Mozart onder AMADEUS

De functie van Mozarts muziek in de film AMADEUS

Claudia Rumondor

Universiteit van Amsterdam

Media en Cultuur / Musicologie

Mozart onder AMADEUS

De functie van Mozarts muziek in de film AMADEUS

Claudia Rumondor
0105589
Clusiuslaan 309
1504 HA Zaandam
Nederland
+31 (0)75 – 6350894
+31 (0)6 – 27304958
claudia@rumondor.nl

BA-scriptie Musicologie
MA-scriptie Media en Cultuur
Universiteit van Amsterdam
15 augustus 2005
Scriptiebegeleiders:
Drs. F.A.M. Laeven (Media en Cultuur)
Dr. J.E. Vetter (Musicologie, tweede lezer)

Voorwoord

> The beginning was simple, almost comic. Just a pulse – bassoons, basset horns – like a rusty squeezebox. And then suddenly, high above it, an oboe. A single note hanging there unwavering until… a clarinet took it over, sweetened it into a phrase of such delight. This was no composition by a performing monkey. This was a music I had never heard. Filled with such longing, such unfulfillable longing. It seemed to me that I was hearing the voice of God.
>
> Antonio Salieri over het Adagio in de *Serenade in Bes* KV 361 'Gran partita' van Mozart in AMADEUS

Sinds de uitvoering van de 'Gran partita' op 14 februari 2004 in het Concertgebouw door het Nederlands Blazers Ensemble is mijn interesse voor de muziek van Wolfgang Amadeus Mozart gegroeid. Ik heb altijd al van zijn muziek gehouden, maar deze specifieke uitvoering was van een ongekende schoonheid. Met name de bes´´ in de hobo tijdens het derde deel van het stuk maakte reuze veel indruk. Die ene noot, met die simpele akkoorden eronder, verklankt een haast onbeschrijfelijke pijn. En dan is daar dat fragment uit die bizarre film AMADEUS: een oude, gekwelde componist, die niet met zijn muziek, maar met zijn woorden het onbeschrijfelijke weet te beschrijven. Wat kon deze jonge, nog niet zo heel erg gekwelde, componist zich dan nog meer wensen dan voor deze gecombineerde BA/MA-scriptie niet alleen met de *muziek* van Mozart, maar ook nog eens met de *film* over Mozart bezig te zijn?

Het schrijven van deze scriptie was niet altijd makkelijk, maar wel altijd interessant en leuk. Mijn dank gaat uit naar mijn scriptiebegeleiders, Erik Laeven en Eddie Vetter, die me met veel kennis, kunde en kalmte door de laatste fase van mijn studies hebben geloodst. Ook dank aan mijn ouders. Gewoon omdat ze mijn ouders zijn en je die doorgaans niet vaak genoeg kunt bedanken. Chris, mijn lieve broertje, die me – vaak na uren van luisteren en kijken naar Mozart – steeds weer wist te wijzen op de ware essentie van de muziek en misschien zelfs het leven: Frans Bauer. De familie Rüben, waarbij ik terecht kon als mijn computer en/of Internet weer eens besloten ermee op te houden. En natuurlijk de Blazers, omdat ze knalgoed zijn en er altijd weer in slagen om oud en nieuw te combineren; net zoals Milos Forman doet in AMADEUS.

Claudia Rumondor, augustus 2005

Inhoud

Voorwoord

1. Inleiding 6

2. De film 8

2.1 Synopsis 8

2.2 Interpretatie 8

2.2.1 Kaïn en Abel 9

2.2.2 De Christusfiguur 9

2.2.3 De verloren zoon 10

2.3 Kritiek 11

2.4 Evaluatie 13

3. Theorie 14

3.1 Vertelniveaus 14

3.2 Focalisatie 16

3.3 Narratieve functies van muziek 18

3.4 Diëgetische muziek 20

3.5 De *acousmêtre* 24

4. Analyse 25

4.1 *Don Giovanni*-akkoord (I) 26

4.2 Allegro con brio uit *Symfonie nr. 25 in g-klein* KV 183 29

4.3 *Axur, re d'Ormus* (Salieri) 32

4.4 Kleine Mozart speelt klavecimbel en viool 34

4.5 *Stabat mater* (Pergolesi) 36

4.6 Adagio uit *Serenade in Bes-groot* KV 361 (I) 38

4.7 Adagio uit *Serenade in Bes-groot* KV 361 (II) 41

4.8 'Kyrie' uit *Mis in c-klein* KV 427 43

4.9 Catalogus 45

4.10 ‘Qui tollis’ uit *Mis in c-klein* KV 427 49
4.11 *Pianoconcert in Bes-groot* KV 450 / *Don Giovanni*-akkoord (II) 51
4.12 ‘Ah, tutti contenti’ uit *Le nozze di Figaro* KV 492 53
4.13 Commendatore-scène uit *Don Giovanni* KV 527 (III) 55
4.14 *Pianoconcert in d-klein* KV 466 / *Don Giovanni*-akkoord (IV) 57
4.15 ‘Introitus’ uit *Requiem* KV 626 59
4.16 ‘Dies irae’ uit *Requiem* KV 626 61
4.17 Ouverture *Die Zauberflöte* KV 620 / *Don Giovanni*-akkoord (V) 63
4.18 ‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626 / *Die Zauberflöte* KV 620 65
4.19 ‘Der Hölle Rache’ uit *Die Zauberflöte* KV 620 67
4.20 ‘Confutatis’ uit *Requiem* KV 626 70
4.21 ‘Lacrimosa’ uit *Requiem* KV 626 73
4.22 ‘Romance’ uit *Pianoconcert in d-klein* KV 466 75

5. Conclusie 76

6. Summary 78

7. Filmografie 79

8. Lijst van composities 79

9. Literatuurlijst 80

10. Afbeeldingenlijst 82

11. Bijlage: schema van muziek in de film 83

1. Inleiding

Toen de film AMADEUS in 1984 in de bioscopen verscheen, werd deze een regelrechte hit. AMADEUS werd onderscheiden met maar liefst acht Oscars, waaronder die voor Beste Film en Beste Regisseur. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er in de loop der jaren verschillende artikelen en boeken over de film zijn verschenen. Vele hiervan gaan over Milos Formans adaptatie van het gelijknamige toneelstuk van Peter Shaffer naar het filmdoek. Al deze auteurs zijn het erover eens dat de muziek in de film een andere rol vervult dan in het toneelstuk. Hoe precies, wordt echter nergens duidelijk beschreven. In de meeste gevallen worden de verschillende muziekstukken in de film wel geïdentificeerd en gelokaliseerd, maar wordt hun functie vrij oppervlakkig onderzocht. In deze scriptie zal die functie exacter worden beschouwd, in de hoop zo een brug te slaan tussen de musicologie en de filmwetenschap. Voor deze scriptie wordt gebruik gemaakt van AMADEUS: THE DIRECTOR'S CUT uit 2002, hierna AMADEUS genoemd.

De meerderheid van de gebruikte muziek in de film is gecomponeerd door Wolfgang Amadeus Mozart. De hoofdvraag die in deze scriptie zal worden beantwoord, luidt: Wat is de functie van de muziek van Mozart in de film AMADEUS? Dit leidt tot verschillende deelvragen. Heeft deze muziek een narratieve functie? Zo ja, op welke manier? Heeft de muziek een focaliserende functie? Zo ja, hoe? Welke rol spelen diëgese en nondiëgese met betrekking tot een narratieve en focaliserende functie? In een enkel geval zal ook de niet door Mozart gecomponeerde muziek in de film worden onderzocht.

Om de muziek in AMADEUS te beschrijven en de functie ervan in de film te analyseren, wordt er gebruikgemaakt van een aantal theorieën. Al snel was bij het bekijken van de film duidelijk dat de muziek niet louter als *filmscore* wordt gebruikt, maar zich ook vaak afspeelt binnen de diëgese van de film. Ook lijkt er gespeeld te worden met het wel of niet diëgetische karakter van de muziek. Allereerst wordt er gekeken naar de verschillende vertelniveaus in de film. Dit zal gebeuren aan de hand van Edward Branigans *levels of narration*. Ook zal de theorie van Mieke Bal over focalisatie op de film worden toegepast. Om na te gaan welke narratieve functies er aan muziek in film kunnen worden toegeschreven, zullen met name de theorieën van Claudia Gorbman en Anahid Kassabian over de narratieve functie van muziek worden gebruikt. Om vervolgens te bepalen of en hoe de muziek diëgetisch wordt ingezet, wordt de methode van Robbert van der Lek gebruikt. Tot slot zal Michel Chions theorie over de *acousmêtre* worden behandeld.

Eerst zal in het volgende hoofdstuk de film worden beschreven met een synopsis en een aantal interpretaties en recensies van de film. Vervolgens zullen in het derde hoofdstuk de theorie en de methode die in deze scriptie worden gebruikt nader worden toegelicht. Daarna zal in het vierde hoofdstuk een uitgebreide analyse van de muziek in de film worden gegeven. De analyse bestaat uit onderzoek van verschillende korte fragmenten uit de film waarin het beeld vergezeld wordt door muziek. Tot slot volgt in het vijfde hoofdstuk de beantwoording van de bovengenoemde vragen.

2. De film

2.1 Synopsis

Het verhaal van AMADEUS is een raamvertelling. Het speelt zich af in het Wenen van 1823. De oude hofcomponist Antonio Salieri doet een mislukte zelfmoordpoging en wordt daarop opgenomen in een gesticht. Hij claimt het muzikale wonderkind Wolfgang Amadeus Mozart te hebben vermoord, maar eigenlijk gelooft niemand dat. Aan de priester die hem in het gekkenhuis opzoekt, vertelt hij zijn verhaal. De kijker wordt meegevoerd naar het Weense hof van de jaren tachtig van de achttiende eeuw. De jonge componist Mozart dient zich aan bij het hof. Salieri wordt verteerd door jaloezie als hij merkt hoe mooi Mozarts muziek is. De diepgelovige Salieri komt in conflict met zijn God, die hem lijkt te kwellen met het feit dat Hij de losbandige en roekeloze Mozart tot Zijn instrument voor geniale muziek heeft gemaakt in plaats van de kuise Salieri.

Mozart heeft niet door hoe jaloers Salieri op hem is en beschouwt hem juist als zijn vriend. Zonder de goedkeuring van zijn strenge vader Leopold trouwt Wolfgang met het burgermeisje Constanze. Ondertussen installeert Salieri de dienstmeid Lorl als spion in het huis van Mozart. Zo blijft hij precies op de hoogte van wat de jonge componist allemaal doet. Als Leopold Mozart komt te overlijden, ziet Salieri zijn kans schoon om Mozart met een psychologisch spel te verstikken. Verkleed als een zwarte schim geeft hij Mozart de opdracht een requiem te componeren. Mozart, die denkt dat de opdracht van de dode Leopold komt, gaat uiteindelijk geestelijk en lichamelijk ten onder aan de angst voor zijn gestorven vader.

Gedurende de film is de oude Salieri verschillende keren als *voice-over* te horen. Ook komt hij verscheidene malen in beeld. Naarmate de film vordert, neemt de frequentie van zijn verschijnen af. Aan het einde van de film wordt de kijk weer volledig in de wereld van de oude Salieri geplaatst. Hoewel het verhaal van Mozart dan al afgelopen is, moet het verhaal van de film nog worden afgerond.

2.2 Interpretatie

Afgezien van het feit dat het Latijnse a*madeus* ‘de God beminnende’ betekent, gaat de film AMADEUS ook over een man, Salieri, met een rotsvast geloof in God. Hij raakt met Hem in conflict als God niet hem, maar Mozart uitverkoren lijkt te hebben om het instrument van Zijn schoonheid te worden. Niet Salieri, maar Mozart is gezegend met het talent om goddelijk

mooie muziek te componeren. Salieri kan enkel lijdzaam toezien hoe een ander de gave bezit die hij zo graag zou willen hebben. Salieri houdt van zijn God, maar verloochent Hem als hij beseft hoe middelmatig hij zelf is. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de film een aantal theologische interpretaties kent.

2.2.1 Kaïn en Abel

Een eerste interpretatie is het 'Kaïn en Abel'-thema dat bepleit wordt door Gregory Allen Robbins in het artikel 'Mozart & Salieri, Cain & Abel: a cinematic transformation of Genesis 4.' Kaïn en Abel waren twee broers, zonen van Adam en Eva. Kaïn werd landbouwer, Abel schaapsherder. Toen beide broers een offer aan God brachten, nam God alleen het offer van Abel aan. Daarop werd Kaïn zo jaloers dat hij zijn jongere broer doodde. Toen God hem vroeg waar zijn broer was, zei Kaïn dat hij dat niet wist. "Ben ik mijn broeders hoeder?" vroeg hij. Maar God wist wat Kaïn had gedaan en verbande hem uit Eden.

In AMADEUS zou een equivalent van dit bijbelse thema te vinden zijn. Robbins zegt over het verhaal van AMADEUS:

> [It] invites us to explore the themes of human giftedness and the innate inequality of human beings, the human as *homo faber* and *homo necans*, human ambition and mediocrity, sibling rivalry and envy, the tragedy of differentiation and its often violent implications, election and the arbitrariness of preference, and, ultimately – *mystery*.[1]

Salieri en Mozart zijn broeders in de muziek. Beiden doen wat ze moeten doen, maar toch kiest God ervoor om Mozart een groter talent te geven dan Salieri. Salieri is zo jaloers dat hij Mozart hierom vermoordt, maar niet voordat hij eerst – in tegenstelling tot Kaïn – zijn 'broeders hoeder' is. Hij neemt Mozart onder zijn hoede, maar alleen om hem op zijn zwakste plek te kunnen raken. De straf van God is Salieri's schuldgevoel. Hij wordt niet verbannen uit Wenen, maar zijn God en de muziek verlaten hem.

2.2.2 De Christusfiguur

Een andere interpretatie die Robbins aanhaalt, is afkomstig van een ongepubliceerd werk van John Fulbright. "In this film, Mozart is, [Fulbright] argues, a *Christ figure*, and the ravishing music he composes a trope for the nature of God's love for human beings made manifest."[2]

---

[1] Robbins 1997.
[2] Robbins 1997.

Het *amadeus* uit de titel zou dan niet alleen 'de God beminnende' betekenen, maar ook 'de *door* God beminde'. Mozart zou kunnen worden gezien als de zoon van God, een tweede Christus, die de zonden van de wereld op zich neemt. "Salieri, says Fulbright, symbolizes Jesus' human antagonists, as well as the disciples who desert Christ, but who are ultimately redeemed by their own sufferings."[3]

Het is begrijpelijk dat Fulbright de link naar de Christusfiguur legt. In de film wordt duidelijk de passie van Mozart verbeeld. De twee betekenissen van het woord 'passie' zijn hierop van toepassing: niet alleen het lijden van Mozart, maar ook zijn liefde voor de muziek worden in de film belicht. En evenals Christus sterft Mozart op jonge leeftijd. Robbins heeft zo zijn twijfels bij de interpretatie van Fulbright en ziet meer gelijkenissen met Kaïn en Abel. Het lukt Fulbright niet om Salieri een overtuigende positie te geven. Gelijkenissen met de discipelen zijn evident, maar de lijdensweg van Salieri wordt in de film sterker benadrukt dan die van Mozart. Bovendien was Christus zich bewust van zijn rol op aarde en in AMADEUS wordt niet duidelijk of hetzelfde voor Mozart geldt.

2.2.3 De verloren zoon

Een derde theologische referentie is volgens Kurowska die van de "Prodigal Son", de verloren zoon.[4] Mozart was zijn hele leven financieel en emotioneel afhankelijk van zijn vader Leopold. Hij probeerde zich hiervan los te maken, vertrok naar Wenen en trouwde zonder zijn vaders toestemming met Constanze Weber.[5] De film toont dat Mozart zich schuldig voelt over zijn onaangekondigde huwelijk met Constanze. Wanneer Leopold in Wenen komt, wordt al snel duidelijk dat hij een autoritaire man is. Tijdens een gemaskerd bal ontdekt Salieri hoe autoritair Leopold is en hoezeer Wolfgang hem vreest. Na Leopolds overlijden, schrijft Wolfgang de opera *Don Giovanni.* Salieri interpreteert deze opera als metafoor voor Leopold die door Wolfgang uit de dood wordt teruggeroepen. Salieri weet Mozart vervolgens tot waanzin te drijven door zich voor te doen als de gemaskerde Leopold.

Kurowska ziet goed in dat de verhouding tussen Leopold en Wolfgang minstens zo belangrijk is als die tussen Wolfgang en Salieri of Salieri en God. Toch verschilt het bijbelse verhaal van de verloren zoon op een belangrijk punt met dat van AMADEUS: Mozart keert nooit werkelijk terug. Het bijbelse verhaal vertelt van twee zonen van wie de jongste een losbandig bestaan leidt, maar in tijden van honger vol berouw terugkeert naar zijn vader en

[3] Robbins 1997.
[4] Kurowska 1998: 16.
[5] Eisen en Sadie 2001: 286.

oudste broer. Hierop organiseert de vader een groot feest en wanneer zijn oudste zoon hier kwaad om wordt, zegt hij dat het een groot goed is dat de oudste er altijd was, maar dat de jongste een feest verdient, omdat hij weer op het rechte pad is gekomen. Mozart maakt het echter nooit meer goed met zijn vader en wanneer deze overlijdt, moet Mozart met dat schuldgevoel verder leven.

Uiteindelijk maakt Kurowska zich er gemakkelijk vanaf met de simpelste – en misschien wel beste – conclusie:

> However, one should not try to read too much into Shaffer's work. All his dramas deal with profound human issues and touch upon various aspects of spiritual life, but in the end, he is no more a theologian than a historian. The real issue is always a personal tragedy resulting from a conflict between the protagonist and other characters as well as between the protagonist and the rest of the world.[6]

2.3 Kritiek

Zowel het toneelstuk als de film AMADEUS heeft veel kritiek gekregen. Het grootste probleem dat critici naar voren brachten, is dat de historische gegevens niet zouden kloppen. Zo schrijft Kurowska:

> The various authors point out that the Mozarts had two surviving children, that Salieri was not at all a mediocrity, that Mozart did not dictate his *Requiem* to Salieri, but to his assistant Süssmeyr [sic], and so on.[7]

Iedereen lijkt het erover eens te zijn dat Peter Shaffer zich bij het schrijven van het toneelstuk – en later het script van de film – niet aan de historische feiten omtrent Mozarts leven heeft gehouden. Robert L. Marshall zegt hierover echter in zijn artikel 'Film as musicology: Amadeus':

> Peter Shaffer […] may not be Shakespeare, I think we may all agree that he is not chopped liver either – that is, he is certainly not a mere opportunistic purveyor of tabloid titillation but clearly a thoughtful dramatist who demands to be taken seriously.[8]

[6] Kurowska 1998: 16.
[7] Kurowska 1998: 9.
[8] Marshall 1997: 174.

Een andere kritiek heeft meer betrekking op de film dan op het toneelstuk. Het gaat hierbij om "the use of modern instruments in the simulation of eighteenth-century orchestral performance."[9] Marshall zegt zich ervan bewust te zijn dat de feiten niet zouden kloppen, maar dat dit functioneel is voor het dramatische effect en hij is vol lof over de effectiviteit ervan.

> Shaffer clearly knows the facts and exactly what he is doing with them. […] in fact, as someone who has dipped into Mozart's biography, I applaud Shaffer's extensive familiarity with the events of Mozart's life and, even more, his eloquent and perceptive homage to Mozart's music.[10]

Ook James Berardinelli stoort zich niet aan de grote vrijheden die Shaffer zich heeft gepermitteerd. In zijn recensie van de film schrijft hij:

> *Amadeus* is not intended to be a rigorously accurate depiction of the historical Mozart. The filmmakers have taken numerous liberties in the name of drama. When developing the play, Shaffer used many real and apocryphal incidents from the composer's life, but his intention was to build an involving story, not to regurgitate the known facts. In fact, there is little in the historical record to back up the assertion that Salieri's bitter jealousy led him to undermine Mozart at every opportunity.[11]

Hoezeer er ook kritiek is op de historische benadering van het verhaal, het is duidelijk dat Peter Shaffer het niet geschreven heeft met de intentie om een historisch correct beeld te schetsen. Hij zegt er zelf over dat "[n]either play nor picture represents a documentary life of Mozart, but both borrow deliberately and delightedly from the conventions of his operas."[12] Daarnaast vindt Kurowska het belangrijk om in te zien dat AMADEUS ook vol zit met ironie. Wanneer men dat begrijpt, is het ook begrijpelijker dat de inhoud van het verhaal niet precies historisch correct is. Verder schrijft ze dat "[t]he film is a colourful and florid Rococo spectacle that presents Mozart's age in exactly the way that a modern audience wants to imagine it."[13] Gilbert Adair gaat zelfs een stap verder en noemt de film "a cartoon of the eighteenth century".[14]

---

[9] Kritiek zoals geciteerd in Tibbetts 2004: 167.
[10] Marshall 1997: 175.
[11] Berardinelli 2003.
[12] Shaffer in Kurowska 1998: 9.
[13] Kurowska 1998: 9.
[14] Adair 1985: 143.

2.4 Evaluatie

De verschillende theologische interpretaties van AMADEUS zijn volledig aanvaardbaar. Toch is het jammer dat geen enkele interpretatie als exacte equivalent van de film kan worden gezien. In alle gevallen is er wel een punt waarop het bijbelverhaal en het verhaal van de film van elkaar afwijken. In het geval van Robbins' 'Kaïn en Abel'-thema geeft Mozart, in tegenstelling tot Abel, niet bewust een offer aan God. In de film wordt nergens duidelijk dat Mozart eerbiedig is voor God zoals Salieri dat wel is. Een gelijkenis tussen Mozart en Christus is begrijpelijk, maar niet werkelijk overtuigend. Met de interpretatie van Fulbright is het mogelijk om van bijna elke film waarin een man het moeilijk heeft en uiteindelijk sterft te zeggen dat de Christusfiguur erin te herkennen is. Zoals gezegd benadrukt de film veel sterker de lijdensweg van Salieri. Hoewel deze niet overlijdt, sterft wel zijn muziek. In haar vergelijking van AMADEUS met de verloren zoon vergeet Kurowska dat Wolfgang niet alleen de verloren zoon van Leopold is, maar ook die van God. Het is God die in Salieri's ogen zorgt voor Mozarts muzikale genie. Het grote probleem bij deze interpretatie is echter dat Mozart geen vergiffenis vraagt aan God en zelfs nooit werkelijk om Hem heeft gegeven. Bovendien is in het verhaal van de verloren zoon – evenals in de interpretatie volgens de Christusfiguur – de jaloezie die in AMADEUS juist een grote rol speelt, niet sterk genoeg aanwezig.

Over het algemeen is de interpretatie zoals Robbins die geeft het sterkst: de jaloezie die ondanks de liefde voor God leidt tot broedermoord. Maar het kan niet worden ontkend dat ook de twee andere interpretaties te verdedigen zijn. Uiteindelijk is een combinatie van opvattingen wellicht het beste om tot een algehele indruk van de film te komen.

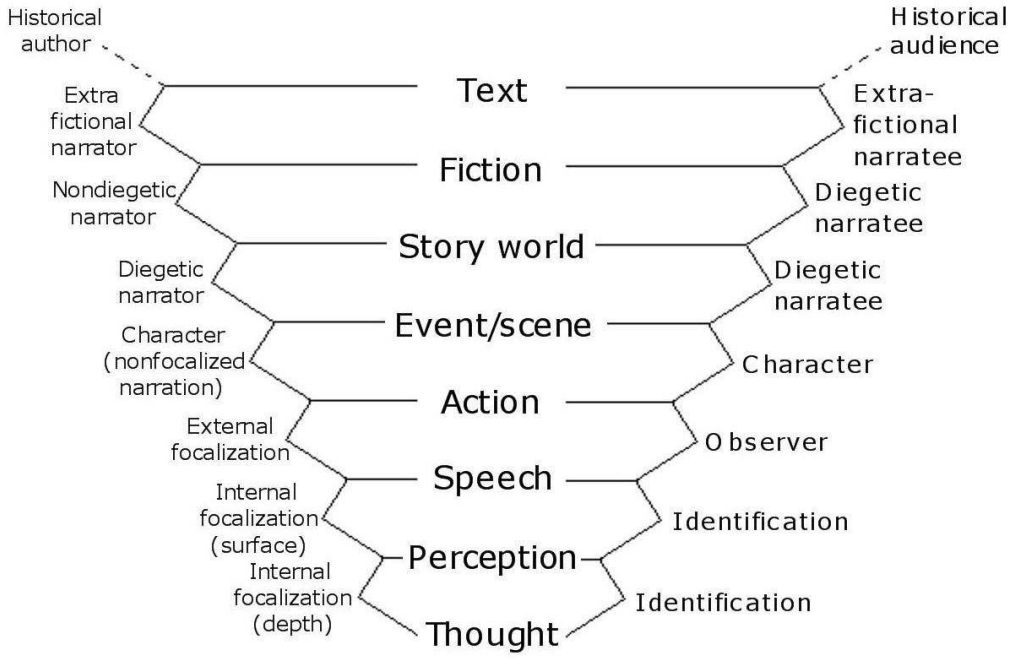
Wat betreft de recensies is het opmerkelijk dat er een deel is dat alles aan de film vanuit een historische context slecht vindt en een deel dat deze kritieken tegenspreekt door te stellen dat Alfred Shaffer het niet als historisch correct verhaal heeft bedoeld. De film is of geweldig, of heel slecht. Een middenweg lijkt niet begaanbaar. Vooral Marshall wil niets weten van kritiek op de film. Maar wat hij er dan precies goed aan vindt, kan hij niet verwoorden. Voorbeelden die zijn standpunt versterken, geeft hij helaas niet. Natuurlijk is het evident dat de film geenszins een poging doet om de historische waarheid correct in beeld te brengen, maar er zijn nog vele andere (stilistische) punten waarop de film kan worden beschouwd. Zo is het bijvoorbeeld erg spijtig dat in sommige scènes duidelijk te zien is hoe de zangers op toneel *playbacken*. Los van het feit of de uitvoering historisch correct is, kan hiervan worden gezegd dat het een minpunt van de film is dat met dit zichtbare *playbacken* de realiteit van de film wordt verstoord.

3. Theorie

In deze scriptie wordt gebruikgemaakt van een aantal theorieën. Ten eerste wordt er gekeken naar de verschillende vertelniveaus in de film volgens het model van Edward Branigan. Als verdieping van deze vertelniveaus zal de theorie van Mieke Bal over focalisatie nader worden onderzocht. Daarna zal de narratieve functie van muziek volgens de theorieën van Claudia Gorbman en Anahid Kassabian worden besproken. De methode van Robbert van der Lek dient voor het bepalen of en hoe de muziek diëgetisch wordt ingezet. Tot slot behandelt deze scriptie Michel Chions theorie over de *acousmêtre*.

3.1 Vertelniveaus

In het hoofdstuk 'Levels of narration' in zijn boek *Narrative comprehension and film* onderscheidt Edward Branigan acht verschillende niveaus waarop het verhaal van de film kan worden verteld. In een schema geeft Branigan het als volgt weer:



Figuur 1 Branigans acht levels of narration[15]

Met de *historical author* bedoelt Branigan de schrijver van het verhaal, zowel in psychologische als in sociale zin.[16] In het geval van AMADEUS kunnen de regisseur van de

[15] Branigan 1992: 87.

film, Milos Forman, de schrijver van het oorspronkelijke toneelstuk en het latere script van de film, Peter Shaffer, en de dirigent en supervisor van de muziek in de film, Sir Neville Marriner, worden opgevat als de historische auteurs. Zij vertellen het verhaal. Het psychologische spel dat ontstaat bij de kijker door het besef van een historische auteur, verklaart Branigan met de woorden van Roland Barthes: "The one *who speaks* (in the narrative) is not the one *who writes* (in real life) and the one *who writes* is not the one *who is*."[17] De kijker weet dat het vertelde verhaal geschreven is door iemand van buiten de fictie: een schrijver die de fictieve wereld creëert, maar zijn of haar verhaal vertelt door middel van de verteller of de personages in het verhaal. In sociale zin kan het publiek verwachtingen hebben van de film omdat het bijvoorbeeld eerder iets van Shaffer, Forman en/of Marriner heeft gezien of gehoord. Strikt genomen dienen ook mensen als de *editor* en de producent genoemd te worden. En natuurlijk speelt de historische figuur Mozart een belangrijke rol. In de analyse zal deze scriptie zich echter beperken tot de instantie van de film.

De *extrafictional narrator* en de *nondiegetic narrator* zijn vertellers die zelf niet in het verhaal te zien zijn. In het eerste geval is de verteller niet eens onderdeel van de fictie, maar een buitenstaander die al dan niet alwetend is. Als voorbeeld geeft Branigan de film THE WRONG MAN (GB: Hitchcock, 1956) waar de kijker aan het begin van de film hoort: "This is Alfred Hitchcock speaking." En vervolgens geeft Hitchcock een beschrijving van de komende film.[18] Daarnaast zijn volgens Branigan zaken als de begin- en eindtitels *extrafictional.* En zo ook de muziek. Deze muziek is bovendien nondiëgetisch, omdat alleen de kijker de muziek kan horen en de personages in de film niet.[19] In het geval van een *nondiegetic narrator* kan de verteller wel onderdeel van de fictie zijn, maar we zullen deze verteller nooit in beeld zien. De kijker kan deze verteller echter wel horen. Z/hij vertelt immers het verhaal. De *diegetic narrator* is een verteller die de kijker ook in beeld te zien krijgt en die onderdeel vormt van het narratief.[20] Daarbij is het mogelijk dat een ogenschijnlijk *extrafictional narrator* verandert in een *nondiegetic narrator* of zelfs een *diegetic narrator*. Een film kan lang de schijn ophouden van een verteller die buiten de fictie van het verhaal staat, om deze pas in de laatste scène te ontmaskeren als een diëgetische verteller.

De volgende vier *levels of narration* hebben meer betrekking op de fictieve wereld. Of, zoals Branigan zegt:

---

[16] Branigan 1992: 87.
[17] Barthes in Branigan 1992: 87.
[18] Branigan 1992: 88-89.
[19] Branigan 1992: 96.
[20] Branigan 1992: 99.

> The last four levels recognize that characters also provide us information about the story world, but in ways quite different from narrators. A character who acts, speaks, observes, or has thoughts is not strictly telling or presenting anything to us for the reason that spectators, or readers, are not characters in that world. Characters may "tell" the story to us in a broad sense, but only through "living in" their world and speaking to other characters.[21]

Bij het level *character (nonfocalized narration)* gaat het om de handelingen van een personage. Als een personage in de film valt en begint te huilen, krijgt de kijker de informatie dat het personage is gevallen en dat dat blijkbaar pijn doet. Er is sprake van *external focalization* als er bijvoorbeeld een *eyeline match* is: het personage valt, kijkt naar zijn knie, de kijker ziet dat er een wond op zit, en vervolgens ziet de kijker het personage huilen. De kijker ziet wat het personage ziet, maar niet vanuit dezelfde ruimtelijke posities als het personage.[22] Deze focalisatie verandert in *internal focalization* wanneer de kijker wél precies ziet wat het personage ziet. Dat kan door middel van *point of view shots*, bijvoorbeeld als de kijker vanuit de ogen van het personage naar de wond kijkt. In dat geval is er sprake van *surface*. Maar het kan nog verder gaan, doordat het beeld bijvoorbeeld wazig wordt als het personage begint te huilen of doordat de kijker hoort wat het personage tijdens het huilen denkt. En dan is er diepte ontstaan in de *internal focalization*.[23]

3.2 Focalisatie

Mieke Bal, op wier theorie Branigan voortborduurt, legt in haar boek *De theorie van vertellen en verhalen* uit dat wat zij focalisatie noemt de "relatie [is] tussen de visie en datgene wat 'gezien', waargenomen wordt."[24] Verder zegt ze hierover:

> Het subject van focalisatie, de *focalisator*, is het punt van waaruit de elementen worden gezien. Dat punt kan berusten bij een personage, dus een element van de geschiedenis, of daarbuiten. Wanneer de focalisator samenvalt met een personage, zal dat personage technisch gezien in het voordeel zijn ten opzichte van de andere personages. De lezer kijkt met het personage mee, en zal in principe geneigd zijn de visie, die hem wordt voorgeschoteld via dat

[21] Branigan 1992: 100.
[22] Branigan 1992: 103.
[23] Branigan 1992: 103.
[24] Bal 1978: 104.

> personage, te accepteren. […] Zo'n personage-gebonden focalisator […] heeft tot gevolg *partijdigheid* en *beperking*.[25]

Evenals Branigan legt Bal de nadruk op het beeld, de visie. Het is echter belangrijk te begrijpen dat focalisatie, hoezeer het woord ook met het woord visie verbonden is, zich ook op auditief gebied kan manifesteren. In film is het zogenoemde *point of view* de duidelijkste techniek om focalisatie aan te geven. De term *point of view* suggereert ten onrechte een visuele gebeurtenis. Beter zou de term zijn die Patricia Pisters in *Lessen van Hitchcock* aanhaalt: *point of audition* of *aural deep focus*.[26] Deze term geeft duidelijker aan dat het niet om een visuele techniek, maar om een auditieve techniek gaat. De tweeledige betekenis van het woord *visie*, dat zowel *zicht* als *inzicht*, kan betekenen, komt door het gebruik van het woord *audition* te vervallen. Het is echter van belang om in te zien dat een *point of audition* nog altijd een bepaald inzicht door en in een personage kan bewerkstelligen. Het gaat verder dan de beschrijving van een waarneming.

In het artikel 'A telling view on musical sounds: a musical translation of the theory of narrative' drukt Vincent Meelberg het onderscheid tussen verteller en focalisator als volgt uit:

> […] we have to make a clear distinction between the function of narrator and of focalisor, which is the subject of focalisation, the point from which the elements are experienced. […] Focalisation is regarded as an important aspect of a story, since it is this aspect that defines the way the story is communicated to us. The narrator may be a function that in fact utters the linguistic signs that constitute the text, but it is through focalisation that the specificity or limitedness of the image that the reader receives, is determined. 'Image' is being used metaphorically here, since focalisation is not strictly visual.[27]

Meelberg benadrukt hier het verschil tussen de verteller en de focalisator. Ook ziet Meelberg wel degelijk in dat er rekening moet worden gehouden met een auditieve vorm van focalisatie. En het is juist deze auditieve focalisatie, focalisatie waarbij geluid een minstens zo belangrijke rol vervult als het beeld, die in deze scriptie nader zal worden onderzocht.

[25] Bal 1978: 106-107.
[26] Pisters 2002: 175.
[27] Meelberg 2004: 303.

3.3 Narratieve functies van muziek

Claudia Gorbman geeft in haar boek *Unheard melodies* een zevental principes van compositie, mixage en montage in filmmuziek. Daarbij gaat zij uit van de klassieke Hollywood-film. Een van de principes die zij noemt is *narrative cueing*.[28] Muziek in film zou kunnen bijdragen aan het narratief. Dit principe splitst Gorbman in de volgende types:

- *referential/narrative*: music gives referential and narrative cues, e.g., indicating point of view, supplying formal demarcations, and establishing settings and characters.
- *connotative*: music "interprets" and "illustrates" narrative events.[29]

De eerste categorie, *referential/narrative*, "[…] refers the spectator to demarcations and levels of the narration"[30], terwijl de tweede categorie, *connotative*, "[…] illustrates, emphasizes, underlines, and points, via what we shall call connotative cueing."[31] In de eerste categorie geeft Gorbman een drietal manieren waarop muziek het narratief van dienst kan zijn:

1. *Beginnings and endings*. Vaak gaan begin en einde van een film gepaard met muziek. Deze muziek geeft meestal al meteen aan het begin een duidelijk idee van het karakter van de film. Tegen het einde van de film gaat de muziek vaak naar een climax toe, die het einde al verraadt.
2. *Time, place and stock characterization*. Muziek geeft de context van het narratief aan. Muzikale parameters als melodie, harmonie, ritme en orkestratie, zijn daarbij van groot belang. Zo kan de muziek meteen aangeven in welk land het verhaal zich afspeelt of wat de rol van een bepaald personage in de film is (bijvoorbeeld een vergezellende saxofoon bij de rol van de verleidster).
3. *Point of view*. Muziek kan een zekere mate van subjectiviteit creëren wanneer de muziek aan een bepaald personage wordt gekoppeld.[32]

Over *connotative cueing* zegt Gorbman dat "[n]arrative film music 'anchors' the image in meaning. It expresses moods and connotations which, in conjunction with the images and

[28] Gorbman 1987: 73.
[29] Gorbman 1987: 73.
[30] Grobman 1987: 82.
[31] Gorbman 1987: 82.
[32] Gorbman 1987: 82-83.

other sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of characters."[33] Ook hier geeft Gorbman een aantal functies van muziek in film:

1. *Mood*. Muziek bepaalt voor een groot deel de stemming van de film en de personages. De twee dingen die daarbij een belangrijke rol spelen zijn *conventions of orchestration* en *melodic conventions*. Simpele gegevens als majeur voor vrolijk en mineur voor droevig, of lage instrumenten voor een mopperige man, kunnen al veel zeggen over de stemming.
2. *Illustration*. Muziek benadrukt wat in het beeld gebeurt. Twee voorbeelden hiervan zijn *Mickey-mousing*, waarbij de muziek de acties in het beeld zo exact mogelijk vergezelt, en *the stinger*, een muzikaal *sforzando* dat een plotselinge dramatische wending onderstreept.[34]

Ook Anahid Kassabian geeft een aantal manieren waarop muziek in film kan worden gebruikt. In haar boek *Hearing film* geeft ze een drietal termen die uit de literatuur en opera komen: *quotation*, *allusion* en *Leitmotiv*.[35] *Quotation* is het deels of volledig importeren van een al bestaande muzikale tekst in de filmmuziek.[36] Vaak gaat het daarbij om een *popsong*, maar in AMADEUS vinden louter *quotations* plaats van de klassieke muziek van Mozart. *Allusion* is een specifiek gebruik van *quotation*, waarbij de muziek wordt ingezet om een ander narratief te citeren. De geciteerde muziekfragmenten horen vaak bij een complete opera of ballet waarvan het narratief dwingend bekend is. Het gevolg is dat door deze zogenoemde toespeling in een paar seconden een geheel nieuwe narratieve laag over die van de film kan worden gelegd.[37] *Leitmotiv* ten slotte is een welbekende term waarbij een muzikaal gegeven steeds wordt gekoppeld aan een bepaald personage, object of een bepaalde situatie of plaats.[38]

Daarnaast geeft Kassabian een aantal doelen die filmmuziek zou bewerkstelligen: *identification*, *mood* en *commentary*.[39] De eerste twee doelen komen redelijk overeen met de twee categorieën van Gorbman. *Referential/narrative* heeft als gevolg dat de kijker zich meer met de desbetreffende personages gaat identificeren. En evenals Gorbman noemt Kassabian *mood*, de stemming die door de muziek kan worden aangegeven. Maar met het doel

[33] Gorbman 1987: 84.
[34] Gorbman 1987: 84-88.
[35] Kassabian 2001: 49.
[36] Kassabian 2001: 49.
[37] Kassabian 2001: 50.
[38] Kassabian 2001: 51.
[39] Kassabian 2001: 56.

commentary geeft Kassabian filmmuziek een rol die Gorbman niet noemt. Dat muziek ook commentaar kan leveren op hetgeen er in het beeld gebeurt, geeft aan dat muziek ook losgekoppeld kan worden van het beeld en als het ware een eigen leven kan gaan leiden. Naast een subjectieve en een objectieve vertelwijze is er nog een derde manier van muziekgebruik, namelijk die van muziek als commentator bij dat wat er in de film gebeurt.

3.4 Diëgetische muziek

Claudia Gorbman geeft de volgende definitie van diëgetische muziek: "Diegetic music: music that (apparently) issues from a source within the narrative."[40] Diëgetische muziek, ook wel *source music* genoemd, is dus muziek waarvan de bron in het narratief aanwezig is. Als er een piano in beeld is en er klinkt pianomuziek, neemt de kijker logischerwijs aan dat de piano in het beeld de klinkende muziek voortbrengt. In zijn dissertatie *Diegetic music in opera and film* geeft Robbert van der Lek een drietal functies van diëgetische muziek:

> The simplest form of diegetic music is that of an attribute of a particular situation. […] providing information which is important to the drama […] Firstly, diegetic music can help to define the locality in which the action is taking place. Secondly, it can help to define the epoch in which the action is taking place […]. Thirdly and lastly, a particular person or group of people may be characterised […].[41]

Omdat Van der Lek zich in zijn dissertatie op opera concentreert, lijkt hij met deze derde functie te doelen op iets wat Kassabian met *Leitmotiv* bedoelt:[42] een muzikaal gegeven dat is gekoppeld aan bepaalde personages, plaatsen of handelingen.

Van der Lek stelt ook dat de functies van diëgetische muziek kunnen versmelten met die van nondiëgetische muziek. Diëgetische muziek kan op die manier onderdeel worden van de *filmscore*.[43] Zo kan muziek die eerst nog binnen de diëgese van de film werd gehoord in een volgende scène opnieuw klinken als nondiëgetische muziek. Van der Lek onderzoekt in zijn dissertatie hoe diëgetische muziek te herkennen is in de dramatische handeling.[44] Hij komt hierbij tot een vijftal punten:

---

[40] Gorbman 1987: 22.
[41] Van der Lek 1991: 35.
[42] Kassabian 2001: 49.
[43] Van der Lek 1991: 36.
[44] Van der Lek 1991: 37.

1. *Picture*
2. *Text*
3. *Formal position*
4. *Style*
5. *Congruence of picture and music*[45]

De eerste twee kenmerken van diëgetische muziek zijn puur dramatische. In het geval van *picture* is de bron van de muziek visueel aanwezig en waarneembaar, zoals in het voorbeeld van de piano. Bij *text* refereert de dramatische tekst aan de muziek. Van der Lek stelt dat muziek diëgetisch is als ten minste een van deze twee kenmerken – dus *picture* en *text* – in de film aanwezig is.

De kenmerken *formal position* en *style* zijn allebei muzikaal. In het geval van *formal position* stelt Van der Lek dat de muzikale vorm het object kan bepalen. Dit criterium gaat vooral op in opera, waarin muziek niet zozeer wordt gebruikt bij het ondersteunen van een actie, maar als medium voor de actie. Omdat er in opera bijna altijd muziek aanwezig is, is het lastiger te bepalen wanneer de muziek diëgetisch is. Daarom helpt het volgens Van der Lek als de diëgetische muziek formeel anders klinkt dan de rest van de muziek.[46] Voor film geldt dat de diëgetische muziek anders zou moeten klinken dan de nondiëgetische *score*. Daarnaast zegt Van der Lek dat "[i]t can be said that in general the importance of the form is determined by the extent to which the diegetic music corresponds to the model outside the drama."[47] Het lijkt er dus op dat hij met *formal position* ook doelt op bepaalde conventies en aannames die het publiek kent. Een voorbeeld is de klank van jachthoorns bij een jachtscène. De hoorns zijn niet in beeld, maar omdat wel de jachtscène te zien is, neemt de kijker aan dat de klank van de hoorns bij de diëgese hoort. Daarbij komt dat de kijker symbolisch al de klank van jachthoorns aan een jachtscène (en andersom ook het beeld van een dergelijke scène aan de klank van hoorns) koppelt.

Style is de manier waarop de muziek (*offscreen*) klinkt om tóch duidelijk diëgetisch te zijn. Om nogmaals het voorbeeld van de jachthoorns te geven: het is duidelijker dat de hoorns diëgetisch zijn als ze zacht klinken, omdat ze uit de verte komen, en als ze alleen natuurtonen spelen. Wanneer we moderne hoorns zouden horen die *cuivré* (= 'scheurend') en *forte* chromatische loopjes spelen, is het al twijfelachtiger of deze hoorns wel tot de diëgese horen.

[45] Van der Lek 1991: 37-43.
[46] Van der Lek 1991: 41.
[47] Van der Lek 1991: 41.

Een andere vorm van *style* is bijvoorbeeld de akoestiek: wanneer een scène zich afspeelt in een kerk en er klinkt en zangstem met veel galm is het aannemelijker dat deze stem diëgetisch is dan wanneer er helemaal geen galm klinkt. Het is vooral de akoestiek die in een film ook de *formal position* kan bepalen, omdat de kijker meteen kan nagaan of en hoe de akoestiek verschilt met die van de *soundtrack.*

Het laatste kenmerk is het lastigste van de vijf. Volgens Van der Lek is dit kenmerk – dat hij *congruence of picture/music* noemt – zowel muzikaal als dramatisch. Daarmee lijkt Van der Lek te doelen op dat wat Michel Chion *synchresis* noemt: "the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time."[48] Chion komt tot de term door de woorden *synchronism* en *synthesis* met elkaar te combineren. Met de term *synchresis* geeft hij aan dat de kijker geneigd is om beeld en geluid aan elkaar te koppelen wanneer deze gelijktijdig waarneembaar zijn. Van der Lek zegt dat diëgetische muziek op twee manieren kan worden geproduceerd, namelijk door 1) *live performance on stage / on camera* en door 2) simulatie of *playback.*[49] Hij zegt daarover: "[…] the extent to which the sound and sound source of diegetic music are optically and acoustically congruent with each other."[50] Het gaat er dus om of het beeld en de daaruit voortkomende muziek geloofwaardig overkomen als een samenvallend geheel. Van AMADEUS is bekend dat de muziek niet op historische, maar op moderne instrumenten is gespeeld. In het beeld zijn echter wél historische instrumenten waar te nemen. Om die reden kan worden aangenomen dat de congruentie van beeld en geluid niet bepaald groot is. In de analyses van de verschillende fragmenten is het echter wel mogelijk om naar andere vormen van congruentie te kijken. In het extreemste geval kan worden gezegd dat een hobo in het beeld met de klank van een elektrische gitaar een zeer lage congruentiegraad heeft.

Van der Lek geeft een model waarbij hij eerst een algemene beschrijving geeft van de gebeurtenis en de muziek om vervolgens de status van de diëgese te bepalen aan de hand van het hieronder genoemde model. Tot slot probeert hij dan een functie toe te kennen aan de muziek. Dit model zal ook in deze scriptie bij de analyse worden gebruikt. Hoewel Van der Lek zich in zijn methode toelegt op diëgetische muziek, zal in deze scriptie ook nondiëgetische muziek worden besproken. In dat geval krijgt de muziek volgens het model van Van der Lek geen status. Toch blijft zijn model dan gehandhaafd, want in dat geval is het namelijk nog steeds mogelijk om het fragment te beschrijven en een functie aan de muziek toe

[48] Chion 1994: 63.
[49] Van der Lek 1991: 43.
[50] Van der Lek 1991: 44.

te kennen. Bij het bepalen van de functie van een gekozen muziekfragment in de film zullen de narratieve en focaliserende functies worden besproken. Het model dat in deze scriptie zal worden gebruikt, ziet er als volgt uit:

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

b. Muziek

II. Status

1. Beeld

2. Tekst

3. Formele positie

4. Stijl

5. Congruentie van beeld en muziek

III. Functie[51]

De grote vraag die bij het gebruik van het model van Van der Lek rijst, is of interne focalisatie een vorm van diëgetische of nondiëgetische muziek is. De muziek is zo duidelijk gekoppeld aan de personages en hun diëgetische leefwereld dat het onmogelijk is te zeggen dat de muziek daar geen onderdeel van is. Toch zou veel van deze intern focaliserende muziek volgens de methode van Van der Lek een nondiëgetische status krijgen. Van der Lek vergeet dat er wel degelijk zoiets bestaat als *internal diegetic sound*, geluid waarbij de bron niet te zien is, omdat het een focaliserende werking heeft.[52] Wanneer in de analyse van een fragment uit de film blijkt dat de muziek volgens het model van Van der Lek nondiëgetisch is, is het dus nog altijd mogelijk dat de muziek *internal diegetic* is en dus wel degelijk een diëgetische status dient te krijgen.

[51] Van der Lek 1991: 59-60.
[52] Bordwell en Thompson 2001: 307.

3.5 De *acousmêtre*

In de bovenstaande theorieën is steeds uitgegaan van een diëgetisch of nondiëgetisch karakter van de muziek. Het is echter ook mogelijk dat de grens tussen diëgese en nondiëgese minder helder is. In die gevallen lijken beide velden te versmelten. Wanneer de bron van een geluid niet zichtbaar is, maar toch diëgetisch is, wordt door Chion voor dit geluid de term *acousmêtre* gebruikt:

> We may define it as neither inside nor outside the image. It is not inside, because the image of the voice's source – the body, the mouth – is not included. Nor is it outside, since it is not clearly positioned offscreen in an imaginary "wing," like a master of ceremonies or a witness, and it is implicated in the action, constantly about to be part of it.[53]

Een goed voorbeeld van een *acousmêtre* is de stem van de tovenaar uit THE WIZARD OF OZ (USA: Flemming, 1939). Deze stem blijft lange tijd zonder gestalte, maar is wel degelijk onderdeel van de diëgese. Volgens Chion beschikt een *acousmêtre* over een drietal krachten:

> First, the acousmêtre has the power of *seeing all*; second, the power of *omniscience*; and third, the *omnipotence* to act on the situation. Let us add that in may cases there is also a gift of *ubiquity* – the acousmêtre seems to be able to be anywhere he or she wishes.[54]

Volgens Chion zal de *acousmêtre* uiteindelijk altijd worden ontmaskerd, omdat de stem aan een lichaam gekoppeld dient te worden. Dit gaat vaak gepaard met veel drama, zoals "when the 'big boss' who pulls all the strings […] is finally revealed."[55]

Chion gaat bij de *acousmêtre* uit van de stem, omdat deze een lichaam heeft dat ontmaskerd kan worden. Hij laat muziek achterwege omdat deze geen fysiek lichaam heeft. Chion vergeet echter dat muziek een mentaal klankbeeld kan zijn. In deze scriptie zal dan ook worden geprobeerd om, waar nodig, de *acousmêtre* toe te passen op muziek.

[53] Chion 1994: 129.
[54] Chion 1994: 129-130.
[55] Chion 1994: 131.

4. Analyse

Deze scriptie richt zich primair op de narratieve en focaliserende functies van de muziek in AMADEUS. In de analyse zullen verschillende fragmenten uit AMADEUS nader worden onderzocht. De fragmenten worden in volgorde van verschijnen in de film behandeld en de analyse ervan begint veelal op het moment dat de muziek in het fragment begint. Waar nodig wordt verwezen naar andere besproken fragmenten. In de film worden veel operafragmenten gebruikt. Deze scriptie behandelt louter fragmenten waarvan de diëgetische of nondiëgetische aard van de muziek dubbelzinnig is of waarbij de narratieve en focaliserende functies van de muziek nader onderzocht dienen te worden. Operafragmenten die evident diëgetisch zijn, zullen hier niet worden besproken. Ook muziek waarvan onbetwistbaar duidelijk is dat ze puur nondiëgetisch is en waarbij verder in het beeld ook geen sprake is van focalisatie, zal niet worden geanalyseerd. In de bijlage achterin is een lijst samengesteld van alle in de film gebruikte muziek en de scènes die daarbij gepaard gaan.

De makers van AMADEUS kozen verscheidene stukken van Mozart voor hun film. Grofweg is er een splitsing waarneembaar tussen *Don Giovanni* en het *Requiem*. Het eerste stuk als symbool van de aankondiging van de dood, het laatste als het daadwerkelijke sterven. In de film is er een keerpunt waar *Don Giovanni* plaats maakt voor het *Requiem* dat in deze scriptie nader zal worden onderzocht. Daarnaast is een opmerkelijk en tevens raadselachtig verschijnsel in AMADEUS het feit dat alle gebruikte muziek in de film de frequentie a´= 456 Hz heeft. Een artistieke reden is hiervoor niet te bedenken, zeker niet aangezien de cd met de originele *soundtrack* van de film wel in de gewone stemming (a´= 440 Hz) staat en een mogelijke authentieke uitvoering juist lager zou moeten klinken.[56] De enige verklaring voor deze ingreep zal van puur technische aard moeten zijn. Mogelijk wordt de muziek in de film een fractie sneller afgespeeld dan deze is opgenomen. Hierdoor wordt het geluid iets sprankelender en neemt de muziek ook iets minder tijd in beslag. In deze scriptie zal de muziek besproken worden alsof ze in de gebruikelijke stemming staat.

[56] Schouten 2000: 128.

4.1 *Don Giovanni*-akkoord (I)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De film begint met een zwart beeld. Een mannenstem roept: "Mozart!" Dan volgt er een *dissolve* naar een besneeuwde straat.

b. Muziek

De 'Commendatore-scène' uit *Don Giovanni* KV 527, akte II, scène XV, mm. 1-4.

II. Status

De muziek in dit fragment is nondiëgetisch. De bron die de akkoorden voortbrengt, is niet in beeld te zien en de muziek is alleen voor de kijker hoorbaar; niet voor de personages in de film.

III. Functie

AMADEUS begint met dat wat in deze scriptie het *Don Giovanni*-akkoord zal worden genoemd: (VII 5/6) voor V in d-klein. Gedurende de film komt het akkoord een paar keer voor. In feite bestaat dit fragment echter uit twee akkoorden: de twee openingsakkoorden van de 'Commendatore-scène' uit de opera *Don Giovanni* KV 527. De eerste twee maten bestaan hier uit het *Don Giovanni*-akkoord, gevolgd door twee maten met de dominant voor d-klein. Kurowska zegt dat deze akkoorden "[…] are first heard in the opening sequence, when the screen is in distressing darkness and Salieri shouts Mozart's name begging his forgiveness."[57] Szabó-Knotik zegt over de functie hiervan: "Zu Beginn dient er als akustische Reizsignal, ohne noch gehaltlich näher bestimmt zu sein […]."[58] Volgens Szabó-Knotik dient het *Don Giovanni*-akkoord hier dus louter als prikkelingssignaal om de kijker meteen in het verhaal te trekken, zoals Gorbman bedoelt met *beginnings and endings*.[59] Een andere functie heeft het akkoord volgens Szabó-Knotik niet.

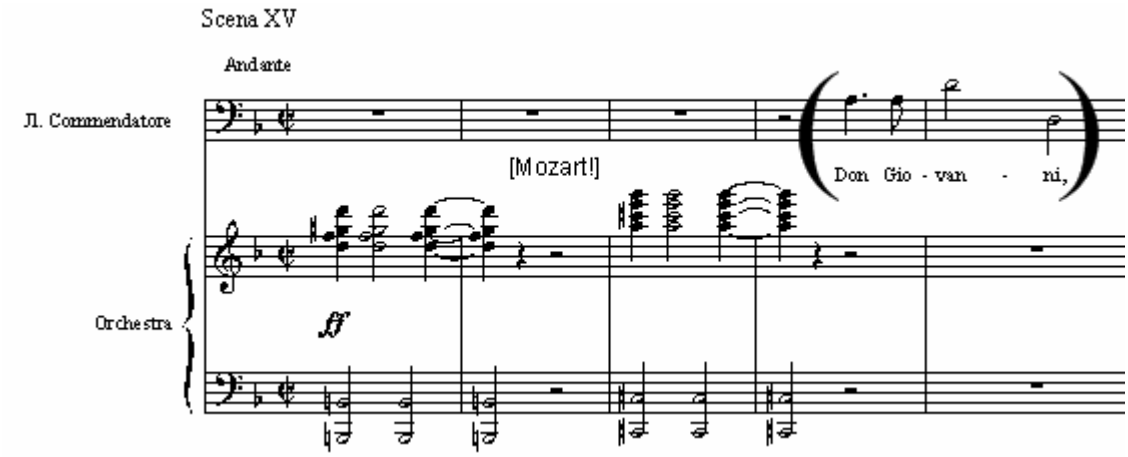
Toch is het wel degelijk mogelijk om het *Don Giovanni*-akkoord meer betekenis toe te kennen dan alleen dat van spannend openingsakkoord. De akkoordverbinding (VII 5/6) V is zeer herkenbaar als afkomstig uit *Don Giovanni*. Iedereen die de opera enigszins kent, zal het herkennen. Voor deze kijker is het mogelijk om de al bestaande kennis van *Don Giovanni* te projecteren op de film. Dit is een voorbeeld van wat Kassabian *allusion* noemt: de muziek

[57] Kurowska 1998: 44.
[58] Szabó-Knotik 1999: 42.
[59] Gorbman 1987: 82.

wordt ingezet om een ander narratief te citeren.[60] In de ‘Commendatore-scène’ wordt de rokkenjager Don Giovanni opgehaald door de Commendatore. Deze Commendatore is het tot leven gekomen standbeeld van de vader van Donna Anna, een vrouw die Don Giovanni heeft geprobeerd te verleiden. Daarbij vermoordde hij haar vader. Wanneer Don Giovanni geen berouw toont, neemt de Commendatore hem mee naar de hel. De kennis van dit verhaal kan van invloed zijn op de receptie van de film. Er kan een aanname ontstaan dat de film gelijkenissen vertoont met het narratief van de opera. Maar zelfs als het verhaal van *Don Giovanni* niet bekend is, kan uit de dreigende akkoorden al worden opgemaakt dat de film over iets onheilspellends moet gaan.

De muziek heeft hier al meteen de rol van verteller. In eerste instantie is de muziek een *extrafictional narrator*. Dit vertelniveau kan later in de film nog veranderen. De muziek lijkt hier drie dingen te vertellen:

- De film is begonnen
- Er volgt een spannend of dramatisch verhaal
- Dit is het verhaal van *Don Giovanni*



Voorbeeld 1 Don Giovanni-akkoord

De stem die Mozart aanroept, vraagt deze ook om vergeving. Anders dan Don Giovanni lijkt deze stem dus wel berouw te hebben van zijn zonden. Het “Mozart!” klinkt precies tussen de twee akkoorden in. Evenals in de opera wordt er een naam geroepen: Mozart in de film, Don Giovanni in de opera. Dit gegeven versterkt nog eens de aanname dat de opera symbool kan staan voor wat er in de film volgt. Tevens ontstaat er een spanning omdat de bron van de

[60] Kassabian 2001: 50.

roepende stem nog niet bekend is. De kijker raakt benieuwd naar de man die Mozart om vergeving smeekt.

Een andere interpretatie van het *Don Giovanni*-akkoord is dat de roepende stem die – zo blijkt later – van Salieri is, symbool staat voor de Commendatore. Waar de Commendatore Don Giovanni in de opera ter verantwoording roept voor zijn daden, roept Salieri Mozart ter verantwoording. Zoals gedurende de film blijkt, brengt Salieri hem als het ware weer tot leven door over hem te spreken.

4.2 Allegro con brio uit *Symfonie nr. 25 in g-klein* KV 183

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Salieri's bedienden kloppen aan zijn kamerdeur. Plotseling horen zij iets vallen. Wanneer ze de deur met geweld hebben geopend, treffen ze Salieri liggend op de grond aan met zijn keel doorgesneden. Op het moment dat de deur openbarst, begint de muziek. Vervolgens wordt Salieri op een brancard over de besneeuwde straten van Wenen gedragen. In een van de huizen is een groot feest aan de gang. Er volgen *insert shots* van dit feest. Salieri wordt uiteindelijk een ziekenhuis in gedragen. Het *long shot* van dit tehuis in de avond verandert via een *dissolve* in hetzelfde *shot* overdag. Het beeld verandert naar het interieur van het tehuis. Op dat moment stopt de muziek.

Daarnaast zijn tijdens deze sequentie de openingstitels in beeld.

b. Muziek

Allegro con brio uit *Symfonie nr. 25 in g-klein* KV 183.

II. Status

De muziek is nondiëgetisch. Niets wijst erop dat de muziek in dit fragment wordt voortgebracht door een bron die zich in het beeld bevindt of dat de muziek wordt gehoord door een personage in de film.

III. Functie

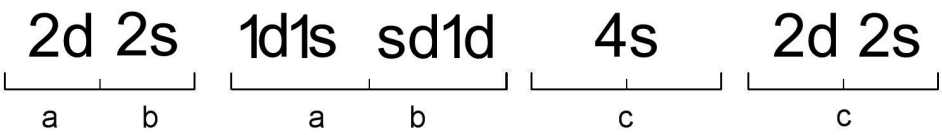
Waar Szabó-Knotik het *Don Giovanni*-akkoord beschouwt als het begin, kan dit fragment ook worden gezien als de eigenlijke opening van de film, niet alleen omdat het muziekfragment hier aanzienlijk langer duurt (2'20", tegenover 17" van het *Don Giovanni*-akkoord), maar ook omdat nu pas de openingstitels in beeld zijn.

Volgens Neal Zaslaw is deze symfonie een bijzonder werk omdat het een voorloper zou zijn van de latere symfonieën. De reden hiervoor is dat deze symfonie in mineur staat, terwijl de meeste klassieke symfonieën in majeur staan.[61] Verder noemt Zaslaw ook het Allegro con brio met betrekking tot de film. Hij haalt hierbij Stanley Sadie aan:

[61] Zaslaw 1989: 261.

> [The allegro con brio has the] urgent tone of the repeated syncopated notes […] the dramatic falling diminished seventh and the repeated thrusting phrases that follow. The increased force of the musical thinking is seen in the strong sense of harmonic direction, the taking up of melodic figuration by the bass instruments, and the echo sections, which are no longer merely decorative but add intensity.[62]

Ook fungeert de muziek hier als commentator en bepaalt zij de *mood*. De tremolo's in de strijkers benadrukken de haast van de brancarddragers. Daarnaast wordt een contrast gecreëerd tussen de gewonde Salieri en de feestende en dansende mensen. Dit contrast is zowel in het beeld, als in de muziek waar te nemen. Het beeld van de dansende mensen is licht, terwijl het beeld van Salieri donker is. De muziek overlapt de verschillende beelden, maar vergroot tevens het contrast doordat de beelden in het ritme van de muziek zijn gesneden. Het gaat om mm. 30-42. De muziek begint met 2 x 2 maten een gegeven (a b), vervolgens een herhaling van dat gegeven en tot slot een nieuw gegeven (c). De letters onder de lijn geven deze muzikale zinnen aan. De letters boven de lijn staan voor de dansende mensen (d) en Salieri (s). De getallen ervoor staan voor het aantal maten van de muziek waarbij ze in beeld zijn. Het is juist dit muziekfragment dat Sadie als 'echo section' benoemt. Bij het 'sd' wordt er halverwege de maat van beeld gewisseld, waardoor er een kleine onregelmatigheid in beeld en geluid ontstaat.



Figuur 2 Structuur beeld en geluid

Tot slot is het opmerkelijk dat op het moment waarop de muziek begint, ook het beeld verandert. De camera ligt een stuk lager en lijkt meer *handheld*. Er volgt een *shot* van Salieri gezien vanuit iemand die vanaf de deur naar hem toeloopt. Het ligt voor de hand de focalisatie van het beeld bij de knecht van Salieri te leggen, maar de camera staat te laag. Een *point of view shot* of een *eyeline match* is hierdoor niet overtuigend. De camera maakt in dit fragment de kijker tot een personage van de film. Salieri zit met een bebloede keel op de grond. Hij kijkt in de camera, reikt er met zijn hand naar en valt dan met zijn hoofd op de grond. Dit alles neemt precies de eerste vier maten van het Allegro con brio in beslag. Op de eerste tel

[62] Sadie in Zaslaw 1989: 263.

van de vijfde maat klinkt ook de plof van Salieri's hoofd op de grond. Dan veranderd het camerastandpunt weer in die van focaliserend met de kijker naar een meer objectieve weergave van de gebeurtenissen. De camera veranderd in dit fragment van een focalisator in een verteller.

Afbeelding 1-2 De camera als focalisator en het moment erna als verteller

4.3 *Axur, re d'Ormus* (Salieri)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De oude Salieri speelt een stuk voor de priester. Plotseling begint hij te dirigeren en klinkt er een zangstem. Dan verschijnt er een operavoorstelling in beeld. De zangeres daalt een trap af. De camera volgt haar en dan verschijnt voor het eerst een jonge Salieri in beeld, eerst met zijn rug naar de camera toe de sopraan dirigerend, daarna zich omdraaiend naar het orkest en de camera. Wanneer de aria is afgelopen, komt de oude Salieri weer in beeld, terwijl het applaus blijft klinken.

b. Muziek

Sopraanaria uit *Axur, re d'Ormus* van Antonio Salieri.

II. Status

1. Beeld

Zowel het klavier waar de oude Salieri op speelt als de sopraan die de aria zingt, is in beeld. Het orkest wordt enkel gesuggereerd, omdat Salieri dirigerend in beeld is. Het orkest komt echter niet in beeld.

2. Tekst

Voordat hij begint te spelen, vraagt Salieri de priester of hij het stuk kent en tijdens het spelen legt hij de priester uit dat het stuk een groot succes was.

3. Formele positie

De klank van het klavier komt overeen met het beeld ervan. Maar wanneer de sopraan begint te zingen, is zij in eerste instantie nog niet in beeld. Op dat moment is nog onduidelijk waar de stem vandaag komt. Pas als zij in beeld verschijnt, blijkt het eerdere gezang van haar afkomstig.

4. Stijl

Het klavier klinkt oud. De zangstem klinkt eerst alsof deze van ver komt.

5. Congruentie van beeld en muziek

Klank en beeld lijken goed met elkaar te congrueren.

III. Functie

De muziek begint diëgetisch. Salieri speelt een stuk op het klavier. Maar wanneer hij begint te dirigeren en er een sopraan klinkt, verandert de status van het geluid. Salieri en de kijker lijken iets te horen, wat de priester niet kan horen. Er is hier sprake van *internal focalization (depth)* omdat de kijker wordt meegenomen in het geheugen van Salieri. Dit is in de film nog niet eerder gebeurd. Nog verrassender is het wanneer het beeld overgaat naar dat van de oorspronkelijke uitvoering waar Salieri aan terugdenkt. Op dat moment krijgt de muziek ook de functie van *bridge*, een verbinding van het ene beeld naar het andere door middel van geluid. De stem die Salieri lijkt te horen, bezit veel galm. Dit is een veelvoorkomend stijlmiddel om een herinnering te symboliseren. Het is echter bijzonder dat de galmende klank blijft aanhouden als het theater in beeld verschijnt. Dit suggereert dat de akoestiek van de concertzaal veel galm heeft. De galmende stem is dus geen gevolg van Salieri's herinnering, maar heeft destijds ook echt zo geklonken.

De muziek zorgt voor *internal focalization*, maar ze is ook evident diëgetisch. De zangeres is zichtbaar in beeld. Hoewel de kijker als het ware in het hoofd van Salieri zit, lijkt de focalisatie te worden overschaduwd door de diëgese van de operavoorstelling. Pas wanneer het beeld weer overgaat op de oude Salieri, treedt de focalisatie weer op de voorgrond. Het daverende applaus van het operapubliek valt samen met het beeld van de oude Salieri en galmt net als de sopraanstem na in het hoofd van Salieri. De focalisatie ligt in de muziek bij Salieri. Ook is hij degene die het verhaal vertelt. Maar in het beeld is geen sprake van focalisatie, maar meer van een alwetende verteller.

Afbeelding 3-4 De jonge en de oude Salieri dirigeren Axur

4.4 Kleine Mozart speelt klavecimbel en viool

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Salieri vertelt de priester hoe de roem van de kleine Mozart al vroeg in het leven van Salieri van invloed was. Er volgen *cross cuts* met Mozart die als kleuter muziek maakt voor de paus en de huiselijke situatie in Salieri's tienerjaren.

b. Muziek

Mozart speelt een thema op zowel klavecimbel als viool.

II. Status

1. Beeld

Het klavecimbel en de viool die Mozart bespeelt zijn allebei in beeld.

2. Tekst

Salieri vertelt in een *voice-over* dat Mozart optreedt.

3. Formele positie

De instrumenten zijn in beeld en het is aannemelijk klank en beeld aan elkaar te koppelen.

4. Stijl

Er zit veel galm in de klank van de instrumenten.

5. Congruentie van beeld en muziek

De congruentie van beeld en muziek is groot.

III. Functie

De muziek is diëgetisch en dient als *internal focalization (depth)* van Salieri. Deze keer gaat Salieri verder terug in de tijd en maakt hij een vergelijking tussen zijn eigen jeugd en die van Mozart. Terwijl Mozart geblinddoekt klavecimbel speelde voor de paus, speelde Salieri blindemannetje op straat. Evenals in het fragment uit ***Axur*** klinkt de muziek galmend, alsof deze nog in het hoofd van Salieri naklinkt. Maar net zoals in dat fragment wordt de galm hier gerechtvaardigd door de akoestiek van de ruimte: Mozart speelt in een grote, hoge zaal met veel galm. Hoewel het dus lijkt alsof de muziek in het hoofd van Salieri galmt, moet die ook zo hebben geklonken in de zaal.

Een ander opmerkelijk verschijnsel in dit fragment is het feit dat Salieri niet kan weten hoe de muziek die Mozart voor de paus speelde op dat moment heeft geklonken. Hij was zelf niet bij de paus aanwezig. Formeel gezien toont de film de kijker dus iets wat niet uit de

herinnering van Salieri komt. Hij zegt er zelf ook over dat hij verhalen over Mozart heeft gehoord. In dat geval is de vertelling intern focaliserend omdat Salieri het vertelt, maar tegelijkertijd ook vertellend op het niveau van een *nondiegetic narrator* voor wat betreft de shots van de kleine Mozart.

Tot slot kan worden gezegd dat Mozart en Salieri als twee tegengestelden in beeld worden gebracht:

Mozart	Salieri
Zittend	Staand
Witte blinddoek	Rode blinddoek
Wit haar	Zwart haar
Concertkleding	Speelkleding
Zelf stil	Zelf bewegend
Camera bewegend	Camera stil
Staande vader	Zittende vader

Tabel 1 Vergelijkingstabel

Afbeelding 5-6 Vergelijking Mozart en Salieri

Opmerkelijk is daarbij de manier waarop de camera beweegt. In het geval van Salieri staat de camera stil, maar draait Salieri zelf linksom. Mozart zit stil, maar de camera draait links om hem heen. Dit kan symbool staan voor het onrustige gemoed van Salieri, terwijl zijn omgeving (de camera, zijn vader) passief blijft. Het tegenovergestelde geldt juist voor Mozart: hij is zelf rustig, maar zijn vader neemt hem op sleeptouw en is actief.

4.5 *Stabat mater* (Pergolesi)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De oude Salieri vertelt de priester over zijn wens als kind om een groot componist te worden. Er volgen *cross cuts* met de jonge Salieri die naast zijn vader in de kerk zit te bidden en een maaltijd waarbij vader Salieri stikt.

b. Muziek

Stabat mater van Giovanni Battista Pergolesi.

II. Status

1. Beeld

Wanneer Salieri in de kerk zit, verschijnt er een jongenskoor in beeld.

2. Tekst

Salieri vertelt over zijn liefde voor de muziek en hoe hij in de kerk tot God bad. Een duidelijke referentie naar de klinkende muziek is er echter niet.

3. Formele positie

Als het jongenskoor in beeld verschijnt, wordt het gezang aan dit beeld gekoppeld.

4. Stijl

De stemmen en het begeleidende orgel klinken alsof ze in een kerk muziek maken.

5. Congruentie van beeld en muziek

Met name door de sfeer die de kerk oproept en de aard van het gezang, is er in dit fragment sprake van congruentie van beeld en muziek.

III. Functie

De muziek heeft in dit fragment verschillende functies tegelijkertijd. Allereerst dient ze als *bridge* omdat het muziekfragment al begint als de oude Salieri nog in beeld is, terwijl de muziek diëgetisch hoort bij het jongenskoor uit het beeld dat hierop volgt. Tegelijkertijd is de muziek intern focaliserend omdat Salieri vertelt over een herinnering. Wanneer Salieri als tiener zit te bidden, is vooral de *voice-over* van de oude Salieri van belang. Er vindt dan een soort interne focalisatie met terugwerkende kracht plaats. De oude Salieri zegt namelijk precies wat de jonge Salieri op dat moment in stilte bidt. De oude Salieri verwoordt hier dus de gedachten van de jonge Salieri. Hoewel de muziek focaliserend is, is de rol van Salieri zelf die van *diegetic narrator*: hij vertelt zijn verhaal aan de priester. In zijn rol van deze

diëgetische verteller wordt Salieri in dit fragment opeens de interne dieptefocalisatie van zichzelf als tiener. Terwijl de tiener bidt, volgt er een *eyeline match* die *inzoomt* op een beeld van Christus dat aan de muur hangt. Er is dan sprake van externe focalisatie. In een volgend shot ziet de kijker de jonge Salieri en *zoomt* de camera steeds verder *in* op hem, terwijl de *voice-over* van de oude Salieri God om wereldfaam en onsterfelijkheid als componist vraagt. Het shot duurt relatief lang (13") en benadrukt daarmee de intensiteit van Salieri's diepste wens.

Afbeelding 7-8 Voice-over oude Salieri bij het bidden

Na Salieri's gebed – afgesloten met een "Amen" - stopt de muziek en komt de familie Salieri in beeld terwijl deze aan het eten is. Plotseling lijkt vader Salieri zich te verslikken en terwijl iedereen in paniek raak, klinkt het 'Amen' uit het *Stabat mater*. Salieri kan alleen met open mond toekijken. Weer dient de muziek hier als *bridge*, want even later ligt vader Salieri opgebaard in de kerk, waar het jongenskoor het 'Amen' zingt. De muziek heeft hier weer meerdere functies. Ze vertelt wat er in Salieri's hoofd omgaat. Het 'Amen' klinkt opgewonden en nauwelijks verdrietig, net zoals Salieri's stemming over de dood van zijn vader. Er volgen *shots* van het Christusbeeld, het jongenskoor en de opgebaarde vader Salieri die ritmisch zijn gemonteerd op elke tel van het 'Amen'. Net als dit ritme lijkt door te zetten in de montage van de beelden, blijft de camera hangen in een *shot* in vogelperspectief van de doodskist. Op het laatste '-men' van 'Amen' volgt er dan een *shot* van de oude Salieri.

Daarnaast geeft de muziek ook commentaar op de situatie. De betekenis van het 'Amen', dat 'het zij zo' betekent, krijgt hier extra kracht, omdat Salieri de dood van zijn vader als een teken van God ziet. Ook wordt door de montage van beeld en geluid de hele situatie geridiculiseerd: het ene moment bidt Salieri om een oplossing, het andere sterft zijn vader. Het bijna frivole 'Amen' uit het *Stabat mater* maakt van dit fragment een ware "cartoon".[63]

[63] Adair 1985: 143.

4.6 Adagio uit *Serenade in Bes-groot* KV 361 (I)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart en Constanze zijn aan het vrijen in een vertrek van het paleis. Salieri kijkt stiekem toe. Hij weet nog niet dat de vulgaire jongeman die hij bespiedt, Mozart is. Plotseling is Mozart stil: hij hoort zijn muziek en haast zich vervolgens naar de concertzaal. Constanze en Salieri volgen hem. Mozart buigt voor de aartsbisschop en neemt de plaats van de dirigent over.

b. Muziek

Serenade in Bes-groot 'Gran partita' KV 361, Adagio, mm. 4-10.

Serenade in Bes-groot 'Gran partita' KV 361, Finale, mm. 116-146 (eind).

II. Status

1. Beeld

Eerst is te zien dat Mozart iets hoort, er is nog niet te zien wat hij hoort. Maar zodra hij de concertzaal binnenstormt, wordt duidelijk dat er een orkestje zit te spelen.

2. Tekst

Nog voordat het orkest in beeld verschijnt, zegt Mozart: "My music. They started without me."

3. Formele positie

Zodra het orkest in beeld komt, wordt ook duidelijk dat de klank ervan overeenkomt met die op de geluidsband.

4. Stijl

De muziek klinkt eerst zacht en pas als Mozart de zaal in rent, klinkt de muziek luider.

5. Congruentie van beeld en geluid

De klank van de muziek komt overeen met de verwachting die het beeld oproept. Het instrumentarium dat voor de 'Gran partita' is voorgeschreven, is ook in beeld te zien.

III. Functie

De muziek heeft hier geen focaliserende of vertellende functie, maar het beeld is hier des te belangrijker. De muziek is hier onderdeel van het verhaal en behoort geheel tot de diëgese. Op het moment dat Salieri beseft dat het Mozart is die hij bespiedt, zoomt de camera in van een *medium long shot* naar een *medium close shot* van Salieri:

Afbeelding 9-10 Zoom in: plotseling besef bij Salieri als Mozart over zijn muziek spreekt

De eerste maten van het Adagio klinken zacht op de achtergrond wanneer de camera inzoomt op Salieri. Deze camerabeweging verbeeldt als het ware het plotselinge besef dat tot Salieri doordringt. Afgezien van de zachte muziek op de achtergrond is het nagenoeg stil. De specifieke beweging vindt precies plaats tussen de twee zinnen die Mozart spreekt:

My music. *Zoom in.* They started without me.

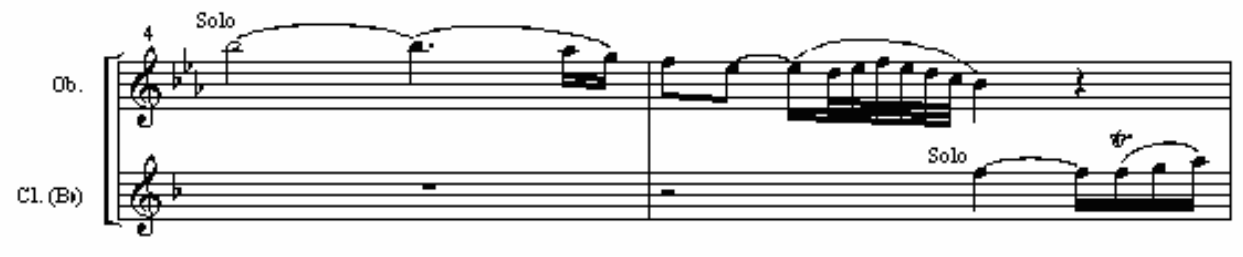
Het feit dat de camerabeweging in de stilte tussen de twee zinnen plaatsheeft, geeft het plotselinge besef van Salieri extra nadruk.

Een ander belangrijk beeld is dat van Mozart die door de gang naar de concertzaal rent. Dit beeld werkt nauw samen met de muziek. Tijdens de hobosolo zien we een shot van de gang. Mozart rent naar voren. De camera begint pas te bewegen als Mozart door de zaaldeur op de voorgrond van het beeld rent. Vervolgens staat hij stil, precies op het moment dat de klarinet de frase van de hobo overneemt. In haar boek beschrijft Claudia Gorbman de termen *parallellism* en *counterpoint*, zoals Siegfried Kracauer deze beschouwt. Beeld en geluid vertellen hetzelfde (parallellisme) of beeld en geluid zeggen het tegenovergestelde (contrapunt).[64]

Het gefixeerde beeld komt overeen met de aangehouden toon in de hobo. Zodra de frase oplost, begint de camera te bewegen en wanneer de klarinet de zin overneemt, staat de camera weer even stil. Dit zou een vorm van parallellisme kunnen zijn. Aan de andere kant is het personage dat de camera volgt, gehaast. Dit gehaaste karakter staat in contrast met de rust van de aangehouden toon van de hobo, die vervolgens als het ware ontspant wanneer deze naar beneden oplost. Er lijkt hier sprake te zijn van contrapunt, maar het gehaaste karakter kan ook symbool staan voor de spanning in de hobo. Want al lijkt deze hobofrase in rust en stil,

[64] Kracauer in Gorbman 1987: 15.

door de onderliggende harmonieën ontstaat er een spanning die wil oplossen en dat gebeurt uiteindelijk in de klarinet.



Boven: Voorbeeld 2Maat 4-5 uit het Adagio, hobo en klarinet

Onder: Afbeelding 11-12 Parallellisme van beeld en muziek

Wanneer Mozart de plaats van de dirigent overneemt, verandert de muziek van het Adagio in die van de Finale. Het Adagio eindigt langzaam en geschikte momenten om het stuk te laten ophouden, zijn in de buurt van maat 4 – of de reprise in maat 28 – niet te vinden. Er lijkt hier sprake van een muzikale ellips, "[presenting] an action in such a way that it consumes less time on the screen than it does in the story."[65] Deze ellips staat ook symbool voor wat Salieri op dat moment voelt: de tijd valt voor hem even weg na het herkennen van Mozart. Daarmee komt de focalisatie op dat moment ook bij Salieri te liggen.

Cornelia Szabó-Knotik ziet vooral het feit dat Mozart hier voor het eerst de functie van dirigent op zich neemt als een belangrijk gegeven in de film. Ze zegt hierover dat "[d]ie Aufführung ist Mozarts erstes Dirigat, dem zahlreiche folgen. [...] Salieri kommentiert die Musik als 'Stimme Gottes', ebenso wie der Szenenfolge, wo Mozart einen Posten bei Hof [sic] anstrebt, seine Originalmanuskripte."[66] Szabó-Knotik gaat niet dieper in op de symbolische aard van dit fragment. Dat Mozart het orkest dirigeert gaat echter wel verder: vanaf het moment dat Salieri hem leert kennen, beheerst Mozart met zijn muziek Salieri's leven. Zonder dat hij dat zelf weet, zet Mozart – als woordvoerder van God - Salieri aan tot bepaalde handelingen en is hij de dirigent van Salieri's leven.

[65] Bordwell en Thompson 2001: 261.
[66] Szabó-Knotik 1999: 43.

4.7 Adagio uit *Serenade in Bes-groot* KV 361 (II)

Afbeelding 13-14 Oude (voice-over) en jonge Salieri, ontroerd door de muziek

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De jonge Salieri loopt naar een standaard met daarop de partituur van het Adagio. De *voice-over* van de oude Salieri vertelt de priester over de muziek van Mozart. Vervolgens zien we ook de oude Salieri. Deze geeft een letterlijke beschrijving van de muziek. Vervolgens zien we weer de jonge Salieri met de partituur van de muziek die hij beschrijft. De jonge Salieri kijkt vol ontroering naar de muziek, totdat Mozart de partituur van de lessenaar rukt.

b. Muziek

Serenade in Bes-groot 'Gran partita' KV 361, Adagio, mm. 1-10, de muziek die zojuist nog in de concertzaal van het paleis heeft geklonken. De muziek stopt abrupt wanneer Mozart de partituur van de standaard grist.

II. Status

1. Beeld

Er zijn geen instrumenten in beeld, alleen Salieri. Wel is de partituur van het stuk te zien.

2. Tekst

Salieri geeft een duidelijke beschrijving van begin tot eind van het muziekfragment.

3. Formele positie

Omdat er geen instrumenten in beeld zijn, kan de klank niet aan die instrumenten worden gekoppeld. Wel is het mogelijk om de muziek te koppelen aan dat wat Salieri zegt.

4. Stijl

De muziek klinkt als even tevoren (4.6) in de ***Serenade in Bes-groot* (I)**.

5. Congruentie van beeld en muziek

Omdat Salieri een letterlijke beschrijving geeft van de klank, hoort de muziek bij dat wat Salieri vertelt. Als hij over een hobo spreekt, klinkt er ook een hobo. In die zin is er wel sprake van congruentie.

III. Functie

De muziek is focaliserend. De kijker kruipt als het ware in het hoofd van Salieri en hoort wat hij hoort. Er is echter geen aanwijsbare klankbron te vinden. Er is sprake van *internal focalization (depth)* omdat de kijker precies hoort wat Salieri hoort. De diepte ontstaat doordat de muziek plotseling stopt als Mozart de partituur weghaalt. In eerste instantie is Salieri's hoofd de diëgetische bron, maar ook de partituur kan de bron van de muziek genoemd worden. Zodra die in beeld is, kan worden gezegd dat het notenbeeld als het ware als instrument dient. Het is de omschakeling van de jonge Salieri naar de oude en weer terug, met de constante muziek daarbij, die de *internal focalization* versterkt. Het wordt duidelijk dat zowel de oude als de jonge Salieri de muziek hoort alsof deze live gespeeld wordt en in beide gevallen is Salieri zichtbaar ontroerd.

De oude Salieri wordt in het beeld gepresenteerd als de *diegetic narrator*. Hij geeft een uitleg van hoe de muziek klinkt. Maar terwijl hij spreekt, krijgt de kijker de muziek ook te horen. In het geluid is er dus sprake van *internal focalization* met de oude Salieri: de kijker hoort wat hij ook hoort. Wanneer de jonge Salieri in beeld komt en de muziek doorgaat, vindt er een verschuiving plaats. De stem van de oude Salieri wordt een *voice-over* voor het beeld van de jonge Salieri. Maar de *internal focalization* komt hiermee niet te vervallen. Het beeld is immers een *flashback*, een herinnering van de oude Salieri. In het geval van de jonge Salieri gaat de focalisatie wellicht zelfs nog dieper. Net als in het fragment uit ***Stabat mater*** is er namelijk sprake van focalisatie binnen een focalisatie. De oude Salieri vertelt en de jonge Salieri is in beeld. Het is duidelijk dat zijn jonge versie dezelfde muziek hoort als de kijker. Omdat een groot deel van de film door Salieri wordt verteld, zal wellicht in veel gevallen gelden dat er sprake is van een dergelijke focalisatie in focalisatie. In dit fragment is het echter evident en doet het ter zake omdat de oude en de jonge Salieri, *voice-over* en focalisatie, hier samenvallen.

4.8 ‘Kyrie’ uit *Mis in c-klein* KV 427

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De kijker volgt de correspondentie tussen Leopold Mozart en zijn zoon. Leopold heeft de aartsbisschop gevraagd of hij Wolfgang terug mag halen naar Salzburg. Wanneer hij hierop een bevestigend antwoord krijgt, schrijft Leopold zijn zoon geen stappen te nemen tot zijn vader in Wenen is gearriveerd. Wolfgang schrijft hem daarop dat hij getrouwd is met Constanze.

b. Muziek

‘Kyrie’ uit de *Mis in c-klein* KV 427.

II. Status

Hoewel de kijker op een gegeven moment getuige is van de huwelijksvoltrekking in de kerk is er nergens een koor te zien dat een diëgetisch karakter van de muziek kan bevestigen. Een eventuele *internal diegetic sound* kan zowel van Wolfgang als Leopold zijn.

III. Functie

De muziek is in dit fragment minder van belang. Het interessante aan dit fragment is dat Salieri er niet in voorkomt. Niet als karakter en niet als *voice-over*. Hoewel het lijkt alsof het verhaal geheel door Salieri verteld wordt, wijkt de film hier van dat patroon af. De kijker is hier getuige van de briefwisseling van Leopold en Wolfgang en het zijn ook hun *voice-overs* die te horen zijn. Eventuele interne dieptefocalisatie ligt hier dus bij zowel Leopold als Wolfgang. De muziek geeft tegelijkertijd het sacrale karakter van het huwelijk aan en het verdrietige en dreigende karakter van Leopold. Ook kan de geestelijke muziek worden gekoppeld aan de aartsbisschop die door Leopold wordt bezocht. Dat de muziek stopt op het moment dat deze de brief van zijn zoon verkreukt, suggereert een sterkere focalisatie met hem dan met Wolfgang.

Een andere reden om aan te nemen dat er meer betrokkenheid bij Leopold wordt gecreëerd is de cameravoering. Wanneer de kerk waarin Mozart en Constanze trouwen in beeld komt, ziet de kijker eerst het plafond in een *long shot* dat naar beneden gaat en vervolgens het altaar waar de bruid en bruidegom staan in beeld brengt. Er verschijnen verschillende shots binnen de kerk, maar Mozart en Constanze worden nooit *closer* dan in een

medium long shot getoond. Echter wanneer Leopold weer in beeld komt, terwijl Wolfgangs *voice-over* klinkt, gebeurt dit met een *close up shot* dat langzaam *uitzoomt* naar een *long shot.* Zo is de kijker meer betrokken bij Leopold dan bij zijn zoon. Ook kan het feit dat de camera *uitzoomt* terwijl Leopold de brief leest symbool staan voor het feit dat Wolfgang zich nu voor het eerst tegen zijn vader keert en hem als het ware verlaat.

Afbeelding 15-16 Long shot van het huwelijk, close up van Leopold

4.9 Catalogus

Afbeelding 17-18 Oude (voice-over) en jonge Salieri, ontroerd door de muziek

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Constanze is – zonder dat haar man daarvan weet – naar Salieri gegaan in de hoop dat hij Mozart aan een baan kan helpen. Ze heeft een map meegenomen met muziek die Mozart heeft gecomponeerd. Vervolgens is er een aantal *cross cuts* met de oude Salieri, die de muziek beschrijft en de jonge Salieri, die de muziek vol ontroering bekijkt en de map met stukken op een gegeven moment op de grond laat vallen.

b. Muziek

Er klinken hier fragmenten uit verschillende muziekstukken:

Concert voor fluit en harp in C-groot KV 299

Symfonie nr. 29 in A-groot KV 201

Concert voor twee piano's KV 365

Sinfonia concertante voor viool en altviool KV 364

Sopraansolo uit het 'Kyrie' van de *Mis in c-klein* KV 427

Zodra Salieri zich ervan bewust wordt dat er muziek in de map zit, begint deze te klinken. De muziek stopt wanneer Salieri de partituren uit zijn handen laat vallen, midden in een cadens die bijna gaat oplossen.

II. Status

1. Beeld

Er zijn wederom geen instrumenten in beeld, alleen de bladmuziek. Waar bij het Adagio uit de ***Serenade in Bes-groot* (II)** in beeld te zien was dat de genoteerde muziek overeenkwam met de muziek die te horen was (4.7), is het hier de vraag of dat wel klopt. Telkens als Salieri

een bladzijde omslaat, klinkt er wel een ander muziekstuk. Niet altijd is ook het notenbeeld daarbij te zien. Het is wel duidelijk dat in ieder geval de suggestie moet worden gewekt dat wat Salieri ziet meteen in zijn hoofd wordt omgezet in klank.

2. Tekst

Weer is het de oude Salieri die beeld en muziek van commentaar voorziet. Deze keer geeft hij geen gedetailleerde beschrijving van één muziekstuk, maar meer een algemene beschrijving van Mozarts muziek die in de map zit.

4. Stijl

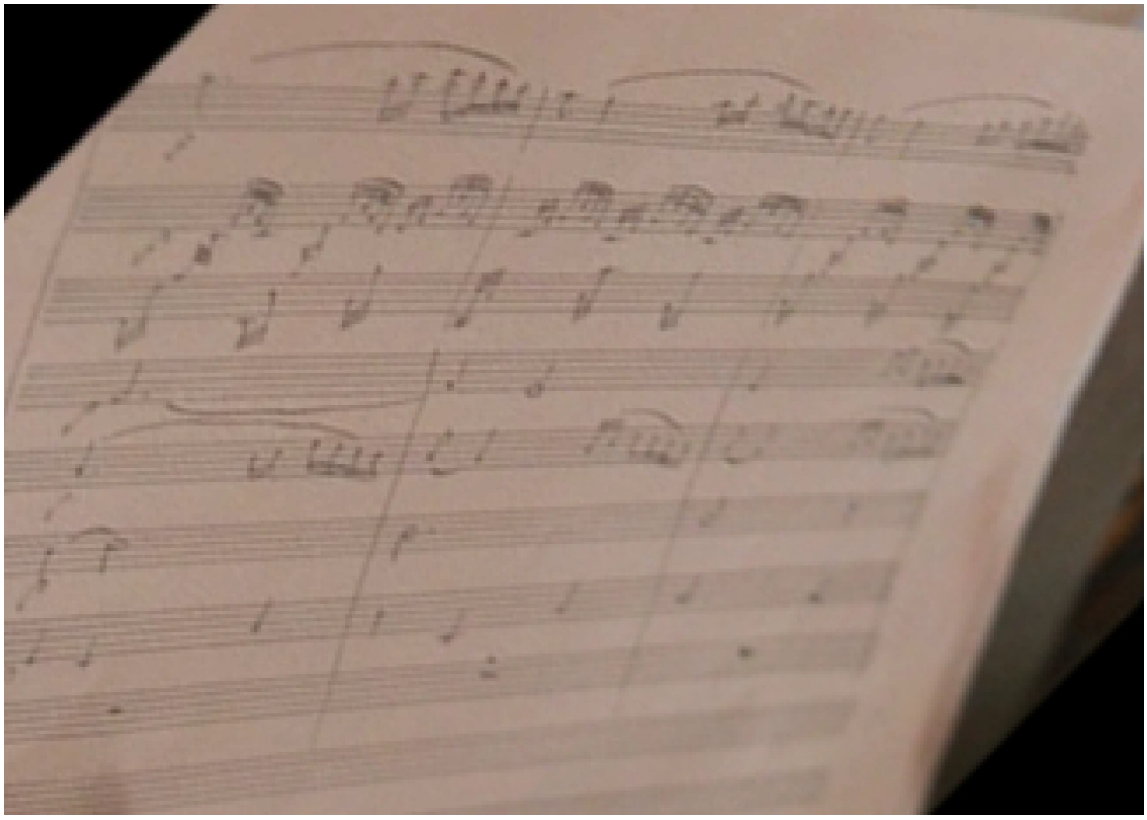
De muziek begint zacht, maar zwelt aan naarmate Salieri emotioneler wordt. Niet alleen wordt het volume dan hoger, maar ook de beweging en het tempo van de verschillende stukken nemen toe.

III. Functie

De muziek wordt hier gebruikt als *internal focalization (depth)*. Hier wordt – nog sterker dan bij het voorbeeld (4.7) uit de ***Serenade in Bes-groot* (II)** – duidelijk dat de muziek in Salieri's hoofd zit. Evenals in dat fragment is er sprake van focalisatie in focalisatie, omdat wederom de oude en de jonge Salieri, *voice-over* en focalisatie, samenvallen. Het wordt duidelijker dat de muziek in Salieri's hoofd zit, doordat de muziek steeds verandert wanneer deze een bladzijde omslaat. Als hij de partituren op de grond laat vallen, blijft er nog even een akkoord in de strijkers nagalmen. Dit geeft aan hoe Mozarts muziek ook in het leven van Salieri blijft nagalmen.

Beeld en geluid werken in dit fragment op verschillende manieren samen. Salieri legt zijn hand op de partituren en vraagt Constanze of het originelen zijn. Wanneer zij dit bevestigt, klinken direct de eerste akkoorden uit het langzame deel van het *Concert voor fluit en harp*. Salieri staat op en bekijkt de muziek met zijn rug naar de camera. Op het moment dat de harp de akkoorden in tweeëndertigsten gebroken begint te spelen en de fluit wordt versterkt door de strijkers, verschijnt er een *close up* van Salieri die zichtbaar geraakt wordt door de muziek. Het opmerkelijkste is dat de partituur in beeld is wanneer de muziek begint te spelen. De klinkende tonen komen echter niet overeen met de noten die in de partituur op het scherm te zien zijn. Figuur 11 laat de muziek zien die tijdens het fragment in beeld wordt gebracht. Het gaat om mm. 17-19 van het Andantino uit het *Concert voor fluit en harp,* de maten die klinken wanneer de *close up* van Salieri in beeld verschijnt. Hoewel dus gesuggereerd wordt dat de klinkende muziek overeenkomt met de muziek in beeld, blijkt dit maar ten dele te kloppen: de klinkende muziek begint drie maten eerder en eindigt een maat

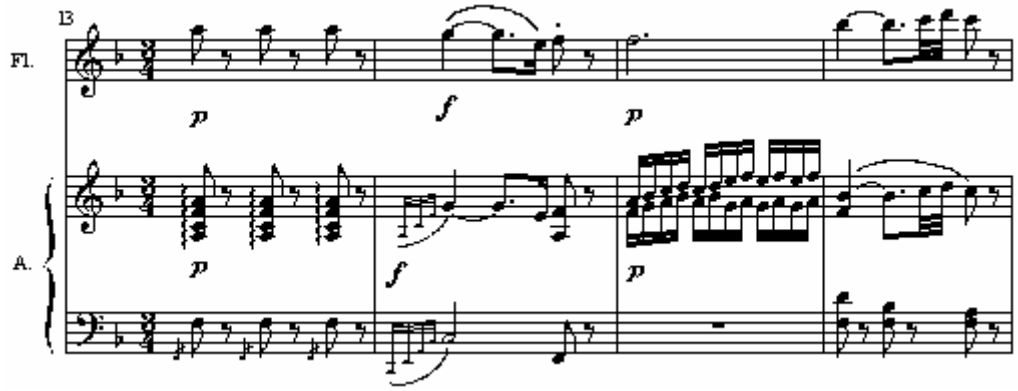
later dan de muziek in beeld. Het is nu juist de muziek van deze partituur die Salieri bekijkt en lijkt te horen.



Afbeelding 19 Andantino uit het Concert voor fluit en harp, mm. 17-19 in beeld

In eerste instantie lijkt er sprake te zijn van *internal focalization (depth)*, maar misschien hoort de kijker wel meer dan Salieri. Het is begrijpelijk waarom de muziek niet begint in maat 17. Het *subito forte* in maat 17 heeft een groter effect wanneer de vier maten die daaraan voorafgaan, eerst klinken. De maten 13-16 hebben een tragere beweging en klinken overwegend zachter dan vanaf maat 17. De maten 13-19 fungeren als een uitgerekte *stinger*. Er is hier niet zozeer sprake van een *sforzando*, maar meer van een *crescendo* in zowel dynamiek, notenwaarde als instrumentatie, dat het plotselinge besef van Salieri onderstreept. Naast de focaliserende functie, krijgt de muziek hier ook de functie van *diegetic narrator*: de muziek vertelt de kijker iets over wat er met Salieri gebeurt. Figuur 12 geeft mm.13-16 van het Andantino weer. De muziek begint aarzelend in mm. 13 - 14: drie *staccato*-akkoorden en een poging tot een *forte*-beweging, die direct wordt afgekapt. Ook Salieri aarzelt, terwijl hij de muziek oppakt. Dan wordt in mm. 15-16 het *piano* hervat, maar ontstaat er spanning door de stijgende beweging in de harp, die in maat 16 bevestigd wordt door de fluit. Zoals de harpnoten stijgen, lijkt ook het besef van Salieri te groeien. In maat 17 is dit besef volledig tot

Salieri doorgedrongen. Op dat moment verschijnt zijn gezicht in *close up* en dan is ook zeker dat de klinkende muziek overeenkomt met de noten die Salieri bekijkt.



Voorbeeld 3 Andantino uit het Concert voor fluit en harp, mm. 13-16

Wanneer de spanning in de muziek afneemt, slaat Salieri om en klinkt de muziek van de *Symfonie nr. 29.* Deze is sneller en heeft meer beweging dan het voorgaande stuk. Vrijwel meteen na de inzet klinkt de *voice-over* van Salieri: “Astounding!” De *voice-over* klinkt hard en plotseling. Vervolgens komt weer de oude Salieri in beeld. Zijn opwinding over de schoonheid van Mozarts muziek wordt benadrukt door het stuk dat volgt: het *Concert voor twee piano’s* KV 365. Dit klinkt bewogen, met veel gebroken akkoorden en staat – in tegenstelling tot de twee eerdere stukken – in mineur. De spanning van het snelle tempo wordt daarna afgebouwd met de *Sinfonia concertante voor viool en altviool* KV 364, om te eindigen met de langzame sopraansolo uit het ‘Kyrie’ van de *Mis in c-klein* KV 427. Hoewel het tempo afneemt, lijkt de spanning te stijgen in de intensiteit van de klank. Deze intensiteit wordt versterkt door de *voice-over* die zegt dat de muziek perfect is en dat elke noot precies op de juiste plek lijkt te staan. Wat betreft het beeld draait alles in dit fragment om Salieri. Er zijn voortdurend *crosscuts* met zijn oude en jonge versie. Constanze is alleen even in beeld als de muziek net begint en op het moment dat Salieri de map uit zijn handen laat vallen. Voor de rest van de tijd zijn er steeds een *close ups* van de jonge of de oude Salieri en twee keer is er een *eyeline match* van boven de schouder van de jonge Salieri terwijl deze de partituren bekijkt. De focalisatie ligt hier zowel in beeld als geluid erg sterk bij Salieri. Daarbij is de oude Salieri de diëgetische verteller van de dieptefocalisatie van de jonge Salieri.

4.10 ‘Qui tollis’ uit *Mis in c-klein* KV 427

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Constanze is op verzoek van Salieri ’s avonds teruggekomen met de partituren. Salieri heeft haar duidelijk gemaakt dat hij bepaalde dingen van haar verlangt in ruil voor zijn hulp. Constanze kleedt zich uit, maar Salieri luidt de bel voor zijn bediende en verlaat zelf de kamer. Op het moment dat Salieri de bel luidt, stopt de muziek.

b. Muziek

Het ‘Qui tollis’ uit de *Mis in c-klein* KV 427, maat 3, tweede kwart, t/m maat 11, derde kwart.

II. Status

1. Beeld

Constanze laat de partituren op de grond vallen. Op dat moment begint de muziek. Het is echter onduidelijk of de noten overeenkomen met de klinkende muziek. Ook is het onduidelijk of er een personage is dat de muziek intern kan horen.

III. Functie

In principe kan de muziek in dit fragment worden beschouwd als nondiëgetische verteller. Ze verklankt als het ware de spanning tussen Constanze en Salieri. Ook geeft de tekst – “qui tollis peccata mundi” (“die de zonden van de wereld draagt”) – aan dat er een zonde wordt begaan. Het ‘Qui tollis’ is intens en zwaar en is representatief voor Salieri’s gemoed. De muziek geeft dus tegelijkertijd commentaar op de situatie en schetst de *mood* van Salieri.

Het komt echter door de bel dat deze beoogde functie – die de muziek in eerste instantie heeft – in twijfel kan worden getrokken. Op het moment dat Salieri de bel luidt, stopt de muziek abrupt. Eerst fungeerde de muziek nog als nondiëgetische *soundtrack*, maar omdat deze zo direct reageert met de diëgetische klank van de bel, is het mogelijk dat de muziek een interne focalisatie van Salieri of Constanze vormt.

Het ligt in de lijn van de film dat de auditieve focalisatie van Salieri is. In het fragment wordt ook meer de spanning van Salieri in beeld gebracht, waardoor de kijker meer betrokken raakt bij hem. Constanze is steeds in een *medium long shot* in beeld, terwijl Salieri een *medium shot* krijgt. Daarbij is hij ook meer zichtbaar ontdaan door de gebeurtenis. Een andere reden om de focalisatie bij Salieri te leggen, is het feit dat de partituren aan het begin van het

fragment op de grond vallen. Een *shot* van Salieri volgt op het *shot* van de partituren. Of de muziek nu wel of niet gelijk is met die in de partituur, er gaat wel muziek klinken. En Salieri staat meer in contact met de muziek dan Constanze.

Een reden om aan te nemen dat de focalisatie bij Constanze ligt, is dat ze in de volgende scène van de film huilend op bed ligt en er een instrumentaal fragment uit de *Mis in c-klein* klinkt, alsof het voorval met Salieri eerder die avond zich steeds in haar hoofd blijft herhalen. Het is een minder aannemelijke mogelijkheid, vooral omdat het de enige keer zou zijn waarop de focalisatie bij Constanze ligt, maar het is niet onmogelijk. In dit fragment is het dus zeer lastig te zeggen of en zo ja bij welk personage er sprake is van focalisatie.

Afbeelding 20-21 Medium long shot Constanze, medium shot Salieri

4.11 *Pianoconcert in Bes-groot* KV 450 / *Don Giovanni*-akkoord (II)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart loopt vrolijk over straat, nadat hij een potentiële leerlinge heeft afgewezen. Als hij zijn huis binnenkomt, blijft hij verrast staan als blijkt dat Leopold Mozart voor hem staat.

b. Muziek

Pianoconcert in Bes-groot KV 450, eerste deel.

De 'Commendatore-scène' uit *Don Giovanni* KV 527, akte II, scène XV, mm. 1-4.

II. Status

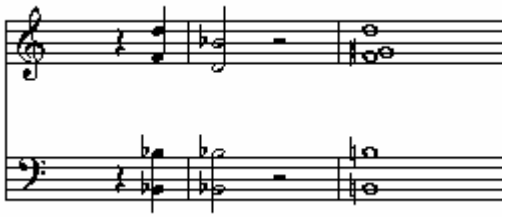
Volgens het model van Van der Lek is de muziek nondiëgetisch. Muziekinstrumenten of andere bronnen waar de muziek vandaan kan komen, zijn niet in beeld te zien, noch op dit moment in het verhaal te plaatsen. Toch is het goed mogelijk dat er sprake is van interne diëgetische muziek.

III. Functie

Ook in dit fragment kunnen er meerdere functies aan de muziek worden toegeschreven. Allereerst kan de muziek op het vlakste niveau worden gezien als de bepaler van de *mood.* Als Mozart over straat huppelt, klinkt er vrolijke muziek. Wanneer hij zijn vader ziet, klinkt het dreigende *Don Giovanni*-akkoord. Hier gaat het 'mis' voor wat betreft de *mood*, want hoewel het akkoord duister en dreigend klinkt, lijkt Mozart blij met het weerzien van zijn vader. Er is hier dus meer aan de hand.

Een andere mogelijkheid is dat de muziek een *internal focalization (depth)* is van Mozart. In de scène voorafgaand speelde hij het thema uit het *Pianoconcert in Bes-groot* voor een potentiële leerlinge. Mozart heeft het huis van het meisje op hoge poten verlaten omdat hij zich beledigd voelt door haar vader. Nu Mozart zichtbaar opgelucht over straat loopt, klinkt dezelfde melodie, deze keer begeleid door een orkest. Het is dus mogelijk om dit fragment te zien als een interne focalisatie van Mozart: de muziek die hij voor zijn leerlinge speelde, is in zijn hoofd blijven hangen. Als hij dan thuiskomt en daar zijn vader aantreft, schrikt hij en hoort hij van binnen het *Don Giovanni*-akkoord. Hoewel Mozart zich blij voordoet, krijgt de kijker de informatie dat hij eigenlijk bang en geschrokken is. De muziek vertelt hier dus iets anders dan het beeld. Ook de verbinding tussen het slotakkoord van het

Pianoconcert in Bes-groot en het *Don Giovanni*-akkoord benadrukt het schrikeffect: het pianoconcert eindigt op I in Bes-groot (bes-d-f), terwijl het *Don Giovanni*-akkoord begint op (VII 6/5) voor V in d-klein (b-d-f-gis). De overgang is op zich niet al te schokkend, met een toevoeging van de herstelde b en de gis. De d in het *Don Giovanni*-akkoord is echter in de balans van het akkoord erg sterk aanwezig. Daardoor klinkt het akkoord veel meer als een d-mineurakkoord. Het pianoconcert eindigt melodisch met een sprong van de terts naar de prime, dus d-bes. Wanneer het *Don Giovanni*-akkoord op dit slot volgt, lijkt het alsof de melodie weer terugspringt naar de d. Zo komt een melodie die al tot stilstand was gekomen, weer in beweging.



Voorbeeld 4 Verbinding Pianoconcert in Bes-groot en het Don Giovanni-akkoord

Daarnaast kan aan de muziek in dit fragment – net als in het voorbeeld (4.1) uit ***Don Giovanni*-akkoord (I)** – ook de functie van allusie worden toegekend. De muziek herinnert niet meer alleen aan de opera *Don Giovanni*, maar ook aan het begin van de film. Waar Salieri aan het begin van de film “Mozart!” riep, is het nu Mozart zelf die “Papa!” roept. Daarmee creëert de film het beeld van de Commendatore als vaderfiguur.

Ook wordt er in het beeld een groot contrast gecreëerd tussen het *Pianoconcert* en het *Don Giovanni*-akkoord: als Mozart over straat loopt, is het licht, maar in de hal van zijn huis is het donker. Daarbij komt dat de straat van boven wijd in beeld komt en Leopold van beneden wordt getoond. Daarnaast is de drukte van de straat dynamisch, zoals het *Pianoconcert*, en Leopold is statisch, zoals het *Don Giovanni*-akkoord.

Afbeelding 22-23 Lichte, wijde straat en een donkere Leopold

4.12 ‘Ah, tutti contenti’ uit *Le nozze di Figaro* KV 492

Afbeelding 24 Mozart componeert op de biljarttafel

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart zit te componeren op de biljarttafel in zijn werkkamer. Constanze roept hem omdat er een meisje voor de deur staat. Het is Lorl, het dienstmeisje dat Salieri installeert om de Mozarts te kunnen bespioneren. Constanze wil haar graag aannemen, maar Leopold Mozart is het daar niet mee eens. Terwijl hij met zijn schoondochter staat te ruziën, keert Wolfgang terug naar zijn werkkamer en gaat door met componeren.

b. Muziek

‘Ah, tutti contenti’ uit *Le nozze di Figaro* KV 492.

II. Status

1. Beeld

De partituur waar Mozart aan werkt, is in beeld te zien. Verder is er niets dat kan doen vermoeden dat de muziek hier volgens de methode Van der Lek diëgetisch is. Wel is het mogelijk dat de muziek intern diëgetisch is.

III. Functie

De muziek kan in dit fragment worden gezien als bepaler van de *mood*: de muziek is rustig en ook Mozart zit rustig te componeren. Het is echter ook goed mogelijk om de muziek als interne dieptefocalisatie te beschouwen. De muziek stopt precies op het moment dat Constanze haar man roept en Mozart omkijkt, en begint pas weer als hij teruggaat naar zijn

kamer. De geluiden van de kibbelende Constanze en Leopold verdwijnen naar de achtergrond en het 'Ah, tutti contenti' begint weer te klinken. De camera brengt Mozart in beeld als een *character* waarbij verder geen sprake is van visuele focalisatie. Maar de muziek werkt wel focaliserend. Dit idee van *internal focalization (depth)* in de muziek wordt tevens bevestigd door Tom Hulce, die in de film Mozart speelt. In een interview zegt hij:

> A real challenge were the brief scenes where you see me writing music with one hand while caroming billiard balls off the cushions of the table with the other. We did endless takes of that scene. I was determined to be accurately writing the music you hear on the track.[67]

[67] Hulce in Tibbetts 2004: 172.

4.13 Commendatore-scène uit *Don Giovanni* KV 527 (III)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart komt uitgelaten lachend thuis met een aantal vrienden. Constanze heeft bezoek van twee mannen uit Salzburg. Ze vertelt Mozart dat zijn vader is overleden. Meteen daarop komt het portret van Leopold in beeld en vervolgens de voorstelling van *Don Giovanni*. De beelden van deze opvoering worden gecombineerd met beelden van de oude Salieri.

b. Muziek

De 'Commendatore-scène' uit *Don Giovanni* KV 527, akte II, scène XV.

II. Status

1. Beeld

De zangers, het orkest en Mozart als dirigent zijn in beeld.

2. Tekst

De oude Salieri geeft commentaar bij de uitvoering.

3. Formele positie

Het is evident dat de musici op het toneel ook de muziek voortbrengen.

4. Stijl

De uitvoering klinkt alsof deze in een theaterzaal plaatsvindt.

5. Congruentie van beeld en muziek

De muziek klinkt zoals het beeld doet verwachten. Het kan hier echter niet onvermeld blijven dat de acteurs in deze scène erbarmelijk slecht *playbacken* en dat dit de scène minder geloofwaardig maakt.

III. Functie

In dit fragment kent de muziek vele functies. Ten eerste is er het *Don Giovanni*-akkoord, waarmee de scène begint. Als Mozart hoort dat zijn vader is overleden, volgt er een *shot* van diens portret en klinkt het *Don Giovanni*-akkoord. Op dat moment is er sprake van *internal focalization (depth)* van Mozart, omdat het akkoord eerder – in ***Don Giovanni*-akkoord (II)** – ook al aan zijn vader werd gekoppeld. Toen was er ook sprake van interne dieptefocalisatie. Tegelijkertijd is de muziek een allusie van de keren dat het akkoord al eerder in de film klonk en deze keer staat ze ook werkelijk symbool voor de dood. Omgekeerd is het akkoord met

terugwerkende kracht tevens een allusie voor de eerdere momenten waarop het in de film klonk. Ook de kijker die het verhaal van *Don Giovanni* nog niet kende, kan het na dit fragment koppelen aan de keren dat het eerder in de film klonk en aan de keren dat het nog zal klinken. Daarnaast geeft de muziek ook de stemming weer van het moment waarop Mozart het nieuws verneemt.

Ten tweede blijkt de muziek te fungeren als *bridge* voor de daadwerkelijke operascène. Op dat moment maakt de interne focalisatie van Mozart plaats voor de diëgetische functie van de muziek als opera. Maar dan klinkt de *voice-over* van de oude Salieri en niet veel later verschijnt deze ook in beeld. Dan verandert de muziek weer in een interne dieptefocalisatie. Maar deze keer hoort deze niet bij Mozart, maar bij Salieri. Terwijl afwisselend de opera en de oude Salieri in beeld zijn, blijven de muziek en de *voice-over* van Salieri klinken. Dan blijkt dat het hele fragment vanaf het *Don Giovanni*-akkoord een herinnering van Salieri is. Hoewel de focaliseert met Mozart en later met Salieri blijft het beeld alleen de *characters* tonen en niet hun interne wereld. Zelfs wanneer het portret van Leopold in beeld verschijnt, kan dat niet worden gezien als een *eyeline match* of een andere vorm van focalisatie. Wel wordt duidelijk dat gestalte van Don Giovanni overeenkomt met die van Leopold: gekleed in een zwarte cape met een dreigend masker voor het gezicht.

Het opmerkelijkste aan de muziek bij dit fragment is echter dat de balans in het *Don Giovanni*-akkoord anders is dan in de twee voorgaande keren dat het klonk. Toen was vooral de d in het akkoord sterk aanwezig. In dit fragment is de f duidelijker te horen. Hieruit kan al worden opgemaakt dat de muziek in dit fragment een andere functie heeft dan de voorgaande keren. De bron van het akkoord is een diëgetische, en het is niet een toegevoegd geluid zoals in de andere voorbeelden.

4.14 *Pianoconcert in d-klein* KV 466 / *Don Giovanni*-akkoord (IV)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Een man loopt een winkel uit met een grote doos. De omgeving is te herkennen als de winkel waar Wolfgang, Constanze en Leopold eerder in de film naartoe ging om kleren te lenen voor een gemaskerd bal. Het blijkt dat de man hetzelfde masker heeft meegenomen als Leopold tijdens het gekostumeerd bal droeg. Er volgens *cross cuts* met Mozart die zit te componeren en wordt gestoord als er iemand op de deur klopt. Voor de deur staat de man met het masker.

b. Muziek

Pianoconcert in d-klein KV 466, eerste deel.

De 'Commendatore-scène' uit *Don Giovanni* KV 527, akte II, scène XV, mm. 1-2.

II. Status

Er is niets in beeld of tekst dat doet vermoeden dat de muziek diëgetisch is. Er kan dus worden aangenomen dat de muziek in dit fragment nondiëgetisch is. In geval van het *Don Giovanni*-akkoord kan worden gesteld dat de muziek intern diëgetisch is.

III. Functie

De muziek van het *Pianoconcert* dient hier volledig als *soundtrack.* Eerst klinkt deze vrij rustig, met het beeld van een besneeuwde straat. Zodra er een shot van het interieur van de winkel verschijnt, komt de muziek in beweging. Vervolgens wordt er ge-*crosscut* met beelden van een componerende Mozart. Wanneer hij in beeld is, klinkt de muziek weer rustiger. De muziek geeft hier dus aan dat Mozart rustig zit te werken, maar dat er ondertussen iets spannends gebeurt met de man die het masker heeft besteld.

Men kan zich afvragen of er geen sprake kan zijn van interne focalisatie met Mozart. Hij zit immers te componeren en het is mogelijk dat dat wat hij componeert ook te horen is. Een argument volgens de bepleiters van historische correctheid zou zijn dat het *Pianoconcert in d-klein* eerder is ontstaan dan *Le nozze di Figaro* en *Don Giovanni.* Beide composities zijn in de film al gecomponeerd. Dat maakt het zeer onwaarschijnlijk dat de muziek die Mozart in dit fragment schrijft ook de muziek is die kijker te horen krijgt. Daarbij is het grote verschil met het voorbeeld uit **'Ah, tutti contenti'** (4.12) dat de muziek ook doorgaat als Mozart opstaat om de deur te openen. Ook het beeld focaliseert niet met Mozart. De camera brengt

hem en de gemaskerde man als *characters* in beeld. In de deuropening is er een *shot* dat Mozart in beeld brengt vanuit het standpunt van de gemaskerde man en andersom is er een *shot* dat de gemaskerde man vanuit het standpunt van Mozart ziet. In beide gevallen is er echter geen sprake van een *eyeline match* of een *point of view* maar eerder van de camera als personage dat naast het kijkende personage staat.

Omdat het *Don Giovanni*-akkoord inmiddels voor de vierde keer klinkt, is het veel aannemelijker om te vermoeden dat de muziek wel voor interne focalisatie zorgt. De twee voorgaande keren kon dit namelijk ook worden geconstateerd. Er kan zelfs langzamerhand al worden gesproken van een *Leitmotiv*, waarbij het *Don Giovanni*-akkoord symbool staat voor de door zijn zoon gevreesde Leopold Mozart. En waar het in de twee eerdere voorbeelden nog mogelijk was dat de allusie niet door iedereen werd begrepen, omdat het verhaal van Don Giovanni niet bekend was, is er nu weinig twijfel meer over mogelijk: de gemaskerde man komt Mozart halen voor de hel, net zoals de Commendatore Don Giovanni kwam halen.

In dit fragment klinkt alleen het eerste akkoord: (VII 5/6) voor V, die in dit geval niet komt. Net als bij de twee voorgaande keren heeft het *Don Giovanni*-akkoord meerdere functies dan alleen die van het bewerkstelligen van interne focalisatie. Juist omdat de muziek van het *Pianoconcert in d-klein* de stemming weergeeft, en precies stopt bij het *Don Giovanni*-akkoord kan ook dit akkoord weer als aangever voor de *mood* worden gezien. De balans in het akkoord ligt zo dat de functie van het akkoord meer klinkt als een I dan een (VII 5/6) voor V. De d wordt in het akkoord veel meer aangezet dan de overige tonen. Hierdoor klinkt het eigenlijk als het slotakkoord van het eerste deel uit het *Pianoconcert*, dat immers ook in d-klein staat. Het is echter opmerkelijk dat het *Don Giovanni*-akkoord een fractie te vroeg komt ten opzichte van de cadens van het *Pianoconcert*. Dit versterkt het plotselinge schrikeffect, omdat het akkoord eerder komt dan de natuurlijke lijn van het pianoconcert doet vermoeden. Temeer omdat in het voorbeeld (4.13) uit ***Don Giovanni* (III)** de muziek van het eerste deel uit het *Pianoconcert in Bes-groot* eerst nog de gelegenheid kreeg om af te ronden voordat het *Don Giovanni*-akkoord klonk.

4.15 'Introitus' uit *Requiem* KV 626 (I)

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De gemaskerde man vraagt Mozart een requiem, een dodenmis, te componeren. Mozart twijfelt, maar als de man hem een beurs met geld overhandigt, stemt Mozart toe. De man gaat weg en Mozart kijkt hem na tot deze de straat uitgelopen is.

In een volgend *shot* verschijnt de oude Salieri in beeld die vertelt over zijn plan om Mozart te vermoorden en zich de muziek van het *Requiem* toe te eigenen. Op dat moment wordt ook duidelijk dat Salieri de gemaskerde man is.

b. Muziek

'Introitus' uit *Requiem* KV 626, mm. 1-7 en mm. 8-13, mm. 43-46.

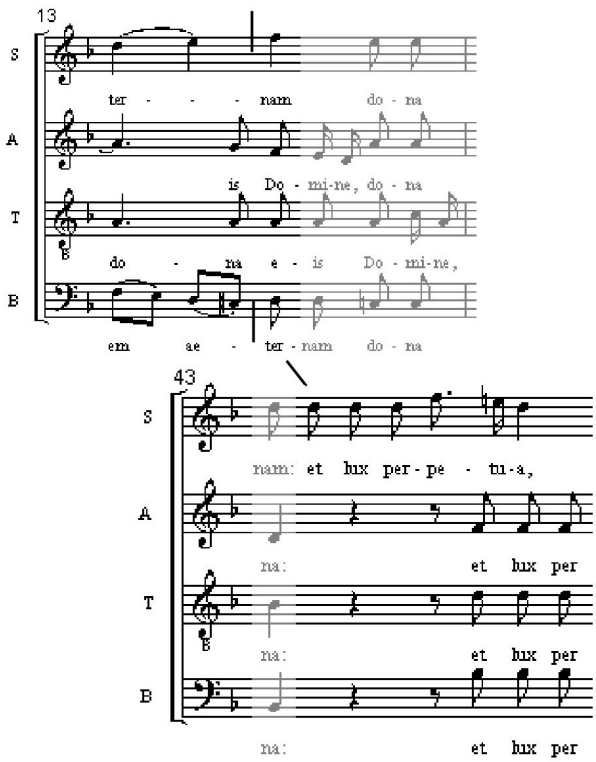
II. Status

2. Tekst

Salieri spreekt over de muziek van het *Requiem*.

III. Functie

Op het moment dat Mozart de zak met geld aanvaardt, begint de muziek te klinken. Deze kan worden gezien als interne dieptefocalisatie met Mozart: zodra hij de opdracht van de gemaskerde man aanneemt, begint de muziek voor het *Requiem* gestalte te krijgen in zijn hoofd. De muziek stopt op de eerste tel van maat 8. Daarna volgt het beeld van de oude Salieri. Die vertelt de priester hoe hij Mozarts *Requiem* wil stelen. Hij spreekt over diens begrafenis en de muziek die zal worden gespeeld. Daar gaat de muziek verder waar ze gestopt was, in maat 8. Ook hier is er sprake van *internal focalization (depth),* maar dit keer met Salieri. De muziek begint zacht en zwelt aan naarmate Salieri gepassioneerder spreekt. De muziek is hierbij wel aangepast om het drama kracht bij te zetten. De derde tel van maat 13 wordt omgezet naar de eerste tel van maat 43. Hierdoor lijkt het of maat 8 uit twee kwarten bestaat in plaats van uit vier:



Voorbeeld 5 Overlapping van maat 13 naar maat 43

Melanie Lowe ziet dit moment als een belangrijk punt in de film. De muziek zorgt naast interne focalisatie ook voor een andere betekenis:

> This is the moment that viewers learn of the event that will lead to the end of both Mozart the character and *Amadeus* the film. […] *this* music, used at *this* point in *this* film, seems to communicate clearly and directly its message: in the music and text of Mozart's Requiem reside death, grief, and tragedy. Most viewers, I would surmise, even those who are unfamiliar with the piece before seeing *Amadeus*, receive this message clearly and directly. […] the Requiem comes to signify more than just the end of Mozart; it's the end of the *film.* […] the music of Mozart's Requiem acquires an extramusical cinematic meaning: the beginning of the end.[68]

Dit moment lijkt inderdaad een keerpunt in de film. Niet alleen maakt het *Don Giovanni*-akkoord plaats voor het *Requiem*, maar ook is er een verschuiving van de vaderfiguur: van Leopold naar de gemaskerde man. Voor Mozart vallen die twee samen en Salieri is zich daarvan bewust. Dit is ook het moment waarop Salieri weer meer de touwtjes in handen lijkt te krijgen omdat hij Mozart langzaam afhankelijk van hem maakt.

[68] Lowe 2002: 109.

4.16 'Dies irae' uit *Requiem* KV 626

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart zit te componeren in zijn werkkamer. Er wordt op de deur geklopt, maar hij doet niet open. Constanze moet hem een paar keer roepen voordat hij doorheeft dat er iemand aan de deur staat.

b. Muziek

'Dies irae' uit het *Requiem* KV 626. De muziek stopt plotseling als Constanze voor de zoveelste keer Mozarts naam heeft geroepen en hij verwilderd opkijkt.

II. Status

Er is niets dat aantoont dat de muziek diëgetisch is. Omdat de kijker weet dat Mozart componist is, en hij in beeld aan het schrijven is, ligt het voor de hand dat hij componeert. De muziek kan hier intern diëgetisch zijn.

Afbeelding 25 Mozart kijkt verschrikt op

III. Functie

De kijker wordt hier verrast door de muziek. In eerste instantie lijkt het of de muziek nondiëgetisch is en dus als *soundtrack* fungeert. Het fragment begint met een *shot* van het schilderij van Leopold Mozart. Het lijkt alsof de muziek symbolisch parallel loopt met het beeld. De muziek geeft de *mood*, de sfeer, aan en is heftig en *forte*. We zien Mozart druk schrijven. Pas als hij verschrikt opkijkt en dan ook abrupt de muziek stopt, wordt duidelijk

dat deze blijkbaar in Mozarts hoofd heeft geklonken en dat het de klinkende muziek is die hij waarschijnlijk aan het noteren was.

Omdat in het voorbeeld uit ***Le nozze di Figaro*** (4.12) al op een zelfde soort manier wordt getoond dat de klinkende muziek overeenkomt met de muziek die Mozart in zijn hoofd heeft, wordt dit fragment gemakkelijk als *internal focalization (depth)* geïnterpreteerd. Het grote verschil is echter dat het fragment uit het 'Dies irae' begint met een *close up* van het schilderij van Leopold Mozart. Daardoor lijkt de muziek in het fragment aanvankelijk een *external narratorship.* De kijker ziet nog niet meteen Mozart zitten waardoor er meer afstand met zijn personage wordt gecreëerd. Het lijkt alsof de beelden en de muziek een soort overzicht geven van de situatie. Pas als Mozart in beeld komt, wordt duidelijk dat de muziek ook aan hem gekoppeld kan worden. Hij is heftig aan het schrijven en dus vertelt de muziek de kijker dat met heftige klanken. Als de muziek stopt wanneer Mozart verstoord opkijkt, kan zelfs worden gezegd dat de muziek stopt omdat ook het heftige schrijven is gestopt. De muziek geeft dan een *mood* aan. Mozart voelt zich opgejaagd en doet zijn uiterste best het *Requiem* zo snel mogelijk af te maken. Daarnaast staat de muziek ook symbool voor:

heftige muziek = heftig schrijven, geen muziek = stoppen met schrijven

Toch is het aannemelijker dat er in dit fragment uiteindelijk sprake is van *internal focalization (depth)* met Mozart. En zo kan worden gesteld dat dit fragment in één klap van het ene vertelniveau in het andere vertelniveau – dat zeven lagen verder ligt – valt: van een aanvankelijk *external narratorship* naar een *internal focalization.* En over die twee lagen ligt de narratieve functie van *mood,* die de sfeer van het fragment aangeeft.

4.17 Ouverture *Die Zauberflöte* KV 620 / *Don Giovanni*-akkoord (V)

Afbeelding 26 De gemaskerde man

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Lorl doet volledig overstuur verslag van wat er zich in het huis van Mozart afspeelt. Ze vertelt Salieri dat hij bezig is met het componeren van een opera. Dan komt Mozart in beeld. Hij stopt juist met werken en staat op om een kijkje te nemen in de slaapkamer, waar Constanze en zijn zoon liggen te slapen. Weer in de woonkamer begint Mozart te dansen en hij richt zich oneerbiedig tot het portret van Leopold. Wanneer er op de deur geklopt wordt, doet Mozart open en komt hij wederom oog in oog te staan met de gemaskerde man.

b. Muziek

Ouverture uit *Die Zauberflöte* KV 620.

De 'Commendatore-scène' uit *Don Giovanni* KV 527, akte II, scène XV, mm. 1-2.

II. Status

De muziek kan worden gezien als intern diëgetisch.

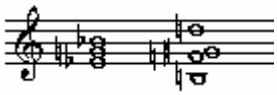
III. Functie

De muziek dient in dit fragment allereerst als *bridge* tussen de scène in Salieri's kamer en die in Mozarts huis. Op het moment dat Lorl zegt dat Mozart aan een opera werkt, begint de muziek van de ouverture van *Die Zauberflöte*. Mozart zit wel te componeren, maar stopt hier net mee als hij in beeld verschijnt. Toch is het mogelijk om deze hele scène als intern

focaliserend te interpreteren, zelfs als Mozart is gestopt met schrijven. Dit komt doordat in de voorgaande scènes wel duidelijk werd dat de muziek bij de focalisatie van Mozart hoorde. Bovendien is het opmerkelijk dat de muziek verandert van rustig naar snel en vrolijk op het moment dat Mozart begint te dansen, en dat de muziek wordt afgekapt door het *Don Giovanni*-akkoord als de man met het masker voor de deur staat.

Zeker is dat de muziek de *mood* van het fragment beschrijft: van rustig, naar vrolijk spottend, naar geschrokken. Daarbij lijkt muzikaal gezien de schok groter dan de eerdere keren dat het *Don Giovanni*-akkoord werd gebruikt. Dit komt omdat de ouverture van *Die Zauberflöte* in Es-groot (es-g-bes) staat en deze plots wordt beëindigd met het verminderd kwintsextakkoord van het *Don Giovanni*-akkoord: gis-b-d-f. Er zitten dus totaal geen overlappende tonen in de twee akkoorden. Dit geeft het moment extra dissonantie en het vormt een grotere schok dan in de voorgaande gevallen.

In het voorbeeld uit **'Dies irae'** (4.16) werd er ook op de deur geklopt. Toen wilde Mozart niet opendoen, omdat hij dacht dat het de gemaskerde man was. Het gebonk op de deur bleef maar aanhouden en uiteindelijk deed Constanze open. Het bleek Emanuel Schikaneder, de librettist van *Die Zauberflöte*. De gecreëerde spanning werd losgelaten. In dit fragment wordt echter nauwelijks spanning gecreëerd. De muziek is vrolijk, Mozart doet direct de deur open. Des te groter is het schrikeffect als de akkoorden zo haaks op elkaar staan. Tijdens Mozarts dansen wordt er heel kort *ingezoomd* op het schilderij van Leopold. Dit korte *shot* staat symbool voor het feit dat hij nu geen macht meer over zijn zoon heeft. Niets blijkt minder waar als Mozart de deur opendoet voor de gemaskerde man die hij als de geest van zijn vader ziet. Ook worden hier nogmaals de gelijkenissen met van de gemaskerde man met de Commendatore benadrukt. Niet alleen het uiterlijk maar ook het aanhoudende gebonk op de deur is gelijk.



Voorbeeld 6 Verbinding tussen Die Zauberflöte en het Don Giovanni-akkoord

4.18 ‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626 / *Die Zauberflöte* KV 620

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart en Constanze hebben ruzie. Zij vraagt hem verder te gaan met het *Requiem* en valt in slaap terwijl hij werkt. Mozart sluipt stiekem weg om in de hut van Schikaneder verder te gaan met *Die Zauberflöte*. In de ochtend keert hij al strompelend terug naar huis over een besneeuwde straat.

b. Muziek

‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626, mm. 1-12, 15-22.

Verschillende delen uit *Die Zauberflöte* KV 620.

II. Status

Het ‘Rex tremendae’ komt twee keer voor en is beide keren nondiëgetisch. Over *Die Zauberflöte* kan met betrekking tot de diëgese meer gezegd worden.

1. Beeld

Mozart zit achter het klavier en verschillende mensen om hem heen zingen mee.

2. Tekst

Er wordt niet over de muziek gesproken.

3. Formele positie

Beeld en geluid kunnen in dit fragment aan elkaar worden gekoppeld.

4. Stijl

De stemmen klinken schreeuwerig, als op een feest waar iedereen uitgelaten is.

5. Congruentie van beeld en muziek

De congruentie van beeld en muziek komt hier geloofwaardig over.

III. Functie

Als Mozart tegen Constanze zegt dat ze weer moet gaan slapen, begint het ‘Rex tremendae’. Mozart is dan nog niet aan het schrijven. De muziek kan worden gezien als een interne focalisatie van Mozart: in zijn hoofd klinkt dit deel van het *Requiem.* Tegelijkertijd kan de muziek ook de situatie tussen Constanze en Mozart weergeven: ze hebben ruzie en op het dramatische hoogtepunt daarvan begint de muziek. De *hard cut* naar de scène waarin men feestend delen uit *Die Zauberflöte* zingt, staat dan in contrast met de tweede keer dat het ‘Rex

tremendae' klinkt. Deze keer als *fade in* op de muziek van *Die Zauberflöte*. De muziek geeft hier commentaar op de situatie. Hoewel Mozart zogenaamd plezier maakt met muziekvrienden, blijft op de achtergrond het *Requiem* meespelen. Hoewel de inzet van het 'Rex tremendae' ook als *bridge* kan dienen voor de scène waarin Mozart verzwakt over straat loopt, gaat Kurowska verder en ziet ze dit moment in de film als een *internal focalization (depth)*:

> […] Mozart leaves the sleeping Constanze and his work on the *Requiem* and goes to a party at Schikaneder's cottage. He amuses the drunken company by playing and singing fragments from *The Magic Flute*, but he cannot drown out his feeling of guilt for having left his wife and his work to go out and carouse. Although he starts to sing louder and louder, the sombre choir of "Rex Tremendae" gradually overshadows the joyful *Magic Flute* overture. This use of music is another example of a cinematic technique through which complex ideas can be expressed entirely without words.[69]

Afbeelding 27 Feest bij Schikaneder

[69] Kurowska 1998: 44.

4.19 ‘Der Hölle Rache’ uit *Die Zauberflöte* KV 620

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Constanze heeft Mozart verlaten en hij gaat haar zoeken bij haar moeder. Frau Weber is woedend op Mozart en vertelt hem dat Constanze op haar aanraden bij hem is weggegaan. Ze noemt hem een egoïst en er volgt een scheldkanonnade. Mozart lijkt niet te luisteren, maar plots kijk hij op. Er wordt ingezoomd op Frau Weber en dan verschijnt de operavoorstelling in beeld.

b. Muziek

Aria ‘Der Hölle Rache’ uit *Die Zauberflöte* KV 626, maat 26 tot het einde van de aria.

II. Status

1. Beeld

In eerste instantie spreekt Frau Weber, maar naarmate het fragment vordert, lijkt het steeds meer alsof ze zingt. Wanneer het beeld verspringt naar de theaterzaal verschijnt na enige tijd ook het orkest in beeld.

2. Tekst

Er is niets in de tekst dat verwijst naar de muziek.

3. Formele positie

Het is duidelijk dat beeld en geluid bij elkaar horen, maar het werkt ook vervreemdend dat Frau Weber spreekt en tegelijkertijd de zangstem van de Königin der Nacht klinkt. Als het beeld van het theater en het orkest verschijnt, komen beeld en klank beter overeen.

4. Stijl

De muziek begint zacht en *fade in* tot normale sterkte, terwijl de spreekstem van Frau Weber juist wegvalt en overstemd wordt door de zangstem.

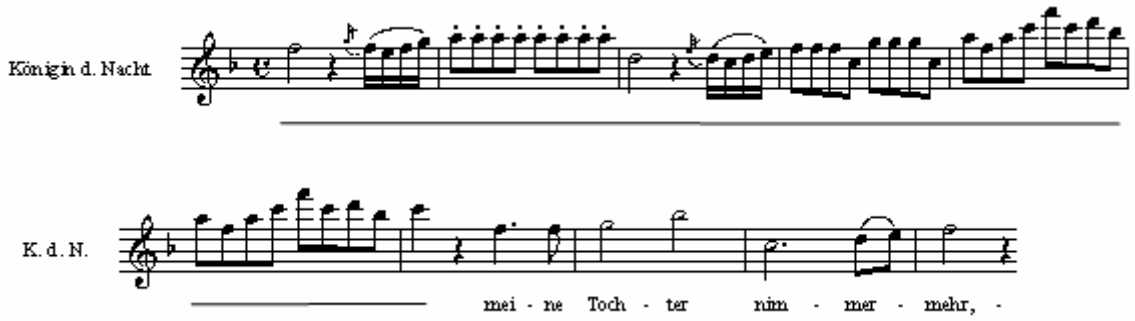
5. Congruentie van beeld en muziek

Hoewel Frau Weber wel een hoge stem heeft, is de congruentie wanneer de zangstem begint te klinken niet zo groot. Immers, terwijl Frau Weber spreekt, is er een zangstem te horen. Pas als de Königin der Nacht in beeld verschijnt, wordt de congruentie weer groter.

III. Functie

De muziek in dit fragment heeft verschillende functies. Allereerst is er de *internal focalization (depth)* met Mozart. Eerst lijkt hij weinig aandacht te schenken aan het gevloek van Frau Weber. Als hij plots opkijkt, begint zacht de muziek te klinken en wordt er ingezoomd op Frau Weber. Dit moment is misschien wel het meest artificiële in de film, omdat de spreekstem van Frau Weber helemaal wegvalt en alleen de zangstem van de Königin der Nacht overblijft. Frau Weber zegt nog één keer heel gearticuleerd: “Selfish!” maar dit kan de kijker alleen nog maar liplezen.

Ondertussen geeft de muziek ook commentaar op het beeld en de situatie. Een kijker die bekend is met het verhaal van *Die Zauberflöte* weet dat de Königin der Nacht een slecht personage is. Deze kijker zal begrijpen dat Mozart Frau Weber als een equivalent van de Königin der Nacht ziet. Tegelijkertijd ziet deze kijker ook in dat Frau Weber blijkbaar model heeft gestaan voor de specifieke aria uit de opera. Omdat Mozart niet veel later in de film zijn bewustzijn verliest en duidelijk ziek is, is het tevens mogelijk om dit fragment te zien als voorloper hiervan. Zijn beeld van Frau Weber als Königin der Nacht kan dan worden geïnterpreteerd als Mozarts hallucinatie.



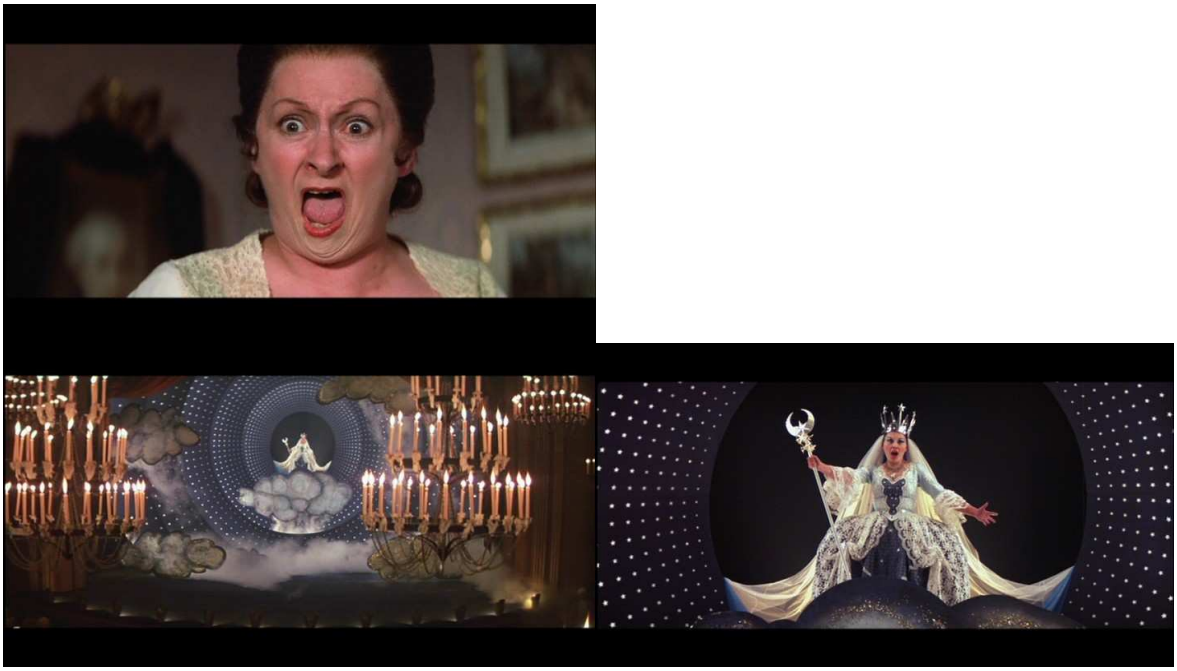
Voorbeeld 7 ‘Der Hölle Rache’ uit Die Zauberflöte, mm. 26-35

Daarnaast heeft het fragment zowel een diëgetisch als een nondiëgetisch aspect. In het begin lijkt de muziek als een nondiëgetisch element bij het beeld gemonteerd. Maar wanneer de operavoorstelling in het theater in beeld komt, wordt de muziek diëgetisch. Het orkest en de zangeres zijn in beeld en het is duidelijk dat zij de muziek produceren. Zo blijkt de muziek te hebben gediend als *soundbridge*, een geluidsfragment dat al verschijnt voordat het bijbehorende beeld te zien is, zodat er een stilistische overgang gemaakt kan worden.

Ook de tekst van de aria is zeer toepasselijk op de scène met Frau Weber. In de opera is de Königin der Nacht boos op haar dochter Pamina omdat deze partij kiest voor haar vijand.

In de film neemt Frau Weber het juist op voor haar dochter en is ze kwaad op Mozart. Als het aan haar ligt, zal Mozart Constanze nooit meer terugzien. Het is daarom opmerkelijk dat in dit fragment de zin “meine Tochter nimmermehr” als eerste wordt gezongen. Hoewel de Königin der Nacht bedoelt dat Pamina nooit meer haar dochter zal zijn, bedoelt Frau Weber met dezelfde zin dat Mozart haar dochter Constanze nooit meer zal zien.[70]

Tot slot kan nog over het beeld worden gezegd dat in de overgang van Frau Weber naar het theater sprake is van beeldrijm. De grote ogen en de wijd open mond van Frau Weber rijmen met het decor van de opera-uitvoering. Ook de positie van Frau Weber in het *shot* komt overeen met de positie van de Königin der Nacht in het *shot* dat daar direct op volgt. Het gat waar de Königin der Nacht in staat, kan symbool staan voor de mond van Frau Weber. In feite wordt er dan op frau Weber ingezoomd van een *medium shot* naar een *extreme close shot*, alsof de Königin der Nacht in de keel van Frau Weber zit.



Afbeelding 28-30 Frau Weber als inspiratiebron voor die Königin der Nacht

[70] In de film wordt alleen de zin “Mijn dochter nimmermeer” nog in het Duits gezongen, daarna klinken alle andere teksten uit *Die Zauberflöte* in een Engelse vertaling. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de muziek van deze opera in de film geen uitleg in de vorm van Salieri’s *voice-over* krijgt, zoals dat wel bij *Le nozze di Figaro* en *Don Giovanni* gebeurt. Daarnaast staat het lichtvoetige libretto van *Die Zauberflöte* in contrast met de slechte gezondheid van Mozart. Een Engelse vertaling zou dit voor het publiek beter kunnen benadrukken.

4.20 'Confutatis' uit *Requiem* KV 626

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Mozart is ziek en ligt op bed. Hij dicteert het 'Confutatis' uit het *Requiem* aan Salieri. Als Salieri het fragment helemaal genoteerd heeft, volgen er *cross cuts* met Constanze die probeert om zo snel mogelijk bij haar man te komen.

b. Muziek

'Confutatis' uit *Requiem* KV 626.

II. Status

1. Beeld

Er zijn geen instrumenten in beeld. Wel is duidelijk dat Salieri muziek zit te schrijven.

2. Tekst

Mozart vertelt Salieri welke tonen er in de verschillende instrumenten en zangstemmen moeten klinken.

3. Formele positie

Omdat er geen instrumenten in beeld zijn, kan de klank niet aan die instrumenten worden gekoppeld. Wel is het mogelijk om de muziek te koppelen aan dat wat Mozart over de muziek zegt.

5. Congruentie van beeld en muziek

Wanneer Mozart een instrument of stem beschrijft, correspondeert de klank ervan met de beschrijving. Wat dat betreft is er hier sprake van congruentie.

III. Functie

Dit is het meest besproken fragment in alle literatuur over de film. Tibbetts zegt erover:

> [This scene,] not present in the original play, may well claim to be the most arresting and vividly remembered moment in the whole picture – as the scribbling Salieri desperately tries to catch up to the dying composer's "dictation" of the "Confutatis Maledictus." [sic] Layer by layer, the voices and instrumentation sounding in Mozart's head are communicated by some strange sort of psychic transfer to Salieri.[71]

[71] Tibbetts 2004: 168.

Ook Kurowska geeft een beschrijving van het fragment:

> Mozart's over-hurried dictation is practically incomprehensible to any one but Salieri, but as soon as a passage is written down, we can hear it in its final form, first the single voices and instruments, and then the whole ensemble.[72]

Vooral het feit dat de muziek laag voor laag wordt ingevuld is bijzonder. Mozart geeft Salieri de tonen en vervolgens kan ook de kijker de muziek horen. Waar de focalisatie in de eerste helft van de film overwegend bij Salieri lag en in de tweede helft bij Mozart, lijken deze twee lijnen in dit fragment te convergeren. Het lijkt erop dat de muziek de scène ontstijgt door tegelijkertijd twee mensen precies dezelfde interne focalisatie te geven. De focalisatie wordt hierdoor haast onbenoembaar, want de muziek laat de kijker met zowel Salieri als Mozart focaliseren, en juist deze twee karakters zijn in de film elkaars tegenpolen.

Op het moment dat de muziek helemaal op papier staat, klinken alle gedicteerde lagen tegelijk, zoals ze uiteindelijk moeten klinken. Vanaf dit moment wordt er ge-*crosscut* met de haastende koets waarin Constanze zit en de slaapkamer van Mozart, waar Salieri nog altijd het verdere dictaat opschrijft. De muziek geeft hier de *mood* aan van Constanze en tegelijkertijd de *intern focalization* met Mozart, die zelfs meezingt met de muziek. Maar uiteindelijk overlapt de muziek de tijdssprong in de film van de late avond naar de ochtend.

Daarnaast is een functie die de muziek hier kan krijgen die van Michel Chions *acousmêtre*: een alwetende entiteit in de diëgese die lange tijd alleen te horen is en zich op die manier aan de andere personages in de film presenteert. Zoals gezegd zal de *acousmêtre* volgens Chion uiteindelijk altijd worden ontmaskerd, omdat de stem aan een lichaam gekoppeld dient te worden. Hetzelfde kan worden gezegd over de muziek in het fragment wanneer Mozart het 'Confutatis' aan Salieri dicteert. Hoewel muziek geen stem is die bij een lichaam hoort, is het mogelijk om deze toch de functie van *acousmêtre* toe te kennen. Het verklaart ook de keren waarbij de muziek vaak meerdere functies tegelijk heeft: focaliserend maar ook alwetend de stemming verklankend. En tevens kan het een verklaring geven voor de keren dat de status van de muziek gedurende de film niet precies te bepalen is, omdat deze zowel binnen als buiten het beeld van het narratief valt, "neither inside nor outside the image."[73]

---

[72] Kurowska 1998: 45.
[73] Chion 1994: 129.

Afbeelding 31-33 Drie camerastandpunten voor het dictaat van het 'Confutatis'

De onthulling van de muziek als *acousmêtre* kan niet geschieden zoals bij een personage in de film, immers muziek heeft geen zichtbaar lichaam. Chion vergeet dat muziek ook een intern klankbeeld kan oproepen. Door de muziek te ontleden komt Mozart tot de kern van zijn muziek en 'decomponeert' haar door de tonen laag voor laag aan Salieri te dicteren. Beide componisten kunnen dit mentale klankbeeld als het ware zien. Op die manier krijgt de muziek ook voor de kijker een min of meer 'zichtbaar lichaam'. Naast het klinkende 'lichaam' uit zich dat ook in het cameragebruik.

Mozart en Salieri worden in beeld gebracht volgens het zogeheten *180° system*: beide personages hebben een eigen camera die hen in beeld brengt en een camera die het overzicht geeft.[74] Doordat de *shots* overwegend *medium long* tot *long* zijn, wordt er veel afstand gecreëerd tussen de kijker en de filmpersonages. Hierdoor lijkt het nog meer alsof de muziek de scène ontstijgt. De muziek wordt als het ware belichaamd door de camera.

[74] Bordwell en Thompson 2001: 263-264.

4.21 'Lacrimosa' uit *Requiem* KV 626

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

Constanze komt thuis en treft Salieri in de slaapkamer met de verzwakte Mozart. Niet veel later sterft haar man. Vervolgens krijgt de kijker te zien hoe Mozart wordt begraven.

b. Muziek

'Lacrimosa' uit *Requiem* KV 626

II. Status

De muziek in dit fragment is nondiëgetisch.

III. Functie

Het 'Lacrimosa' dient in dit fragment als begeleidende *soundtrack*. Het geeft de stemming van de situatie weer. 'Lacrimosa' betekent 'in tranen'. Het regent en niet alleen de personages uit de film nemen afscheid van Mozart, maar ook de kijker beseft dat de film nu bijna afgelopen moet zijn. Hier dient de muziek als Grobmans *ending*.[75] Evenals in het voorbeeld uit de ***Symfonie nr. 25 in g-klein*** (4.2) is de muziek hier ondubbelzinnig nondiëgetisch. In alle tussenliggende fragmenten viel de nondiëgetische aard van de muziek te betwijfelen, omdat er ook sprake kon zijn van interne focalisatie. Melanie Lowe legt het als volgt uit:

> […] and then, finally, the Lacrymosa [sic], which sounds nondiegetically from the point of Mozart's death throughout the rest of this penultimate scene. The final image of Mozart, a high-angle shot peering into the grave, is synchronized to the movement's final cadence, on the word "Amen." While the film must continue for one more scene, to close Salieri's framing narrative, Mozart's story – the picture in the frame – has ended.[76]

Het is mogelijk om dit *high-angle shot* van Mozarts graf te zien als een visuele focalisatie met de kijker, zoals dat ook in de *Symfonie nr. 25 in g-klein* gebeurde. In dat voorbeeld was de focalisatie met de camera laag bij de grond, terwijl deze in dit fragment juist van bovenaf plaatsvindt. In het eerste geval kan de focalisatie worden geïnterpreteerd als het meeslepen van de kijker in het verhaal, terwijl de kijker in het laatste geval de vertelling juist verlaat. Het

[75] Gorbman 1987: 82.
[76] Lowe 2002: 108.

is opmerkelijk dat de muziek juist op de twee momenten waar sprake is van visuele focalisatie, nondiëgetisch is. Ook zijn deze momenten in de film gespiegeld: de *Symfonie nr. 25 in g-klein* is het tweede muziekstuk in de film, het ‘Lacrimosa’ is het eennalaatste. De stilte tussen het eerste *Don Giovanni*-akkoord en de *Symfonie nr. 25 in g-klein* (95”) is vrijwel twee keer zo lang als die tussen het ‘Lacrimosa’ en het *Pianoconcert in d-klein* (48”). Dit bevestigt de structuur van de gebruikte visuele focalisaties gekoppeld aan de nondiëgetische muzikale momenten in de film.

4.22 'Romance' uit *Pianoconcert in d-klein* KV 466

I. Algemene beschrijving

a. Situatie

De oude Salieri wordt in zijn rolstoel weggereden van de priester, de gang van het gesticht door. Dan volgt de aftiteling van de film.

b. Muziek

'Romance' uit *Pianoconcert in d-klein* KV 466.

II. Status

2. Tekst

Salieri vertelt de priester hoe zijn muziek steeds slechter werd. Op het moment dat hij zegt: "But his…" waarmee hij op de muziek van Mozart doelt, begint de bij velen bekende 'Romance' uit het *Pianoconcert*.

III. Functie

Het lijkt of de muziek in *counterpoint* is met het beeld.[77] De gang van het gesticht is bezaaid met vreemde mensen, naakt, vastgeketend, vechtend, schreeuwend, die Salieri angstaanjagend aankijken. Daaronder klinken de serene klanken van de 'Romance', die daarbij ook in contrast staan met de dramatische verhaallijn van de film. Dit vervreemdende gevoel wordt nog eens versterkt door de plotselinge lach van Mozart, nog net voor er een *dissolve* is van Salieri naar de aftiteling. Kurowska schrijft hierover:

> […] the famous "Mozart giggle", an unforgettable noise at once unnerving and disarming […]. As a last salutation, it echoes through Mozart's music during the final credits. Despite his hard life and early death, it is Mozart who has the last laugh as *Amadeus* comes to an end.[78]

[77] Gorbman 1987: 15
[78] Kurowska 1998: 45.

5. Conclusie

Muziek speelt een belangrijke rol in de film AMADEUS. In deze scriptie is het model van Robbert van der Lek gebruikt om de verschillende fragmenten te beschrijven en een functie toe te kennen. Waar zijn model uitgaat van diëgetische muziek gebruikt deze scriptie het ook om nondiëgetische muziek te analyseren. Anders dan bij Van der Lek wordt ook *internal diegetic sound* tot de diëgese gerekend. Ook de verschillende vertelniveaus die Edward Branigan noemt, kunnen er allemaal op de film worden toegepast. Hoewel Branigan uitgaat van een verteller in de vorm van een personage in de film, blijkt in AMADEUS dat de muziek ook deze rol kan vervullen. Met de narratieve functies die Gorbman en Kassabian aan muziek toekennen, is het mogelijk muziek als verteller in het model van Branigan te plaatsen en een specifiekere functie te geven. Hoewel Gorbman haar theorie heeft gemaakt voor de klassieke Hollywood-film, blijkt deze ook toepasbaar op AMADEUS, die – ook in het gebruik van muziek – meer postmoderne dan klassieke kenmerken heeft. Daarnaast kan muziek ook als focalisator dienen om de auditieve *visie* van een filmkarakter weer te geven. Daarbij krijgt de kijker te horen hoe een mentaal klankbeeld van het karakter klinkt. In de meeste gevallen hoort de kijker niet alleen *wat* het karakter hoort, maar ook *hoe* z/hij het hoort. Op die momenten is er sprake van interne dieptefocalisatie.

Muziek heeft in AMADEUS vaak meerdere functies tegelijk. Er is op auditief gebied sprake van een constante gelaagdheid in vertelniveaus waarbij af en toe het ene niveau dominanter aanwezig is dan het andere. Zo komt het voor dat ze de kijker vertelt wat de *mood* van een situatie of personage is en ondertussen ook als focalisatie dient bij een bepaald karakter. Dat muziek tegelijkertijd als verteller en focalisator kan dienen, komt door haar capaciteit om zowel diëgetisch als nondiëgetisch te zijn. Muziek kan in een fragment worden geïnterpreteerd als een (diëgetische) focalisatie, waarbij de bron niet in beeld is. Tegelijkertijd kan dezelfde muziek, juist omdat de bron niet visueel is, worden geïnterpreteerd als nondiëgetisch en kan ze worden gezien als een verteller die de situatie beschrijft of voorziet van commentaar.

Hoewel de film suggereert dat het verhaal verteld wordt door Salieri, ontstaat er een grotere gelaagdheid wanneer de film vanuit het perspectief van de muziek wordt bekeken. Het eerste uur van de film vindt elke vorm van focalisatie voornamelijk plaats in relatie tot Salieri. Daarna is er een verandering waarneembaar waarbij de focalisatie verschuift van Salieri naar Mozart. Maar zelfs daarvoor al krijgt de kijker klanken en beelden voorgeschoteld die niet in

het hoofd van Salieri kunnen zitten. Een goed voorbeeld daarvan is het fragment dat in 4.8 is behandeld, waarin de kijker getuige is van het huwelijk van Mozart, waar Salieri zelf niet bij aanwezig is geweest. Naarmate de film vordert, komen er steeds meer momenten waarop de kijker meer ziet en hoort dan Salieri als verteller ooit kan hebben beleefd. Al die momenten zijn voorzien van muziek en het lijkt er dan ook op dat de muziek daar de vertellende rol van Salieri overneemt.

Omdat Salieri toch uiteindelijk de *diegetic narrator* van het verhaal is, is het op sommige momenten mogelijk om de gelaagdheid van de vertelling te verfijnen. Goede voorbeelden hiervan zijn 4.7 en 4.9, wanneer de focalisatie van de jonge en de oude Salieri samenvallen: de oude Salieri hoort in zijn hoofd wat de jonge Salieri jaren eerder hoorde. Op die punten is er sprake van focalisatie in focalisatie, zodat de vertelniveaus van Branigan als het ware twee keer kunnen worden aangesproken. Het is dan mogelijk om het gehele model van Branigan te plaatsen op de onderste laag van focalisatie. Er is als het ware sprake van een Droste-effect. Zo ontstaat er binnen de focalisatie weer een gelaagdheid van *historical author* tot *internal focalization (depth).*

Toch is het opmerkelijk dat dieptefocalisatie in AMADEUS vrijwel alleen door middel van muziek geschiedt. Visueel wordt het verhaal veel meer verteld door een auctoriaal verteller, in de vorm van de camera, die een vrij objectieve weergave geeft van de situatie. Spanning wordt gecreëerd door *close ups* en *crosscuts*, maar *point of view shots* van filmpersonages komen niet voor. De twee momenten waarop er sprake kan zijn van visuele focalisatie komen voor in het begin en het eind van de film. De focalisatie ligt hier dan niet bij een karakter maar bij de kijker en de camera. Eerst wordt de kijker met een laag *shot* als het ware het verhaal in gesleurd (4.2), aan het eind stapt de kijker eruit (4.21). Nog opmerkelijker is dat deze twee momenten vergezeld gaan van de enige twee muziekstukken waarvan onbetwistbaar duidelijk is dat ze nondiëgetisch zijn.

Naast de narratieve functies en de grote focaliserende rol die de muziek in de film kent, is er nog een laatste functie aan de muziek toe te kennen: die van Chions *acousmêtre*. Op die manier stijgt de muziek als het ware boven de filmpersonages uit en krijgt zij de rol van een alwetende entiteit toebedeeld. Ook wordt dan de min of meer auctoriale rol van de camera meer bevestigd. Aan het eind van een film zal een *acousmêtre* volgens Chion altijd ontmaskerd worden. In AMADEUS gebeurt dat tijdens de scène waarin Mozart het 'Confutatis' uit het *Requiem* dicteert aan Salieri. Hier wordt de kern van de muziek blootgelegd en wordt de *acousmêtre* onthuld. Daarmee wordt de muziek een van de belangrijkste entiteiten van de film.

6. Summary

Music has an essential role in the film AMADEUS. Throughout the years there have been written many articles and even books about this film, mostly about the adaptation from Peter Shaffer's original play to the film script. Some of these authors claim to analyze the music used in the film, but none of them go any further than identifying and localizing the music as such. This thesis can hopefully form a starting point in analyzing the function of Mozart's music in the film AMADEUS. Here, many musical film fragments have been analysed on both audible and visual grounds.

This thesis used the model of Robbert van der Lek. Where his method only describes diegetic music, it is also used here to analyse nondiegetic music. Opposite to Van der Lek, internal diegetic sound is here also counted. The use of music in AMADEUS can be described in terms of Gorbman's and Kassabian's narrative functions of music. Musical qualities like *mood, commentary, allusion* and *Leitmotiv* can all be found in AMADEUS. In the film, music even becomes a narrator, telling the spectator a story by using its narrative functions. Furthermore, the music in this film also has a focalizing function as argued in the theories of Edward Branigan and Mieke Bal. There are many moments in the film where it is possible to interpret the music as if heard by one of the film characters. Therefore the music becomes *internal diegetic* as opposite to *nondiegetic.* Due to music's quality to be interpreted as *diegetic* and *nondiegetic* at the same time, music can become both a narrator and a focalisor of the film.

It is remarkable that there are hardly any visual focalizations in the film. No *point of views* can be found except for the one at the beginning and the end of the film. In those fragments the focalization is not with one of the film characters, but with the viewer and the camera, pulling the spectator in and out of the film story. Even more remarkable is that the music accompanying these fragments are the only ones that are undoubtedly nondiegetic.

In addition to music's narrative and focalizing functions in AMADEUS, it can also be considered as Chion's *acousmêtre*: it becomes an almighty entity, giving comments on the film and speaking for and about its film characters. This entity is part of the diegesis but can't be seen by its characters nor the spectator. According to Chion, an *acousmêtre* has to be revealed at the end. This also happens in AMADEUS when Mozart dictates the 'Confutatis' from the *Requiem* to Salieri. The music gets 'decomposed' to its root, revealing itself and thereby becoming one of the most important entities of the film.

7. Filmografie

AMADEUS: THE DIRECTOR'S CUT. USA, 1984. Warner Brothers. Prod. Michael Hausman, Bertil Ollson, Saul Zaentz. Scen. Paul Schaffer. Reg. Milos Forman. Mon. Michael Chandler e.a. Muz. Wolfgang Amadeus Mozart e.a. Muz. beg. Sir Neville Marriner. F. Murray Abraham, Tom Hulce e.a.

8. Lijst van composities

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Concert voor fluit en harp in C-groot* KV 299, Andantino.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Concert voor twee piano's* KV 365, Allegro.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni* KV 527, Commendatore scène.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Mis in c-klein* KV 427, 'Kyrie'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Mis in c-klein* KV 427, 'Qui tollis'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Le nozze di Figaro* KV 492, 'Ah, tutti contenti'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Pianoconert in Bes-groot* KV 450, Allegro.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Pianoconcert in d-klein* KV 466, Allegro.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Pianoconcert in d-klein* KV 466, 'Romance'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem in d-klein* KV 626, 'Confutatis'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem in d-klein* KV 626, 'Dies irae'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem in d-klein* KV 626, 'Introitus'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem in d-klein* KV 626, 'Lacrimosa'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem in d-klein* KV 626, 'Rex tremendae'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Serenade in Bes-groot* 'Gran partita' KV 361, Adagio.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonia concertante voor viool en altviool* KV 364, Presto.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Symfonie nr. 25 in g-klein* KV 183, Allegro con brio.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Symfonie nr. 29 in A-groot* KV 201, Allegro moderato.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte* KV 620, 'Der Hölle Rache'.
Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte* KV 620, Ouverture.
Pergolesi, Giovanni Battista. *Stabat mater.*
Salieri, Antonio. *Axur, re d'Ormus.*

9. Literatuurlijst

Adair, Gilbert. 'What's opera, doc?' *Sight and sound*, Vol. LIV, Nr. 2 (Spring 1985): 142-143.

Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart. Le nozze di Figaro & Don Giovanni.* Chicago & London : University of Chicago Press, 1983.

Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie.* Muiderberg: Dick Coutinho, 1978.

Berardinelli, James. 'Amadeus.' Recensie van Amadeus, reg. Milos Forman. 3 april 2005. http://movie-reviews.colossus.net/movies/a/amadeus.html

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film art. An introduction.* Sixth edition. New York: McGraw-Hill, 2001.

Branigan, Edward. *Narrative comprehension and film.* London: Routledge, 1992.

Brown, A. Peter. '"Amadeus" and Mozart: setting the record straight.' *The American Scholar*, Vol. 61, Nr. 1 (Winter 1992). 3 april 2005 http://www.mozartproject.org/essays/brown.html

Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen.* Claudia Gorbman, vertaling en red. New York: Columbia University Press, 1994.

Eisen, Cliff en Stanley Sadie. 'Mozart'. In: *The new Grove dictionary of music and musicians.* London: Macmillan, 2001. Vol. 17: 276-347.

Fuller, David en Cilff Eisen. 'Partita'. In: *The new Grove dictionary of music and musicians.* London: Macmillan, 2001. Vol. 19: 173-174.

Gorbman, Claudia. *Unheard melodies. Narrative film music.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Hausswald, Günter. *Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1975.

Kassabian, Anahid. *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music.* New York & London: Routledge, 2001.

Kurowska, Małgorzata. *Peter Shaffer's play Amadeus and its film adaptation by Miloš Forman.* Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1998. 12 juli 2005 http://www.fask.uni-mainz.de/user/makuro/teksty/amadeus/amadeus.html

Lek, Robbert van der. *Diegetic music in opera and film. A similarity between two genres of drama analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)* Amsterdam: Atlanta, GA 1991.

Lowe, Melanie. 'Claiming Amadeus: classical feedback in American media.' *American music*, Vol. 20, No. 1 (Spring, 2002): 102-119.

Marshall, Robert L. 'Film as musicology: "Amadeus."' *The musical quarterly*, Vol. 81, Nr. 2 (Summer, 1997): 173-179.

Meelberg, Vincent. 'A telling view on musical sounds: a musical translation of the theory of narrative' in Mieke Bal, red. *Narrative theory. Critical concepts in literary and cultural studies.* Vol. IV: *Interdisciplinarity*. New York: Routledge, 2004: 287-316.

Pisters, Patricia. *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie.* Amsterdam: AUP, 2002.

Robbins, Gregory Allen. 'Mozart & Salieri, Cain & Abel: a cinematic transformation of Genesis 4.' *The journal of religion and film*, Vol. 1, Nr. 1 (Spring, 1997). 19 juli 2005 http://www.unomaha.edu/jrf/robbins.htm

Smith, Erik. *Mozart serenades, divertimenti & dances.* London: British Broadcasting Corporation, 1982.

Szabó-Knotik, Cornelia. *Amadeus: Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen*. Graz: Akademische Druck, 1999.

Tibbetts, John C. 'Faces and masks: Peter Shaffer's *Amadeus* from stage to screen.' *Literature film quarterly*, Vol. 32, Nr. 2 (2004): 166-174.

Zaslaw, Neal. *Mozart's symphonies. Context, performance practice, reception.* Oxford: Clarendon Press, 1989.

10. Afbeeldingenlijst

Afb. Titelpagina. Still uit de trailer van de film AMADEUS.
Afb. 1-33. Stills uit de film AMADEUS.
Fig. 1. *Levels of narration*. Edward Branigan. Afbeelding auteur.
Fig. 2. Structuur beeld en geluid. Afbeelding auteur.
Tab. 1. Vergelijkingstabel. Afbeelding auteur.
Vb. 1. Notenvoorbeeld *Don Giovanni*-akkoord. Afbeelding auteur.
Vb. 2. Notenvoorbeeld Adagio uit *Serenade in Es-groot*. Afbeelding auteur.
Vb. 3. Notenvoorbeeld Andantino uit *Concert voor fluit en harp.* Afbeelding auteur.
Vb. 4. Notenvoorbeeld *Pianoconcert in Bes-groot* en *Don Giovanni*-akkoord. Afbeelding auteur.
Vb. 5. Notenvoorbeeld 'Introitus' uit *Requiem in d-klein*. Afbeelding auteur.
Vb. 6. Notenvoorbeeld *Die Zauberflöte* en *Don Giovanni*-akkoord. Afbeelding auteur.
Vb. 7. Notenvoorbeeld 'Der Hölle Rache' uit *Die Zauberflöte*. Afbeelding auteur.

11. Bijlage

Schema van muziek in de film

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
4.1	0:00:19-0:00:36	Zwart beeld, *dissolve* naar besneeuwde straat	*Don Giovanni*-akkoord, (VII) Salieri: “Mozart!” *Don Giovanni*-akkoord, V
4.2	0:02:11-0:04:31	Bediende opent deur, muziek begint. Salieri wordt op een brancard gedragen *Insert*: dansende mensen *Dissolve*: tehuis overdag	*Symfonie nr. 25 in g-klein* KV 183
	0:04:50-0:05:32	Salieri speelt piano, stopt op V	
	0:06:47-0:06:53	Salieri speelt een melodie voor de pastoor	
4.3	0:07:11-0:07:46	Oude Salieri speelt piano, dirigeert. 7’21” Katherina Cavalieri en jonge Salieri Pianomuziek wordt Salieri’s opera	*Axur, re d’Ormus* *voice-over* Salieri
	0:08:23-0:08:43	Salieri speelt piano, pastoor zingt	*Eine kleine Nachtmusik* KV 525

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
4.4	0:09:47-0:10:16	Kleine Mozart speelt klavecimbel	Klavecimbel *voice-over* Salieri
4.4	0:10:34-0:10:44	Kleine Mozart speelt viool	Viool (zelfde melodie als klavecimbel) *voice-over* Salieri
4.5	0:10:49-0:11:59	Jonge Salieri in de kerk *Insert*: oude Salieri	Pergolesi: *Stabat mater* *voice-over* Salieri
4.5	0:12:10-0:12:23	Vader Salieri stikt. Terug naar oude Salieri	Pergolesi: *Stabat mater* 'Amen' → stilte.
	0:12:39-0:13:00	Jonge Salieri en keizer van Oostenrijk	spelen klavecimbel
	0:13:59	Feest aan het hof	Zigeunermuziek *voice-over* Salieri
	0:16:00	Salieri gaat kamer binnen	Zigeunermuziek naar achtergrond
	0:16:25	Mozart valt stil	Applaus op de achtergrond. Stilte
4.6	0:19:00-0:20:16	Mozart rent de gang door	Adagio uit *Serenade in Bes-groot* KV 361
4.7	0:21:59-0:23:11	Oude Salieri vertelt. *Insert*: Jonge Salieri bekijkt partituur	Beschrijving en muziek *Serenade in Bes-groot* KV 361

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
	0:25:49-0:26:52	Salieri componeert mars *Cross cut*: Mozart bij kapper	Mars Salieri
	0:27:38-0:29:33	Keizer speelt de mars	Mars Salieri
	0:34:24-0:35:55	Mozart speelt de mars	wordt: 'Non piú andrai' uit *Le nozze di Figaro* KV 492
	0:37:51-0:39:52	Katherina zingt toonladders. Salieri begeleidt haar. *Cross cut*: oude Salieri en jonge Salieri in theater	38'24" + orkest → *Die Entführung aus dem Serail* KV 384
	0:40:16-0:41:37	*Entführung* in theater	*Die Entführung aus dem Serail* KV 384
4.8	0:49:43-0:50:51	Leopold Mozart leest brief van Mozart *Insert*: Mozart trouwt Leopold verkreukelt brief	*voice-over* Mozart brief 'Kyrie' uit *Mis in c-klein* KV 427 50'51" Muziek stopt.
	0:53:36-0:54:00	Salieri en student	Giordiano: *Caro mio ben*

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
4.9	0:57:24-0:59:42	Salieri kijkt Mozarts muziek door *Cross cut*: Salieri oud.	Catalogus van stukken: *Concert voor fluit en harp* KV 299 *Symofnie nr. 29 in A-groot* KV 201 *Concert voor 2 piano's* KV 365 *Sinfonia concertante voor viool en altviool* KV 364 Sopraansolo 'Kyrie' uit *Mis in c-klein* KV 427
4.10	1:03:58-1:04:44	Constanze kleedt zich uit voor Salieri	'Qui tollis' uit *Mis in c-klein* KV 427 1'04'44" Salieri luidt bel
	1:05:13-1:05:45	Constanze huilt. Mozart troost haar	*Mis in c-klein* KV 427
	1:11:49-1:12:51	Mozart speelt klavier bij een leerlinge thuis	Thema *Pianoconcert in Bes-groot* KV 450
4.11	1:13:03-1:13:51	Mozart loopt over straat	*Pianoconcert in Bes-groot* KV 450
4.11	1:13:51-1:14:07	Mozart ontmoet Leopold	*Don Giovanni*-akkoord
	1:17:29-1:19:27	Mozart, Leopold, Constanze gaan feesten	Rossini

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
	1:20:04-1:20:48	Wedstrijd. Mozart moet spelen	Klavecimbel
	1:20:59-1:21:20	Mozart speelt Achterstevoren zittend	Klavecimbel
	1:21:14-1:22:08	Mozart speelt Salieri	Klavecimbel
4.12	1:22:57-1:23:14	Mozart, componerend op biljarttafel, Constanze komt binnen.	'Ah, tutti contenti' uit *Le nozze di Figaro* KV 492
4.12	1:25:57-1:26:18	Mozart gaat verder met schrijven	'Ah, tutti contenti' uit *Le nozze di Figaro* KV 492
	1:27:11-1:29:16	Oude Salieri *Insert*: vleugel wordt over straat gedragen, Mozart als solist. Tijdens de cadens → *Insert*: Salieri en Lorl breken in bij Mozart	*Pianoconcert Es-groot* KV 482 Muziek stopt op de leidtoon van de cadens
	1:29:34-1:30:00	Salieri ontdekt de muziek voor de opera	'Ah, tutti contenti' uit *Le nozze di Figaro* KV 492
	1:36:38-1:37:10	Mozart overtuigt de keizer. *Insert*: Repetities *Figaro*	*Le nozze di Figaro* KV 492

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
	1:37:51-1:38:38	Mozart laat het orkest stoppen	'Ecco la marcia' uit *Le nozze di Figaro* KV 492
	1:40:56-1:43:35	Repetities *Le nozze di Figaro* 1'42'58" Beeld: overgang repetitie naar première	*voice-over* Salieri Ballet zonder muziek 1'42'56" Muziek wordt toegevoegd
	1:43:44-1:45:51	Vierde akte van *Le nozze di Figaro*	*Le nozze di Figaro* KV 492 *voice-over* Salieri
	1:47:30-1:48:33	Salieri's opera	Salieri's opera
4.13	1:50:41-1:55:56	Mozart hoort dat Leopold dood is Opera	*Don Giovanni*-akkoord → *Don Giovanni* KV 527 *voice-over* Salieri
4.14	1:56:06-1:57:40	Man koopt masker. *Insert*: Mozart componeert	*Pianoconcert in d-klein* KV 466
4.14	1:57:40-1:57:47	Mozart opent deur	*Don Giovanni*-akkoord
4.15	1:58:37-1:59:30	Mozart kijkt gemaskerde man na	'Introitus' uit *Requiem* KV 626
4.15	2:00:13-2:01:10	Oude Salieri vertelt over zijn plan om Mozart te vermoorden	'Introitus' uit *Requiem* KV 626 Abrupte stop op climax

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
	2:01:36-2:07:25	Theater	Mozart-parodie
4.16	2:09:56-2:10:13	Mozart componeert	‘Dies irae’ uit *Requiem* KV 626
4.17	2:13:49-2:15:40	Lorl en Salieri *Dissolve*: Mozarts huis	Ouverture *Die Zauberflöte* KV 620 2’15’23” fughetta in de ouverture
4.17	2:15:40-2:15:48	Mozart opent deur	*Don Giovanni*-akkoord
4.18	2:17:38-2:18:36	Ruzie tussen Mozart en Constanze. Mozart componeert	‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626
4.18	2:18:36-2:19:12	Vriendengroep maakt muziek in een hutje	*Die Zauberflöte* KV 620 *Dissolve*: ‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626
4.18	2:19:12-2:20:13	Mozart gaat naar huis	‘Rex tremendae’ uit *Requiem* KV 626
4.19	2:20:55-2:23:02	Frau Weber als inspiratie voor	‘Der Hölle Rache’ uit *Die Zauberflöte* KV 620

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
	2:23:20-2:25:00	Theater	'Ein Mädchen oder Weibchen' uit *Die Zauberflöte* KV 620
	2:25:20-2:25:50	Theater *Insert*: Mozart in koets	'Pa-pa-gena! Pa-pa-geno!' uit *Die Zauberflöte* KV 620
	2:30:15-2:30:41	Constanze op een feest	Hofmuziek
4.20	2:31:24	Dictaat 'Confutatis' uit *Requiem* KV 626 begint	Geen muziek
	2:32:19-2:32:36		Bassen
	2:32:39-2:33:00		Tenoren
	2:33:05-2:33:20		Fagotten en trombones
	2:33:41-2:33:58		Trompetten en pauken
	2:34:06-2:34:23		Strijkers
	2:34:48-2:35:00		Sopranen en alten
	2:35:07-2:35:17		Violen arpeggio's

Hoofdstuk	Tijd	Handeling/Beeld	Muziek/Geluid
4.20	2:35:30-2:37:35	Mozart dirigeert ‘Confutatis’ *Cross cut*: koets Constanze	‘Confutatis’ uit *Requiem* KV 626
4.21	2:42:14-2:45:48	Mozart is gestorven *Insert*: begrafenis	‘Lacrimosa’ uit *Requiem* KV 626
4.22	2:46:36-2:52:18 (eind)	Oude Salieri rijdt in een rolstoel *Dissolve*: aftiteling	*Pianoconcert in d-mineur* KV 466 2’47’46” Lach Mozart