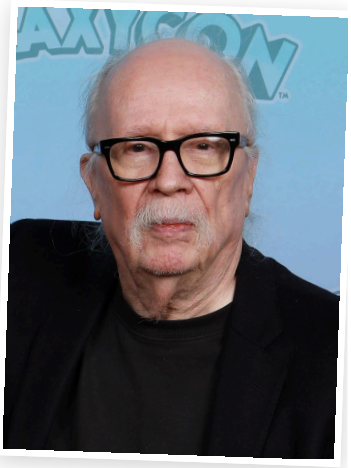
John Carpenter is regisseur, maar hij schrijft ook de muziek voor zijn eigen films. Daar begon hij mee omdat er geen geld was voor een componist. Voor *Halloween* (1978) kreeg hij in totaal 10.000 dollar, voor de regie, het script en de muziek samen. Carpenter is geen geschoolde componist, maar hij had van jongs af aan muziek om zich heen: zijn vader was muziekdocent. Hij werkt met wat hij zelf kan spelen, op piano en synthesizers, en houdt het daarom eenvoudig.

Voor *Assault on Precinct 13* (1976), over een bijna leeg politiebureau in Los Angeles dat door een bende wordt belegerd, maakte hij een titelstuk met een strak elektronisch ritme en één herhaalde riff. Er is geen thema dat zich ontwikkelt, geen orkest dat aanzwelt. De muziek houdt alleen een puls vast, en juist die gelijkmatigheid maakt onrustig.

Het thema van *Halloween* is een pianomotief in een hoog register, in een ongewone vijfkwartsmaat: vijf tellen per maat in plaats van vier. Je kunt het ook tellen als tien snelle tellen, een 10/8-maat. Carpenter leerde die maatsoort van zijn vader. Omdat de maat een tel 'te lang' is, valt het begin van het motief steeds net anders dan je verwacht, en blijft het luisteren onrustig. Onder het motief houdt een lage synthesizertoon aan. Volgens Carpenter maakte hij de hele score in drie dagen.

Carpenters spanning komt uit drie bouwstenen. De eerste is het **ostinato**, een kort motief of ritme dat steeds herhaald wordt. De tweede is de lage bromtoon die eronder blijft liggen. De derde is de plotselinge klap, een harde synthesizerklank op het moment dat de moordenaar in beeld komt. Carpenter noemt Bernard Herrmann als zijn voorbeeld, de componist van *Psycho* (zie Filmrol 2). Ook bij Herrmann maakt een kort motief, steeds herhaald, vaak meer spanning dan een grote melodie.

Na *The Fog* (1980) werkte Carpenter vanaf *Escape from New York* (1981) samen met geluidsontwerper Alan Howarth. Howarth zorgde voor de techniek en de klank, Carpenter voor de motieven. Hun muziek werd voller, met sequencers en drumcomputers, maar bleef gebouwd op dezelfde eenvoudige herhaling. Andere componisten namen de aanpak over. Charles Bernstein schreef voor *A Nightmare on Elm Street* (1984) van Wes Craven een synthesizerscore met een kinderlijk motief en lage bromtonen. Carpenters minimale klank bleef zo invloedrijk dat hij in 2015 met *Lost Themes* een album uitbracht met muziek voor films die niet bestaan. In scène 11 komt zijn invloed terug.



John Carpenter, 2025

LUISTERTIP



John Carpenter
Assault on Precinct 13: Assault on Precinct 13 (Main Title) (1976)

Een strak elektronisch ritme en één riff: meer is niet nodig.

LUISTERTIP



John Carpenter
Halloween: Halloween Theme - Main Title (1978)

Tel het pianomotief: vijf tellen, steeds opnieuw.

SCÈNE 07 · 1977-1986 · MÜNCHEN, LOS ANGELES

Disco in de bioscoop

Giorgio Moroder komt uit Zuid-Tirol, het Duitstalige deel van Noord-Italië. In de jaren zeventig werkte hij als producer in München. Met zangeres Donna Summer en producer Pete Bellotte maakte hij in 1977 *I Feel Love*. Op die plaat speelt een sequencer een snel, pulserend baspatroon, en Summers stem zweeft erboven. De plaat is bijna helemaal met synthesizers en sequencer gemaakt. Het nummer werd een grote hit en klinkt nog altijd als het begin van de elektronische dansmuziek.

Regisseur Alan Parker vroeg Moroder voor *Midnight Express* (1978), over een jonge Amerikaan die in een Turkse gevangenis belandt nadat hij met hasj is betrapt. Het belangrijkste stuk is *Chase*, voor een vluchtscène. Het is opgebouwd als een discotrack: een sequencer pulst in de bas, synthesizerakkoorden en -melodieën komen er laag voor laag bij, en het tempo blijft van begin tot eind gelijk. De spanning komt niet uit een versnelling, maar uit de onophoudelijke herhaling. Moroder won er de Oscar voor beste originele score mee.



Giorgio Moroder

LUISTERTIP



Giorgio Moroder
Midnight Express: Chase (1978)

De sequencer als hartslag van een vlucht.

Daarna werd de combinatie van synthesizer, **drumcomputer** (een apparaat dat geprogrammeerde drumritmes speelt) en popsong het geluid van Hollywood in de jaren tachtig. Moroder schreef *Call Me*, gezongen door Blondie, voor *American Gigolo* (1980) van Paul Schrader. Voor Schraders *Cat People* (1982) zong David Bowie het titelnummer, en voor Brian De Palma's *Scarface* (1983) maakte Moroder een koele elektronische score. Hij won Oscars voor de liedjes *Flashdance... What a Feeling* (1983) en *Take My Breath Away* uit *Top Gun* (1986). Een film had nu vaak een hitsingle, en de score en de liedjes klonken als één geheel. Over de popsong in de film gaat Filmrol 4.

Harold Faltermeyer uit München studeerde aan de muziekhogeschool in zijn stad en werkte als toetsenist en arrangeur voor Moroder, onder meer bij *Midnight Express*. Zijn eigen doorbraak kwam met *Beverly Hills Cop* (1984) van Martin Brest, een actiekomedie met Eddie Murphy als politieagent uit Detroit. Het thema *Axel F*, genoemd naar Murphy's personage, bestaat uit een springerige synthesizermelodie met grote sprongen en korte, afgebroken noten, boven een strak geprogrammeerd drumcomputerritme. Het werd wereldwijd een hit, als instrumentaal stuk. Daarna schreef Faltermeyer de muziek voor *Fletch* (1985) en voor *Top Gun* (1986), waarvan de *Top Gun Anthem* met gitarist Steve Stevens een Grammy won.

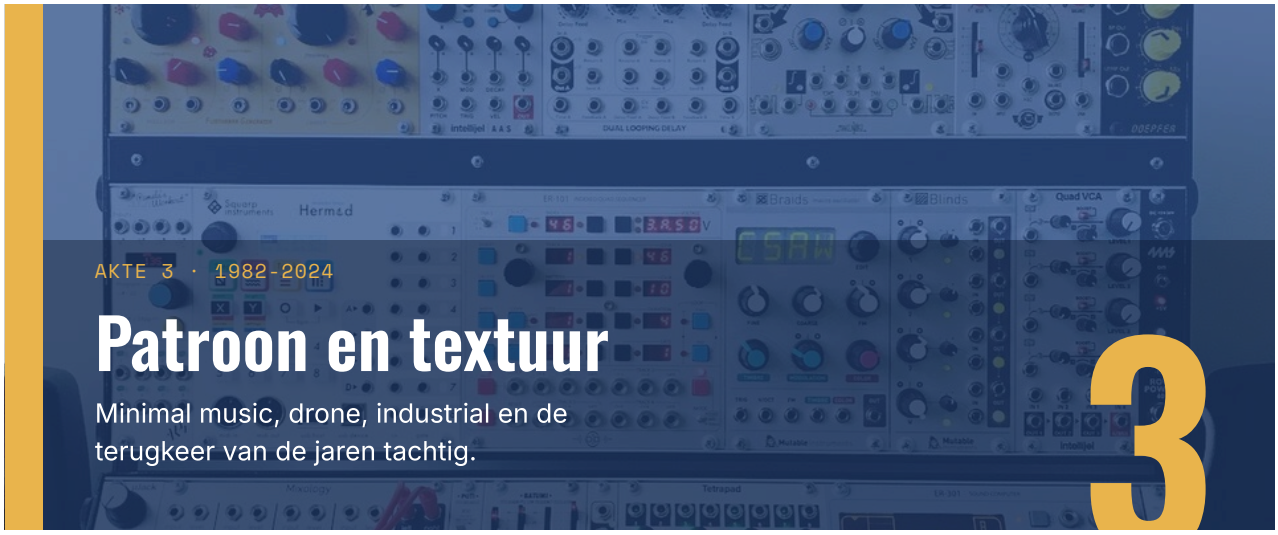
Synthesizerpop werd zo het gewone geluid van de Hollywood-actiefilm. In hetzelfde jaar als *Beverly Hills Cop* bracht Jan Hammer dat geluid naar de televisie, met de muziek voor de politieserie *Miami Vice*. Dat verhaal staat in Filmrol 8.

LUISTERTIP



Harold Faltermeyer
Beverly Hills Cop: Axel F (1984)

Springerige synthmelodie op een strakke drumcomputer: een filmthema als dancehit.



AKTE 3 · 1982-2024

Patroon en textuur

Minimal music, drone, industrial en de terugkeer van de jaren tachtig.

3

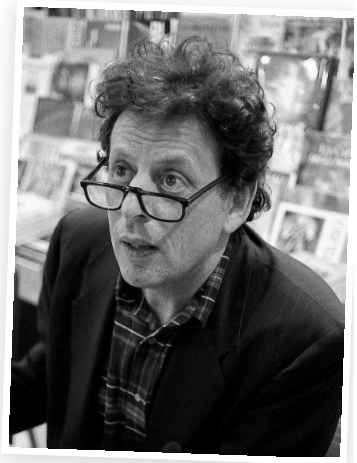
SCÈNE 08 · 1982-2019 · NEW YORK, LONDEN, BERLIJN

Herhaling als motor: minimal music

In de jaren zestig ontstond in New York een nieuwe stroming in de gecomponeerde muziek: **minimal music**. Componisten als La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich en Philip Glass keerden zich af van de ingewikkelde, atonale muziek die toen in de conservatoria de toon zette. Hun muziek bestaat uit korte patronen die vele keren herhaald worden en langzaam veranderen: er komt een noot bij, er valt er een weg, een patroon schuift een tel op ten opzichte van een ander. De harmonie is eenvoudig en blijft lang op hetzelfde akkoord staan. In *In C* (1964) van Terry Riley spelen de muzikanten 53 korte figuren, elk zo vaak als ze willen.

Philip Glass werd in 1937 in Baltimore geboren. Hij studeerde in Chicago en aan de Juilliard School in New York, en daarna in Parijs bij Nadia Boulanger, de lerares van een hele generatie Amerikaanse componisten. In Parijs werkte hij ook met de Indiase sitarspeler Ravi Shankar. In de Indiase muziek ontdekte hij hoe je een stuk kunt opbouwen uit kleine ritmische eenheden die je optelt en herhaalt. Daaruit groeide zijn eigen stijl: gebroken akkoorden, **arpeggio's**, die in hoog tempo worden herhaald en langzaam van vorm veranderen. Met zijn eigen Philip Glass Ensemble, met elektrische orgels, blazers en zang, speelde hij die muziek vooral voor een publiek uit de beeldende kunst en de popmuziek.

In 1982 bracht Glass het principe naar de film met *Koyaanisqatsi* van Godfrey Reggio. De film heeft geen dialoog, geen acteurs en geen verhaal. Cameraman Ron Fricke filmde landschappen, steden, fabrieken en mensenmassa's, vaak versneld of vertraagd. De titel is een woord uit de taal van de Hopi in Arizona en betekent ongeveer 'leven uit balans'. Omdat er geen verhaal is, dragen beeld en muziek de film samen. De film is verdeeld in delen die elk door een omslag in de muziek worden gemarkeerd. In het deel 'The Grid' jagen de patronen van synthesizers en orgel even snel als de versnelde beelden van verkeer en roltrappen.



Philip Glass, 1993

LUISTERTIP



Philip Glass
Koyaanisqatsi: Koyaanisqatsi (1982)

Een diepe basstem herhaalt het woord: beeld en muziek dragen samen.

Het titelstuk begint met een orgel dat een trage baslijn herhaalt. Daarboven zingt de Nederlandse bas Albert de Ruiter het woord *koyaanisqatsi*, steeds opnieuw, extreem laag. Het klinkt als een stem uit een andere wereld. Glass schreef daarna onder meer muziek voor *Mishima* (1985) van Paul Schrader, voor strijkkwartet en orkest, voor Martin Scorsese's *Kundun* (1997) en voor *The Hours* (2002). Voor de laatste twee werd hij genomineerd voor een Oscar.

In Londen ging Michael Nyman een andere kant op. Nyman studeerde aan de Royal Academy of Music en werkte eerst als muziekcriticus. Hij was een van de eersten die het woord minimalisme voor muziek gebruikte. Met zijn Michael Nyman Band, met saxofoons, versterkte strijkers en piano, maakte hij een harde, energieke variant. Voor regisseur Peter Greenaway bouwde hij scores op oude muziek. In *The Draughtsman's Contract* (1982), een film over een tekenaar op een Engels landgoed in 1694, nam hij baslijnen van Henry Purcell, die in dezelfde tijd leefde, als fundament. Op die herhaalde baslijnen bouwde hij nieuwe, opgejaagde muziek, luid en ritmisch gespeeld.

Nymans grootste succes werd *The Piano* (1993) van Jane Campion, over een Schotse vrouw die niet spreekt en met haar piano naar Nieuw-Zeeland reist. De pianomuziek, deels gebaseerd op Schotse volksliedjes, is haar stem. Omdat de hoofdpersoon in de film zelf speelt, is de muziek tegelijk filmmuziek en een deel van het verhaal.

Na 2000 werd de techniek gemeengoed. Clint Mansell, eerder zanger van de Britse band Pop Will Eat Itself, schreef voor *Requiem for a Dream* (2000) van Darren Aronofsky een kort strijkersmotief dat het Kronos Quartet steeds opnieuw speelt, telkens dringender, terwijl de personages verder wegzakken in hun verslaving. Max Richter, in 1966 in Duitsland geboren en in Engeland opgegroeid, verbindt minimal music met elektronica en een melancholieke, bijna romantische klank. Zijn stuk *On the Nature of Daylight*, van het album *The Blue Notebooks* (2004), is een trage reeks akkoorden voor strijkers die steeds terugkomt en door de herhaling zwaarder wordt. Het werd in tal van films gebruikt, zoals *Shutter Island* (2010) en *Arrival* (2016). Herhaling geeft de muziek beweging, zonder het beeld voor te schrijven wat het moet voelen.

LUISTERTIP



Michael Nyman
The Draughtsman's Contract: Chasing Sheep Is Best Left to Shepherds (1982)

Een baslijn van Purcell, versterkt en opgejaagd.

SCÈNE 09 · 2007-2023 · REYKJAVÍK, BERLIJN, OXFORD, LONDEN

Klank in plaats van melodie

Na 2000 verschoof de aandacht in veel filmscores van melodie naar klank en textuur. Er is dan geen thema meer dat je kunt nazingen, maar een klankveld dat langzaam verandert van kleur en dichtheid. Componisten leenden uit de ambient, uit de **drone**, muziek die rust op lang aangehouden tonen, en uit de moderne gecomponeerde muziek van Penderecki en Ligeti, die in Filmrol 2 aan bod komt. Opvallend veel van deze componisten komen niet van het conservatorium, maar uit de rock, de experimentele pop of de elektronische muziek.

Jonny Greenwood, gitarist van Radiohead, schreef voor *There Will Be Blood* (2007) van Paul Thomas Anderson muziek voor strijkorkest. Hij gebruikte **clusters**, akkoorden van tonen die vlak naast elkaar liggen, en kwarttonen, de toonafstanden tussen de halve tonen in. De strijkers schuiven als één massa en glijden van de ene toonhoogte naar de andere. De muziek maakt de dorre woestijn, de olie in de grond en de obsessie van de hoofdpersoon hoorbaar. Omdat Greenwood er een deel van zijn eerdere stuk *Popcorn Superhet Receiver* in verwerkte, mocht de score niet meedingen naar een Oscar. Voor Anderson schreef hij daarna onder meer *Phantom Thread* (2017), die juist romantisch klinkt, en voor Jane Campion *The Power of the Dog* (2021), waarin een cello getokkeld wordt als een banjo.

Jóhann Jóhannsson werd in 1969 in Reykjavík geboren en kwam uit de indierock en de experimentele elektronica. Hij smeedde orkest, koor en elektronische bewerking samen tot één klankveld. Met regisseur Denis Villeneuve maakte hij *Prisoners* (2013), *Sicario* (2015) en *Arrival* (2016). In *Sicario*, over de drugsoorlog aan de Mexicaanse grens, klinkt een laag, dreunend ritme van koperblazers, slagwerk en elektronica als een naderend gevaar. In *Arrival* landen buitenaardse wezens op aarde, en een taalkundige probeert hun taal te leren. Jóhannsson bewerkte opnamen van stemmen tot klanken die als een vreemde taal klinken: je hoort dat het mensen zijn, maar je verstaat niets. Hij overleed in 2018 in Berlijn, 48 jaar oud.

Mica Levi, in 1987 geboren en opgeleid aan de Guildhall School of Music and Drama in Londen, werd eerst bekend met de experimentele popband Micachu and the Shapes. Regisseur Jonathan Glazer vroeg Levi voor *Under the Skin* (2013), over een buitenaards wezen in de gedaante van een vrouw dat in Schotland mannen verleidt. De score bestaat uit strijkers die tussen de tonen in glijden en zoemen, met een kort motief dat steeds terugkomt. Omdat de toonhoogte nooit vaststaat, klinkt de muziek vreemd en tegelijk lichamelijk. Opnieuw met Glazer volgde *The Zone of Interest* (2023), over het gezin van de commandant van Auschwitz. Die film heeft opvallend weinig muziek: een duistere ouverture bij een zwart beeld, en een slot. Daartussen hoor je vooral de geluiden van het kamp achter de tuinmuur.

Hildur Guðnadóttir werd in 1982 in Reykjavík geboren en is celliste. Ze werkte jarenlang samen met Jóhannsson, onder meer aan *Sicario*, en schreef daarna zelf *Sicario: Day of the Soldado* (2018). Haar cello, vaak elektronisch bewerkt, staat centraal in haar werk. Voor de serie *Chernobyl* (2019) gebruikte ze alleen geluiden die ze opnam in een stilgelegde kerncentrale in Litouwen. Die vormde ze om tot ritmes en klankvelden.

Voor *Joker* (2019) van Todd Phillips schreef ze muziek voordat de opnamen begonnen. Gewoonlijk werkt het andersom: eerst wordt de film gemonteerd, dan komt de muziek. Op de set liet Phillips haar



Hildur Guðnadóttir, 2025

LUISTERTIP



Jóhann Jóhannsson
Arrival: Heptapod B (2016)

Bewerkte stemmen klinken als een taal die je niet kent.

LUISTERTIP



Mica Levi
Under the Skin: Lipstick to Void (2013)

Glijdende strijkers: vreemd, lichamelijk en ontstemd.

muziek horen, en acteur Joaquin Phoenix bewoog erop. In de scène in een openbaar toilet danst zijn personage langzaam op een trage, donkere cellomelodie. Guðnadóttir won er een Oscar mee.

LUISTERTIP



Hildur Guðnadóttir
Joker: Bathroom Dance (2019)

De cello was er eerst; de acteur bewoog erop.

SCÈNE 10 · 2010-2024 · LOS ANGELES, PARIJS

Uit de studio: Reznor, Ross en Daft Punk

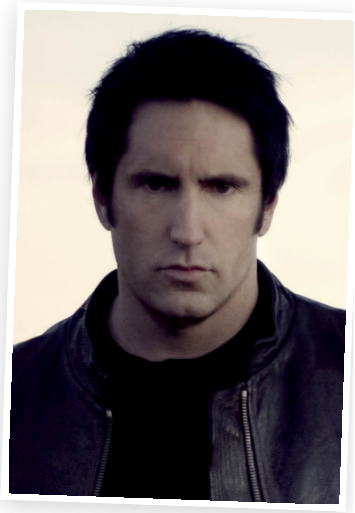
Trent Reznor richtte eind jaren tachtig de band Nine Inch Nails op, een van de bekendste namen in de **industrial**: rock met machinale ritmes, vervormde synthesizers en geluiden die aan fabrieken doen denken. De Britse producer Atticus Ross werkte vanaf 2005 met hem. Regisseur David Fincher vroeg hen in 2010 voor *The Social Network*, over de oprichting van Facebook. Het was hun eerste grote filmscore, en ze wonnen er een Oscar mee.

Reznor en Ross werken niet met een partituur voor een orkest. Ze bouwen hun muziek in de studio, laag voor laag. Ze vervormen klanken, laten ruis en brom toe en stapelen geluiden die bijna als **sounddesign** klinken, het ontwerpen van geluiden op de grens van muziek en geluidseffect. In *Hand Covers Bruise* speelt een piano een eenvoudige, eenzame melodie van een paar tonen. Daaronder groeit een gruizige, lage elektronische klank, die steeds dichterbij lijkt te komen. Het contrast tussen de kwetsbare piano en de onrustige klanklaag zegt iets over de hoofdpersoon: slim en eenzaam tegelijk.

Voor Fincher maakten ze daarna onder meer *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) en *Gone Girl* (2014). Met de jazzpianist Jon Batiste maakten ze de muziek voor de Pixarfilm *Soul* (2020), over een muziekleraar die jazzpianist wil worden. Batiste schreef de jazz die in de stad New York klinkt, Reznor en Ross de elektronische klanken van het hiernamaals. Ze wonnen een tweede Oscar. Voor *Challengers* (2024) van Luca Guadagnino, een film over drie tennissers, schreven ze opzwepende technomuziek met een strakke beat, die tijdens de wedstrijden als een clubtrack doorloopt.

In hetzelfde jaar als *The Social Network* kreeg Disney een score van het Franse duo Daft Punk, bekend van de housemuziek uit Parijs. *Tron: Legacy* (2010) was het vervolg op *Tron* van 1982, waarvan Wendy Carlos de muziek maakte (scène 03). Daft Punk schreef voor een groot orkest, met hulp van arrangeur Joseph Trapanese, en combineerde dat met synthesizers en dansritmes. In *Derezzed* klinkt geen orkest: het is een korte, harde elektronische track, die in de film klinkt in een club waar het duo zelf als dj's te zien is.

Bij Reznor, Ross en Daft Punk vervaagt het verschil tussen een filmscore en een elektronische plaat. De muziek wordt gemaakt met dezelfde apparaten, in dezelfde studio's en vaak voor hetzelfde publiek. Soundtrackalbums van deze makers worden beluisterd als albums, en de klank van hun platen bepaalt die van de film.



Trent Reznor, 2008

LUISTERTIP



Trent Reznor & Atticus Ross
The Social Network: Hand Covers Bruise (2010)

Een eenzame pianolijn boven een groeiende brom.

LUISTERTIP



Daft Punk
TRON: Legacy: Derezzed (2010)

Een Franse dance-act scoort een Disneyfilm.

SCÈNE 11 · 2011-2014 · LOS ANGELES

Terug naar 1984: synthwave

Rond 2010 grepen muzikanten terug op de synthesizerklank van de jaren tachtig: zachte klankvlakken, arpeggio's van analoge synthesizers, drumcomputers met veel galm en melodieën die klinken als de titelmuziek van een oude actiefilm. Die stroming kreeg de naam **synthwave**. Kenmerkend is de nostalgie, en het warme, iets wazige geluid van analoge apparatuur. Veel van die muziek werd thuis gemaakt, met oude synthesizers of met software die ze nabootst.

Cliff Martinez was in de jaren tachtig drummer van de Red Hot Chili Peppers. Daarna ging hij filmmuziek maken, vooral voor Steven Soderbergh, vanaf *Sex, Lies, and Videotape* (1989). Zijn muziek is ambient: zachte, lang aangehouden klanken en kleine motieven die langzaam rondgaan. Voor Soderberghs *Solaris* (2002), een nieuwe verfilming van het verhaal dat Tarkovski in 1972 verfilmde (scène 02), gebruikte hij onder meer de Cristal Baschet, een instrument van glazen staafjes die met natte vingers worden bespeeld, naast steeldrums en synthesizers.



Cliff Martinez

Voor *Drive* (2011) van Nicolas Winding Refn, met Ryan Gosling als stuntman die 's nachts vluchtauto rijdt, schreef Martinez een koele elektronische score. Lange synthesizerklanken en kleine, glinsterende motieven hangen boven de nachtelijke straten van Los Angeles. Refn vulde de score aan met synthpopnummers van onder anderen Kavinsky en College. Martinez liet zijn muziek daarop aansluiten, zodat score en liedjes één klankwereld vormen. De film maakte de stijl bekend bij een groot publiek.

LUISTERTIP



Cliff Martinez
Drive: Rubber Head (2011)

Koele synthvlakken: de nacht als ambient.

Disasterpeace, de artiestennaam van Rich Vreeland, maakte eerder muziek voor computergames, onder meer voor *Fez* (2012). Voor de horrorfilm *It Follows* (2014) van David Robert Mitchell, over een jonge vrouw die achtervolgd wordt door een gestalte die alleen zij kan zien, schreef hij een harde synthesizerscore in de geest van John Carpenter (scène 06). Lage, vervormde akkoorden slaan hard aan en houden lang aan, en schelle hoge tonen snijden erdoorheen. Net als bij Carpenter komt de spanning uit eenvoudige, herhaalde gebaren. Maar de klank is ruwer en luider, en de muziek staat vaak bijna ongemakkelijk hard in de mix.

LUISTERTIP



Disasterpeace
It Follows: Heels (2014)

Carpenter dertig jaar later: harde synths die blijven achtervolgen.

Twee jaar later bracht de titelmuziek van de serie *Stranger Things* (2016), van Kyle Dixon en Michael Stein van de band S U R V I V E, hetzelfde geluid naar de streamingdienst: een arpeggio op een analoge synthesizer, een lage puls en een melodie die zo uit een film van 1984 had kunnen komen. Dat verhaal staat in Filmrol 8. Zo kwam de elektronische filmmuziek terug bij haar eigen verleden. De synthesizer, ooit een apparaat voor geluiden uit de ruimte, was zelf een klank geworden die aan een tijdperk herinnert.

Begrippen

Theremin
Elektronisch instrument dat je bespeelt door je handen in een elektrisch veld te bewegen, zonder het aan te raken.

Bandmanipulatie
Opgenomen geluid op tape versnellen, vertragen, omkeren, knippen en plakken.

Oscillator
Schakeling die een elektrische trilling en dus een toon opwekt.

Vocoder
Apparaat dat de klankkleur van een stem op een synthesizer overzet, zodat de synthesizer lijkt te zingen.

Sequencer
Apparaat dat korte patronen van tonen automatisch herhaalt.

Giallo
Italiaanse moordthriller, vooral uit de jaren zestig en zeventig, genoemd naar de gele omslagen van goedkope detectiveboekjes.

Ostinato
Steeds herhaald kort motief of ritme.

Drumcomputer
Elektronisch apparaat dat programmeerbare drumritmes speelt.

Minimal music
Muziek uit korte patronen die vele keren herhaald worden en langzaam veranderen.

Arpeggio
Akkoord waarvan de tonen na elkaar in plaats van tegelijk klinken.

Drone
Lang aangehouden toon of klankveld als basis van de muziek.

Cluster
Akkoord van tonen die vlak naast elkaar liggen.

Sounddesign
Het ontwerpen van geluiden en klankkleuren, op de grens van muziek en geluidseffect.

Synthwave
Muziek vanaf ca. 2010 die de synthesizerklank van de jaren tachtig nabootst.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

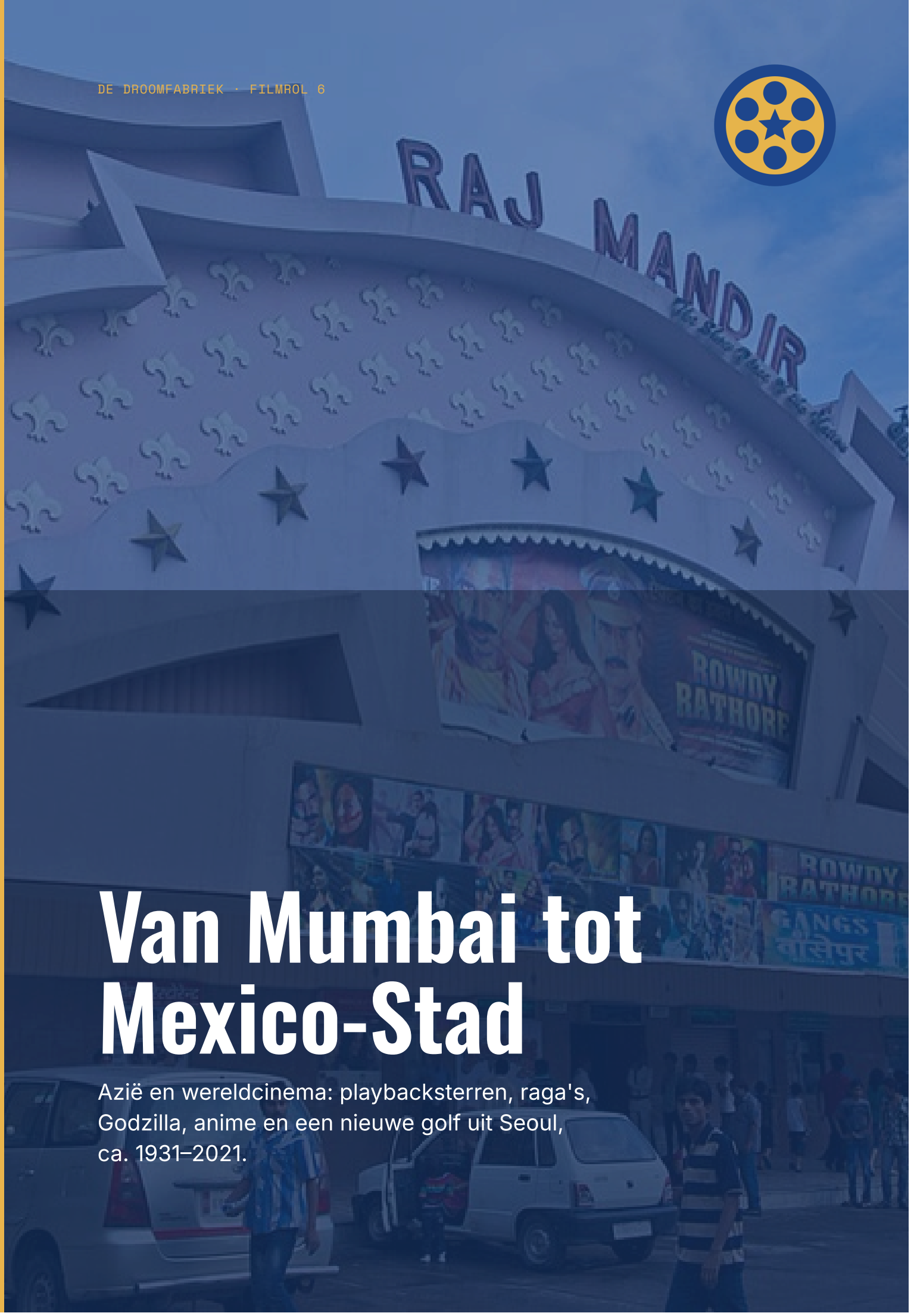
Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 5: Stroom en patroon
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music.

De Droomfabriek · Filmmuziek, een verborgen kant van School of Rock · ArtEZ University of the Arts



Van Mumbai tot Mexico-Stad

Azië en wereldcinema: playbacksterren, raga's, Godzilla, anime en een nieuwe golf uit Seoul, ca. 1931–2021.

Wie filmmuziek alleen kent uit Hollywood, denkt aan een orkest dat onder het beeld meespeelt en dat de kijker zelden bewust hoort. In India werkt het anders. Daar is het lied het hart van de film. Een Hindi-film uit de jaren vijftig heeft vaak zes tot tien liedjes, en die liedjes zijn op de radio en op de plaat minstens zo bekend als de film zelf. De zangers en componisten zijn er sterren, met een naam die op de affiche staat.

In Japan, China en Korea ontstond weer een andere praktijk. Componisten daar kenden de westerse orkestmuziek goed, maar ze groeiden ook op met eigen tradities: het noh-theater, de hofmuziek gagaku, de luit biwa, de Chinese strijker erhu. Zij mengden die klanken met symfonieorkest, jazz en elektronica. Soms leverde dat een groot, bijna Europees geluid op, soms juist een paar losse tonen met veel stilte ertussen.

Wat veel van deze componisten gemeen hebben, is dat de muziek niet altijd met het beeld meegaat. Ze werkt er soms tegenin, of ze zwijgt waar Hollywood een orkest zou laten aanzwellen. Een wals in een wraakfilm, barokke muziek bij een oplichterstruc, een snijdende muziekfrase in plaats van een kreet: het contrast zelf vertelt iets. Dat geldt van Satyajit Ray in Kolkata tot Bong Joon-ho in Seoul, en ook voor de Argentijn Gustavo Santaolalla, die met een luit uit de Andes een eigen plek in de wereldcinema veroverde.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 6.

AKTE 1 · 1931-2008

Liederen van Bombay tot Chennai

Playback, raga, disco en de studio van A.R. Rahman.

1

SCÈNE 01 · 1931-1960 · MUMBAI, LUCKNOW

Playback en raga

De eerste Indiase geluidsfilm, *Alam Ara* van Ardeshir Irani, ging in 1931 in Bombay in première. De film had zeven liedjes, en de acteurs zongen die zelf, voor de camera. Irani had naar eigen zeggen niet meer dan een harmonium en een tablaspeler tot zijn beschikking. Toch werden juist de liedjes het grote succes, en dat bepaalde de richting van de Indiase film voor de rest van de eeuw.

In de eerste jaren werd het geluid op de set opgenomen. Een acteur die niet goed kon zingen, had een probleem. Daarom ontstond de praktijk van de **playbackzanger**: een zanger neemt het lied op in de studio, en de acteur beweegt bij de opname van de scène zijn lippen mee op die opname. In de jaren vijftig was dat overal de norm. De acteur leverde het gezicht, de playbackzanger de stem. Zangers als Lata Mangeshkar, Mohammed Rafi, Mukesh en Kishore Kumar werden landelijke beroemdheden. Lata Mangeshkars heldere, hoge stem werd de standaardstem van de vrouwelijke hoofdrol.



Lata Mangeshkar

Een filmlied werd gemaakt door een team. De **music director** (de componist) schreef de melodie en had de leiding, een tekstdichter schreef de woorden, een arrangeur werkte de begeleiding uit, en een studio-orkest speelde in. De begeleiding is een mengvorm. Je hoort Indiase instrumenten als sitar, tabla en **shehnai** (een hobo-achtig rietinstrument dat bij bruiloften en tempelfeesten klinkt), maar ook westerse strijkers, mandoline, accordeon en later Hammondorgel en elektrische gitaar.

Naushad Ali, geboren in 1919 in Lucknow, groeide op met de Hindoestaanse klassieke muziek en de volksmuziek van Noord-India. In Bombay brak hij door met *Rattan* (1944). Naushad baseerde veel van zijn liedjes op **raga's**. Een raga is een melodisch raamwerk uit de Indiase klassieke muziek. Het legt vast welke tonen je gebruikt, welke wendingen typisch zijn en welke toon het zwaartepunt vormt. Elke raga heeft een eigen karakter en hoort traditioneel bij een tijd van de dag of een seizoen.

Voor *Baiju Bawra* (1952), een film over de zanger Baiju, die aan het hof van keizer Akbar de hofzanger Tansen uitdaagt, schreef Naushad liedjes die bijna geheel uit de klassieke traditie komen. Mohammed Rafi zingt *Man Tarpat Hari Darshan Ko Aaj* in raga **Malkauns**, een pentatonische raga met een donkere, ernstige klank, die traditioneel bij de late nacht hoort. Dat een filmlied in Malkauns een groot publiek bereikte, laat zien hoe dicht klassieke muziek en volkscultuur in India bij elkaar lagen.

Andere componisten kozen een lichtere, meer westerse koers. Het duo Shankar-Jaikishan schreef voor *Awaara* (1951) van Raj Kapoor het titellied *Awara Hoon*, gezongen door Mukesh. Het lied over een zwerver werd ver buiten India bekend, vooral in de Sovjet-Unie en China.

Een van de bekendste films uit deze periode is *Mughal-e-Azam* (1960) van K. Asif, een historisch epos over de liefde tussen prins Salim en de danseres Anarkali. Naushad schreef er grote liedscènes voor met koor en orkest. In *Pyar Kiya To Darna Kya* danst Anarkali voor de keizer en verklaart ze openlijk haar liefde voor de prins. Lata Mangeshkar zingt het lied. Naushad baseerde het op raga Durga en zette er koor en westers orkest bij. In deze scène komen klassieke zang, groot orkest en spektakel samen.

Voor een filmcomponist uit het westen is deze werkwijze ongewoon. De muziek komt niet pas na de montage, maar vaak al voor de opnames, omdat de acteurs op de opgenomen liedjes moeten playbacken en dansen. Het lied stuurt dus het beeld, en niet andersom. Zo was de filmmuziek in India tegelijk de popmuziek van het land.

LUISTERTIP



Mohammed Rafi
Film: Baiju Bawra (1952)

Man Tarpat Hari Darshan Ko Aaj: een filmlied in raga Malkauns, de raga van de late nacht.

LUISTERTIP



Lata Mangeshkar
Film: Mughal-e-Azam (1960)

Pyar Kiya To Darna Kya: playbackzang met koor en orkest. Luister hoe het koor de solostem beantwoordt.

SCÈNE 02 · 1946-1969 · KOLKATA, MUMBAI

Bengaalse eenvoud: S.D. Burman

Sachin Dev Burman werd in 1906 geboren in een tak van de koninklijke familie van Tripura, in het oosten van het Indiase subcontinent. Hij groeide op tussen de volksmuziek van Bengalen: de liederen van bootsmannen, rondtrekkende zangers en boeren. In Calcutta werkte hij eerst als zanger en componist voor de radio en de Bengaalse film. In 1944 verhuisde hij naar Bombay, waar de Hindi-filmindustrie zat.

Burmans liedjes klinken anders dan die van Naushad. Waar Naushad de klassieke raga zocht, schreef Burman korte, zangbare melodieën met een volksliedachtige bouw. De begeleiding is licht en luchtig: een fluit, een paar strijkers, een gitaar of mandoline, een tabla of **dholak** (een tweezijdige handtrom uit de volksmuziek). Hij gaf de stem van de zanger alle ruimte en liet de begeleiding liever weg dan dat hij haar opvulde.

Zijn belangrijkste samenwerking was die met regisseur en acteur Guru Dutt. Voor *Baazi* (1951) schreef Burman een reeks jazzy, lichte liedjes die goed pasten bij een misdaadfilm in de stad. Zes jaar later volgde *Pyaasa* (1957), een film over een arme dichter die door



S.D. Burman

uitgevers en vrienden wordt genegeerd en pas na zijn vermeende dood beroemd wordt. In het bekendste lied, *Jinhe Naaz Hai Hind Par*, loopt de dichter door een rosse buurt, en Mohammed Rafi zingt bitter: waar zijn de mensen die trots zijn op India?

Een ander lied uit *Pyaasa* laat nog duidelijker horen hoe Burman met weinig middelen werkte. In *Jane Woh Kaise Log The* zingt Hemant Kumar over mensen die liefde kregen, terwijl de dichter alleen teleurstelling vond: toen hij om bloemknoppen vroeg, kreeg hij een krans van doornen. Hemant Kumar zingt het rustig, met zijn diepe stem.

Met acteur en producent Dev Anand maakte Burman een reeks lichtere films. De bekendste daarvan is *Guide* (1965), naar een roman van R.K. Narayan, over een gids die een getrouwde danseres helpt los te komen van haar man. In *Gaata Rahe Mera Dil* zingen Kishore Kumar en Lata Mangeshkar een romantisch duet.

Kishore Kumar speelde ook een rol in de late bloei van Burman. Kumar had geen klassieke opleiding en zong ontspannen en speels. Voor *Aradhana* (1969) koos Burman hem als stem van de jonge ster Rajesh Khanna. Liedjes als *Mere Sapnon Ki Rani*, gezongen in een open jeep die naast een treintje rijdt, werden grote hits en maakten zowel Khanna als Kumar tot de grote namen van de jaren zeventig.

S.D. Burman stierf in 1975. Hij liet een manier van werken na die bewijst dat een filmlied niet groot hoeft te zijn om indruk te maken: een goede melodie, een passende stem, en een begeleiding die weet wanneer ze moet zwijgen.

LUISTERTIP



Hemant Kumar
Film: Pyaasa (1957)

Jane Woh Kaise Log The: een ingetogen lied over liefde die niet beantwoord wordt.

LUISTERTIP



Kishore Kumar & Lata Mangeshkar
Film: Guide (1965)

Gaata Rahe Mera Dil: een romantisch duet van twee playbacksterren. Luister hoe de twee stemmen elkaar afwisselen.

SCÈNE 03 · 1955-1964 · KOLKATA

Ray, Shankar en de stilte

In Calcutta begon in de jaren vijftig een heel andere soort Indiase film. Satyajit Ray werkte toen als grafisch ontwerper bij een reclamebureau. In 1950 zag hij in Londen *Ladri di biciclette* van Vittorio De Sica, een hoofdwerk van het Italiaanse neorealisme (zie Filmrol 3). Die film, opgenomen op straat en met amateurspelers, overtuigde hem dat je ook in India zo kon werken. Zijn eerste film, *Pather Panchali* (1955), gaat over een arm gezin in een Bengaals dorp, gezien door de ogen van de jongen Apu en zijn zus Durga.

Daarmee begon wat later de **parallelle cinema** heette: Indiase arthousefilms die naast de commerciële film van Bombay bestonden. Met *Aparajito* (1956) en *Apur Sansar* (1959) groeide het verhaal van Apu uit tot een trilogie die internationaal prijzen won.

Voor de muziek vroeg Ray de sitarspeler Ravi Shankar. Shankar, in 1920 in Benares geboren, had jaren in de leer gezeten bij Allauddin Khan, een van de grote meesters van de Noord-Indiase klassieke muziek. Shankar zag ongeveer de helft van de film in een ruwe montage en kende het verhaal al. Het grootste deel van de muziek ontstond daarna in één sessie van ongeveer elf uur, in de loop van



Ravi Shankar, opname voor Pather Panchali

één nacht. Het hoofdthema, een volkse melodie die Shankar bij hun eerste ontmoeting voor Ray neuriede, klinkt in de film meestal op een bamboefluit.

Het resultaat was geen partituur in westerse zin, maar een verzameling stukken op basis van raga's. Een raga werkt niet met wisselende akkoorden, zoals een westerse filmscore. Onder de melodie klinkt een **bourdon**: een liggende grondtoon, meestal op de tanpura gespeeld. Boven die grondtoon ontvouwt de melodie zich langzaam, met herhalingen en versieringen. Shankar speelde bijvoorbeeld twee solostukken op sitar: een op raga Desh, die traditioneel met regen wordt geassocieerd, en een somber stuk op raga Todi.

Belangrijker nog dan wat er klinkt, is wat er niet klinkt. Ray liet grote delen van de film zonder muziek. Je hoort de wind, insecten, regen op een vijver, een trein in de verte. In een van de bekendste scènes komt de vader na een lange reis thuis en hoort hij dat zijn dochter Durga is gestorven. Zijn klacht hoor je niet. In plaats daarvan klinkt een stuk op raga Patdeep, gespeeld door Dakshina Mohan Tagore op de tar shehnai, een strijkinstrument met een metalen klankhoorn. Ray vond die hoge, doordringende klank passen bij rouw. De muziek neemt hier de plaats in van de stem.

Ray werkte daarna met andere grote musici uit de klassieke traditie. Voor *Jalsaghar* (1958), over een verarmde landeigenaar die zijn laatste geld uitgeeft aan muziekavonden in zijn paleis, schreef sitarspeler Vilayat Khan de muziek. Voor *Devi* (1960) werkte Ray met Ali Akbar Khan, de zoon van Allauddin Khan en een meester op de **sarod**, een luit zonder fretten met een diepe, metalige klank.

Vanaf *Teen Kanya* (1961) schreef Ray zijn filmmuziek zelf. Hij was geen opgeleid musicus, maar kende de westerse klassieke muziek goed. In zijn eigen muziek combineerde hij westerse melodieën en harmonie met Bengaalse volksmuziek en de liederen van de dichter Rabindranath Tagore, die in Bengalen bij iedereen bekend zijn.

Charulata (1964) is daarvan het bekendste voorbeeld. De film speelt in Calcutta in 1879 en gaat over een eenzame vrouw die verliefd wordt op de neef van haar man. In de beroemde schommelscène zingt Charulata het Tagore-lied *Fule Fule Dhole Dhole* terwijl ze op een schommel in de tuin naar Amal kijkt.

Ravi Shankar kreeg intussen internationale bekendheid. Door zijn contact met George Harrison van The Beatles vanaf 1966 raakte de sitar ook in de popmuziek bekend. Hij schreef nog muziek voor westerse films, zoals *Charly* (1968), en samen met de Britse componist George Fenton de muziek voor Richard Attenboroughs *Gandhi* (1982). De les van *Pather Panchali* bleef: een paar instrumenten, een raga en veel stilte kunnen een film evenveel geven als een volledig orkest.

LUISTERTIP



Ravi Shankar
Film: Pather Panchali (1955)

Sitar in plaats van Hollywoodorkest. Luister naar de liggende grondtoon onder de melodie.

LUISTERTIP



Satyajit Ray
Film: Charulata (1964)

De regisseur als componist, met een grote kennis van de westerse klassieke muziek.

SCÈNE 04 · 1966-1994 · MUMBAI

Pancham: rock, funk en disco

Rahul Dev Burman, geboren in 1939, groeide op tussen de muzikanten van zijn vader S.D. Burman. Als kind kreeg hij de bijnaam Pancham. Volgens een van de verhalen klonk zijn huilen op *pa*, de vijfde toon van de Indiase toonladder. Hij leerde mondharmonica en sarod, en werkte jarenlang als assistent en muzikant in het team van zijn vader.



R.D. Burman en Asha Bhosle

Zijn doorbraak als zelfstandig componist kwam met *Teesri Manzil* (1966), een mysteryfilm met acteur Shammi Kapoor. Verschillende liedjes rusten op een basis van rock-'n-roll. In *O Haseena Zulfon Wali*, met een dansscène van Helen, zingen Mohammed Rafi en Asha Bhosle.

Burman bleef zoeken. Hij haalde rock, jazz, Latijns-Amerikaanse ritmes, funk en later disco binnen, en hij experimenteerde met klankbronnen die in een filmorkest niet gebruikelijk waren. Zo blies hij in bierflesjes voor de openingsslagen van een nummer, en wreef hij een kam over een ruw oppervlak om een ruisend geluid te krijgen. Daarbij bleef de basis van het lied Indiaas: de zanglijn, met haar versieringen, bleef het middelpunt.

Zijn belangrijkste stem was die van Asha Bhosle, de jongere zus van Lata Mangeshkar. Waar Lata de zuivere, klassiek geschoolde stem van de heldin was, zong Asha de rol van de verleidster, de danseres en de rebel. Ze kon licht en hees zingen, jazzy frasen maken en schreeuwen als dat nodig was. Burman en Bhosle werkten tientallen jaren samen en trouwden in 1980.

Het bekendste resultaat van die samenwerking is *Dum Maro Dum* uit *Hare Rama Hare Krishna* (1971) van Dev Anand. De film gaat over hippies in Kathmandu en over een broer die zijn zus terugzoekt in die wereld van drugs en vrijheid. In de scène rookt de zus, gespeeld door Zeenat Aman, met de hippies en zingt ze het lied. Het nummer opent met een liggende toon op de transichord, een elektronisch toetsinstrument, gespeeld door Charanjit Singh. Daarna komen psychedelische gitaren, gespeeld door Bhupinder Singh, en de stem van Asha Bhosle. Zangeres Usha Iyer is te horen in het koor en in de lange 'aa'-klanken aan het eind van elke strofe. Het nummer verwijst naar de westerse psychedelische rock van die jaren, maar de zanglijn blijft herkenbaar Indiaas.

LUISTERTIP



Asha Bhosle
Film: Hare Rama Hare Krishna (1971)

Dum Maro Dum: psychedelische pop in de Hindi-film. Luister naar de elektronische toon aan het begin en de gitaren onder de Indiase zanglijn.

Vier jaar later kwam *Sholay* (1975) van Ramesh Sippy, een actiefilm die veel aan de westerns van Sergio Leone ontleent (zie Filmrol 3). Een gepensioneerde politieman huurt twee ex-gevangenen in om de bandiet Gabbar Singh te vangen, die een dorp terroriseert. De film werd een van de grootste successen uit de Indiase filmgeschiedenis, en Burman schreef er zowel liedjes als achtergrondmuziek voor.

LUISTERTIP



R.D. Burman
Film: Sholay (1975)

Mehbooba Mehbooba: de componist zingt zelf, op een melodie naar Demis Roussos. Vergelijk zijn stem met die van de playbackzangers in de vorige fragmenten.

Het dansnummer *Mehbooba Mehbooba*, met een gastoptreden van actrice Helen, zong Burman zelf. Het leverde hem zijn enige Filmfare-nominatie als playbackzanger op. De melodie is gebaseerd

op *Say You Love Me* van de Griekse zanger Demis Roussos. Dat de componist in zo'n grote productie zelf zingt, laat zien hoeveel ruimte Burman inmiddels had.

In de jaren tachtig verschoof de smaak. Componist Bappi Lahiri maakte elektronische disco met synthesizers populair. In *Disco Dancer* (1982) speelt Mithun Chakraborty een straatzanger die een discoster wordt. Ook deze film werd een groot succes in de Sovjet-Unie, net als *Awaara* dertig jaar eerder.

Burmans laatste score, voor *1942: A Love Story* van Vidhu Vinod Chopra, kwam uit kort na zijn dood in januari 1994. De liedjes werden een groot succes, en daarmee kreeg zijn werk opnieuw aandacht. Latere generaties componisten, dj's en producers ontdekten zijn platen opnieuw en gebruikten zijn breaks en riffs als **samples**: korte, opgenomen fragmenten die in een nieuw nummer worden hergebruikt.

SCÈNE 05 · 1976-2008 · CHENNAI

Chennai: Ilaiyaraaja en Rahman

Bombay was niet het enige filmcentrum van India. In het zuiden, in Madras (sinds 1996 Chennai), had de film in het Tamil een eigen industrie, met eigen sterren, eigen regisseurs en een eigen muzikale traditie. De Zuid-Indiase klassieke muziek, de **Karnatische muziek**, verschilt van de Noord-Indiase: andere raga's, andere ritmische systemen, en vooral een sterke nadruk op gecomponeerde liederen.



A.R. Rahman

Ilaiyaraaja groeide op in een dorp in Tamil Nadu en trok als jongen met de muziekgroep van zijn broer rond. In Madras werkte hij als sessiemuzikant, op gitaar en toetsen, en studeerde hij klassieke gitaar via het Trinity College of Music in Londen. In 1976 debuteerde hij als filmcomponist met *Annakkili*. Daarin zette hij Tamil-volksmelodieën en -poëzie in het orkest van de moderne filmmuziek. Ilaiyaraaja was een van de eerste Indiase filmcomponisten die westerse harmonie en strijkersarrangementen gebruikten, en de film werd een groot succes.

Ilaiyaraaja schreef muziek voor meer dan duizend films, in het Tamil, het Telugu, het Malayalam en andere talen. Typerend is de manier waarop zijn orkest de zangstem omspeelt. Een fluit of een strijkersgroep speelt een eigen lijn die tegen de melodie in beweegt; zo ontstaat **contrapunt**, het gelijktijdig klinken van twee of meer zelfstandige melodieën.

Zijn belangrijkste partner werd regisseur Mani Ratnam. Samen maakten ze *Mouna Ragam* (1986), *Nayakan* (1987) en *Thalapathi* (1991). *Nayakan* is een gangsterfilm over een jongen uit Tamil Nadu die in de sloppenwijken van Bombay uitgroeit tot een machtige maar ook beschermende misdaadbaas. Het titellied *Thenpandi Cheemayile* klinkt door de hele film heen, steeds op belangrijke momenten in het leven van de hoofdpersoon. Er bestaan twee versies: een met een volkse klank, gezongen door Ilaiyaraaja zelf, en een door hoofdrolspeler Kamal Haasan.

LUISTERTIP



Ilaiyaraaja
Film: Nayakan (1987)

Thenpandi Cheemayile: het titellied dat door de hele film terugkeert.

In het orkest van Ilaiyaraaja speelde een tijd lang een jonge toetsenist: A.S. Dileep Kumar, die later de naam Allah Rakha Rahman aannam. Rahman, geboren in 1967, verloor jong zijn vader, die ook filmmusicus was, en begon al als tiener als sessiemuzikant te werken. Later maakte hij in een eigen studio reclamejingles. Dat werk leerde hem in korte tijd een helder, opvallend geluid te maken met synthesizers, samples en nieuwe opnametechniek.

In 1992 vroeg Mani Ratnam hem voor *Roja*, een film over een jonge vrouw uit een dorp wiens man in Kashmir wordt ontvoerd. Rahman werkte anders dan zijn voorgangers. Hij nam niet een orkest in één keer op, maar bouwde zijn muziek laag voor laag op in zijn eigen studio. *Chinna Chinna Asai* was het eerste lied dat hij voor de film schreef. Het wordt gezongen door Minmini, die er een prijs van de staat Tamil Nadu voor kreeg.

Roja werd ook in een Hindi-versie uitgebracht, en daarmee werd Rahman in heel India bekend. Met Mani Ratnam volgden *Bombay* (1995), over een gemengd hindoe-moslimstel tijdens de rellen in die stad, en *Dil Se..* (1998). In *Dil Se..* dansen acteurs op het dak van een rijdende trein op *Chaiyya Chaiyya*, gezongen door Sukhwinder Singh en Sapna Awasthi. Voor *Lagaan* (2001), over een cricketwedstrijd tussen Indiase dorpelingen en Britse officieren, schreef Rahman een score die volksmuziek, koor en orkest combineert.

Internationaal brak hij door met *Slumdog Millionaire* (2008) van Danny Boyle. Hij won er twee Oscars mee: voor de filmmuziek en, met tekstdichter Gulzar, voor het lied *Jai Ho*.

LUISTERTIP



Minmini (A.R. Rahman)
Film: Roja (1992)

Chinna Chinna Asai: het eerste lied uit Rahmans eerste film, laag voor laag opgebouwd in zijn eigen studio.



AKTE 2 · 1948-2002

Japan

Kurosawa, Godzilla, Takemitsu en de anime als album.

2

SCÈNE 06 · 1948-1964 · TOKIO

Kurosawa en het monster

In 1951 won *Rashōmon* van Akira Kurosawa de Gouden Leeuw op het filmfestival van Venetië. Voor het westerse publiek was dat de ontdekking van de Japanse film. De Japanse componisten zochten, net als hun collega's elders in Azië, naar een verbinding tussen de eigen muzikale traditie en het westerse orkest, dat sinds het einde van de negentiende eeuw ook in Japan de standaard was geworden.

Fumio Hayasaka, geboren in 1914, was grotendeels autodidact. Vanaf *Yoidore tenshi* (1948) was hij de vaste componist van Kurosawa. Voor *Rashōmon* vroeg Kurosawa iets in de geest van de *Boléro* van Maurice Ravel. De film vertelt hetzelfde misdrijf vier keer, steeds vanuit een andere getuige. Hayasaka schreef bij het verhaal van de vrouw een bolero die zo dicht bij Ravel lag dat de uitgever van de *Boléro* na de Franse première een protestbrief stuurde.

Hayasaka vond dat Japanse films Japanse muziek nodig hadden, maar hij gebruikte ook elementen uit de westerse muziek. Voor Kenji Mizoguchi schreef hij onder meer *Ugetsu monogatari* (1953), een spookverhaal. Hij gebruikte daarin *geza*-muziek uit het kabukitheater, met trommels, fluiten en gezang, en liet de harp alleen klinken wanneer het bovennatuurlijke aanwezig is.

Voor *Shichinin no samurai* (1954), Kurosawa's film over zeven samoerai die een dorp verdedigen tegen bandieten, werkte Hayasaka ongeveer twee maanden en schreef hij zo'n driehonderd orkestschetsen. Hij leed toen al aan tuberculose. Hij gaf de samoerai en de boeren elk een eigen thema. Het slotlied van de boeren, dat als een oud volkslied klinkt, schreef Hayasaka ook zelf. Opvallend is wat Kurosawa en Hayasaka in de laatste veldslag deden: ze lieten de muziek weg. Regen, modder, geschreeuw en paardenhoeven moesten de strijd zo echt mogelijk laten klinken.

Hayasaka stierf in 1955, tijdens het werk aan Kurosawa's volgende film. Zijn leerling Masaru Sato maakte die score af en werd daarna zelf de componist van Kurosawa. Voor *Yōjinbō* (1961), over een



Akira Ifukube

LUISTERTIP



Fumio Hayasaka
Film: Rashōmon (1950)

Muziek uit Rashōmon, met de bolero naar het voorbeeld van Ravel. Luister of je de Boléro herkent.

zwervende samoerai die twee bendes tegen elkaar uitspeelt, schreef Sato een luide, geestige score die Japanse fluiten combineert met de klank van een Amerikaanse bigband. Als zijn belangrijkste voorbeeld noemde hij Henry Mancini. De muziek becommentarieert de handeling, alsof ze de held en zijn tegenstanders niet helemaal serieus neemt. Sergio Leone maakte drie jaar later, zonder de rechten te kopen, een remake als western (zie Filmrol 3).

Hetzelfde jaar als *Shichinin no samurai* verscheen een heel ander soort Japanse film. In *Gojira* (1954) van Ishirō Honda ontwaakt een reusachtig oermonster door Amerikaanse kernproeven in de Stille Oceaan en verwoest het Tokio. Het monster was een beeld van de atoombom. De componist was Akira Ifukube, ook geboren in 1914, op het noordelijke eiland Hokkaido. Ifukube studeerde bosbouw en leerde zichzelf componeren. De muziek van de Ainu, de oorspronkelijke bewoners van Hokkaido, en de Japanse volksmuziek vormden zijn klankwereld.

Ifukube had een week voor de score en kreeg de film niet in zijn definitieve vorm te zien. Zijn bekendste stuk uit de film was bedoeld voor de troepen die het monster bestrijden, maar werd later het herkenningsthema van Godzilla zelf. De basis is een **ostinato**: een kort motief dat telkens herhaald wordt, hier in de lage instrumenten. Tegenover dat geweld staat een gebed voor vrede, gezongen door meisjes van een middelbare school.

Ifukube maakte ook het beroemdste geluid uit de film: de brul van Godzilla. Hij draaide de snaren van een contrabas los en wreef er met een leren handschoen vol hars langs. Het opgenomen geluid werd daarna vertraagd afgespeeld. Ifukube schreef ook de muziek voor veel latere Godzilla-films, zoals *Mosura tai Gojira* (1964). Zo kreeg **tokusatsu**, de Japanse film met speciale effecten, een eigen muzikale stem. Ifukube schreef daarnaast ernstige drama's, zoals *Biruma no tategoto* (1956), en gaf les aan een hele generatie Japanse componisten.

LUISTERTIP



Akira Ifukube
Film: Gojira (1954)

Muziek uit Gojira, met het motief dat later het thema van Godzilla werd. Luister naar het ostinato in het laag.

SCÈNE 07 · 1962-1987 · TOKIO

Biwa, ruis en stilte

Rond 1960 kwam in Japan een nieuwe generatie regisseurs op. Nagisa Ōshima, Masaki Kobayashi en Hiroshi Teshigahara maakten films die kritischer, harder en formeel gewaagder waren dan die van hun voorgangers. Voor de muziek van veel van die films zorgde één man: Tōru Takemitsu.

Takemitsu, geboren in 1930, was vrijwel autodidact. In 1951 was hij medeoprichter van Jikken Kōbō, een groep kunstenaars die experimenteerden met tape, elektronica, licht en beeld. Van daaruit kwam hij in de film terecht.

Takemitsu werkte in de film als een geluidsontwerper. Voor hem waren muziek, geluid en stilte één geheel. Een filmscore was dus niet een melodie onder het beeld, maar een reeks klanken die samen met

de geluiden van de film een ruimte vormen. Hij gebruikte bewerkte instrumentklanken, tape-opnamen van natuurgeluid en Japanse instrumenten, en hij liet veel stilte toe.

In *Seppuku* (1962) van Kobayashi komt een berooide samoerai naar het huis van een machtige familie en vraagt toestemming om daar rituele zelfmoord te plegen. Takemitsu gebruikte hier de **biwa**, een Japanse luit met een korte hals, die met een groot plectrum wordt bespeeld. De biwa heeft een scherpe, percussieve klank. Het was de eerste film waarin Takemitsu traditionele Japanse instrumenten gebruikte; lange tijd had hij ze vermeden, omdat hun klank hem aan de oorlog herinnerde. Losse akkoorden op de biwa werken in de film als leestekens, naast een score die voor een groot deel elektronisch is.

In *Suna no onna* (1964) van Teshigahara raakt een insectenverzamelaar vast in een kuil in de duinen, bij een vrouw die daar elke nacht zand moet scheppen. Takemitsu's experimentele, vaak schurende muziek onderstreept de handeling niet. Volgens filmcriticus Roger Ebert drijft ze er eerder de spot mee, met hoge, klaaglijke tonen.

Ruim twintig jaar na *Seppuku* werkte Takemitsu met Kurosawa aan *Ran* (1985), een bewerking van *King Lear* van Shakespeare in het middeleeuwse Japan. Kurosawa wilde hier een groot orkestwerk, en Takemitsu schreef een zware, klaaglijke muziek die aan de symfonieën van Gustav Mahler doet denken. In de beroemdste scène, de val van het derde kasteel, zwijgen alle geluiden van de strijd. Je ziet soldaten vallen en pijlen inslaan, maar je hoort alleen de treurmuziek. Pas als een schot klinkt, komt het geluid van de slag terug. De muziek neemt hier tijdelijk de plaats in van de werkelijkheid. Takemitsu stierf in 1996.

Een generatie later kwam Ryuichi Sakamoto via een andere weg in de film. Sakamoto studeerde compositie aan de kunstuniversiteit van Tokio, maar werd bekend als lid van Yellow Magic Orchestra, de elektronische popgroep die eind jaren zeventig met synthesizers en sequencers werkte. Ōshima vroeg hem voor een rol in *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), een film over een Japans krijgsgevangenkamp op Java. Sakamoto speelde de kampcommandant, naast David Bowie als een Britse gevangene, en hij schreef ook de muziek.

Het titelthema werd internationaal bekend. Het is gebouwd op een **pentatonische** melodie: een toonladder van vijf tonen, die je in Oost-Aziatische muziek en in veel volksmuziek tegenkomt. De melodie wordt telkens herhaald, terwijl de akkoorden eronder wisselen, zodat dezelfde tonen steeds een andere kleur krijgen. De klank bestaat uit digitale belletjes, synthesizers en piano, en de akkoorden doen denken aan Debussy. Het klinkt tegelijk Japans en westers, tegelijk teder en koel: een goede samenvatting van een film over de ontmoeting tussen twee culturen.



Tōru Takemitsu

LUISTERTIP



Tōru Takemitsu
Film: Seppuku (1962)

De biwa als leesteken. Luister naar de nagalm na iedere aanslag.

LUISTERTIP



Ryuichi Sakamoto
Film: Merry Christmas, Mr. Lawrence (1983)

Een pentatonische melodie in een synthklank als belletjes. Let op de akkoorden die onder dezelfde melodie wisselen.

Voor *The Last Emperor* (1987) van Bernardo Bertolucci, over de laatste keizer van China, won Sakamoto samen met David Byrne en Cong Su een Oscar. Later werkte hij steeds meer met textuur en ruis, zoals in *The Revenant* (2015) van Alejandro González Iñárritu, samen met de Duitse elektronische muzikant Alva Noto. Sakamoto stierf in 2023.

SCÈNE 08 · 1974-2002 · TOKIO

Anime: de score als album

Japanse animatie, **anime**, groeide vanaf de jaren zestig uit tot een grote industrie, eerst op televisie en later ook in de bioscoop. In de jaren zeventig kregen series en films steeds ambitieuzere verhalen, en daarmee ook ambitieuzere muziek. Voor *Uchū Senkan Yamato* (1974), een sciencefictionserie over een ruimteschip dat de aarde moet redden, schreef Hiroshi Miyagawa orkestmuziek en een titellied met koor. De muziek verscheen op plaat, en de soundtrack werd een succes op zich.

Dat werd een patroon. Anime-muziek verschijnt vaak als zelfstandig album, met openings- en eindliedjes die als popsingles worden uitgebracht. Componisten schrijven daarom niet alleen **cues** (korte muziekstukken voor een bepaalde scène), maar ook complete nummers die zonder beeld kunnen bestaan. De films van Hayao Miyazaki en Studio Ghibli komen in Filmrol 7 aan bod. Drie andere scores laten horen hoe ver anime-muziek van het gewone orkest kon afwijken.

Akira (1988) van Katsuhiro Otomo speelt in een verwoest en herbouwd Tokio, waar motorbendes en een geheim regeringsproject botsen. De muziek kwam van Geinoh Yamashirogumi, een collectief van honderden mensen met allerlei beroepen, dat volksmuziek uit de hele wereld opnieuw uitvoerde en met moderne klanken mengde. Hun score combineert Indonesische **gamelan** (orkesten van gestemde gongs en metallofoons), boeddhistische gezangen, synthesizers en **noh**, het klassieke Japanse muziektheater met gemaskerde spelers, fluit en trommels. Het resultaat klinkt ritueel en futuristisch tegelijk.

Kenji Kawai, geboren in 1957, begon aan een studie kerntechniek, maar stopte daarmee. Ook een muziekopleiding hield hij na een half jaar voor gezien. Hij speelde in de fusionband Muse en werd de vaste componist van regisseur Mamoru Oshii. Voor *Ghost in the Shell* (1995), een cyberpunkfilm over een vrouwelijke cyborg die zich afvraagt of ze een ziel heeft, schreef hij *Making of Cyborg*. Trommels en een koor dragen het stuk. Het koor zingt een oud Japans bruiloftslied dat boze invloeden moet verdrijven, met harmonieën naar het voorbeeld van Bulgaarse volkszang: schurende samenklanken van tonen die dicht naast elkaar liggen, gezongen met een scherpe stem zonder vibrato. Kawai wilde eerst Bulgaarse zangers, maar koos uiteindelijk voor Japanse volkszangers. Een toekomstverhaal krijgt zo de klank van een oud ritueel.



Yoko Kanno

LUISTERTIP



Kenji Kawai
Film: Ghost in the Shell (1995)

Making of Cyborg: oud-Japanse tekst, koor en trommels. Luister naar de schurende samenklanken in het koor.

Yoko Kanno, geboren in 1963, schreef als studente de muziek voor het computerspel *Nobunaga's Ambition* en componeerde voor de popband Tetsu 100%. In de anime werd ze bekend door haar stilistische bereik; zelf zegt ze dat ze bij het componeren geen onderscheid maakt tussen genres. Voor *Macross Plus* (1994) schreef ze orkestmuziek, popsongs en elektronische tracks door elkaar. Voor de serie *Cowboy Bebop* (1998), over premiejagers in de ruimte in het jaar 2071, richtte ze een eigen band op: The Seatbelts, met haarzelf op toetsen. Die speelde jazz, blues, funk en country, afhankelijk van wat een aflevering nodig had.

De openingstune *Tank!* begint met een jazzy baslijn en veel percussie, waarover een stem een korte Engelse inleiding uitspreekt. Daarna barst een bigband los: de blazers spelen snelle, harde riffs in de stijl van de hardbop en kaatsen steeds heen en weer tegen de bas, en een saxofoon speelt een lange, snelle solo. Dat past bij een serie die met film noir, westerns en jazz speelt.

Kanno's werk laat zien dat een animescore meer een album is dan een reeks cues: een verzameling nummers die op zichzelf kunnen staan en een eigen publiek hebben.

LUISTERTIP



Seatbelts
Serie: Cowboy Bebop (1998)

Tank!: bas, percussie en een bigband. Luister hoe de blazers en de bas elkaar steeds beantwoorden.



AKTE 3 · 1972-2021

Hongkong, Seoul, Mexico-Stad

Wuxia, ironische walsen en de ronroco.

3

SCÈNE 09 · 1972-2006 · HONGKONG, BEIJING

Kungfu, Cantopop en wuxia



Tan Dun

Chinese filmmuziek ontwikkelde zich op verschillende plekken tegelijk. Hongkong had een snelle, commerciële filmindustrie in het Kantonees. In de jaren zeventig werden de kungfufilms daar wereldwijd bekend, vooral door Bruce Lee. In *Jing wu men* (1972) speelt hij een leerling die de dood van zijn leraar wreekt in het Shanghai van 1908. De muziek schreef Joseph Koo.

In de jaren tachtig werd de muziek van de Hongkongse film nauw verbonden met de popmuziek van de stad, de **Cantopop**: Kantonese popsongs met westerse productie en ballades als belangrijkste vorm. Filmsterren waren vaak ook popzangers. In *Ying hung boon sik* (1986) van John Woo, een gangsterfilm over twee broers aan verschillende kanten van de wet, speelt Leslie Cheung de jongste broer. Hij zingt ook het titellied, dat opnieuw van Joseph Koo kwam. Koo gebruikte de melodie van dat lied in de film als muzikaal motief op emotionele momenten; de volledige versie met tekst klinkt aan het eind.

Op het vasteland kwam begin jaren tachtig een nieuwe generatie regisseurs van de filmacademie in Beijing, de zogenoemde **vijfde generatie**, met onder anderen Chen Kaige en Zhang Yimou. In *Huang tu di* (1984) van Chen Kaige, met camerawerk van Zhang Yimou, reist een communistische soldaat in 1939 naar het arme noorden van de provincie Shaanxi om volksliederen te verzamelen. Componist Zhao Jiping baseerde de muziek op de lokale volksmuziek. Hij gaf de vier hoofdpersonen elk een eigen thema, en de traditionele volksliederen van de boeren staan in de film tegenover de revolutionaire liederen die de partij wil invoeren.

Een heel ander geluid vond Wong Kar-wai, de regisseur uit Hongkong die bekend werd om zijn sfeervolle, losjes vertelde films. In *In the Mood for Love* (2000) wonen een man en een vrouw in het Hongkong van 1962 naast elkaar en ontdekken ze dat hun partners een verhouding hebben. Wong gebruikte als hoofdthema *Yumeji's*

Theme van de Japanse componist Shigeru Umebayashi. Het stuk was niet voor deze film geschreven, maar voor de Japanse film *Yumeji* (1991) van Seijun Suzuki.

Yumeji's Theme is een trage **wals**, een dans in driekwartsmaat, voor strijkers. De begeleiding wordt **pizzicato** gespeeld: getokkeld in plaats van gestreken, wat een licht, afgemeten ritme geeft. Daarboven speelt een soloviool de melodie. Wong liet het stuk steeds terugkeren, telkens wanneer de twee hoofdpersonen elkaar passeren op de trap of in de smalle straat naar de noedelkraam. Het beeld is dan vertraagd. De herhaling laat voelen hoe de twee vastzitten in hun omstandigheden.

Hetzelfde jaar verscheen *Wo hu cang long* (2000) van de Taiwanese regisseur Ang Lee. Het is een **wuxia**-film, een genre over vechtkunstenaars en ridderlijke helden in het oude China, met zwevende gevechten over daken en boomtoppen. De muziek kwam van Tan Dun. Tan, geboren in 1957 in de provincie Hunan, studeerde in Beijing en New York. Als concertcomponist experimenteerde hij met water, papier en stenen als instrumenten.

Voor *Wo hu cang long* vroeg Tan Dun de cellist Yo-Yo Ma als solist. Rond de cello klinken Chinese percussie, die het ritme van de gevechten aangeeft, en de **erhu**, een Chinese tweesnarige strijker met een nasale, zingende klank. In *The Eternal Vow* speelt Yo-Yo Ma een lange, zingende lijn met Chinese wendingen: een westers instrument dat een Chinese melodie draagt. Tan Dun won er een Oscar mee.

Voor *Ying xiong* (2002) van Zhang Yimou, een wuxiafilm over een moordaanslag op de eerste keizer van China, koos Tan Dun opnieuw een westerse solist: violist Itzhak Perlman. Daarnaast speelde de Japanse trommelgroep Kodo mee, met grote taikotrommels. Zo werd de wuxiafilm rond 2000 een internationaal genre, met een muzikale taal die westerse solisten, symfonieorkest en Chinese klanken verbond.

LUISTERTIP



Shigeru Umebayashi
Film: In the Mood for Love (2000)

Yumeji's Theme: een trage wals met pizzicato. Let op de vioolmelodie boven het getokkelde ritme.

LUISTERTIP



Tan Dun & Yo-Yo Ma
Film: Wo hu cang long (2000)

The Eternal Vow: de cello zingt een Chinese lijn. Twee tradities in één melodie.

SCÈNE 10 · 2003-2021 · SEOUL

Elegante muziek bij wrede gebeurtenissen

De Zuid-Koreaanse film beleefde rond 2000 een grote bloei. Park Chan-wook en Bong Joon-ho werden de bekendste namen. Ze mengden genres. Kenmerkend is ook hoe ze muziek gebruiken. Vaak werkt de muziek tegen het beeld in: ze is mooi, sierlijk of deftig terwijl er iets wreeds gebeurt.

Jo Yeong-wook, geboren in 1962, werd de vaste muzikale partner van Park Chan-wook. De muziek van *Oldeuboi* (2003), internationaal bekend als *Oldboy*, staat op zijn naam. Hij werkte daarbij met de componisten Shim Hyeon-jeong, Lee Ji-soo en Choi Seung-hyun; de muziekstukken die zij schreven, dragen bijna allemaal de titel van een bestaande film, vaak een film noir. De film gaat over een man die vijftien jaar zonder uitleg wordt opgesloten en na zijn vrijlating wraak



Jung Jae-il

zoekt. De muziek is opvallend klassiek van vorm, met walsen en strijkersstukken. Voor Jo brengt de wals blijdschap en verdriet samen.

The Last Waltz is het thema van Mi-do, de jonge vrouw die de hoofdpersoon na zijn vrijlating leert kennen. Het is een wals voor strijkers, in driekwartsmaat, met een melancholieke melodie. In een film vol wraak en geweld blijft zulke muziek sierlijk en droevig, en daardoor krijgt het geweld iets van een ballet. Dat effect noemen filmtheoretici wel **anempathische muziek**: muziek die onverschillig lijkt tegenover wat er in beeld gebeurt, en daardoor de wreedheid juist versterkt.

Jo bleef met Park werken. Voor de vampierfilm *Bakjwi* (2009) won hij de Blue Dragon-prijs voor de beste filmmuziek. Voor *Ah-ga-ssi* (2016), een verhaal over bedrog en liefde in Korea onder Japans bestuur in de jaren dertig, schreef hij opnieuw de muziek.

Jung Jae-il, geboren in 1982 in Seoul, is multi-instrumentalist en werkt zowel in de pop als in de filmmuziek. Hij schreef de muziek voor twee films van Bong Joon-ho: *Okja* (2017) en *Gisaengchung* (2019), internationaal uitgebracht als *Parasite*. Die laatste film gaat over een arm gezin dat zich één voor één laat inhuren door een rijke familie, door te liegen over wie ze zijn. Bong had tijdens het schrijven van het script veel barokmuziek geluisterd, en Jung bestudeerde in die tijd elke dag Vivaldi en Bach. Naast minimalistische pianostukken schreef hij muziek in een vrije barokstijl, die hij zelf 'onzinnige barok' noemt.

Het bekendste stuk is *The Belt of Faith*, een orkeststuk van ruim zeven minuten. Het klinkt bij de scène waarin het arme gezin de huishoudster van de rijke familie wegwerkt met een uitgekiende list. De muziek is deftig en ordelijk, terwijl in beeld een gemeen plan stap voor stap wordt uitgevoerd. Het contrast maakt de scène ironisch: de keurige muziek past bij het huis van de rijken, en het arme gezin maakt zich die stijl eigen terwijl het de boel bedriegt.

Voor de Netflix-serie *Ojing-eo geim* (2021), wereldwijd bekend als *Squid Game*, koos Jung juist kinderlijke klanken. In de serie spelen schuldenaars kinderspelletjes waarbij de verliezers worden gedood. Voor het stuk *Way Back Then* gebruikte Jung instrumenten die Koreaanse kinderen op de basisschool leren spelen: blokfluit en castagnetten. De blokfluit speelde hij zelf. Het ritme volgt een bekend Koreaans aanmoedigingsklappatroon, het 3-3-7-ritme: drie klappen, drie klappen, zeven klappen. Daarnaast klinken bekende klassieke stukken als *An der schönen blauen Donau* van Johann Strauss jr., die het begin van elk spel aankondigt, en het trompetconcert van Joseph Haydn, dat de spelers elke ochtend wekt.

Het gemeenschappelijke kenmerk van deze Koreaanse films en series is ironie. De muziek is elegant, kinderlijk of feestelijk, terwijl er wrede dingen gebeuren. Dat contrast is geen toeval maar de boodschap: de mooie vorm verbergt de wreedheid niet, maar maakt haar juist zichtbaar.

LUISTERTIP



Jo Yeong-wook
Film: Oldeuboi (2003)

The Last Waltz: een wals in een wraakfilm. Hoor hoe elegant en droevig de muziek blijft.

LUISTERTIP



Jung Jae-il
Film: Gisaengchung (2019)

The Belt of Faith: barokke deftigheid bij een gemeen plan. Luister hoe ordelijk de muziek blijft.

SCÈNE 11 · 2000-2006 · MEXICO-STAD, BUENOS AIRES

Weinig noten, veel ruimte

Rond 2000 trok ook een nieuwe generatie Latijns-Amerikaanse regisseurs internationaal de aandacht. De Mexicanen Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón en Guillermo del Toro en de Braziliaan Walter Salles maakten films die lokale verhalen verbonden met grote thema's: geweld, migratie, armoede, de geschiedenis van hun land.

De bekendste stem van deze golf werd de Argentijn Gustavo Santaolalla, geboren in 1951. Hij begon eind jaren zestig in de rockgroep Arco Iris, die rock vermengde met Argentijnse volksmuziek. In 1978 vertrok hij vanwege de militaire dictatuur naar Los Angeles, en later werd hij een invloedrijke producer van **rock en español**, de Spaanstalige rockmuziek uit Latijns-Amerika en Spanje. Zijn bekende filmwerk begon toen Iñárritu hem vroeg voor *Amores perros* (2000), een film die drie verhalen in Mexico-Stad verbindt via één auto-ongeluk.



Gustavo Santaolalla

Santaolalla is geen orkestcomponist. Hij speelt zelf, op gitaar en vooral op de **ronroco**, een luit uit de Andes met vijf dubbele snaren, een lager gestemd lid van de charangofamilie. Zijn soloalbum *Ronroco* (1998) bracht hem bij de film. Santaolalla speelt er een paar tonen op, laat ze lang naklinken en wacht voordat de volgende komt.

In *Diarios de motocicleta* (2004) van Walter Salles reist de jonge Ernesto Guevara met een vriend op een oude motorfiets door Zuid-Amerika. Santaolalla schreef daarbij korte, sobere stukken op gitaar en ronroco. In *De Ushuaia a la Quiaca* klinken een paar tonen op snaren met veel lucht eromheen. De muziek beschrijft geen gevoelens, maar geeft het landschap een klank. Hij won er de BAFTA voor filmmuziek mee. De Oscar voor het beste lied ging dat jaar naar *Al otro lado del río*, geschreven en gezongen door de Uruguayaan Jorge Drexler.

LUISTERTIP



Gustavo Santaolalla
Film: Diarios de motocicleta (2004)

De Ushuaia a la Quiaca: een paar tonen op snaren en veel lucht. Let op hoe lang elke toon mag naklinken.

Voor *Brokeback Mountain* (2005) van Ang Lee, over twee cowboys die verliefd worden, speelde hij sobere gitaarmelodieën die passen bij het lege landschap van Wyoming en bij wat de personages niet uitspreken. Een jaar later werkte hij opnieuw met Iñárritu, aan *Babel* (2006), een film die verhalen in Marokko, Japan, Mexico en de Verenigde Staten met elkaar verbindt. Voor beide films won hij een Oscar, twee jaar na elkaar.

Een heel andere weg koos de Spaanse componist Javier Navarrete voor *El laberinto del fauno* (2006) van Guillermo del Toro. De film speelt in 1944 in Spanje, kort na de burgeroorlog. Een meisje ontsnapt aan het geweld van haar stiefvader, een fascistische kapitein, in een sprookjeswereld met een faun en monsters. Navarrete schreef een orkestscore rond één eenvoudig wiegelied. In de film neuriet de huishoudster Mercedes dat lied voor het meisje, zonder woorden. Daarna keert de melodie in steeds andere gedaanten terug;

LUISTERTIP



Javier Navarrete
Film: El laberinto del fauno (2006)

Long, Long Time Ago: een wiegelied als sprookjesthema. Volg de melodie door de verschillende instrumenten.

de hele score is rond dit wiegelied opgebouwd. Het wiegelied verbindt de harde werkelijkheid met de sprookjeswereld, en aan het eind van de film klinkt het als een afscheid.

Santaolalla en Navarrete laten twee manieren horen om een film te dragen: met een kleine bezetting en volksinstrumenten, of met een orkest rond één eenvoudige melodie. In beide gevallen staat de muziek dicht bij een stem of een instrument dat je als luisteraar kunt volgen. Santaolalla bracht zijn kale, akoestische geluid later ook naar de game *The Last of Us* (2013); dat verhaal volgt in Filmrol 8.

Begrippen

Playbackzanger
Zanger die de liedjes opneemt waarop een acteur in beeld de lippen beweegt.

Music director
In de Indiase film: de componist die de liedjes schrijft en de opnames leidt.

Raga
Melodisch raamwerk in de Indiase klassieke muziek, met eigen tonen, wendingen en stemming.

Bourdon
Liggende grondtoon onder een melodie, in de Indiase muziek meestal op de tanpura.

Parallelle cinema
Indiase arthousefilm zonder de liedjes en sterren van Bombay.

Contrapunt
Het gelijktijdig klinken van twee of meer zelfstandige melodieën.

Noh en gagaku
Klassiek Japans muziektheater en oude Japanse hofmuziek.

Ostinato
Kort motief dat steeds herhaald wordt.

Tokusatsu
Japanse film of serie met speciale effecten, zoals Godzilla.

Biwa
Japanse luit met een scherpe, percussieve klank.

Pentatoniek
Toonladder van vijf tonen, veel gebruikt in Oost-Aziatische en volksmuziek.

Cantopop
Kantonese popmuziek uit Hongkong.

Wuxia
Chinees genre over vechtkunstenaars en ridderlijke helden.

Erhu
Chinese tweesnarige strijker met een nasale, zingende klank.

Anempathische muziek
Muziek die onverschillig lijkt tegenover het beeld en daardoor het contrast versterkt.

Ronroco
Andes-luit met dubbele snaren uit de charangofamilie, gespeeld door Santaolalla.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 6: Van Mumbai tot Mexico-Stad
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music.



Groter dan het doek

Blockbuster en animatie: van Mickey Mouse en Star Wars tot Zimmer, superhelden en trailermuziek, ca. 1928–2024.

In een tekenfilm bestaat niets vanzelf. Elk geluid, elke stap en elke val moet worden gemaakt, en daarom kreeg de muziek in de animatie al vroeg een grotere rol dan in de speelfilm. In 1928 liet Walt Disney zien dat beeld en klank vooraf op elkaar konden worden afgestemd, tot op het enkele beeldje. Daarna werden liedjes het hart van de lange tekenfilm, van *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) tot de Broadway-aanpak van de Disney-renaissance rond 1990. Pixar en Studio Ghibli zochten later elk een eigen klank bij hun beeldwerelden.

In de speelfilm was het grote symfonieorkest in de jaren zestig deels verdwenen, ten gunste van pop en jazz. Vanaf 1975 bracht John Williams het terug, met koperfanfares, brede strijkersmelodieën en het **leidmotief**: een kort thema dat bij een personage, een plek of een idee hoort en steeds terugkeert. Die blockbusterklank werd voortgezet door James Horner, Alan Silvestri en Howard Shore, en bepaalt de avonturenfilm tot vandaag.

Vanaf eind jaren tachtig groeide er naast dat orkestgeluid een tweede manier van werken. Hans Zimmer bouwde in Santa Monica een studio waarin een team van componisten orkest, koor en elektronica tot één geluid mengde. Die hybride klank bepaalt de superheldenreeksen en de grote filmfranchises, en zelfs de trailermuziek, die inmiddels een eigen genre met eigen fans is geworden.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 7.

AKTE 1 · 1928-2010

Muziek die beweegt

Tekenfilm en animatie: van Stalling en Snow White tot Pixar en Ghibli.

1

SCÈNE 01 · 1928-1958 · KANSAS CITY, BURBANK

Mickey-mousing: elke sprong een noot

In november 1928 ging in New York *Steamboat Willie* in première, een korte tekenfilm van Walt Disney met Mickey Mouse in de hoofdrol. Het was niet de eerste tekenfilm met geluid, maar wel een van de eerste waarin muziek en geluidseffecten met behulp van een kliktrack precies op het beeld waren afgestemd. Mickey staat aan het roer van een rivierboot en fluit een liedje. Even later draait Minnie de staart van een geit rond alsof het dier een grammofoon is, en klinkt het volksliedje *Turkey in the Straw*. Mickey speelt mee op een kat, een gans, biggetjes en de tanden van een koe. Elke beweging valt samen met een tel in de muziek.



Carl Stalling

Om dat mogelijk te maken moest de muziek er eerder zijn dan het beeld, of in elk geval vastliggen voordat er getekend werd. Een tekenfilm wordt beeldje voor beeldje gemaakt, met 24 beelden per seconde. Als je weet hoeveel beeldjes er in één tel van de muziek passen, kun je een sprong, een val of een knipoog precies op die tel tekenen. De animatoren werkten daarom met een vast tempo, uitgedrukt in beeldjes per tel. Dat precieze nabootsen van beweging met muziek heet **mickey-mousing**: een glijtoon bij een val, pizzicato bij een sluipende stap, een bekkenslag bij een botsing.

Een van de mensen achter deze aanpak was Carl Stalling (1891–1972). Hij was bioscooporganist in Kansas City, waar hij stomme films begeleidde, zoals de organisten uit Filmrol 1. Walt Disney had zijn eerste studio in dezelfde stad gehad en kende hem. In 1928 vroeg Disney hem om muziek voor de eerste Mickey Mouse-films. *Steamboat Willie* scoorde Stalling niet zelf, maar hij maakte wel de geluidsversies van *Plane Crazy* en *The Gallopin' Gaucho*, twee Mickey-films die eerst zonder geluid waren gemaakt.

Stalling stelde Disney ook een nieuwe reeks voor: de Silly Symphonies, korte tekenfilms waarin de muziek het uitgangspunt is. De eerste was *The Skeleton Dance* (1929). Vier skeletten kruipen 's

nachts uit hun graven en dansen op een kerkhof. Ze gebruiken elkaars botten als xylofoon, en de muziek bepaalt het ritme van elke beweging.

Na een korte periode bij andere studio's kwam Stalling in 1936 bij Warner Bros. terecht. Daar werkte hij tot 1958 aan de Looney Tunes en Merrie Melodies, met figuren als Bugs Bunny, Daffy Duck en Porky Pig. Hij schreef er muziek voor honderden korte films. De regisseurs legden hun timing vast op tekenvellen, met het tempo in beeldjes per tel, en Stalling schreef zijn muziek op die maat. Het resultaat is muziek die op de seconde meeloopt en voortdurend van karakter wisselt: van een tango naar een mars, van een slaapliedje naar een wilde achtervolging, soms binnen een paar maten.

Stallings handelsmerk was het citaat. Warner Bros. bezat de rechten op een grote catalogus populaire liedjes, en Stalling gebruikte die volop. Als een figuur gaat eten, klinkt een liedje over eten; als iemand in het water valt, een liedje over de zee. Het publiek herkende de melodieën en begreep zo de grap nog voordat die in beeld kwam. Daarnaast citeerde hij klassieke muziek en volksliedjes.

In *Hillbilly Hare* (1950) belandt Bugs Bunny in de bergen, waar twee broers met geweren op hem jagen. Bugs draait de situatie om door bij een squaredance de dansaanwijzingen te gaan roepen. De broers voeren elke opdracht gehoorzaam uit, ook als die steeds gekker en pijnlijker wordt, tot ze ten slotte van een rots af dansen. De muziek is een strak volksdansje, en Stalling laat elke stap en elke klap precies op de tel vallen. Het is mickey-mousing in zijn zuiverste vorm: de muziek is niet alleen begeleiding, maar het mechanisch waarop de grap draait.

LUISTERTIP



Carl Stalling
Film: Hillbilly Hare (1950)

Elke grap een muzikale knipoog: tel de citaten en de wisselingen van tempo.

Milt Franklyn, die Stalling in 1958 zou opvolgen, bewerkte voor *What's Opera, Doc?* (1957), geregisseerd door Chuck Jones, muziek uit de opera's van Richard Wagner. Elmer Fudd jaagt daarin op Bugs Bunny op de muziek van de *Walkürenritt*, in een opera-parodie van bijna zeven minuten.

Disney zelf ging in dezelfde richting nog een stap verder. In *Fantasia* (1940) bestond de muziek eerst, en de tekenaars maakten er beelden bij. Dirigent Leopold Stokowski nam concertmuziek van onder anderen Bach, Tsjaikovski, Stravinsky en Beethoven op, het grootste deel met het Philadelphia Orchestra.

LUISTERTIP



Leopold Stokowski (dirigent)
Film: Fantasia (1940)

Eerst de muziek, dan de tekening: let op het fagot-thema van de bezems.

Het bekendste deel is *The Sorcerer's Apprentice*, op de muziek van Paul Dukas uit 1897. Dit deel nam Stokowski al in 1938 op, met een orkest van Hollywoodmusici. Mickey Mouse speelt de leerling van een tovenaar, die een bezem tot leven wekt om water te dragen en de spreuk niet meer kan stoppen. Dukas had het verhaal al in de muziek gelegd: het huppelende thema in de fagotten is de bezem, het orkest wordt steeds voller naarmate het water stijgt. De tekenaars hoefden het verhaal dus niet te bedenken, maar zichtbaar te maken wat al in de partituur stond.

Stallings werk raakte na zijn pensioen een tijd uit beeld. Het werd in 1990 opnieuw ontdekt via het album *The Carl Stalling Project*, met originele opnames uit de archieven van Warner Bros., en kreeg zo

een nieuw publiek buiten de tekenfilm.

SCÈNE 02 · 1933-1942 · BURBANK

Liedjes die het verhaal dragen

Frank Churchill (1901–1942) speelde piano in bioscopen en voor de radio, voordat hij in 1930 bij de studio van Disney kwam. Hij was geen orkestcomponist, maar een liedjesschrijver met gevoel voor eenvoudige, meezingbare melodieën. Bij Disney schreef hij voor de korte films, en in 1933 had hij zijn eerste grote succes.

Dat jaar verscheen *Three Little Pigs*, een Silly Symphony over drie biggetjes en een wolf. Churchill schreef er het lied *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* voor. Het liedje werd een landelijke hit in de Verenigde Staten. Het land zat midden in de economische crisis van de jaren dertig, en het vrolijke, uitdagende liedje over een wolf die je niet bang hoeft te maken, sloeg aan bij een groot publiek. Het was een van de eerste keren dat een lied uit een tekenfilm los van de film een eigen leven ging leiden.

Kort daarna begon Disney aan zijn grootste project: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), de eerste lange tekenfilm van de studio. Een film van bijna anderhalf uur kon niet alleen op grappen en mickey-mousing drijven. Er was een verhaal nodig dat het publiek bleef boeien, met personages om wie je gaf. Disney koos ervoor om liedjes daarvoor te gebruiken. Churchill schreef ze samen met tekstschrijver Larry Morey, en de rest van de muziek kwam van Leigh Harline en Paul J. Smith.

De liedjes in *Snow White* zijn geen losse nummers die het verhaal even stilzetten. Ze duwen het verhaal vooruit. In *I'm Wishing* zingt Snow White bij een waterput over de liefde waar ze op hoopt, en de prins hoort haar en antwoordt met een eigen lied. In *Whistle While You Work* poetst ze met hulp van de dieren uit het bos het huisje van de dwergen schoon: werk en muziek vallen samen, net als in de korte films. In *Heigh-Ho* marcheren de zeven dwergen van de mijn naar huis.

Heigh-Ho laat zien hoe een lied personages kan introduceren. Het is een mars met een stevig, regelmatig ritme en een kort motief dat makkelijk te onthouden is en steeds wordt herhaald. De dwergen zingen en fluiten samen, en het refrein is zo kort dat het na één keer blijft hangen. Het ritme van de mars is ook het ritme van hun stappen, zodat de oude techniek van het mickey-mousing hier in dienst van het verhaal staat.

Met *Snow White* werden liedjes het hart van de lange animatiefilm. Die werkwijze lijkt op die van de Broadway-musical, waar een lied ook een scène is: een personage zingt omdat gewone woorden niet meer volstaan. De platen met de liedjes uit de film werden in 1938 los uitgebracht, en die uitgave geldt als een van de eerste soundtrackalbums.



Walt Disney in de trailer van Snow White (1937)

LUISTERTIP



Pinto Colvig, Mary Moder, Dorothy Compton & Billy Bletcher
Film: Three Little Pigs (1933)

Een tekenfilmlied als landelijke hit in crisistijd: hoor hoe kort en eenvoudig het refrein is.

LUISTERTIP



The Dwarfs
Film: Snow White and the Seven Dwarfs (1937)

Een marslied dat in een paar maten zeven personages neerzet.

De volgende films bouwden voort op dit model. Voor *Pinocchio* (1940) schreven Leigh Harline en Ned Washington *When You Wish Upon a Star*, dat een Oscar won en later de herkenningsmelodie van Disney werd. Voor *Dumbo* (1941) won Churchill samen met Oliver Wallace een Oscar voor de muziek. Hij werkte daarna nog aan *Bambi* (1942), maar overleed in hetzelfde jaar.

SCÈNE 03 · 1986-2010 · NEW YORK, BURBANK

De Disney-renaissance: het 'I want'-lied

Na de dood van Walt Disney in 1966 had de animatieafdeling van de studio een periode van wisselend succes. Eind jaren tachtig zocht de studio naar een nieuwe aanpak, en die kwam uit het theater.

Componist Alan Menken (geboren in 1949 in New York) en tekstschrijver Howard Ashman hadden samen de musical *Little Shop of Horrors* geschreven, over een bloemenwinkel en een vleesetende plant. De musical werd in 1986 verfilmd. Daarna haalde Disney het duo binnen. Ze brachten het vakmanschap van de Broadway-musical mee: een vaste volgorde van liedtypen, die elk een eigen taak in het verhaal hebben.

Het belangrijkste daarvan is het **'I want'-lied**: een lied vroeg in de film, waarin de hoofdpersoon vertelt waar ze naar verlangt. Het publiek weet daarna wat er op het spel staat, en de rest van de film gaat over de vraag of dat verlangen uitkomt. Daarnaast is er meestal een groot ensemblenummer, waarin een nieuwe wereld wordt geopend, een komisch lied voor een bijfiguur en een liefdeslied. Menken schreef de muziek zo dat de overgang van spreken naar zingen vloeiend verloopt: een lied begint vaak rustig, bijna gesproken, en bouwt dan op naar een refrein en een muzikale climax die het verhaal een stap verder brengt.



Alan Menken

The Little Mermaid (1989) was de eerste film volgens dit model. In *Part of Your World* zingt de zeemeermin Ariel over haar verlangen naar de wereld boven water: een schoolvoorbeeld van het 'I want'-lied. Het ensemblenummer is *Under the Sea*, gezongen door de krab Sebastian, die Ariel ervan wil overtuigen dat het onder water beter is.

LUISTERTIP



Samuel E. Wright
Film: The Little Mermaid (1989)

Calypso onder water: de stijl van het lied is het decor.

Menken koos voor *Under the Sea* de stijl van de **calypso**, een liedvorm uit Trinidad met een dansbaar, gesyncopeerd ritme, met daarnaast invloeden van de Jamaicaanse reggae. Sebastian heeft in de film een Caribisch accent, en de muziek maakt van de zeebodem een vrolijk feest. De keuze voor een herkenbare muziekstijl werkt hier als decor: in een paar maten weet je waar je bent en wat voor figuur er zingt. Het lied won een Oscar, net als de score.

Beauty and the Beast (1991) en *Aladdin* (1992) volgden hetzelfde model. Het eerste lied van *Beauty and the Beast* is *Belle*, een ensemblenummer waarin het hele dorp aan bod komt en de hoofdpersoon haar verlangen naar meer dan het dorpsleven laat horen. Howard Ashman overleed in 1991, nog voor de première van die film. Voor *Aladdin* schreef Menken verder met Tim Rice, onder meer *A Whole New World*.

Voor *The Lion King* (1994) koos Disney een ander team. Elton John en Tim Rice schreven de liedjes, en Hans Zimmer maakte de score; over Zimmer gaat scène 09. Zimmer haalde de Zuid-Afrikaanse zanger en componist Lebo M. erbij, die koorzang uit zijn eigen traditie meebracht. De film opent met *Circle of Life*: eerst een roep in het Zulu van Lebo M., dan een koor en slagwerk, en pas daarna de zangeres en het orkest.

Alle vier de films wonnen een Oscar voor de beste filmmuziek: drie keer Menken, één keer Zimmer. De periode van 1989 tot eind jaren negentig heet de Disney-renaissance. Menken bleef voor Disney werken, met andere tekstschrijvers, zoals Glenn Slater voor *Tangled* (2010). Hij won in totaal acht Oscars. Het model van het 'I want'-lied bleef ook na hem bestaan; vrijwel elke latere Disney-musical heeft er een.

LUISTERTIP



Carmen Twillie & Lebo M.
Film: The Lion King (1994)

De roep van Lebo M. opent een hele wereld nog voordat het orkest begint.

SCÈNE 04 · 1995-2009 · EMERYVILLE

Pixar: menselijke klank voor computerbeelden

In 1995 bracht de studio Pixar uit Emeryville, bij San Francisco, *Toy Story* uit, geregisseerd door John Lasseter. Het was de eerste lange speelfilm die volledig met de computer was geanimeerd. De beelden waren nieuw en voor veel kijkers ongewoon: glad, scherp en een beetje koel. Pixar koos er daarom bewust muziek bij met een warme, menselijke klank, die het publiek het gevoel gaf dat het naar een ouderwets verhaal keek.

De keuze viel op Randy Newman (geboren in 1943). Hij komt uit een familie van filmcomponisten: zijn ooms Alfred, Lionel en Emil Newman werkten allemaal in Hollywood, en Alfred Newman was een van de belangrijkste componisten uit het studiotijdperk van Filmrol 2. Randy Newman werd zelf eerst bekend als singer-songwriter met ironische liedjes. Als filmcomponist brak hij door met *Ragtime* (1981), en voor *The Natural* (1984) schreef hij een heldhaftige score met koper in de stijl van Aaron Copland.



Michael Giacchino

Voor *Toy Story* schreef Newman zowel de liedjes als de score. Zijn muziek heeft Amerikaanse wortels: honky-tonkpiano, swing, een beetje blues en brede koperakkoorden die aan Copland doen denken. De liedjes worden niet door de personages gezongen, zoals bij Disney, maar door Newman zelf, als een verteller die naast het verhaal staat.

You've Got a Friend in Me klinkt over de begintitels van *Toy Story*. Het is een ontspannen pianoliedje met een licht swingende begeleiding, alsof het in een café in New Orleans wordt gespeeld. Newmans stem is niet glad of perfect, en juist dat maakt het liedje vriendelijk. Tegenover de nieuwe computerbeelden staat zo een geluid dat iedereen al kent. Newman werkte daarna nog vaak voor Pixar, onder meer aan *Monsters, Inc.* (2001), en won twee Oscars voor het beste lied.

LUISTERTIP



Randy Newman
Film: Toy Story (1995)

Een ontspannen pianoliedje uit het Amerikaanse zuiden voor plastic speelgoed.

Later werkte Pixar met meer componisten, die elk een eigen kleur meebrachten. Thomas Newman, de neef van Randy en zoon van Alfred Newman, schreef de muziek voor *Finding Nemo* (2003) en *WALL-E* (2008). Hij gebruikt ongewone instrumenten, kleine klankkleuren en herhaalde patronen, een werkwijze die in Filmrol 3 uitgebreider aan bod komt.

Michael Giacchino (geboren in 1967 in New Jersey) studeerde film en begon bij gamestudio's; dat deel van zijn loopbaan staat in Filmrol 8. Via regisseur J.J. Abrams kwam hij bij televisie, met de series *Alias* en *Lost*. Voor Pixar schreef hij in 2004 de muziek bij *The Incredibles* van Brad Bird, een film over een gezin van superhelden. Bird wilde de sfeer van spionagefilms en tv-series uit de jaren zestig, en Giacchino schreef een score voor een groot orkest met een bigbandsectie: scherpe trompetten, trombones, saxofoons en een swingende ritmesectie. De muziek doet denken aan de James Bond-films van John Barry uit Filmrol 4.

Voor *Up* (2009) van Pete Docter won Giacchino een Oscar. Het bekendste deel van de film is de openingsmontage, die in een paar minuten het hele leven van Carl en Ellie laat zien: hoe ze elkaar ontmoeten, trouwen, een huis opknappen, sparen voor een reis, oud worden en hoe Ellie sterft. Er wordt in die scène niet gesproken. De muziek vertelt het verhaal.

Married Life is gebouwd op één walsmelodie in driekwartsmaat. In het begin klinkt die speels en licht georkestreerd. Naarmate het leven van het stel verder gaat, verandert de bezetting: er komen strijkers bij, het tempo wordt trager en de harmonie donkerder. Aan het eind klinkt het thema dun en breekbaar. De melodie zelf blijft dezelfde; alleen de instrumentatie, het tempo en de akkoorden veranderen. Zo laat Giacchino horen hoe een leven voorbijgaat, zonder één woord tekst.

LUISTERTIP



Michael Giacchino
Film: Up (2009)

Eén wals, een heel leven: volg hoe het thema van speels naar breekbaar verandert.

SCÈNE 05 · 1984-2010 · TOKIO

Ghibli: van piano tot orkest

In Japan ontstond in dezelfde jaren een animatiestudio met een heel eigen klank. Studio Ghibli werd in 1985 opgericht door de regisseurs Hayao Miyazaki en Isao Takahata, na het succes van Miyazaki's film *Kaze no tani no Naushika* (1984), in het Engels bekend als *Nausicaä of the Valley of the Wind*. De bredere geschiedenis van de Japanse animatie, de anime, staat in Filmrol 6. Hier gaat het om de samenwerking tussen Miyazaki en één componist: Joe Hisaishi.

Hisaishi werd in 1950 geboren als Mamoru Fujisawa. Hij studeerde compositie aan de Kunitachi-muziekacademie in Tokio en begon in de **minimal music**, een stroming waarin korte muzikale patronen lang worden herhaald en langzaam veranderen. Zijn artiestennaam is een Japanse verbastering van de naam van de Amerikaanse producer en arrangeur Quincy Jones. Vanaf *Naushika* schreef hij de muziek voor bijna alle films van Miyazaki.



Joe Hisaishi

Hisaishi's stijl verbindt drie dingen. Hij schrijft eenvoudige, liedachtige melodieën die je na één keer horen kunt naneuriën. Hij zet die in romantische orkestmuziek, met brede strijkers en warme hoorns, in een traditie die teruggaat op de Europese negentiende eeuw. En hij gebruikt herhaalde patronen uit de minimal music als ondergrond. Daarbij combineert hij westerse harmonie met de **pentatoniek**, een toonladder van vijf tonen zonder halve toonafstanden, die ook in de Japanse volksmuziek veel voorkomt.

Een typisch kenmerk is de opbouw van een thema. Hisaishi's melodieën beginnen vaak klein, op de piano, die hij in concerten ook zelf speelt. Daarna nemen de strijkers de melodie over, komen er houtblazers bij, en aan het eind speelt het hele orkest het thema. Zo groeit een intiem moment uit tot een groots gevoel, terwijl de melodie dezelfde blijft.

Elke film van Miyazaki kreeg een eigen karakter. *Tonari no Totoro* (1988), over twee zusjes die op het platteland een bosgeest ontmoeten, kreeg vrolijke kinderliedjes die in Japan iedereen kent. *Mononoke-hime* (1997), over een strijd tussen mensen en de goden van het bos, is groots en donker, met een machtig hoofdthema voor orkest. *Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001), internationaal bekend als *Spirited Away*, wisselt wals, jazz en melancholieke piano af. In *One Summer's Day* uit die film hoor je de typische opbouw van piano naar orkest.

Wat Ghibli onderscheidt van de meeste Amerikaanse animatie, is de ruimte. Miyazaki laat vaak lange momenten zonder muziek: een meisje dat op een bushalte in de regen wacht, wind door het gras. Stilte en natuurgeluiden krijgen veel plaats, en daardoor heeft de muziek meer effect als ze wel klinkt. Mickey-mousing komt bij Ghibli vrijwel niet voor. De muziek volgt niet elke beweging, maar de stemming van een scène.

Ghibli werkte ook met andere componisten. Voor *Kari-gurashi no Arietti* (2010), over een familie van piepkleine mensjes die onder de vloer van een huis woont, schreef de Franse harpiste en zangeres Cécile Corbel de muziek, met harp en Keltische invloeden. Hisaishi dirigeert zijn filmmuziek vaak zelf in grote concerten, en zijn Ghibli-thema's worden wereldwijd door orkesten en pianisten gespeeld.

LUISTERTIP



Joe Hisaishi
Film: Sen to Chihiro no kamikakushi (2001)

Een pianomelodie die langzaam openbloeit tot orkest.

LUISTERTIP



Joe Hisaishi
Film: Mononoke-hime (1997)

Groots en donker: Hisaishi's epische kant, met het volle orkest.



AKTE 2 · 1975-2010

Het orkest slaat terug

Williams, Horner, Silvestri en Shore maken het symfonieorkest weer groot.

2

SCÈNE 06 · 1975-1993 · LOS ANGELES, LONDEN

Twee noten en een sterrenstelsel

In de jaren zestig verdween het grote symfonieorkest deels uit Hollywood. Studio's wilden muziek die ook als single of album verkocht, en kozen voor popliedjes, jazz en kleine bezettingen. Dat verhaal staat in Filmrol 4. Begin jaren zeventig leek de grote orkestscore uit de tijd van Korngold en Steiner, uit Filmrol 2, voorgoed verleden tijd. John Williams bracht hem terug.

Williams werd geboren in 1932. Hij studeerde aan de Juilliard School in New York en werkte daarna als jazz- en studiopianist in Hollywood, waar hij in de orkesten van andere componisten speelde. Daarna schreef hij muziek voor televisie en voor films, en in 1974 werkte hij voor het eerst met de jonge regisseur Steven Spielberg. Hun tweede samenwerking werd *Jaws* (1975).

In *Jaws* jaagt een grote witte haai op zwemmers bij een badplaats. De mechanische haai die voor de film was gebouwd, werkte vaak niet, en Spielberg liet het dier daarom lang niet zien. De muziek moest de haai vervangen. Williams schreef een motief van twee noten, een halve toon van elkaar, gespeeld door de contrabassen en cello's in het lage register. Het motief begint langzaam en wordt steeds sneller, zoals een hartslag die versnelt. Telkens als het klinkt, weet het publiek dat de haai in de buurt is, ook als er alleen water in beeld is.

Dat is een leidmotief in zijn eenvoudigste vorm. Het idee komt uit de opera's van Richard Wagner, die elk personage en elk belangrijk idee een eigen kort thema gaf. Die thema's keren terug, worden gecombineerd en veranderen van karakter, zodat de muziek een eigen laag aan het verhaal toevoegt. Hollywoodccomponisten als Max Steiner en Erich Wolfgang Korngold hadden die techniek in de jaren dertig al naar de film gebracht. Williams pakte haar weer op, en won voor *Jaws* een Oscar.

Twee jaar later volgde *Star Wars* (1977) van George Lucas. Lucas wilde een film die voelde als de avonturenseries uit zijn jeugd, en voor de muziek dacht hij aan het grote romantische orkest. Williams



John Williams

LUISTERTIP



John Williams
Film: Jaws (1975)

Twee noten in de bassen: spanning zonder haai in beeld. Let op het versnellende tempo.

nam de score op met het London Symphony Orchestra. De muziek is geschreven in de stijl van Korngold: een opgewekte fanfare in het koper, een marsachtig hoofdthema en een lyrisch tweede thema in de strijkers, zoals in de swashbucklerfilms uit de jaren dertig. Daarnaast kreeg bijna elk personage een eigen leidmotief: Luke Skywalker, prinses Leia, de Force en later Darth Vader, met de *Imperial March* in *The Empire Strikes Back* (1980).

De keuze ging in tegen de mode van die tijd. Popsoundtracks verkochten goed, en een symfonieorkest in een sciencefictionfilm leek ouderwets. Maar *Star Wars* werd een enorm succes, en ook het soundtrackalbum verkocht goed. De film speelde in een vreemde, verzonnen wereld, maar de muziek was vertrouwd.

Daarna volgden *Superman* (1978) van Richard Donner, en met Spielberg *Raiders of the Lost Ark* (1981) en *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982). In de slotscène van *E.T.*, als de fietsen de lucht in gaan, speelt het orkest het hoofdthema in volle kracht. Spielberg liet die scène zelfs op de muziek monteren in plaats van andersom.

Zo ontstond de **blockbusterklank**. Een blockbuster is een grote, dure publieksfilm die op massaal succes mikt, en de muziek daarbij heeft een paar vaste kenmerken: koperfanfares, brede strijkersmelodieën, sterke thema's en muziek die bijna voortdurend meespeelt. Williams kon ook heel anders schrijven. Voor *Schindler's List* (1993), Spielbergs film over de Holocaust, koos hij een ingetogen vioolsolo, gespeeld door Itzhak Perlman, boven een sober strijkorkest. Williams won in totaal vijf Oscars, en hij leidde van 1980 tot 1993 ook het Boston Pops Orchestra.

LUISTERTIP



John Williams & London Symphony Orchestra
Film: Star Wars (1977)

Korngold in de ruimte: fanfare, mars en een lyrisch tweede thema.

SCÈNE 07 · 1982-2019 · LOS ANGELES

Horner en Silvestri: de tweede golf

Na het succes van *Star Wars* wilde elke studio een grote orkestscore. Er kwam een nieuwe generatie componisten die in de lijn van Williams verder werkte. Twee van de belangrijkste waren James Horner en Alan Silvestri.

James Horner (1953–2015) studeerde aan het Royal College of Music in Londen en daarna in Los Angeles. Hij begon bij de goedkope films van producent Roger Corman, waar weinig geld en tijd was, maar waar jonge makers wel konden oefenen. Zijn doorbraak kwam met *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982). Horner schreef er romantische orkestmuziek bij, vol koperfanfares en met een zeemanssfeer: het ruimteschip *Enterprise* klinkt als een zeilschip uit een avonturenroman.

Horner kon ook hard en koud schrijven. In *Aliens* (1986) van James Cameron bouwde hij de spanning op met mechanische, metalige percussie en herhaalde figuren in het orkest. In de rustige passages van die score hoor je ook iets anders: Horner gebruikte een passage die sterk lijkt op het adagio uit het ballet *Gayaneh* van Aram Chatsjatoerjan. Hij leende vaker melodieën of wendingen uit klassieke



James Horner

werken, en dat leverde hem kritiek op. In de filmmuziek, waar onder grote tijdsdruk wordt gewerkt, is de grens tussen invloed en overname niet altijd scherp.

Horner hield van **Keltische klanken**, de volksmuziek van Ierland en Schotland. In *Braveheart* (1995) van Mel Gibson, over de Schotse vrijheidsstrijder William Wallace, klinken doedelzakken, de uilleann pipes (een Ierse doedelzak die met een blaasbalg wordt bespeeld) en fluitjes boven een warm strijkorkest. In *Titanic* (1997), opnieuw van Cameron, gebruikte hij die kleuren samen met een zangstem zonder tekst, gezongen door de Noorse zangeres Sissel. *Titanic* leverde hem twee Oscars op, voor de score en voor het lied *My Heart Will Go On*, gezongen door Céline Dion. Later schreef hij voor Cameron ook *Avatar* (2009). Horner kwam in 2015 om bij een vliegtuigongeluk.

Alan Silvestri (geboren in 1950 in New York) kwam uit een heel andere hoek. Hij begon als jazzgitarist en schreef in de jaren zeventig muziek voor de politieserie *CHiPs*. Regisseur Robert Zemeckis vroeg hem in 1984 voor *Romancing the Stone*, en daarna schreef Silvestri de muziek voor bijna alle films van Zemeckis.

De bekendste daarvan is *Back to the Future* (1985), over een tiener die met een omgebouwde auto naar 1955 reist. Silvestri schreef er een groot orkest bij met een heldhaftige koperfanfare en snelle, opstuwende strijkers. Een komische sciencefictionfilm kreeg zo de muziek van een avonturenepos. Dat contrast maakt de film groter: de tijdreis voelt als een echt avontuur, niet alleen als een grap.

Silvestri schreef in elke film iets anders. *Predator* (1987), over soldaten die in de jungle door een buitenaards wezen worden opgejaagd, draait juist om harde, ritmische percussie. Voor *Forrest Gump* (1994) schreef hij een eenvoudig pianothema dat bij de zwevende veer aan het begin en eind van de film hoort: een paar noten, zacht gespeeld, die de toon zetten voor een film over toeval en het lot. Later werd Silvestri de componist van de grote Avengers-films, zoals scène 10 laat zien.

LUISTERTIP



James Horner
Film: Star Trek II: The Wrath of Khan (1982)

Koperfanfares en zeemansromantiek in de ruimte.

LUISTERTIP



Alan Silvestri
Film: Back to the Future (1985)

Een heldhaftige fanfare maakt tijdreizen tot avontuur.

SCÈNE 08 · 2001-2010 · WELLINGTON, LONDEN

Wereldbouw met leidmotieven

Rond 2001 begonnen twee grote fantasyreeksen in de bioscoop: *The Lord of the Rings* en *Harry Potter*. Beide speelden zich af in een verzonnen wereld met eigen volken, plaatsen en regels, en beide liepen over meerdere films. De muziek kreeg daardoor een nieuwe taak. Ze moest niet alleen een scène kleuren, maar meebouwen aan een wereld die geloofwaardig moest zijn, en die over vele uren film herkenbaar moest blijven.

Howard Shore (geboren in 1946 in Toronto) leek op het eerste gezicht geen voor de hand liggende keuze. Hij studeerde aan Berklee in Boston en was jarenlang muzikaal leider van het televisieprogramma *Saturday Night Live*. Zijn filmwerk begon bij de Canadese regisseur David Cronenberg, met horrorfilms als *The Brood*



Howard Shore

(1979) en *The Fly* (1986). Daar schreef hij donkere, dissonante muziek voor orkest, een stijl die ook paste bij thrillers als *The Silence of the Lambs* (1991) en *Se7en* (1995).

Voor de drie *Lord of the Rings*-films (2001–2003) van de Nieuw-Zeelandse regisseur Peter Jackson schreef Shore zijn grootste werk. Het werd een netwerk van tientallen leidmotieven: voor de volken van Midden-aarde, voor plaatsen, voor personages en voor de ring zelf. Het principe is dat van Wagners operacyclus *Der Ring des Nibelungen*, die ook over een ring gaat en ook over vele uren muziek loopt. Thema's keren terug, worden met elkaar verweven en veranderen van karakter naarmate het verhaal vordert.

Elk volk en elke plek kreeg een eigen klankkleur. De Shire, het rustige land van de hobbits, klinkt met Ierse fluit, viool en een eenvoudige, volksliedachtige melodie. Het rijk Rohan, een volk van ruiters, kreeg de Hardanger-viool, een Noorse volksviool met extra snaren die meeklinken. Mordor, het land van de vijand, klinkt met zwaar koper, lage trommels en een dreigend koor. De koren zingen teksten in de talen die schrijver J.R.R. Tolkien voor zijn boeken verzon. De muziek werd grotendeels in Engeland opgenomen, met het London Philharmonic Orchestra en grote koren.

In *Concerning Hobbits* hoor je hoe een paar instrumenten een hele wereld neerzetten. De tin whistle, een eenvoudig blikken fluitje, speelt een melodie die klinkt als een oud volksliedje, en een viool en lichte strijkers begeleiden haar. Later in de trilogie keert dit thema terug, maar vaak langzamer, in mineur of in een andere bezetting, als de hobbits ver van huis zijn en aan de Shire terugdenken. Zo vertelt het leidmotief mee: het is niet alleen een etiket voor een plek, maar ook een herinnering. Shore won voor de trilogie drie Oscars, twee voor de score en één voor het lied *Into the West*.

In hetzelfde jaar schreef John Williams de muziek voor *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001) van Chris Columbus. Het hoofdthema, later *Hedwig's Theme* genoemd naar de uil van Harry, begint op de **celesta**: een klein toetsinstrument waarin hamertjes op metalen plaatjes slaan, met een heldere, klokachtige klank. Tsjaikovski gebruikte het al in *De Notenkraker* voor de dans van de suikerfee. Het thema heeft een licht walsend ritme en een melodie met onverwachte chromatische wendingen, die een sfeer van betovering en een beetje geheimzinnigheid geeft.

Williams schreef de muziek voor de eerste drie films; daarna namen anderen het over, maar zijn thema bleef terugkeren. Dat is een vroeg voorbeeld van wat later de franchise-sound heet: een muzikale identiteit die sterker is dan één film of één componist.

Ook buiten de grote reeksen werd deze aanpak gebruikt. John Powell, die in de studio van Hans Zimmer was begonnen, schreef voor de animatiefilm *How to Train Your Dragon* (2010) een score met Schotse en Ierse kleuren: doedelzak, fiddle en een groot orkest dat in de vliegscènes alle registers opentrekt.

LUISTERTIP



Howard Shore
Film: The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)

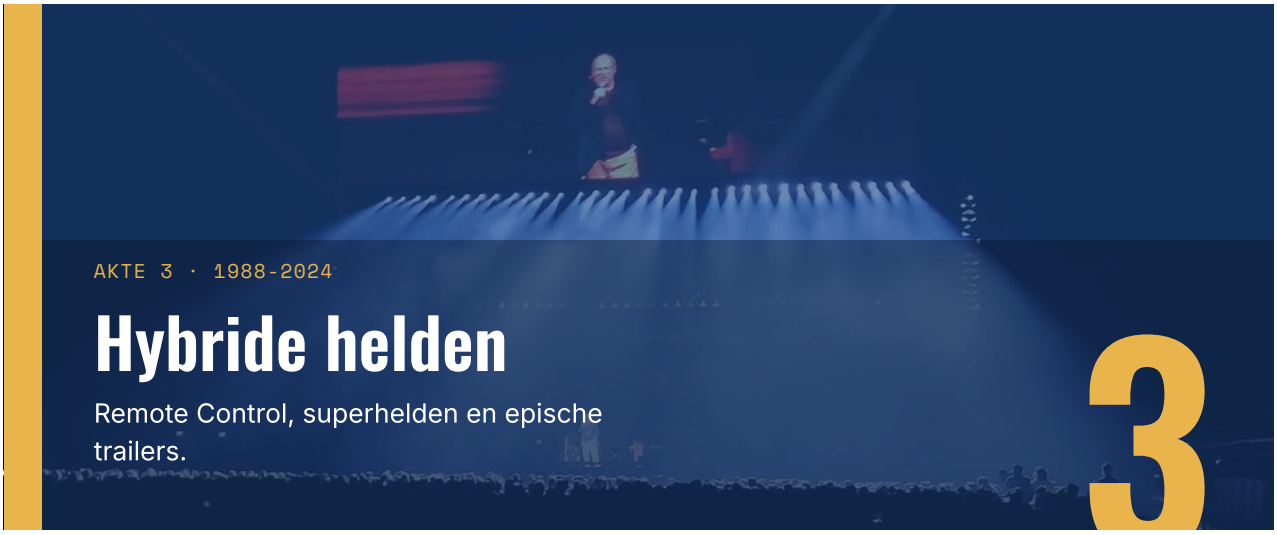
Ierse fluit en viool: een thuis in een paar maten.

LUISTERTIP



John Williams
Film: Harry Potter and the Philosopher's Stone (2001)

De celesta betovert: één thema voor een hele reeks.



AKTE 3 · 1988-2024

Hybride helden

Remote Control, superhelden en epische trailers.

3

SCÈNE 09 · 1988-2021 · FRANKFURT, LONDEN, SANTA MONICA

Remote Control: het atelier van Zimmer



Hans Zimmer

Hans Zimmer werd in 1957 in Frankfurt geboren. Hij had geen formele muziekopleiding en kwam niet uit de wereld van het orkest, maar uit de Europese popmuziek. In Londen speelde hij keyboards in bands en werkte hij met synthesizers, die eind jaren zeventig betaalbaar werden. Het vak van filmcomponist leerde hij als assistent van de Britse componist Stanley Myers, met wie hij elektronica en orkest leerde combineren.

Zijn doorbraak in Hollywood kwam met *Rain Man* (1988) van Barry Levinson. De score is gemaakt met synthesizers en steeldrums, klanken die eerder bij de popmuziek hoorden dan bij de film. Daarna verhuisde Zimmer naar de Verenigde Staten en bouwde hij in Santa Monica een eigen studio op, eerst Media Ventures genoemd en later Remote Control Productions.

De werkwijze van die studio lijkt op een **atelier**, zoals bij de schilders uit de zeventiende eeuw. Zimmer bedenkt de thema's, de klankkleur en de grote lijnen. Een team van medewerkers werkt de muziek uit voor afzonderlijke scènes, maakt orkestraties en bouwt elektronische klanken. Zo kon Zimmer veel films tegelijk aan, en konden jonge componisten het vak leren in de praktijk. Uit dit atelier kwamen later zelfstandige componisten als Klaus Badelt, Harry Gregson-Williams en John Powell.

Het geluid van Remote Control is een **hybride score**: orkest, koor en elektronica worden zo gemengd dat ze klinken als één instrument. De kenmerken zijn zware percussie, **ostinato's** in de strijkers (korte figuren die steeds herhaald worden) en eenvoudige akkoordenreeksen die laag voor laag voller worden. De muziek groeit niet door nieuwe melodieën, zoals bij Williams, maar door lagen, ritme en volume. *Crimson Tide* (1995), een film over een onderzeeër, en *Gladiator* (2000) van Ridley Scott, met zangeres Lisa Gerrard, zetten die toon.

In *The Dark Knight* (2008) van Christopher Nolan, die Zimmer samen met James Newton Howard schreef, ging hij nog verder. De Joker kreeg geen thema maar een geluid: één schurende toon op cello, die lang aanhoudt en steeds scherper wordt. Er is geen melodie om je aan vast te houden, alleen een groeiende spanning. Het is muziek die als een schurk werkt.

Voor *Inception* (2010), opnieuw van Nolan, bouwde Zimmer de muziek op uit het chanson *Non, je ne regrette rien* van Édith Piaf. Dat lied speelt in de film een rol als signaal om uit een droom te ontwaken. De zware, langgerekte koperklanken van de score klinken als een sterk vertraagde versie van dat lied. Zo klinkt het idee van de film, waarin de tijd in elke droomlaag trager loopt, ook in de muziek door. Eerder had Zimmer al een Oscar gewonnen voor *The Lion King* (1994). Voor *Dune* (2021) van Denis Villeneuve, met vervormde stemmen en nieuwe instrumenten, won hij zijn tweede.

Een van de componisten die via Zimmers studio doorbraken, is de Nederlander Tom Holkenborg (geboren in 1967). Onder de naam Junkie XL werd hij eerst bekend als dance-producer; zijn remix van Elvis Presleys *A Little Less Conversation* werd in 2002 een wereldhit. In 2003 verhuisde hij naar Los Angeles en ging hij met Zimmer samenwerken. Rond 2014 volgden zijn eerste grote eigen scores, zoals *300: Rise of an Empire*.

Voor *Mad Max: Fury Road* (2015) van George Miller schreef Holkenborg muziek die als een motorblok doordendert. De film is bijna één lange achtervolging door de woestijn, en de muziek neemt nauwelijks rust: trommels, vervormde gitaren en een orkest dat korte, harde motieven speelt. In de film zelf rijdt een vrachtwagen met trommelaars mee, en voorop staat een gitarist met een vlammenwerpende gitaar. De muziek in de film en de muziek van de score lopen zo in elkaar over.

LUISTERTIP



Hans Zimmer & James Newton Howard
Film: The Dark Knight (2008)

Eén schurende celtoon als schurk: let op hoe lang de spanning duurt zonder melodie.

LUISTERTIP



Junkie XL
Film: Mad Max: Fury Road (2015)

Trommels en orkest als een motorblok dat niet stopt.

SCÈNE 10 · 1989-2019 · LOS ANGELES

Superhelden: één motief, veel films

De superheldenfilm als groot genre begon in 1978 met *Superman* en de fanfare van John Williams. Maar de klank die het genre daarna zou bepalen, kwam elf jaar later van iemand die geen klassieke opleiding had. Danny Elfman (geboren in 1953) was zanger en songschrijver van de Amerikaanse rockband Oingo Boingo. Hij leerde zichzelf orkestreren. Regisseur Tim Burton vroeg hem in 1985 voor zijn eerste film, en daarna voor *Beetlejuice* (1988) en *Batman* (1989).

Elfmans stijl is griezelig en speels tegelijk: snelle walsen, kinderkoren, celesta en zware mineurmarsen. Voor *Batman* schreef hij een donker, gotisch marsthema. Het begint laag en dreigend in de strijkers en het koper, en bouwt op tot een grote mars met koor en zware percussie. Het thema is kort en herkenbaar, en het kan zowel heroïsch als duister klinken. Elfman schreef in dezelfde periode ook de begintune van de tekenfilmserie *The Simpsons*.



Ludwig Göransson

Het Batman-thema werd het voorbeeld voor superheldenmuziek: één herkenbaar motief, groot koper, koor en zware percussie. Een belangrijke rol daarin speelde Shirley Walker (1945–2006). Zij was pianiste en werkte jarenlang als orkestrator en dirigent voor andere componisten, onder wie Elfman bij *Batman*. Een **orkestrator** verdeelt de muziek die een componist schetst over de instrumenten van het orkest; dat is een vak op zich.

Voor *Batman: The Animated Series* (1992) werd Walker hoofdcomponist en muzikaal leider. Ze leidde een team van componisten en liet elke aflevering opnemen met een echt orkest, wat bij tekenfilmseries op televisie zeldzaam was. Elke schurk kreeg een eigen thema, zodat de serie werkte als een reeks kleine opera's met vaste leidmotieven. Voor de bioscoopfilm *Batman: Mask of the Phantasm* (1993) schreef ze een gotische score met koor. Ze was een van de eerste vrouwen die als enige componist de muziek voor een grote Hollywoodfilm schreef.

Vanaf 2008 veranderde het genre. Marvel Studios begon dat jaar met *Iron Man* aan een filmreeks waarin alle films in één verhaalwereld spelen, het Marvel Cinematic Universe. Personages verschijnen in elkaars films, en de reeks loopt over tientallen titels. Daardoor werd de **franchise-sound** belangrijk: een muzikale identiteit die over een hele reeks herkenbaar blijft, ook als er steeds andere componisten aan werken. Alan Silvestri, uit scène 07, schreef voor *The Avengers* (2012) een fanfare die in latere films terugkomt, zoals in *Avengers: Endgame* (2019). Als dat thema klinkt, weet het publiek dat de helden samen in actie komen.

Ludwig Göransson (geboren in 1984 in Linköping) koos een andere weg. Hij studeerde in Stockholm en Los Angeles en werkt zowel als popproducer, onder meer voor Childish Gambino, als filmcomponist. Zijn vaste samenwerking met regisseur Ryan Coogler begon met *Fruitvale Station* (2013) en *Creed* (2015). Voor *Black Panther* (2018) van Coogler, over de koning van het verzonnen Afrikaanse land Wakanda, reisde Göransson naar Senegal en Zuid-Afrika om muzikanten op te nemen.

De score combineert een westers symfonieorkest met Senegalese zang, Afrikaanse trommels en hiphopbeats. Een centrale rol speelt de **talking drum**, een West-Afrikaanse zandlopertrommel met spanningskoorden. Door de koorden onder de arm in te knijpen verandert de speler de toonhoogte, zodat de trommel de klank en het ritme van gesproken taal kan nabootsen. In de film gebruikt Göransson haar als een stem van het land: de held krijgt zo een eigen klankkleur die niet uit de Europese orkesttraditie komt. Göransson won er een Oscar mee, en later nog een voor *Oppenheimer* (2023).

Ook de makers zelf werden diverser. Pinar Toprak (geboren in 1980 in Istanbul) studeerde aan Berklee in Boston en schreef muziek voor films, televisie en games. Met *Captain Marvel* (2019) werd ze de eerste vrouw die als enige componist een film van het Marvel

LUISTERTIP



Danny Elfman
Film: Batman (1989)

Een gotische mineurmars: het sjabloon voor latere superhelden.

LUISTERTIP



Ludwig Göransson
Film: Black Panther (2018)

Talking drum en orkest: een nieuwe kleur voor een held.

Cinematic Universe scoorde. In haar score staat het orkest voor de heldin, terwijl elektronische klanken de buitenaardse wezens vertegenwoordigen.

SCÈNE 11 · 2006-2011 · LOS ANGELES

Trailermuziek: twee minuten epiek

Een trailer is een korte voorfilm die een nieuwe film aankondigt. Hij moet in ongeveer twee minuten een hele film verkopen, en de muziek is daarbij net zo belangrijk als het beeld. Maar als de trailer wordt gemaakt, maanden voor de première, is de filmmuziek vaak nog niet klaar. Studio's gebruikten daarom muziek uit andere films, of ze lieten speciale trailermuziek maken.

Daaruit groeide een eigen bedrijfstak. Gespecialiseerde bedrijven schrijven en produceren muziek die studio's in licentie kunnen nemen. Een van de bekendste is Two Steps from Hell, in 2006 in Los Angeles opgericht door de Noorse componist Thomas Bergersen en de Engelse componist Nick Phoenix. Het was geen band, maar een productiebedrijf. Hun muziek werd gebruikt in trailers voor onder meer *Harry Potter*, *Star Trek* en *Pirates of the Caribbean*, maar was in het begin alleen voor de filmindustrie bedoeld en niet voor het publiek te koop.



Thomas Bergersen

Trailermuziek volgt meestal een vaste vorm in drie delen, die past bij de opbouw van een trailer. Eerst komt een rustige opening, vaak met piano, een zachte stem of lange strijkersakkoorden, terwijl de trailer de wereld en de personages voorstelt. Dan volgt een opbouw met percussie en een ostinato in de strijkers, die steeds luider en dichter wordt terwijl de beelden sneller gemonteerd worden. Het slot is een groot moment met koor en volledig orkest, waarop de titel van de film in beeld komt. Elk deel is kort, want de hele trailer duurt maar twee minuten. Daardoor komt de climax veel sneller dan in een filmscore.

Het geluid is sterk beïnvloed door de hybride stijl van Zimmers studio uit scène 09: zware trommels, koor, koper en elektronica, gemengd tot één groot geluid. Rond de trailers voor Nolans *Inception* (2010) werd één klank daarbij een cliché: de **braam**, een laag, metalig koperachtig geluid dat als een misthoorn door de zaal dreunt. Het geluid sloot aan bij de zware koperklanken van Zimmers score, en daarna klonk het in talloze andere trailers. De componist Zack Hemsey schreef *Mind Heist* voor de derde *Inception*-trailer. Dat stuk werd zo bekend dat veel mensen het voor de filmmuziek zelf hielden.

Het publiek ging op zoek naar de muziek uit de trailers die het in de bioscoop en op internet hoorde. Door die vraag bracht Two Steps from Hell in 2010 voor het eerst een album uit voor een breed publiek: *Invincible*, met onder meer *Heart of Courage*. In 2011 volgde *Archangel*. Zo groeide trailermuziek uit tot een zelfstandig genre, **epic music** genoemd, met eigen fans, eigen concerten en eigen albums.

LUISTERTIP



Two Steps from Hell
Album: Invincible (2010)

Herken de drie delen: rust, opbouw, climax.

LUISTERTIP



Zack Hemsey
Film: trailer Inception (2010)

Trailermuziek die bijna beroemder werd dan de filmscore. Let op de braam.

Heart of Courage laat de vorm van het genre goed horen. Het stuk opent rustig, bouwt op met een strijkersostinato en zware trommels, en bereikt binnen een paar minuten een climax waarin koor, koper en percussie alles tegelijk geven. Er is geen film waarbij het hoort; de muziek moet de beelden zelf oproepen.

Begrippen

Mickey-mousing
Muziek die elke beweging in beeld precies nabootst, tot op de tel.

Silly Symphonies
Reeks korte Disney-tekenfilms (vanaf 1929) waarin de muziek het uitgangspunt is.

'I want'-lied
Lied waarin de hoofdpersoon vertelt waar ze naar verlangt; vast onderdeel van de Disney-musical.

Calypso
Liedvorm uit Trinidad met een dansbaar, gesyncopeerd ritme.

Minimal music
Stroming waarin korte patronen lang worden herhaald en langzaam veranderen.

Pentatoniek
Toonladder van vijf tonen zonder halve toonafstanden.

Leidmotief
Thema voor een personage, plek of idee dat terugkeert en verandert.

Blockbuster
Grote, dure publieksfilm die op massaal succes mikt.

Keltische klanken
Kleuren uit de volksmuziek van Ierland en Schotland: doedelzak, uilleann pipes, tin whistle, fiddle.

Celesta
Toetsinstrument waarin hamertjes op metalen plaatjes slaan, met een heldere, klokachtige klank.

Atelier
Werkwijze waarin één componist thema's en klank bepaalt en een team de muziek uitwerkt.

Hybride score
Score die orkest, koor en elektronica tot één geluid mengt.

Ostinato
Kort muzikaal figuur dat steeds wordt herhaald.

Orkestrator
Musicus die de schets van een componist over de instrumenten van het orkest verdeelt.

Franchise-sound
Muzikale identiteit die over een hele filmreeks herkenbaar blijft.

Talking drum
West-Afrikaanse zandlopertrommel waarvan de toonhoogte met spanningskoorden verandert.

Braam
Laag, metalig koperachtig geluid dat rond de Inception-trailers populair werd.

Epic music
Genre van trailermuziek met koor, grote percussie en snelle climax.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 7: Groter dan het doek
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music. De Droomfabriek · ArtEZ University of the Arts



Druk op start

Games, series en streaming: van tv-tune en 8-bit tot Halo, Game of Thrones en Loki, ca. 1959–2022.

Een speelfilm zie je één keer, in een donkere zaal, van begin tot eind. Een televisieserie komt elke week terug, in de huiskamer, met de afwas nog op het aanrecht en de telefoon die gaat. Daarom vroeg televisie om een ander soort muziek: kort, direct herkenbaar en sterk genoeg om iemand vanuit de keuken naar de bank te roepen. De **tv-tune**, de herkenningsmelodie die aan het begin van elke aflevering klinkt, werd een eigen kunstvorm met eigen regels.

Ongeveer tegelijk met de bloei van de tv-tune ontstond een tweede nieuw medium: de videogame. De eerste spelcomputers hadden geen ruimte voor opgenomen muziek. Een kleine chip maakte een paar eenvoudige golfvormen, en de componist moest elke noot als code invoeren. Uit die beperking groeide een herkenbare stijl, en binnen twintig jaar klonken gamescores met orkest en koor die zich met filmmuziek konden meten. Gamemuziek heeft wel een eigenschap die filmmuziek mist: ze moet reageren op wat de speler doet, en ze weet niet hoe lang een scène gaat duren.

Rond 2000 begonnen kabelzenders en later streamingdiensten series te maken met het budget en de ambitie van speelfilms. Componisten werken sindsdien zonder veel moeite tussen film, serie en game, en de titelmuziek van een serie werd weer wat de tv-tune in de jaren zestig was: het merkteken van het hele werk.

LUISTER MEE

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Filmrol 8.



AKTE 1 · 1959-1990

Een tune per week

Klassieke televisiemuziek, van The Twilight Zone tot Twin Peaks.

1

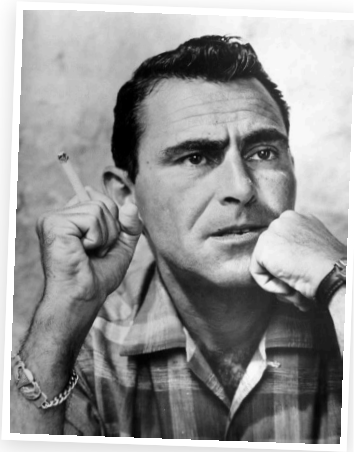
SCÈNE 01 · 1959-1971 · LOS ANGELES, LONDEN

De tune als visitekaartje

Een filmcomponist heeft in de openingstitels vaak een paar minuten om een sfeer neer te zetten, een tv-componist soms maar tien seconden. In die tijd moet de kijker horen welk programma begint en of het spannend, grappig, vreemd of ernstig is. De tune moet bovendien week na week, soms jaren achter elkaar, terugkomen zonder te gaan vervelen. Dat vraagt om een kort motief met één opvallend element, zoals een ongewone klank, een ritme dat blijft haken of een instrument dat je niet verwacht.

The Twilight Zone laat zien hoe ver de keuze van dat ene element kan gaan. De Amerikaanse zender CBS begon de serie van schrijver Rod Serling in 1959, met elke week een op zichzelf staand verhaal met een vreemde wending. Voor het eerste seizoen schreef Bernard Herrmann, de vaste componist van Alfred Hitchcock (zie Filmrol 2), een orkestrale titelmuziek. Vanaf het tweede seizoen klonk iets heel anders. CBS had bij de Franse avant-gardecomponist Marius Constant een reeks korte stukjes besteld voor zijn muziekbibliotheek. De tune die op tv kwam, was een montage van twee van die stukjes, *Etrange 3* en *Milieu 2*. Een elektrische gitaar, gespeeld door Howard Roberts, herhaalt een klein, steeds terugkerend figuurtje boven een onrustige achtergrond. Het klinkt schurend en onaf, en juist daardoor past het bij een serie waarin de gewone werkelijkheid steeds een beetje scheef blijkt te staan.

In Engeland werd de Australiër Ron Grainer de bekendste schrijver van tv-tunes. Hij werd in 1922 in Queensland geboren en verhuisde in 1952 met zijn gezin naar Londen. Daar speelde hij eerst piano in nachtclubs, tot hij als componist voor de televisie aan de slag kon. Voor de detectiveserie *Maigret* (1960) schreef hij een tune die meteen een Ivor Novello Award won, een Britse prijs voor songwriters en componisten.



Rod Serling, bedenker van The Twilight Zone, 1959

Twee jaar later volgde *Steptoe and Son* (1962), een BBC-sitcom over een vader en zoon die samen een handel in oud ijzer en voddengoed runnen in een armoedige buurt van Londen. Grainers tune, *Old Ned*, is een licht hinkende melodie die meteen de toon van de serie zet: een beetje treurig, een beetje komisch, en vooral heel gewoon. Er is geen grote orkestklank en geen spanning. Een paar instrumenten spelen een melodie die je zo zou kunnen nafluiten, en dat is precies de bedoeling. De tune zegt: dit is een verhaal over gewone mensen, en je mag erom lachen. Ook *Old Ned* leverde Grainer een Ivor Novello Award op.

Zijn bekendste tune werd die van *Doctor Who* (1963), een sciencefictionserie over een tijdreiziger in een blauwe politiecel. Grainer schreef de melodie en de baslijn op papier, maar hij nam ze niet zelf op. Dat deed Delia Derbyshire van de BBC Radiophonic Workshop, de elektronische studio van de BBC. Zij bouwde elke noot afzonderlijk op met oscillatoren, apparaten die een zuivere toon opwekken, en plakte de stukjes tape met de hand aan elkaar (haar werkwijze staat in Filmrol 5). Er speelt geen enkel gewoon instrument in mee. De pulserende bas in galopritme en de zwevende, glijdende melodie klonken in 1963 als muziek uit een andere wereld. Grainer was zo onder de indruk dat hij Derbyshire als medecomponist wilde laten vermelden, maar de BBC stond dat niet toe: medewerkers van de Radiophonic Workshop bleven anoniem.

In 1967 schreef Grainer de tune voor *The Prisoner*, een raadselachtige serie over een geheim agent die wordt opgesloten in een dorp waar niemand een naam heeft. Hij werkte daarnaast voor de film. Voor *The Omega Man* (1971), een sciencefictionfilm met Charlton Heston als laatste gezonde man in een verlaten Los Angeles, schreef hij een score die jazz, lichte muziek en spanningsmuziek mengt.

Ook in Amerika ontstonden zulke tunes, zoals het thema in vijfkwartsmaat dat Lalo Schifrin voor *Mission: Impossible* (1966) schreef (zie Filmrol 4). Telkens maakt één element de tune herkenbaar: een maatsoort, een klankkleur of een kort figuur.

LUISTERTIP



Ron Grainer
Serie: Steptoe and Son (1962)

Een tune die in een paar maten de sfeer van een sitcom neerzet.

SCÈNE 02 · 1984-1990 · MIAMI, LOS ANGELES

Synthesizer en droom: Miami Vice en Twin Peaks

In de jaren tachtig kwam de synthesizer de huiskamer binnen, en de televisie liep voorop. *Miami Vice* (1984), een politieserie van de Amerikaanse zender NBC, zag eruit als een reeks videoclips: pastelkleurige pakken, snelle auto's, palmbomen en neonlicht. De serie gebruikte bestaande popnummers, zoals *In the Air Tonight* van Phil Collins, maar de eigen muziek kwam van één man: Jan Hammer.

Hammer werd in 1948 in Praag geboren en speelde in de jaren zeventig keyboards in het Mahavishnu Orchestra, een jazzrockgroep met gitarist John McLaughlin. Hij was gewend om met synthesizers te spelen alsof het solo-instrumenten waren, met buigende tonen en snelle loopjes zoals een gitarist die speelt. Voor *Miami Vice* werkte hij in zijn eigen studio met onder meer de Fairlight CMI, een van de

eerste computers waarmee je klanken kon samplen en in een sequencer kon programmeren. Zo kon één muzikant in korte tijd een complete score maken, zonder orkest en zonder opnamestudio.

De *Miami Vice Theme* is opgebouwd uit een drumcomputer met een harde, droge klank, een pulserende baslijn in achtsten en een melodie die over de akkoorden heen springt. Het is muziek die in een discotheek niet zou misstaan, en dat was ook het idee: het disco- en synthgeluid uit Filmrol 5 kwam nu elke week op de buis. In november 1985 stond het nummer op de eerste plaats van de Amerikaanse *Billboard Hot 100*. Het won twee Grammy's, en het bleef ruim 27 jaar het laatste instrumentale nummer dat die hitlijst aanvoerde.

Zes jaar later verscheen een serie die op een heel andere manier met synthesizers werkte. *Twin Peaks* (1990) van David Lynch en Mark Frost, uitgezonden door ABC, begint met de vondst van het lichaam van Laura Palmer, een scholiere in een klein houthakkersstadje. Wat volgt is deels misdaadserie, deels soap en deels nachtmerrie. De muziek kwam van Angelo Badalamenti, die sinds *Blue Velvet* (1986) met Lynch samenwerkte (zijn filmwerk komt in Filmrol 3 aan bod).

Badalamenti en Lynch werkten op een bijzondere manier samen. Lynch is geen musicus, maar hij kon een sfeer beschrijven: een donker bos, een meisje dat alleen loopt, iets moois dat tegelijk eng is. Badalamenti zat aan het keyboard en speelde terwijl Lynch praatte, en paste de muziek aan tot Lynch zei dat het klopte. Zo ontstond *Laura Palmer's Theme*. Het begint met trage, donkere synthakkoorden, die lang blijven liggen. Dan stijgt de muziek langzaam, en op een bepaald moment bloeit ze open in een warme, bijna overdreven romantische melodie, die daarna weer wegzakt in het donker. Dat wisselen tussen schoonheid en dreiging is het hart van de hele serie.

De rest van de score is opgebouwd uit dezelfde bouwstenen: synthesizerakkoorden met veel galm, een elektrische gitaar met een diepe, trillende klank, een jazzy contrabas met brushes op de snaredrum. Personages kregen eigen thema's. Het lome, jazzachtige *Audrey's Dance* klinkt wanneer de scholiere Audrey Horne in beeld komt. De titelmuziek bestond al in een gezongen versie: *Falling*, met zangeres Julee Cruise en tekst van Lynch. De *Twin Peaks Theme* leverde Badalamenti een Grammy op.

Met *Twin Peaks* werd duidelijk dat een tv-score net zo bepalend kon zijn voor de identiteit van een werk als de score van een film. De muziek was niet alleen een tune aan het begin, maar een sfeer die door alle afleveringen heen liep en die kijkers konden herkennen zonder dat ze het beeld zagen. Dat idee zou tien jaar later terugkomen, toen series het budget van speelfilms kregen.



Angelo Badalamenti (schoolfoto)

LUISTERTIP



Jan Hammer
Serie: Miami Vice (1984)

Een tv-tune die de hitparade aanvoerde: synths en drumcomputer.

LUISTERTIP



Angelo Badalamenti
Serie: Twin Peaks (1990)

Wacht op het moment dat de trage akkoorden plotseling opbloeien.



AKTE 2 · 1985-2016

Insert coin

Van vijf geluidskanalen tot gamemuziek in de concertzaal.

2

SCÈNE 03 · 1985-1998 · KYOTO

Vijf kanalen: Nintendo

Voor opgenomen muziek was het geheugen van de eerste spelcomputers veel te klein. In plaats daarvan zat er een **geluidschip** in: een chip die zelf eenvoudige golfvormen opwekt. De componist voerde elke noot in als een reeks getallen voor toonhoogte, duur en volume. Muziek maken voor een game was voor de helft componeren en voor de helft programmeren.

Het Nintendo Entertainment System (NES), in Japan de Famicom, had een geluidschip met vijf kanalen. Twee daarvan maakten een **blokgolf**: een golfvorm die abrupt tussen hoog en laag springt en daardoor scherp en een beetje piepend klinkt. Die twee kanalen waren bestemd voor de melodie en de begeleiding. Een derde kanaal maakte een driehoeksgolf, zachter en ronder, die vooral voor de bas werd gebruikt. Het vierde kanaal maakte ruis, waarmee je slagwerk kon nabootsen: een korte ruisstoot klinkt als een snaredrum of een hi-hat. Het vijfde kanaal kon korte, grove samples afspelen. Meer was er niet. Voor volle akkoorden waren er te weinig kanalen; daarom speelde de componist de tonen vaak snel na elkaar, als een **arpeggio**, zodat het oor ze samenvoegt.

Kōji Kondō kwam in 1984 bij Nintendo in Kyoto, als eerste medewerker van het bedrijf die zich helemaal op het componeren toelegde. Een jaar later schreef hij de muziek voor *Super Mario Bros.* (1985). Hij wilde dat de muziek het gevoel van rennen en springen versterkte. De melodie van het hoofdthema, de *Ground Theme*, heeft een Latijns-Amerikaans ritme met veel syncopen: accenten die net naast de tel vallen. Daardoor huppelt de muziek, zoals Mario over het scherm huppelt. Kondō stemde het tempo af op de beweging van de speler. Omdat een speler minutenlang in hetzelfde level kan blijven, moest de muziek ook eindeloos kunnen herhalen zonder te vervelen. Hij hield de melodie kort en pakkend, met afwisselende delen die steeds weer naar het begin terugkeren. De *Ground Theme* werd als



Kōji Kondō

LUISTERTIP



Kōji Kondō
Game: Super Mario Bros. (1985)

Zoek de kanalen: melodie, begeleiding, bas en ruis.

eerste gamemuziek opgenomen in het National Recording Registry, de Amerikaanse lijst van geluidsopnamen die bewaard moeten blijven.

Voor *The Legend of Zelda* (1986) wilde Kondō aanvankelijk de *Boléro* van Maurice Ravel gebruiken als titelmuziek, omdat het tempo zo goed paste. Laat in de ontwikkeling bleek dat het stuk nog auteursrechtelijk beschermd was. Kondō maakte daarom in één dag een nieuw titelthema, op basis van de heldhaftige mars die hij al had geschreven voor de open wereld waarin de speler op avontuur gaat. Die melodie keert sindsdien in bijna elk deel van de reeks terug.

In *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) ging Kondō een stap verder. Daar werd muziek zelf een onderdeel van het spel. De hoofdpersoon krijgt een ocarina, een klein fluitje, en de speler leert er korte melodieën op spelen met de knoppen van de controller. Die melodieën hebben een functie: ze openen deuren, laten het weer omslaan of brengen de speler naar een andere plek. De speler moet de muziek dus onthouden en zelf spelen. Het was zijn laatste grote score die hij alleen schreef; daarna werkte hij vooral als begeleider van andere componisten bij Nintendo.

Niet alle Nintendo-muziek was vrolijk. Hirokazu Tanaka schreef voor *Metroid* (1986), een spel waarin een premiejager alleen door een vijandige planeet trekt, bewust geen pakkende deuntjes. Hij wilde af van de gebruikelijke gamemelodieën en koos voor een duistere, eenzame klank met weinig melodie en veel herhaalde bas- en slagwerkpatronen. Pas na de overwinning op het einde klinkt een heldere, triomfantelijke melodie. Zijn collega's vonden de muziek te somber, maar Tanaka mocht zijn plan uitvoeren. *Metroid* bewijst dat je met vijf kanalen ook angst en verlatenheid kunt oproepen.

SCÈNE 04 · 1985-1992 · ENGELAND, TOKIO

C64, Mega Drive en de club



Sega Mega Drive (Japanse uitvoering)

Terwijl in Japan de spelcomputers voor de televisie opkwamen, speelden in Europa veel jongeren hun games op een thuiscomputer. De Commodore 64, die in 1982 op de markt kwam, had een geluidschip dat bij muzikanten populair werd: de SID. Die chip had maar drie stemmen, minder dan de NES, maar elke stem kon kiezen uit verschillende golfvormen (driehoek, zaagtand, blokgolf en ruis), en er zat een filter in waarmee je de klank kon laten openen en sluiten zoals op een analoge synthesizer. Daardoor klonk de C64 voller en meer als een echt instrument.

De Engelsman Rob Hubbard, geboren in 1955 in Hull, werd de bekendste componist voor de C64. Hij had muziek gestudeerd en leerde zichzelf programmeren. Tussen 1985 en 1989 schreef of bewerkte hij als freelancer muziek voor meer dan vijfenzeventig games. Hij programmeerde zijn muziek direct in machinecode, de taal van de processor zelf. Dat gaf hem volledige controle: hij liet tonen razendsnel tussen toonhoogtes wisselen om akkoorden te suggereren, liet de toonhoogte trillen als een vibrato en wisselde

golfvormen binnen één noot. Voor *Monty on the Run* (1985) baseerde hij de muziek deels op *Devil's Galop* van Charles Williams, een Brits stuk lichte muziek uit de jaren veertig. Het resultaat is een snel, gejaagd stuk van enkele minuten met een baslijn die geen moment stilstaat, een melodie vol versieringen en solo's die aan een rockband doen denken. Met drie stemmen klinkt het als een complete band.

Eind jaren tachtig bracht Sega een nieuwe spelcomputer uit: de Mega Drive, in Amerika de Genesis. Daarin zat een geluidschip van Yamaha dat werkte met **FM-synthese**. Bij die techniek laat je de ene golf de frequentie van een andere golf veranderen. Zo ontstaan klanken met veel boventonen: metalig, glanzend, soms een beetje hard. Het is dezelfde techniek als in de Yamaha DX7, de synthesizer die in de popmuziek van de jaren tachtig overal te horen was. Naast die FM-chip zat een eenvoudiger chip voor blokgolven en ruis.

Yuzo Koshiro, geboren in 1967 in Tokio, had als kind pianoles gehad van zijn moeder en een paar jaar les van Joe Hisaishi, de latere componist van de films van Studio Ghibli (zie Filmrol 7). Als scholier schreef hij al gamemuziek op een NEC PC-8801, een Japanse thuiscomputer. Voor *Streets of Rage* (1991) en *Streets of Rage 2* (1992), vechtspellen waarin de speler door de straten van een stad trekt, liet hij zich inspireren door de clubmuziek van dat moment: house, techno, breakbeat en funk. Hij componeerde op zijn oude PC-8801 met een programmeertaal die hij zelf had geschreven. In *Go Straight* uit het tweede deel hoor je een rechte vierkwartsbeat met een bassdrum op elke tel, stotterende synthakkoorden en een baslijn die zo uit een Brits clubnummer zou kunnen komen. Koshiro probeerde met de FM-chip de klank na te bootsen van de drumcomputers en synthesizers van Roland die in de clubs te horen waren.

Sega haalde voor zijn nieuwe mascotte ook een popmuzikant binnen. Masato Nakamura, bassist van de Japanse popgroep Dreams Come True, schreef de muziek voor *Sonic the Hedgehog* (1991). Zijn *Green Hill Zone* is een opgewekt popnummer met een springerige baslijn, een vrolijke melodie en een duidelijk refrein: muziek bij een blauwe egel die veel sneller rent dan Mario.

Toen spelcomputers in de jaren negentig muziek van cd gingen afspelen, werden geluidschips overbodig. De klank verdween toch niet: muzikanten bleven ermee werken, en er ontstond een eigen muziekscene: **chiptune**, muziek die gemaakt is met, of in de stijl van, de geluidschips van oude computers en consoles. Een aantal van die muzikanten stapte later over naar de film; Disasterpeace, die in Filmrol 5 voorkomt met zijn muziek voor *It Follows*, is daar een voorbeeld van.

LUISTERTIP



Rob Hubbard
Game: Monty on the Run (1985)

Eén geluidschip met drie stemmen: hoor hoe vol het toch klinkt.

LUISTERTIP



Yuzo Koshiro
Game: Streets of Rage 2 (1992)

Housemuziek uit een spelcomputer.

SCÈNE 05 · 1986-2004 · TOKIO

Dragon Quest: een ouverture voor het rollenspel

In een actiespel als *Super Mario Bros.* duurt een level een paar minuten. In een rollenspel trekt de speler tientallen uren door een wereld: hij loopt door velden, bezoekt steden en kastelen, daalt af in kerkers en vecht tegen monsters. Bij Japanse rollenspellen, vaak afgekort tot **JRPG**, klinkt dezelfde muziek dus urenlang, steeds opnieuw. Ze moet kunnen herhalen zonder te irriteren, en de speler helpen zich in de wereld te oriënteren.

Koichi Sugiyama, geboren in 1931, had al een lange carrière achter de rug toen hij aan gamemuziek begon. Hij was regisseur geweest bij radio en televisie en schreef daarna reclamemuziek, popsongs en muziek voor tekenfilmseries. Hij speelde zelf graag computerspellen. Nadat hij een fanbrief had gestuurd aan het bedrijf Enix over een van hun spellen, vroeg Enix hem om muziek te schrijven. Zo werd hij halverwege de vijftig de componist van *Dragon Quest* (1986), het spel dat het Japanse rollenspel groot maakte.

Sugiyama schreef zijn muziek in de stijl van de westerse klassieke muziek, met heldere melodieën en harmonieën die aan de Europese romantiek doen denken. Het spel opent met een plechtige *Ouverture*, een fanfare met een marsachtig thema, zoals een opera of een feestelijk concert begint. Die ouverture klinkt sindsdien aan het begin van elk deel van de reeks.

Belangrijker nog was de ordening die Sugiyama aanbracht. Hij gaf elk soort plek in de spelwereld een eigen thema: het kasteel kreeg een statige, hoofse melodie, de stad een vriendelijk deuntje, het open veld een opgewekte wandelmuziek, de kerker een duister, langzaam stuk en het gevecht een gejaagde, ritmische muziek. De speler hoort dus meteen waar hij is en wat er gebeurt, ook zonder naar het scherm te kijken. Veel latere rollenspellen namen dat patroon over. Zo werkte de muziek als een plattegrond van de spelwereld.

Sugiyama wilde ook dat zijn muziek buiten het scherm bestond. Al in 1987 organiseerde hij in de Suntory Hall in Tokio het eerste concert met gamemuziek, waar een strijkersensemble suites uit de eerste twee *Dragon Quest*-delen speelde. Hij liet zijn muziek opnemen door symfonieorkesten, en die albums verschenen naast de spellen. Hij bleef de muziek voor de reeks schrijven tot zijn dood in 2021, in totaal meer dan vijfhonderd stukken in vijfendertig jaar.

Sugiyama was ook een omstreden figuur. Hij was actief in nationalistische kringen in Japan. In 2007 ondertekende hij een advertentie in de *Washington Post* die de historische feiten over de Japanse oorlogsmisdaden in twijfel trok, en in 2015 zei hij op de Japanse zender Channel Sakura dat voorlichting over lhbti op scholen niet nodig was. Die uitspraken leverden hem veel kritiek op.



Koichi Sugiyama, 2020

LUISTERTIP



Koichi Sugiyama & Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra
Game: Dragon Quest (1986)

Een gamemelodie in de concertzaal: hoor de klassieke fanfare.

SCÈNE 06 · 1987-2016 · TOKIO, OSAKA

Final Fantasy, Street Fighter en Kingdom Hearts

Een jaar na *Dragon Quest* bracht het bedrijf Square zijn eigen rollenspel uit: *Final Fantasy* (1987). De muziek kwam van Nobuo Uematsu, geboren in 1959. Uematsu was autodidact. Hij leerde zichzelf piano spelen vanaf zijn twaalfde en had geen conservatorium gedaan. Zijn grote voorbeeld was Elton John; daarnaast luisterde hij naar de Beatles, naar progrockgroepen als Emerson, Lake & Palmer en naar Tsjaikovski. Hij kwam in 1986 bij Square en schreef de muziek voor alle tien eerste delen van de reeks, tot en met *Final Fantasy X* (2001), waarvoor hij voor het eerst met andere componisten samenwerkte.



Nobuo Uematsu in Parijs, 2004

Het openingsstuk van het eerste deel, de *Prelude*, is eenvoudig: een reeks gebroken akkoorden die als een harp op en neer golft. Het komt in bijna elk deel terug en werkt als een herkenningsteken voor de hele reeks. Uematsu mengde in zijn muziek allerlei stijlen: een orkestraal thema voor het open veld, een rocknummer voor een gevecht, een volksliedje voor een dorp, een treurige pianomelodie voor een sterfscène. Elk belangrijk personage kreeg een eigen thema, zoals in de opera.

Hoe ver hij daarin ging, laat *Final Fantasy VI* (1994) horen. In dat deel bezoeken de personages een operavoorstelling, en Uematsu schreef er een korte opera in een paar delen voor. Het spel draaide op de Super Nintendo, die korte gesamplede klanken kon afspelen maar geen echte zang. De zangpartijen klinken als een synthetische stem zonder verstaanbare tekst. Toch werkt de scène, en de aria uit die opera, *Aria di Mezzo Carattere*, wordt nu door orkesten en zangers uitgevoerd.

Toen *Final Fantasy VII* (1997) op de PlayStation verscheen, was er meer ruimte voor geluid. Voor het laatste gevecht tegen de schurk Sephiroth schreef Uematsu *One-Winged Angel*. Hij noemde het een kruising tussen de muziek van Igor Stravinsky en die van Jimi Hendrix. Hij werkte er twee weken aan: hij schreef losse muzikale zinnen op en legde ze daarna als een puzzel aan elkaar. Het stuk heeft harde, onregelmatige accenten in het orkest, rockdrums en een koor dat Latijnse tekst zingt. Die tekst komt uit de middeleeuwse gedichten die ook Carl Orff gebruikte in zijn *Carmina Burana*. In het spel klonk het koor nog als gesamplede stemmen; later verschenen versies met een echt orkest en koor.

LUISTERTIP



Nobuo Uematsu
Game: Final Fantasy VII (1997)

Koor, orkest en rock voor één eindbaas.

Uematsu werkte met anderen samen. Yasunori Mitsuda schreef de muziek voor *Chrono Trigger* (1995), een rollenspel over tijdreizen. Hij wilde muziek maken die in geen enkel bestaand genre paste, muziek van een denkbeeldige wereld. Toen hij tijdens het werk ziek werd, schreef Uematsu een deel van de stukken. Ook deze muziek wordt nog vaak in concerten gespeeld.

Yoko Shimomura, geboren in 1967, kwam uit een andere hoek. Ze studeerde piano aan de muziekhogeschool van Osaka. Na haar examen in 1988 ging ze werken bij Capcom, een maker van

arcadespellen, tot verbazing van haar familie en docenten: zij hadden een dure muziekopleiding betaald en begrepen niet waarom ze voor games ging schrijven. Bij Capcom schreef ze bijna alle muziek voor *Street Fighter II* (1991), een vechtspel waarin spelers kiezen uit acht vechters uit verschillende landen. Elke vechter kreeg een kort, energiek thema dat bij zijn land en karakter paste en dat klinkt zolang er in zijn decor gevochten wordt. Het thema van de Amerikaanse soldaat Guile werd het bekendste.

In 1993 stapte Shimomura over naar Square, omdat ze liever muziek in klassieke stijl voor rollenspellen wilde schrijven dan snelle arcademuziek. Haar grootste werk werd *Kingdom Hearts* (2002), een rollenspel waarin figuren van Disney en van *Final Fantasy* samenkomen. Het spel opent met *Dearly Beloved*, een korte, rustige pianomelodie, die in elk deel van de reeks terugkomt. Na *Kingdom Hearts* ging Shimomura als freelancer verder; ze schreef onder meer de muziek voor *Final Fantasy XV* (2016), waaraan ze tien jaar werkte.

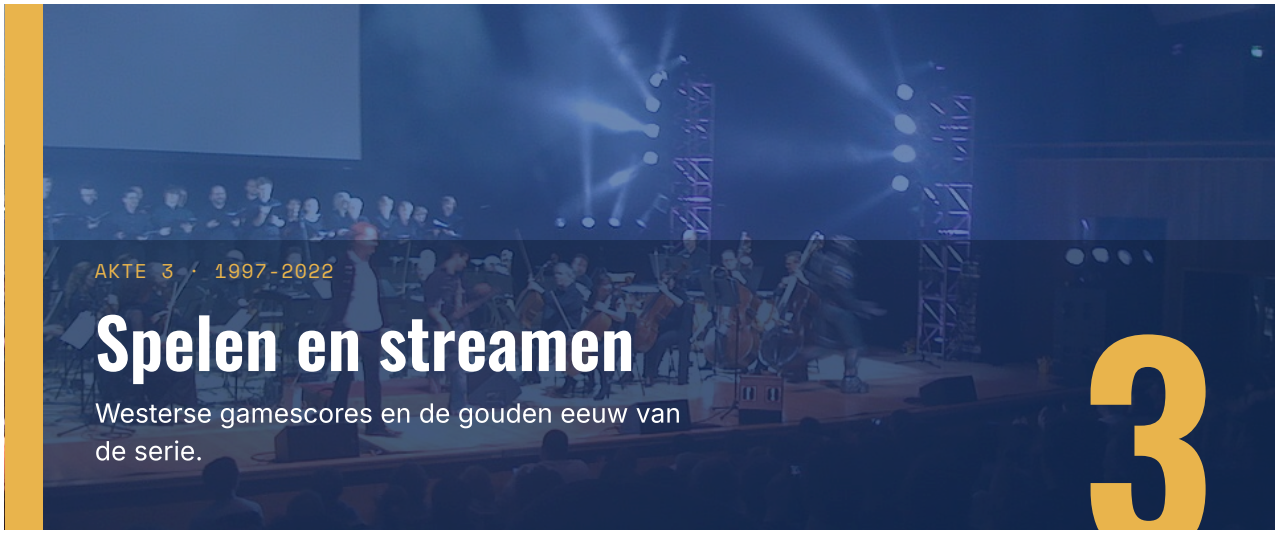
De muziek van deze Japanse componisten verliet al snel het scherm. Orkesten over de hele wereld spelen concerten met muziek uit *Final Fantasy*, *Dragon Quest*, *Chrono Trigger* en *Kingdom Hearts*, voor zalen vol mensen die met deze muziek zijn opgegroeid.

LUISTERTIP



Yoko Shimomura
Game: Kingdom Hearts (2002)

Een korte, rustige pianomelodie als welkom in een spelwereld.



AKTE 3 · 1997-2022

Spelen en streamen

Westerse gamescores en de gouden eeuw van de serie.

3

SCÈNE 07 · 1997-2014 · CHICAGO, SEATTLE

Halo: monniken en gitaren

Rond 2000 konden spelcomputers en pc's opgenomen muziek in cd-kwaliteit afspelen. Westerse gamestudio's begonnen hun spellen te zien als interactieve films, met een score die zich met een filmscore kon meten. Michael Giacchino schreef in 1999 een orkestscore voor de oorlogsgame *Medal of Honor*, voordat hij naar film en animatie overstapte (zie Filmrol 7). Een score die veel navolging kreeg, kwam echter uit een onverwachte hoek.

Martin O'Donnell en Michael Salvatori hadden in Chicago samen een bedrijf voor reclamemuziek. Ze schreven jingles voor schoonmaakmiddelen en vitaminepillen. Via de gamestudio Bungie, die ook in Chicago zat, kwamen ze bij gamemuziek terecht: ze maakten de muziek voor de strategiegame *Myth* (1997). Bungie werkte daarna aan een sciencefictionspel, *Halo: Combat Evolved*, dat in 2001 verscheen als een van de eerste spellen voor de Xbox van Microsoft.

Voor een van de eerste presentaties van het spel vroeg Bungie om muziek die oud en mysterieus klonk. In zijn auto bedacht hij het begin en schreef hij de melodie op: een mannenkoor dat zingt in de stijl van het **gregoriaans**, de eenstemmige kerkzang van de middeleeuwen. De monnikenstemmen zingen een langzame, plechtige melodie zonder begeleiding. Daarna vallen strijkers in met een snel, herhaald ritme, en komen percussie en koper erbij. Op andere plekken in de score klinken elektrische gitaren en rockdrums. Die combinatie van oud en nieuw, van kerkzang en rock, gaf de sciencefictionwereld een plechtig en mysterieus karakter: alsof de ringvormige wereld waarop het spel zich afspeelt, een oud geheim bewaart.

Het grootste verschil met filmmuziek zat in hoe de muziek in het spel werd gebruikt. Een filmcomponist schrijft voor een vaste tijdlijn: hij weet precies op welke seconde de held de kamer binnenkomt. Een gamecomponist weet dat niet. De ene speler rent in twee minuten door een gang, de andere doet er tien minuten over. Daarom maakten



Martin O'Donnell

LUISTERTIP



Martin O'Donnell & Michael Salvatori
Game: Halo: Combat Evolved (2001)

Gregoriaans koor in de toekomst: oud en nieuw in één thema.

O'Donnell en Salvatori **interactieve muziek**: muziek die verandert door wat de speler doet. De score bestond uit losse stukken en lagen die het spel aan elkaar kon koppelen. Als de speler rustig rondliep, klonk er spaarzame muziek of helemaal niets. Begon er een gevecht, dan schakelde het spel over op een spannender stuk met meer slagwerk. Was het gevecht voorbij, dan zakte de muziek weer weg. Zo volgde de muziek het verloop van het spel, ook al wist niemand van tevoren hoe dat zou lopen.

Het Halo-thema werd het muzikale merkteken van de reeks en keerde terug in *Halo 2* (2004) en *Halo 3* (2007). Voor de volgende game van Bungie, *Destiny* (2014), werkten O'Donnell en Salvatori samen met Paul McCartney aan een groot muziekstuk, *Music of the Spheres*. Een gamethema was nu net zo bekend geworden als een filmthema.

SCÈNE 08 · 2012-2021 · LOS ANGELES, SEATTLE

Muziek die met de speler meegroeit

Na 2010 lieten kleine studio's zien dat een game ook zonder grote actie en zonder gesproken tekst een verhaal kon vertellen. Muziek kreeg in die spellen een nog grotere rol. *Journey* (2012) van de studio thatgamecompany is daar een bekend voorbeeld van. De speler bestuurt een figuur in een rode mantel die door een woestijn naar een berg in de verte loopt. Er wordt geen woord gesproken. Soms kom je een andere speler tegen, maar praten kan niet.

Componist Austin Wintory, geboren in 1984, studeerde aan de University of Southern California en had al eerder met de studio gewerkt. Hij besloot niet elk gebied een eigen thema te geven, zoals Sugiyama dat deed, maar de hele score op één motief te bouwen dat de reis van de speler vertegenwoordigt. Hij beschreef de muziek als een groot celloconcert, waarin de speler de solist is en het orkest de wereld om hem heen. De solocello, gespeeld door Tina Guo, is dus de stem van de speler. Aan het begin klinkt de cello alleen en zacht, in een lege, stille woestijn. Naarmate de reis vordert, groeit het orkest om de cello heen: er komen strijkers bij, blazers, harp en koor. Ontmoet de speler een ander, dan komen er harp en altviool in de muziek, die het spel er op dat moment zelf aan toevoegt. Het slot, *Apotheosis*, laat het motief in volle orkestklank horen, als de speler de top van de berg bereikt. De score werd in 2013 als eerste gamesoundtrack genomineerd voor een Grammy in de categorie voor beeldmuziek.

Een jaar later koos de studio Naughty Dog voor *The Last of Us* (2013) een componist die tot dan toe vooral voor de film werkte: de Argentijn Gustavo Santaolalla, die twee Oscars had gewonnen en wiens werk in Filmrol 6 aan bod komt. Het spel speelt zich af in een Amerika dat na een epidemie in verval is geraakt. Santaolalla schreef geen grote orkestscore, maar sobere muziek voor een paar instrumenten, vooral voor gitaar en de ronroco, een luit uit de Andes met een heldere, droge klank. Een paar tonen, veel stilte en veel galm



Lena Raine

LUISTERTIP



Austin Wintory
Game: Journey (2012)

De cello bereikt de top: het slot van een reis zonder woorden.

LUISTERTIP



Gustavo Santaolalla
Game: The Last of Us (2013)

Een paar gitaartonen in een lege wereld.

laten de leegte van de wereld horen. Toen de zender HBO het verhaal in 2023 tot een serie verwerkte, schreef Santaolalla mee aan de muziek en kwam zijn thema uit de game terug. Zo reisde dezelfde muziek van game naar televisie.

Lena Raine, geboren in 1984 in Seattle, hoort bij een generatie componisten die hun muziek van begin tot eind zelf maken, thuis, met software en een paar instrumenten. Ze studeerde compositie in Seattle en werkte zes jaar als ontwerper en componist bij ArenaNet, de maker van het online rollenspel *Guild Wars 2*. Ontwikkelaar Maddy Thorson vroeg haar daarna voor *Celeste* (2018), een moeilijk platformspel over een jonge vrouw die een berg beklimt en onderweg vecht tegen haar eigen angsten en paniekaanvallen. Thorson had Raine gekozen om haar mengeling van ambient, techno en 8-bitklanken.

LUISTERTIP



Lena Raine
Game: Celeste (2018)

Piano en synths: hoor de muziek mee klimmen.

Raine combineerde in *Celeste* een eenvoudige pianomelodie met synthesizers, elektronische beats en klanken die aan oude geluidschips doen denken. De muziek wordt intenser naarmate de speler hoger komt: er komen lagen bij, het ritme wordt drukker, de klank voller. In *Resurrections* begint een piano alleen, met een melancholieke melodie, waarna synthesizers en een stuwende beat de muziek optillen. Zo hoort de speler zijn eigen voortgang en de spanning van het verhaal.

Na *Celeste* schreef Raine vanaf 2020 nieuwe muziek voor *Minecraft*, een van de meest gespeelde games ter wereld. Haar stuk *Pigstep* is een speelse, funky track die de speler in het spel op een plaat kan vinden en afspelen. Voor *Chicory: A Colorful Tale* (2021) maakte ze een warme score met piano, kamermuziek en elektronica. Wat Wintory, Santaolalla en Raine gemeen hebben, is het inzicht dat gamemuziek een verhaal kan vertellen zonder tekst en zonder vaste tijdlijn. De muziek gaat niet mee met de klok, maar met de speler.

SCÈNE 09 · 2004-2022 · LOS ANGELES, SANTA MONICA

Taiko in de ruimte, cello op de landkaart

Rond 2000 begonnen kabelzenders als HBO, die niet van reclame afhankelijk waren, series te maken met het budget en de ambitie van speelfilms. Later deden streamingdiensten als Netflix en Disney+ hetzelfde. Zo ontstond wat **prestige-tv** heet. Componisten kregen meer tijd en ruimte: een serie die jaren loopt, kan een muzikale wereld opbouwen die meegroeit met de personages.

Bear McCreary, geboren in 1979, studeerde aan de University of Southern California en leerde het vak bij Elmer Bernstein, de componist van *The Magnificent Seven*. Voor de sciencefictionserie *Battlestar Galactica* (2004), over de laatste overlevenden van de mensheid die op de vlucht zijn voor de robots die ze zelf hebben gebouwd, wilden de makers juist niet het gebruikelijke sciencefictiongeluid van een groot symfonieorkest met glanzend koper. McCreary koos voor slagwerk en instrumenten uit de hele wereld: Japanse taikotrommels, de Armeense duduk (een

dubbelrietinstrument met een donkere, klagende klank), de Chinese erhu (een tweesnarige strijker) en gamelan. Pas tegen het einde van het eerste seizoen kwamen er weer orkeststrijkers bij. Dat maakte de serie rauwer en menselijker.

Voor de finale van het eerste seizoen schreef McCreary een *Passacaglia*. Dat is een barokke vorm waarin een bassmotief steeds wordt herhaald, terwijl de stemmen erboven variëren en steeds voller worden. McCreary gebruikte die oude vorm met de klankkleuren van zijn serie: boven dezelfde baslijn komen steeds meer lagen bij. Het idee van een herhaalde basis waarop spanning wordt opgebouwd, past goed bij televisie, waar muziek vaak lang onder een scène moet doorlopen.

McCreary werkte daarna aan *The Walking Dead* (2010) en *Outlander* (2014), een historische serie die zich deels in Schotland afspeelt. Voor de titelmuziek bewerkte hij het Schotse volkslied *The Skye Boat Song*, gezongen door zijn vrouw Raya Yarbrough. Een Emmy had hij toen al gewonnen, in 2013, voor de titelmuziek van *Da Vinci's Demons*. Hij schreef ook voor games. Voor *God of War* (2018), waarin de hoofdpersoon door de wereld van de Noordse mythologie trekt, maakte hij een donkere score met Noords klinkende instrumenten en een zwaar mannenkoor. Dezelfde componist, met dezelfde aanpak, werkte dus voor serie en game. De grens tussen die twee werelden was vervaagd.

Ramin Djawadi, in 1974 in Duisburg geboren als zoon van een Iraanse vader en een Duitse moeder, studeerde aan het Berklee College of Music in Boston en begon in de studio van Hans Zimmer, waar jonge componisten het vak leren door mee te werken aan grote films (zie Filmrol 7). Hij werd bekend met de rockgitaren van *Iron Man* (2008) en daarna met de fantasyserie *Game of Thrones* (2011) van HBO.

De begintitels van *Game of Thrones* tonen een mechanische landkaart van een verzonnen wereld. Steden en kastelen rijzen als tandwielen en raderwerken uit de kaart op. Djawadi bouwde de titelmuziek op een kort, herhaald ritmisch motief in de cello's, een **ostinato**: een figuur dat steeds terugkomt, op een andere toonhoogte of met een andere begeleiding. Het motief draait als de raderen in beeld, en elke herhaling bouwt de spanning verder op. Daarboven spelen de cello's de melodie, met een donkere, ernstige klank die bij het verhaal past. Djawadi won voor de serie twee Emmy's.

Voor de HBO-serie *Westworld* (2016), over een pretpark in de stijl van het Wilde Westen waar robots de bezoekers vermaken, bedacht Djawadi samen met maker Jonathan Nolan een vondst. In de saloon van het park speelt een pianola, een piano die zichzelf bespeelt met een rol papier. Wat die pianola speelt, zijn bewerkingen van popsongs van onder meer Radiohead, Soundgarden en de Rolling Stones. Een westernsalon met moderne popmuziek klopt niet, en dat is het punt: het park is zelf ook een nep-verleden vol moderne techniek. Voor



Bear McCreary, 2019

LUISTERTIP



Bear McCreary
Serie: Battlestar Galactica (2005)

Een barokke vorm in niet-westerse kleuren: sciencefiction zonder standaardorkest.

LUISTERTIP



Ramin Djawadi
Serie: Game of Thrones (2011)

Een cello-ostinato dat met de landkaart meedraait.

House of the Dragon (2022), de voorgeschiedenis van *Game of Thrones*, borduurde Djawadi voort op zijn eerdere thema's, zodat kijkers meteen hoorden in welke wereld ze waren.

SCÈNE 10 · 2016-2022 · LOS ANGELES, NEW YORK

Synths en hiphop: Stranger Things en Succession

Toen Netflix in 2016 de serie *Stranger Things* uitbracht, kozen de makers, de broers Matt en Ross Duffer, voor een geluid dat precies paste bij hun verhaal. De serie speelt in 1983 in een klein Amerikaans stadje, waar een groep kinderen op zoek gaat naar een verdwenen vriend en op een bovennatuurlijke wereld stuit. Beelden en verwijzingen komen uit de films van Steven Spielberg en John Carpenter uit die tijd, en de muziek ook.

Kyle Dixon en Michael Stein speelden in Survive, een elektronische band uit Austin in Texas, die al jaren werkte met oude analoge synthesizers zoals de Korg Mono/Poly, de Roland SH-101 en de ARP Odyssey, en met drumcomputers. Hun titelmuziek voor *Stranger Things* is opgebouwd uit een pulserend **arpeggio**: een akkoord dat niet tegelijk klinkt maar als een snel, herhaald loopje van losse tonen, zoals een sequencer dat speelt. Daaronder ligt een diepe, aanzwellende bas, en daarboven een eenvoudige melodie van een paar lange tonen. Wie de synthesizermuziek van John Carpenter kent (zie Filmrol 5), herkent het geluid meteen. Het is muziek die tegelijk nostalgisch en dreigend klinkt: de jaren tachtig als merkteken. Dixon en Stein wonnen er in 2017 een Emmy mee voor de beste titelmuziek. Hun stijl sluit aan bij de **synthwave**, een stroming die bewust het synthesizergeluid van de jaren tachtig nabootst (ook die komt in Filmrol 5 aan bod).

Nicholas Britell, geboren in 1980, kwam uit twee werelden tegelijk. Hij volgde als kind pianolessen aan de vooropleiding van de Juilliard School in New York en studeerde aan Harvard. Daar speelde hij keyboards en synthesizers in een instrumentale hiphopgroep. In zijn filmmuziek, zoals voor *Moonlight* (2016), combineerde hij die twee werelden al (zie Filmrol 3).

Voor *Succession* (2018) van HBO, een serie over een rijke mediafamilie waarvan de kinderen vechten om de opvolging van hun vader, deed hij hetzelfde in de titelmuziek. Een piano speelt een statige, klassiek klinkende melodie in mineur, met strijkers die ernstige akkoorden aanhouden. Dat klinkt als geld, macht en oude traditie. Maar daaronder ligt een zware, trage hiphopbeat met een diepe bassdrum en een droge snare. Die combinatie maakt de muziek tegelijk plechtig en ironisch. De familie gedraagt zich als een koningshuis, maar de kijker hoort dat het allemaal een beetje opgeblazen is. Britell won er in 2019 een Emmy mee.

Voor *Andor* (2022), een Star Wars-serie op Disney+ over het ontstaan van het verzet tegen het Keizerrijk, ontwierp Britell een eigen klankwereld, los van de bekende thema's van John Williams.



Nicholas Britell, 2024

LUISTERTIP



Kyle Dixon & Michael Stein
Serie: Stranger Things (2016)

Pulserende arpeggio's: de jaren tachtig als merkteken.

LUISTERTIP



Nicholas Britell
Serie: Succession (2018)

Klassieke piano op een hiphopbeat: macht met een ironische glimlach.

Een Star Wars-verhaal kreeg zo een geluid dat niet meteen aan de films deed denken.

Dat titelmuziek in deze jaren weer zo belangrijk werd, heeft met het kijkgedrag te maken. Op een streamingdienst kijk je vaak meerdere afleveringen achter elkaar. De diensten bieden zelfs een knop om de begintitels over te slaan. Juist daardoor moet een titelsequentie iets bijzonders zijn: een eigen kunstwerkje van een minuut dat je niet wilt missen, en dat je meteen herkent als je het thuis, in de trein of in een reclamefilmpje hoort. De titelmuziek werd het merkteken van de serie, zoals de tv-tune dat in de jaren zestig was.

SCÈNE 11 · 2019-2022 · LONDEN, LOS ANGELES

Theremin en Star Wars op de bank

Op Disney+, de streamingdienst die in 2019 begon, verschenen al snel series uit de werelden van Star Wars en Marvel. In de bioscoop hadden die een vast geluid: het grote symfonieorkest. Op televisie zochten de makers bewust iets anders.

Voor *The Mandalorian* (2019), de eerste live-action Star Wars-serie, wilde maker Jon Favreau muziek die ruwer, scherper en meer technisch klonk dan de scores van John Williams. Hij sprak met componist Ludwig Göransson over westerns en samoeraifilms, want de serie gaat over een eenzame premiejager die van planeet naar planeet trekt. Göransson, die in Filmrol 7 aan bod komt, begon met een basblokfluit. Hij speelde die zelf en bewerkte de opname digitaal tot een vreemde, toekomstige klank. Daarbij kwamen gitaren, piano, drums en synthesizers, en daaromheen een orkest van zeventig musici. Het resultaat klinkt als een western in de ruimte: een eenzaam melodie-instrument, een strak ritme en veel open ruimte.

Natalie Holt, geboren in 1982, studeerde viool aan de Royal Academy of Music in Londen en daarna filmcompositie aan de National Film and Television School. Ze speelde in een strijkkwartet en schreef muziek voor Britse televisieseries. Voor de Marvel-serie *Loki* (2021) kreeg ze een opdracht die bij haar opleiding paste: een score voor groot orkest en koor. Maar ze voegde er synthesizers en een bijzonder elektronisch instrument aan toe: de **theremin**. Dat is een van de oudste elektronische instrumenten, uitgevonden rond 1920. De speler raakt het niet aan, maar beweegt zijn handen in de buurt van twee antennes. De ene hand regelt de toonhoogte, de andere het volume. Daardoor glijdt de toon zonder overgang van de ene hoogte naar de andere, met een zwevende, bijna menselijke klank.

In Hollywood werd de theremin in de jaren veertig en vijftig gebruikt voor waanzin en buitenaardse wezens, bijvoorbeeld in *Spellbound* van Miklós Rózsa en in *The Day the Earth Stood Still* van Bernard Herrmann (zie Filmrol 5). Die geschiedenis past bij Loki, de god van het bedrog uit de Noordse mythologie, die in de serie wordt opgepakt door een bureaucratische organisatie die over de tijdlijn



Een thereminspeler aan het werk

LUISTERTIP



Ludwig Göransson
Serie: The Mandalorian (2019)

Westernsfeer met synthesizers: Star Wars zonder Williams-orkest.

LUISTERTIP



Natalie Holt
Serie: Loki (2021)

Orkest, koor en theremin: een oud elektronisch instrument voor een nieuwe god.

waakt, de TVA. De glijdende, ongrijpbare toon van de theremin past bij een personage dat je nooit helemaal kunt vertrouwen. In het stuk *TVA* hoor je de theremin naast een plechtig koor, synthesizers en een groot orkest.

Een jaar later schreef Holt de muziek voor *Obi-Wan Kenobi* (2022). Daarmee werd ze de eerste vrouw die de muziek voor een live-action Star Wars-productie schreef. John Williams, toen negentig jaar oud, leverde voor die serie het hoofdthema voor het titelpersonage. Holt schreef de rest van de score.

In deze series klinkt veel tegelijk: de theremin uit de Hollywoodfilms van de jaren veertig, de synthesizers uit de jaren tachtig, het grote orkest van de blockbuster, het leidmotief uit de opera en de korte, herkenbare tune van de vroege televisie. De componisten die dat maken, werken zonder moeite voor film, serie en game. De grenzen tussen die media zijn verdwenen, en dezelfde technieken en makers gaan overal mee.

Begrippen

Tv-tune
Korte herkenningsmelodie van een serie, die elke aflevering terugkomt.

Geluidschip
Chip in een spelcomputer die eenvoudige golfvormen opwekt.

Blokgolf
Eenvoudige golfvorm met een scherpe, 'piepende' klank, typisch voor 8-bit.

Arpeggio
Akkoord waarvan de tonen na elkaar klinken in plaats van tegelijk.

FM-synthese
Klankopwekking waarbij de ene golf de frequentie van een andere moduleert; typisch voor de Mega Drive.

Chiptune
Muziek gemaakt met (of in de stijl van) de geluidschips van oude computers en consoles.

JRPG
Japans rollenspel, zoals Dragon Quest en Final Fantasy.

Interactieve muziek
Gamemuziek die verandert door wat de speler doet.

Gregoriaans
Eenstemmige, onbegeleide kerkzang uit de middeleeuwen.

Prestige-tv
Series met het budget en de ambitie van speelfilms, vanaf HBO rond 2000.

Ostinato
Kort muzikaal figuur dat steeds wordt herhaald.

Theremin
Elektronisch instrument dat je bespeelt zonder het aan te raken, met glijdende tonen.

Verder luisteren en kijken

SPOTIFY · PLAYLIST

Alle fragmenten uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

LESSONUP · LES

De Droomfabriek · Filmrol 8: Druk op start
De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's: Wikimedia Commons. Platenhoezen: Apple Music. De Droomfabriek · ArtEZ University of the Arts