

## Allen Fortes "The American Popular

## Ballad of the Golden Era"

## Een ongemakkelijk samengaan van Schenker en de 'Big Six'

De Amerikaanse populaire muziek uit de jaren dertig en veertig, actueel gebleven door het gebruik ervan in de jazzmuziek, mag zich de laatste tijd met enige regelmaat verheugen in belangstelling uit klassieke kringen, hetgeen onder meer blijkt uit het aantal opnamen van dit repertoire door klassiek geschoolde vocalisten als Kiri te Kanawa en Sylvia ("André Previn is de grootste levende jazzpianist") McNair. Het spreekt vanzelf dat ook op dit terrein de muziektheorie niet kon achterblijven. Zo heeft Allen Forte, een Amerikaanse specialist op het gebied van o.a. de Schenkeriaanse analyse, zijn licht laten schijnen over een aantal stukken uit de periode 1924 - 1950. Muzikaal gezien lijkt vooral het eind van deze periode nogal willekeurig gekozen, maar willekeurig lijkt wel meer in dit boek.

De hoofdmoot van het boek bestaat uit analyses van stukken van in de eerste plaats de 'Big Six' (Kern, Berlin, Porter, Gershwin, Rodgers en Arlen) en een behoorlijk aantal anderen als Van Heusen, Carmichael, Ellington, Vernon Duke etc. Niet helemaal duidelijk is het criterium voor de keuze van de stukken (sommige behoren mijns inziens niet tot het interessantste van wat de componist geschreven heeft), evenmin als dat het geval is bij de keuze van

de componisten. Zo wordt bijvoorbeeld Victor Young (componist van onder andere *Stella by Starlight*) in het geheel niet genoemd. Zoals Forte in zijn voorwoord al aangeeft blijft de selectie van het materiaal persoonsgebonden.

Forte gebruikt voor zijn analyses een enigszins aangepaste versie van Schenkers analysemethode, met als hoekstenen 'the principal of melodic-structural distinction' (sommige tonen in de melodie zijn belangrijker dan andere) en 'the principal of harmonic-contrapuntal definition' (een belangrijke melodietoon wordt ondersteund door de begeleiding) plus een aantal aanvullende begrippen als 'melodic headnote' (begintoon), 'primary tone' (doeltoon; de omschrijving die Forte gebruikt is 'focal note of melodic activity') en 'nadir pitch' en 'apex pitch' (laagste respectievelijk hoogste toon). (Met halfgemeende excuses aan de Schenker-specialisten.)

Met dit begrippenarsenaal als gereedschap voor melodische analyse, gecombineerd met Fortes interpretatie van vorm en harmonie, wordt het materiaal te lijf gegaan.

Een voorbeeld van Fortes werkwijze: zeven maten van Cole Porters *How Could We Be Wrong*, met bijbehorende analyse in twee fasen:

The image displays a musical score for the first seven measures of the song "How Could We Be Wrong" by Cole Porter. It is divided into two phases of analysis:

- Phase a)** Shows the melody and bass line for measures 1 through 7. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4, G4, and F4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.
- Phase b)** Provides a harmonic analysis of the same seven measures. Above the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure:  $\overset{\wedge}{5}$ ,  $\overset{\wedge}{4}$ ,  $\overset{\wedge}{3}$ ,  $\overset{\wedge}{2}$ , and  $\overset{\wedge}{1}$ . Below the staff, chord symbols are given: II<sup>7</sup>, V<sup>9</sup>, I<sup>6</sup>G, H, [V], [V], V, and I. The letters A, B, C, D, E, and F are placed under the notes of the melody to indicate their harmonic function.

A third system of chords is shown at the bottom, corresponding to the notes of the melody: II, V<sup>9</sup>, I<sup>6</sup>, [V], [V], V, and I.

Enigszins merkwaardig is hetgeen gezegd wordt over vorm. Een refrain heeft bij Forte in principe een bridge, dus een driedelige aaba-vorm. Iedere keer als Forte de volstrekt gelijkwaardige tweedelige abac-vorm tegenkomt merkt hij op dat de bridge ontbreekt, alsof er iets essentieels is weggelaten.

Een wat ongemakkelijk gevoel krijgt men ook bij het lezen van de opmerkingen over de genoteerde ritmiek. De toch tamelijk grote vrijheid in de interpretatie ervan, zoals te vinden bij de vocalisten die deze muziek voor een belangrijk deel hebben vormgegeven (zoals Ella Fitzgerald, Frank Sinatra en Sarah Vaughan), wordt geheel buiten beschouwing gelaten. Het probleem waarop we hier stuiten is het gezag van de genoteerde muziek: moet deze beschouwd worden als het ideaal van de componist (wat Forte doet) of als een simpele, dus verkoopbare, basisversie. Zeker is dat sommige van de genoemde componisten het vervaardigen van de bladmuziek aan anderen overlieten. Belangrijker is het feit dat in veel gevallen de muziek nooit zal hebben geklonken zoals op deze wijze genoteerd: ook bij de eerste uitvoering zal er altijd sprake zijn geweest van afwijkende interpretatie door de inbreng van de vocalist, en in veel gevallen ook door de orkestratie of het arrangement.

Het al eerder gesignaleerde ongemakkelijke gevoel wordt sterker bij hetgeen Forte over harmonie te berde brengt. Dit geldt zowel voor het speciaal aan harmonie gewijde inleidende hoofdstuk als voor de desbetreffende opmerkingen in de analyses. Het probleem is niet zozeer dat wat beweerd wordt aperte onzin is; dat niet. De uitleg over het idoom - wat Forte betreft vooral gekenmerkt door het tot akkoordtoon worden van versieringstonen, assimilatie van blue notes en het in majeur lenen uit gelijknamig mineur - is een serieuze poging recht te doen aan de muzieksoort. Deze poging mislukt echter toch enigszins doordat Forte teveel kijkt door een klassieke bril en, misschien daarmee samenhangend, veel voorkomende patronen niet geheel naar waarde kan schatten.

Om met de klassieke bril te beginnen: Forte vindt, niet geheel zonder reden, de in de lichte muziek gebruikelijke akkoordssymbolen "woefully inadequate" voor analysedoeleinden en vervangt ze door een aangepaste versie van de 'time honored' becijferde bas. Deze versie heeft weer zo zijn eigen nadelen: hoewel het uitgangspunt, namelijk het interpreteren van akkoorduitbreidingen als melodisch van origine, sympathiek is, ontstaat snel onduidelijkheid in de codering. Een 6 (sext) geeft aan dat de kwint wordt vervangen, tenzij er een + voor het cijfer wordt geplaatst; bij dominantseptiemakkoorden komt en gaat deze + echter naar believen. Verder: hoewel Forte het belang van de stemvoering als oorsprong van de akkoorduitbrei-

ding benadrukt, zijn de door hem gegeven stemvoeringsvoorbeelden nogal merkwaardig, vooral wat de rol van de septiem betreft. Al met al staat het geheel een duidelijk begrip van de harmonische processen danig in de weg.

Dat geldt overigens ook in niet geringe mate voor de talloze fouten in de muziekvoorbeelden, variërend van het vergeten van toevallige voortekens, ook in de analytische reducties, via het een toon te hoog of te laag noteren van akkoordtonen tot het onjuist noteren van gehele akkoorden. Kennelijk is er bij de bezorging van het boek wat minder op dit onderdeel gelet; het is dat de auteur van onbesproken gedrag schijnt te zijn, anders zou het te denken geven.

Een andere bron van irritatie is dat Forte elk halfverminderd septiemakkoord, vooral IImd, ietwat hijgerig uitroept tot 'Tristan'-akkoord, met bijbehorende erotische lading. In het geval van IImd lijkt me dat zeker niet juist, welke interpretatie van het 'Tristan'-akkoord men ook mag voorstaan.

Als laatste punt van deze kritiek met betrekking tot Fortes opvattingen over harmonie het volgende. In de analyse van *Ev'rything I Love* (Cole Porter) noemt hij als voorbeeld van een 'sophisticated harmonic procedure' de gang (in Es-groot) F7 Eb/Bb en vooral het vervolg: (Eb/Bb) C7 Fmin7 Bb7 Eb. Vervolgens verbaast hij zich over het feit dat het nogal vanzelfsprekend klinkt; niet verwonderlijk, aangezien het hier een van de meer geijkte harmonische verbindingen betreft.

Zou men bovenstaande kritiek nog als sektarisch kunnen kenschetsen, fundamenteeler is het volgende: het meest teleurstellende aspect van dit boek is het feit dat al de noeste analytische arbeid tot zo weinig leidt. De conclusies, voorzover geen herhaling van hetgeen in de inleidende hoofdstukken gesteld is, zijn uiterst mager. Ook de afzonderlijke analyses leveren niet meer op dan de constatering dat de grote drieklank met toegevoegde zesde toon en pentatoniek een belangrijke rol spelen in de constructie van de melodie, naast door melodische reductie zichtbaar gemaakte trapsgewijze lijnen. Vaak ontbreekt in een analyse de conclusie, en lijkt het werk halverwege gestaakt. De belofte van de achterflap, waarop de analyses als "striking, and in some cases, shocking" worden aangekondigd, wordt niet ingelost.

Door de gekozen analysemethode ligt de nadruk sterk op de constructie van de melodie, weliswaar met inachtneming van de bijbehorende harmonie, maar met veel te weinig aandacht voor de specifieke hoedanigheden van deze harmonie. Ik ben ervan overtuigd dat toekomstig analytisch onderzoek van deze uiterst belangrijke verzameling muziek zich vooral hierop zou moeten concentreren.

Het belang van de muziek uit deze periode ligt overigens ook voor een zeer groot deel in wat er in de jaren nadat ze is gecomponeerd mee is gedaan. Waarom deze muziek zich zo goed voor bewerking leent (de 'malleability') is zonder twijfel ook een interessant punt van onderzoek. Juist omdat het hier gaat om nog steeds opnieuw vormgegeven en daardoor levende muziek lijkt het zinvol om te waarschuwen tegen een overdreven canonisatie ervan. Ik zou er daarom, met Boudewijn Leeuwenberg<sup>1</sup>, voor willen pleiten haar zoveel mogelijk in haar eigen termen te begrijpen.

## RUUD VAN DIJK

*(Ruud van Dijk is arrangeur en als docent muziektheorie verbonden aan het Conservatorium van Amsterdam en het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.)*

<sup>1</sup> Boudewijn Leeuwenberg, "De ontwikkeling van een thema: van standard tot original, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie*, jrg. 1 nr. 1 (1996), p. 32.