

# Listen to those Trains a-Hummin’: Beweging en improvisatie in ‘jazzy’ literatuur

---

CHARLOTTE VAN OOSTRUM

## Prelude

In 1939 schreef Billy Strayhorn het nummer “Take the A-Train” voor het Duke Ellington Orchestra. Het nummer is naar verluidt geïnspireerd op het geluid van de *A-train*, een ondergrondse trein in New York die destijds vanuit Brooklyn, door Harlem, naar Manhattan reed. De titel van dit essay is mijn verbastering van een regel uit het nummer “Take the A-Train.” De *lyrics* van “Take the A-Train” gaan als volgt:

You must take the A-Train  
To go to Sugar Hill way up in Harlem

If you miss the A-Train  
You’ll find you missed the quickest way to Harlem

Hurry, get on now, it’s coming  
Listen to those rails a-hummin’

All aboard, get on the A-Train  
Soon you will be on Sugar Hill in Harlem

De originele zin – “Listen to those rails a-hummin’” – benadrukt vooral het geluid dat de rails maken wanneer een trein eroverheen rijdt. Door het woord “rails” (r. 6) te veranderen in “trains” benadrukt de zin tevens een tweede element, namelijk beweging. De nadruk

in de zin wordt tweeledig: enerzijds zit in de zin het geluid dat de trein en de rails maken wanneer er een trein overheen rijdt vervat, anderzijds is er het beeld van de beweging van een treinstel dat over de rails rijdt. Deze tweeledigheid maakt het interessant de trein als chronotoop te analyseren. De chronotoop – een concept van Bakhtin – is een configuratie van tijd en ruimte. Een chronotoop genereert een (alternatieve) ruimte binnen een bestaande ruimte. Mijn analyse van de trein als chronotoop voegt aan de configuratie van tijd en ruimte toe dat deze ruimte auditief wordt ingevuld – met een ritme dat typisch is voor de trein en anders is dan het geluid van bijvoorbeeld een schip.

Paul Gilroy benadrukt in zijn concept van de *black Atlantic* in zijn werk *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* het belang van beweging. De *black Atlantic* is een visie op zwarte identiteit die steunt op deze notie van beweging. In dit concept staat de rol van het schip als chronotoop centraal. Gilroy stelt dat de “black Atlantic ... transcend[s] both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity.” (19) De gemeenschap van de *black Atlantic* is niet gebonden aan een natiestaat of etniciteit en is dus niet statisch, maar een diasporische gemeenschap, gevormd door de (verre) nazaten van slaven. Het schip verbindt de punten van het netwerk die de *black Atlantic* vormen: “They [ships] were the mobile elements that stood for the shifting spaces in between the fixed places that they connected.” (16) Gilroy noemt het schip een chronotoop die het mogelijk maakt “to rethink modernity via the history of the black Atlantic and the African diaspora into the western hemisphere.” (17)

Het idee om een schip als beeld te gebruiken komt tevens voort uit de belangrijke rol die het heeft gespeeld in de totstandkoming van de zwarte diaspora: met het schip werden de slaven vervoerd en ontstond er een versplinterde zwarte gemeenschap. In de recentere en specifiek Afrikaans-Amerikaanse geschiedenis speelt echter niet het schip, maar de trein een grote rol. Aan het begin van de vorige eeuw ontstond er door de *Great Migration* binnen het Amerikaanse continent een kleinere, continentale Afrikaans-Amerikaanse diaspora. Het vervoermiddel dat in deze versplintering van de Afrikaans-Amerikaanse gemeenschap de grootste rol vervulde was de trein. De trein heeft andere functies en mogelijkheden dan een schip. Een overduidelijk maar belangrijk verschil – met het oog op het continentale aspect van de tweede diaspora – is dat de trein over rails rijdt en dus aan land gebonden is. De trein verbindt niet zoals het schip de verschillende punten van de *black Atlantic*, maar wel de verschillende punten binnen de (Afrikaans-)Amerikaanse ruimte. Ten tweede, en nu komen we terug bij de tweeledige functie van het

schip als chronotoop, is het geluid van de trein belangrijk. Het geluid van een trein verschilt van dat van een schip, met name het geluid van stoomschepen en -treinen. Op dit verschil zal ik later meer ingaan.

Hoewel het nummer van Billy Strayhorn niet meer geïnspireerd is op een stoomtrein maar op een elektrische trein, speelden vooral stoomgedreven vervoermiddelen een grote rol in beide diaspora's. Ook de roman *Jazz* (1992) van Toni Morrison die ik aan de hand van de chronotoop van de trein zal analyseren speelt zich af in Harlem, New York in de tijd dat de stoomtrein nog niet vervangen was door de elektrische trein. De specifieke ritmische manier waarop de ruimte in het geval van de trein als chronotoop wordt ingevuld creëert een interessante invalshoek om *Jazz* te analyseren. De roman vertelt het verhaal van een echtpaar in Harlem, Joe en Violet, in het jaar 1926. *Jazz* opent met de dood van Joe's geliefde, de 18-jarige Dorcas, uit liefde en wanhoop gedood door Joe. Violet gaat naar de begrafenis en snijdt de dode Dorcas in haar gezicht. Deze gebeurtenis vormt het centrale thema in de roman, waar vanuit alle verhaallijnen vertrekken.

## **Beweging, structuur en betekenis**

Toni Morrison benoemt in haar voorwoord beweging als het centrale thema in haar roman *Jazz*. Ze beschrijft hoe de roman gestructureerd zou zijn aan de hand van jazzmuziek: "I had written novels in which structure was designed to enhance meaning; here the structure would equal meaning." (Morrison xix) De structuur zou de betekenis niet enkel moeten ondersteunen maar vormen, omdat ze een periode in de Amerikaanse geschiedenis wil beschrijven waarin "an African American art form defined, influenced, and reflected a nation's culture in so many ways," (xviii) namelijk de Jazz Age. Morrison benadrukt hier de Afrikaans-Amerikaanse oorsprong van jazzmuziek. Beweging of improvisatie is een belangrijk kenmerk van deze muziek. Literatuur zou volgens Morrison een voorbeeld moeten nemen aan jazz:

My parallel is always the music because of the strategies of art that are in there. All of the intricacy, all of the discipline. All of the work must go into improvisation so that it appears that you've never touched it. [...] Literature ought to do the same thing. I'm very deliberate of that. (Geciteerd in Gilroy, 78)

Morrison benoemt improvisatie als de belangrijkste strategie van de kunsten. Alle kunsten, ook literatuur, zouden volgens haar dit element van beweging en improvisatie moeten bevatten zoals we in het bovenstaande citaat lezen.

Als we de roman analyseren, valt inderdaad op dat de structuur van de tekst ook is gebaseerd op een idee van beweging en improvisatie. (Grandt 304) De tekst is gevormd door een aaneenschakeling van variaties op hetzelfde thema, namelijk de eerste alinea:

Sht, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband, too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out of the windows to freeze, or fly, including the parrot that said, "I love you."  
(Morrison 3)

Deze alinea vervult in de roman dezelfde functie als een akkoordenschema binnen de jazzmuziek. De tekst van *Jazz* beweegt zich constant rondom dit thema; de verteller keert er telkens naar terug en beweegt zich eromheen door verschillende versies van het gebeurde te beschrijven, gefocaliseerd door de verschillende personages in de roman.

Het akkoordenschema is vergelijkbaar met bladmuziek voor klassieke muziek, maar verschillen tussen de twee zullen significant blijken. Jazzmuziek wordt geschreven en gespeeld aan de hand van akkoordenschema's. Een akkoord bestaat uit een aantal noten dat tot dit akkoord behoren. Een C-akkoord bijvoorbeeld bestaat uit de noten C, E en G. Dit zijn tevens de noten die gebruikt kunnen worden in een improvisatie. Meerdere akkoorden tezamen vormen een akkoordenschema, bijvoorbeeld AABAAC. De jazzmuzikant speelt in dit geval acht tellen een A-akkoord, vier tellen een B-akkoord, nog eens acht tellen een A-akkoord en tot slot vier tellen een C-akkoord. Een jazznummer bestaat uit het herhalen van dit akkoordenschema. Tijdens het spelen creëert elke muzikant een eigen variatie, de akkoorden en de respectievelijk bijbehorende noten volgend die het akkoordenschema bevat. Dit is improvisatie. Alle variaties tezamen vormen het jazznummer.

Door de structuur van de roman kan de functie van de verteller vergeleken worden met de functie van de bandleider in een jazzband. De verhalen van de personages worden verteld door de verteller die op sommige momenten het woord aan één van de personages geeft. Op deze momenten verandert de focalisatie in het verhaal, en is

vergelijkbaar met de situatie in een jazzband waarin de bandleider één van zijn andere muzikanten de gelegenheid geeft een solo te spelen. Deze solo is een eigen interpretatie van het akkoordenschema, net zoals de verhalen verteld door de personages hun eigen interpretatie van het centrale gegeven uit de tekst zijn. Deze interpretaties zijn improvisaties, zowel van de jazzmuzikant als van de verteller:

Risky, I'd say, trying to figure out anybody's state of mind. But worth the trouble if you're like me – curious, inventive, and well-informed. Joe acts like he knew all about what the old folks did to keep on going, but he couldn't have known much about True Belle, for example, because I doubt Violet ever talked to him about her grandmother – and never about her mother. So he didn't know. Neither do I, although it's not hard to imagine what it must have been like. (Morrison 137)

Uit dit fragment blijkt dat de verteller improviseert. (Grandt 305) De verteller weet niet wat er gebeurd is, maar het is niet moeilijk om zich voor te stellen wat er gebeurd zou kunnen zijn. De verteller kent de grote lijnen van het verhaal – dat wat de lezer ook weet na het lezen van de eerste alinea – en vult de details in. Op een vergelijkbare manier weet de jazzmuzikant niet precies hoe het nummer gaat verlopen, maar kent hij de grove lijnen van het muziekstuk – het akkoordenschema. De vraag is echter: is het wel mogelijk om in een literaire tekst te improviseren?

## Tekst en improvisatie

Wat doet het muzikale element van improvisatie met de tekst van Morrison? De beweging in improvisatie komt nooit tot stilstand en is altijd veranderlijk. Er bestaat in jazzmuziek geen ultieme interpretatie van een muziekstuk. Jazz *standards* worden elke keer opnieuw geïnterpreteerd en vormgegeven door middel van nieuwe arrangementen en stijlen. Improvisatie ontstaat in de uitvoering en is dientengevolge uitermate contingent. De invulling van het moment is altijd tijdelijk en aan een plaats en personen gebonden. In hoeverre kan een literaire tekst echter contingent of veranderlijk zijn?

Morrison's tekst is inderdaad gestructureerd aan de hand van een beweging van het verhaal rondom een centraal thema, zoals jazzmuziek zich beweegt om een akkoordenschema. Echter, de tekst is tevens gedrukt, gebonden en uitgegeven. Dit maakt de tekst tegelijkertijd onveranderlijk en juist statisch. Hier verschilt een literaire tekst van een jazznummer op een vergelijkbare wijze waarop jazznotatie van klassieke notatie verschilt. Hoewel de verschillen tussen jazzmuziek en klassieke

muziek genuanceerd moeten worden – in klassieke muziek is soms ook ruimte voor improvisatie en de vermeende vrijheid van jazzmuziek is door Theodor W. Adorno in zijn artikel “On Jazz” scherp bekritiseerd – is het element van improvisatie belangrijker in jazzmuziek dan in klassieke muziek. In klassieke muziek is improvisatie een uitzonderlijke situatie, een klassieke notatie schrijft in principe alle variatie uit. Bij jazzmuziek ligt improvisatie aan de grondslag van het genre, en een jazznotatie geeft in principe alleen de basisstructuur voor het muzieknummer: de akkoorden.

Hier ligt tevens het probleem van Morrison’s improvisatie. In haar tekst is alle variatie uitgeschreven. Binnen de tekst is op het moment waarop Morrison het schrijfproces afsluit geen ruimte meer voor variatie. De roman geeft naast een basisstructuur – de eerste alinea – ook de invulling van deze basisstructuur – de rest van de roman. Morrison past het element van beweging toe op de structuur van haar tekst, maar de beweging van de tekst rondom de eerste alinea leidt niet tot improvisatie omdat alle variaties rondom het thema uitgeschreven en vastgelegd worden in druk in plaats van open gelaten worden. Juist vanwege de tijdelijkheid van de improvisatie in jazzmuziek is het principe van improvisatie niet te vangen binnen een roman. De mogelijkheid van improvisatie binnen het genre van de literaire tekst ligt niet op het niveau van de structuur, maar vereist een manifestatie van de tekst, een interactie tussen de tekst en een lezer. Het is hier dat de tweede functie van de trein als chronotoop belangrijk wordt, namelijk het geluid. Op een ander niveau wordt in de roman van Morrison namelijk wel de mogelijkheid geboden aan beweging. Het element van improvisatie niet ligt op het niveau van de (tekstuele) beweging, maar ligt op het niveau van de auditieve aspecten van de tekst (het ritme, de taal). Het is door deze tweede functie van de trein als chronotoop, dat in de roman wel de mogelijkheid tot improvisatie gevonden kan worden.

## **Sht... en luister**

De improvisatie in jazzmuziek heeft deze tweede functie van de chronotoop nodig. Het geluid van de taal van *Jazz* maakt dat de tekst de mogelijkheid tot beweging bevat. Een tekst kan immers op oneindig veel manieren voorgelezen worden – variatie in intonatie, ritme en klankkleur maken van elke voordracht een eenmalige gebeurtenis. De variaties in intonatie, ritme en klankkleur beïnvloeden ook de interpretatie van een tekst. Door het belang van ritme en klank in de taal van *Jazz* te benadrukken, komen we uit bij de kunstvorm waar de Afrikaans-Amerikaanse literaire traditie uit voortkomt: de orale literatuur.

De taal van de roman *Jazz* is ‘jazzy’ taal, ze varieert en improviseert op basis van ritme en klank. Dit suggereert een meer poëtische dan prozaïsche benadering van taal. Poëtische taal is muzikaler dan prozaïsche taal, omdat ritme in poëzie van groter belang is dan in proza. In Morrison’s taalgebruik is ook veelvuldig sprake van alliteratie, binnenrijm en ritme; voornamelijk kenmerken van poëzie. Het volgende fragment bevat vele poëtische elementen:

Somewhere in Springfield only the teeth were left. Maybe the skull, maybe not. If she dug down deep enough and tore off the top, she could be sure that the teeth would certainly be there. No lips to share with the woman she had shared them with. No fingers to lift her hips as he had lifted others. Just the teeth exposed now, nothing like the smile that made her say, “Choose.” And he did. (Morrison 65-66)

Het ritme blijft intact over de zinnen heen en ritmisch gezien stoppen de zinnen soms op plaatsen waar geen punten staan. Zo loopt in het citaat bijvoorbeeld het rijm door in de derde en vierde zin: “(...) teeth would certainly be there. No lips to share (...)” De onnatuurlijke afbreking van de zin, niet aan het einde van een regel maar in het midden van de prozatekst, is een soort prozaïsch enjambement. Er zijn nog meer poëtische kenmerken te vinden, zoals de verbinding die ontstaat tussen “teeth” en “lips” als indexale tekens en “there” en “share” door de volrijm. Vooral als je de tekst hardop voorleest komt de muzikaliteit van de taal naar voren, zoals in de regel “dug down deep enough” waarin de woorden verbonden worden door alliteratie – de ‘d’ –, en rijm – de ‘ee’ van “deep” en “enough.” Hetzelfde geldt voor “tore off the top.” Op het talige niveau van de tekst ontstaat een ritme, een cadans, die vergelijkbaar is met het ritme van een stoomtrein.

Op dit punt is het verschil tussen het ritme van een stoomtrein en van een stoomschip van belang, en wordt duidelijk waarom de chronotoop van de trein de dubbele functie heeft die het schip mist. Het ritme van een stoomtrein kun je meer ‘jazzy’ noemen dan dat van een stoomschip. Het ritme van een stoomtrein bestaat uit verschillende ritmes; ten eerste een regelmatige cadans van de trein die over de spoorstaven dendert. De spoorstaven lagen vroeger iets uit elkaar, om het uitzetten en krimpen van het staal ruimte te bieden. Het denderen ontstond doordat de trein op elke leegte tussen de spoorstaven stootte. Over dit regelmatige ritme – ofwel de maat –, liepen de ritmes van de twee stoomcilinders van de trein. De ritmes van de twee stoomcilinders liepen kort achter elkaar, het geluid komende van de stoomcilinders die na elkaar hun stoom loslaten.

Hierdoor ontstond het typische ‘tsjoeketsjoek-ritme’ van de stoomtrein; een ritme met een contraritmie. Een contraritmie is typisch voor de jazzmuziek. In jazz ligt bijvoorbeeld de nadruk op de tweede en de vierde tel, in plaats van op de eerste en de derde. Een tweede typisch element voor jazzmuziek is syncopatie. Een syncope is een ritmisch element dat niet samenvalt met de tel van de maat, maar juist ervoor of erna komt, vergelijkbaar met de twee stoomcilinders.

De ritmiek van een stoomschip kent niet deze elementen die typisch zijn voor jazzmuziek. Ten eerste maakt een stoomschip bijna geen geluid, alleen als je in de machinekamer komt hoor je de stoommachine draaien. De belangrijkste reden is echter dat de stoomketels van een stoomschip, in tegenstelling tot de cilinders van de stoomtrein, niet voortdurend hun stoom loslaten. Het systeem van een stoomschip is een gesloten systeem. De waterdamp die vrijkomt wordt hergebruikt, deze levert namelijk warmte en water op zodat een zeestoomschip lange afstanden kan afleggen. Een stoomtrein daarentegen moet geregeld stoppen om nieuw water te laden om energie te kunnen blijven genereren. Het ritme dat je op een stoomschip wel hoort als je op het achterschip bevindt, is dat van de schroef. De schroef van een stoomschip maakt een constant en regelmatig aantal omwentelingen per minuut, wat het ritme zeer monotoon en weinig muzikaal maakt.

Bij de moderne, elektrische treinen vervalt de complexe ritmiek, vanwege de afwezigheid van de stoomcilinders. De cadans van de trein is echter nog steeds overal hoorbaar, zowel voor mensen die in de trein zitten als die hem voorbij horen komen, en dit nodigde Billy Strayhorn wellicht uit tot het schrijven van een eigen contraritmie voor “Take the A-Train.”

Een ander muzikaal element in de roman van Morrison is wat men in de jazzmuziek *scatten* noemt, een vorm van improvisatie waarbij een zanger(es) betekenisloze klanken zingt. In een *scat* is het element van ritme zeer belangrijk, maar het is tevens een alternatieve manier van zingen – er worden geen woorden gezongen en vaak wordt een muziekinstrument geïmiteerd. De volgende passage is een voorbeeld van een *scat*:

Dorcas lay on a chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain't nobody going to keep me down you got the right key baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right here or else. (Morrison 60)



De syllabe “ick” komt vele keren terug, waardoor de tekst klinkt als een drumstel. (Grandt 306) Aan het einde van het citaat verandert de verteller zelfs in een zangeres; na “while a knowing woman sang” volgt een stuk tekst uit een jazznummer. De korte, gesloten syllabe “ick” komt in dit tweede deel van het citaat niet meer voor. In dit muzikale citaat zit de lezing in de tekst vevat, en nodigt de tekst uit tot hardop voorlezen of zingen. Het is deze muzikaliteit van de taal van *Jazz* die de roman ‘jazzy’ maakt. Door alle mogelijkheden voor variatie die de taal van *Jazz* biedt, is in de tekst de mogelijkheid tot improvisatie aanwezig.

## Finale

De tweeledige functie van de trein als chronotoop – beweging en geluid in tijd – komt terug in het principe van het akkoordenschema. Het akkoordenschema biedt tevens een bepaalde ruimte die op een bepaald moment op een bepaalde auditieve manier kan worden ingevuld. In de roman van Morrison bleek een analyse gericht op geluid waardevol, omdat de analyse van de beweging op het niveau van de structuur vastliep op het feit dat een literaire tekst iets anders is dan de uitvoering van een jazznummer. Improvisatie bestaat uit het invullen van een ruimte in de tijd met geluid en ritme. Het is een specifieke, muzikale invulling van een bepaald moment op een bepaalde plaats, aan de hand van een akkoordenschema dat de muzikanten in staat stelt als collectief te spelen. De nadruk op het geluid en het ritme onderscheidt de chronotoop van de trein van schip. Zonder het element van geluid blijft de tekst van Morrison, ondanks de beweging op het niveau van de structuur, uiteindelijk statisch. Door de tekst te lezen op klank en geluid, en voor te lezen en op te voeren, komt de tekst van *Jazz* in beweging en biedt de lezing die door haar geluid gebonden is aan een bepaald moment in een bepaalde ruimte de mogelijkheid tot improvisatie en vertoont het meer overeenkomsten met jazz dan de tekst op de pagina ooit zal doen.

## BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor.** "On Jazz." *Essays in Music*. Berkeley: University of California Press, 2002. 470-495.
- Ellington, Duke.** "Take the A-Train." *Best of Duke Ellington*. X5 Music Group. 22 juli 2008. Mp3.
- Gilroy, Paul.** *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 2002.
- Grandt, Jürgen.** "Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic." *African American Review* 2/38 (2004): 303-322.
- Morrison, Toni.** *Jazz*. New York: Vintage, 2004.

## SUMMARY

According to the African-American writer Toni Morrison, her novel *Jazz* is based on the structure of jazz music. This article analyzes the way in which this "jazzy structure" functions within the novel. In order to do so, the bipartite chronotope of the ship (sound and movement) is used as a concept to engage in an analysis of *Jazz*. Emphasis is placed on the question whether Morrison's novel creates a space for improvisation, an important element of jazz music. The analysis will show that the structure itself leaves little room for improvisation, but that this space is to be found on the level of language, sound and rhythm.

**Charlotte van Oostrum** (1986) heeft in 2010 haar bachelor Literatuurwetenschap behaald aan de Universiteit van Amsterdam. In september 2010 vervolgt zij aan deze universiteit haar studie met de onderzoeksmaster Cultural Analysis.