

In het vorig nummer werd een vergelijking gemaakt tussen de sonatevorm in de klassieke muziek en de drie akten structuur in de filmdramaturgie. Beide zijn zeer dynamische vormen, die leven bij de gratie van het conflict. De klassieke muziek biedt een ander vormschema dat aanzienlijk minder conflict inhoudt, het thema met variaties. In dit artikel wordt op dat vormschema ingegaan en tevens wordt de vraag gesteld of er in de filmdramaturgie equivalenten zijn voor deze vorm.

HET ONTBREKENDE THEMA

Het *Thema met Variaties* is in wezen een eenvoudig te begrijpen vormschema, de benaming zegt precies wat je krijgt, namelijk een thema gevolgd door een reeks veranderingen van dat thema, die telkens als kleine, zelfstandige muziekstukken ten gehore worden gebracht. Vaak bestaat het thema uit twee gedeelten, die meestal ook elk worden herhaald. Deze tweedeling zet zich in de variaties voort. Menigmaal wordt na de laatste variatie het thema letterlijk of vrijwel letterlijk opnieuw ten gehore gebracht, meteen gevolgd door enkele maten coda. Het vormschema ziet er dan ongeveer als volgt uit (het aantal variaties is arbitrair):

Thema	Variatie 1	Variatie 2	Variatie 3	Variatie 4	Variatie 5	Thema + Coda
-------	------------	------------	------------	------------	------------	--------------

De voorlopers van de variatievorm vinden we in de dans- en orgelmuziek van de 14e en de 15e eeuw. Meestal ging het daarbij om omspelingen en versieringen van lied- en koraalthema's. Een zeer interessante uiting van de vorm vinden we in de meerstemmige vormen als de *passacaglia* en *chaconne*. Het is een oude, statige hofdans in driekwartsmaat (de naam komt van het Spaanse *pasear* (lopen) and *calle* (straat), vermoedelijk een aanduiding voor langzaam voort schrijdende musici. Het uitgangspunt is een melodie in de bas, die (meestal) eerst solo wordt gespeeld. Vervolgens herhaalt die basmelodie zich keer op keer, terwijl daar boven telkens een nieuwe variatie geven op het grondthema.¹ Deze vorm was bijzonder populair in de 16^e en 17^e eeuw, raakte daarna uit de belangstelling, maar werd vanaf het eind van de negentiende eeuw en in de eerste helft van de 20^e eeuw door veel componisten weer graag gebruikt.²

Intussen bleef het *Thema met Variaties* in de instrumentale muziek van de 17^e en 18^e eeuw uitsluitend ornamenteel, d.w.z. dat er op het thema versieringen werden aangebracht en uit het thema nieuwe melodieën werden gedistilleerd. Maar steeds bleef het thema herkenbaar, vooral ook omdat het onderliggend harmonisch patroon gelijk bleef, met uitzondering dat er in een reeks variaties in de majeur toonsoort een variatie in mineur staat en omgekeerd. Dit was vooral bij Haydn en Mozart het geval. Deze grote componisten van de klassieke periode gaven het *thema met variaties* vooral een plaats als deel van hun instrumentale werken, zoals

¹ Een van de beroemdste grondbassen uit de muziekgeschiedenis is wel de lamento aria *When I am laid in earth*, uit de opera *Dido and Aeneas* (1689) van de Engelse componist Henry Purcell. De dalende halve tonen van het thema hebben een sterk dramatische impact en zijn in diepste wezen een muzikale vooruit schaduw van de tekst. Zie voor een notenvoorbeeld mijn website. Daar is ook een vertolking van de aria te beluisteren.

² Voorbeelden van Chaconne- en Passacagliavormen kunnen gevonden worden op vele plaatsen in de muziek. Enkele voorbeelden: J.S. Bach met de Passacaglia in c kl. T. BWV 582 voor orgel, de Passacaglia uit de cembalosuite g kl. T. HWV 432 van G.F. Händel, het laatste deel van de 4^e symfonie en de Haydn-varianties van J. Brahms, de passacaglia's voor piano en orgel van M. Reger, het tweede deel van het pianotrio van M. Ravel, De Passacaglia opus 1 van A. Webern, de Passacaglia uit de opera *Wozzeck* van A. Berg, diverse werken van P. Hindemith, B. Britten en D. Schostakowitsch.

sonates, duo's, trio's, kwartetten en kwintetten. Haydn gebruikt de vorm ook in enkele van zijn vele symfonieën die hij componeerde.³

Het is vooral Beethoven geweest die de aard van de variatievorm ingrijpend heeft veranderd. Een vergaand voorbeeld hiervan vinden we in de zgn. *Diabelli-Variaties* opus 120 van Beethoven⁴. Het thema, de wals, klinkt vrolijk, bijna oppervlakkig, in een onbekommerde C majeure toonsoort. Als je het voor het eerst hoort ben je geneigd te denken: wat gaat dit worden? Moeten we hierop 33 variaties gaan beluisteren? Maar dan wordt je gedecideerd de eerste variatie in getrokken en een vaste hand voert je door het werk. In zijn behandeling van de variaties zoekt hij de uiterste grenzen en tenslotte belandt je in stemmingen en sferen waarin het de grootste moeite kost om de vrolijke wals van Diabelli nog te herkennen.⁵ Deze nieuwe visie op de oude vorm moest natuurlijk een nieuwe naam krijgen en zo onderscheiden we, naast de *ornamentele variaties*, de *karaktervariaties*.

Laten we nu eens gaan kijken of we een dergelijke vorm ook in de dramaturgie tegenkomen. We zoeken dus naar werken waarbij eerst, in een afgerond gedeelte thematische materiaal wordt geëxposeerd, gevolgd door een reeks duidelijk van elkaar te onderscheiden en in dynamiek, stemming en kleuring verschillende variaties. Zowel het thema als de variaties zijn kleine, op zichzelf staande composities. Vertaald naar drama zoeken we dus naar een reeks vertellingen, waarvan de eerste thema genoemd kan worden en de andere op enige wijze daarop variëren. Als we met deze parameters in het hoofd door de titelindex van het filmlexicon *Worldcinema since 1945* scannen en we beginnen bij de letter A, dan zal het niemand verbazen dat we als eerste op *Amarcord* stuiten. Deze film bestaat, zeer kort samengevat, uit de volgende sequenties:

Titelsequentie: Witte letters op zwart, het weemoedig hoofdthema in de muziek.

Sequentie 1: De *manini*, het eind van de winter..

Sequentie 2: De schoolsequentie.

Sequentie 3: Aurelio op zijn werk en thuis.

Sequentie 3: Een "gewone" avond op het stadsplein.

Sequentie 4: De biecht.

Sequentie 5: Het bezoek van de Partijfunctionaris.

Sequentie 6: Het Grand Hotel.

Sequentie 7: Het uitstapje met oom Theo.

Sequentie 8: Het passeren van de Rex.

Sequentie 9: De mist in de herfst.

Sequentie 10: De autorace.

Sequentie 11: De tabakswinkelierster en de gevolgen voor Titta.

Sequentie 12: In de bioscoop: sneeuw! Diverse personages, sfeer.

Sequentie 13: Het ziekbed van Miranda, sneeuwballen gooien, de pauze in de sneeuw.

Sequentie 14: De dood van Miranda. De begrafenis.

Sequentie 15: Aurelio alleen. Titta op de pier: de *manini*. Bruiloft en vertrek van Gradisca.

³ Er is een lange lijst met significante voorbeelden. Ik doe een bescheiden greep (zie voor een uitgebreider opsomming mijn website): J. Haydn, Symfonie nr. 94 in G gr. t., 2^e deel, Strijkkwartet opus 76, nr 3, 2^e deel. W.A. Mozart, Pianosonate in D gr. t. KV 284, 3^e deel, Vioolsonate G gr. t. KV 379, 2^e deel, Strijkkwartet in A gr. t. KV 464, 3^e deel, Klarinetkwintet in A gr. t. KV 581, 4^e deel.

⁴ De componist zelf noemde deze verzameling *33 Veränderungen über einen Walzer van A. Diabelli*.

⁵ De voorlaatste en de laatste van de (beide tweedelige) pianosonates van Beethoven zijn eveneens indrukwekkende voorbeelden van de gedaanteverandering die de vorm heeft ondergaan. Ik doel op het 2^e deel van de Sonate in E gr. t. Opus 109 en het 2^e deel van de Sonate in c kl. t. Opus 111.

De sequenties 1 t/m 6 spelen zich af in de lente, sequentie 7 en 8 in de zomer, de sequenties 9 t/m 11 in de herfst, 12 en 13 in de winter en 14 en 15 weer in de lente. Een cyclus van een jaar. Het gaat steeds om afgeronde vertellingen. Er is een centrale arena, het stadje Rimini. Alleen in de zevende sequentie zijn we buiten, op het land. Aan het eind zijn we (in het seizoen) terug bij het begin: de *manini* zijn er weer! Er is een beperkt aantal thema's (in de betekenis die dat woord in de dramaturgie en in de literatuur heeft) die in de onderscheiden vertellingen aan de orde komen. Er is een dynamisch thema, hoe weemoedig ook gebracht, namelijk dat van de verglijdende tijd, de voortgang van de seizoenen. We beginnen als de winter net voorbij is, met de komst van de *manini*. Tijdens het uitstapje met oom Theo zijn we in de zomer beland, een paar sequenties later dwalen we door de mist van de herfst en dansen en dromen we op het terras van het Grand Hotel. Titta's moeder wordt ziek, overlijdt en wordt begraven in de winter. En dan, opnieuw vroeg in de lente, trouwt Gradisca en dwarrelen de *manini* weer door de lucht. Dit kun je het thema van de *balans* noemen, de natuurlijke orde der dingen. Daaraan gekoppeld is het thema *huis*, namelijk het huis waar Titta en zijn ouders wonen. Hoe gek die ouders zich soms ook gedragen, ze zijn tevens in *balans*. Ze blijven onaangeraakt door de twee krachten waaraan alle andere personages onderhevig zijn.

Een belangrijk thema is dat van het *verlangen*. Het uit zich zowel in de erotische verlangens van diverse personages, als in de sfeer van verlangen die de film oproept bij de toeschouwer. Daarnaast is er het complex van nationale trots en de suprematie van kerk en fascistische staat: *macht* dus. Aan het eind van de film versmelten deze twee krachten, de door alle mannen begeerde Gradisca trouwt met een vertegenwoordiger van de fascistische staat, een officier van de carabinieri.

Een nadere bestudering van deze sequenties leert ons dat in de verschillende sequenties telkens één van de klassieke gegevens *tijd, plaats en handeling* prominent is. Dit versterkt de coherentie van zowel de sequenties als van het geheel van de film.

- Tijd. Meestal speelt de handeling van de verhaalsegmenten zich af binnen één dag (en waar dat niet zo is, werkt een duidelijke indicatie van de tijd van het jaar bindend, bv. in de sneeuw sequentie, de sneeuw brengt de handeling voort).
- Plaats kan bepalend zijn voor de te tonen onderdelen van een sequentie. Binnen een dergelijke subarena wordt vaak een groep getoond, de handeling is meestal opgedeeld in afzonderlijke segmenten.
- Handeling, in de klassieke zin van het woord. Er is een duidelijke protagonist, die binnen de sequentie een duidelijk doel heeft, daarin wordt tegengewerkt en al dan niet slaagt.

Hieronder volgt een beschrijving van de eerste twee sequenties van de film.

Sequentie 1:

Na de titelmuziek, met de dalende kwartintervallen en de dalende chromatische tonen, muziek die een sfeer oproept van weemoed en verlangen (*nostalgia*) zien we:

huizen – lakens bewegen zachtjes in de wind. En meteen zijn we bij een enkel huis. Een pronte meid hangt de was op, een oude baas grijpt een pluisje. De *manini* zijn gekomen. We zien het dorpsplein, de schooljongens die de pluisjes grijpen. We maken kennis met de dorpsgek Guidizio, die ons rechtstreeks toespreekt over de *manini*, over de spoorbaan bij het kerkhof, over het Grand Hotel en de Duisters die er logeren. We zien een gedistingeerd heer met een fiets op de pier staan. Ook hij grijpt een pluisje. En meteen gaan we over naar:

Namiddag of de vroege avond in een kapsalon. Een man wordt geschoren, babbelt er op los, Een kaalgeschoren fascist verlaat de salon. Een jonge vrouw komt voor haar zuster (Gradisca), die in de kapsalon werkt. Ze hebben het over het vreugdevuur van die avond. De

kappersbaas heeft voor de gelegenheid een nieuwe compositie gemaakt, terwijl de filmmuziek al lang klinkt vanaf het begin van de scène, pakt de kapper zijn fluit en speelt zijn nieuw gecomponeerde melodie. En meteen naar:

Avond. Op het plein van het stadje en de Corso. We leren vele karakters kennen. Aandacht krijgt een jonge jongen, Titta, en zijn vader, Aurelio. We zien ook de moeder van het gezin en de meid. We herkennen haar van die ochtend, buiten, bij het huis. De handelingen zijn divers en worden over de vele personages verdeeld. Uiteindelijk gaat het naar een hoogtepunt, het jaarlijks ritueel, waarbij de winterheks wordt verbrand en zo de lente ingeluid. Iedereen is opgewonden. Gradisca voelt de lentekriebels. Vanuit een raam op de eerste verdieping schiet een man in een fascistenuiform zijn revolver leeg in de lucht.

Wat later bevinden we ons op de binnenplaats van het grafelijk paleis. Daar zitten de graaf, zijn oude zuster en de in zichzelf gekeerde dochter van de graaf. Ze worden respectvol toegetoast door het personeel.

Terug naar het plein. De wat geschifte dorpsnymfomane Volpina wordt door een aantal kerels rondgedragen en betast. Ze gilt, maar geniet er kennelijk toch van. Er wordt gedanst door de nagloeiende as van het vuur. Een motorrijder uit een naburig dorp scheurt door de gloeiende as, wordt toegejuicht en is even snel weer verdwenen.

Later. Twee oude vrouwen scheppen de as weg. De gedistingeerde heer verschijnt, de twee vrouwen begroeten hem eerbiedig als *meneer de advocaat*. De man schraapt zijn keel en begint een betoog over de historie van het stadje, over de oerafkomst van de bevolking, hij gaat er helemaal in op. Totdat er ergens een fluisterstem klinkt: *advocaatje...* Hij kijkt verstoord op: het is weer zover. En inderdaad, even later klinkt een luide scheet. De advocaat is verontwaardigd, daagt de pestkoppen uit tevoorschijn te komen. Als enige reactie een nieuwe nepwind. Hij gaat weg, maakt met zijn hand een geërgerd gebaar. Even op zwart.

Sequentie 2:

Het verhaal begint met het maken van een klassenfoto op de binnenplaats van de school. We herkennen diverse personages uit de eerste sequentie, zoals Titta en zijn vrienden, de directeur van de school en de fors gebouwde wiskundelerares. Er zijn pesterijen, er is het verlangen van de dikke jongen Ciccio naar het voor hem onbereikbare meisje Aldina. Ze wijst hem nuffig af en kijkt vervolgens verliefd omhoog naar een raam waarin twee jongens van goede komaf staan. Ook hier wordt het standsverschil letterlijk gemaakt, door de hoger geplaatsten in de wereldlijke rangorde ook fysiek een hoger gelegen positie te geven.

Met het klikken van de sluiters begint een reeks anekdotes die alle momenten uit lessituaties tonen. Achtereenvolgens zien en horen we: de natuurkunde leraar, de geschiedenis leraar, de leraar Italiaans, de leraar filosofie, de pastoor, de lerares kunstgeschiedenis, de directeur van de school, de lerares wiskunde, de leraar grieks. Soms zijn het min of meer afgeronde anekdotes, soms ook zijn het snapshots.

Terugkerende thema's zijn het nationalisme, de grootsheid van de Italiaanse geschiedenis, de eenheid tussen kerk en staat en de nieuwe tijd die met de komst van het fascisme is aangebroken. Ondertussen zijn de kinderen met heel andere dingen bezig. Kattenkwaad, een stille machtsstrijd met de docenten, fascinatie voor de pronte borsten van de wiskundelerares. De reeks vertellingen wordt besloten met een korte vertelling, die dienst doet als coda. Enkele jongens, waaronder Titta, staan in de toiletruimte bijeen om stiekem een sigaretje te roken. Ciccio heeft een gedicht geschreven voor zijn onbereikbare Aldina. Op de achtergrond klinkt een stem die *Stormy Weather* zingt⁶.

⁶ Dit is ook weer typisch zo'n Felliniaanse ingreep. Doorheen heel de film is dit lied te horen. Iedereen schijnt het dus te kennen. Maar als we aannemen dat dit verhaal midden jaren dertig speelt, dan is het zo goed als ondenkbaar dat deze song in die tijd daar in Rimini al zo bekend was. Onmiskenbaar roept de song een sfeer van

Misschien kan in deze tweede sequentie de sleutel gevonden worden waarmee de toeschouwer de film in een vormperspectief kan plaatsen. De schoolfoto toont ons de personages, als thematisch materiaal, die vervolgens in een reeks korte variaties nader worden uitgewerkt. Een reeks karakters variaties die steeds rond de hoofdthema's *balans*, *verlangen* en *macht* spelen. Is deze tweede sequentie daarmee niet een ideaal voorbeeld van een dramaturgische vertaling van een muzikaal thema met variaties? Met het maken van de foto als thema, waarna in de diverse lessituaties alle docenten hoofdfiguur zijn in een eigen variatie? En zou ons dat niet op het idee kunnen brengen om vanuit dit perspectief de eerste, grote sequentie als een kolossaal thema te zien, een soort thematische *ouverture*? Want fungeert deze sequentie ook niet als een soort groepsfoto, waarin zo goed als alle karakters van enig belang naar voren komen? Let wel: het zijn er meer dan dertig! Veel van deze personages zullen we terugzien in de volgende sequenties. Sommigen worden even hoofdpersonage, andere dwarrelen als *manini* door heel de film heen. Ook worden in deze eerste, grote sequentie de belangrijkste locaties getoond: het huis waar Titta woont, het huis van waar we vertrekken, het plein, het Grand Hotel, de pier, de kapsalon en later, nu uitvoerig, opnieuw het plein en de Corso. De plaats bij uitstek waar de thema's van *verlangen* en *macht* zijn te horen en te zien.

Mochten we, door de *clue* die de schoolsequentie geeft, besluiten om de eerste sequentie te beschouwen als een thematische *ouverture*, dan hebben we een kader waarbinnen de volgende sequenties geanalyseerd kunnen worden.⁷

Maar wat indien de toeschouwer de *clue* niet opmerkt? Geen nood. Het lijkt zelfs als je de film voor het eerst ziet waarschijnlijker dat je niet aan die vormvergelijking denkt. Daarin ligt een belangrijk onderscheid tussen deze vorm in de muziek en in drama. In de muziek vermoed je soms al door de aard van het thema dat het zal gaan om een thema met variaties. En anders weet je meteen bij het begin van de eerste variaties dat je met deze vorm te doen hebt. Ook als je geen enkele muziektheoretische kennis hebt, dan *voel* je als luisteraar dat er een verband is tussen de verschillende delen, een gevoel dat versterkt wordt doordat de verschillende variaties dezelfde opbouw hebben als het thema. Zoals we ook bij *Amarcord* hebben kunnen zien ligt dat bij film volkomen anders. In films die een dergelijke vorm hebben, heeft elk van de variaties een eigen vorm. Voor de toeschouwer is het daardoor veel moeilijker om zicht te krijgen op de vorm van het geheel. Meestal zul je de vorm van een film gaandeweg moeten *ontdekken* en nogmaals, dat wordt je vaak niet gemakkelijk gemaakt.

Maar er is nog iets en daarmee zal eindelijk de titel van dit verhaal duidelijk worden. Er zijn films die wel degelijk een vormovereenkomst vertonen met het thema met variaties in de muziek, maar die er op één essentieel punt van afwijken: het *ontbreken* van het thema! Dit is bijvoorbeeld het geval in *Rashomon* van Akira Kurosawa. Het weggelaten thema van *Rashomon* is de waarheid, de objectieve weergave van de verschrikkelijke gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden.

In feite bestaat het drama uit een reeks variaties (de verschillende getuigenissen inclusief de daarbij behorende subjectieve flash backs). En de toeschouwer wordt even stilzwijgend als

nostalgia op. Maar het is de maker vooral te doen om de toeschouwer te laten reflecteren op de omineuze titel van het lied.

⁷ Helaas ontbreekt hier de plaats om dat te doen. Maar voor een analyse van de overige sequenties kan de lezer terecht op www.willemcapteyn.nl. Daar zal, naast een uitgebreide vormanalyse van de thematische *ouverture*, deze ook worden onderworpen aan een 'harmonische' analyse. Stap voor stap (en soms: shot voor shot) wordt de film onderzocht op de onderliggende krachtvelden *huis* (*balans*), *verlangen* en *macht*.

nadrukkelijk uitgenodigd om in die reeks variaties naar betekenis te zoeken en met die zoektocht als het ware zelf het thema te componeren.

En wat voor de makers *Variaties op een weggelaten thema* zijn, worden voor de toeschouwers als vanzelf *Variaties op een nog te componeren thema*...

© 2006, Willem Capteyn, Amsterdam