

singt und springt, ist all-zeit froh, wenn an-dre Vö-gel schwei-gen!

Wir war-ten auf Frau Nach-ti-gall, die wohnt im grü-nen

Ha-ge, und wenn der Ku-kuk zu En-de ist, dann fängt sie an zu schla-gen!

Figure 1 Gustav Mahler – Ablösung im Sommer

Literaire muziek. Een demonstratie van een ‘intermediale’ lectuur voorafgegaan door enkele opmerkingen over intermedialiteit

GILLIS J. DORLEIJN

Intermedialiteit is in. Ongetwijfeld is de enorme impact van de nieuwe media daar debet aan. Mediatheorie en -geschiedenis lopen aan de frontlinie van het culturele onderzoek. De literatuurwetenschap wil niet te zeer achterblijven en hijst met intermedialiteit de vlag van de vernieuwing. Helemaal onproblematisch is dat niet, want de term intermedialiteit mag dan hip zijn, het is doorgaans niet erg duidelijk welke lading zij dekt. Intermedialiteit loopt zo het gevaar het zoveelste modieuze containerbegrip te zijn dat het banier van de literatuurstudie siert om een jaar of tien vrolijk te staan wapperen totdat het weer vervangen wordt door een vaandel dat een nieuwe vernieuwing aankondigt. Wat zijn precies de problemen met intermedialiteit?

Intermedialiteit?

Er zijn uiteenlopende redenen argwanend tegenover de notie intermedialiteit te staan. Het is bijvoorbeeld verdacht dat nogal wat toonaangevende mediatheoretische en -historische studies het begrip intermedialiteit vermijden. Zo nemen Bolter & Grusin in hun klassieker *Remediation* en Henry Jenkins in zijn veelgeciteerde *Convergence Culture* intermedialiteit niet op in hun *glossary*, terwijl de verstandige monografie *Always Already New* van Lisa Gitelman de term eveneens ongebruikt laat. Daar staat tegenover dat er een tijdschrift bestaat dat *Intermédialités* heet, maar wie de jaargangen doorbladert merkt al snel dat hij een helder omschreven begripsbepaling tevergeefs zoekt – het meervoud is veelzeggend – en dat er zelfs een artikel in is te vinden

getiteld "Why Intermediality, If at All?" (Gumbrecht). Binnen de Duitse onderzoekstraditie is intermedialiteit weliswaar veel couranter, maar ook daar zijn sommige onderzoekers zich ervan bewust vooralsnog met een *termine ombrellone* te maken te hebben. (Roloff 18)

Aan de verwarring ligt, denk ik, een onhelder begrip van *media* ten grondslag. Zoals Baetens en de zijnen terecht stellen zijn er bij de hantering van de notie media grofweg twee visies te onderscheiden: media in de zin van communicatiemiddelen in een historische en sociale setting enerzijds en anderzijds louter in de betekenis van fenomenen die zich van beeld, klank of taal bedienen als specifieke dragers van betekenis. (Baetens 106-109) Mediahistorici als Gitelman of Briggs & Burke gaan uit van de eerste opvatting, terwijl de meeste literatuur- en kunstwetenschappers vooral de tweede, beperkte weg bewandelen. Het nadeel van die laatste optie is dat media, en dientengevolge ook intermedialiteit, worden geconceptualiseerd als verschijnselen die betrekking hebben op artefacten of 'teksten,' zonder dat rekenschap wordt gegeven van de essentiële "socially realized structures of communication," inclusief de "technological forms," de "associated protocols" en de "human agents" die in "a cultural practice" bepaalde "ontologies of representation" delen. (Gitelman 7, 9)

Intermedialiteitsonderzoek blijft zo doorgaans beperkt tot artefact- of tekstgericht onderzoek, met alle valkuilen van dien. Intermedialiteit dreigt op die manier niet als theoretisch instrument te functioneren, maar als kritisch-poëticaal label, als "poetologisch Konzept" (Müller 32) met als doel vormen van hybride kunst en artefacten die de tussenruimte, het "inter" opzoeken (Baetens 104), te analyseren en te legitimeren, zoals bijvoorbeeld in het handboek voor literatuurwetenschap *Het leven van teksten* gebeurt. (Brillenburger Wurth & Rigney 116-117)

Een specifieke vorm van onderzoek dat zich recentelijk onder de aegis van intermedialiteit is gaan plaatsen, houdt zich bezig met relaties tussen (de producten van) verschillende kunsten. Dit onderzoek is echter veel ouder dan de term intermedialiteit, want analyses van bijvoorbeeld beeldgedichten, emblematiek, pamfletten met opruiende liederen, adaptaties en muzikale structuren in romans of poëzie worden al veel langer uitgevoerd. Deze *interart studies* bedienen zich nu van een nieuwe naam met als argument dat de oude aanduiding vooronderstelde dat alleen de hoge kunst aan de orde zou zijn, terwijl intermedialiteit neutraler is. (Wolf 35) Hier krijg je toch een beetje de indruk dat er oude wijn in nieuwe zakken wordt gedaan.

1 Zie voor de cognitieve eigenheid van muziek bijvoorbeeld Levitin (2007).

Een andere kwestie is of een belangrijk deel van de kunstenoverschrijdende interrelaties niet met behulp van intertekstualiteitstheorieën valt te analyseren. Er zijn daarmee echter enkele nadelen gemoeid. Ten eerste bestaat er een wildgroei aan theorievorming op dit gebied die op het eerste gezicht weinig verheldering brengt. Mediatheoretica Irina Rajewsky betoogt voorts dat intertekstualiteitsconcepten minder bruikbaar zijn omdat zij doorgaans vanuit de literatuur zijn geformuleerd, waardoor de eigenheid van andere 'media' gemakkelijk in het gedrang komt. (Rajewsky 2002, 69-71)

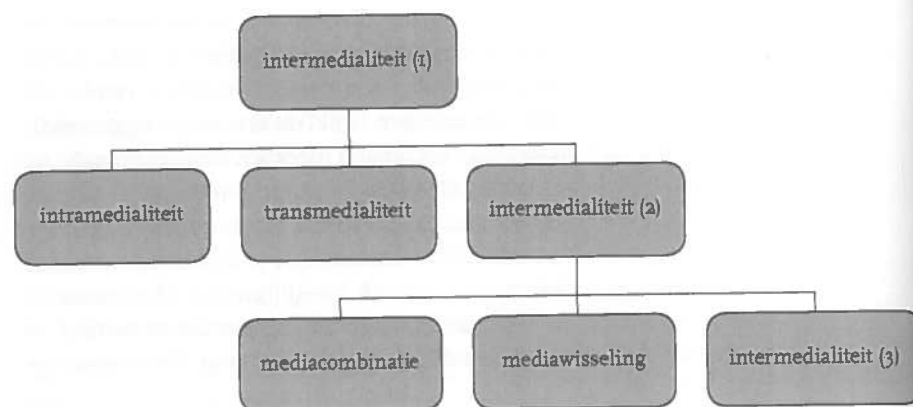
Een verder kritiekpunt op het gebruik van intermedialiteit als verwijzend naar interrelaties tussen 'media', in de zin van betekenisdrager, is dat de ermee gesuggereerd wordt dat elk 'apart' medium monomediaal zou zijn. Gumbrecht merkt bijvoorbeeld terecht op dat een 'medium' als een boek overloopt van de uiteenlopende mediale prikkels; behalve taal bevat het boek ook beeld (omslag, illustraties, typografie), geur en elementen die de tastzin bespelen (band, papier, omvang). Zo bezien heeft elk medium iets intermediaals.

Ten slotte is er het probleem dat intermedialiteit de aandacht richt op de (inter)relaties tussen 'media', maar daarbij de specificiteit van de tekens van elk medium dreigt te missen. Tussen auditieve en visuele tekens enerzijds en het taalteken anderzijds bestaan immers fundamentele semiotische en cognitieve verschillen. Ook auditieve en visuele prikkels en de respectievelijke cognitieve verwerking ervan wijken radicaal van elkaar af.¹

Problemen te over dus. Toch heeft de al genoemde Irina Rajewsky op verschillende plaatsen, onder erkenning van enkele van de bovengenoemde bezwaren, een pleidooi gevoerd voor het gebruik van de term

intermedialiteit. Als we niet een poging wagen aan een theorie te werken, blijven we hangen in een wazig onvoldoende gereflecteerd intermedialiteitsbegrip, lijkt ze te zeggen. Laten we eerst maar eens systematisch orde scheppen in de wirwar van onderscheidingen, misschien dat er dan toch theoretisch wat winst te boeken valt. (Rajewsky) Ik neem graag haar ordening over, ook al is mijn argwaan niet helemaal verdwenen.

Onder de hoofdnoemer *intermedialiteit* onderscheidt Rajewsky drie typen: *intramedialiteit*, *transmedialiteit* en *intermedialiteit* (in engere zin). Deze laatste vorm van intermedialiteit kent wederom een onderverdeling in drieën: *mediacombinatie* (of plurimedialiteit), *mediawisseling* en *intermediale relationaliteit* of intermedialiteit in engste zin. (15-27) Schematisch weergegeven in Afbeelding 1.



Afbeelding 1

Waarop hebben de drie typen op niveau twee betrekking? *Intramedialiteit* betreft interrelaties tussen verschillende werken of tussen een werk en een genre binnen eenzelfde mediaal systeem (bijvoorbeeld: film-filmrelaties). *Transmedialiteit* zien we als een verschijnsel dat zich in verschillende mediale systemen op mediaspecifieke wijze manifesteert (bijvoorbeeld dezelfde stof of dezelfde genrekenmerken). *Intermedialiteit (2)* gebruiken we wanneer de grenzen van mediale systemen worden overschreden. Hoe moeten de drie soorten waarin *intermedialiteit (2)* wordt onderverdeeld, worden opgevat? *Mediacombinatie* bestaat uit een samenspel van verschillende mediale systemen, zoals bijvoorbeeld in de opera's van Wagner of in post(post)moderne plurimediale uitingen. *Mediawisseling* betreft de transfer van het ene naar het andere medium:

denk aan adapties zoals boekverfilmingen, novellisaties van films of verstrippingen van romans. *Intermedialiteit (3)* (dus intermedialiteit in engste zin) of *intermediale relationaliteit* (mijn vertaling van *intermediale Bezugnahme*) treedt op wanneer een product dat tot een mediaal systeem behoort iets (elementen, structuren, procédés) overneemt van wat tot een ander mediaal systeem gerekend wordt en wel zo dat dat 'iets' dat door het contactnemende medium wordt overgenomen uit het contactgevende in zijn mediale specificiteit wordt gepercipieerd en daardoor op zijn eigen wijze bijdraagt aan het tot stand komen van de esthetische ervaring.

Rajewsky onderneemt voorts een poging de voorwaarden te formuleren waaronder in gevallen van *intermedialiteit (3)* het mediaal 'andere' kan functioneren. (79-117) Het voert hier te ver daar uitgebreid op in te gaan, daarom beperk ik er mij hier toe een kernpunt uit haar beschouwing ter zake naar voren te halen, namelijk dat *intermedialiteit (3)* in feite onmogelijk is – literatuur bijvoorbeeld kan qualitate qua niet als muziek zijn – want er is altijd een *intermedial gap*. (70) *Intermedialiteit (3)* is dus altijd een gesimuleerde intermedialiteit. Een roman of gedicht roept bij ons associaties op met muziek, om dit voorbeeld voor te zetten, maar de literaire tekst is nooit muziek. De Sirenen-episode uit *Ulysses* is onmiskenbaar volgens muzikale principes opgezet, maar blijft geheel en al (experimentele) literatuur. Het beeldgedicht bootst een schilderij na maar is nooit een beeldend kunstwerk. (Als er beeldende elementen – bijvoorbeeld tekeningen – in een gedicht staan is er geen sprake van *intermedialiteit (3)*, maar van *intermedialiteit (2)*, subvorm *plurimedialiteit* of *mediacombinatie*.)

Intermediale relaties tussen literatuur en muziek en vice versa

Er bestaat een internationaal actieve groep onderzoekers die zich met de relaties tussen literatuur en muziek bezighoudt. *The Musicalization of Fiction* van Werner Wolf uit 1999, met als veelzeggende ondertitel *A Study in the Theory and History of Intermediality*, is uitstekend geschikt als een introductie tot dit soort onderzoek. Zijn boek vat zo'n twintig jaar musico-literaire arbeid samen en tracht die binnen een ruimer theoretisch intermedialiteitskader te plaatsen. Wolf en anderen analyseren dan literaire teksten, doorgaans fictie, die in hun structuur met muzikale principes werken. Het gaat dan vooral om herhalings- en variatiefiguren die parallel aan mimetisch-narratieve ordeningen lopen, en deze dan versterken, of er juist haaks op staan, waardoor bijvoorbeeld zelfreferentialiteit optreedt en de talig-mimetische orde gedeconstrueerd wordt. Die herhalingsfiguren moeten, om van

2 De lezing wordt te zijner tijd hopelijk in de Acta (onder redactie van Lars Bernaerts en Bart Vervaeck) gepubliceerd.

3 Zie bijvoorbeeld Taruskin (2005) voor een nadere beschouwing hierover.

intermedialiteit (type 3) te kunnen spreken dan wel door de lezer met muziek, het andere medium, kunnen worden geassocieerd. Een voorbeeld van een intermediale lectuur in de lijn van Wolf is Elicia Clements' analyse van Virginia Woolfs *The Waves*. Zij betoogt dat deze 'meerstemmige' roman gebaseerd is op een laat strijkkwartet van Beethoven dat als "the model of six intertwined subjectivities" fungeert en de schrijfster verdere aanknopingspunten voor de compositie geeft: "Woolf develops the musical form and expands it even further by intermingling the themes and voices of her 'characters.'" (Clements 166) Geheel los van de vraag of haar analyse overtuigt (volgens mij onvoldoende) is de intermediale aanpak duidelijk: de roman roept associaties op aan muzikale principes die de onderzoeker vervolgens analyseert.

In een lezing op het Gentse congres 'Achter de Verhalen 2010' ben ik dieper op dit soort werk ingegaan en heb ik de poëtische vooronderstellingen die er onder liggen – zowel die van de literator als van de analysator, zowel met betrekking tot literatuur als met betrekking tot muziek – proberen bloot te leggen.² Wat de visie op muziek betreft, gaat het voornamelijk om klassieke en romantische muziek. Deze heeft zich, kort gezegd, vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw geëmancipeerd van niet meer dan een *ars*, een ambacht, tot de hoogste kunst. In de negentiende eeuw werd muziek geacht de zuiverste, meest perfecte en autonome kunst te zijn. In de strijd om aanzien werd voor de muziek een status geclaimd die haar met de hoge literatuur op één lijn stelde en die zelfs overtrof, zoals bijvoorbeeld uit de woorden van de literair begaafde Franse componist Hector Berlioz blijkt: "La musique est le plus poétique, le plus puissant, le plus vivant de tous nos

arts." (Remy 542) Muziek ging model staan voor de andere kunsten, ook voor de literatuur, omdat zij zeggingskracht had waar woorden tekort schoten, en ging ook een geestelijk leidende rol spelen, met Beethoven als grote *Erzieher*. Tot ver in de twintigste eeuw (en misschien wel tot op de dag van vandaag) heeft muziek dit aureool behouden. Dat hier allerlei normatieve beeldvormingsprocessen mee gemoeid waren zij hier slechts vermeld.³ Hoe dan ook, juist dankzij de hoge status van muziek kon zij als model voor 'intermediale' operaties van schrijvers staan, zoals bijvoorbeeld voor Proust in zijn *Recherche*, die een fundamenteel muzikale opzet heeft.

Het omgekeerde kan ook, namelijk dat een muziekstuk literaire principes inzet: de compositie maakt de indruk dat er met literaire middelen wordt gewerkt. Het merkwaardige is dat tijdens het hierboven aangeduide emancipatieproces van de muziek tot absolute, autonome, niet-verwijzende kunst diezelfde muziek zich van literaire principes ging bedienen en tegelijkertijd met muzikale middelen literaire effecten teweegbracht. Een fascinerend en veel aangehaald voorbeeld hiervan zijn de pianowerken en liederen van Robert Schumann (zie bijvoorbeeld Rosen 41-115): "Schumann creates a literary effect entirely by musical means." (Rosen 68) Binnen de muziekwetenschappen – bij de meer traditionele musicologie, die zich op Peirce en Greimas baserende muzieksemiotiek (zie Tarasti 1994 en 2002) en de cognitieve benadering (zie Zbikowski) – bestaat een hele, overigens tamelijk hybride, praktijk waarin muziekstukken geanalyseerd worden op hun betekenis. Tarasti merkt daarover op: "So far we seem to agree that music signifies. Yet here the unanimity stops." (2002, 64) Die praktijk is overigens soms wel erg normatief-geladen en niet zelden methodisch-circulair van opzet volgens het principe wie zoekt die vindt, of lijdt in andere gevallen wel enigszins aan theoretische overspannenheid. Maar niettemin zijn er uiterst boeiende analyses gegeven. Zonder in details te treden en onder voorbijzien aan alle specifieke verschillen in theoretische oriëntatie en aanpak, kan worden vastgesteld dat bij dergelijke analyses de muzikale tekst geacht wordt tekens te bevatten die betekenis kunnen krijgen of zelfs dat een muziekstuk een verhaal vertelt dat met behulp van narratologische modellen kan worden benaderd. Het gaat daarbij om muziek waarvan de (ontstaanspoëtische) context een dergelijke analyse op betekenis of narratieve werking aannemelijk maakt en waar een beroep kan worden gedaan op verwachtingspatronen van publiek, uitvoerders of 'lezers' die krachtens hun specifieke culturele achtergrond en opleiding een bepaalde "musical competence" delen. (Tarasti

2002, 8) Tarasti merkt in dit verband terecht op: "Music as a sign cannot exist without the competence necessary for understanding it as such." (6)

In het volgende wil ik een demonstratie geven van hoe een basale lectuur van een muzikale tekst kan verlopen. Ik lees de muziek alsof zij wat zegt. Maar ik wil daarbij ook nog wat anders laten zien. Ik wil niet alleen demonstreren hoe elementen uit een muzikale tekst betekenis kunnen worden gegeven, maar ook aantonen dat in de besproken tekst inderdaad gewerkt wordt met literaire principes. Een muziekstuk betekenis geven, hoeft niets met intermedialiteit uit te staan te hebben, maar als beargumenteerd kan worden dat in muziek een aan de literatuur ontleend principe werkzaam is, hebben we een zuivere vorm van *intermedialiteit* (3), een staaltje van literaire muziek.

Muziek lezen op betekenis

Voordat ik met de analyse van een muzikale tekst begin, wil ik duidelijk stellen dat ik geen musicoloog ben en de geijkte muziekanalytische taal niet zal hanteren, ook omdat allicht de meeste lezers van *Frame* daar niet mee vertrouwd zullen zijn. Een musicoloog zal ongetwijfeld mijn observaties scherper en vakkundiger kunnen verwoorden, alhoewel ik pretendeer dat hij of zij deze niet fundamenteel zal kunnen weerleggen. Wel zal ik herhaaldelijk naar de partituur (die die vanaf pagina 36 volledig is afgedrukt) verwijzen. Ik hoop ook degenen die geen noten kunnen lezen, voldoende in mijn analyse te kunnen meenemen. Het verdient aanbeveling de muziek te beluisteren. Op YouTube (zie de links in de bibliografie) zijn talloze opnamen te vinden.

Ik kies een *mélodie* van Henri Duparc op een tekst van Baudelaire, 'La vie antérieure,' gecomponeerd in 1884. Henri Duparc (1848-1933) was een leerling van César Franck. Zijn oeuvre, zeer beperkt in omvang, vertoont invloeden van Gounod, Liszt en Wagner. Het voornaamste deel van zijn werk bestaat uit dertien *mélodies*, gecomponeerd in de periode 1868-1884, daarna schreef hij nagenoeg niets meer. Hij bleef eindelijk aan zijn liederen en de orkestraties ervan schaven (Van der Elst). Baudelaire's sonnet met de Nederlandse vertaling van Peter Verstegen is hier afgedrukt.

LA VIE ANTÉRIEURE

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraichissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

VORIG LEVEN

Mijn huis van toen heeft op arcaden uitgekeken
Met duizend tinten vuur, zonlicht mediterraan,
Wier vorstelijke zuilen streng rechtstandig staan.
Waardoor ze 's avonds grotten van basalt geleken.

De golven rolden aan met beelden uit den hoge.
En ze vermengden even plechtig als mystiek
De machtige akkoordenreeks van hun muziek
Met de zonsondergang weerspiegeld in mijn ogen.

Daar heb ik lang geleefd in een serene zwoelte,
Omringd door het azuur, de branding, de grandeur.
En naakte slaven door en door gedrenkt in geur.

Met palmbladwaaiers wuivend boden ze mij koelte.
En deden verder niets dan mijn geheime leed
Verdiepen dat mij met zo'n wellust smachten deed.

Het voordeel van een lied als demonstratiemateriaal is dat het plausibel is dat de componist de muziek zal hebben willen laten aansluiten bij elementen uit de tekst die hij belangrijk vindt. De componist wordt uitgedaagd in muzikale taal iets met de tekst te doen. Dit was in ieder geval wel de inzet van Duparc, die zich als volgt over deze compositie heeft uitgelaten: "La Vie Antérieure qui n'est pas à proprement parler une mélodie mais plutôt une sorte de poème chanté où j'ai essayé de traduire musicalement la pensée et les admirables vers de Baudelaire." (Van der Elst 348) Hierdoor word je sneller op het spoor van betekenisvolle muzikale momenten gezet. Vanzelfsprekend heeft de keuze voor een lied ook enkele nadelen. Je gaat gemakkelijk *hineininterpreteren*: gestuurd door de gedichtstekst loopt de analysator het gevaar op zich neutrale muzikale tekens als betekenisvol op te vatten. Bovendien wordt de demonstratie dat muziek een 'eigen' betekenisvormend karakter heeft er wellicht wat minder overtuigend door dan wanneer een woordeloos stuk was gekozen. Niettemin is hopelijk aannemelijk te maken dat betekenselementen van de gedichtstekst door allerlei muzikale middelen worden ondersteund. We zien in dergelijke gevallen een overweldigende hoeveelheid van

⁴ Zie <http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html>.

wat in feite iconiciteit is: de muzikale tekens weerspiegelen in hun vorm de betekenis, de muziek is niet louter arbitrair.

Kijken we naar de wijze waarop de eerste strofe op muziek is gezet. De grootse klassieke orde (*vaste portiques, grands piliers, droits et majestueux* en de grotten van basalt) wordt onderstreept door de zware akkoorden met de stabiele kwint in de bas en de persistente herhaling van het besoctaaf in de rechterhand (maat 1-14). De beweging is kalm, majestueus, plechtig. Er is geen harmonische noch dynamische ontwikkeling, hetgeen de stabiliteit onderstreept. De toonsoort is Es majeur, volgens Berlioz een toonsoort die “majestueux, assez sonore, doux, grave” is.⁴ Absolute betekenis geven aan toonaarden is natuurlijk dubieus, want of iets nu in Es of E wordt uitgevoerd kunnen de meesten van ons, die geen absoluut gehoor hebben, nu eenmaal niet horen, zeker niet nadat de gelijkzwevende stemming is ingevoerd. Tegelijkertijd zijn dergelijke aanduidingen wel relevant, want ze illustreren de associaties die componisten, critici en uitvoerenden in bepaalde periodes bij bepaalde toonaarden hebben en die kunnen leiden tot specifiek compositie- en interpretatiegedrag.

In de tweede strofe (maat 15-32) verandert de sfeer totaal. Er wordt gemoduleerd naar es mineur – een toonaard die volgens Berlioz “très terne et très triste” is en zo bezien goed past bij de “façon solennelle et mystique.” We zien snelle notenwaarden, polyritmiek (triolen contra zestienden), verdere syncopen in de piano die eigen melodieën opleveren die tegen de stem ingaan. Verder valt de harmonische ontwikkeling naar een ‘verre toonsoort’ op (van es mineur wordt er gemoduleerd naar D (vanaf maat 28) – het gaat hier om een zogenaamd D septiem akkoord dat volgens de harmonische regels de toonaard G impliceert. Deze modulatie

gaat gepaard met sterke dynamische ontwikkelingen (permanent crescendo en tempoversnelling: “augmentez et pressez peu à peu,” de hoogste toon in de zangstem, de hoge as, wordt precies hier – maat 23 – gerealiseerd) die uitlopen in een heftige climax (maat 32). Dit alles is in verband te brengen met de sterke beweging van de golven, de menging van golven onderling en van de golven met de beelden van de hemel.

Uiteraard stuurt de gedichttekst de interpretatie van de muzikale gegevens in termen van grootse orde en heftige beweging. Maar als we de woorden wegdenken en ons voorstellen dat we alleen over de muziek beschikken dan blijft het mogelijk de muzikale tekst van maat 1-14 in vergelijking met die van maat 15-32 in noties van stilstand, stabiliteit, orde tegenover beweging, heftigheid, gekrioel, climax te vertalen. Ook zonder de woorden erbij heeft de muziek een dynamiek van associaties, en die is in semantische termen uit te drukken. Het is in dit verband aardig te weten dat Duparc zich over zijn bedoelingen met deze golvenpassage heeft uitgelaten: “J’ai compté sur l’enchevêtrement des rythmes différentes pour donner l’effet de rumeur qui je cherchais – ce qu’on appelle ici de la ‘roulasse.’” (Van der Elst 345) Zijn opmerking over de wanordelijke vermenging van verschillende ritmes en het daarmee beoogde effect – de “roulasse,” in het West-Franse *patois* zoiets als ‘gedraaikolk’ – is daarom zo interessant omdat zij erop wijst dat voor de componist de iconische conventie, die in deze analyse wordt toegepast (en waarvan ik aanneem dat luisteraars-uitvoerders van dit stuk en vergelijkbare stukken die ook toepassen) voor de componist in zekere mate een realiteit was.

De climax die deze passage van het lied bereikt, onderstreept de geniale *move* in het gedicht waarin de waarneming van de aardse en kosmische ruimte (zee en hemel) uitloopt op het lyrisch subject, via “mes yeux,” welke laatste als het ware het werkelijkheidsvisioen hebben gecreëerd: “reflété par mes yeux.” Een omkering van de orde die zich mogelijk muzikaal manifesteert in de tegenmelodie van de piano die uiteindelijk zelfs de overhand krijgt, terwijl de stem zwijgt (zie de kwartnoten te midden van het gekrioel van zestienden vanaf maat 22). Na de climax volgt een generale rust, die weliswaar slechts met een rust van een tel in de stem is aangegeven (in de piano zelfs enkel met een halve rust), maar het fermatatekentje – het een kwartslag gedraaide maansikkeltje met een punt erin – duidt aan dat de pauze langer duurt en de aanwijzing erboven, “long,” bevestigt deze aanwijzing. Een veelbetekende stilte na een climax die in veel romantische stukken voorkomt en vaak het sprakeloze uitdrukt na een sublieme ervaring en die hier tevens de *chute* aankondigt.

In het sextet is de sfeer totaal veranderd. Na een breed en fors fortissimo-akkoord in C majeur volgt direct in een sterke antithese een pianissimo in de begeleiding: hoge etherische akkoorden in achtsten op de discant van de piano. De inlossing van het climaxakkoord D septiem uit maat 32 blijft echter achterwege, zoals ook semantisch het paradijselijke, ideale land, onbereikbaar blijft. Weliswaar klinkt in de bas een G (die moet worden aangehouden), de grondtoon van de toonsoort G waar D septiem naartoe leidt, en zingt de stem nog steeds hard, “à pleine voix,” maar het tonale centrum G wordt niet bereikt. In plaats daarvan vinden we in de maten 33-37 een onstabiele harmonie. De zangstem blijft in de lucht hangen, het ideaal heeft geen grond in de realiteit. Bij “voluptés calmes,” als de stem ook in volume afneemt (“dim[inuendo] molto”), treedt er verdere harmonische onstabiele op. In maat 37 lijken G septiem akkoorden naar de toonaard C te leiden, maar in plaats van C krijgen we met een vreemde maatwisseling (vierkwartsmaat wordt slechts voor een maat tweekwarts) een As akkoord. As verhoudt zich tot C als een zogenaamde verlaagde submediant, een harmonische relatie die in de romantiek – denk aan Schubert – vaak gebruikt wordt om een dromerige, andere-wereldachtige sfeer op te roepen. Deze harmonische ontwikkeling, samen met de ‘verkorte’ maat 38, die een soort drempel lijkt uit te beelden, kunnen we koppelen aan de muzikale aanwijzing: “presque à demi-voix et sans nuances, comme en une vision” en aan het feit dat de stem nu bijna niet meer zingt maar reeksen van steeds dezelfde tonen murmelt als een gedroegerde die zijn illusies voor zich ziet, maar weet dat de werking van de drug tijdelijk zal zijn. De harmonie van het drugsvisioen is sterk modulerend via curieuze akkoordopvolgingen. (Tegen het einde van de “vision” is weer zo’n drempelmaat (maat 45), die uiteindelijk naar de tragische realiteit zal terugleiden.)

Ondertussen neemt de piano onder de stem, die in monotoon geprevel is vervallen, de melodische leiding over aan het begin van strofe IV (maat 42): eerst in de bas en daarna, canonisch, in de bovenstem van de piano. De overgang van de voorlaatste naar de laatste regel is magnifiek, even magnifiek als bij Baudelaire die de laatste regel uit zijn vers laat vallen als een bom. Na een zogenaamde overmatig akkoord op de woorden “Et dont l’unique soin était” – een harmonie die vreemdheid, disharmonie uitdrukt – wordt bizar gemoduleerd naar fis mineur op de eerste drie lettergrepen van “approfondir” (voor de kenners: fis half verminderd, met een functie als tussen- of predominant, dat wil zeggen dat het akkoord naar B septiem wil, de dominant van de toonsoort E, die nu is geïmpliceerd). Op de laatste lettergreep verwachten we een E-akkoord, maar in plaats daarvan

krijgen we es mineur, een halve toon lager, – wederom onverwacht, vreemd, misplaatst. Maar het woord “approfondir” bij Baudelaire is ook uiterst vreemd! Een droom, een visioen, een roes is normaal toch bedoeld om de pijn te lenigen. We verwachten in feite “assouvir,” zoals in Baudelaire’s ‘l’Invitation au voyage’ (ook door Duparc op muziek gezet): “C’est pour assouvir / Ton moindre désir.” Maar in ‘La vie antérieure’ wordt het verterend verlangen niet afgedempt maar door dromen verscherpt, verdiept, verhevigd. De harmonische escapades van Duparc weerspiegelen Baudelaire’s tournure. En zoals Baudelaire met zijn slotregel de perfecte sluitsteen in de tombe van zijn gedicht kan laten dichtklappen, zo geeft Duparc met zijn es mineur aan dat we helemaal niet ver zijn van het begin: dat begon immers in Es majeur. We zijn eigenlijk precies waar we waren, maar nu is alles sterk gekleurd door de tragische ervaring van het verdiepte verlangen.

Ook hier hebben elementen uit de gedichttekst de observaties ten aanzien van de muzikale semantiek gestuurd. Tegelijkertijd zouden zonder tekst de melodische, harmonische en dynamische ontwikkelingen tot vergelijkbare, zij het minder specifieke, vaststellingen aanleiding hebben gegeven. Gevallen van muzikale betekenis zijn nooit “lexicographic,” zegt Tarasti terecht, maar “always depend on the context in which they appear” (context in de zin van de muzikale tekst waarin de muzikale tekens zich voordoen). (2002, 8) In de context van de compositie in kwestie is betekenis gegeven aan de harmonische zwerftocht, de monotonie in de zangstem, de tegenstemmen in de begeleiding en vooral de ‘verkeerde’ oplossing in maat 47: in plaats van E majeur Es mineur, een halve toon te laag, waarmee in de mineurvariant van de begintoonsoort is teruggekeerd. Van der Elst zegt hierover: “[on] observe dans cette succession d’accords l’effet ‘approfondissant.’” (350)

Tot zover heb ik de muziektekst, al dan niet geleid door de woorden van het gedicht, iconisch geanalyseerd: ik nam muzikale tekens waar die ik niet als louter arbitraire tekens opvatte maar als betekenaars die in hun verschijning iets van de betekenis laten zien, die zich semantiseerbaar voordoen. Of daarmee al het terrein van de intermedialiteit is betreden betwijfel ik. Misschien gebeurt dat wel als bepaalde melodische ontwikkelingen in de zangstem en sommige concurrerende melodische motieven in de begeleiding betekenis wordt gegeven, zoals de tegenstemmen in maat 22-30, de monotonie van de zangstem van maat 28, de tegenstemmen in maat 41-43. Hier treden motieven op die zich in zekere zin narratief gaan gedragen – ook al is de exacte inhoud van wat er wordt verteld niet vaststelbaar. De melodieën of motieven gaan

zich inderdaad gedragen als stemmen die wat zeggen, de toehoorder (of uitvoerder) wordt geconfronteerd met vertellende attitudes, met narratieve modi (vergelijk Tarasti 2002, 30). Helemaal duidelijk wordt dat in het naspel, waar naar mijn idee echt sprake is van een intermediaal effect.

Het naspel blijft in de sombere harmonische regionen hangen die eerder zijn opgeroepen. De slotwoorden, "qui me faisait languir," worden op één toon – de grondtoon Es! – gezongen, in monotone berusting. Ondertussen reikt de begeleiding intermediaal naar het woordvoerderschap, want onder de woorden "le secret douloureux" roept de piano de melodie op (Bes, Des, C, Bes, Es, G) die de stem in maat 5-6 al had laten klinken, hetgeen een reminiscerend effect heeft. Het vroegere wordt geëvoceerd, maar tegelijkertijd wordt een contrast voelbaar gemaakt: het melodisch motief stond in het begin in een stabiele majeurcontext en is nu na veel grillige wederwaardigheden in een uitzichtloze mineurstemming ingebed. Na de slotwoorden verhaalt de piano verder, die nu als een verteller optreedt die de waarheid kent en de eigenlijke betekenis aanbrengt ("le chant bien en dehors et très expressif"): via een smartelijk, chromatisch gekleurde melodie wordt het smartelijke geheim dat het verlangen is verdiept (maat 51-58). Die melodie, ik beklemtoon het nog eens, vertegenwoordigt inderdaad een vertellende attitude, overvleugelt de vertellende zangstem, die immers in een weinig expressieve toonherhaling was weggezakt, en zet in feite het verhaal voort. Door de al gesignaleerde chromatiek in een mineurcontext is dat verhaal tragisch getoonzet. De verlangzamende ("un peu rallenti") en verstillende ("dim[inuendo]", "perdendo") gang naar het einde toe heeft uiteraard een effect dat alles in het niets verdwijnt. Allemaal – nogmaals – narratieve effecten, waarin het vertellende medium verhalende literatuur intermediaal wordt nagebootst.

De afsluitende werking van Baudelaires slotregel wordt bij Duparc verder intermediaal vertaald in het afsluitend effect dat bereikt wordt door de schrijnende melodie te laten uitlopen op een dalend motiefje in de rechterhand (maat 59) dat voorafgegaan wordt en vergezeld gaat van een (chromatisch) stijgend motiefje in de linkerhand (in beide gevallen betreft het middenstemmen) (maat 58-59). Beide motiefjes echoën wat we aan het begin van het lied, bij strofe I, al 14 maten hadden gehoord, want die motiefjes waren daar al aanwezig: in de binnenstemmen, dus niet als geprofileerde melodie, maar ietwat verborgen onder sopraan en bas en stem, net als het *secret* dat altijd het leven van de ik doortrekt en dat hij met zijn dromen niet verzacht, maar verscherpt en verdiept. Ook hier wordt een deel van het verhaal verteld via muzikale middelen, maar wendt de muziek daartoe, intermediaal, literaire middelen aan.

En hier ontbreken de woorden uit het gedicht en is het wel degelijk louter de muziek die tot de intermediale interpretatie uitnodigt. We zijn hier alleen op de muziek aangewezen die via de inzet van motiefherhaling narratieve kracht krijgt. (Op de narratieve werking van motieven in een ander lied van Duparc ben ik in de bovengenoemde lezing nader ingegaan.) In dit geval treedt inderdaad een vorm van intermedialiteit op. De muziek zet literaire (narratieve) principes in, of beter gezegd, bootst literaire procedés na, maar wel noodzakelijkerwijs in de eigen muzikale taal.

BIBLIOGRAFIE

Baetens, Jan; Joost de Bloois; Anneleen Masschelein en Ginette Verstraete. *Culturele studies. Theorie in de praktijk.* Nijmegen: Vantilt, 2009.

Baudelaire, Charles. *De bloemen van het kwaad. Les fleurs du mal.* Vertaald en van commentaar voorzien door Peter Verstegen. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1995.

Bolter, Jay David & Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Briggs, Asa & Peter Burke. *Sociale geschiedenis van de media. Van boekdrukkunst tot internet.* Vertaald uit het Engels door Hans Keizer. Amsterdam: SUN, 2003.

Brillenburger, Wurth, Kiene & Ann Rigney. *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

Clements, Elicia. "Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf's *The Waves*." *Narrative* 3/2 (2005): 160-181.

Dorleijn, Gillis. "De bril van Henny Vrienten. Literatuur en muziek, problematische

intermedialiteit." *Bruggen en breuken*. Ed. Lars Bernaerts en Bart Vervaeck. Gent: Academiapers (in voorbereiding/ submitted).

Duparc, Henri. *Complete Songs for Voice and Piano*. New York: Dover Publications, 1995.

Elst, Nancy van der. *Henri Duparc. L'Homme et son oeuvre*. Lille, 1972. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV.

Gitelman, Lisa. *Always Already New. Media History, and the Data of Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "Why Intermediality, If at All?" *Intermedialités* 2, automne (2003): 173-178.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

Levitin, Daniel. *This Is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume, 2007.

Müller, Jürgen. "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte." *Intermedialität. Theorie und Praxis eines*

interdisziplinären Forschungsgebiets. Ed. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. 31-40.

Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen: Francke Verlag, 2002.

———. "Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung." *Intermedialität, Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Ed. Joachim Paech & Jens Schröter. München: Wilhelm Fink, 2008. 47-60.

Remy, Pierre-Jean. *Berlioz. Le roman du romantisme*. Paris: Albin Michel, 2002.

Roloff, Volker. "Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen." *Intermedialität, Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Ed. Joachim Paech & Jens Schröter. München: Wilhelm Fink, 2008. 15-29.

Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. London: Fontana Press, 1999.

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

———. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 6 delen. Deel 2: *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Deel 3: *The Nineteenth Century*.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Zbikowski, Lawrence. *Conceptualizing Music. Cognitive Structures, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WEBSITES

Duparc, Henri. "La Vie Antérieure." Wikipedia. 11 september 2010. <http://imslp.org/wiki/La_Vie_ant%C3%A9rieure_%28Duparc,_Henri%29#Image_Files_.28Scores.29>

http://www.youtube.com/results?search_query=duparc+la+vie+anterieure&aq=9 (5 augustus 2010)

———. "La Vie Antérieure." You Tube. 11 september 2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=Rjno7QqfDos>>

KölnKlavier: Sammlung historischer Quellentexte. 11 september 2010. <<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html>>

SUMMARY

Is intermediality a fad literary studies use to show they are still on the cutting edge? The concept – if it is a concept at all – is not very clear. In this contribution, some meanings of the term intermediality are explored on the basis of the seminal work of Irina Rajewsky. A kind of intermedial analysis of a musical text (Duparc's *Mélodie* 'La vie antérieure') will be carried out subsequently, in order to show how music can be read as a signifying structure and how music uses literary techniques to achieve meaning.

Gillis Dorleijn (1951) is full professor Dutch Literature at the University of Groningen. He published on Dutch poetry, poetry and music, literary history and literary institutions. Recent book publications include *De productie van literatuur* (with Kees van Rees), *Kritiek in crisistijd* (with Dirk de Geest, Koen Rymenants and Pieter Verstraeten) and *Authorship Revisited* (with Liesbeth Korthals Altes and Ralf Grüttemeier).