

Het orkest vertelt

Drie orkestrale constructies als narratieve elementen in Tsjajkovski's
Zesde Symfonie *Pathétique*

Auteur: Benjamin van Bruggen 3406520

Begeleider: dr. R.M. Helmers

Bachelorscriptie muzikwetenschap over de rol van
orkestratie in een narratieve interpretatie van
Tsjajkovski's Zesde Symfonie.

Afgerond in mei 2012.

Inhoudsopgave

1. Hoofdvraag en overzicht	2
2. Een kleine geschiedenis van verhalende interpretaties van Tsjajkovski's Zesde Symfonie	2
2.1 <i>De rol van narratologie en orkestratie in het onderzoek naar het verhaal van Tsjajkovski's Zesde Symfonie</i>	2
3. Conceptualisatie van het muzikale narratief	3
3.1 Narratologische fenomenen: concreet analytisch gereedschap	5
4. Orkestratie in de <i>Pathétique</i>	5
4.1 <i>Solist-en-begeleidingmodel</i>	6
4.2 <i>Antifonale orkestratie</i>	6
4.3 <i>Blazerssectie solo</i>	7
4.4 <i>Het thematische narratief en de sequensmatige verhaalstructuur</i>	7
5. Conclusie	8
6. Bibliografie	9
7. Figuren	10

Tegen het einde van de twintigste eeuw verschenen er een aantal muziekwetenschappelijke artikelen (Bailey, 1977; Solomon, 1986; Newcomb, 1987; Kraus, 1991; Paetsch, 1998) die in hun analyse van muziekcomposities beschreven hoe muziek een verhaal vertelt. Bailey en Kraus duiden tonale aspecten als verhalende elementen, Newcomb en Solomon vormelementen en Paetsch bekeek de rol van een literair thema en muzikale stijl. Daarop constateerde Nattiez (1990): “I shall say that in this post-modernist period, musicians and musicologists are joining together in an attempt to conceive music according to what it has in common with literary narrative (...)” (p. 257). In een poging om een verklaring te geven voor wat de luisteraar tijdens het luisteren naar muziek beleeft, gebruikten Bailey, Solomon, Newcomb etc. de narratologie. Narratologische methode is het identificeren van muzikale aspecten die bij de luisteraar een verhalende indruk wekken (Maus, 1991: 1) en is in de linguïstiek en literatuurwetenschap ontwikkeld om de betekenisgeving van tekst inzichtelijk te maken.

1. Hoofdvraag en overzicht

In mijn scriptie ga ik na hoe de orkestratie fungeert als narratief element in Tsjaikovski's Zesde Symfonie *Pathétique*. Met een kleine geschiedenis van verhalende interpretaties van Tsjaikovski's *Pathétique* in het tweede hoofdstuk verantwoord ik het verband tussen Tsjaikovski's Zesde, narratologie en orkestratie die mijn onderzoeksvraag vooronderstelt. In het derde hoofdstuk omschrijf ik eerst het muzikale narratief als concept en vervolgens definieer ik de verhaaltechnische plotstructuren die ik toepas op de orkestratie van Tsjaikovski's *Pathétique* in het vierde hoofdstuk.

2. Een kleine geschiedenis van verhalende interpretaties van Tsjaikovski's Zesde Symfonie

Naar mijn mening is een verhalende interpretatie van de Zesde Symfonie zinvol, omdat Tsjaikovski in een briefwisseling over de *Pathétique* zei: “During the journey another symphony came to me, programmatic this time, but with a program that shall remain a riddle to all – let them guess (...)” (Wiley, 2009: p. 373). Naar aanleiding van Tsjaikovski's opmerking hebben een aantal musicologen een poging gedaan om de betekenis van de Zesde te ontrafelen. Zo beweert Timothy Jackson (1999) dat de symfonie vertelt van Tsjaikovski's worsteling met zijn homoseksualiteit. Jackson kwam tot zijn interpretatie op basis van Tsjaikovski's seksuele geardeheid en het muzikale materiaal van de Zesde Symfonie. In de geschiedenis van het interpreteren van het verhaal van Tsjaikovski's *Pathétique* heeft Tsjaikovski's eigen leven een dubieuze rol gespeeld. Tsjaikovskispecialist Alexander Poznansky (1996) is via correspondentie en documentatiemateriaal nagegaan in hoeverre het thanatische karakter van Tsjaikovski's Zesde Symfonie, zijn eigen leven in die tijd weerspiegelt. Uit brieven van musicologen, muziekcritici, musici, adel, familie en vrienden blijkt dat er toen in ieder geval geen unaniem oordeel was over de gemoedstoestand van de componist en zijn programmatische concepties voor de Zesde Symfonie (Poznansky, 1996). Tsjaikovskibiograaf Roland Wiley (2009) stelt dertien jaar later in het verlengde van Poznansky, dat het bronmateriaal rond Tsjaikovski zo gecorrumpeerd is dat de interpretatie van Tsjaikovski's muziek niet gebaseerd kan worden op de verhouding tussen het leven en het werk van de componist. Wiley besteedt bij zijn interpretatie van het verhaal van de Zesde Symfonie aandacht aan het muzikaal materiaal van de *Pathétique*, waarin hij elementen van liederen van de Orthodoxe begrafenisdienst ziet. Wiley's visie op de rol van de citaten van de begrafenisdienst in het onderwerp van de Zesde Symfonie is ook terug te vinden bij Tsjaikovskibiograaf David Brown (1991). Brown beweert dat Tsjaikovski met het citaat: “with thy saints, O Christ, give peace to the soul of thy servant” (Brown, 1991: 450) in de maten 201-5 van het eerste deel, een lotsbestemming expliciteert (zie figuur 12).

2.1 De rol van narratologie en orkestratie in het onderzoek naar het verhaal van Tsjaikovski's Zesde Symfonie

Wat het verhaal van de *Pathétique* inhoudelijk ook moge zijn, de manier waarop de *Pathétique* een verhalende indruk wekt is een tweede punt. Volgens Wiley ontspruit de betekenis aan het

vormenspel van Tsjaikovski's Zesde Symfonie (Wiley, 2009: 424). Anders dan Wiley richt Brown's analyse zich veeleer op de wijze waarop harmonische en melodische aspecten zich verhouden tot het *per-aspera-ad-astram* model. Bij het onderzoek naar verhalende elementen van Tsjaikovski's *Pathétique* is de orkestratie een volgend aanknopingspunt. De orkestratie biedt zicht op de verhaalstructuur en vertelwijze van Tsjaikovski's Zesde Symfonie, omdat timbre een belangrijke rol speelt in de belevenis van de *Pathétique*. De Duitse musicologe Katja Messwarb (1997) schrijft dat de term 'orkestratie' betrekking heeft op de instrumentatie van orkestwerken (p. 7). Instrumentatie heeft enerzijds een dienende functie voor de melodische, harmonische of ritmische elementen van muziek, maar is anderzijds de mogelijkheidsvoorwaarde voor de muziekcompositie. In de afwezigheid van instrumenten of stemmen is er immers slechts betrekkelijk sprake van muziek. Afgezien van dit wederkerige verband tussen instrumentatie en harmonie, melodie en ritme, is instrumentatie tevens een zelfstandige eigenschap van de muziekcompositie en heeft betrekking op het vatten van een muzikaal idee in een timbre (vgl. Messwarb, 1997: 11). Dit laatste idee speelt volgens Tsjaikovskispecialist Henry Zajaczkowski (1987) een centrale rol in Tsjaikovski's orkestratie, die bovenal bijzonder is vanwege de metamorfose van klankkleur tot dramatisch gegeven (Zajaczkowski, 1987: 119). Volgens Zajaczkowski is de precisie van het orkestrale effect bij Tsjaikovski historisch gezien grensverleggend (Zajaczkowski, 1987: 127).

Bij het analyseren van de rol van de orkestratie in de belevenis van Tsjaikovski's *Pathétique* maak ik gebruik van de narratologische methode, omdat de orkestratie daarmee als een betekenisvol geheel kan worden beschreven. Muziektheorie of vormenleer, zoals Wiley en Brown die in hun analyse van de betekenis van Tsjaikovski's Zesde hanteren, kunnen de rol van orkestratie niet beschrijven. Muziektheorie is gericht op het structureren van de harmonische en melodische aspecten van muziek. Vormenleer beschrijft de abstractere vorm van harmonische en melodische aspecten. Het identificeren van klankkleurstructuren valt buiten de kaders van muziektheorie en vormenleer.

3. Conceptualisatie van het muzikale narratief

Als men een verhaal maakt van muziek is het enerzijds de vraag welke muzikale aspecten aanwijsbaar verhalend zijn. Anderzijds hoe het verhalen van muziek zich verhoudt tot het proces van betekenisgeving. De narratologie is gestoeld op de equivalentie van het narrativiseren en de constructie of articulatie van betekenis. Dit grondbeginsel van de narratologie formuleert literatuurwetenschapper Hayden White (1980) als volgt:

This suggests that far from being one code among many that a culture may utilize for endowing experience with meaning, narrative is a metacode, a human universal on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted. Arising, as Barthes says, between our experience of the world and our efforts to describe that experience in language, narrative "ceaselessly substitutes meaning for the straightforward copy of the events recounted." And it would follow, on this view, that the absence of narrative capacity or a refusal of narrative indicates an absence or refusal of meaning itself (p. 6).

In het verlengde van White's aaneenschakeling van het verhalen en betekenisgeving of betekenis stelt de Amerikaanse musicoloog Lawrence Kramer (1995) dat het identificeren van de narratieve elementen van muziek, het identificeren is van die muzikale aspecten die we betekenisvol vinden. Narratieve elementen in een muziekcompositie representeren "not forces of structure, but forces of meaning" (Kramer, 1995: 119). Muzieknarratologie is dus een visie op muzikale betekenis (vgl. Pasler, 1989: 233). De betekenis van muziek is het verhaal dat de luisteraar daaruit opmaakt.

Volgens sommige muziekwetenschappelijke literatuur (Nattiez, 1990; Kramer, 1995; Abbate, 1992) is de toepassing van narratieve theorieën problematisch. Daarom zet ik aan de hand van de auteurs Nattiez, Jankélévitch en Ricoeur uiteen, op welke manier ik de methode toepas in de analyse van Tsjaikovski's Zesde Symfonie.

Het toeschrijven van een verhaal of betekenis aan muziek is omstrede vanwege de verschillen tussen een talig en een muzikaal verhaal. Hoe verhouden geschreven en klinkende taal zich tot geschreven en klinkende muziek? In het artikel “Can One Speak of Narrativity in Music?” betoogt de Franse musicoloog Jean-Jacques Nattiez (1990) dat de betekenisconstructie van muziek en taal niet hetzelfde is. Taal en muziek kunnen niet benaderd worden met hetzelfde semantische ‘gereedschap’, omdat de structuur van taal en muziek verschillend zijn. Voor Nattiez (1990) is muziek geen narratief, want het relateert niets (p. 245) en hij concludeert dan ook dat narratieve interpretatie van muziek is als het aanbrenge van een “oppervlakkige” of “overbodige metafoor” (p. 257). Nattiez (1990) illustreert de zinloosheid van het muzikale narratief als volgt:

I may well hear a march in Mahler's Second Symphony and imagine that it concerns a group of men, but I don't know which men. The march can come closer and then recede, and two processions even, as in Ives's Three Places in New England, may cross, but I don't know where they have come from or where they are heading. Listening to Till Eulenspiegel, and with the help of the title, I can readily agree that it concerns the life and death of a character. I certainly hear that he moves, jumps, etc. But what exactly does he do? I don't know. (p. 244)

De Franse literatuurfilosoof Paul Ricoeur (Pasler, 1989) stelt dat eigenschappen van de representatie, die domeinspecifiek zijn, niet de mogelijksvoorwaarde zijn van het narratief. Als een representatie een verhaal voorstelt, zie je dat aan de doelmatigheid waarmee de eigenschappen geordend zijn. Elke representatieve kunstvorm kan dus verhalend zijn. Let wel: via de domeinspecifieke eigenschappen of bouwstenen waaruit de representatie bestaat. Het narratief is dan weliswaar aanwijsbaar geworteld in de eigenschappen van de representatie, het ordenen van gebeurtenissen is daarmee niet voorbehouden aan de eigenschappen van de representatie. Het verhalen is een psychologische kunstgreep die men kan toepassen in welk medium dan ook.

Ook de Franse muziekfilosoof Vladimir Jankélévitch (2003) spreekt zich impliciet uit over de verhalende capaciteit van muziek in *La Musique et l'Ineffable*:

Music does not allow the discursive, reciprocal communication of meaning but rather an immediate and ineffable communication... (p. 9). (...) Directly, in itself, music signifies nothing, unless by convention or association. Music means nothing and yet means everything. One can make notes say what one will, grant them any power of analogy: they do not protest (p. 11).

Uit Jankélévitch's boek over muziekbeleving meen ik op te maken dat hier muziek en taal tegen elkaar worden uitgespeeld: taal communiceert redenerend en is wederkerig en muziek niet. Muzikale betekenis is dan ook een paradox waarin er enerzijds sprake is van een absolute betekenis die anderzijds onbewijsbaar is.

Naar aanleiding van Nattiez, Jankélévitch en Ricoeur ben ik van mening dat de literaire narratieve theorieën het muzikale materiaal, dat als aanleiding dient voor de narratieve kwaliteit, enerzijds slechts in algemene zin kunnen beschrijven. Nattiez stelt immers dat de bouwstenen die het narratief scheppen domeinspecifiek zijn. Als de complexen van geschreven en klinkende taal en geschreven en klinkende muziek uit verschillende componenten zijn opgebouwd, kunnen muziek en taal niet worden benaderd met één en dezelfde analytische methode. Anderzijds vertelt Ricoeur dat het narratief niet de bouwstenen van het medium betreft maar de doelmatigheid die daarin tentoongespreid is. Er is een conventie van verhalend interpreteren die zich doet gelden bij muziek en taal. Gezien deze conventie vind ik het legitiem om muzieknarratologie te beoefenen. Muziek en taal zijn verschillende representatieve vormen, maar behoren beide toe aan de mens die verhalend interpreteert.

Jankélévitch's paradox van de muziekbeleving typeert voor mij het verhaal van muziek als absoluut en tegelijkertijd onbewijsbaar. Of anders: specifiek en algemeen. De paradox refereert aan de schommeling in het muziekverhaal, die soms helder is en dan weer diffuus. Deze onhelderheid of

helderheid van het muziekverhaal is een quasimetafysisch gegeven, want hoe goed men ook weet waar de muziek over gaat, men kan dat niet altijd even grondig bewijzen. Dat wat men beleeft met muziek is fysisch vaak niet aan te wijzen. Wel in de zin van: die harmonische progressie, of dat timbre, of die dynamiek, maar daarmee identificeert men niet direct wat deze muzikale aspecten voor hen betekenen en ook niet waarom ze dat betekenen.

3.1 Narratologische fenomenen: drie plotstructuren als concreet analytisch gereedschap

Er zijn drie narratologische of verhaaltechnische fenomenen die ik in de analyse van de orkestratie van Tsjaikovski's Zesde Symfonie zal toepassen. Ten eerste de structuur van een thematisch narratief dat weerklinkt in Ricoeurs (1980) 'Narrative Time'. Ten tweede het verhaaltechnische onderscheid dat de musicoloog Fred Maus (1991) met begrippen van de Franse linguïst Roland Barthes aanhaalt, tussen passages met een kardinale functie en passages die als katalysator fungeren. Het derde narratologische fenomeen is het verloop van een verhaal tussen stabiele en instabiele episoden, en ligt daarmee enigszins in het verlengde van het tweede fenomeen. Het thematisch narratief, het onderscheid tussen kardinaal en katalysator en het verloop van een verhaal door stabiliteit en instabiliteit zijn specifieke plotstructuren die ik in hoofdstuk vier verbind aan drie orkestrale constructies.

Ricoeurs "Narrative Time" betoogt dat een verhaal niet per se een lineaire chronologie hoeft te bevatten. De vertelde tijd van een verhaal kan ook een circulaire chronologie inhouden. Ricoeur verwijst naar de mythe van Odysseus waarin twee temporele kwaliteiten van tijd verstrengeld zijn. Eerst wordt een imaginaire reis geëtaleerd, naar bijvoorbeeld een donker bos, dat als de primordiale ruimte en tijd figureert. Deze imaginaire reis heeft meer weg van een droomwereld en staat in contrast met de "realiteit" waarin vervolgens een queeste voltrokken wordt. Ricoeurs circulaire chronologie van het verhaal interpreteer ik als het verhaal waarin gebeurtenissen op een dergelijke zijn geordend waardoor een achterliggend thema supervenieert en voor het voetlicht is gebracht. In het verlengde van Ricoeurs model van de Odyssee heeft het muziekverhaal veeleer een thematische chronologie waarin een centraal thema belicht is vanuit verschillende perspectieven en tijdsdimensies.

Bij het identificeren van de elementen van een verhaal, is er in de narratologie tevens een theorie die de verhaalstructuur een hiërarchische structuur geeft: "some constitute real hinge-points of the narrative (...); others merely "fill in" the narrative space separating the hinge functions" (Barthes in Maus, 1991: 4/5). De belangrijkste structurelementen van het verhaal hebben een kardinale functie. De "opvulelementen" noemt Barthes katalysatoren. Ik gebruik dit begrippenpaar binnen het kader van een thematische narratief om passages aan te duiden waarin er op het thema wordt teruggekeerd, alsmede om episoden te identificeren waarin er van het thema wordt afgekeerd of waarin het thema wordt geanticipeerd en voorbereid.

De laatste te gebruiken plotstructuur is afkomstig van de Bulgaarse literatuurwetenschapper Tzvetan Todorov en gaat om de sequensmatige 'schommeling' van het verhaal. "An ideal narrative" schrijft Todorov "begins with a stable situation that some force will perturb. From which results a state of disequilibrium; by the action of a force directed in a converse direction, the equilibrium is re-established; the second equilibrium is quite similar to the first, but the two are not identical" (Todorov in Maus, 1991: 16). Het sequensmatige verloop van stabiliteit en instabiliteit dat zich in een verhaal voltrekt is te verbinden met de orkestrale structuur van Tsjaikovski's Zesde Symfonie. De cyclische terugkeer van orkestrale timbres weerspiegelt Todorovs verhaalstructuur.

4. Orkestratie in de *Pathétique*

Dit hoofdstuk beschrijft drie orkestrale constructies uit het eerste en vierde deel van Tsjaikovski's *Pathétique*. Ten eerste de orkestrale organisatie rondom een solist. Ten tweede de antifonale orkestratie. Ten derde, die gedeelten waarin alleen de koper- of houtblazers spelen.

4.1 Solist-en-begeleidingmodel

In eerste instantie is er de solist. In een aantal passages in het eerste en vierde deel hebben de fagot en/of de klarinet een prominente rol. In deze passages schaart het orkest zich min of meer achter deze houtblazers, waardoor de klarinet en/of de fagot als quasacentrale protagonist op de voorgrond treedt. Voor zover het een dergelijk centraal focuspunt aanbrengt is het fenomeen van de solist stabiliserend en bekleedt het een kardinale functie.

In de introductie is het de fagot, die als solist ten overstaan van de lage strijkers, het thematisch figuur van de eerste themagroep introduceert (zie figuur 1 op p. 10). Het lage register van de fagot en zijn begeleiders, contrabassen en altviolen creëren een onheilspellende klankkleur. Dit laatste wordt enerzijds versterkt door de harmonie in de cadenspunten in mm. 4-6 en mm. 10-12 waarbij de fagot wordt overmand, haast onhoorbaar is en melodisch strandt. Anderzijds wordt het melodisch versterkt door bijvoorbeeld de chromatische daling van de contrabas.

In het eerste thema ontbreekt het solist-en-begeleidingmodel. De eerste themagroep is antifonaal georkestreerd en komt daarom in een later hoofdstuk ter sprake. De tweede themamelodie in maat 89 e.v. is wel georkestreerd naar het solist-en-begeleidingmodel (figuur 2). Oncontroversieel klinkt de melodie in de violen en is het voltallige orkest hun begeleiding. Deze passage heeft qua klankkleur weinig overeenkomst met de introductie van het eerste deel, qua orkestratiestructuur echter wel.

In de laatste maten van de tweede themagroep in het eerste deel speelt de klarinet de tweede themamelodie als solist ten overstaan van de viool, altviool en cello (figuur 3). De klarinet daalt twee-en-een-half octaaf en speelt in maat 159 uiterst zacht: *ppppp*. Deze episode komt qua klankkleur overeen met de introductie uit het eerste deel, maar staat qua klankkleur in contrast met de themamelodie in maat 89 en verder.

Aan het einde van het eerste deel klinkt opnieuw de melodie van het tweede thema. Wederom is er orkestraal sprake van het solist-en-begeleidingmodel. De klarinet speelt de melodie en wordt begeleid door het lichte koper: hoorns, fagot en fluit (figuur 4).

In het vierde deel is de klankkleur van het solist-en-begeleidingmodel in maat 20 en verder (figuur 5). Deze passage doet orkestraal en melodisch sterk denken aan de klarinet in het eerste deel (figuur 3). De klankkleur van het solist-en-begeleidingmodel waarin de fagot en de klarinet de voornaamste plek innemen zit tot slot zelfs verweven in de afsluitende maten van de symfonie (figuur 7). De fagot is hier niet de solist, maar de klankkleur doet men wel aan eerdere passages als bijvoorbeeld de introductie herinneren.

De narratologische functie van deze passages bestaat uit een terugkerende orkestrale structuur, dit "terugkeren" vormt een thema. De alternatie van orkestrale passages waarin de thematiek als refrein weerklinkt en passages die daartussen als episoden fungeren, komen overeen met het onderscheid dat Barthes maakt tussen de kardinale functie en katalysatoren. De orkestrale passages waar het solist-en-begeleidingmodel klinkt, zijn narratologisch van kardinaal belang.

4.2 Antifonale orkestratie

De antifonaal georkestreerde passages creëren in het eerste en laatste deel een zeker momentum en zijn katalyserend. Het principe van het antifonaal orkestreren, waarin instrumentgroepen alterneren, over elkaar heen vallen middels imitatie of autonome muzikale gegevens, geeft überhaupt de illusie van beweging. Zajackowski omschrijft de antifonale orkestratie, een voor Tsjaikovski kenmerkende compositietechniek, als een "discussie" tussen verschillende instrumentgroepen, wat zeer tot de verbeelding spreekt (Zajackowski, 1987: 90-93).

De eerste themagroep van het eerste deel is volledig georkestreerd volgens het antifonale. Het orkest is verdeeld in drie stemmen: hout, koper en strijkers. Hoofdzakelijk wisselen de strijkers en de houtblazers elkaar af. Hierbij is er tussen de genoemde instrumentgroepen veelal sprake van imitatie. De koperblazers voegen zich halverwege in de discussie en imiteren noch de strijkers noch de houtblazers, maar spelen hun eigen melodisch en ritmisch muzikaal materiaal. De eerste themagroep bevat door middel van de antifonale orkestratie een dynamische spanningsboog, enerzijds doordat instrumentgroepen worden toegevoegd, onderling verdeeld worden en groter worden, anderzijds doordat de muzikale gegevens waarmee de instrumentgroepen elkaar afwisselen korter of langer worden (zie figuur 8). Eerst alterneren alleen een selecte groep strijkers en hout. Ze imiteren een vijf maten lange voor- en nazinconstructie. Het interval waarop de instrumentgroepen elkaar interrumpen wordt echter steeds korter en behelst uiteindelijk circa drie tot vier tellen van de maat. De strijkersectie raakt bovendien verdeeld en de hoge en lage strijkers vormen twee groepen. Dat laatste geldt eveneens voor de houtblazers waarbinnen de fagot en de fluit twee gescheiden groepen worden. Dan worden de hoorns toegevoegd en spelen de instrumentgroepen verschillend melodisch materiaal. Bij de hoorns voegen zich dan de trompetten, trombones en tuba's. De eerste themagroep barst vervolgens los in een tutti dat uitmondt in de twijfelachtige rust van een vijftal maten waar alleen de trombones en tuba's klinken en waarmee we bij de tweede themagroep belanden.

De eerste themagroep van het eerste deel is door de antifonale orkestratie een bolwerk dat het muzikale gegeven van de fagot uit de introductie, op verhalende wijze versiert en verder uitwerkt tot hyperbolische proporties. 'Hetzelfde muzikale gegeven wordt herhaald, steeds met een nieuwe betekenis, waardoor de muzikale ervaring niet wordt uitgebreid en evolueert ten einde een allesomvattend punt te maken, maar waardoor, dat wat muzikaal ervaren wordt consolideert' (vgl. Brown, 1991: 423). Vanuit narratologisch oogpunt constitueert de antifonale orkestratie een "elektrische geladenheid" (vgl. Zajackowski, 1987: 119) die de luisteraar welhaast dwingt tot de verbeelding van emotionele vooronderstelling –zoals Brown al schreef: bij geen luisteraar ontbreekt het idee van geladenheid van de Zesde (Brown, 1991: 445). Het voorgaande betekent dat de antifonale orkestratie verhaaltechnisch een katalysator is.

Bij beide thema's van het vierde deel weerklinkt het antifonale principe (figuur 9 en 10). Volgens Wiley (2009) bestaat het vierde deel in beginsel uit twee strofen, daarom spreek ik in plaats van het begrip 'thema' hier even van het begrip 'strofe'. In de eerste strofe worden de violen doorkruist door de fluit en de fagot. Het antifonale principe is minimaal aanwezig voor zover zijn dynamische effect ogenschijnlijk klein blijft (figuur 9). In de tweede strofe treedt de narratologische functie van het antifonaal orkestreren al meer op de voorgrond (figuur 10). De melodie klinkt in de violen en wordt overlappend geïmiteerd door de trombones en later ook trompetten. Gelijk de behandeling van de antifonale orkestratie in de eerste themagroep van het eerste deel (mm. 67 e.v.), culmineert ook in het vierde deel deze antifonaal georkestreerde passage (mm. 46 e.v.) in een hyperbolisch hoogtepunt (mm. 70-80).

4.3 Blazerssectie solo

Tot slot is er een derde orchestraal construct. In het eerste en vierde deel zijn er een aantal episodes waar alleen de blazers spelen. Deze orkestratie brengt de muziek in balans. In zijn context hebben de blazerssectiesolo's altijd een welonderscheiden timbrewisseling met een rustiger ritmisch patroon waarin slechts een selecte instrumentengroep '*a capella*' klinkt. Het juxtaposeren van klankkleuren betekent een perspectiefwisseling. De opvallendste blazerssectiesolo's in het eerste deel van de Zesde staan in maat 80-83, maat 201-205 en maat 336-354, respectievelijk afgebeeld in figuur 11-13. In figuur 14 is de blazerssectiesolo uit het vierde deel weergegeven.

4.4 Het thematische narratief en de sequensmatige verhaalstructuur

In de beschrijving van de antifonale orkestratie, het solist-en-begeleidingmodel en de blazerssectie solo zijn de orkestrale constructies reeds in verband gebracht met het onderscheid in een verhaalstructuur tussen kardinaal en katalysator. Het thematisch narratief en de sequensmatige verhaalstructuur zijn doelbewust onbesproken gebleven, aangezien het twee plotstructuren zijn die het best achteraf zichtbaar worden. Achteraf blijkt immers de cyclische terugkeer van orkestrale timbres en hun sequensmatige ontwikkeling. Dat laatste wil zeggen dat er niet identiek wordt teruggekeerd naar een eerder timbre, maar er altijd enige variatie is. Uit de voorgaande paragrafen blijkt dat de orkestrale constructies van het solist-en-begeleidingmodel, antifonale orkestratie en de blazerssectie solos steeds terugkeren en elkaar afwisselen. Het wederkeren van de betreffende orkestrale timbres alleen al geeft de indruk dat er een centraal thema is waarvan het eerste en vierde deel van Tsjaikovski's Symfonie vertelt. Met betrekking tot het wederkeren van de drie orkestrale constructies zijn er twee aandachtspunten. Ten eerste zorgt de specificiteit van elk orkestraal construct voor een verloop van de muziek tussen stabiele en instabiele episoden. Het antifonaal orkestreren creëert namelijk een spanningsboog, die steeds lijkt op te lossen in de blazerssectie solos. Het solist-en-begeleidingmodel is orkestraal gezien een stabiel gegeven. Ten tweede zorgt melodische, harmonische en instrumentale variatie in het wederkeren van de orkestrale constructies voor een sequensmatig verloop. Een terugkeer waarbij in meer of mindere mate sprake is van variatie wekt de indruk van thematische ontwikkeling. De rol van harmonie en melodie in een verhalende interpretatie staat nu niet ter discussie. De orkestratie speelt een gelijke rol doordat het een oriëntatiepunt is met betrekking tot het verhaal.

5. Conclusie

In de scriptie werd onderzocht hoe de orkestratie fungeert als narratief element in Tsjaikovski's Zesde Symfonie *Pathétique* in b mineur op. 74. De scriptie heeft aangetoond dat de orkestratie van Tsjaikovski's *Pathétique* overeenkomt met verhaaltechnische plotstructuren: het thematische narratief, sequensmatige verhaalstructuur en de differentiatie in kardinale en katalyserende episoden. De blazerssectie solo, de antifonale orkestratie en het solist-en-begeleidingmodel omvatten verscheidene narratieve functies. De antifonale orkestratie creëert een spanningsboog en momentum. De blazerssectie solos representeren een perspectiefwisseling. Het solist-en-begeleidingmodel constitueert een centraal focuspunt. Het verschil tussen de drie orkestrale constructies, of anders de individuele specificiteit van de drie orkestrale structuren, onderscheiden kardinale episoden van katalysatoren. De antifonale orkestratie is namelijk de manifestatie van een spanningsveld en het solist-en-begeleidingmodel de manifestatie van een centrale verteller. Doordat de orkestrale timbres terugkeren wordt er de indruk gewekt van een reflectie op een thema. Het terugkeren van de orkestrale timbres verloopt sequensmatig door stabiele en instabiele episoden, met altijd meer of minder verschil tussen de manifestatie van dezelfde orkestrale structuur.

Aangezien het sequensmatig verloop van een verhaal en het onderscheid tussen kardinale en katalyserende elementen fundamentele plotstructuren in het scheppen van een verhaal zijn, concludeer ik naar aanleiding van de overeenkomst tussen de orkestratie en de voornoemde plotstructuren dat de orkestratie fungeert als narratief element. De orkestratie speelt als narratief element een belangrijke rol in de beleving van Tsjaikovski's Zesde Symfonie, omdat de orkestratie aldus handvat is voor betekenisgeving.

BIBLIOGRAFIE:

- Abbate, C. (1992). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton: Princeton U.P.
- Bailey, R. (1977). The structure of the Ring and its evolution. *Nineteenth-century music*, 1(1), 48-61.
- Brown, D. (1991). *Tchaikovsky: A biographical and critical study, dl. 4: The final years (1885-1893)*. Londen: Victor Gollancz Ltd.
- Jackson, T.L. (1999). *Tchaikovsky: symphony No. 6 (Pathétique)*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable*. C. Abbate (vert.). Princeton: Princeton U.P. (origineel 1983).
- Kramer, L. (1995). Musical narratology: a theoretical outline. In: L. Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge* (pp. 98-121). Berkeley: University of California Press.
- Kraus, J.C. (1991). Tonal plan and narrative plot in Tchaikovsky's Symphony no. 5 in e minor. *Music theory spectrum*, 13(1), 21-47.
- Maus, F.E. (1991). Music as narrative. *Indiana theory review*, 12, 1-42.
- Messwarb, K. (1997). *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang.
- Nattiez, J.J. (1990). Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association*, 115(2), 240-257.
- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *Nineteenth-century music*, 11(2), 164-174.
- Paetsch, A. (1998). Aspects of narrativity and temporality in Britten's 'Winter Words'. *Music & Letters*, 79(4), 538-554.
- Pasler, J. (1989). Narrative and narrativity in music. In: J.T. Fraser (red.) *Time and mind: interdisciplinary studies* (pp. 233-260). Madison: International universities press.
- Poznansky, A. (1996). *Tchaikovsky's last days: A documentary study*. Oxford: Clarendon Press.
- Ricoeur, P. (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry*, 7(1), 169-190.
- Solomon, M. (1986). Beethoven's Ninth Symphony: a search for order. *Nineteenth-century music*, 10(1), 3-23.
- Tsjaikovski, P.I. (1982). *Symphony no. 6 in b minor 'Pathétique': op. 74*. Londen: Eulenburg.
- White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *Critical Inquiry*, 7(1), 5-27.
- Wiley, R.J. (2009). *Tchaikovsky*. Oxford: Oxford U.P.
- Zajackowski, H. (1987). *Tchaikovsky's musical style*. Londen: UMI Research Press.

Figuur 1

Musical score for Fagot, Viola 1, Viola 2, and Contrabas. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Fagot part begins with a melodic line in the first measure, while the Viola 1 and Viola 2 parts are silent. The Contrabas part provides a harmonic foundation with sustained notes and a melodic line in the final measure.

Musical score for Fg., Vla. 1, Vla. 2, and Cb. This score is identical to the one above, with the Fagot part labeled 'Fg.', the first Viola part labeled 'Vla. 1', the second Viola part labeled 'Vla. 2', and the Contrabas part labeled 'Cb.'.

(Het notenmateriaal is afkomstig uit Tsjakovski, 1982: 1-2, mm. 1-12).

Figuur 2

The musical score for Figure 2 consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Klarinet in A:** Starts with a whole rest in the first two measures, then plays a quarter note G4 in the third measure, followed by a quarter rest in the fourth measure. An *etc.* marking is placed above the staff.
- Fagot:** Starts with a whole rest in the first two measures, then plays a quarter note G3 in the third measure, followed by a quarter note G3 in the fourth measure.
- Horn in F 1:** Starts with a whole rest in the first two measures, then plays a half note chord of G4 and F#4 in the third measure, followed by a half note chord of G4 and F#4 in the fourth measure. A *pp* marking is placed above the staff.
- Horn in F 2:** Starts with a whole rest in the first two measures, then plays a half note chord of G4 and F#4 in the third measure, followed by a half note chord of G4 and F#4 in the fourth measure. A *pp* marking is placed above the staff.
- Viol I:** Starts with a quarter rest in the first measure, then plays a quarter note G4 in the second measure, followed by a quarter note A4 in the third measure, and a quarter note B4 in the fourth measure. A *p* marking is placed below the staff. An *etc.* marking is placed above the staff.
- Cello:** Starts with a quarter rest in the first measure, then plays a quarter note G3 in the second measure, followed by a quarter note A3 in the third measure, and a quarter note B3 in the fourth measure. A *p* marking is placed below the staff. An *etc.* marking is placed above the staff.
- Contrabass:** Starts with a whole rest in the first two measures, then plays a half note G2 in the third measure, followed by a half note G2 in the fourth measure.

Additional markings include *con sord. (teneramente, molto cantabile, con espansione)* written below the Viol I and Cello staves, and *etc.* markings above the Viol I and Cello staves.

(Tsjaikovski, 1982: 17, mm. 90-92)

Figuur 3

I Solo **Adagio mosso**

The musical score consists of several staves:

- Klarinet in A:** Features a solo part starting with *ppp*, followed by *dolce possibile*, and ending with *pppp*.
- Fagot:** Remains silent throughout this section.
- Pauken:** Provides rhythmic accompaniment with *ppppp* dynamics.
- Viool I:** Plays a melodic line with *div.* and *pppp* dynamics.
- Viola:** Plays a supporting line with *div.* and *ppp* dynamics.
- Cello:** Plays a supporting line with *div.* and *ppp* dynamics.
- //** (Double bar line)
- A Kl.:** Features a melodic line with *ritardando molto* and *pppppp* dynamics.
- Fg.:** Features a melodic line with *ritardando molto* and *ppppppp* dynamics.
- P.:** Provides rhythmic accompaniment with *ritardando molto*.
- VI. I:** Remains silent throughout this section.
- Vla.:** Plays a supporting line with *pppp* dynamics and *pizz.* (pizzicato) markings.
- Vc.:** Plays a supporting line with *pppp* dynamics and *pizz.* (pizzicato) markings.

(Tsjajkovski, 1982: 28-29, mm. 154-160).

Figuur 4

Meno **animando**

Fluit *pppp*
 Klarinet in A *I Solo con tenerezza ppp*
 Fagot *pppp*
 Hoorn in F 1 *pppp*
 Hoorn in F 2 *ppp*
 Pauken *pppp*

// *pppp*

rall. **quasi adagio**

Fl. *pppp*
 A Kl. *pppp*
 Fg. *pppp*
 Hn. 1 *pppp*
 Hn. 2 *pppp*
 P. *pppp*

(Tsjajkovski, 1982: 69-70, mm. 326-334).

Figuur 5

Adagio poco meno che prima

The musical score consists of six staves. The Flute (Flg.) part is in the top staff, starting with a whole rest followed by a melodic line. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts are in the second and third staves, both starting with a forte (f) dynamic. The Viola (Vla.) part is in the fourth staff, starting with a forte (f) dynamic. The Violoncello (Vc.) part is in the fifth staff, starting with a forte (f) dynamic. The Contrabasso (Cb.) part is in the bottom staff, starting with a whole rest. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *p*, and includes crescendo and decrescendo hairpins. A double bar line with repeat dots (//) is located at the end of the first measure of the Cb. staff.

6

Fg. *pp* VII *pp cresc.* *molto express.* *f*

Vln. 1 *pp* *pp* *mf*

Vln. 2

Vla. *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp* *mf*

Cb. *pp* *pp* *mf*

12

Fg. *ff* *dim.* *p* *p* *pp*

Vln. 1 *f* *mf* *pp*

Vln. 2

Vla.

Vc. *f* *mf* *pp*

Cb. *f* *mf* *pp*

(Tsjaikovski, 1982: 188, mm. 20-36).

Figuur 6

Andante giusto

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Fagot, Violoncello I, Violoncello II, Contrabass I, and Contrabass II. The second system includes parts for Fagot, Violoncello I, Violoncello II, Contrabass I, and Contrabass II. The score features various dynamics such as *f*, *mf*, *dim.*, and *p*, along with performance markings like *div.* and *etc.* The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

(Tsjajkovski, 1982: 208-9, mm. 152-163)

Figuur 7

Allegro non troppo

The musical score is divided into three systems, each beginning with a double bar line (//). The first system features Viola 1, Viola 2, and Violoncello. The second system features Fluit, Klarinet in A, Viola 1, Viola 2, and Violoncello. The third system features Fluit, Klarinet in A, Fagot, Viola 1, Viola 2, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *p*, *pp*, and *V*.

Figuur 8

Adagio lamentoso

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Fluit, Hobo, Klarinet in A, Fagot, Violoncello, Viola, Violoncello, and Violoncello. The Fluit part has dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *mp*. The Violoncello part has dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The Viola part has dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The Violoncello part has dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The second system includes parts for Fl., Hb., A Kl., Fg., VI. 1, VI. 2, Vla., and Vc. The Fl. part has dynamics *ff*. The Hb. part has dynamics *ff*. The A Kl. part has dynamics *ff*. The Fg. part has dynamics *ff*. The VI. 1 part has dynamics *mp* and *ff*. The VI. 2 part has dynamics *mp* and *ff*. The Vla. part has dynamics *mp* and *ff*. The Vc. part has dynamics *mp* and *ff*. The tempo marking *largo* is present above the Violoncello part in the first system.

(Tsjajkovski, 1982: 186-7, mm. 1-12).

Figuur 9

Andante

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Horn in F, Trompet in A, Trombone, Viol 1, Viol 2, Viola, and Vc. en Cb. The second system includes Hn., Tpt. (A), Tbn., Vl. 1, Vl. 2, Vla., and Vc. en Cb. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The word 'consentimento' is written above the Trombone staff. A double bar line with a repeat sign is located between the Trombone and Horn parts.

(Tsjajkovski, 1982: 189-190, mm. 47-54).

Figuur 10

[Un poco più animato]

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Klarinet in A, Fagot, Trombone, Tuba, and Violoncello. The woodwinds (Klarinet in A, Fagot, Trombone, and Tuba) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *p* dynamic. The Violoncello part features a continuous eighth-note accompaniment. The second system shows the Trombone and Tuba parts continuing with a *pp* dynamic, while the Violoncello continues its accompaniment. A double bar line with two slashes (//) separates the two systems.

(Tsjajkovski, 1982: 16, mm. 80-3).

Figuur 11

The image shows two systems of musical notation for a brass and string section. The first system includes parts for Trompet in B, Trombone, Tuba, and Vc. en Cb. The Trombone part has the lyrics "(So svya - ti - mi" and is marked *p cantabile*. The Vc. en Cb. part features a triplet pattern and is marked *p cantabile*. A double bar line is followed by the instruction *p legatissimo*. The second system includes parts for B \flat Tpt., Tbn., Tuba, and c. en Cb. The Tbn. part has the lyrics "u - - - po - - - koy...)" and is marked *p cantabile*. The c. en Cb. part continues with the triplet pattern.

(Tsjajkovski, 1982: 40-1, mm. 201-5; Wiley, 2009: 426).

Figuur 12

Andante mosso

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Horn in F, Trompet in B \flat , Trombone, Tuba, Violin, Viola, and Vc. en Cb. The second system includes parts for Fluit I, Fluit II III, Hobo, Klarinet in A, Fagot, Violin, Viola, and Vc. en Cb. The tempo is marked 'Andante mosso'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pizz. p*), articulation (*cantabile*), and phrasing slurs.

(Tsjajkovski, 1982: 70-1, mm. 336-345).

Figuur 13

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Andante', spans five measures. It features three staves: Trombone (top), Tuba (middle), and Gong (bottom). The Trombone part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Tuba part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Gong part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The second section, labeled 'poco rallentando', spans five measures. It features three staves: Tbn. (top), Tuba (middle), and Gong (bottom). The Tbn. part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Tuba part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Gong part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The third section, labeled 'quasi adagio', spans five measures. It features three staves: Tbn. (top), Tuba (middle), and Gong (bottom). The Tbn. part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Tuba part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The Gong part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord.

(Tsjajkovski, 1982: 206, mm. 137-146).