

“Ziet hoe de veldheer zijn troepen opstelt”

Over verhalende muziek en muzikale verhalen

In het wereldberoemde muzikale sprookje *Peter en de Wolf* (1936) van Sergej Prokofjev verbeeldt ieder instrument zijn eigen personage. De hoorns stellen de wolf voor, de fluit het vogeltje, de violen Peter enzovoorts. Hoewel er ook een stem in het stuk is verwerkt die achtergronduitleg geeft, is er veel ruimte gelaten om de instrumenten zoveel mogelijk voor zichzelf te laten spreken. Prokofjev heeft een uiterste inspanning geleverd om het sprookje optimaal toegankelijk te maken voor zijn doelgroep, de jeugd. Je kunt *Peter en de Wolf* daarom wel beschouwen als een toppunt in de verhalende muziek.

De aanwezigheid van verhalende elementen in – of ruimer, een achterliggend programma bij – de muziek was vooral in de negentiende eeuw een veelbesproken discussiepunt in de muziekwereld. Een aantal critici en componisten, onder wie Liszt en Wagner, was van mening dat een muziekstuk aan ‘geest’ won wanneer er concretere inhoud mee tot uitdrukking werd gebracht. Dit moest gedaan worden door een zogenaamde programmatekst te schrijven waarin deze in woorden was gevat (Schaub, 1995, p. 259). Wilhelm Lenz ging zelfs zo ver dat hij een boek schreef waarin hij aan vroegere, als ‘absoluut’ beschouwde muziek, een verwijzing naar een buitenmuzikale werkelijkheid koppelt:

“Op de knieën, oude wereld! U hebt te maken met de grote symfonieën van Beethoven. Haydn, Mozart, de onsterfelijke grondleggers van het wereldatorium en de wereldopera, neemt de altviool, roert de pauken in het Eroica-orkest! (...) Twee slagen van de zware cavalerie, die een orkest in tweeën doet splijten gelijk een raap – en het thema in de cellopartij, aarzelend gevolgd door altviool en tweede violen. (...) Heroïsch gefluister aan het begin, heroïsche koren aan het eind. (...) Ziet hoe de veldheer zijn troepen opstelt. Centraal strijdtoneel: motief. Als een meedogenloze zaag van het noodlot voert het door het stuk. (...) Vleugels: tegenmotief van drie noten. Zij veggen het stof van het vervlakte leven van alledag: komt dus uit de schede / ruiters oogappel / eruit, mijn zwaard, eruit!”
(Lenz, in Schaub, 1995, p. 262-263)

Was in de twintigste eeuw de programmatistische inslag van muziek voornamelijk nog berucht vanwege de toepassing ervan in socialistisch realistische composities – een stijl waar ook *Peter en de Wolf* uit voortkomt –, in de laatste decennia besteden intellectuelen weer volop serieus aandacht aan de verhalende elementen in muziek. Dit doen zij nu echter vanuit een geheel andere

invalshoek, namelijk die van de narratologie. De theorieën hieromtrent zijn ontwikkeld binnen de literatuurwetenschap, en hebben oorspronkelijk als doel te beschrijven hoe verhalende teksten functioneren (Bal, 1990, p. 16). De definitie van een verhalende tekst is niet eenduidig. Je kunt als voorwaarde opgeven dat een tekst (alleen) uit taal moet bestaan, maar je kunt het concept 'tekst' evengoed ruimer opvatten en bijvoorbeeld ook strips tot de teksten rekenen (Bal, 1990, p. 17). Deze vrijheid hebben verschillende onderzoekers benut doordat ze de begrippen uit de narratologie op andere kunstvormen zijn gaan toepassen, waaronder ook op de muziek.

In hun onderzoek proberen zij vragen te beantwoorden als in hoeverre andere media dan taal in staat zijn een verhaal te vertellen, en als dit zo is, welke condities er dan voor nodig zijn. Ook tasten ze af welke begrippen uit de narratologie overgeheveld kunnen worden naar andere media, en welke daarentegen niet bruikbaar zijn in de analyse van film, beeldende kunst of muziek.

Wanneer je de verhalende potentie van niet-tekstuele kunstvormen gaat analyseren, moet je eerst duidelijk voor ogen hebben wat je precies onder een verhaal verstaat. Marie-Laure Ryan (2004) stelt in de inleiding van haar overzichtswerk *Narrative across media* drie duidelijke karakteriseringingen voor die bepalen of je iets al dan niet als een verhaal kunt kwalificeren. Allereerst moet een verhalende tekst een wereld creëren waarin zich personages en objecten bevinden. Ten tweede moet deze wereld veranderingen ondergaan waardoor hij een temporele dimensie krijgt. Ten derde moet de tekst de reconstructie van een netwerk van doelen, plannen, causale relaties en psychologische motivaties mogelijk maken die de veranderingen in een coherent en verstaanbaar geheel omsmeedt (Ryan, 2004). Wanneer je deze beschrijving al te letterlijk opvolgt, kan instrumentale muziek op zichzelf nooit verhalend zijn. Bij *Peter en de Wolf* zorgt de vertellersstem voor het geven van de concrete inhoud aan de opgeroepen wereld. Zonder die stem kan de muziek weliswaar nog steeds emoties teweegbrengen en verhaallijnen doen vermoeden, maar zullen de luisteraars het nooit precies eens worden over de exacte personages, gebeurtenissen en psychologische motivaties waaraan men refereert. Niet voor niets geeft Ryan toe dat taal het meest geschikte medium is om een verhaal mee uit te drukken (Ryan, 2004, p. 10). Maar anderzijds waarschuwt ze voor een "radical relativism" (Ryan, 2004, p. 34), en stimuleert ze juist de intermediale toepassing van narratieve begrippen die gepaard gaat met een metaforische interpretatie van haar definitie van een verhaal (Ryan, 2004, p. 14, p. 34).

De uitgangspunten van Marie-Laure Ryan in ogenschouw genomen presenteer ik in dit artikel allereerst een kritische samenvatting van enkele visies op narrativiteit in de muziek. Hierbij probeer ik de theorie zoveel mogelijk terug te koppelen naar concrete voorbeelden uit de muziekgeschiedenis. Voorts zal ik aan de hand van Claude Lévi-Strauss aanknopingspunten bieden die in vervolgonderzoek wellicht meer aandacht verdienen.

Benaderingen van narrativiteit in muziek

Zoals Tarasti (2004) terecht opmerkt, is narrativiteit in muziek een complexe zaak die kan variëren afhankelijk van muzikale stijlen, periodes in de muziekgeschiedenis en culturele contexten. In dit opzicht is het zinvol om het onderscheid aan te halen dat Ryan (2004) maakt tussen “being a narrative” en “having narrativity” (p. 9). “Being a narrative” wijst op muziekstukken (of om het even welke andere culturele uitingen) die bedoeld zijn om in het hoofd van de luisteraar als een verhaal gerepresenteerd te worden. Bij “having narrativity” is die achterliggende intentie daarentegen niet aanwezig. Hierbij gaat het namelijk alleen om de mogelijkheid dat een muziekstuk zo’n representatie in de vorm van een verhaal kan opwekken. Is Prokofjevs *Peter en de Wolf* een helder voorbeeld van “being a narrative”, Wilhelm Lenz’ interpretatie van Beethovens symfonie (Schaub, 1995, p. 262-263) duidt op de capaciteit, die zowel aan de componist als aan de luisteraar toe te schrijven is, van “having narrativity”.

Veel opera’s hebben vanzelfsprekend de eigenschap van “being a narrative”. Het verhalende aspect wordt door de vocale gedeeltes en het uitgedeelde libretto sterk onderstreept. Hier maakt Rabinowitz (2004) dan ook dankbaar gebruik van in zijn analyse van de twintigste-eeuwse populaire ‘opera’ *Show Boat*. Eén van de relevante standpunten die hij hierbij inneemt is dat de vocale tekst in opera’s vooral de dialoog weergeeft tussen de personages (in aristotelianse termen *mimesis*), terwijl de muziek de rol van de becommentariërende vertellersstem vervult (*diegesis*). Hij vergelijkt de muziek daarom met de voice-over in films. De muziek kan volgens Rabinowitz zowel de uiterlijke als de innerlijke staat van iets of iemand beschrijven, en hij illustreert dit aan de hand van veelzeggende muziekvoorbeelden – overigens alleen uit opera’s (Rabinowitz, 2004, pp. 315-317). Hoewel hij het woord ‘focalisatie’ niet met name noemt, stelt hij welhaast letterlijk dat instrumentale muziek (in opera’s) een vertelinstantie kan bevatten die focaliseert, oftewel een element vanuit een bepaalde visie kan beschrijven (Bal, 1990, p. 114). De wijze waarop Rabinowitz *Show boat* en zijn andere muziekvoorbeelden analyseert, toont wel aan

hoezeer hij bij de interpretatie van de instrumentale, vertellende gedeeltes afhankelijk is van het libretto van de opera. Om deze reden lijkt het dan ook onmogelijk dat hij zijn onderscheid toe kan passen op de puur instrumentale, niet-programmatische muziek: terwijl in de literatuur een verhaal zonder direct weergegeven dialoog evengoed een zeer begrijpelijk en concreet mentaal beeld oplevert, zal dit in de muziek nooit in dezelfde mate mogelijk zijn.

Vergelijkbaar met Rabinowitz houdt ook Northrop Frye bij zijn muzikale analyse van Richard Wagners *Parsifal* (1990, p. 353-355) vast aan de letterlijke betekenis en de literaire achtergronden van de opera. Bij het zoeken naar betekenis van bepaalde thema's, motieven en contrasten vertrekt hij steeds vanuit het verhaal dat in het libretto beschreven staat. Dit is immers de aangewezen kapstok om het geheel van de opera te interpreteren, en het resultaat dat het oplevert is vervolgens ook relatief concreet. Maar hoe kun je ook zonder deze houvast een narratieve analyse van een compositie maken? Bevat een absoluut, niet-programmatisch instrumentaal muziekstuk überhaupt verhalende elementen?

Instrumentale, absolute composities zijn in Ryans termen (2004, p. 9) op zichzelf geen *narrative*, maar kunnen wel de eigenschap van "having narrativity" met zich meedragen. Theoretici die vanuit deze benaderingswijze vertrekken, gaan heden ten dage doorgaans met heel wat minder scrupules tewerk dan de geciteerde Wilhelm Lenz. Anders dan te bediscussiëren of bijvoorbeeld de openingstonen van Beethovens vijfde symfonie al dan niet het noodlot verbeelden, betrekken zij bij hun analyses niet de (relatief) concrete voorstelling die een muziekstuk bij hen oproept. Ze tillen daarentegen het begrip narrativiteit en de daarbij behorende concepten naar een hoger, metaforisch niveau. Benadrukt wordt vooral dat muziek narratief is omdat ze een onmiskenbare temporele aard heeft. Muziek "unfolds in time, and very often we feel that something happens in a musical piece – even if we are completely unable to verbalize our experience" (Tarasti, 2004, p. 283). Vincent Meelberg specificceert deze narratieve ervaring verder:

"Often, during the listening, the listener has certain expectations about the direction the music will take while moving forward, and these expectations are either met or not. Unexpected moments may shed new light on moments that have already passed, while fulfilment of expectations may offer consolidation. It is the sum of all these, and other, musical characteristics that suggest that music tells a story." (Meelberg, 2004, p. 287)

Hoewel de ontwikkeling die Meelberg schetst voor veel mensen een herkenbare beschrijving lijkt te zijn van de luisterervaring van harmonische, tonale muziek – veel composities, vooral uit de klassieke periode, zijn voor de gemiddelde luisteraar erg goed te ‘volgen’ –, ligt dit voor de twintigste-eeuwse atonale muziek geheel anders. De gangbare opvatting is dat je aan dergelijke stukken vaak geen touw vast kunt knopen. Om zijn stelling te onderbouwen dat deze muziek ook wel degelijk narratief te noemen is, ontwikkelt Meelberg een theorie van muzikale narrativiteit. Deze komt geheel en al tot stand door een vertaalslag van Bals gezaghebbende narratieve theorie te maken.

Voor elk groot concept dat Bal lanceert zoekt Meelberg een muzikaal equivalent. Dit zorgt voor een heldere systematiek in Meelbergs werkwijze, maar houdt ook risico's in. Voor sommige concepten vindt Meelberg een zeer aannemelijke tegenhanger in de muziek, maar voor andere kost dit hem duidelijk meer moeite. Gebeurtenissen, centrale elementen in een verhaal, ziet Meelberg uitgedrukt in de *closures* die binnen een muziekstuk aanwijsbaar zijn. Gebeurtenissen hebben volgens hem een gerichtheid, in die zin dat ze figuurlijk een andere gebeurtenis kunnen ‘veroorzaken’ (Meelberg, 2004, p. 298-299). Dit staat geheel in de lijn van de muzikale ontwikkeling die Meelberg in het hierboven aangehaalde citaat beschreef, en is hier ook een relevante aanvulling op. Meelbergs omschrijving van muzikale focalisatie is daarentegen veel problematischer. Uitgaande van de gelijkens tussen de subjectieve kleuring die een focalisatie aan teksten geeft en die een bepaalde uitvoering aan de uiteindelijke klank van een muziekstuk geeft, concludeert hij: “The (...) performance determines how the music is communicated to the listener: performance acts as the musical focalizer, the point from which the musical events are viewed” (Meelberg, 2004, p. 305). Hoewel de uitvoering inderdaad het uiteindelijke resultaat van een muziekstuk bepaalt, lijken de raakvlakken met de focalisatie zoals die door Mieke Bal (2004, pp. 113-120) is bedoeld, echter te beperkt. In haar theorie is focalisatie inherent aan het verhaal, terwijl Meelberg focalisatie opwerpt als zijnde een bepaalde lezing (en tegelijk interpretatie) van het verhaal.

“Being a narrative” en “having narrativity”, zo is naar ik hoop voldoende gebleken uit het bovenstaande, brengen verschillende analysemethodes van narrativiteit in de muziek voort. Waar je bij opera's en andere programmatische muziekstukken nog enig houvast hebt aan de talige elementen ervan, moet je deze bij absolute, instrumentale muziek loslaten. De weg wordt dan geëffend voor een vrijere en uitdagendere metaforische benadering van de narratologie.

Muziek en literatuur, naar een verderstreckende vergelijking

Opmerkelijk aan de hierboven aangehaalde benaderingen van narrativiteit in muziek, vooral aan die van Meelberg, is het streven dat er uit blijkt om aan te tonen dat muziek welhaast tot dezelfde narratieve kwaliteiten in staat is als literatuur. Hoewel het in feite een relevante onderzoeksvraag is, rijst daarbij de kwestie in hoeverre muziek ook niet een bepaalde meerwaarde kan hebben ten aanzien van literatuur. Er wordt weliswaar gesteld dat taal het aangewezen medium is om verhalen mee te vertellen (Ryan, 2004, p. 10), maar vertoont de muziek ook geen kenmerken die de literatuur niet heeft of minder prominent in literaire teksten aanwezig zijn, die wellicht een aanvulling kunnen vormen op het narratologische instrumentarium? Kan muziek in bepaalde opzichten niet juist beter een verhaal vertellen dan literatuur? Deze vraag ben ik geneigd met 'ja' te beantwoorden, en ik zal dit onderbouwen aan de hand van de structuralistische muziektheorie van Claude Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss formuleert in zijn getranscribeerde lezing 'Myth and music' (1978, pp. 44-54) de overeenkomst die hij ziet tussen de mythe en de muziek. Deze is gelegen in de betekenis, die zowel in de mythe als in de muziek volgens hem niet in eerste instantie schuilt in de opeenvolging van gebeurtenissen, maar in "bundles of events even although these events appear in different moments in the story" (Lévi-Strauss, 1978, p. 45). Zowel een mythe als een muziekstuk vragen daarom om een 'verticale' lezing, waarbij je het kunstwerk dient te interpreteren in zijn totaliteit. Waar je op moet letten zijn onder meer de thema's en de variaties daarop die zich op verschillende momenten in mythes en muziekstukken manifesteren en die je desondanks als samenhangend geheel moet begrijpen.

Er zijn een aantal zaken aan te merken op Lévi-Strauss' theorie. Zo legt hij weliswaar sterk de nadruk op de interne structuur van een mythe of muziekstuk, maar staat hij niet stil bij de vraag in hoeverre lezers en luisteraars deze kunnen gewaarworden. Mijn indruk is dat de verticale interpretatie, van herkenning, terugkoppeling en verbinding van thema's en variaties, bij muziek vanzelfsprekender is en automatischer in werking wordt gesteld dan bij de mythe. Het luisteren naar de achtste sonate van Beethoven (Op. 13) onthult aan iedere (beginnende) luisteraar een logica die gevormd is uit de wisselwerking tussen de verschillende onderdelen van de compositie. Ongetrainde mensen stellen daarentegen bij de lezing van een mythe, of om het even welke andere tekstuele en verhalende uiting, natuurlijkerwijs de concrete opeenvolging van

gebeurtenissen meer op de voorgrond, hetgeen ten koste gaat van de achterliggende thema's. Dit heeft enerzijds wellicht te maken met culturele gewoontes, en anderzijds met de kenmerken van de taal die met zijn detaillistische en veel minder abstracte aard een dergelijke lezing aanmoedigt. Een tweede kanttekening die bij je bij Lévi-Strauss' visie kunt plaatsen heeft betrekking op de status van de mythe. Is dit wel degelijk de enige tekstsoort die net als muziek een verticale lezing verdient vanwege zijn totalitaire betekenis?

Vermoedelijk niet, maar om het antwoord op deze vraag te geven is een aanvulling op het huidige narratologische instrumentarium noodzakelijk. Deze aanvulling kan zijn inspiratie putten uit de kenmerkende karakteristieken van muziek die expliciet om een verticale lezing vragen, en kan op zijn beurt weer nieuwe analysemethoden aanreiken voor literaire teksten. Met die nieuwe methoden is het wellicht mogelijk een literaire tekst behalve in zijn lineaire ordening voortaan ook met al zijn interne dwarsverbanden te bestuderen.

Het onderzoeksveld van de narratologische beschouwing van muziek is complex en veelomvattend. In het korte bestek van dit artikel heb ik er desondanks enkele kernpunten van proberen samen te brengen. Allereerst is het van belang dat deze narrativiteit vanuit de historische en culturele context van de verschillende (soorten) muziekstukken wordt gezien. Daarbij is het onderscheid tussen "being a narrative" en "having narrativity" (Ryan, 2004, p. 9) een centraal aandachtspunt. Hieruit vloeit namelijk voort of je een compositie dan wel met een meer letterlijke dan wel met een meer metaforische opvatting van de narratologie analyseert. Tot slot zou het een uitdaging betekenen indien men in vervolgonderzoek meer buiten de oevers van het huidige narratologische instrumentarium durft te treden, en ook de vraag ter sprake komt in hoeverre de prominente eigenschappen van muziek een zinvolle bijdrage kunnen leveren aan de narratologie, en zo aan de analyses van talige en daarbinnen literaire verhalende teksten.

Bibliografie

- Bal, M. (1990). *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie* (5e dr.). Muiderberg: Coutinho.
- Frye, N. (1990). *Myth and Metaphor* (R. D. Denham, Ed.). Charlottesville etc.: University Press of Virginia.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Myth and meaning*. Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Meelberg, V. (2004). A telling view on musical sounds. A musical translation of the theory of narrative. In M. Bal (Ed.), *Narrative theory: Critical concepts in literary and cultural studies* (pp. 287-316). London, New York: Routledge.
- Rabinowitz, P. (2004). Music, Genre, and Narrative Theory. In M. Ryan (Ed.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (pp. 305-328). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, M. (Ed.). (2004). *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schaub, S. (1995). *Beknopte geschiedenis van de muziek* (E. v. Dijk, Vert.). Utrecht: Het Spectrum.
- Tarasti, E. (2004). Music as a Narrative Art. In M. Ryan (Ed.), *Narrative across media: the languages of storytelling* (pp. 283-304). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam etc.: Rodopi.