

## De strijd in en om het middendeel...

*Vaak wordt de sonatevorm in de klassieke muziek vergeleken met de klassieke tragedie, een tragedie in een drie akten structuur wel te verstaan. Het merkwaardige is, dat de tragedies uit de 'grote tijd' van de sonatevorm (en ook uit de eeuw daarvoor) helemaal niet driedelig, maar vijfdelig waren. In de Amerikaanse film dramaturgie van de laatste decennia van de vorige eeuw lijkt een strikte driedeligheid juist regel. Maar bij nader beschouwing kunnen we constateren dat deze driedeligheid minder prominent is dan sommige scenario-guru's ons willen doen geloven. Net als bij het vorig artikel kan op de website [www.willemcapteyn.nl](http://www.willemcapteyn.nl) wat achtergrondinformatie bij dit stuk worden gevonden.*

We kennen allemaal wel de drie-akten-structuur. In vrijwel alle boeken over de kunst van het scenarioschrijven wordt het beschreven en in een ruime meerderheid daarvan wordt het ook gepropageerd. Velen beschouwen dit paradigma als het Alpha en Omega van het scenarioschrijven, maar vooral in de Amerikaanse film dramaturgie wordt het model als zalmakend beschouwt. Een van de bekendste scenario-guru's, Syd Field, schrijft met grote stelligheid: *Het paradigma werkt. Het is de basis van een goed scenario*<sup>1</sup>. Natuurlijk wordt daarbij Aristoteles aangehaald, die in zijn 'Poëtica'<sup>2</sup> als definitie van een dramatisch geheel stelt dat het bestaat uit een begin, een midden en een eind. Nu zal niemand ontkennen dat elk drama een begin en een eind heeft en als gevolg daarvan ook iets wat als midden kan worden aangeduid. Maar je zou toch zeggen dat dit niet hoeft te betekenen dat die drie delen per sé moeten samenvallen met een indeling in drie akten. Nauwkeurige lezing van de Poëtica geeft daar ook geen grond voor. Daar komt bij dat de klassieke tragedie, van Sophokles tot Shakespeare, vijf akten heeft, terwijl later ook de indeling in vier akten (Tsjechow) voorkomt. Maar laten we nu eerst eens zien hoe die strikt toegepaste drie akten structuur er uit ziet.

In zijn boek 'Story'<sup>3</sup>, geeft Robert McKee een opsomming van de kenmerken van dit 'Classical Design': *'... it means a story built around an active protagonist who struggles against primarily external forces of antagonism to pursue his or her desire, through continuous time, within a consistent and causally connected fictional reality, to a closed ending of absolute irreversible change.'* Die protagonist kiest er op zeker moment voor (of wordt daartoe gedwongen) om het conflict aan te gaan. Daarmee eindigt de eerste akte en begint de tweede. In die tweede akte worstelt de protagonist met het hoofdconflict, wat tenslotte leidt tot de crisis, waarin hij opnieuw moet kiezen (of daartoe wordt gedwongen) om het conflict tot op de bodem uit te vechten. Deze crisis leidt onherroepelijk tot de derde akte. Hierin vindt dan de grote, of ook wel obligate, scène plaats, onmiddellijk gevolgd door resolutie, katharsis en enige afrondende scènes. Dit alles uiteraard in een veelheid van varianten. Het zal duidelijk zijn dat dit uitgangspunt, als het wordt toegepast vanaf de ontstaansfase van een scenario, grote invloed heeft op zowel de keuze en de invulling van de karakters, als op het structureren en kleuren van de plot. Syd Field gaat in zijn

---

<sup>1</sup> Field, Hoe schrijf ik een Scenario, Wereldvenster-Unieboek, Houten 1982

<sup>2</sup> Aristoteles, Poëtica, Atheneum-Polak & van Gennep, Amsterdam 1995

<sup>3</sup> McKee, Story, substance, structure, style and the principles of screenwriting, Regan Books, New York 1997

boek zover dat hij zelfs paginanummers aangeeft (die even zoveel minuten *screentime* betekenen) als oriëntatiepunten voor de structuur:

<b>Act I: The Setup</b>	plot point:	<b>act II: Development</b>	plot point:	<b>act III: The Resolution</b>
pages 1-30	around page 30	pages 30-60	around page 90	pages 90-120

Fig.1: Het paradigma van Field.

Net als Field stelt McKee de drie akten structuur centraal, maar hij laat enige ruimte voor een afwijkend aantal akten. Ook voor Lindag Seger is de dominantie van de drie akten structuur vanzelfsprekend, maar ook zij wijdt in haar boek 'Making a good script great'<sup>4</sup> enige woorden aan de mogelijkheid van een afwijkend aantal akten. Maar zowel Seger als McKee stellen duidelijk dat er onder die vier-, vijf- of zeven akten structuur, toch een driedelige basis ligt. Overigens is het opvallend dat Field aanvankelijk in zijn boek 'Screenplay'<sup>5</sup> (1979) een indeling in vier akten naar voren bracht, in die zin dat hij de grote, tweede akte in tweeën verdeelde. Die twee delen werden gescheiden door een krachtig plotpoint dat hij 'midpoint' noemde.

<b>Act I: The Setup</b>	plot point 1:	<b>act II: First Half</b>	midpoint, "the pinch":	<b>act II: Second Half</b>	plot point 2:	<b>act III: The Resolution</b>
pages 1-30	around page 30	pages 30-60	around page 60	pages 60-90	around page 90	pages 90-120

Fig. 2: Het paradigma zoals gegeven in de oorspronkelijke uitgave van het boek van Field.

Dit 'midpoint' kennen we uit de klassieke toneeldramaturgie en wordt daar aangeduid als de 'climax' of ook wel de 'peripetie'. In 'Die Technik des Dramas'<sup>6</sup> (1863), het standaardwerk van de Duitse schrijver en dramaturg Gustav Freytag, beschrijft hij een vijf akten model dat de vorm heeft van een piramide, met in het midden, dus halverwege de derde akte, de top, het dramatische hoogtepunt, de Peripetie.

In de Nederlandse vertaling van 'Screenplay', die verscheen onder de titel 'Hoe schrijf ik een scenario', is die tweedeling van het middendeel uit het paradigma verdwenen, alsmede het begrip 'midpoint'. Misschien dat de versimpeling van het paradigma werd ingegeven door het verlangen om elke vorm van twijfel ten aanzien van de suprematie van de drie akten structuur uit te bannen. En het is niet ondenkbaar dat dit weer werd gevoed door het voortdurend commerciëler worden van de Amerikaanse cinema. Nieuwe ideeën moesten toetsbaar zijn en snel ook, *time is money* - het filmverhaal moest als kernsynopsis tot één pagina worden teruggebracht. Een eerste akte in één pakkende alinea, een tweede akte in een wat langere tweede alinea's en tenslotte de derde akte als korte slotalinea. Bill Fadimann, een van de docenten van het rondreizende AFI Scenario Seminar 'Don't tell them, show them', vatte het tijdens het seminar in het Vondelpark Paviljoen in

<sup>4</sup> Seger, Making a Good Script Great, Dodd, Mead & Company, New York 1987

<sup>5</sup> Field, Screenplay-The Foundations of Screenwriting, Dell Publishing Group, New York 1979

<sup>6</sup> Freytag, Die Technik des Dramas, Autoren-Verlag Manfred Plinke, Berlin 2003

1981 kernachtig samen: 'Een producent wil binnen de tijd die zijn stoelgang hem kost kunnen beslissen of hij een project kansrijk acht of niet.'

Als we kijken naar de Hollywood films uit de jaren dertig en veertig en vooral naar de films die geschreven en gemaakt werden door makers van Europese origine, dan zien we dat die scenario's vaak waren opgedeeld in *sequenties*. Deze sequenties werden expliciet in het scenario vermeld en kregen een letter als extensie, *sequentie-A*, *sequentie-B* enz.. Het waren korte akten, die menigmaal een eigen, elegante afronding hadden die niet noodzakelijkerwijs plotmatig was en die vaak ook eindigden met een *fade out*. Denk maar aan het slot van de weergaloze eerste sequentie van 'To be or not to be' van Ernst Lubitsch. Wie geïnteresseerd is in deze manier van structureren doet er goed aan om de scenario's van het duo Bracket en Wilder en die van Raphaelson en Lubitsch te bestuderen. Interessant is dat recent een boek verscheen met als titel 'Screenwriting - the sequence approach'<sup>7</sup> van Paul Joseph Gulino, die in zijn analyses de drie akten structuur mengt met een structuur in sequenties. In dit boek staat op de pagina's 62 en 63 een analyse van 'The Shop around the Corner'<sup>8</sup> van Lubitsch (scenario Samson Raphaelson) waarvan het blanco schema er als volgt uitziet.

Act I:		Act II:				Act III:	
Sequence A	Sequence B	Sequence C	Sequence D	Sequence E	Sequence F	Sequence G	Sequence H

Fig. 3 Een voorbeeld van een sequensmatig paradigma volgens Gulino.

Er valt dus veel af te dingen op de universele geldigheid van het Hollywood model. In veruit de meeste drama's zal onder de oppervlakte wel een driedeling gevonden worden, maar dat hoeft niet te betekenen dat het drama ook in drie akten is vormgegeven. Eerder werd al opgemerkt dat de *fade out* als besluit van een sequentie een sterk vormgevende ingreep is, die de toeschouwer dwingt de sequensmatige structuur van het drama ook als zodanig te ervaren. Het is een manier van voelen en denken, die hoort bij een bepaald soort inhoud. En het doet de behoefte aan een duidelijk gearticuleerd 'middendeel' (als op zichzelf staand deel van een geheel) afnemen.

In het vorig artikel werd aangegeven dat er in de muziek er twee vormgevende 'lagen' zijn, die van ritme en melodie en die van de onderliggende harmonie. We namen als voorbeeld een simpele Russische melodie met pianobegeleiding. We ontdekten dat de melodie en de harmonie weliswaar onverbreekelijk met elkaar verbonden waren, maar dat ze tegelijkertijd verschillende vormfuncties hadden. Onder een uitgesproken tweedeligheid in de melodie hoorden we een vorm van driedeligheid in de harmonie. Of om het voorbeeld van de eerste sequentie van 'To be or not to be' in muzikale termen te benoemen: de eerste sequentie eindigt met de melodie in een ontspanning, op de tonica. De vraag die de *voice over* in het begin stelde wordt beantwoord, nl. hoe belandde Adolf Hitler in augustus 1939 op straat in Warschau? Het antwoord op die vraag, de melodie, is geestig. Maar daaronder klinkt de dreigende spanning door van de dominant in het drama. Want als toeschouwers weten we wat het betekent om in augustus 1939 in Warschau te zijn. De tijd tikt onverstoort door naar die fatale 1<sup>e</sup> september. We hebben gezien dat het Pools Nationaal Theater een toneelstuk repeteert dat 'Gestapo' heet. Een stuk waarin de draak

<sup>7</sup> Gulino, Screenwriting, the sequens approach, Continuum, New York 2004

<sup>8</sup> Raphaelson, Three Screen Comedies, The University of Wisconsin Press, Madison 1983

gestoken wordt met de mores van het Derde Rijk. Dit stuk staat op het punt om opgevoerd te gaan worden door een gezelschap waarvan een aantal acteurs overduidelijk (zowel in casting, als in dialoog) Joods bloed heeft. Het is de situering, het zijn de onderliggende akkoorden, die het dreigend perspectief aangeven. Het schattige meisje dat de acteur Bronski (Hitler) om een handtekening vraagt brengt Bronski in verwarring (hij is *herkend* en faalt dus, maar hij is kennelijk als acteur *bekend* en dat streelt zijn ijdelheid). Deze twee betekenislagen veroorzaken bij de toeschouwer een glimlach, die tegelijkertijd dissonneert met het onderliggend akkoord.

In zijn boek ‘Formenlehre der Musik’<sup>9</sup> stelt Clemens Kühn dat er niet zoiets bestaat als *de* Sonatevorm. Anderen spreken van de *Sonate Stijl*, of ook wel van het *Sonate Principe*. De vorm verschilt in de nuance per muziekwerk en met enig recht kun je stellen dat de grootmeesters van die vorm grootmeesters zijn omdat ze het schema waar nodig veranderden en er een eigen, unieke invulling aan gaven. Maar laten we eerst wat afstand nemen en de sonatevorm, net als we dat bij de drie akten structuur hebben gedaan, in wat hokjes stoppen. We zien dan het volgende paradigma ontstaan:

<b>DEEL I: Expositie</b>	Overgangsgszin	<b>DEEL II: Doorwerking</b>	Eventueel Nieuwe thema's; 'strijd' tussen tonica- en dominanttoonsoort	<b>DEEL III: Reprise</b>
1e thema in tonica	2e thema in dominant + slotzin	Thema (fragmenten), beweging door diverse toonsoorten	Contrapuntische verwerking van het materiaal	Zoals de expositie, maar geheel in tonica

Fig. 4 Het (sterk gesimplificeerd) vormschema van de Sonatevorm.

Het zal de lezer niet veel moeite kosten om de overeenkomsten met de drie akten structuur van het drama te ontdekken. Het eerste deel wordt de expositie genoemd, een term die we ook in de dramaturgie wel tegen komen. In die expositie worden twee thema's ten gehore gebracht, waarvan het eerste thema in de hoofdtoonsoort (tonica) staat en het tweede in de toonsoort van de dominant. Deze twee thema's kun je zien als twee tegengestelde krachten, wat zowel hoorbaar is door de verschillen in toonsoort, als door hun verschillend karakter. Voor de vergelijking met de dramaturgie is het veelzeggend dat in de muziek analyse het eerste thema vroeger ook wel het 'mannelijke thema' werd genoemd, terwijl het tweede wel als 'vrouwelijk thema' werd aangeduid. Het doet denken aan de begrippen hoofdplot en subplot in de dramaturgie, waarbij de hoofdplot vaak het dynamisch-zakelijke (mannelijke) conflict vertegenwoordigt en de subplot vaak een daarmee in conflict gerakende emotionele (vrouwelijke) ontwikkeling behelst. Die twee thema's uit de expositie worden verbonden door een overgangszin, die als functie heeft om van de hoofdtoonsoort naar de dominanttoonsoort te moduleren. Vrijwel altijd wordt de expositie herhaald, het spreekt vanzelf dat dit in drama niet aan de orde kan zijn.

Na de expositie begint het grote middendeel, dat doorwerking of ontwikkeling wordt genoemd. Ook deze benaming kennen we uit de dramaturgie, in de Amerikaanse filmdramaturgie wordt gesproken van de *development*. In dit deel worden de twee thema's (of delen ervan) conflicterend tegenover elkaar gezet, het materiaal wordt bewerkt, de thema's worden verkort, plotseling afgebroken, tot motief gemaakt en soms fugatisch in een nieuw licht gesteld. Ook kunnen er nieuwe thema's verschijnen, die tijdelijk ontspanning brengen of in hun dynamiek de spanning

<sup>9</sup> Kühn, Formenlehre der Musik, Bärenreiter Verlag, Kassel 1987

juist verhogen. Wat het harmonisch verloop betreft kun je het middendeel zien als een strijdperk waar de hoofdtoonsoort (die van de protagonist) in strijd is met de dominant (de antagonist). Uiteindelijk zal de spanning tot een oplossing moeten komen en begint het derde deel, de reprise.

Zoals de naam *reprise* al aangeeft bestaat dit derde deel in grote lijnen uit een herhaling van de expositie. Het verschil bestaat hieruit dat het tweede thema (het dominants- af antagonistenthema) dit keer in de hoofdtoonsoort wordt gegeven. De strijd (in het middendeel) is gestreden, de protagonist is de overwinnaar gebleken en de hoofdtoonsoort blijft nu tot het eind. Eerder wezen we er al op dat de letterlijke herhalingen van een substantieel deel in drama onmogelijk is. Meestal wordt de reprise afgerond met een coda (letterlijk: 'staart'), een muzikale uitleiding. Nogmaals, dit alles is sterk vereenvoudigd, vele nuances zijn weggelaten, het gaat nu even om de grote lijn.

De hoofdgedachte bij de sonatevorm is steeds dezelfde, maar natuurlijk zie je in de individuele toepassing grote verschillen. Het is vanwege deze verschillen dat de musicus en muziektheoreticus Charles Rosen zijn boek over de sonatevorm 'Sonata Forms'<sup>10</sup> heeft genoemd. Je kunt met recht zeggen dat de sonatevorm de meest dynamische vorm is. En de essentie van de vorm zijn de dramatische ontwikkelingen in het middendeel, op basis van het thematisch materiaal dat in de expositie gegeven wordt. De vergelijking met het drama wordt in menig muziek theoretisch werk naar voren gebracht. Rosen zegt hierover: *The symphony could take over from drama not only the expression of sentiment but the narrative effect of dramatic action, of intrigue and resolution. The sonata forms made this possible by providing an equivalent for dramatic action, and by conferring on the contour of this action a clear definition. The sonata has an identifiable climax, a point of maximum tension to which the work leads and which is symmetrically resolved. ... it has a dynamic closure analogous to the denouncement of eighteenth-century drama, in which everything is resolved, all loose ends are tied up, and the work rounded off...*

Dit citaat kan moeiteloos aangevuld worden met een dozijn andere. De muziek van de tweede helft van de achttiende eeuw tot in de eerste helft van de negentiende eeuw kan zich dus herkennen in het klassieke drama. De ontwikkeling, de doorwerking, de verwickelingen, de complicaties, de stapeling van de tegenstellingen en conflicten, dat is de kern van het drama, daar gaat het om, daarin bewijst in de muziek het thema zijn diepte, daarin bewijst in het drama het karakter zijn kracht.

Maar komt het omgekeerde ook voor? Zijn er dramaturgen die het drama zien (horen) als sonatevorm? Weinig. En de reden ligt voor de hand: de muziek in haar wonderbaarlijke abstractie leent zich gemakkelijker om (letterlijk) verbeeld te worden naar de conflicten uit de concrete mensenwereld dan andersom. Een mooi voorbeeld waar de vergelijking wel wordt gemaakt geeft Donald Richie, die in zijn schitterende boek: 'The films of Akira Kurosawa'<sup>11</sup> het volgende schrijft: *'...Kurosawa has several favorites. One of them, for lack of any name, I will call "sonata-form. The other (for the same reason) the "theme with variations". The latter is the simpler and Rashomon is an example. So, however, is One wonderful Sunday; so is Ikiru. The "sonata-form" is more common in the later films and usually consists of (1) an introduction or prelude which usually sounds the major theme, (2) a bridge which is usually of major cinematic importance, (3) the main theme or Hauptsatz (whether there is a Seitensatz depends on the film) which is not a*

---

<sup>10</sup> Rosen, Sonata Forms, W.W. Norton & Company, New York 1988

<sup>11</sup> Richie, The films of Akira Kurosawa, University of California Press, Los Angeles 1996

*first “subject” so much as it is a complex of related ideas; it leads into (4) the development, of which it is also itself a part, and into (5) a recapitulation which may be separate from the (often ironic) (6) coda...*

*... Another aspect of form seen in many Kurosawa’s pictures is that of the full circle, or the spiral, the return to the beginning with a difference, the cyclic.... The circle appears in various ways. The theme-and-variation form (seen in (Rashomon and Stray Dog) leads us back to the beginning (with a difference) and within the films themselves circular forms are often seen.’*

Het is interessant dat Richie ook andere vormschema’s uit de klassieke muziek naar voren brengt. Want over het *Thema met Variaties* wil ik het graag in een volgend artikel hebben. Met name ‘Rashomon’ van Kurosawa en ‘Amarcord’ van Fellini zal ik tot onderwerp maken van een muziek-dramatische analyse.

© Willem Capteyn, 2006