

Sinds enkele jaren stimuleert de overheid dat er op Kunst Hogescholen onderzoek wordt gedaan. Daartoe zijn aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten drie leerstoelen ondergebracht. Een daarvan is Kunsttheorie en Onderzoek. Vanaf 2003 heeft Willem Capteyn zijn aanstelling aan de Nederlandse Film en Televisie Academie deels kunnen besteden aan een onderzoek met de titel: 'Een vergelijkend onderzoek naar vormen in de klassieke muziek en in de (film)dramaturgie'. Dit artikel is het eerste van een reeks. De in het artikel gegeven muziekvoorbeelden kunnen beluisterd worden via de site www.willemcapteyn.nl

Thuis is van waar we vertrekken...

Op een regenachtige middag in de herfst ging ik van huis om bij de bakker op de hoek een brood te kopen. In de winkel liep ik een oud-collega tegen het lijf. "Wat doe je op het ogenblik?" vroeg hij. Ik vertelde hem over het onderzoek. "O ja, dat... Doe je dat nog steeds?" Hij bleef wachten totdat ik mijn brood had gekocht en samen verlieten we de winkel. Op straat pakte hij me bij de arm, alsof hij me iets wilde zeggen, maar in plaats daarvan staarde enige tijd zwijgend van me weg. Toen draaide hij zich plotseling naar me toe, zijn hoofd wat schuin en zijn snavelneus dicht bij mijn oor. "De vraag waar het om gaat is, wat de betekenis is van vorm voor het drama," fluisterde hij. En meteen liet hij me los en klapwiekte van me weg. Nog eenmaal keek hij om. Grijnsde hij vol spot of was het een verlegen, bijna verontschuldiggende glimlach? Knorrig liep ik terug naar huis, het brood onder mijn arm geklemd. Ik dacht na over de vraag die me gesteld was. Wat is de betekenis van vorm voor drama? Het heeft me lange tijd bezig gehouden. Terwijl het antwoord zo eenvoudig is...

Een jaar voor deze wonderlijke ontmoeting begon ik aan mijn onderzoek. Ik was gefascineerd door de overeenkomst tussen de *sonatevorm* en de *drie-acten-structuur*. Maar in de klassieke muziek is er behalve de sonatevorm een rijkdom aan andere vormschema's en ik vroeg me af of dat in de film ook zo zou zijn. Als voorbeeld noemde ik *Amarcord* van Federico Fellini, waarvan de vorm grote overeenkomsten vertoont met het *Thema met Variaties* uit de klassieke muziek. Bij de vormanalyse van *Amarcord* ontdekte ik dat er drie krachtvelden in de film werkzaam zijn:

- Het gewone, het gezonde verstand, het (ouderlijk) huis als basis daarvoor.
- Verlangen in allerlei varianten, maar vooral nostalgie en seksueel verlangen.
- Macht in vele gedaanten, maar vooral die van kerk, staat en fascistische orde.

Het lag voor de hand om te onderzoeken of dergelijke krachtvelden ook in andere films werkzaam zouden zijn. Tegelijkertijd vergeleek ik die krachten met de *tonaliteit* in de muziek. Muziek werkt op twee niveaus. Aan de oppervlakte is er de melodie, die direct hoorbaar is en waarin verschillen in toonhoogte, ritme, tempo en dynamiek een horizontaal voortgaande beweging veroorzaken. Daarnaast is er een verticale ordening, de akkoorden. Een akkoord bestaat uit drie bij elkaar horende noten. Iedereen snapt dat die akkoorden een verband met de melodie moeten hebben en dat ze dus horizontaal met de melodie meebewegen. Grof geschetst kun je zeggen dat je die akkoorden kunt onderbrengen in drie krachtvelden:

- De *Tonica*, die als basis, als evenwicht, of zo je wilt als 'thuis' functioneert.
- De *Subdominant*, die van de *Tonica* wegtrekt, je zou die kracht ook wel 'Verlangen' kunnen noemen.
- De *Dominant*, de kracht die in conflict is met de *Tonica*, soms de *Tonica* 'overneemt' (en dus zelf *Tonica* wordt), maar tenslotte toch haar *Dominant*functie terugneemt om van daaruit naar de 'ware' *Tonica* terug te keren. Deze kracht zou je het predikaat 'Macht' kunnen geven.

Als we in volgorde vier akkoorden spelen: *Tonica-Subdominant-Dominant-Tonica*, dan vormen die akkoorden het oerschema van de klassieke muziek. Het is de basissequens waarop heel het tonale stelsel steunt. Hoe ingewikkeld de muziek ook kan zijn (bij een aantal werken in de laatromantiek, bv. die van Richard Wagner, raak je als luisteraar zo ver van huis dat je denkt verdwaald te zijn), toch blijft die basissequens het onderliggende schema. En zoals gezegd: uiteindelijk brengt dat je terug naar huis.

Er is dus op twee niveaus een spanningsverloop. Aan de oppervlakte door de melodie en eronder door de harmonie. Meestal gaan die twee gelijk op, maar soms ontstaat er tussen melodie en harmonie ook een spanning, een fenomeen dat we in het drama kennen als *subtekst*. Als voorbeeld volgt hier een eenvoudige Russische melodie.



Het is waarachtig niet nodig om goed noten te kunnen lezen om de structuur van die melodie te analyseren:

- De melodie telt acht maten.
- De melodie staat in een vierkwartsmaat en heeft een opmaat van twee tellen.
- De melodie bestaat uit drie verschillende tonen, een b, een cis en een d.
- Ze stijgt en daalt afwisselend, maakt a.h.w. een wiegende beweging.
- De acht maten laten zich delen in twee maal vier maten.
- Die twee maal vier maten zijn identiek.
- De vier maten laten zich delen in twee maal twee maten.
- De maten drie en zeven zijn een gelijke variatie op de maten één en vijf.
- De eerste vier maten kunnen gehoord worden als een voorzin (de vraag) en de tweede vier als een nazin (het antwoord).

Met dat laatste nu, is iets merkwaardigs aan de hand. Want wat is dat voor rarigheid om een vraag te beantwoorden met de herhaling van die vraag? Maar als we opnieuw alleen de melodie spelen en we letten scherp op, dan maakt de tweede helft toch de indruk enigszins anders te zijn. Dit lijkt een mysterieus verschijnsel, maar dat is het niet. We kennen het maar al te goed in het drama. Een vraag door het ene personage, wordt door de ander beantwoord met de herhaling van de vraag. Dezelfde woorden hebben een andere betekenis gekregen. Laten we gauw kijken - en via mijn website ook *luisteren* - naar de Russische melodie, nu met begeleiding.

The image shows a musical score for Voice and Piano. The score is in 4/4 time and D major. The first system shows the first four measures. The second system starts at measure 5 and ends with a double bar line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

We zien dat het simpel begint: een akkoord op de tonica, een volgend akkoord op de subdominant, het daarop volgende op de dominant en daarna weer op de tonica. Zo vormen de eerste vier akkoorden onder deze melodie precies de eerder genoemde *oersequens*. Daarna volgt een kleine harmonische variatie, maar alles blijft binnen de hoofdtoonsoort b-klein. Maar dan gebeurt er halverwege maat vier iets bijzonders. Het lijkt of we plotseling een zwenking maken, even van de weg af raken om er net zo gauw (eind maat zes, begin maat zeven) weer op terug te komen. We hebben een uitstapje gemaakt naar een andere toonsoort! Niet naar die van de *dominant*, maar naar een toonsoort dichterbij de buurt van de tonica. Heel even – en nog vrij abrupt ook! – gingen we vanuit b-klein naar D-groot, om daarna net zo snel weer terug te gaan naar b-klein.

Maar wat gebeurt er als we naar de melodie solo luisteren? Bij de tweede vier maten, bij de herhaling dus, *vermoed* je als luisteraar dat er iets, als boven omschreven, *kan* plaatsvinden. Het is de constructie van een *mogelijkheid*. Hierin ligt een groot punt van overeenkomst tussen muziek en drama: als luisteraar en toeschouwer ben je voortdurend bezig met het doen van voorspellingen over wat komen gaat. Dat is goeddeels een innerlijk proces waar je geen moeite voor hoeft te doen. Het gaat vanzelf, zonder dat we ons er de hele tijd van bewust zijn. Maar het kan ook dat het werk in kwestie ons juist uitdaagt tot die constructie, zoals bij het *thema met variaties* in de muziek en de *whodunit* in de film, om twee voorbeelden te noemen.

Als we nu naar onze melodie kijken, dan is die duidelijk tweedelig, maar tegelijkertijd suggereert de onderliggende harmonie een driedeligheid, nl. vier maten in b-klein, twee maten naar D-groot, om tenslotte in de laatste twee maten terug te gaan naar b-klein. Het stuk is dus tegelijkertijd twee- en driedelig! En juist deze frictie tussen de structuur aan de oppervlakte en die van het eronder liggend niveau geeft een extra beweging en veroorzaakt daarmee emotie.

Er is nog een bijzonderheid die het waard is opgemerkt te worden. De melodie begint met een opmaat van twee kwartnoten. Een opmaat rust vaak op de *dominant* om bij de eerste tel van de eerste maat op de *tonica* terecht te komen. Zo is het met ons volkslied, het *Wilhelmus*, gesteld, net als met een groot aantal andere melodieën die met een opmaat beginnen. Het bijzondere van onze melodie is echter dat de opmaat op de *tonica* steunt en de eerste tel van de eerste maat op de *subdominant*. Hierdoor ontstaat een aangename disbalans, met als gevolg een voorwaartse beweging, die charmeert en meevoert, van opmaat naar eerste tel, naar volgende opmaat en weer de eerste tel. Een beweging die gelijk opgaat met het stijgen en dalen van de melodie, totdat je in maat vijf plotseling op een nieuwe *tonica* belandt en nu een die, in tegenstelling tot het begin, wel op de eerste tel van de maat steunt!

Misschien is dit een goed moment om iets te zeggen over het begrip *vorm* dat in het voorgaande steeds impliciet aan de orde was. De van origine Duitse componist Ernst Toch (1887-1964) heeft een prachtige studie geschreven getiteld: *The Shaping Forces in Music*¹. Als een groot vakman en een bevlogen pedagoog gaat hij in op de vier constituerende krachten die bij het ontstaan van een compositie een rol spelen: Harmonie, Melodie, Contrapunt en Vorm. Volgens Toch is vorm het evenwicht tussen spanning en ontspanning. Deze definitie is, ondanks de beknopte eenvoud, veelomvattend en diepzinnig. Want met *balans* wordt niet een weegschaal bedoeld, met in de linkerschaal de spanning en in de rechterschaal de ontspanning. Ernst Toch wijst erop dat deze balans wordt opgemaakt door een proces in de tijd. Dat klinkt al even eenvoudig, maar juist de voorstelling van wat *vorm* is in de *tijd*, is voor componist en dramaschrijver het moeilijkst te doorgronden. Om dit te verduidelijken maakt Toch een vergelijking met de constructie van drama:

The drama, too, unfolds itself through the medium of time, and uses the mechanism of logical and psychological consecution. Here a plot is created, developed, lifted from level to level by continuously added intrigues, the ascending line covering the predominant portion of its range; until in the last (often short) act, the intricate threads disentangle, and no superfluous wordiness hampers the precipitation to the end.

Natuurlijk spreekt hij hier over het ‘klassieke drama’, met een doelbewuste protagonist, een plot en een systeem van intriges. Het patroon van spanning en ontspanning bepaalt mede de vorm, plotwendingen zijn tevens momenten van emotie, de spanning neemt versneld toe, of er is een onthulling, waarbij de emotie soms ook plotselinge ontspanning brengt.

Maar hoe zit het nu met al die drama’s waarbij de protagonist minder doelbewust, of zelfs geheel en al zonder doel is? Of de films die door meerdere hoofdpersonen worden gedragen, zonder dat een duidelijk conflict hen bindt? De Duitse dramaturge Dagmar Benke schrijft hier in haar studie *Freistill*² het volgende over:

Wenn das Ziel als strukturgebendes Element wegfällt, fehlt das Herzenstück der klassischen Dramaturgie. Und trotzdem gibt es sie, diese ziellosen und manchmal auch passiven Gesellen, die es dennoch wagen, nicht als dominante Figuren, sondern als Hauptfiguren in Filmen aufzutauchen...

... Doch was passiert, wenn die Hauptfigur ihre alltägliche Routine nicht verlässt, wenn sie gar keinen Ruf zum Abenteuer bekommt, wenn es kein Ziel gibt, das sie verfolgen kann? Heisst das automatisch, dass der Film dann keine dramatische Struktur haben kann? Bedeutet es, dass die Hauptfigur ohne Ziel zur Passivität verdammt ist?

Om vervolgens een opsomming te geven van filmwerken die zich aan de klassieke dramatische uitgangspunten onttrekken. Zowel over die klassieke structuren, als over de epische vertelstijl hoop ik in een van de komende nummers te schrijven. Want hoe streng klassiek de dramaturgie van een film ook is, of hoe vrij en episch de vertelstijl, er is een belangrijk punt van overeenstemming tussen deze uitersten. In beide zijn de drie *tonale krachtvelden*, zoals eerder in dit artikel geformuleerd, ten volle werkzaam. Het is zelfs zo dat die ‘tonaliteit’ in beide vertelstijlen dezelfde onderliggende en structuurgevende basis vormt. Geen van de films die ik de afgelopen twee jaar heb geanalyseerd, onttrok zich aan de werking van de drie krachten. Of het nu Amerikaanse producties in de drie-acten-structuur betrof, of Art House films, steeds ontdekte ik dat onder de vertelling aan de oppervlakte de drie krachtvelden *Huis*, *Verlangen* en *Macht* werkzaam waren.

¹ Ernst Toch: *The Shaping Forces in Music*, Dover Publications, Inc., New York, 1948.

² Dagmar Benke: *Freistill - Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bastei Lübbe, Taschenbücher, 2002.

Het belangrijkste bij dit model is om bij de analyse allereerst het begrip ‘huis’ te definiëren. Waar staat het voor? Mogelijke betekenissen zijn: het huis waar je woont, geborgenheid, oprechtheid, evenwicht, de natuur, eenvoud, barmhartigheid. Nogmaals, het zijn niet tevoren bepaalde parameters, die uit de kast gehaald kunnen worden. Per filmwerk dient deze basiskracht, deze ‘tonica’, geformuleerd te worden. Daarna kunnen de andere twee krachten een invulling krijgen. Ook ‘verlangen’ kent vele gedaanten: seksueel verlangen, nieuwsgierigheid, zucht naar spanning en avontuur, verlangen naar chaos, verlangen naar de dood, om er maar enkele te noemen. ‘Macht’ is nog het meest eenduidig. Het wil orde, wil superieur zijn, wil overheersen, ten koste van anderen, zich uitend in fysiek of geestelijk geweld.

Als we de idee accepteren dat er in drama een tonaliteit werkzaam is en we accepteren, net als in de klassieke muziek, ook de metafoor dat we die tonica *huis* noemen, dan gaat het er vervolgens om, de twee andere krachten, de subdominant en de dominant, van een metafoor te voorzien. Zoals gezegd zijn dat *verlangen* en *macht*.

Als we vervolgens het verloop van de dramatische vertelling in een oersequentie willen vatten, dan is de meest voor de hand liggende sequentie in de muziek *Tonica-Subdominant-Dominant-Tonica*. Vrij vertaald naar een kleine vertelling luidt die sequentie dan: *Huis-Verlangen-Macht-Huis*. Hier volgt zo’n kleine vertelling:

Op een dag ging hij van huis om een brood te kopen. Zijn tocht voerde hem naar de bakker op de hoek. In de winkel kwam hij een oude tovenaars tegen, die hem een raadsel opgaf dat hij niet meteen kon oplossen. Knorrig liep hij terug naar huis (en voltooide daarmee een kleine sequentie). Maar het verlangen het raadsel op te lossen blééf. En in een groter verhaal ging hij opnieuw van huis, om de verborgen schat te vinden. Anderhalf jaar was hij onderweg. Want zo lang duurde het voordat hij het antwoord op de vraag had gevonden. Terwijl het zo eenvoudig was...

Wat is de betekenis van vorm voor het menselijk drama? En het antwoord: dat het ons terug naar huis brengt...

Vorm is dus niet iets artificieels, een middel dat dient om de chaos van het leven te bezweren, nee, vorm is het leven zelf. Een leven dat we in cycli en fragmenten van minuten, uren, dagen, jaren zelf vormgeven, of dat anderen aan ons vormgeven, in een voortdurende afwisseling van spanning en ontspanning. Miljoenen scènes of fragmenten daarvan, die de kleinste eenheden van de dramatische handeling zijn en die we ons kunnen herinneren omdat ze een bijzondere zeggingskracht hebben: het verlangen om van huis weg te gaan, het verlangen om er naar terug te keren en de tegenkrachten die ons het een of het ander belemmeren.

In het volgend artikel hoop ik de *Sonatevorm*, de bekendste en de meest tot de verbeelding sprekende vorm in de klassieke muziek, te vergelijken met de *drie-acten-structuur* in het drama. Daarna wil ik het hebben over de vormen die zich daar juist aan onttrekken. En het spreekt vanzelf dat de functie van de ‘tonaliteit’ in beide artikelen uitgebreid aan de orde komt.