



MUZIEKANALYSE IN NIET-MUZIEKTHEATER



ELISABETH CANISIUS – 3336824

MASTERTHESIS THEATERWETENSCHAP – SEPTEMBER 2014

UNIVERSITEIT UTRECHT – BEGELEIDEND DOCENT: DR. SIGRID MERX

DANKWOORD

Mam, Pap, Margot, Moniek, Mirjam, Suzanne, Fabian, Danique, Titus, Lauren, Kim, Jennifer, Iris,
Astrid, Warner, Anouk, Myrthe, Liesbeth en Sigrid:

Ontzettend bedankt voor al jullie steun, elk op jullie eigen, liefdevolle, bevolgen, geruststellende,
strengere en doortastende manier.

Dank jullie wel.

Elisabeth

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	5
Structuur van de thesis en theoretisch kader	8
Methodische verantwoording.....	10
Opmaat - Muziektheater of muziek in theater?	12
Hoofdstuk 1 - Muziek: Wat horen we?	15
Muziek: gestructureerd geluid	16
Muziek: meer dan gestructureerd geluid.....	18
Muziek: geanalyseerd in het theater	19
Conclusie	24
Hoofdstuk 2 - Het publiek: Hoe horen we?.....	26
Horen	27
Luisteren of horen?	29
'Modes of Listening': Luistermodaliteiten	30
Conclusie	34
Hoofdstuk 3 - Vanuit welke posities luisteren we?.....	37
Interne en externe focalisatie	37
Absorptie en Theatraliteit	39
Conclusie	41
Hoofdstuk 4 - Analyse van Muziek in theater: 3 casestudies.....	43
Hetty en George – Female Economy.....	45
Fellini – Noord Nederlands Toneel.....	49
BIMBO – Boogaerdts en Van der Schoot (BvdS).....	51
Conclusie	55
Literatuurlijst.....	58
Bijlage.....	60
Liedtekst Khia – "My Neck, My Back" in <i>BIMBO</i>	60

‘Muziek is een wapen in het arsenaal van een podiumkunstenaar. Muziek geeft je de kans te ontsnappen aan zware psychologisering. Tekst en psychologie komen via het denken bij je binnen, muziek gaat direct naar het hart. Muzikaliteit kan de zeggingskracht van theater vergroten.’

Paul Koek

INLEIDING

'The long oblivion of sound', het lang in vergetelheid geraakte geluid: zo begint Marie-Madeleine Mervant Roux haar artikel in de bundel *Theatre Noise* (2011). Zij stelt, net als vele andere wetenschappers die schrijven over geluid en muziek in het theater, dat theaterwetenschap gedomineerd wordt door een visueel standpunt. Dat wat de toeschouwer ziet wordt in een theateranalyse uitgebreid bediscussieerd maar wat hij hoort wordt slechts vluchtig genoemd, waardoor het volgens mij niet de aandacht krijgt die het verdient. Wellicht is dat ook logisch wanneer je bedenkt dat het Griekse woord *teatron* 'een plek waar men kijkt' betekent. Ook woorden als 'toeschouwer' of 'spectator' zijn termen die subtiel duidelijk lijken te maken dat kijken in het theater belangrijker is dan luisteren (Mervant Roux, 2011). Toch wordt de ruimte waar de toeschouwer zich bevindt een auditorium genoemd, het oud-Griekse woord voor 'luisterplaats' (Brown 2010). Kijken gaat dus samen met luisteren en horen (Brown 2010). In mijn thesis wil ik me richten op de auditieve aspecten van theater. Hierbij zal ik me voornamelijk concentreren op de georganiseerde geluiden die wij herkennen als muziek.

De focus in deze thesis ligt niet op genres als opera, musical of andere vormen van muziektheater: genres die als gemeenschappelijk kenmerk hebben dat de muziek een leidende rol in de voorstelling speelt en/of als een actor in het drama functioneert. Bij deze voorstellingen zal iedereen het erover eens zijn dat de muziek een groot onderdeel uitmaakt van de voorstelling en in de bestudering ervan is er ruimschoots aandacht voor de muziek. Mijn interesse daarentegen gaat uit naar toneelvoorstellingen waarin muziek niet per se de aandacht opeist en slechts een van de theatrale elementen is. Naar mijn mening blijven de rol en functie van muziek onderbelicht in de analyse van dergelijke voorstellingen, terwijl muziek ook in deze voorstellingen een belangrijke rol speelt in het proces van betekenisgeving. Claudia Gorbman beschrijft in haar artikel 'Why music? The Sound Film and Its Spectators' (2003) dat muziek de mogelijkheid bezit om mensen helemaal in de omgeving of het moment op te laten gaan.

'It bonds spectators to spectacle. It envelops spectator and spectacle in a harmoniousspace. Like hypnosis. It silences the spectator's sensor. It is suggestive: if it is working right, it makes us a little less critical and a little more prone to dream' (Gorbman 2003:39).

Later in dit artikel stelt Gorbman dat muziek een directe lijn naar de ziel heeft. Wat deze ziel precies inhoudt en waarom juist muziek een bevoorrechte toegang heeft is naar haar mening al decennia lang een inspirerend debat. Volgens Gorbman is duidelijk dat muziek bestaat uit een georganiseerde reeks eenheden die op een bepaalde manier begrepen worden en betrekking hebben op de

overdracht of circulatie van energie, van spanning en ontspanning (2003). Gorbman maakt hiermee duidelijk dat muziek niet alleen van cruciaal belang is in film, maar ook waarom het niet weg te denken is uit het theater. Muziek heeft de kracht het publiek op een ander niveau aan te spreken. Zo merkte ik tijdens de voorstelling *Hetty en George*, een van mijn casussen in deze thesis, op dat de muziek niet prominent aanwezig was: de muziek was zacht en bevatte veel herhaling. Na afloop van de voorstelling werd mij pas duidelijk hoe de muziek ervoor had gezorgd dat de voorstelling een geheel werd, hoe het de verschillende verhalen van de makers/acteurs door elkaar weefde en tevens onderdeel was van het overkoepelende verhaal van de voorstelling. De muziek leek in eerste instantie onbeduidend, maar bleek na de voorstelling van groot belang. In het laatste hoofdstuk zal ik dit voorbeeld verder uitwerken.

Of muziek een directe lijn heeft naar 'de ziel' zoals Gorbman stelt is een vraag die ver buiten het domein van mijn thesis ligt. Wat wel duidelijk is, is dat muziek de luisteraar wel op een ander niveau aanspreekt dan dat tekst of beeld dat doet, wat het belang van muziek voor de betekenisgeving van toneelvoorstellingen illustreert. Met deze thesis verdedig ik het standpunt dat muziek in een toneelvoorstelling eenzelfde analyse verdient als beeld en tekst.

De analyse van muziek in theater is niet los te zien van de luisteraar. Wanneer muziek niet wordt opgevangen of gehoord door een persoon, is muziek niet anders dan een hoop betekenisloze luchtrillingen. Daarom is het luisteren van een toeschouwer van belang bij het analyseren van de werking van muziek in een voorstelling. Het is de toeschouwer die het lichaam bezit waarbinnen en waarmee het horen tot stand komt. Theaterwetenschapper Maaïke Bleeker stelt dat iets vergelijkbaars tot stand komt met betrekking tot het kijken in theater. Zij ziet het lichaam als het medium waarin het kijken naar de wereld ontstaat. Bleeker beoogt met haar boek *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008) de visualiteit in het theater te ontleden. Haar focus ligt hierbij op de relatie tussen diegene die ziet en datgene wat gezien wordt (2008). Bleeker stelt een driehoeksmodel voor als basis voor het denken over visualiteit in theater. Kijken in theater is volgens haar het resultaat van de wisselwerking tussen enerzijds datgene wat er te zien is ('subject seen') en anderzijds diegene die kijkt ('subject seeing'), oftewel de toeschouwer. In die verhouding ontstaat bovendien, zo stelt Bleeker, een derde element, het zogenaamde 'subject of vision' (2008).

Dit derde subject verwijst naar het kijkperspectief dat besloten ligt in de positie van waaruit de toeschouwer uitgenodigd wordt te kijken naar wat er te zien is. Dit perspectief bepaalt hoe de toeschouwer wordt uitgenodigd om te begrijpen wat er te zien is. Deze drie elementen noemt Bleeker 'subjecten' en zij maken onderdeel uit van het 'event of visuality' (2008). Bleeker vindt deze verdeling belangrijk omdat het duidelijk maakt dat de manier waarop de toeschouwer wordt aangesproken door een theatervoorstelling zowel de kracht heeft het publiek te positioneren, als de

kracht het te ontheemden (2008). Dat wat gezien wordt door een publiek is op een bepaalde manier aan de toeschouwers gepresenteerd, waardoor zij in een bepaalde positie worden geplaatst. Dit wil echter niet zeggen dat het publiek zich ook perse zal identificeren met deze positie (Bleeker 2008). Elke theatrale gebeurtenis nodigt de kijker uit om op een bepaalde manier te kijken. Datzelfde geldt ook voor het luisteren: diezelfde theatrale gebeurtenis nodigt het publiek eveneens uit om op een bepaalde manier te luisteren. Net als wat de toeschouwer ziet, wordt wat hij of zij hoort ook op een bepaalde manier aan het publiek gepresenteerd. Op deze manier wordt het publiek gestuurd in haar betekenisgeving. Vandaar dat ik Bleekers model voor het analyseren van visualiteit in het theater in deze thesis, waar mogelijk, zal vertalen naar auditiviteit in het theater.

In mijn thesis staat de volgende vraag centraal: 'Hoe wordt de toeschouwer in het theater uitgenodigd om te luisteren en welke rol speelt muziek hierbij?' Hierbij ga ik er vanuit, in navolging van Bleeker, dat voorstellingen specifieke luisterposities kunnen organiseren, die van invloed zijn op wat de toeschouwer ervaart en hoe men hier betekenis aan geeft. Mijn uitgangspunt is anders dan dat van Bleeker; ik zal geen theorie over 'luisteren in theater' ontwikkelen, maar ik tracht concrete en praktische handvaten te vinden waarmee het mogelijk wordt om de inzet van muziek in toneelvoorstellingen te analyseren en waarbij recht kan worden gedaan aan de dynamiek tussen dat wat er te horen is, degene die luistert en de manier waarop men wordt uitgenodigd te luisteren.

Bleeker kiest er in haar boek expliciet voor om iemand die een voorstelling 'mééemaakt' te omschrijven als een 'seer'. Ondanks het feit dat mijn aandacht naar muziek in theater uitgaat, zal ik dit individu in mijn thesis niet expliciet een toehoorder of luisteraar noemen, maar gebruik maken van het algemene begrip 'toeschouwer'. Kijken en luisteren in het theater kunnen niet los van elkaar gezien worden: een kijker luistert, maar een luisteraar kijkt ook. Uiteindelijk is het de relatie tussen kijken en luisteren die de manier van horen van een publiek beïnvloedt. Ten slotte is het de combinatie van wat de toeschouwer ziet en het geluid dat hij of zij hoort die de betekenis vormt. Vandaar dat de deelvragen van deze thesis zijn:

1. Wat is muziek?
2. Wat is horen?
3. Op welke manier wordt de toeschouwer in haar kijken gestuurd door wat hij of zij hoort?
4. Hoe wordt de toeschouwer in haar kijken gestuurd door *hoe* hij of zij hoort?

Het 'hoe' is van belang omdat ik mijn thesis niet alleen wil richten op een semiotische analyse van geluid/muziek in theater – een benadering die gebruikelijk is, omdat het de betekenis of functie van muziek in theatervoorstellingen helpt analyseren – maar ook op een fenomenologische analyse van het luisteren: een manier van analyseren die de ervaring van de toeschouwer centraal stelt.

STRUCTUUR VAN DE THESIS EN THEORETISCH KADER

De drie aspecten die Bleeker in haar model onderscheidt ('subject seen', 'subject seeing' en 'subject of vision') vormen de basis voor de hoofdstukindeling van deze thesis. Aan de hand van deze aspecten eindig ik ieder hoofdstuk met een of meer vragen die voor een analyticus van muziek in theater als uitgangspunt kunnen dienen. In het laatste hoofdstuk toets ik deze vragen in drie *case studies*.

Het eerste hoofdstuk richt zich op datgene wat er gehoord wordt, waarbij ik mij hoofdzakelijk concentreer op de muziek die in een voorstelling voorkomt. Vragen die in dit hoofdstuk centraal staan zijn: *Wat versta ik in deze thesis onder muziek?*; *Welke aspecten van muziek kunnen we onderscheiden?* en *Hoe wordt muziek omschreven in bekende performance-analysemethoden?* Ik begin dit hoofdstuk met een korte uiteenzetting over wat muziek is en daarnaast introduceer ik een basale methode uit de musicologie waarmee muziek, vanuit een muziektheoretisch perspectief, besproken kan worden. Hierbij wordt onder andere onderscheid gemaakt tussen harmonie, ritme en melodie (Bell & Chicurell 2008). Vervolgens bespreek ik de verschillende vormen waarin muziek aanwezig kan zijn in theater. Naar aanleiding hiervan concludeer ik dat de eerste vraag die van belang is te beantwoorden bij een analyse van theater is: *Wat hoor je en wanneer hoorde je het?*. Tot slot maak ik in dit hoofdstuk gebruik van het analysemodel van theaterwetenschapper Patrice Pavis (2003) voor het analyseren van muziek en muzikale elementen in theater. Pavis' model is representatief voor de semiotische benadering waarin op gestructureerde wijze de verschillende theatrale tekensystemen, waaronder muziek, aan bod komen. Ik onderzoek in hoeverre zijn model zinvolle aanknopingspunten biedt om de functie van muziek in theater te kunnen benoemen en beschrijven. Naar aanleiding van zijn model introduceer ik de tweede vraag van dit hoofdstuk die naar mijn mening van belang is bij het analyseren van muziek in theater: *Wat is de dramaturgische functie van muziek?*

Het tweede hoofdstuk richt zich op de luisteraar, degene die hoort. Bleeker omschrijft de 'seer' als het kijkende subject; in deze thesis hebben we te maken een subject dat niet alleen kijkt, maar ook luistert en/of hoort. Wetenschapper Pieter Verstraete stelt dat we in ons horen en luisteren geluid/muziek ervaren als 'auditory distress' (2009) (auditief exces). Volgens Verstraete kan de luisteraar zich niet onttrekken aan het 'moeten horen'. Het is wellicht een nood die onopgemerkt blijft, maar die volgens Verstraete wel constante invloed uitoefent. Om ons hier tegen te wapenen hebben we verschillende cognitieve filtermechanismen die er voor zorgen dat we niet constant alles horen. Naast Verstraetes theorie over auditief exces is een belangrijke bron in dit hoofdstuk de reader van Ross Brown: *Sound: a reader in theatre practice* (2010). Brown focust op de verschillende manieren waarop geluid begrepen kan worden en betekenis kan creëren. Brown richt zich daarbij

niet primair op het geluid zelf, maar op het horen. Hij stelt dat het bij analyse niet alleen gaat over hoe het geluid is georganiseerd, maar vooral over hoe het horen is georganiseerd (2010). Brown en muziekfilosoof Vincent Meelberg verwijzen beiden naar het horen als een activiteit en naar de lichamelijke aspecten die onderdeel zijn van deze activiteit. Meelberg is van mening dat men in de muziekwetenschap belangrijke aspecten van het luisteren over het hoofd ziet. Muziek daagt niet alleen de mentale vermogens van de luisteraar uit, maar spreekt ook het lichaam aan (Meelberg, 2010). Meelberg stelt dat het onmogelijk is te begrijpen hoe muziek de luisteraar emotioneel kan beroeren zonder aandacht te schenken aan het lichamelijke aspect van het luisteren. Dit doet denken aan Bleekers ideeën over kijken in theater, waarbij zij stelt dat degene die ziet altijd noodzakelijkerwijs een lichaam is (2008). De visualiteit die zij tracht te ontleden, ziet zij als een proces dat tot stand komt tussen een kijkend lichaam en dat wat er te zien is. Zodoende ziet men zowel meer als minder dan er in werkelijkheid te zien is, doordat hetgeen we zien niet alleen wordt gevormd door de gegevens die op het netvlies terecht komen. Deze visie is naar mijn mening ook van toepassing op het horen. In de laatste twee delen van dit hoofdstuk bespreek ik het verschil tussen luisteren en horen en introduceer ik uiteindelijk drie luistermodaliteiten die beschouwd kunnen worden als een cognitief filtersysteem. Dit doe ik aan de hand van Pieter Verstraetes theorie over het filteren van het auditieve exces maar ook aan de hand van Michiel Kamps vier manieren van luisteren naar muziek in videogames (2014). Uiteindelijk sluit ik dit hoofdstuk af met het introduceren van de derde vraag die interessant is bij een analyse van muziek in theater: *Welke luistermodaliteiten ontstaan er bij de toeschouwer en hoe beïnvloeden die het proces van betekenisgeving?* Deze vraag houdt nauw verband met het volgende hoofdstuk, aangezien hoofdstuk 3 inzichtelijk maakt op welke manier een voorstelling ervoor zorgt dat een publiek verschillende luistermodaliteiten gebruikt.

Het derde hoofdstuk richt zich op wat Bleeker 'the subject of vision' noemt. Dit aspect verwijst naar het kijkperspectief dat besloten ligt in de voorstelling. In dit hoofdstuk onderzoek ik in hoeverre er sprake kan zijn van een vergelijkbaar luisterperspectief in theater. In dit hoofdstuk staat de manier waarop het publiek wordt uitgenodigd te luisteren centraal, daarnaast wordt de vraag beantwoord of er bepaalde luisterposities denkbaar zijn in het theater. De focus ligt hierbij niet alleen op de muziek en het horen, maar ook op dat wat de toeschouwer ziet en met name op de wisselwerking tussen de twee. Daarbij richt ik mij op hoe interne en externe focalisatie een rol kunnen spelen bij het bepalen van de manier waarop een toeschouwer wordt uitgenodigd te luisteren. Daarbij maak ik ook gebruik van de door Bleeker gebruikte strategieën ten aanzien van visualiteit, die zij omschrijft als 'modes of looking': absorptie en theatraliteit en hoe deze concepten in verband staan met de manier waarop het publiek uitgenodigd wordt te luisteren. Uiteindelijk breng ik het 'subject of aurality' in verband met de in hoofdstuk 2 geïntroduceerde luistermodaliteiten. Het is volgens

Bleeker uiteindelijk de wisselwerking tussen datgene wat er te zien is, degene die kijkt en de kijkpositie die samen het 'kijken in theater' belichamen. Datzelfde wil ik ook stellen ten aanzien van het 'luisteren in theater'; vandaar dat ik na deze drie inleidende hoofdstukken over 'wat we horen', 'hoe we horen' en 'vanuit welke posities we luisteren' de wisselwerking tussen deze drie aspecten zal analyseren in drie toneelvoorstellingen. Deze casussen vormen het afsluitende deel van deze thesis.

METHODISCHE VERANTWOORDING

De eerste drie hoofdstukken van de thesis zijn erop gericht om de begrippen en termen te introduceren die aan de basis staan van het 'analysemodel' waarmee de drie casussen geanalyseerd zullen worden. Vandaar dat ik ieder hoofdstuk eindig met mogelijke vragen die als uitgangspunt kunnen dienen bij een analyse van muziek. De eerste drie hoofdstukken zijn gebaseerd op gericht literatuuronderzoek en hebben als doel het analytisch instrumentarium te ontwikkelen, die ik vervolgens zal testen/demonstreren aan de hand van mijn casestudies. De focus verschuift in hoofdstuk 4 naar het concreet analyseren van muziek in theater, waarbij het zwaartepunt ligt bij de vraag hoe de toeschouwer door de muziek en het geluid uitgenodigd wordt om te luisteren, te begrijpen en betekenis toe te kennen aan de voorstelling. In iedere analyse wordt de vraag gesteld naar de wisselwerking tussen degene die hoort, dat wat er te horen is en de positie van waaruit de toeschouwer uitgenodigd wordt te luisteren. Ik heb drie verschillende casussen gekozen die aan mijn criteria van niet-muziektheater voldoen. Er wordt op verschillende manieren gebruik gemaakt van muziek die de luisteraar op heel verschillende manieren uitnodigen te luisteren.

De eerste voorstelling die ik heb gekozen is *Hetty en George* van Female Economy. Zoals ik al eerder aangaf, viel het me tijdens deze voorstelling op dat de muziek op het eerste gezicht minimaal aanwezig leek, maar uiteindelijk toch van wezenlijk belang was voor de voorstelling. De tweede voorstelling die ik ter analyse gekozen heb is *Fellini* van het Noord Nederlands Toneel. In deze voorstelling is muziek juist overduidelijk aanwezig. Het is echter een voorstelling die niet expliciet wordt omschreven als muziektheater en waarvan de makers niet bekend staan om hun gebruik van muziek. De laatste voorstelling die ik heb gekozen, getiteld *BIMBO* door Boogaardt en Van der Schoot, staat in een traditie van de mime. Uiteindelijk zal ik bij de analyse van deze drie voorstellingen geen uitspaken doen over wat concrete toeschouwers hebben ervaren, maar onderzoek ik hoe de voorstelling met inzet van muziek het luisteren stuurt en hiermee ook aanstuurt op bepaalde processen van betekenisgeving. Ik zal daarbij gebruikmaken van het model van Maaïke Bleeker, dat ik in deze thesis zal bewerken voor analyse van het luisteren in theater. Dit doe ik door het aan te vullen met inzichten van onder andere Verstraete, Brown en Kamp. Zo hoop ik inzichtelijk te maken in hoeverre Bleekers theorie van pas komt bij een muziekanalyse in een theatervoorstelling, waarbij Bleeker vooral helpt om de standaard semiotische focus te verplaatsen

naar een fenomenologische, en de aandacht te vestigen op het horen als activiteit. Uiteindelijk tracht ik praktische en concrete handvaten te vinden waarmee het mogelijk wordt om de inzet van muziek in toneelvoorstellingen te analyseren en waarbij recht kan worden gedaan aan de dynamiek tussen dat wat er te horen is, degene die luistert en de manier waarop hij of zij wordt uitgenodigd te luisteren.

OPMAAT - MUZIEKTHEATER OF MUZIEK IN THEATER?

Voordat ik zal starten met het beantwoorden van de eerste deelvraag, *Wat is muziek?*, wil ik enkele overwegingen bespreken met betrekking tot mijn keuze van het onderzoeksobject van deze thesis: muziek in niet-muziektheater. Hier wil ik vooral mijn keuze voor het gebied niet-muziektheater toelichten. Muziektheater is een term die op veel verschillende manieren wordt ingezet. Enerzijds is het een paraplueterm waar verschillende genres onder vallen (zoals opera, operette of musical) anderzijds is het een term voor een nieuw theatergenre, dat ontstaan is vanuit onvrede over de traditionele muziektheatervormen. Deze definitie past in een traditie van theatrale vormen die gebruikmaken van muziek en het gesproken woord, maar die geen opera zijn in de strikte zin van het woord (Verstraete 2009). Theatermaker Alex van Warmerdam stelt dat muziektheater een relatief nieuwe term is en dat haar problematiek ook nog niet zo lang bestaat (van Teylingen 2013). Volgens Van Warmerdam verschenen er zo'n 40 jaar geleden voor het eerst gitaren, saxofoons en drums in het Nederlandse theater. Zo benaderde componist Willem Breuker muzikaal theater vanuit de jazz en Hauser Orkater (nu Orkater) ging de zaal in met een achtergrond vanuit de popmuziek. Voor het soort theater dat deze groepen maakte bestond volgens Van Warmerdam nog geen naam en daar bedacht men de term muziektheater voor (van Teylingen 2013). Lehmann beschrijft deze ontwikkeling in het postdramatische theater aan de hand van de technische ontwikkelingen die in deze periode ook het theater bereikten (2006). Dankzij 'synthesizers' kon muziek/geluiden gemanipuleerd worden er werden ze onder andere gecombineerd met elektronische geluiden en tonen. Zo ontstond volgens Lehmann 'een hele nieuwe dimensie van geluid in theater' (2006:92). Dit beïnvloedde het ontstaan van het nieuwe theatergenre muziektheater, maar was ook van invloed op al het postdramatische theater. De complicatie van deze 'nieuwe' term werd volgens Van Warmerdam vervolgens versterkt doordat een aantal jaren later het Amsterdamse operahuis werd gebouwd, dat de naam *Muziektheater* kreeg. Hierdoor veranderde de term in een paraplueterm voor alle vormen van theater waarin muziek en theater samengaan. Daarnaast is de term gecompliceerder geworden doordat er tegenwoordig in alle vormen van theater (een vorm van) muziek aanwezig is en je zodoende alle theater muziektheater zou kunnen noemen. Vanwege dit feit stelt Simon van den Berg dat de term daardoor gedeproblematiseerd is: muziektheater als typering van een genre is niet meer nodig omdat tegenwoordig ongeveer alles daaronder valt (2013). Van den Berg stelt zelfs in zijn essay in *Theatermaker* dat 'muziektheater heeft gewonnen', waarmee hij doelt op het gegeven dat vanuit een eigen genre het 'reguliere' theater diepgaand is beïnvloed. Termen als 'cross-over' worden volgens van den Berg nauwelijks nog gebruikt en dat duidt er ook op dat theatermakers pragmatischer omgaan met hun werk. Zowel theatermakers, opleidingen als

subsiënten zijn ingespeeld op een meer fluïde genrebegrip (van den Berg 2013). Hij stelt dat muziektheater als eigen genre nodig was zolang er binnen het toneel geen ruimte was voor muzikale invloeden of ontwikkelingen die niet in het opera-, musical- of kleinkunststramien pasten.

‘Genres liggen niet vast, hoezeer disciplinespecialisten en beleidsmakers ze ook proberen te fixeren in opleidingen, instituten en subsidieregelingen. Bovendien was muziektheater nooit een samenhangende discipline. Orkater gebruikt voornamelijk popmuziek als referentiekader, terwijl de Veenfabriek veel sterker is geworteld in de moderne klassieke muziek en het conservatoriumcircuit.’ (van den Berg 2013:13)

De ‘deproblemativering’ die van den Berg omschrijft – dat alle theater feitelijk onder de term muziektheater kan vallen, omdat overal wel een vorm van muziek in zit – is begrijpelijk, maar is nog niet waar te nemen in het huidige theaterlandschap. Dit komt onder andere doordat schouwburgen en theaters hun programmering ophangen aan genre-indelingen, waarin muziektheater een ander genre is dan toneel en waarin vaak het genre musical/show weer een andere genre is dan muziektheater. Zo kan het bijvoorbeeld voorkomen dat je als maker vindt dat je voorstelling niet expliciet toneel is maar ook geen expliciet muziektheater, maar de voorstelling uiteindelijk wel in een van deze twee hokjes belandt omdat dit nu eenmaal de manier is waarop veel Nederlandse schouwburgen hun programmering indelen. Zo heeft de schouwburg van Utrecht op hun website de mogelijkheid om een voorstelling te zoeken aan de hand van het genre. In het huidige theaterlandschap is er dus wel degelijk sprake van een onderverdeling.

Er is een onderscheid te maken tussen muziektheater en niet-muziektheater, maar hoe dat onderscheid te maken is wordt door iedereen anders ingevuld. De één definieert muziektheater als alleen die voorstellingen waarin muziek een op zichzelfstaand element vormt, voor een ander zijn muziektheatervoorstellingen ook producties die af en toe ondersteund worden door een live orkest. Doordat de vraag wat wel en wat niet ‘muziektheater’ is veel onduidelijkheid teweegbrengt, kies ik ervoor om voorstellingen die zichzelf omschrijven als muziektheater, musical of opera, niet te gebruiken. Alle voorstellingen die zich zo niet omschrijven en in het genre, toneel, mime of performance vallen, zijn de analyseobjecten waar ik mij op zal richten. Ik ben me er terdege van bewust dat deze scheidslijn niet gestoeld is op de beste criteria: dat een voorstelling bijvoorbeeld in de markt wordt gezet als musical, betekent niet noodzakelijkerwijs dat het een voorstelling is waarin men altijd zang, spel en dans zal aantreffen. Zo was in de musical *Love Story* (2014) van Van den Ende Producties geen dans aanwezig, maar wordt het desondanks omschreven als een musical. Zoals van den Berg al aangeeft hebben we te maken met een meer fluïde genrebegrip en lijken de genres vooral bedoeld om de theaterbezoeker enige houvast te geven. In deze thesis beoog ik geen genrediscussie te starten maar prefereer ik te kiezen voor heldere, hoewel betwistbare, criteria.

Door gebruik te maken van deze criteria, zal ik duidelijk maken dat ook voorstellingen die niet uit de wereld van muziektheater stammen, in brede en enge zin, wel degelijk interessant zijn om te analyseren vanuit een muzikaal-dramaturgisch oogpunt.

HOOFDSTUK 1 - MUZIEK: WAT HOREN WE?

‘Music expresses that which cannot be put into words and that which cannot remain silent.’

~Victor Hugo

Bleekers model, waarmee ze de visualiteit in het theater ontleedt, onderscheidt drie subjecten. Als eerste benoemt ze dat wat er te zien is (‘the subject seen’). In het geval van auraliteit betekent dit dat het gaat over dat wat er te horen is; we zouden dit ‘the subject heard’ kunnen noemen. In deze thesis beperk ik mij bij dat wat er te horen is tot muziek. Vandaar dat dit hoofdstuk in het teken staat van de muziek en over de analyse van muziek in theater. Zoals muziek is ingebed in onze cultuur, zo is dat tegenwoordig ook in het theater. Muziek bij theatervoorstellingen is volstrekt onmisbaar geworden en wordt steeds serieuzer genomen. De lijst met voorbeelden is eindeloos, van de spelende en zingende acteurs in de theatervoorstelling *Funzone* van theatergroep mugmetdegoudentand tot het samengaan van het spel van Sadettin Kirmiziyüz met de muziek van de (theater)band ‘The Sadists’ in de voorstelling *Somedaymyprincewill.com*. Van de huidige generatie theatermakers, zo stelt Simon van den Berg (2013), heeft bijna iedereen naast een scenograaf ook een componist. Van den Berg noemt als voorbeeld de *Mighty Society*-cyclus waarbij de *soundscape* van Florentijn Boddendijk en Remco de Jong net zo bepalend is als de beelden van scenograaf Maze de Boer. Muziek is in het theater op vele manieren en in vele vormen aanwezig.

Het citaat waar ik dit hoofdstuk mee open is een bekende uitspraak over muziek van de Franse auteur Victor Hugo uit de negentiende eeuw. Dit citaat maakt duidelijk dat muziek altijd iets is geweest dat moeilijk te verwoorden is. Muziek lijkt meer dan welke kunstvorm ook in te spelen op ons gevoel en minder op onze ratio. Het is natuurlijk wel mogelijk muziek technisch te ontleden en te beschrijven hoe iets klinkt, maar dat is wellicht hetzelfde als iemand vertellen welke ingrediënten er in een cake zitten en de smaak te omschrijven om vervolgens te verwachten dat diegene zich ook kan voorstellen hoe die cake smaakt, zonder hem daadwerkelijk gegeten te hebben. Kortom, het analyseren en beschrijven van muziek heeft altijd een subjectieve (gevoels)component die moeilijk te begrijpen is wanneer je het niet zelf ervaren hebt. Wellicht is dat ook de reden dat muziek in theateranalyse veelal onderbelicht blijft: het is een lastig studieobject om tastbaar te maken, in het bijzonder wanneer de specifieke expertise (musicologie) op dat gebied ontbreekt. Ik zal me in dit hoofdstuk concentreren op de aspecten die muziek in theateranalyse juist tastbaarder kunnen maken. Vandaar dat ik begin met een beschrijving van wat muziek is en vervolgens hoe we muziek in het theater (kunnen) analyseren. Ik maak gebruik van Patrice Pavis’ *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film* (2003) om duidelijk te maken hoe muziek veelal wordt besproken in voorstellingsanalyses. Ik richt me op wat deze methode te bieden heeft, maar ook op de zwaktes van

het model. Patrice Pavis is representatief voor hoe muziek behandeld wordt in voorstellingsanalyses van voornamelijk niet-muziektheater. Pavis is een vooraanstaand theaterwetenschapper die een naslagwerk heeft geschreven over theater en performance (*Dictionary of the Theatre* (1998)), waardoor hij een goed overzicht heeft van het theaterveld.

MUZIEK: GESTRUCTUREERD GELUID

Simpel gedefinieerd is muziek niets anders dan geluid. In dit deelhoofdstuk richt ik mij op de technische aspecten van geluid en wat geluid muziek maakt. Vandaar dat ik dit onderdeel begin met de vraag: wat is geluid? Geluid ontstaat doordat een geluidsbron de moleculen in zijn omgeving een duwtje geeft. Die moleculen tikken op hun beurt hun burens weer aan en dat gaat zo verder. Het resultaat zijn trillingen, die zich van de geluidsbron af verspreiden. Op die manier vormt een trilling een geluidsgolf. Het materiaal waardoor geluidsgolven zich verspreiden heet een medium. Een medium kan van alles zijn, zolang het maar die trilling kan doorgeven, zoals lucht, water, beton, staal et cetera. De trillingen die het oor opvangt, worden gewoonlijk via het medium lucht doorgegeven. De lucht doet in onze oren het trommelvlies trillen, waarop de trilling wordt doorgegeven aan het middenoor en zo verder gaat naar het slakkenhuis, waar de trilling wordt omgezet in elektrochemische signalen aan de hersenen. Dat is het moment waarop we iets horen (De Laat 2005). In hoofdstuk 2 zal ik verder uiteenzetten op welke manier mensen horen en wat dit betekent voor de muziek die men hoort tijdens een performance. De trillingen die ons trommelvlies opvangt staan namelijk niet gelijk aan dat wat we daadwerkelijk horen.

Geluid ontstaat dus door trillende geluidsgolven, maar muziek is veel meer dan alleen geluid. Muziek wordt in de musicologie in eerste instantie omschreven als gestructureerd geluid. In het boek *Music Theory for Musical Theatre* wordt muziek door John Bell en Steven R. Chicurel opgedeeld in drie basiscomponenten: melodie, harmonie en ritme. Deze componenten geven in een muzikanalyse de mogelijkheid om verschillende onderdelen te bespreken van wat je hoort. Melodie geeft muziek haar stem en vorm. Het verwijst naar de opvolging van individuele tonen, die gebruikt worden om muzikale contour en vorm te uiten (Bell & Chicurel 2008). Wanneer de melodie in muziek besproken wordt, praat men veelal over toonladders en hun toonsoort, wat verwijst naar de resulterende kleur of tonaliteit die ontstaat uit melodische reeksen. De twee meest voorkomende toonsoorten in de westerse muziek zijn majeur en mineur (Bell & Chicurel 2008). Majeur wordt vaak in verband gebracht met connotaties als positief, gelukzalig, helder of uitbundig, terwijl mineur wordt gezien als negatief, triest, donker en reflectief (Bell & Chicurel 2008). Deze toonsoorten kunnen van belang zijn wanneer er gesproken wordt over de sfeer van een muziekstuk die, in relatie tot een voorstelling en haar scenografie, ook de sfeer van een scène kan bepalen. Harmonie verwijst naar de gelijktijdigheid van twee of meerdere tonen, het bespreekt de opeenvolging en samenhang van akkoorden. Door

meerdere tonen klinkt de muziek voller en geeft haar zo kleur en stemming. De koppeling van tonen karakteriseert het geluid, net zoals een koppeling van mensen een gesprek of relatie karakteriseert (Bell & Chircurel 2008). De harmonie is een wezenlijk onderdeel van muziek, maar is bij het bespreken van muziek in voorstellingsanalyse een lastig onderdeel, omdat harmonie wezenlijke kennis van musicologie vereist. Toch is voor een musicologische leek een onderdeel van harmonie interessant. In de musicologie maakt men namelijk onderscheid tussen onder andere tonaal-functionele harmonie en atonaliteit. Tonaal-functionele¹ harmonie is een gangbare vorm en kent zijn herkomst in de klassieke muziek vanaf het begin van de zeventiende eeuw (Verbeke 2009). De meerdere gelijktijdige tonen zijn complementair en versterken elkaar. Bij atonaliteit is er geen sprake van een grondtoon; geen enkele toon is belangrijker dan de ander (Verbeke 2009). Tonaal-functionele harmonie komt ook in het theater het meeste voor, vooral wanneer men bestaande muziek gebruikt, maar het valt op dat er vaker sprake is van atonaliteit bij speciaal voor een theatervoorstelling gecomponeerde *soundscales*. Atonaliteit is herkenbaar aan het gebrek aan opbouw in de muziek, het werkt niet naar een bepaald hoogtepunt en heeft geen terugkerende melodie. De laatste component, ritme, geeft muziek haar beweging. Ritme verwijst naar een patroon dat tot stand komt door de aanwezigheid van een duureenheid (2008). Ritme zorgt voor een patroon of een zekere regelmaat. In de voorstelling *BIMBO*, die ik aan het einde van deze thesis uitvoerig zal bespreken, zorgt vooral het ritme ervoor dat de luisteraar zich bewust is van het feit dat we bijna de hele voorstelling hetzelfde lied horen. Het is vooral de verandering van het ritme dat het publiek attendeert op de plotseling veranderde muziek. Deze driedeling in de muziek omschrijven Bell en Chicurel als de basisverdeling voor een analyse van muzikaal theater, maar zou ik nog willen aanvullen met termen als het tempo, het metrum, de dynamiek, het timbre, het toonstelsel en de instrumentatie. Al deze gegevens helpen niet alleen bij het omschrijven van de muziek in een analyse, maar helpen de analyticus ook bij het nadenken over de muziek. Het tempo zegt bijvoorbeeld iets over de duur en de snelheid van de muziek en het bevragen van de instrumentatie stemt tot nadenken over welke instrumenten er te horen zijn. Al deze gegevens zijn wel degelijk interessant voor een analyse, maar komen weinig voor wanneer muziek besproken wordt in een theateranalyse. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat het naast enige kennis van musicologie en muziekpartituren ook een scherp muzikaal gehoor vereist.

Het muzikale gehoor is ook een belangrijk onderdeel bij het bespreken van muziek volgens muziekfilosoof Roger Scruton (Ridley 2004). Hij stelt dat er een aantal basispercepties betrokken zijn bij het horen van muziek die cruciaal zijn om muziek te begrijpen. Naast het horen van harmonie en

¹ Naast tonaal-functionele harmonie is er ook modaal-functionele harmonie, waarin het grote verschil is dat modaal-functionele harmonie gebaseerd is op de kerktoonlader. (Verbeke 2009)

ritme, besteedt Scruton veel aandacht aan het horen van melodie, iets wat hij beschrijft als het horen van bewegingen en het horen van verschillende tonen. Scruton stelt dat je er in de basis vanuit kan gaan dat wanneer men deze ervaringen niet zou hebben, men doof zou zijn voor muziek (Ridley 2004). Alle muzikale ervaringen zijn afhankelijk van het horen van deze componenten. Het horen van melodieën zou bijvoorbeeld onmogelijk zijn zonder de muzikale beweging te horen en het horen van een contrapunt is onmogelijk zonder de harmonie te horen (Scruton in Ridley 2004). Vandaar dat het een vereiste is over een muzikaal gehoor te beschikken wanneer je de muziek in een theatervoorstelling bespreekt.

MUZIEK: MEER DAN GESTRUCTUREERD GELUID

Muziek en muzikale geluiden zijn overal om ons heen. Ze zijn veelal universeel maar ook historisch, doordat ze veranderen naarmate de tijd verstrijkt. Zo is de rol die muziek bij inheemse dansen speelt anders dan de rol die muziek speelt in christelijke rituelen. Ook het feit dat de plek die de muziek heeft in een concertgebouw anders is dan in een voetbalstadion laat zien hoe veelzijdig muziek kan zijn (Ridley 2004). Muziekfilosoof Aaron Ridley stelt dat muziek meer is dan alleen gestructureerd geluid: deze uitleg omschrijft volgens hem maar gedeeltelijk wat muziek daadwerkelijk is (Ridley 2004). Muziek kan je niet los van haar context zien. Dit is volgens hem dan ook het probleem van onderzoekers die muziek als analyse-object hebben. Ridley stelt in *The philosophy of music* dat het probleem met het analyseren van muziek is dat het uit zijn omgeving gehaald wordt (2004).

Muziekfilosofen hebben gepretendeerd te doen alsof muziek afkomstig was van Mars, door de muziek totaal zonder aandacht voor haar contextgeladen karakter te bestuderen. Ridleys kritiek is wellicht wat overdreven en dit geeft hij zelf ook aan, maar zijn uitspraken maken wel de complexiteit van muziekanalyse duidelijk. Het bespreken van muziek gaat dus niet zonder het bespreken van de context van die muziek. Muziek is een complex product dat ingebed is in onze cultuur (Ridley 2004). De interpretaties van muziek veranderen constant. Dit betekent dat wanneer je de muzikale ervaringen die we nu hebben zou willen begrijpen, je deze ervaringen zowel in de huidige culturele context moet plaatsen als in een historische context. Want, zo stelt Ridley:

‘It is this embeddedness that gives music much of its richness, as well as accounting through the fluctuating composition of its conceptual environment.’ (Ridley 2004:2)

Ook Bleeker bespreekt de historische en culturele context, niet in relatie tot muziek, maar in relatie tot een theatervoorstelling. Bleekers werk vormt mijns inziens hierin een aanvulling op wat Ridley heeft geschreven over muziek, doordat Bleeker niet alleen de historische en culturele context van de voorstelling bespreekt, maar ook aandacht schenkt aan de historische en culturele context van de persoon die de voorstelling ziet. Bleeker stelt dat de relatie tussen theater en de historische, culturele realiteit van invloed is op dat wat er op het podium te zien is, maar ook op hoe een

toeschouwer dit vervolgens waarneemt (2008). Het bewustzijn van de toeschouwer en de manier waarop de toeschouwer de voorstelling begrijpt is net zo historisch en cultureel bepaald als de voorstelling zelf. Hierdoor reageert een Engels publiek bijvoorbeeld anders dan een Nederlands publiek en een Amerikaans publiek weer anders dan een Japans publiek.

Bleeker beperkt zich tot 'de manieren van kijken' die door een specifiek cultureel en historisch bewustzijn worden beïnvloed. Dit geldt ook voor onze manieren van horen en luisteren: hoe wij muziek en geluid begrijpen wordt beïnvloed door de cultuur waarin we zijn opgegroeid en door ons persoonlijke historische besef. Iemand die in Nederland is opgegroeid zal niet zo snel schrikken van het luchtalarm dat afgaat op de eerste maandag van de maand om 12 uur, in tegenstelling tot iemand die opgegroeid is een oorlogsgebied, waar dat geluid gelijk staat aan een daadwerkelijke luchtaanval. Dit is een extreem voorbeeld, maar maakt wel direct duidelijk hoe bepaalde geluiden en ook muziek uiteenlopende betekenissen kunnen hebben voor verschillende mensen. Bij een voorstellingsanalyse is het dus van belang dat er zowel aandacht wordt besteed aan de historische en culturele context van de muziek als die van de luisteraar. Vandaar dat het volgende hoofdstuk zich richt op hoe een publiek hoort.

Naast de historische en culturele context die muziek heeft en de historische en culturele context die de luisteraar met zich meebrengt is er sprake van een derde soort context waar men zich als analyticus bewust van moet zijn. De muziek in een theatervoorstelling wordt ook beïnvloed door de andere theatrale tekens – decor, acteurs, licht, tekst, etc. – die gelijktijdig of kort voor en na de muziek op het podium aanwezig zijn. Alle theatrale elementen samen bepalen hoe we betekenis geven aan wat we horen. Bij de analyse van muziek in theater is het ondenkbaar om de andere theatrale elementen te negeren. Niet alleen is het van belang aandacht te schenken aan die andere theatrale elementen, maar ook aan de context die zij creëren en aan de historische en culturele context van de algehele theatervoorstelling. Bijvoorbeeld in een productie van Shakespeares *Hamlet* waarin op een gegeven moment de Vijfde Symfonie van Beethoven klinkt: het begrip van de toeschouwer wordt zowel beïnvloed door de historische en culturele context van Beethovens Vijfde Symfonie, als door de rijke traditie van het theaterstuk *Hamlet* en, niet in de laatste plaats, zijn of haar eigen culturele en historische bewustzijn.

MUZIEK: GEANALYSEERD IN HET THEATER

Ook al is de muziek binnen theateranalyse veelal onderbelicht, toch is ze nooit helemaal vergeten en wordt ze op verschillende manieren besproken als theatraal element van een voorstelling. In deze paragraaf richt ik me op hoe muziek tegenwoordig veelal besproken wordt in voorstellingsanalyses. Hierbij neem ik Patrice Pavis' *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film* als uitgangspunt. Pavis

biedt conceptuele instrumenten om de opvoering van theater, dans, film en andere audiovisuele media te analyseren. Van oorsprong staat Pavis in een vooral semiotische traditie, maar onder invloed van allerlei ontwikkelingen in de theaterpraktijk waarbij de rol van de toeschouwer steeds meer op de voorgrond trad, is hij steeds nadrukkelijker aandacht gaan besteden aan het fenomenologische perspectief. Hij richt zich, naast een louter formele analyse van een voorstelling, ook op de psychologische, sociologische en antropologische aspecten die onderdeel zijn van de ervaring van een toeschouwer bij een theatervoorstelling. Vandaar dat zijn model een uitstekend uitgangspunt biedt om zowel aandacht te besteden aan de analyse van muziek in het theater als aan de ervaring van de toeschouwer als luisteraar. Dit laatste bespreek ik echter pas in het tweede hoofdstuk. Riddleys overtuiging dat muziek niet geanalyseerd moet worden als een op zichzelf staand fenomeen en het belang van het plaatsen van muziek in een culturele en historische context zien we ook terug in Patrice Pavis' analysemethode:

'All aspects of performance analysis should relativize their results from the outset by placing them in the light of a cultural tradition whose rules, norms, and their deviations one needs to know.' (Pavis 2003:139)

Pavis gebruikt de term 'etnomusicologisch² perspectief' om het belang van de context van muziek verder duidelijk te maken. Vervolgens richt hij zich vooral op het gegeven dat geluiden en muziek andere betekenissen hebben in andere culturen. Voor de vocale en muzikale voorstellingen die niet tot onze eigen cultuur behoren is het van belang dat we ons bewust zijn van onze eigen 'doofheid' aangaande de luistergebruiken van deze andere culturen. Als kind groeit men op in een bepaald tonaal systeem en dit gebruikt men de rest van zijn of haar leven om andere systemen waar te nemen: men neemt andere tonale systemen altijd waar in relatie tot het eigen systeem (Pavis 2003).

Met betrekking tot de analyse van geluid in performance bespreekt Pavis de elementen stem, ritme en muziek. Van deze drie elementen zal ik er slechts één bespreken, omdat dit element het meest relevant is voor dit onderzoek. Het gaat hier om het element muziek. De term 'muziek' gebruikt Pavis in de breedste zin van het woord, waarmee hij doelt op alle akoestische elementen en bronnen, zoals geluid, lawaai, zowel het gezongen als het gesproken woord, van tevoren opgenomen muziek, maar ook parasitaire geluiden³, et cetera. Pavis ziet muziek als meer dan het georganiseerde geheel van akoestische berichten die het oor van de luisteraar bereiken. Pavis kiest hiervoor omdat alle geluiden bijdragen aan de opbouw en afbraak van de atmosfeer (2003). Ik zal Pavis' definitie van muziek niet in zijn geheel overnemen, aangezien ik me specifiek wil richten op gestructureerde

² Etnomusicologie is de studie van muziek in haar culturele context.

³ Onder parasitaire geluiden versta ik ongewenste of onbedoelde geluiden die iedere voorstelling anders zijn, zoals het geluid van pratend publiek of een auto die buiten het auditorium langsrijdt.

geluiden die wij herkennen als muziek. Daar vallen ook *soundscapes* onder (deze kunnen ook bestaan uit enkele tonen), evenals gestructureerde geluiden die misschien eerder klinken als lawaai. Ik benoem hier lawaai, omdat de esthetische waarde van muziek niet van belang is. Het muziekgenre Japanse noise, wordt bijvoorbeeld al snel als lawaai ervaren, terwijl het voor de liefhebbers toch echt een muziekgenre is waar ze graag naar luisteren. Japanse noise is muziek omdat het hier gaat over opzettelijk geconstrueerde geluiden, of die nou op een esthetisch niveau voor iedereen aangenaam zijn of niet. In tegenstelling tot Pavis richt ik me niet op spreekstemmen en de parasitaire geluiden wanneer ik de muziek bespreek. Spreekstemmen zijn nauw verbonden met de tekst, die een bepaalde semiotische lading heeft en die overheerst op de mogelijke semiotiek van de muziek. De reden dat ik parasitaire geluiden onbesproken laat is dat ze niet gestructureerd zijn en niet bewust toegevoegd zijn aan een theatervoorstelling door een regisseur of componist.

Pavis start zijn bespreking van muziek met een citaat van Richard Wagner, die met zijn idee van het *Gesamtkunstwerk*⁴ een belangrijke de plek kent binnen het theoretische discours van muziektheater: 'Whereas other art forms say it means, music says it is'. Hiermee doelt hij op het gegeven dat tekens, zoals een decor, acteurs en taal, vaak refereren aan bestaande elementen uit onze werkelijkheid. Muziek daarentegen heeft geen objecten waar het zich aan verbindt. Het kan van alles betekenen. De waarde wordt vooral gemeten aan de hand van de effecten die het produceert. Een performanceanalyse zou volgens Pavis muziek dus moeten zien als niet alleen een referentie naar specifieke objecten, maar vooral als aural materiaal dat geen mimetische referentie heeft in de wereld (Pavis 2003). Pavis' opmerking is zeer begrijpelijk: muziek is zeker een onderdeel van de voorstelling dat vooral op het gevoel van de toeschouwer inspeelt. Een kanttekening die hier wel van toepassing is, is dat Pavis daardoor wel – wellicht onbedoeld – een aspect van muziek onderbelicht laat. Muziek heeft wellicht geen tastbare mimetische referent, maar doordat we in onze huidige maatschappij worden ondergedompeld in muziek, is bepaalde muziek wel gekoppeld aan een referent. Een goed voorbeeld zit in de voorstelling *Fellini* van het NNT (die ik in het laatste hoofdstuk als voorbeeldanalyse zal gebruiken) waarin bepaalde muziek heel duidelijk refereert aan het circus.

Wanneer Pavis zich op de muziek richt, maakt hij al aan het begin duidelijk dat het zijn doel niet is om de muziek te bestuderen vanuit een musicologische benadering, zoals Bell en Chircurel in het begin van dit hoofdstuk. Hij richt zich daarentegen op de manier waarop muziek gebruikt wordt in de

⁴ Met *Gesamtkunstwerk* doelt Richard Wagner op de synthese van alle kunstvormen.

mise-en-scène⁵ en hoe de muziek het theatrale evenement dient. Het gaat Pavis bij het analyseren van de muziek om de dramaturgische functies (2003). Vandaar dat hij in het hoofdstuk 'Muziek' vooral aandacht besteedt aan de functies die muziek kan hebben:

- Muziek kan in een performance zorgen voor de creatie, illustratie, en karakterisering van een bepaalde sfeer dankzij een muzikaal thema. Dit kan een leidmotief worden; tijdens deze intervallen kan de luisteraar zich oriënteren, op adem komen en/of zich voorstellen wat er nog gaat komen. 'Such music thus acts rather like a pain relief medicine.' (Pavis 2003:143)
- De muziek creëert een bepaalde akoestische setting die bedoeld is om de actie te lokaliseren (Pavis 2003).
- De muziek is enkel en alleen een geluidseffect waarvan het enige doel is om een situatie herkenbaar te maken (Pavis 2003).
- Muziek kan zorgen voor structuur. Pavis omschrijft het als leestekens voor een mise-en-scène, voornamelijk tijdens pauzes in het acteren en bij scèneveranderingen (Pavis 2003). Wat ik hieraan wil toevoegen is de beïnvloeding van muziek op de tijd, aangezien deze ook verband houdt met de structuur van de voorstelling. Muziek kan de narratieve maar ook de gevoelde tijd beïnvloeden.
- Muziek kan een contrapunteffect creëren, zoals Brechtiaanse liederen die ironisch commentaar leveren op de actie (Pavis 2003).
- Het adopteren van cinematografische technieken: muziek creëert een opeenvolging van sferen en omgevingen (Pavis 2003). Dit is een aspect dat Pavis verder in zijn boek niet verduidelijkt, maar dat meer aandacht verdient, omdat het in het hedendaags theater vaak op deze manier gebruikt wordt.
- Muzikale middelen kunnen ook zorgen voor acties op het podium. Pavis stelt dat dit het geval is bij muziektheater (waarmee hij vooral doelt op opera, operette en musical). In dit geval wordt de functie van de muziek veel meer dan alleen een ondersteunende functie die vaak toegeschreven wordt aan muziek in het theater; in deze context krijgt de muziek de focus (Pavis 2003).

Het is niet vreemd dat Pavis muziek vooral benadert vanuit haar functionaliteit, aangezien hij een dramaturgisch en semiotisch analysemodel voorstelt, maar deze functionaliteitenverdeling schiet tekort omdat het er vanuit lijkt te gaan dat muziek altijd wordt ingezet als een middel voor een door de regisseur bewust gekozen doel. Terwijl – zoals ik al aan het begin van dit hoofdstuk duidelijk

⁵ Mise-en-scène is voor Pavis een theoretisch concept dat hij omschrijft als 'omzetting in tekens'. Een performance verplaatst tekens, initieert de beweging en zelfs hun verloop in de gedefinieerde ruimte en tijd (2003:324).

maakte – muziek bij uitstek een gevoelscomponent is die niet alleen wordt beïnvloed door de andere theatrale elementen op het podium, maar ook door het publiek dat de muziek ervaart en betekenis geeft. Vandaar dat de functionaliteiten niet genoeg zijn bij een analyse van muziek in een theatervoorstelling, omdat het niets zegt over hoe een publiek de muziek hoort en betekenis geeft. Het fenomenologische perspectief blijft bij het analyseren van de functionaliteiten van muziek onderbelicht. Dit maakt de door Pavis benoemde functionaliteiten van muziek in theater zeker niet onbruikbaar voor de analyse van theatervoorstellingen, maar wel incompleet. Pavis geeft een zeer bruikbare indeling van de verschillende manieren waarop muziek kan werken in een voorstelling. Een belangrijke kanttekening – die Pavis zelf ook al kort aanstipt – is dat deze verdeling absoluut niet ultiem of vaststaand is. Maar voor het semiotische gedeelte van een analyse van muziek in niet-muziektheater is zijn opsomming een zeer geschikt handvat.

Naast de functionaliteiten bespreekt Pavis ook een aantal richtlijnen die hij heeft geformuleerd voor het analyseren van muziek in een theatervoorstelling. Zo stelt hij dat men moet beginnen met het maken van een lijst waarin alle muzikale interventies in de performance worden beschreven. Het is van belang vast te stellen waar de muziek vandaan komt, hoe ze geproduceerd is en hoe ze zich verspreidt in de ruimte. Verder is het belangrijk op te letten welke invloed het geluid heeft op dat wat men ziet en vice versa. Daarbij moet men ook niet vergeten de overgangen te evalueren: zowel de overgang van verschillende muzikale geluiden als de overgangen van akoestische tekens naar visuele tekens. Deze gegevens zijn namelijk van invloed op hoe de muziek niet alleen de voorstelling, maar ook het publiek beïnvloedt. Zo kan de locatie van de luidsprekers voor akoestische contouren zorgen in de voorstelling (Pavis 2003).

Bij het vaststellen van ‘waar de muziek vandaan komt’ is het ook van belang vast te stellen of het publiek de geluidsbron kan zien of niet. Dit is namelijk bepalend bij het vaststellen of muziek live of niet-live geproduceerd wordt. Livemuziek wordt ter plekke gecreëerd, bijvoorbeeld wanneer performers zingen, een muziekinstrument bespelen of op een andere manier de ruimte gebruiken waardoor muziek ontstaat. Niet-live muziek is van tevoren opgenomen en is in principe iedere avond hetzelfde. Waar er in de livemuziek wel ruimte is voor improvisatie of het maken van fouten, is dat bij niet-live muziek minder aan de orde. Pavis stelt dat het zien van de geluidsbron significante gevolgen met zich meebrengt in het bepalen van de natuur en de dynamische relatie tussen muziek en de rest van de mise-en-scène, de ruimte en het acteren (2003). Het live gecreëerd zien worden van muziek op een podium zorgt voor een andere mate van absorptie: wanneer de toeschouwer muziek ziet ontstaan, luistert én kijkt hij anders dan wanneer de muziek er opeens is (deze stelling zal in het volgende hoofdstuk uitgebreid aan de orde komen). Daarnaast speelt het verschil tussen live

of niet-live ook in op de betekenisgeving door de toeschouwer. Theatermaker Paul Koek stelt bijvoorbeeld dat livemuziek een andere sfeer creëert dan niet-live muziek:

‘Muziek die je gespeeld ziet worden, gaat verder dan wat je alleen hoort. Een c naast tekst klinkt anders dan een c in het Concertgebouw. Het reflecteert. Live spelen betekent timing en interactie. Muziek is leven. Een cd'tje kan niet timen. In De val van de goden was de huilscène van Elsie de Brauw met het cellospel van Frances-Marie Uitti zorgvuldig uitgecomponneerd, maar hun duet konden ze alleen live uitvoeren.’ (Paul Koek in Van Teylingen 2013:15)

Uiteindelijk is dat wat Pavis het meest benadrukt met betrekking tot de muziek: de relatie die de muziek heeft tot de andere elementen op het podium. Het analyseren van een voorstelling vereist deze te zien als een geheel van visuele en akoestische tekens en fenomenen. Bij muziek is het van belang niet alleen te kijken naar de invloed van de muziek op het drama – een invloed die Pavis als emotioneel betitelt (denk aan een treurig (minor) lied bij een treurige scène) – maar ook aan hoe de muziek de andere elementen op het podium beïnvloedt of hoe de muziek door die andere elementen wordt beïnvloed. Een treurig lied kan er wellicht voor zorgen dat een decor een majestueuzere uitstraling krijgt of juist helemaal niet. De dramaturgie van muziek in theater gaat over het effect van de muziek op het drama, en de andere theatrale elementen, maar ook over de wijze waarop dat vervolgens wordt waargenomen door een publiek en de wisselwerking tussen die twee.

CONCLUSIE

Het eerste subject van Bleekers driehoeksmodel is dat wat gezien wordt, het subject. In deze thesis richt ik me in plaats van op visualiteit echter op auraliteit. Vandaar dat dit hoofdstuk in het teken staat van dat wat gehoord wordt in een theatervoorstelling, oftewel de muziek. Muziek is een lastig te omschrijven tekensysteem, maar met behulp van termen uit de musicologie zoals melodie, harmonie en ritme krijg je als analyticus handvaten om deze muziek te omschrijven. Bij de start van een analyse van muziek in theater is namelijk de eerste vraag: *Wat hoor je en wanneer hoorde je het?* Bij het beantwoorden van deze vraag kun je naast gebruik maken van de musicologische termen, ook de titel of componist van een bepaald lied noemen. Dit maakt direct duidelijk dat naast datgene wat je hoort, ook de context daarvan belangrijk is. Muziekfilosoof Ridley stelt dat muziek als niets anders betekenis krijgt door de historische en culturele context waarin de muziek zich bevindt. Bij een analyse van muziek is het dus ook van belang de culturele en historische referenties te onderzoeken; de titel van een lied zegt al vaak iets over haar context. Wanneer muziek in een theater hoorbaar is komt daar nog een dubbele context bij: de andere theatrale tekens die gelijktijdig te zien zijn, zoals de acteurs, het decor en het lichtontwerp. Wat mij brengt bij het tweede deel van

de vraag: *wanneer hoor je het?* Oftewel: wat gebeurde er ten tijde of vlak voor en vlak na het horen van de muziek?

De tweede vraag die van belang is bij de analyse van muziek in theater is: *Wat is de dramaturgische functie van muziek?* Het gaat dan over de vooral semiotische betekenis van de muziek, waarbij de opsomming van Pavis als een goed uitgangspunt kan dienen:

1. creëren van een bepaalde sfeer;
2. lokaliseren van de actie;
3. geluidseffect;
4. creëren van structuur;
5. cinematografische technieken;
6. contrapunteffect creëren;
7. muziek als actie.

Deze lijst van functies is niet uitputtend. Daarnaast kan een enkel aural fenomeen meerdere van de door Pavis genoemde functies vervullen. Verder zijn de functies beïnvloedbaar door het fenomenologische aspect van muziek. Dat een bepaald soort muziek voor een intieme sfeer zorgt heeft niet alleen met de muziek te maken, maar ook met de manier waarop een publiek de muziek hoort of juist niet hoort. Hoe een publiek luistert en hoort is van invloed op de manier waarop ze betekenis geeft aan de muziek; vandaar dat ik in het volgende hoofdstuk de toeschouwer centraal stel.

HOOFDSTUK 2 - HET PUBLIEK: HOE HOREN WE?

Het tweede subject dat Maaïke Bleeker omschrijft als onderdeel van het 'event of visibility', is het subject dat kijkt: diegene die ziet. Het subject dat kijkt wordt volgens Bleeker veelal vergeten in het theater en de theaterwetenschap. Bleeker maakt dit onder meer duidelijk door in haar boek de term de 'disembodied I/eye' te introduceren, waarmee ze duidelijk maakt dat de nadruk is komen te liggen op de visuele waarneming, geïsoleerd van de andere zintuigen en het lichaam. Er is volgens haar in de wetenschap absoluut sprake van toenemende aandacht voor visuele tekens, maar wat veelal buiten beschouwing blijft is door wie die tekens worden gezien en wat het vervolgens betekent om ze te zien. Toch komt er in de twintigste eeuw ook steeds meer kritiek op het concept van de 'disembodied I/eye' en wordt het ook steeds duidelijker dat de geprivilegieerde positie van het zien en kijken niet langer houdbaar blijkt te zijn. Kijken is meer dan een activiteit waarin iemand de wereld passief waarneemt; het is een activiteit waarin de kijker de visuele wereld construeert volgens cultureel specifieke patronen (Bleeker 2008). Die cultureelspecifieke patronen zijn ook enorm van belang wanneer het gaat over de receptie van geluid. Niet alleen krijgt muziek haar betekenis dankzij haar historische en culturele context (zie hoofdstuk 1), maar ook dankzij de door onze cultuur beïnvloede manier van horen en luisteren. In dit hoofdstuk zal ik nagaan hoe men hoort en wat dit betekent voor de aurale receptie en betekenisgeving. Bleeker spreekt over het subject dat kijkt; ik zal mij richten op het subject dat hoort, oftewel het horende/luisterende publiek van een theatervoorstelling. Het is volgens Bleeker het lichaam dat de wereld creëert als een object van perceptie (2008). De zintuigen verstrekken ons informatie over de wereld waarin we leven. In relatie tot hetgeen je waarneemt ontstaat zo een gevoel van zelfbewustzijn. In dit hoofdstuk richt ik me op de auditieve ervaring van de toeschouwer van een theatervoorstelling. Ik bespreek de subjectieve fenomenologie van het horen, waarbij ik me vooral concentreer op de verschillende manieren van horen binnen een theatervoorstelling.

In het vorige hoofdstuk introduceerde ik een aantal zeer bruikbare inzichten van Patrice Pavis voor de analyse van muziek in een theatervoorstelling, maar wanneer het gaat over specifiek het horen of luisteren van een publiek is het model niet bruikbaar als praktisch handvat voor een analyse. Pavis richt zich niet op hoe het fenomenologisch perspectief onderdeel van een analyse kan worden en hoe het gehoor hier een onderdeel van is. Toch bespreekt Pavis wel drie op de fenomenologie geïnspireerde perspectieven van waaruit hij de toeschouwer benadert, namelijk het psychologische,

sociologische en antropologische perspectief.⁶ In alle drie de perspectieven staat de manier waarop de toeschouwer de wereld ervaart zoals die wordt geleefd centraal, in plaats van de wereld zoals die wordt geobserveerd (Pavis 2003). Pavis introduceert in deze hoofdstukken vooral theoretische ideeën, waarbij zijn focus bovendien ligt op de toeschouwer als kijker en niet als toehoorder of luisteraar. Hij heeft geen aandacht voor het zintuiglijk horen of het ervaren van geluid of muziek. Vandaar dat hij ook geen praktische handvaten introduceert over hoe deze perspectieven te integreren in een voorstellingsanalyse. In dit hoofdstuk tracht ik Pavis aan te vullen met behulp van zowel theorieën uit de theater- en muzikwetenschap als theorieën uit de wereld van de film en games. Zo verduidelijk ik de positie van het waarnemend subject als toehoorder en introduceer ik termen die toepasbaar zijn bij het analyseren van muziek vanuit een fenomenologisch perspectief.

HOREN

‘You can shut your eyes, but the sound comes out to get you’ (Harrol Burris-Meyer in Brown 2010) is een citaat uit de reader *Sound* van wetenschapper Ross Brown, de eerste professor in ‘theatre sound’ in Engeland aan de Royal Central School of Speech and Drama. Daarnaast is hij onder andere sounddesigner en dramaturg. Het citaat dat Brown hergebruikt maakt het grote verschil tussen horen en kijken duidelijk. Het is niet mogelijk om niet te horen, je kan je oren niet sluiten. Het is hoogstens mogelijk om je vingers in je oren te stoppen en te doen alsof je niets hoort. Maar zelfs met je vingers in je oren ontvangt je trommelvlies nog steeds allerlei luchttrillingen die door de hersenen worden omgezet in geluiden. De trillingen worden namelijk niet alleen rechtstreeks door de oren opgevangen, maar resoneren door het gehele lichaam (Brown 2010). Wij zijn constant omringd door geluid, zowel in onze dagelijkse ontmoetingen als in het theater. Al deze geluiden worden door ons lichaam opgevangen. Toch ervaren wij deze grote hoeveelheid aan aurale stimuli niet als een overdaad. Zowel fysiologische en psychologische mechanismen filteren deze geluiden. Wat iemand hoort houdt dus verband met de persoon die deze geluiden hoort en op welke manier deze persoon het geluid filtert. Het bespreken van muziek in theater gaat dus niet alleen over het arrangeren van geluid maar vooral over het arrangeren van het horen (Brown 2010).

Pieter Verstraete is een theaterwetenschapper die in zijn proefschrift auditiviteit in het hedendaags muziektheater onderzoekt. Hij stelt dat het mechanisme van horen in het theater tot nu toe niet

⁶ In de psychologische benadering richt Pavis zich op het publiek als een enkele toeschouwer en zijn of haar manier van psychologische betekenisgeving. Het sociologische aspect richt zich op het gegeven dat een publiek uit een som van toeschouwers bestaat die elkaar wederzijds beïnvloeden, waarin een toeschouwer een ongeïdentificeerd kijksobject is binnen een min of meer duidelijk geïdentificeerd publiek. De antropologische benadering biedt volgens Pavis een algeheel perspectief, waarin verschillende benaderingen bij elkaar komen en kan dus niet gereduceerd worden tot een enkel gezichtspunt. (2003)

naar behoren is onderzocht in *performance studies*, maar ook niet in de musicologie (Verstraete 2009). Vandaar dat hij zich in zijn proefschrift onder andere richt op theorieën over perceptie en betekenisgeving van onder andere Barthes & Havas (1973), maar ook op theorieën aangaande de moderne luisteraar en *soundscape* analyse van onder andere Schafer (1977) en Truax (1984). Dit zijn wetenschappelijke auteurs die zich niet richten op horen in het theater, maar die schrijven over horen in het algemeen, in ons dagelijks leven. Verstraete start zijn onderzoek met dank aan deze onderzoeksrichting uit de jaren '70 naar akoestiek en perceptie en wil op deze manier een nieuwe benadering voor muziektheater introduceren. Verstraete richt zich in zijn proefschrift op voorstellingen die in de traditie staan van muziektheater, met name die muziektheatervoorstellingen die ik in mijn proloog omschrijf als voorstellingen die onder een nieuw theatergenre vallen en ontstaan zijn door onvrede over de traditionele muziektheatervormen. De analyseobjecten die ik heb gekozen in hoofdstuk 4 komen juist niet uit een traditie van muziektheater, maar Verstraetes theorie over auditiviteit in theater en vooral zijn luistermodaliteiten, waar ik later in dit hoofdstuk op terug zal komen, zijn toepasbaar op alle vormen van theater en *performance*.

Verstraete vertrekt vanuit het idee dat wij indexicaal⁷ luisteren (Verstraete 2009). Ons luisteren is gekoppeld aan ons overleven. Geluid is in potentie (teken van) een bedreiging, een onderbreking en dus gevaar. Bij de luisteraar wordt op dat moment zijn of haar auditieve plezier en verzameling van auditieve informatie verstoord. Vanuit dit gegeven introduceert Verstraete de term 'auditory distress' (2010), oftewel het exces van het luisteren (Verstraete 2007). Het is essentieel dat in onze auditieve ontmoeting met de wereld geluid altijd verontrustend werkt. Dit is vooral te danken aan de openheid van het oor. Het oor heeft geen equivalent van een beschermingsmechanisme zoals veel van onze zintuigen deze wel hebben: de oogleden die ons gezichtsveld beschermen, of de lippen en tong, die ons aan een overdaad van smaakprikkelers beschermen (Verstraete 2009). Het oor mist oorkleppen en om deze reden moet het oor selectief zijn. Vandaar dat Verstraete stelt dat de interventie van geluiden zorgt voor exces (2007) en deze interveniërende aard van geluid is volgens Verstraete nodig om te worden waargenomen (2010). Verstraete betoogt in zijn proefschrift dat het auditieve exces inherent is aan elke auditieve perceptie (Verstraete 2009) en zo biedt hij een conceptuele basis voor hoe geluid – in welke manifestatie dan ook – speelt bij het luisterend subject en dus ook in het theater. De luisteraar kan zich niet onttrekken aan het moeten horen. Het is wellicht een nood die onopgemerkt blijft, maar die volgens Verstraete wel constante invloed

⁷ Een indexicaal teken (index) is een onderdeel van de semiotiek, dat verwijst naar een object en heeft alleen betekenis in aanwezigheid van het betekende. Het indexicale teken hangt af van datgene waar het naar verwijst en heeft er daardoor ook overeenkomsten mee. Rook is een indexicaal teken voor vuur en het woord 'daar' wijst ons bijvoorbeeld op een plaats, 'nu' op een tijdstip.

uitoefent. Om deze claim te maken conceptualiseert Verstraete het auditief exces (2007) (auditory distress) als een fundamenteel aspect van onze algemene ervaringen van geluid, die zowel fysiologisch en psychologisch van aard zijn (2009). Het exces van het luisteren is het product van een ongewenste overmaat van auditieve stimuli. Om deze prikkels te filteren tot een meer aangename of betekenisvolle ervaring treden er verschillende mechanismen in werking op het moment dat men wordt geconfronteerd met geluid. Verstraete concludeert dat er zowel een fysiek voordeel is in de structuur van het oor en dat er zowel een psychologisch of cognitief filtersysteem in werking treedt in de manier waarop we interveniërende klanken kanaliseren en blokkeren (2009). Beide zijn met elkaar verbonden wat betreft het afweermechanisme voor auditief exces en op hun eigen manier verantwoordelijk voor de selectiviteit van het oor.

LUISTEREN OF HOREN?

Ross Brown richt zich in zijn reader *Sound: a Reader in Theatre Practice* (2010) net als Verstraete op de cognitieve aspecten van het horen van een theaterpubliek. Brown introduceert ter verduidelijking van het filterende mechanisme van het oor het 'cocktailpartyeffect'. Deze term maakt het verschil tussen luisteren en horen duidelijk. Dit effect beschrijft het fenomeen dat je als persoon de mogelijkheid hebt om je auditieve aandacht te richten op een bepaald geluid; in het geval van een feestje is dat waarschijnlijk een stem (2010). Om te focussen op een stem, worden andere geluiden (en stemmen) weggefilterd. Dit betekent niet dat de andere geluiden nu geheel onhoorbaar worden. Wanneer op dit cocktailfeest je naam wordt geroepen op gehoorsafstand of wanneer er een glas omvalt, verplaatst de aandacht zich direct en richt het zich op dat deel van de ruimte waar het geluid vandaan komt. Ons brein is geprogrammeerd om de gefocuste attentie te onderbreken bij de kleinste notie van gevaar of zelfs onzekerheid over de eigen veiligheid of dat van een ander (Brown 2010). Simpel gezegd zou 'luisteren' omschreven kunnen worden als 'gericht horen' en zou 'horen' omschreven kunnen worden als 'dat wat de oren constant doen'. Verstraete maakt duidelijk wat het verschil is tussen luisteren en horen door Barthes & Haves (1991) te citeren, wanneer zij stellen dat luisteren de preliminaire aandacht is die het mogelijk maakt geluid op te vangen, zonder dat die geluiden verstoord worden door het territoriale systeem waarin de luisteraar zich bevindt. Luisteren is een vorm van verdediging tegen de verrassing. De aandacht is voor een bepaald soort geluiden, waardoor de andere geluiden tot op zekere hoogte geblokkeerd worden. De toevoeging 'tot op zekere hoogte' is nodig, want zoals het cocktailpartyeffect beschrijft, blijven we altijd alert voor gevaar en kunnen we het constante horen nooit helemaal uitschakelen.

Dit constante horen hangt volgens Brown samen met een ander concept, 'the aural body' (2010:214). Geluid ontstaat, zoals eerder gesteld, door trillingen; deze trillingen worden niet alleen door het oor opgevangen, maar door het hele lichaam. Bepaalde hoogtes resoneren in het lichaam

en kunnen daardoor ook daadwerkelijk gevoeld worden. Dit betekent dat het onderbewustzijn niet alleen constant geluiden filtert (of het signalen van gevaren hoort of niet), maar ze ook constant voelt. Dit betekent volgens Brown dat in het theater door een sounddesigner met dit onderbewustzijn gespeeld kan worden: 'A subtle use of surround sound will work precisely because it distracts the audience with a sound that may or may not be of significance.' (2010:137)

Van deze psychologische en fysiologische filterprocessen is de luisteraar zich maar weinig bewust. Verstraete is van mening dat de specifieke context van het theater, met haar regulerende mechanismes, de potentie heeft om de kijker te veranderen in een acute luisteraar (2009). De expliciete constructie van het theater die ter plekke (in het hier en nu) plaatsvindt en het performatieve karakter van theater maakt dat alles in het theater betekenis kan krijgen, en dat een toeschouwer hier ook actief naar op zoek gaat. De acute luisteraar kan zich zo bewust worden van het filteringsproces en de verschillende posities van waaruit men kan horen en luisteren (2009). Zo ontstaat samenhang of wordt er betekenis toegekend aan anders gefragmenteerde ervaringen. Verstraete stelt dat luisteren moet worden onderzocht door de specifieke reacties van een toeschouwer, de luisteraar op auditief exces te bestuderen, waarbij het vooral gaat om de manier waarop de theatermechanismen hierin een rol spelen. Vandaar dat Verstraete luistermodaliteiten introduceert die duidelijk maken welke interactie een luisteraar aangaat met geluidsobjecten en -gebeurtenissen. 'In de regimes van het luisteren, die we gaandeweg in onze dagelijkse geluidshabitats en luistercontexten hebben aangeleerd, zouden we voortdurende switchen tussen bewuste en onbewuste niveaus van horen en luisteren.' (Verstraete 2007:27)

'MODES OF LISTENING': LUISTERMODALITEITEN

Verstraete richt zich in zijn essay *Het exces van het luisteren* (2007) op de performativiteit van geluid in theater, dat volgens hem de toehoorder dwingt tot wat hij 'discursief luisteren' noemt. Een luisteraar wordt gevoed door de drang om betekenis te zoeken, dus hij of zij filtert de geluidstroom op zoek naar informatie en betekenis (Verstraete 2007). In het luisteren kanaliseren we overtollige informatie en decoderen we het geluid. Bij het horen in het dagelijks leven spelen echter ook bepaalde onbewuste en routineuze processen mee. Bewuste aandacht is daarom volgens zowel Schafer (1977) als Truax (1984) de basis voor onze luisterattitudes en is tevens de basis van de luistermodaliteiten zoals Verstraete deze inzet.

De modaliteiten beschrijft Verstraete als de posities die de luisteraar kan innemen ten opzichte van de verstoringen in de percepties van de voorstelling, veroorzaakt door het geluid. Het zijn manieren waarop de toeschouwer in een theatervoorstelling luistert naar (een bepaald) geluid, zoals de muziek (Verstraete 2009). De modaliteiten houden dus verband met de mate van aandacht van de luisteraar. Verstraete bouwt verder op de inzichten van Truax en Schafer, die hun modaliteiten gebaseerd

hebben op ervaringen met geluid in het dagelijks leven. Truax zette de luisterattitudes op een schaal van het meest onbewuste horen tot het meeste bewuste luisteren. Het is de mate van bewustzijn van de luisteraar die een grote rol speelt in de verschillen tussen de modaliteiten. De eerste luistermodaliteit die Verstraete noemt is het **afwezige of dispers luisteren** ('distracted or background-listening' (2009:95)) wat volgens de schaal van Truax onder het bewuste ligt. Het luisteren wordt onderdrukt. In het theater wordt deze muziek vooral in verband gebracht met het creëren van een sfeer, een van de functies die Pavis ook aan muziek toekent. Deze modaliteit werkt Verstraete verder uit door middel van Michel Chions term 'oor-icoon' ('earcon'). Deze term maakt duidelijk dat de muziek die we in een modaliteit van afwezig of dispers luisteren horen niet alleen invloed heeft op de sfeer van de voorstelling, maar ons ook onbewust informatie over het narratief van een voorstelling kan verschaffen. Een oor-icoon duidt de soms narratieve functie van de sfeermuziek aan. Sfeer is namelijk niet noodzakelijk narratief, maar kan ook alleen ingezet worden om op de gemoedstemming van de toeschouwer te werken (Verstraete 2007).

'Het impliceert een automatische affectieve reactie van de luisteraar maar appelleert evengoed aan het semantische luisteren: het oor-icoon is een auditief teken dat een directe relatie aangaat met het beeld of de actie.' (Verstraete 2007:29)

Het is vergelijkbaar met wat Pavis omschrijft als een leidmotief: een bepaald geluid refereert aan een bepaalde actie. Een bekend voorbeeld komt uit de film *Jaws* (1975), waarin de muziek niet alleen een spannende sfeer creëert, maar uiteindelijk een oor-icoon wordt voor het moment dat een haai aan gaat vallen. Bij de analyse van muziek in het theater is er ook zeker sprake van oor-iconen. Bij de toneelvoorstelling *Fellini* is er bijvoorbeeld een scène die zich afspeelt op de uitreiking van de Oscars. Deze scène start met muziek die ons laat denken aan bekende openingsfilmpjes van productiemaatschappijen als Universal en 20th Century Fox en is zo een oor-icoon voor films in het algemeen en voor Hollywood in het bijzonder. Een ander veelvoorkomend oor-icoon, dat ik al eerder noemde in hoofdstuk 1, is de muziek in *Fellini* die herkenbaar is als circusmuziek.

Wanneer de toeschouwer een oor-icoon hoort, verandert zijn manier van luisteren. Het afwezige of dispers luisteren maakt plaats voor een meer **zoekend luisteren** ('listening-in-search') of **analytisch luisteren**. Het is de actiefste modaliteit van luisteren, stelt Verstraete (2010). Dit is wanneer we het aandachtigst op zoek zijn naar akoestische informatie over onze omgeving, waarbij we alle misleidende stimuli filteren. Het is een modaliteit die een analytische en verkennende natuur heeft. Schafer omschrijft de zoektocht van deze modaliteit als symbolische of semiotische wijze van luisteren. In het theater is het de toeschouwer die deze modaliteit aanneemt en dus op zoek gaat naar de betekenis van de muziek in relatie tot bijvoorbeeld de andere tekens op het podium of het grotere geheel van de voorstelling. Zo is bij de voorstelling *BIMBO* gedurende voorstelling een raplied

te horen dat inspeelt op het thema van de voorstelling, zowel in tekst als door de keuze van het genre (hier zal ik in hoofdstuk 4 verder op ingaan). De onbewuste tegenhanger van deze manier van luisteren, stelt Verstraete, is **luisteren-in-gereedheid** ('listening-in-readiness'). Deze modaliteit omschrijft hij als een vorm van luisteren waarin men zich alleen bewust is van bepaalde, meestal indexicale geluiden (associaties met geluiden die zijn opgebouwd in de tijd). Zo gebruikt hij het voorbeeld van wanneer een telefoon afgaat en dat wanneer iemand dan zou indommelen, hij toch onwillekeurig naar geluiden luistert die hem weer kunnen wekken. Bij 'luisteren-in-gereedheid' plaatsen we geluid in relatie tot onszelf. De afstand en de plaats beïnvloeden wat het geluid doet of betekent in een bepaalde situatie. Deze manier van luisteren houdt daarom nauw verband met ons overlevingsmechanisme (Verstraete 2010). Verstraete introduceert in deze modaliteiten vervolgens nog een tweedeling: de gereduceerde en indexicale modaliteit van luisteren. De gereduceerde modaliteit heeft wel aandacht voor de specifieke kwaliteiten van het geluid, maar zoekt niet naar een referent, bron of betekenis. De indexicale modaliteit houdt zich bezig met het causale luisteren, waarbij het niet alleen gaat om de oorzaak of herkomst van het geluid, maar vooral om het zoeken naar stabiliteit in de betekenisvolle relaties van de luisteraar met muziek en geluid. Het vinden van een oorzaak, ook al kunnen we die niet meteen visueel lokaliseren is niet identiek aan het vinden van betekenis. In indexicaal of causaal luisteren plaatsen we geluid in relatie tot onszelf. De afstand of de plaats beïnvloedt wat het geluid doet of betekent in een bepaalde situatie. Deze modaliteit is ook in verband te brengen met het eerder genoemde cocktailpartyeffect van Brown en maakt ook direct duidelijk dat verschillende modaliteiten naast elkaar kunnen bestaan. In het gesprek dat Brown als voorbeeld noemt wordt gebruikgemaakt van een analytische of zoekende modaliteit van luisteren, terwijl het achtergrondgeluid – de cocktailparty in dit geval – gehoord wordt in de modaliteit luisteren-in-gereedheid. Uiteindelijk is het de modaliteit van luisteren-in-gereedheid die Verstraete het meest aanwezig acht bij theatervoorstellingen, omdat het een manier van luisteren is waarin de toeschouwer openstaat voor alle mogelijkheden.

Hij noemt daarbij Roland Barthes, die een model van modern luisteren voorstelt waarin men niet langer toegepast semantisch luistert (niet op zoek naar vaste betekenissen), maar een luisteren dat meerdere betekenissen met zich meedraagt en zo zelfs paniek toelaat (Verstraete 2009). Verstraete voegt hier Lehmans opvatting aan toe dat deze manier van luisteren nodig is voor het post-dramatische theater, omdat de perceptie van de toeschouwer open moet staan voor connecties en aanwijzingen op compleet onverwachte momenten, waardoor bijvoorbeeld datgene dat eerder al gezegd is op een volgend moment in een heel nieuw licht kan worden geplaatst. Het is een parate luisterbereidheid waarin de toeschouwer niet meteen alles interpreteert en ook open staat voor onbewuste verbanden; iets wat in zeker het post-dramatisch theater van belang is, omdat dit soort voorstellingen (vaak) geen dramatische lijn of een chronologische volgorde bevatten.

De luistermodaliteiten zijn volgens Verstraete een manier waarop we omgaan met auditief exces. Welke modaliteit(en) we kiezen of waar we automatisch gebruik van maken in het theater hangt samen met het perspectief van de voorstelling, oftewel, de manier waarop we worden uitgenodigd te luisteren. Dit perspectief veroorzaakt de plotselinge verschuivingen van de aandacht van de toeschouwer om dat wat men hoort te begrijpen en het auditieve exces te kanaliseren. Deze verschuivingen zijn dus nodig om een zinvolle ervaring te construeren (Verstraete 2009). In het volgende hoofdstuk zal ik dit perspectief aan de hand van Bleekers driehoeksmodel toelichten en in verband brengen met de modaliteiten van Verstraete. Verstraete geeft een uiterste bruikbare opsomming van de verschillende luistermodaliteiten waarmee een toeschouwer zich tijdens een theatervoorstelling tot de muziek kan verhouden. Michiel Kamp doet iets zeer vergelijkbaars. Het verschil is echter dat zijn studieobjecten games zijn. Kamp schrijft momenteel zijn proefschrift over de vier manieren waarop we muziek kunnen horen in games (2014).

Kamp stelt dat er in games sprake is van vier manieren van luisteren en hij bouwt onder andere verder op wetenschappers als Schafer, Truax en Barthes waar ook Verstraete zich op gebaseerd heeft. Kamp begint met 'achtergrondluisteren' (2014), een manier van luisteren die vergelijkbaar is met afwezig of dispers luisteren. De muziek heeft geen significante betekenis voor de speler van de game en wordt onbewust waargenomen doordat de speler zich concentreert op andere elementen van het spel. De tweede manier van luisteren omschrijft hij als het 'semiotische luisteren', dat vergelijkbaar is met Verstraetes zoekende of analytische luisteren. De gamer krijgt via de muziek bijvoorbeeld informatie over bepaalde elementen of situaties in de game, zo introduceert Kamp onder andere de termen 'safety en danger music' (2014). De derde manier van luisteren noemt Kamp 'esthetisch luisteren', een manier van luisteren die wellicht te vergelijken is met Verstraetes gereduceerde modaliteit die onderdeel is van de modaliteit: luisteren-in-gereedheid. Het esthetische luisteren omschrijft Kamp als het wel bewust horen van muziek, zonder daarin op zoek te gaan naar betekenissen (2014). Het verschil tussen beide modaliteiten zit hem in vooral in de manier waarop hij tussen de andere modaliteiten staat. Verstraete ziet het als een onderdeel van luisteren-in-gereedheid, waardoor de gereduceerde modaliteit een vluchtige manier van luisteren is, waarin we wel bewust muziek horen maar niet op zoek gaan naar andere betekenissen. Kamp daarentegen stelt dat er juist aandacht is voor de muziek, als muziek op zichzelf. Kamp omschrijft het esthetische luisteren als een moment waarop de aandacht totaal op de muziek wordt gevestigd en er zodoende ook een bewuste esthetische ervaring kan ontstaan. De laatste manier die Kamp introduceert is het "ludic' luisteren': men hoort muziek op een manier die de speler uitnodigt mee te doen, mee te spelen. Het gaat hier om muzikale 'krachten' in plaats van muzikale 'elementen' (2014). Het gaat over de specifieke relatie die een game aangaat met de speler, waardoor bepaalde muziek

voortkomt uit de handeling, de muziek onderdeel wordt van de handeling of er een reactie volgt op de muziek. Deze laatste manier van luisteren ('ludic') is niet toepasbaar in het theater, aangezien een toeschouwer, enige uitzonderingen daargelaten, niet participeert in een theatervoorstelling zoals een speler van een computerspel dat doet. Vandaar dat ik me richt op de eerste drie manieren van luisteren van Kamp. Zijn manieren wil ik samenvoegen met de modaliteiten van Verstraete, om vervolgens eenvoudige handvaten te bieden voor het onderzoeken van de modaliteiten die je als toeschouwer kan aannemen in een theatervoorstelling.

Wanneer je de manieren van Kamp en modaliteiten van Verstraete met elkaar vergelijkt valt op dat Verstraetes modaliteit luisteren-in-gereedheid niet geheel aan de orde komt in de theorie van Kamp (alleen bij het bespreken van gereduceerd luisteren). Dit is precies de reden waarom ik de theorie van Kamp introduceer. Net als Verstraete stelt Kamp dat de luistermodaliteiten zich bij de luisteraar constant aanpassen door het geluid of de muziek die hij of zij hoort. Kamp stelt zelfs dat deze modaliteiten in een game voortdurend en zelfs op hoog tempo afwisselen, een fenomeen dat ook voorkomt in het theater. Het luisteren-in-gereedheid is absoluut aanwezig in zowel games als theater. Aangezien het verband houdt met ons overlevingsmechanisme, zoals ook Browns cocktailpartyeffect duidelijk maakt, is het echter geen losstaande modaliteit, maar is altijd de basis van ons luisteren. Deze modaliteit maakt duidelijk dat we als luisteraar constant wisselen tussen achtergrond-, semiotisch en esthetisch luisteren, of het zelfs gelijktijdig doen. Het luisteren-in-gereedheid is constant gaande: een toeschouwer van een theatervoorstelling is naast dat hij of zij misschien bepaalde muziek interpreteert altijd, bewust of onbewust, bezig met het luisteren naar mogelijke andere geluiden. Dit is zeker het geval in een niet-muziektheatervoorstelling waarin een publiek vaak naar zowel de spreekstemmen moet luisteren als de muziek die gelijktijdig te horen is. Onze modaliteiten wisselen zich in een rap tempo af, op het ene moment kan muziek een bepaalde betekenis krijgen en het volgende moment verdwijnt het naar de achtergrond en krijgt het geen bewuste aandacht meer van de toeschouwer. Zo kan muziek met een mogelijke semiotische betekenis voor een toeschouwer een halve minuut later veranderen in achtergrondmuziek. Hierdoor rijst de vraag hoe de modaliteiten effectief kunnen worden gebruikt in een analyse, aangezien ze alle drie altijd voorkomen. Het antwoord heeft te maken met het gegeven dat bepaalde muziek in een bepaalde voorstelling het publiek eerder uitnodigt de muziek als achtergrondmuziek te begrijpen en andere muziek juist op een semiotisch of esthetisch niveau te begrijpen. Dit gegeven zal ik in het volgende hoofdstuk bespreken waarin de vraag hoe de voorstelling de toeschouwer uitnodigt te luisteren centraal staat.

CONCLUSIE

Het subject, de toeschouwer, is voor een analyse van muziek in theater cruciaal. Muziek zou niet

kunnen bestaan als er niemand is die de geluidgolven opvangt en deze begrijpt als muziek. Daarnaast is het voor de theateranalyticus van belang om zich er bewust van te zijn dat de muziek voor een groot deel de luisteraar tevens op een onbewust niveau beïnvloedt. Horen is een passief en onderbewuste gewaarwording dat tegenover het fenomeen luisteren kan worden gezet, waarbij luisteren als een oplettende en actieve onderneming kan worden gezien. Horen of luisteren beïnvloedt daardoor de manier waarop betekenis wordt opgeroepen en geproduceerd. Door middel van psychologische en fysiologische filteringsmechanismen wordt het auditieve exces, dat volgens Verstraete constant op de toeschouwer wordt afgevuurd, in toom gehouden. Maar onbewust blijft geluid altijd binnendringen en niet alleen via het oor. De trillingen die muziek veroorzaakt resoneren namelijk ook door het hele lichaam. Dit kan betekenen dat het publiek wellicht grote delen van de muziek niet bewust ervaart, maar toch gehoord heeft. Voor een analyse van muziek in theater is het niet perse van belang dat muziek en geluid bij de toeschouwer altijd zorgt voor exces. Maar de cognitieve filtermechanisme die het gevolg zijn van dit exces zijn daarentegen zeer interessant bij een analyse van muziek in theater doordat het ons informatie verschaft over de manier waarop een toeschouwer luistert/hoort. Verstraete betoogt dat ons psychologisch afweermechanisme ervoor zorgt dat we het auditieve exces kunnen omvormen tot een 'betekenisvolle' auditieve ervaring door te bepalen wat noodzakelijk is en wat niet (2009). Dat filteringsprincipe omschrijft Verstraete onder andere als modaliteiten van luisteren. Ik pleit voor het gebruiken van drie modaliteiten van luisteren gebaseerd op zowel het werk van Verstraete als dat van Kamp, waarin de modaliteiten van achtergrond- en semiotisch luisteren inwisselbaar zijn voor 'afwezige of dispers luisteren' en 'zoekend of analytisch luisteren'. Ik maak uiteindelijk gebruik van Kamps terminologie doordat deze eenvoudiger hanteerbaar zijn. Daarnaast stel ik het esthetische luisteren als volwaardige modaliteit naast achtergrond- en semiotisch luisteren. Het luisteren-in-gereedheid verdwijnt omdat deze modaliteit het basis van ons luisteren vormt, deze modaliteit maakt onder meer duidelijk dat het publiek in staat is constant van modaliteit te wisselen. Bij het gebruik van de modaliteiten in theater moet de analyticus zich er dus bewust van zijn dat een luisteraar altijd in een staat van gereedheid is. De luisteraar kan snel van modaliteiten veranderen en kan zelfs meerdere modaliteiten naast elkaar aannemen. De modaliteiten zijn gebaseerd op de mate van aandacht voor het geluid en zijn daarom voor de analyticus geschikt om te begrijpen hoe de luisteraar omgaat met de muziek gedurende een theatervoorstelling. Wat in het geval van horen betekenisvol is verschilt per persoon en is gerelateerd aan het vinden van akoestische informatie over de functies en effecten van het geluidslandschap in een bepaalde omgeving. Dit betekent dat men bij een fenomenologische analyse van muziek in theater zich ervan bewust moet zijn dat iedere toeschouwer anders luistert en dat zijn of haar manier van luisteren en vooral van cognitief filteren afhankelijk is van zijn of haar cultuur en tonale systeem. Voor een analyticus is hier nog een belangrijke kanttekening bij te zetten. Bij de

observatie van muziek in een theatervoorstelling loopt de analyticus het risico dat hij zich tijdens een voorstelling vooral focust op de muziek en daardoor de muziek anders hoort en/of beluistert dan de toeschouwer die naast hem zit in het auditorium. In plaats van de aandacht te laten verspringen tussen de verschillende luistermodaliteiten, verplicht de analyticus zichzelf om hoofdzakelijk in een constante semiotisch-analytische luistermodaliteit te zitten. Dit brengt als risico met zich mee dat de onderzoeker van muziek in theater constant op zoek gaat naar betekenis die wellicht niet altijd aanwezig is, aangezien muziek juist werkt doordat het deels op de achtergrond en niet constant in ons bewuste aanwezig is; een principe waar theatermakers dankbaar gebruik van maken, zoals ook de *case study* van de voorstelling *Hetty en George* in hoofdstuk 4 duidelijk zal maken. De vraag die een analyticus zich naast de geïntroduceerde vragen in hoofdstuk 1 moet stellen is: *Welke luistermodaliteiten ontstaan er bij de toeschouwer en hoe beïnvloeden die het proces van betekenisgeving?* Maar op deze vraag kan geen duidelijk antwoord gegeven worden zonder te weten hoe een voorstelling het publiek uitnodigt te luisteren en welke factoren daar een rol bij spelen. Vandaar dat ik in het volgende hoofdstuk deze vraag centraal zal stellen en die verschillende factoren zal toelichten.

HOOFDSTUK 3 - VANUIT WELKE POSITIES LUISTEREN WE?

Bleekers laatste onderdeel van het driehoeksmodel is het zogenaamde 'subject of vision'. Kijken in het theater vindt niet 'zomaar' plaats, maar is, zoals eerder genoemd, een wisselwerking tussen enerzijds datgene wat er te zien is ('subject seen') en anderzijds degene die kijkt ('subject seeing'), oftewel de toeschouwer (2008). Door deze verhouding ontstaat het laatste element: het kijkperspectief dat besloten ligt in de voorstelling. De positie van waaruit de toeschouwer uitgenodigd wordt te kijken naar wat er te zien is en dat perspectief dat daardoor ook bepaalt hoe de toeschouwer wordt uitgenodigd om te begrijpen wat er te zien is noemt Bleeker dus het 'subject of vision'. Via Bleekers theorie om te begrijpen hoe een publiek uitgenodigd wordt te zien, ga ik in dit hoofdstuk bekijken of dit ook geldt voor het luisteren. Hoe wordt een toeschouwer uitgenodigd te luisteren en hoe verhoudt zich dat tot de andere theatrale elementen op het podium? Daarbij zal ik ook de manieren waarop men luistert (de in het vorige hoofdstuk geïntroduceerde luistermodaliteiten) in verband brengen met het perspectief dat het geluid of de muziek ons biedt. Uiteindelijk sluit ik dit hoofdstuk af door te destilleren wat deze perspectieven betekenen voor de muziek en haar luisteraar en hoe ze bruikbaar zijn voor een analyse van muziek in niet-muziektheater.

INTERNE EN EXTERNE FOCALISATIE

Het 'subject of vision' vergelijkt Bleeker met het gezichtspunt in een perspectieftekening. Het is een positie die deel uitmaakt van de manier waarop de toeschouwer door het beeld, of de voorstelling, aangesproken wordt en die bemiddelt in de relatie tussen de kijker en datgene wat gezien wordt. Wanneer 'evenementen' aanwezig zijn, zijn ze altijd aanwezig vanuit een bepaalde 'vision' stelt Mieke Bal in *De Theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie* (1990). Er wordt altijd een bepaald gezichtspunt gekozen, een bepaalde manier om dingen te zien en weer te geven, of het nu gaat om historische feiten of fictieve 'evenementen' (1990). Bleeker introduceert via Bal de term focalisatie. Focalisatie is principe uit de narratologie en maakt de relatie duidelijk tussen datgene dat gezien wordt en de manier waarop datgene gepresenteerd wordt. Vandaar dat het concept focalisatie vergelijkbaar is met dat van *perspectief* of *point of view*. Bij deze termen wordt er echter geen onderscheid gemaakt tussen de visie van waaruit de elementen worden gepresenteerd en de identiteit van degene die de visie onder woorden brengt (Bal, 1990). Binnen focalisatie maakt Bal onderscheid tussen een focalisator en een gefocaliseerd object. De focalisator is diegene die waarneemt en het gefocaliseerde object datgene dat je waarneemt. Bij het voorbeeld: Sarah zat in de keuken te lezen, toen ze buiten de stem van haar moeder hoorde. Is 'Sarah' de focalisator en 'de stem van haar moeder' het gefocaliseerde object. Bal maakt onderscheid tussen interne en externe

focalisators. Interne focalisatos komen voor in het verhalende. Bal stelt dat deze focalisators niet meer weten dan de lezer: men krijgt uitsluitend de zintuigelijke waarneming van de personages mee (Bal, 1990). Externe focalisatie heeft betrekking op een focalisator die afwezig is in het verhaal. De lezer 'ziet' het verhaal en haar personages van buitenaf, vandaar dat een lezer meer of minder kan weten.

De term 'focalisatie' gebruikt Bal voor vooral de analyse van geschreven teksten, Bleeker acht deze term ook bruikbaar voor het theater. Waarin er niet alleen sprake is van tekst, maar ook van visuele en muzikale tekens. Interne focalisators omschrijft Bleeker in haar voorbeeld als personages die bemiddelen in de relatie tussen het publiek en wat er op het podium te zien is. Deze personages nodigen ons uit om 'het verhalende' te zien zoals zij het zien (2002). Dat doen ze door het publiek uit te nodigen om een bepaalde positie in te nemen en dan niet de positie van een 'jij' (tweede persoon enkelvoud) geïmpliceerd door de karakters op het podium die het publiek aanspreken, maar van een 'ik' (eerste persoon enkelvoud) geïmpliceerd door de visie die zij vertegenwoordigen (Bleeker, 2002). Focalisatie onthult volgens Bleeker hoe de personages op het podium bemiddelen in het vergeten van de afstand tussen de ziener en 'hetgeen dat gezien wordt' door ons uit te nodigen tot het innemen van hun positie (2002). Voor muziek betekent dit dat de toeschouwer de muziek net zo hoort als het personage op het podium. Een simpel voorbeeld daarvan zit in de voorstelling *De kersentuin* (2013) van Hummelinck Stuurman Theaterbureau, waarin het personage Jepichodow zijn liefde voor het kamermeisje Doenjasja verklaart door een liefdesliedje te spelen op zijn gitaar. Zowel de personages als het publiek horen de muziek op dezelfde manier. Deze muziek noemt men diëgetische muziek, muziek die zijn oorsprong in de fictieve verhaalwereld vindt. Deze muziek nodigt een toeschouwer vaak uit vooral semiotisch te luisteren, want het geeft vooral informatie over het verloop van het narratief. In het geval van *De kersentuin* maakt het lied de liefde van Jepichodow voor Doenjasja duidelijk. Muziek die intern gefocaliseerd is nodigt dus vooral uit semiotisch begrepen te worden⁸.

Intern gefocaliseerde muziek kan niet alleen informatie geven over het verhaal, maar is ook van invloed bij het creëren van een bepaalde sfeer of bij het duidelijk maken van een bepaalde situatie duidelijk.⁹ Zo is in diezelfde *De kersentuin* een scène aanwezig die zich afspeelt op een feest, waarbij een bekend dans-/feestnummer klinkt, een major lied met een snel ritme. Wanneer de scène zich verplaatst naar een andere kamer, blijft het feest op dezelfde locatie doorgaan (verschillende personages blijven met elkaar dansen), maar op hetzelfde moment komt op het voortoneel een

⁸ Dit betekend natuurlijk niet dat er niet meer vanuit de esthetische- of achtergrondmodaliteit geluisterd kan worden naar intern gefocaliseerd muziek, want zoals ik in het vorige hoofdstuk duidelijk maakte, wisselen deze modaliteiten elkaar constant af.

⁹ Twee van de zeven functies die Pavis noemt als de functie van muziek in theater, zie hoofdstuk 1.

aantal personages op die een scène in een andere kamer spelen. Doordat de muziek verandert naar een meer gedempte variant van diezelfde muziek, is het duidelijk dat de personages zich in een andere ruimte bevinden en kan uiteindelijk de aandacht van het publiek onder andere gestuurd worden door simpelweg van muziek te veranderen en zo aan te geven in welke ruimte de handeling zich bevindt. De muziek geeft de toeschouwer informatie over wat er op het toneel gebeurt, maar daarnaast creëert het danslied ook een sfeer. Die sfeer is in het begin vrolijk en gelukkig, maar wanneer gelijktijdig de andere scène op het voortoneel begint, zorgt de muziek voor een grimmigere sfeer. Doordat de muziek nog steeds hetzelfde is, maar nu gedempt klinkt, wordt het gesprek dat de personages op het voortoneel voeren nog schrijnender. De vrolijke muziek staat namelijk in schril contrast met het slechte nieuws dat de personages op het voortoneel krijgen: het nieuws dat het huis en de kersentuin verkocht zijn. De muziek in deze scène van *De kersentuin* is een interne focalisator die het publiek informatie verschaft over het verhaal, namelijk dat we ons op een feest bevinden en van locatie in het huis veranderen. Daarnaast wordt de muziek ook ingezet als een sfeerbepaler, wat op haar beurt een modaliteit van achtergrondluisteren van ons vraagt. Dit onderstreept het gegeven dat eenzelfde scène het publiek kan uitnodigen om op meerdere manieren te luisteren.

Externe focalisatie omschrijft Bleeker als de anonieme actor waardoor het publiek de voorstelling ziet 'zoals deze is' (2008). Zolang deze positie onzichtbaar blijft, lijkt de voorstelling simpelweg plaats te vinden om gezien te worden en is onafhankelijk van een bepaald gezichtspunt (Bleeker, 2008). Bij externe focalisatie is er eerder sprake van niet-diëgetische muziek. Een duidelijk voorbeeld van muziek die werkt als een externe focalisatie is de muziek die als een structureringsmechanisme werkt, om bijvoorbeeld het begin en einde aan te duiden van een voorstelling, maar vooral ook non-diëgetische muziek die een bepaalde sfeer creëert (soundscapes) is vaak een externe focalisator (dit in tegenstelling tot het vorige voorbeeld van *De kersentuin*, waar de muziek wel duidelijk diëgetisch was).

ABSORPTIE EN THEATRALITEIT

Focalisatie geeft Bleeker de handvaten om te laten zien hoe een publiek wordt uitgenodigd te kijken. Ze brengt deze term vervolgens in verband met twee strategieën wanneer het gaat om 'modes of looking': absorptie en theatraliteit. Het driehoeksmodel maakt volgens Bleeker duidelijk dat de manier waarop de kijker (visueel) aangesproken wordt door een voorstelling zowel de kracht heeft de toeschouwer te positioneren en te gronden als te ontwrichten (2008). Absorptie zorgt voor die zogenaamde positionering: de 'visie' die wordt uitgedragen of de positie die de voorstelling biedt. Deze bevestigt de toeschouwer in zijn beeld en ervaring van de wereld, zichzelf en anderen (Bleeker 2008). De ontwrichting – Bleeker noemt dit 'displacement' – brengt ze in verband met de term theatraliteit. Bleeker zet deze begrippen dus in om de effecten van de interactie tussen het 'subject

of vision' en de werkelijke kijker te beschrijven. Absorptie staat in de traditie van het dramatische theater. Het beschrijft het effect dat optreedt wanneer een kijker automatisch de geïmpliceerde positie inneemt waardoor het kijken schijnbaar verloopt. De kijker wordt als het ware het bekeken ingezogen (2006). Interne focalisatoren versterken deze eerste 'mode of looking'. De toeschouwer voelt zich een onderdeel van wat op het podium gebeurt en vergeet wellicht dat hij naar een voorstelling kijkt. Theatraliteit verbindt Bleeker met het post-dramatische theater zoals Lehmann¹⁰ dit heeft geïntroduceerd. Bleeker stelt dat het theatrale kunstwerk expliciet de kijker aanspreekt waardoor de kijker zich bewust wordt van zijn eigen kijken. Dat kijken omschrijft Bleeker als een proces van interactie dat plaatsvindt in tijd. Bovendien heeft de kijker een lichamelijke aanwezigheid, waardoor ook het lichaam een interactie aan gaat met het bekeken object. (2008) Theatraliteit beschrijft een situatie waarin degene die aangesproken wordt zich daar bewust van is, zowel op cognitief als lichamelijk niveau. Dit concept is daarom in verband te brengen met een externe focailisator. In hoofdstuk 2 introduceerde ik Verstraetes concept van 'auditief exces': geluid en dus ook muziek werkten in principe altijd interveniërend (2009). Dit betekent dat muziek en geluid in een theatervoorstelling niet zorgen voor absorptie, maar juist de theatraliteit - zoals Bleeker dit concept inzet - versterkt. De luistermodaliteiten van de toeschouwer zorgen er vervolgens voor dat dit niet gebeurt. Ons filtermechanisme, waaronder de modaliteiten, zorgt ervoor dat we geluid op een onbewust niveau horen en zorgt dat er geen exces van geluid bij de luisteraar ontstaat. Dit onbewust horen of niet-aandachtig luisteren is van belang bij muziek die zorgt voor een staat van absorptie, maar ook het in het vorige hoofdstuk geïntroduceerde gegeven dat een toeschouwer muziek niet alleen hoort via zijn of haar oren, maar ook voelt. Muziek resoneert door het lichaam, wat vooral onbewust gebeurt. Vooral het dramatische theater maakt gebruik van het principe van absorptie. Om helemaal op te kunnen gaan in het narratief van de voorstelling en te vergeten dat hij deel uitmaakt van het publiek, is het van belang dat de toeschouwer zich niet bewust is van alle muziek. Wanneer hij zich bewust is van de muziek versterkt dat namelijk juist het gegeven van het kijken naar een theatervoorstelling. Wanneer een theatermaker een gevoel van absorptie wil creëren, wordt de muziek bijvoorbeeld ingezet om een emotie te versterken. Zo wordt in de voorstelling *Lange dagreis naar de nacht* van Toneelgroep Amsterdam de muziek onder andere ingezet om de droevigheid en uitzichtloosheid van de personages te benadrukken. Zo klinkt het lied *Same girl* van Randy Newman zacht op de achtergrond, wanneer het moederpersonage uitgeblust een eindeloze wenteltrap

¹⁰ Lehmann introduceert de term post-dramatisch theater om een breed scala aan verschijnselen te omschrijven die vooral het theater van het westen van Europa hebben vormgegeven sinds de jaren '70. Met 'post-dramatisch' benadrukt Lehmann dat dit 'nieuwe' theater een stap verder is dan het dramatische theater zoals we dat tot dan toe vooral kenden in relatie tot de klassieke dramatische esthetiek van het theater van Aristoteles (Lehmann 2006).

opgaat. De langzame, zachte mineur pianomuziek, gepaard met de lieve woorden van Newmans zware stem, versterken het trieste gevoel van vader en zoon dat ontstaan is door de morfineverslaving van moeder waar geen oplossing voor te vinden lijkt. De muziek loopt synchroon met de emoties op het toneel en versterkt of verduidelijkt zodoende de emotie. Doordat de muziek zacht hoorbaar is en de personages er overheen praten, wordt het publiek vooral uitgenodigd te luisteren in een modaliteit van achtergrondluisteren. Dit onderstreept het idee van creëren van absorptie in deze scène. De theatermaker die absorptie wil creëren zal vooral gebruik maken van deze modaliteit, aangezien het zoeken naar betekenis in de muziek (het semiotisch luisteren) vraagt om een bewuste luistermodaliteit. (Het esthetische luisteren daarentegen kan zowel bewust als onbewust plaats vinden.) Om dezelfde reden wordt semiotisch luisteren gevraagd bij het bereiken van theatraaliteit. Dit ontstaat namelijk wanneer publiek zich juist bewust is van de voorstelling en zodoende ook van de muziek. De muziek nodigt de toeschouwer uit bewust te luisteren en op zoek te gaan naar betekenis. Het post-dramatische theater vraagt de luisteraar volgens Verstraete om in gereedheid te staan (2009): een luisteraar moet gereed zijn om constant van modaliteit te kunnen veranderen en eigenlijk ook meerdere modaliteiten naast elkaar aan te nemen. Bij theatraaliteit gaat het dus niet alleen om bewust zoeken naar betekenis, maar ook het zich bewust zijn van het vinden van die betekenis en die te kunnen veranderen wanneer dit nodig blijkt.

Het perspectief dat ontstaat dankzij focalisatie en de mate van absorptie en theatraaliteit worden natuurlijk niet alleen beïnvloed door de soort muziek die te horen is. Het is vooral de wisselwerking met de andere theatrale tekens op het podium die de doorslag geven in onze manier van betekenisgeving. Of de muziek intern of extern gefocaliseerd is, diëgetisch of niet-diëgetisch is, wordt ons vooral duidelijk door de andere theatrale tekens op het podium. De eindeloze trap en het droevige spel van vader en zoon in het voorbeeld uit *Lange dagreis naar de nacht*, heeft evenveel invloed op de versterking van de droevige emotie als de muziek die gelijktijdig te horen is. Hoe we worden uitgenodigd te luisteren moet door een analyticus dus niet alleen beantwoord worden vanuit de muziek, maar juist ook vanuit een analyse van de andere theatrale tekens op het podium. Deze theatrale tekens beïnvloeden samen het perspectief van kijken en zodoende het ontstaan van absorptie of theatraaliteit.

CONCLUSIE

Het 'subject of aurality', hoe de toeschouwer uitgenodigd wordt te luisteren, staat net als Bleekers 'subject of vision' in een driehoeksverhouding met het subject dat we horen: de muziek en het subject dat hoort, de toeschouwer. Het begrijpen van onze auditieve ervaringen betekent dat we ons verhouden tot geluiden en/of muziek, wat op haar beurt altijd een bepaalde positie impliceert. Bleeker bespreekt met betrekking tot die positie interne en externe focalisatie. Hoe de muziek

gefocaliseerd is heeft invloed op haar modaliteit en vervolgens ook op haar betekenis en functie. Wanneer muziek de functie krijgt om sfeer te creëren, is dat mede te danken aan het feit dat de voorstelling ons uitnodigt de muziek te luisteren vanuit een modaliteit van achtergrondluisteren.

Deze positionering als een manier om de auditieve ervaringen te begrijpen, is nodig vanwege de afwezigheid of ontoereikendheid die inherent is aan horen en luisteren (Verstraete 2009). Vandaar dat ons perspectief met betrekking tot luisteren en horen altijd wordt aangevuld met wat we zien; maar ook het zien wordt altijd aangevuld met wat we horen. De vraag hoe we uitgenodigd worden te luisteren, kan dus nooit beantwoord worden door het alleen over de muziek en haar luisteraar te hebben – het gaat juist over alle elementen op het podium. Bij een analyse van muziek in niet-muziektheater is het dus van belang (zoals ook in het eerste hoofdstuk naar voren kwam) te kijken naar de verschillende theatrale elementen en hoe dezen het perspectief van de toeschouwer beïnvloeden met betrekking tot de muziek. De vragen: *Vanuit welk perspectief worden het publiek uitgenodigd te luisteren?* en *Welke modaliteiten heeft dit tot gevolg?* zullen door een analyticus van muziek in niet-muziektheater beantwoord moeten worden. Vervolgens kan ook de in hoofdstuk 2 geïntroduceerde vraag beantwoord worden, namelijk op welke manier die modaliteiten de manier van betekenisgeving beïnvloeden. Vanuit de antwoorden op deze vragen kan een analyticus vervolgens ook uitspraken doen over de mate van absorptie of theatraliteit. In het volgende hoofdstuk zal ik dit toepassen door middel van drie verschillende *case studies*.

HOOFDSTUK 4 - ANALYSE VAN MUZIEK IN THEATER: 3 CASESTUDIES

In *Fellini*¹¹ van het Noord Nederlands Toneel antwoordt het personage Nino Rota (componist van Fellini's films) op de vraag hoe hij de muziek componeerde bij de beelden van Fellini niet met woorden, maar met muziek. Nino Rota, in de voorstelling gespeeld door componist Eef van Breen, praat met de journalist door te zingen zonder woorden. Met woorden lijkt hij niet helemaal duidelijk te kunnen maken wat hij bedoelt: hij communiceert door prachtige melodieën en krachtige ritmes te zingen. In plaats van het uit te leggen, laat hij het simpelweg horen. Hij laat de muziek voor zichzelf spreken, zijn taal is de muziek.

Voor mij ligt het anders. Ik kan helaas geen muziek inzetten om te vertellen wat ik duidelijk wil maken. Mijn aanpak zou wat dit betreft beschouwd kunnen worden als precies tegengesteld aan 'Rota's werkwijze: in dit hoofdstuk zal ik woorden gebruiken om te trachten muziek te beschrijven. Ik zal drie voorstellingen analyseren om te onderzoeken hoe muziek kan functioneren in niet-muziektheatervoorstellingen. Daarbij zal ik uitlichten hoe muziek de toeschouwer uitnodigt te luisteren en hoe dit het proces van betekenisgeving van de toeschouwer beïnvloedt. Daarbij licht ik in deze *case studies* een specifiek muzikaal deel of element uit en bespreek ik dus niet alle muzikale aspecten die voorbij komen. Zo isoleer ik juist die muzikale aspecten die de verschillende wijzen van aanspreken door de muziek het best belichamen en dienen ze ook direct als verklaring voor het kiezen van deze specifieke casestudies. De casestudies fungeren in mijn onderzoek als theoretische objecten; ze doen naar mijn mening impliciet en expliciet uitspraken over de manier waarop toeschouwers muziek in theater horen en hoe de betekenisgeving aan wat men hoort (de muziek) tot stand komt. De *casestudies* dienen als testcasussen om de geïntroduceerde concepten en de vragen die naar aanleiding van deze concepten zijn ontstaan te demonstreren en zo de relevantie van dit instrumentarium te tonen.

Ik zal beginnen met de voorstelling *Hetty en George* van theatergezelschap Female Economy. In deze voorstelling lijkt de muziek minimaal aanwezig en lijkt zodoende dan ook weinig invloed te hebben op de voorstelling, maar onbewust speelt de muziek wel degelijk een rol in het proces van betekenisgeving door het publiek. De tweede voorstelling die ik analyseer is de voorstelling waar ik dit hoofdstuk mee opende: *Fellini* van het Noord Nederlands Toneel. Dit is een voorstelling waarin de muziek prominent aanwezig is en live geproduceerd wordt door meerdere muzikanten. In deze voorstelling vervult de muziek duidelijke dramaturgische functies. Daarnaast maakt deze voorstelling

¹¹ *Fellini* is een theatervoorstelling gebaseerd op het leven van de Italiaans filmmaker Federico Fellini.

duidelijk dat een publiek constant kan en moet wisselen in de modaliteiten van luisteren. Vervolgens bespreek ik de voorstelling *BIMBO* van Boogaardt en Van der Schoot, een voorstelling die betiteld wordt als mime of 'performance theater', waarin de muziek bijna constant aanwezig is, in tegenstelling tot in de andere twee voorstellingen. De voorgaande hoofdstukken eindigde ik steeds met een aantal vragen die bij een analyse van muziek in niet-muziektheater beantwoord dient te worden. Deze vragen zijn op te delen in observerende en interpreterende vragen:

Observatie:

- Wat voor een muziek was er gedurende de voorstelling te horen?

Denk aan: musicologische omschrijving, titel, componist, culturele/historische context.

- Wanneer was er welke muziek te horen?

Denk aan: Wat gebeurt er voor, ten tijde, en na de muziek op het 'podium'. Met welke andere theatrale tekens ging de muziek gepaard en waar in het verhalende kwam de muziek voor.

Interpretatie:

- Vanuit welk perspectief worden het publiek uitgenodigd te luisteren?

Denk aan: interne en externe focalisatie, diëgetische en niet-diëgetische muziek, absorptie en theatraliteit.

- Welke modaliteiten heeft dit tot gevolg?

Denk aan: achtergrond, semiotische en esthetische luisteren.

- Wat is de dramaturgische functie van muziek?

Denk aan: (1) creëren van een bepaalde sfeer; (2) lokaliseren van de actie; (3) geluidseffect; (4) creëren van structuur; (5) cinematografische technieken; (6) contrapunteffect creëren; (7) muziek als actie.

De eerste twee vragen hebben betrekking op de waarneming: *Wat hoor je en wanneer hoorde je het?* Belangrijk bij alle theateranalyses is dat we geconfronteerd worden met het feit dat theater in het hier en nu plaatsvindt en dat het analyseobject maar tijdelijk bestaat. Een analyse is dus vrijwel altijd gebaseerd op de herinnering van de analyticus (reportage), aangevuld met andere elementen, zoals foto's, een programmaboekje of een videoregistratie (reconstructie). Bij de analyse van deze drie *case studies* heb ik gebruikt gemaakt van reconstructiemateriaal, zoals (delen van) een videoregistratie, maar daarnaast heb ik iedere voorstelling in ieder geval twee keer gezien. Voor een analyse van muziek is dat zeer belangrijk, om zo het risico van overanalyse te minimaliseren. Dit is te

verklaren met de in hoofdstuk 2 geïntroduceerde luistermodaliteiten. De analyticus kan zichzelf beïnvloeden, waardoor hij constant een modaliteit van semiotisch luisteren aanneemt. Vervolgens is hij constant op zoek naar mogelijke betekenissen van de muziek, waardoor bepaalde onbewuste uitwerkingen van de muziek wellicht verloren gaan of aan de muziek bepaalde waarden of betekenissen worden toegekend die het reguliere publiek zeer waarschijnlijk niet heeft of zal ervaren. Vandaar dat ik aanraad een voorstelling eerst te kijken zonder te focussen op muziek en de tweede keer juist wel te focussen op de muziek. Vervolgens kunnen de eerste twee vragen beantwoord worden. Om deze zorgvuldig te beantwoorden heeft het de voorkeur om een opsomming te maken waarin alle muzikale interventies in de performance omschreven worden. Daarbij is het belangrijk op te letten welke invloed het geluid heeft op dat wat te zien is en vice versa. Zowel de overgangen van verschillende muzikale geluiden als de overgangen van akoestisch naar visueel zijn van belang. De interpreterende vragen die ik in de conclusies van de hoofdstukken heb voorgesteld hebben niet een bepaalde definitieve volgorde, aangezien ze allemaal nauw met elkaar verband houden. Ze dienen vooral als startpunt, maar kunnen doorelkaar aanbod komen in een analyse. 'De observerende vragen' dienen daarnaast vooral als onderdeel van de argumentatie bij het beantwoorden van de 'interpreterende vragen'. Dit zal verder duidelijk worden in de casestudies. Toch is de meest praktische volgorde meestal door te starten met de vraag: 'Vanuit welk perspectief wordt het publiek wordt uitgenodigd te luisteren?', waarbij termen als focalisatie en diëgetische en niet-diëgetische muziek van belang zijn. Vanuit hier kunnen vervolgens uitspraken worden gedaan over de modaliteiten die een publiek kan aannemen als reactie op de muziek. Vervolgens kan er aandacht kan worden besteed aan de vraag of de aangenomen modaliteiten leiden tot absorptie of juist tot theatraliteit. Uiteindelijk kan aan de hand van deze gegevens uitgelegd worden hoe een publiek de muziek hoort en deze muziek vervolgens interpreteert, waardoor er uiteindelijk uitspraken gedaan kunnen worden over de dramaturgische functies van de muziek. De zeven functionaliteiten van Pavis zijn daarbij een handige leidraad. Het is echter wel van belang in gedachten te houden dat deze verschillende functionaliteiten elkaar geenszins uitsluiten. Vaak vervult muziek meerdere van de door Pavis genoemde functionaliteiten tegelijkertijd. Er kan echter wel worden gesteld dat enkele functionaliteiten in de concrete *case studies* sterker naar voren lijken te komen dan andere, waardoor er sneller en/of meer aandacht naartoe wordt getrokken.

HETTY EN GEORGE – FEMALE ECONOMY

Hetty en George is een theatervoorstelling van Female Economy, het theatergezelschap van Adelheid Roosen. De regie was in handen van Titus Muizelaar en Boudewijn Tarenskeen was verantwoordelijk voor de muziek. In deze theatervoorstelling wordt het publiek gevraagd de schoenen uit te doen om vervolgens plaats te nemen op kussens en matrassen die verspreid liggen door de hele ruimte, met

uitzondering van het midden, waar een groot bed staat, waar op dat moment George Groot op ligt. Hij kijkt vriendelijk om zich heen terwijl hij het langslowende publiek begroet. Het is een ruimte die niets weg heeft van een donkere theaterzaal¹²; door grote ramen en het vele kleurgebruik ontstaat een open en gezellige ambiance. Adelheid Roosen nodigt de toeschouwer bij binnenkomst uit om te gaan zitten, liggen of hangen waar hij of zij maar wil en ze begeleidt mensen zelf bij het vinden van een comfortabele plek. Roosen is aan het begin van de voorstelling 'zichzelf', maar gedurende de voorstelling meet ze zich af en toe een ander karakter aan, genaamd Hetty. Hetty is de aan de ziekte van Alzheimer leidende moeder van Roosen. George Groot verandert niet en blijft gedurende voorstelling 'zichzelf'. In *Hetty en George* vertellen deze theatermakers over hun decennialang durende vriendschap. Roosen praat over haar moeder Hetty en Groot vertelt over hoe zijn horizon verbreed is na het sterven van zijn vrouw Ank en over hoe hij nu seksuele relaties heeft met jonge jongens.

Ik heb ervoor gekozen om me in *Hetty en George* te richten op de muzikale geluiden die gedurende de voorstelling zacht op de achtergrond te horen zijn. In deze *case study* tracht ik te verduidelijken hoe een theatermaker via de muziek het onderbewustzijn van het publiek kan 'bespelen'. Ook kijk ik naar hoe (aspecten van) de muziek semiotische betekenissen in zich draagt(/dragen), waarvan een publiek zich pas op het laatste moment of soms zelfs pas na een voorstelling bewust wordt. Dit kan komen doordat de toeschouwer tijdens de voorstelling niet wordt uitgenodigd de muziek te horen als iets wat geïnterpreteerd moet worden.

Hetty en George is een post-dramatische voorstelling; het heeft niet te maken met een eenheid van tijd, plaats en handeling. Groot en Roosen doorbreken 'de vierde wand' en vertellen elkaar en het publiek allerlei verhalen, waarvan ze beweren dat deze afkomstig zijn uit hun 'echte' leven. Om deze ervaringen te verhelderen, speelt Roosen op een aantal momenten het personage Hetty. Gedurende deze gesprekken klinkt er af en toe zacht muziek. Doordat de spelers over de muziek heen praten en geen aandacht aan de muziek besteden wordt de toeschouwer niet uitgenodigd de muziek bewust te interpreteren, maar vraagt de muziek om een modaliteit van achtergrondluisteren. De muziek die Tarenskeen gebruikt is a-tonaal. Er is geen sprake van een grondtoon, de muziek bestaat uit allerlei hoge losse tonen van verschillende lengtes die elkaar met lange tussenpozen opvolgen (het ritme is dus zeer langzaam). In het begin bestaan deze tonen uit een noot, maar naarmate de voorstelling vordert combineert Tarenskeen twee of drie tonen met elkaar en volgen de tonen elkaar op sommige momenten sneller op. Deze hoge tonen worden gemaakt door een mondharmonica. Naast

¹² Ik heb de voorstelling tweemaal gezien, een keer in de stadsschouwburg van Alkmaar en de andere keer in de stadsschouwburg van Utrecht. Opvallend was dat beide ruimtes grote ramen hadden. Daarnaast had ik de mogelijkheid om een compilatie van 20 minuten herhaaldelijk terug te kijken.

de muziek van de mondharmonica komt er uit de geluidsboxen nog andere muziek. Die muziek bestaat uit verschillende lage tonen die elkaar in een snel ritme opvolgen. Het geluid doet denken aan een donker gebrom of gezoem.

Naarmate de voorstelling vordert klinken de twee verschillende soorten muzikale geluiden met tussenpozen na elkaar. Wanneer de muziek klinkt praten Roosen en Groot door en lijken zij in vooral het begin van de voorstelling de muziek zelfs te negeren. De muziek krijgt namelijk nooit expliciet de aandacht. Dit in combinatie met het feit dat de muziek erg zacht is maakt dat de toeschouwer vooral uitnodigt wordt te luisteren in een modaliteit van achtergrondluisteren. Dit zorgt ervoor dat deze muziek in de eerste plaats vooral invloed heeft op de sfeer van de voorstelling. Samen met het gegeven dat de acteurs en het publiek zich beide op het speelveld bevinden (er is geen scheiding tussen het publiek en acteurs, de acteurs bewegen zich voortdurend door het publiek heen), het publiek gevraagd wordt met hun schoenen uit dicht tegen elkaar aan te liggen en het decor van kussens, matrassen en dekens, creëert de muziek een zachtmoedige en vooral intieme sfeer. Een sfeer die, ondanks dat we te maken hebben met een post-dramatische voorstelling, zorgt voor het ontstaan van gevoel van absorptie. Dit gevoel van absorptie is niet gericht op het opgaan in de verhalen die Groot en Roosen vertellen zoals dat in dramatisch theater het geval kan zijn, maar houdt verband met het idee dat je als publiek vergeet dat je je in een theatercontext bevindt, die vol zit met regels en conventies. Het publiek wordt uitgenodigd onderdeel te worden van een huiselijke sfeer die men wellicht kent van thuis, bijvoorbeeld van een avond met vrienden waarop persoonlijke verhalen worden uitgewisseld.

De muziek lijkt, doordat Roosen en Groot geen aandacht aan de muziek besteden, extern gefocaliseerd. Toch verandert dit op een gegeven moment. Want naast dat deze muzikale geluiden door de geluidsboxen op verschillende plekken in de ruimte klinken, wordt deze muziek ook naarmate de voorstelling vordert op meerdere momenten live door de theatermakers geproduceerd. George Groot speelt gedurende de voorstelling dezelfde soort tonen live op een mondharmonica en Roosen maakt op een gegeven moment met haar stem hetzelfde bromgeluid dat het publiek eerder door de geluidsboxen hoorde. Dat Groot op een gegeven moment live op de mondharmonica gaat spelen zou kunnen betekenen dat de muziek een grotere mate van aandacht krijgt, maar niets is minder waar; Groot heeft bijna gedurende de hele voorstelling de mondharmonica vast en speelt er af en toe op, maar door zowel Groot als Roosen wordt hier geen aandacht aan geschonken. Als Groot af en toe speelt gaat Roosen door met haar verhaal en eist zo alle aandacht van het publiek op. Daarnaast lijkt het spelen van George op de mondharmonica meer een opvulling van zijn eigen tijd te zijn, dan een stukje muziek dat hij speciaal voor het publiek speelt. Door zijn manier van spelen, op bed liggen en naar het plafond turen, vraagt hij niet om aandacht van het publiek voor de muziek. De

muziek op zichzelf – door haar zachte tonen en langzame ritme – vraagt dit ook niet. Vandaar dat vooral de modaliteit van achtergrondluisteren de hoofdtoon voert. Het feit dat we constant de mondharmonica zien (aangezien Groot hem gedurende de hele voorstelling vast heeft) en het publiek Groot soms live hoort en ziet spelen, maar diezelfde muziek ook via de geluidsboxen hoort, zorgt ervoor dat het publiek uiteindelijk niet meer weet hoe vaak Groot nu daadwerkelijk gespeeld heeft. Dit benadrukt voor een tweede keer dat het publiek de muziek vooral in een modaliteit van achtergrondluisteren heeft gehoord.

Uiteindelijk is het het zogenaamde bromgeluid dat wel vraagt om een andere manier van luisteren, namelijk het semiotische luisteren. Aan het einde van de voorstelling komt meer aandacht voor het muzikale bromgeluid en wordt dit geluid toegelicht. Wanneer Roosen namelijk het personage van Hetty (haar dementerende moeder) speelt, begint zij een gelijksoortig geluid te maken. Dit doet ze een tweetal keer kort gedurende de voorstelling, zodat ook hier de uitnodiging om de muziek semiotisch te begrijpen weer gering is, maar uiteindelijk eindigt de voorstelling met dit geluid en wordt de toeschouwer heel expliciet gevraagd om de muziek, ook met terugwerkende kracht, te begrijpen. Roosen speelt aan het einde namelijk Hetty die voortdurend bepaalde zinnen in zichzelf mompelt. Door de ziekte van Alzheimer is de cognitieve toestand van Hetty enorm achteruit gegaan, wat maakt dat ze soms urenlang, bepaalde zinnen die ze hoort of zich herinnert mompelend in zichzelf herhaalt. Gedurende de voorstelling hoort het publiek dus opnames van dit mompelen¹³ (wat ik eerder omschreef als gebrom) maar pas aan het einde wordt duidelijk wat dit mompelen of gebrom dus betekent. Dan is er namelijk een moment waarop zowel het gemompel door de geluidsboxen hoorbaar is en Roosen dit muzikale geluid gelijktijdig met de geluidsboxen produceert. Door ze beide tegelijkertijd te horen ontstaat een niet te missen verband en wordt duidelijk dat het gebrom op de achtergrond dus in werkelijkheid een persoon was die aan het mompelen is. Zo krijgt het publiek de mogelijkheid het muzikale gebrom, te begrijpen als gemompel en wordt ook duidelijk dat dit verband houdt met de verslechterende toestand van het personage Hetty. Uiteindelijk heeft deze muziek, zonder dat daar gedurende de voorstelling dwingend aandacht voor wordt gevraagd (vandaar dat dit ook pas aan het eind of na de voorstelling duidelijk wordt), ook een structurerende of beeldende betekenis. De muziek van het brommen/mompelen en de mondharmonica zijn door elkaar en door de voorstelling heen geweven, zoals de verhalen van Groot en Roosen door elkaar zijn geweven. Samen vormt de muziek één aural geheel, zoals de verhalen van George en Roosen een voorstelling vormen.

¹³ Na een na bespreking met de makers kwam ik er ook achter dat deze mompelgeluiden, die in eerste instantie op gebrom leken, ook echt de geluidsopnamen waren van de moeder van Roosen.

FELLINI – NOORD NEDERLANDS TONEEL

*Fellini*¹⁴ is een voorstelling van het Noord Nederlands Toneel gebaseerd op het leven van de beroemde Italiaanse filmmaker Federico Fellini (1920-1993)¹⁵. Regisseur Ola Mafaalani en scriptschrijver Ko van den Bosch proberen niet alleen het publiek een inzicht te geven in Fellini's levensloop, maar vooral te laten zien wat voor persoon Fellini was en hoe zijn films een rol speelden in zijn leven en vice versa. De muziek in *Fellini* wordt live gespeeld en is bijna in iedere scène aanwezig. In deze analyse heb ik ervoor gekozen om aan de hand van de drie scènes duidelijk te maken dat dezelfde muziek een veelvoud aan functies vervult en de toeschouwer gelijktijdig op meerdere manieren uitnodigt te luisteren, en bovendien dat er gedurende een voorstelling allerlei verschillende functionaliteiten van muziek gecombineerd kunnen worden. Dit illustreert de uitspraak uit hoofdstuk 2 dat in post-dramatisch theater de toeschouwer constant in een staat van gereedheid moet staan om te kunnen wisselen tussen de verschillende modaliteiten van luisteren. Daarnaast laat deze voorstelling ook duidelijk zien dat wanneer het vooral om een modaliteit van semiotisch luisteren gaat, het met name aan de hoorcultuur en de kennis van de toeschouwer ligt hoe hij of zij alle muzikale tekens begrijpt

Bij NNT's *Fellini* hoort het publiek al bij binnenkomst muziek. De toeschouwer wordt niet het auditorium in gestuurd, maar het podium op geleid. Het publiek stapt een circuswereld binnen. Er klinken diverse instrumenten zoals een trompet, een trombone en veel tamboerijnen. De muziek wordt live gespeeld: we zien een clown die viool speelt en een circusdirecteur die trompet speelt. De muzikanten zijn net als de acteurs de artiesten van het 'circus'. Datzelfde geldt voor de kostuumdame en de techniek; iedereen op het podium is onderdeel van de circusillusie. De muziek is vrolijk, maar ook rommelig, want af en toe speelt iemand uit de maat en klinken er verkeerde of valse noten. Die rommeligheid zien we ook terug in het beeld. Op het podium staat een catwalk, omringd door twee kleine halfronde tribunes die op een rails rond kunnen draaien. Alles op het podium kan bewegen en geeft de voorstelling zo een dynamisch karakter. Het publiek ziet wanneer ze het podium op loopt verschillende personages die met allerlei dingen bezig zijn. De muziek is hard en zeer aanwezig, maar dat weerhoudt de acteurs er niet van om over de muziek heen te roepen en af en toe iemand uit het publiek aan te spreken die via het podium de zaal in loopt. Door de nadrukkelijke aanwezigheid van muziek nodigt deze muziek in de eerste scène vooral uit om semiotisch te luisteren, de muziek is een oor-icoon voor het circus: het refereert aan het circus en

¹⁴ Ik heb *Fellini* driemaal gezien in verschillende theaterzalen: Stadsschouwburg Utrecht, Zaantheater Zaandam en Theater aan het Vrijthof Maastricht.

¹⁵ Fellini wordt gezien als een van de belangrijkste filmmakers van de twintigste eeuw, met een bijzonder oeuvre, waaronder *La Dolce Vita* (1959) en *Otto e mezzo* (1963).

dat wordt bevestigd door de andere theatrale elementen op het podium. De muziek verwijst naar een bepaalde akoestische setting die het publiek wellicht herkent uit het dagelijks leven.

Vervolgens verandert de modaliteit van de toeschouwer al snel in achtergrondluisteren of wellicht esthetisch luisteren, want de muziek in deze scène draagt niet meer bij aan het creëren van meer betekenis. Bijzonder is dat de circusmuziek en circuswereld een belangrijke semiotische betekenis hebben die met terugwerkende kracht aan het publiek wordt verteld: Fellini hield namelijk enorm veel van het circus en wilde als kleine jongen het liefst weglopen en bij het circus gaan. Daarnaast staat het circus synoniem voor Fellini's droomwereld waarin hij gedurende zijn leven vaak in weglucht.

Wanneer al het publiek over de catwalk is gelopen en zijn plaats heeft gevonden in de zaal, wordt de muziek langzaam zachter en het beeld verandert. Op dat moment is er geen muziek meer te horen en is het zaallicht uit. De voorstelling is begonnen of beter gezegd: de tweede scène is begonnen. In deze scène wordt het publiek vooral gevraagd semiotisch te luisteren. Samen met de andere elementen op het podium krijgt de muziek namelijk extra betekenissen, naast de betekenis die de muziek zelf al in zich draagt. Bij de start van de tweede scène klinkt er weer muziek die wel doet denken aan de eerste scène, maar hoewel het nog steeds erg vrolijke (major) gespeelde muziek is op diverse blaas- en snaarinstrumenten, is de duidelijke referentie naar het circus weg. Een kenner van Fellini's films zou nu weten dat de muziek overeenkomsten vertoont met de muziek die componist Nino Rota speciaal componeerde voor Fellini's films. De muziek in de voorstelling refereert dus ook aan het werk van Fellini, en zo creëert de muziek een tweede niveau van semiotische betekenisgeving. Het eerste niveau houdt verband met de narratieve betekenissen op het podium (de circusmuziek) en de tweede verwijst naar de werkelijke persoon Fellini.

Aan het begin van de tweede scène worden de personages Anita Ekberg en Federico Fellini geïntroduceerd. Federico wacht Anita op onderaan de trap van een vliegtuig waar zich allerlei fotografen hebben verzameld, en vervolgens begroeten zij elkaar. Dit alles wordt begeleid door de muziek die refereert aan Fellini's werk. Dan komt onverwacht een vraag uit de zaal. Links in ongeveer het midden van de zaal zit een acteur die een interviewer van Fellini speelt. Op het moment dat de interviewer zijn vraag herhaalt stopt de muziek, maar de muzikanten op het podium spelen geluidloos door. Ze lijken hun instrumenten nog steeds te bespelen maar we horen geen muziek meer. Dit geeft voor de rest van de voorstelling aan dat de muziek onder andere dient als een structurerend element, waarmee het verschil tussen Fellini's werkelijkheid en zijn droomwereld wordt aangegeven. Wanneer Fellini in gesprek is met de interviewer, hoort het publiek geen muziek, waarmee wordt geïmpliceerd dat de scène zich afspeelt in de zogenaamde 'realiteit' van Fellini's leven. Zodra de muziek begint te spelen ontstaat Fellini's droomwereld (die vaak aan circus doet

denken). De muziek wordt een kunstmatig oor-icoon dat verwijst naar Fellini's droomwereld. De circusmuziek is diëgetisch muziek, doordat de acteurs de muziek op de eerste plaats zelf produceren, maar er ook overduidelijk in de verschillende scènes waaronder de openingsscène op reageren. Dit maakt dat de muziek in de eerste scène een interne focalisator is. Toch lijkt dit gegeven te veranderen, doordat de muziek vervolgens een oor-icoon wordt voor de droomwereld van Fellini. Niet alle personages zijn onderdeel van deze droomwereld en zijn zich zodoende ook niet bewust van deze wereld. Vandaar dat bijvoorbeeld de interviewer de muziek niet lijkt te horen. Wat maakt dat de muziek in Fellini soms tegelijkertijd een interne als een externe focalisator is. Dit heeft tot gevolg dat de twee werkelijkheden - de droomwereld van Fellini en de theatrale werkelijkheid waarin Fellini wordt geïnterviewd - extra verduidelijkt worden.

Naast dat de muziek een oor-icoon is voor Fellini's droomwereld, beïnvloedt het tegelijkertijd de sfeer van de droomwereld, ook op een emotioneel niveau. Zo horen we een trompet op het moment dat Fellini's zoon wordt meegenomen door een clown – in de 'realiteit' is zijn zoon overleden. We zien een donker toneel waarop twee spots te zien zijn: de één staat op de muzikant die trompet speelt, de andere is gericht op de clown die de kleine jongen, de zoon van Fellini, wegdraagt. De trompetsolo is een mineurlied dat doet denken aan een saluut voor een gevallen soldaat. Naast dat deze droevige mineurmuziek de emotie van het publiek beïnvloedt, bevat de muziek ook meerdere semiotische referenten die dat droevige aspect versterken. Het gegeven dat de muziek laat denken aan een saluut voor de gevallen soldaat, maakt het publiek duidelijk dat de zoon van Fellini overleden is en die betekenis wordt versterkt doordat eerder in de voorstelling Fellini zijn zoon in zijn droomwereld als een tinnen soldaat verkleedt. Niet alleen vraagt deze muziek om semiotisch luisteren, er is ook sprake van een uitnodiging tot esthetisch luisteren. De trompetsolo duurt namelijk twee tot drie minuten en verandert langzaam van een saluut naar een virtuoze trompetsolo, die niet verstoord wordt door andere elementen op het podium die meer aandacht opeisen. Zo ontstaat ook de mogelijkheid om de muziek alleen nog maar te horen zonder verder te zoeken naar semiotische betekenissen en krijgt het publiek de kans de muziek te waarderen als 'alleen' muziek.

BIMBO – BOOGAERDT EN VAN DER SCHOOT (BVDS)

BIMBO is een beeldende installatievoorstelling, waarin BvdS zich liet inspireren door videoclip, reclames en zelfs beelden uit de porno-industrie.

'Het publiek is getuige van een verontrustende peepshow vol citaten uit een wereld waarin onze identiteit meer dan ooit bepaald wordt door beeld. Want daar waar vroeger een beeld werd gebruikt om de werkelijkheid te illustreren, wordt vandaag de dag diezelfde werkelijkheid door het beeld gedictieerd.' (flyer voorstelling BIMBO van BvdS)

Zoals de introductie duidelijk maakt, is *BIMBO* een uiterst beeldende voorstelling waarin niet wordt gesproken, maar waar wel gedurende bijna de gehele voorstelling muziek klinkt. Opvallend aan die muziek is dat het de hele voorstelling lang hetzelfde lied is dat een aantal veranderingen ondergaat. Vandaar dat ik mij bij deze *case study* niet richt op een bepaald element van de muziek, maar op twee opvallende delen in de voorstelling. Ik wil duidelijk maken dat hoe het publiek hoort niet alleen beïnvloed wordt door de muziek en hoe een publiek wordt uitgenodigd te luisteren, maar ook door de historische en culturele context van het publiek. Daarnaast leg ik aan de hand van deze voorstelling ook uit hoe achtergrondluisteren en semiotisch luisteren elkaar veelvuldig kunnen afwisselen door kleine veranderingen in de muziek en er zowel sprake van absorptie als theatraliteit is.

In *BIMBO* hebben we te maken met een bijzondere publieksopstelling: het publiek zit rondom de spelers en met zijn rug naar het speelvlak. Ze kijken naar televisieschermen en om de actrices zonder tussenkomst van een medium te kunnen zien, moet het publiek zich omdraaien. De actrices spelen gedurende de voorstelling naar een camera die op een vast standpunt staat. Deze beelden, die de camera opvangt, worden afgespeeld op televisieschermen tegenover het publiek. Tijdens de voorstelling is er constant muziek aanwezig met uitzondering van de eerste en laatste paar minuten, deze vinden plaats in stilte. De voorstelling begint op het moment dat de tv aangaat (op dat moment is het op de speelvloer nog donker). Op de tv komt een aantal opmerkingen, statistieken en feiten langs met betrekking op gender en seksualiteit in relatie tot verschillende media. Vervolgens wordt de speelvloer belicht en zien we op de televisieschermen ook de speelvloer verschijnen. Een van de actrices loopt het speelvlak op, zodat ze ook verschijnt in het beeld van de camera. Zodra de eerste actrice recht tegenover de camera staat, start de muziek. Het lied dat te horen is, heet *My Neck, My Back* van de Amerikaanse rapster Khia. Door de harde geluidsverandering zijn we ons als publiek direct bewust van de muziek. Het feit dat we naar een videoscherm kijken en we vervolgens schaars geklede vrouwen zien die dansen op de rapmuziek zorgt voor een referentie naar de videoclip zoals het westerse publiek die kent van tv-zenders als MTV. Dit zorgt ervoor dat het publiek uitgenodigd wordt om bewust te luisteren naar de muziek. Hierdoor kan er zowel een esthetische of een semiotische modaliteit van luisteren bij het publiek ontstaan. Het lied dat klinkt is een bekend in het Engels gezongen rapnummer, met een monotoon ritme en een zware bas. De eerste keer dat het publiek de muziek hoort komen alle actrices een voor een in het opname beeld van de camera staan en maken simpele seksueel getinte bewegingen, zoals het draaien met de heupen. Wanneer het lied afgelopen is volgt een korte stilte. De actrices reageren nu op het feit dat er geen muziek meer te horen is en lijken even niet te weten wat te doen. Dit bevestigt het idee dat de muziek een interne focalisator is. Na een korte pauze start het lied opnieuw en gaan de dames weer door. Vandaar dat het decor van televisieschermen samen met de muziek een constructie creëert waarin de actrices

het beeld constant kunnen veranderen. De actrices presenteren zich ten opzichte van de camera en worden daarin onder andere door de muziek uitgedaagd. Vanaf dan stopt de muziek niet meer en hetzelfde lied klinkt gedurende de hele voorstelling. Toch verandert de muziek af en toe doordat de muziek gemixt wordt met andere versies van het lied. Zo wordt de versie van Khia gemixt met een andere versie gezongen door een man waardoor ook de tekst verandert, maar het ritme en de melodie blijven dan hetzelfde. Daarnaast worden ook delen van de muziek meerdere malen ‘gelopen’¹⁶ en worden er stukken bewerkt door elektrische geluiden toe te voegen. Ook worden het ritme en de baspartijen af en toe veranderd. Daardoor kent de muziek toch wat meer afwisseling en blijft de luisteraar in zekere mate uitgedaagd om te luisteren. Door deze kleine veranderingen in de muziek voorkomt BvdS voor het grootste gedeelte dat de toeschouwer de muziek alleen ontvangt vanuit een modaliteit van achtergrondluisteren en dus geen bewuste aandacht voor de muziek meer heeft. Daarnaast voorkomt BvdS ook – door de muziek af en toe wat te veranderen – dat de toeschouwer een tegengestelde ervaring heeft waarin de herhalende muziek juist zorgt voor een esthetische modaliteit van luisteren bij de toeschouwer, waarin de toeschouwer dus niet op zoek gaat naar betekenis maar wel bewust luistert naar de muziek en zich vervolgens gaat ergeren aan de herhaling van de muziek en zo de muziek werkelijk als een excès ervaart. Uiteindelijk zorgen de kleine veranderingen in de muziek ervoor dat wel het idee ontstaat dat het publiek gedurende de gehele voorstelling hetzelfde nummer heeft gehoord, maar dat er toch genoeg mee gebeurde om het publiek zich bewust te laten zijn van dit lied. Vandaar dat de voorstelling vooral uitnodigde de muziek vanuit een modaliteit achtergrondluisteren waar te nemen die afgewisseld werd met een modaliteit van semiotisch luisteren. Dat er een modaliteit van achtergrondluisteren ontstaat is onontkoombaar, doordat de muziek meerdere malen herhaald wordt en dat in het raplied het korte refrein ook al meer dan 15x herhaald wordt. Dit zorgt ervoor dat de bewuste focus verdwijnt en dat de focus verplaatst naar juist datgene dat te zien is. Maar door de kleine en soms grote veranderingen in de muziek, nodigt de muziek wel uit af en toe te switchen naar semiotisch luisteren, zodat de toeschouwer zich ervan bewust wordt wat hij hoort. Een goed voorbeeld van wanneer dit gebeurt is halverwege de voorstelling, waar er naar mijn mening een duidelijke stijlbreuk ontstaat met betrekking tot de muziek. Het raplied met de zware baslijn en de constante herhaling van het couplet stopt onverwacht. Hier komt een piano intro voor terug, wat opgevolgd wordt door een lied dat doet denken aan de swingmuziek uit de Amerikaanse vooroorlogse jaren. Een Amerikaanse mannenstem zingt en wordt bijgestaan door een klein vrouwenkoor. De tekst die de man zingt is precies dezelfde als de tekst die rapster Khia zong (zie bijlage voor deze tekst). Ook de melodie heeft nog steeds overeenkomsten met de rapversie. Door de plotselinge stijlbreuk wordt het publiek direct

¹⁶ Een ‘loop’ is een kort geluidsfragment dat meerdere malen achter elkaar herhaald wordt.

in een staat van semiotische luisteren geplaatst. De luisteraar gaat op zoek naar betekenis in de muziek en in relatie tot het beeld. Het beeld, dat op dit moment bestaat uit vijf zeer schaarsgeklede vrouwen met lange blonde pruiken en maskers op die seksuele bewegingen maken op een opblaaspop, past in de westerse culturele traditie totaal niet bij deze vrolijke muziek. (Dat wil natuurlijk niet zeggen dat deze beelden wel passen bij de rapmuziek, want ook in de wereld van de videoclipps zouden deze beelden niet 'normaal' zijn, maar toch zouden we dit soort beelden eerder verwachten bij een raplied dan een vrolijk ouderwets swinglied.) Dit zorgt ervoor dat de toeschouwer doorgaat met het zoeken van betekenis, en probeert datgene dat hij of zij waarneemt te begrijpen. Op die manier ontstaat er een nog bewustere manier van luisteren waarbij de focus van de toeschouwer kan verplaatsen naar bijvoorbeeld de tekstuele inhoud van het lied. Doordat de tekst in een andere muzikale context ten gehore wordt gebracht, lijkt de aandacht er meer naar uit te gaan. Het lied gaat over de manier waarop een vrouw wil dat een man haar seksueel bevredigt. De tekst van dit rap lied staat in contrast met wat het publiek normalitier gewend is en wat het publiek te zien krijgt. De tekst van het lied gaat niet over vrouwen die in dienst staan van de man, maar de vrouw blijkt in in dit lied juist 'de baas'. Op het 'podium' daarentegen ziet het publiek vrouwen die eerder in dienst staan van de camera dan in dienst staan van zichzelf. De stijlbreek zorgt ervoor dat dit gegeven duidelijker aan het licht komt.

Een laatste element waarbij muziek een grote rol speelt in de ervaring van de toeschouwer is de mate van absorptie en theatraliteit. Muziek versterkt enerzijds de absorptie, maar plaatst soms ook weer de theatraliteit op de voorgrond. De modaliteit van achtergrondluisteren, maakt duidelijk dat het beeld één wordt met de muziek. De actrices reageren op de muziek die ze horen, de interne focalisatie en creëren door hun vele verschillende maar vaak herhalende bewegingen een hypnotiserend beeld. Dit alles zorgt voor een hoge mate van absorptie zolang de toeschouwer naar het tv scherm kijkt. Zodra de toeschouwer achterom kijkt en het beeld ziet zonder tussenkomst van een medium, wordt juist het aspect van theatraliteit versterkt. De publieksofstelling zorgt ervoor dat de toeschouwer zich weer op iedere moment bewust kan worden van de kunstmatige theaterwereld. De muziek zorgt naast absorptie ook af en toe keer voor die bewustwording. Een goed voorbeeld is de eerder beschreven stijlbreek van de muziek. Deze omslag verandert de modaliteit van luisteren en zorgt ervoor dat het publiek zich weer bewust wordt van het theatrale beeld.

CONCLUSIE

‘Muziek is een wapen in het arsenaal van een podiumkunstenaar. Muziek geeft je de kans te ontsnappen aan zware psychologisering. Tekst en psychologie komen via het denken bij je binnen, muziek gaat direct naar het hart. Muzikaliteit kan de zeggingskracht van theater vergroten.’ (Paul Koek in Van Teylingen 2013:16)

Dit prachtige citaat van Paul Koek maakt nogmaals duidelijk dat muziek een theateraal element is dat het meest op het gevoel van de toeschouwer inspeelt. Muziek lijkt te zijn omringd met een ‘mystiek laagje’ en wordt in theateranalyse veelal onderbelicht. Dit ‘mystieke laagje’ hoop ik met deze thesis voor een deel te verwijderen door niet alleen naar de semiotische functie van muziek in theater te kijken, maar ook naar de fenomenologische werking van muziek. In de fenomenologische benaderingen is het namelijk de wisselwerking tussen de werkelijke verschijning, de waarneming en de ervaring die centraal staat. Aan de hand van Bleekers driehoeksmodel aangaande visualiteit in theater, introduceer ik een gelijksoortig model voor auditiviteit. Daarin staan de muziek, het horen en de manier waarop de toeschouwer wordt uitgenodigd te horen centraal staan. De concepten die ik in deze thesis introduceer, helpen zowel om de perceptie van de toeschouwer als luisteraar te begrijpen als ook om te bekijken welke verschillende functies muziek in een voorstelling kan vervullen. Uiteindelijk introduceer ik een vijftal vragen - zowel observerende als interpreterende vragen - die een analyticus van muziek in een niet-muziektheatervoorstelling zich voor een gedegen analyse dient te stellen:

Observatie:

- 1 Wat voor een muziek was er gedurende de voorstelling te horen?
- 2 Wanneer was er welke muziek te horen?

Interpretatie:

- 3 Vanuit welk perspectief worden het publiek uitgenodigd te luisteren?
- 4 Welke modaliteiten heeft dit tot gevolg?
- 5 Wat is de dramaturgische functie van muziek?

Bij deze vragen is het met name van belang om niet alleen naar de muziek te kijken, maar ook om de relatie van muziek tot de andere theatrale tekens uitgebreid mee te nemen. Daarnaast is het van belang dat de analyticus zich realiseert hoe belangrijk de positie van de toeschouwer als luisteraar is in de manier waarop zij betekenis geeft aan geluid. Tevens is deze positie verankerd in een historisch en cultureel bepaald discours. Om die reden is het voor de eerste vraag van belang dat men zich er van bewust is dat iedere analyticus in een andere tonale cultuur is opgegroeid. (Dit is een

kanttekening die geldt voor de analyse van alle theatrale elementen.) Daarnaast is het bij de beantwoording van de eerste vraag belangrijk om als analyticus enige kennis van musicologische termen te hebben. Ten slotte dient de analyticus een muzikaal gehoor te bezitten. In de praktijk zal, helaas, niet iedere theaterwetenschapper daar evenveel kennis van hebben. Ook de interpreterende vragen moeten worden voorzien van een aantal kanttekeningen. De vraag vanuit welk perspectief het publiek wordt uitgenodigd om te luisteren, kan in verband worden gebracht met concepten als 'interne en externe focalisatie', 'diëgetische' en 'niet-diëgetische' muziek. Een belangrijke kanttekening bij de toepassing van deze concepten is dat ze niet altijd een-op-een van toepassing zijn in een theatervoorstelling. Zo liet de casestudy van *Fellini* zien dat de muziek tegelijkertijd intern en extern gefocaliseerd kan zijn. Maar dit zorgt er in de voorstelling *Fellini* juist voor dat het extra duidelijk werd dat er op het podium twee verschillende werkelijkheden naast elkaar bestonden. De focalisatie maakt duidelijk dat de muziek onderdeel was van de structurering van deze twee langs elkaar lopende werkelijkheden. Bij vooral post-dramatische voorstellingen zijn termen als 'interne en externe focalisatie', 'diëgetische' en 'niet-diëgetische' niet altijd toepasbaar of moeten zoals in het geval van *Fellini* op 'nieuwe' manieren worden ingezet. Uiteindelijk is dit instrumentarium van vijf vragen voor de analyse van muziek in niet-muziektheater niet geschikt voor een op zichzelf staande analyse van een gehele voorstelling, maar dient te worden gezien als onderdeel van een groter analyse waarin men alle theatrale tekens bespreekt.

Ik begon dit onderzoek met de veronderstelling dat in de huidige theateranalyse van niet-muziektheater te weinig aandacht is voor muziek en tevens te weinig aandacht voor de toeschouwer die hoort/luistert. Patrice Pavis had dan wel een opsomming van maar liefst zeven functionaliteiten (2003), maar het was niet duidelijk wat er nu voor zorgt dat een bepaald muziekstuk in een voorstelling een bepaalde functie toebedeeld kreeg. De zeven functies die Pavis introduceert acht ik absoluut bruikbaar, maar moeten worden aangevuld met de verklaring **waarom** en **waardoor** deze functies van toepassing kunnen zijn. Deze verklaring kan worden gegeven door niet alleen te focussen op wát wij horen maar ook de manier waarop men hoort en de manier waarop men uitgenodigd wordt te horen (driehoeksmodel voor auditiviteit). Vandaar dat de drie luistermodaliteiten: achtergrond, semiotische en esthetische luisteren erg belangrijk zijn in de verklaring van de werking van de muziek. De manier waarop een publiek hoort en vooral constant wisselt in de modaliteiten van horen is van invloed op haar manier van betekenisgeving. Zo laat *BIMBO* zien dat door het constant beïnvloeden van de manier van luisteren van het publiek - hen bijvoorbeeld meer of minder bewust maken van de muziek - er voor zorgt dat het publiek de mogelijkheid krijgt de muziek op bepaalde momenten anders te horen en zo vervolgens anders te begrijpen. Een theatermaker kan de manier waarop hij een publiek uitnodigt te luisteren bewust beïnvloeden en zodoende invloed uitoefenen op het proces van betekenisgeving. Uiteindelijk helpen

al deze gegevens om de functie van de muziek in een voorstelling helder te krijgen en maken ze duidelijk of muziek ook van invloed is bij het creëren van een staat van absorptie of theatraliteit. De zeven functionaliteiten van Pavis zijn nog steeds relevant en bruikbaar. Zolang de analyticus zich er maar van bewust is dat deze opsomming niet ultiem of vaststaand is én zoals het citaat van Paul Koek aan het begin van deze conclusie al duidelijk maakt, moet de analyticus wellicht ook niet vergeten dat muziek direct naar het hart gaat en altijd een klein 'mystieke laagje' zal behouden.

LITERATUURLIJST

Bal, Mieke. *De Theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho, 1990.

Bell, John and Chicurel, Steven R. *Music Theory for Musical Theatre*. Michigan: Scarecrow Press, 2008.

Berg, Simon van den. 'Muziektheater, het einde van een discipline?' *Theatermaker* jaargang 17, nr 7 (2013): 12-13.

Bleeker, Maaïke. 'The locus of Looking. Dissecting Visuality in the Theatre.' PhD dissertatie, Universiteit Utrecht, 2002.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.

Brown, Ross. *Sound: a Reader in Theatre Practice*. Palgrave: Macmillian, 2010.

Chion, Michel. 'The Three Listening Modes'. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994, 25-34.

Gorbman, Claudia. 'Why music? The sound Film and Its Spectator in Movie music'. *The Film Reader* ed. By Dickinson, Kay. London, New York: Routledge, 2003. 37-48.

Kamp, Michiel. 'Four ways of hearing video game music.' Presentatie PhD onderzoek tijdens 'the Colloquia in the musicologies' series te Utrecht, 26 juni 2014.

Kendrick, Lynne and Roesner, David. Ed. *Theater Noise: The sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Laat, Jan de. 'Oren en horen' onder de redactie van JAPM de Laat, WJ rietveld, JJ Grote, JHM Frijs EMHW Koenen'. *Stichting Bio wetenschappen en maatschappij* - nr. 3 en 4 / 24 jaargang. (2005): 1 -6.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaling Karen Jurs-Munby, Oxon: Routledge, 2006.

Pavis, Patrice. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Vertaling David Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Ridley, Aaron. *The Philosophy of music, theme and variations*. Eindhoven: University Press, 2004.

Teylingen, Dick van. 'Muziektheater is nog volop in ontwikkeling.' *Theatermaker* jaargang 17, nr 7 (2013): 14-16.

Verbeke, Lut. *Principes van de westers tonaal-functionele harmonie, een algemene harmonieleer*. Haverlee: Euprint ed., 2009.

Verstraete, Pieter. 'The Frequency of Imagination; Auditory Distress and Aurality in Contemporary Music Theatre.' Phd dissertatie, Universiteit van Amsterdam, 2009.

Verstraete, Pieter. 'Het exces in het luisteren, performativiteit van geluid in theater.' *Etcetera* 25.108 (2007): 27-30.

BIJLAGE

LIEDTEKST KHIA – "MY NECK, MY BACK" IN *BIMBO*

All you ladies pop your pussy like this

Shake your body, don't stop, don't miss

All you ladies pop your pussy like this

Shake your body, don't stop, don't miss

Just do it, do it, do it, do it, do it now

Lick it good suck this pussy, just like you should

Right now, Lick it good

suck this pussy just like you should

My Neck, my back

Lick my pussy and my crack,

My Neck, my back

Lick my pussy and my crack

My Neck, my back

Lick my pussy and my crack

My Neck, my back

Lick my pussy and my crack

My Neck, my back

Lick my pussy and my crack

First you gotta put your neck into it

Don't stop, just do, do it

Then you roll your tongue, from the crack back to the front

then suck it off til I shake and cum nigga

make sure I keep bustin nuts nigga

all over your face and stuff
slow head show me so much love
the best head comes from a thug
the dick good dick big and long
slow fuckin til the crack of dawn
on the edge makin faces n stuff
Through the night, making so much love
Dead sleep when the sun comes up

So, lick it now, lick it good
Lick this pussy just like you should
Right now, lick it good
Lick this pussy just like you should

[Chorus]

My Neck, my back
Lick my pussy and my crack
My Neck, my back
Lick my pussy and my crack

You might roll dubs, you might have G's
But fuck that nigga, get on your knees
A bitch like me moans and screams
Thug misses know what I mean
At the club so fresh, so clean
Hoes hatin' niggas watchin' me
So hot in the line, on green

With a unit on my face, so mean
I gotta pick which nigga I need
to suck a thug nigga satisfy me
Try me nigga I'll make you see
them bitches aint got shit on me

So, lick it now, lick it good
Lick this pussy just like you should
Right now, lick it good
Lick this pussy just like you should

My Neck, my back
Lick my pussy and my crack
My Neck, my back
Lick my pussy and my crack

So, lick it now, lick it good
Suck this pussy just like you should
Right now, lick it good
Suck this pussy just like you should

My Neck, my back
Lick my pussy and my crack
My Neck, my back
Lick my pussy and my crack

[Chorus repeats x10]