

De theorie van topics in muziek¹

Aan de hand van achttiende-eeuwse bronnen analyseert Leonard Ratner de klassieke stijl. Hij constateert dat componisten putten uit een schat aan conventies, en de kennis daarvan vooronderstellen bij hun publiek; niet alleen de formele eigenschappen van conventies worden herkend, maar ook de gerepresenteerde expressie. In dit verband spreekt Ratner van 'topics'. Raymond Monelle bekritiseert Ratners theorie vanwege een gebrek aan onderbouwing. Kofi Agawu legt een verband met een vorm van Schenkeriaanse analyse, en Robert Hatten breidt het begrip 'topic' uit naar genre: naast formele genres als concert of variaties beschikt een gegeven cultuurperiode ook over expressieve genres, die eveneens voorwerp van analyse kunnen zijn. Hans Heinrich Eggebrecht tenslotte hanteert het vergelijkbare begrip 'Vokabel' en past dit toe op de muziek van Mahler.

In 1980 introduceerde Leonard Ratner het begrip 'topic' in zijn boek *Classic Music, Expression, Form and Style*.² De titel van zijn studie geeft al aan dat hij de muziek van de achttiende eeuw niet alleen op structurele eigenschappen bestudeert, maar ook op expressieve kwaliteiten. Om daarover uitspraken te kunnen doen voert hij het begrip topic in, afkomstig uit de leer der retorica. Een goede definitie van het begrip vinden we in de MGG:³ "schematisierte, wenn nicht klischeehafte Denk-, Vorstellungs- und Ausdrucksmittel".

Dat conventies in de periode van de barok een belangrijke rol speelden bij het componeren was eerder geaccepteerd dan de gedachte dat ook bij Haydn, Mozart en Beethoven veel materiaal was 'voorgevormd'. De cultus van authenticiteit, waarmee de negentiende eeuw het zicht op zijn directe voorgangers heeft vervormd, verdroeg zich slecht met het idee dat veel materiaal van bijvoorbeeld Mozart nauwelijks origineel te noemen is, doch eerder conventioneel. Daarmee is niets gezegd over de manier waarop Mozart zijn materiaal bewerkte, maar wel dat hij zich welbewust richtte naar de muzikale zeden en gewoonten van zijn omgeving.

Het is de verdienste van Ratner dat hij de aandacht heeft gevestigd op de invloed van codes en conventies die het muzikale leven en componeren van de achttiende eeuw bepaald hebben.

Twee citaten uit Ratners boek maken duidelijk hoe hij het begrip topic hanteert:

"From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the eighteenth-century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics – subjects for musical discourse".

1 Dit artikel is een bewerking van een lezing, gehouden voor het Zesde Congres van de Vereniging voor Muziektheorie op 20 februari 2004 in Utrecht.

2 Leonard Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, Schirmer Books, New York 1980.

3 Zie "Pastorale", in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel etc. ²1999, Sachteil, kol. 1499. "Begriffsbestimmung I".

Ratner legt een relatie tussen de theorie van de topics en de *Affektenlehre*:

"In vocal music, the connection between feeling and figure was explicit. In instrumental music – which imitated opera, church music, and ballet – this connection could only be implied, but it was unquestionably present".⁴

Hij beschrijft de dans-types die gangbaar waren in de achttiende eeuw. Een dans-type wordt een topic op het moment dat de componist de dans gebruikt, in bijvoorbeeld een opera of sonate, om daarmee een bepaald effect – *Affekt* – te bereiken.

De 'styles' die Ratner beschrijft zijn opmerkelijk heterogeen: 'Fanfares', 'hoornsignalen' van de jacht, 'Sturm und Drang' en 'Empfindsamkeit'; de zogenaamde 'Singing Style', ook wel genoemd Aria-stijl, en de 'Brilliant Style' naast 'Turkish music', 'high style', 'middle style' en 'low style', én kerk-stijl, theater-stijl en kamermuziek-stijl. De opsomming ontbeert echter een indeling in duidelijk omschreven categorieën.

In Ratners analyse van de langzame inleiding van Mozarts Praagse Symfonie KV 504 is sprake van een snelle opeenvolging van topics (voorbeeld 1).⁵ Maar de analyse verklaart niet waarom juist die topics worden gehanteerd, en waarom juist in die opeenvolging. De indruk wordt daardoor gewekt dat er 'plaatjes op de muziek worden geplakt'. Ratner probeert dat bezwaar te ondervangen door aan de analyse van de topics begrippen uit de retorica toe te voegen. Begrippen als 'exordium', 'antithesis' of 'gradatio' doen tenminste uitspraken over muzikale samenhang in de tijd.

Het gebrek aan onderbouwing van Ratners topics is nog onlangs serieus bekritiseerd door Raymond Monelle. Monelle stelt dat er betrekkelijk weinig bewijsmateriaal in de literatuur van de achttiende eeuw is te vinden voor de beschrijving en met name het speculatieve gebruik van Ratners topics, maar hoewel de historische en theoretische onderbouwing van het begrip bij Ratner te wensen over laat, vindt Monelle de studie naar conventies in de muziek en hun affectieve lading zonder meer de moeite waard.⁶

De invloed van Ratner wordt duidelijk in artikelen en geschriften waarin zijn theorie wordt uitgewerkt.⁷ De Amerikaanse musicoloog V. Kofi Agawu plaatst in zijn boek *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* de theorie van Ratner in semiotisch perspectief.⁸ Agawu doet een serieuze poging om een antwoord te formuleren op een centraal probleem bij de analyse van muziek: hoe kan er een zinvol verband worden gelegd tussen enerzijds een formele analyse van de notentekst, en anderzijds een hermeneutische analyse van de expressieve bedoelingen van diezelfde tekst?

De semiotiek biedt een waardevol handvat om het aloude probleem van de verhouding tussen Vorm en Inhoud op te lossen. Agawu stelt zich ten doel om een synthese tot stand te brengen tussen wat hij noemt: 'introversive' en 'extroversive semiosis'. Deze

4 Ratner, *Classic Music*, p. 8.

5 Ibidem, p. 104.

6 Raymond Monelle, *The Sense of Music*, Princeton University Press, Princeton 2000, Ch. 2: "The search for topics", pp. 24-33.

7 Als eerste bijv. Allanbrook, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

8 V. Kofi Agawu, *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.

French overture; *coups d'archet*
exordium (introduction)

1 *Adagio*

4 *f* *p* *f* *p* *p* *p*

8 *hint of learned style* *gradatio (sequence)* *anadiplosis (repetition of figure after punctuation)* *antithesis*

11 *fanfare peroratio (conclusion)* *cadence* *distributio (breaking up of figure)* *sensitivity* *dubitatio (uncertainty, unexpected turn)* *f* *p*

15 *fanfare peroratio (conclusion)* *ombra (supernatural) apostrophe (digression to another topic)* *f*

unison with treble

Voorbeeld 1

Ratners analyse van topics in de inleiding van Mozarts Praagse Symfonie K.V. 504 (naar Ratner, *Classic Music*, p. 104).

tegenstelling lijkt op het onderscheid dat L.B. Meyer maakt tussen 'embodied meaning' en 'designative meaning'.⁹ Agawu geeft het door hem gehanteerde begrip 'extroversive meaning' inhoud door de theorie van de topics van Ratner verder uit te diepen en toe te passen op analyses van complete delen van werken van Mozart, Haydn en Beethoven; het begrip 'introversive meaning' door begrippen te ontleenen aan de formele retorica en deze te koppelen aan een vorm van Schenkeriaanse analyse.

9 L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956.

Terwijl Ratner in zijn omschrijving van het begrip topic erg globaal blijft, doet Agawu een poging tot definiëring, waarbij hij gebruik maakt van begrippen uit de semiotiek:

"Topics are musical signs. They consist of a signifier (a certain disposition of musical dimensions) and a signified (a conventional stylistic unit, often but not always referential in quality). Signifiers are identified as a relational unit within the dimensions of melody, harmony, meter, rhythm, and so on, while the signified is designated by conventional labels drawn mostly from eighteenth-century historiography (Sturm und Drang, fanfare, learned style, sensibility, and so on). The world of topic, like its parent world of the sign, is potentially open."¹⁰

Voorwaarde voor het herkennen van een topic is een soort linguïstische competentie van de luisteraar: deze moet het vocabulair kennen dat in de achttiende eeuw gemeengoed was. De methode leunt dus sterk op historiografie. Dat is tegelijkertijd de kracht en de zwakte ervan. Agawu verdedigt de methode:

"It is the strength of this analytical model that it provides a framework for integrating into a twentieth-century listener's response to classic music aspects of this music that originate from the eighteenth century."¹¹

Terwijl in de vakopleidingen voor muziek de vakken analyse en muziekgeschiedenis veelal gescheiden opereren, biedt deze benadering van klassieke muziek een handvat om beide vakken te integreren en beter op de uitvoeringspraktijk te laten aansluiten.

Agawu is zich bewust van de grenzen van de analyse van topics.¹² Door deze vorm van 'extroversive semiosis' te koppelen aan een vorm van 'introversive semiosis' probeert hij meerdere niveaus van analyse te integreren. Een topic is een teken dat een verwijzend karakter heeft voor wie de conventies van de tijd kent. Daarnaast zijn er echter allerlei conventies in de klassieke stijl die van puur muzikale aard lijken te zijn, zoals bijvoorbeeld een slotcadens, of het dominant-kwartsextaccoord, voorafgaand aan de geïmproviseerde cadens van de solist in het solo-concert.

Agawu spreekt hier van 'pure signs', een omschrijving die in feite een contradictie in zich draagt. Er kan immers alleen van een teken gesproken worden, als er van verwijzing sprake is en van een zekere afstand tussen 'signified' en 'signifier'. Vanuit semiotisch oogpunt dus een twijfelachtige definitie, waarmee het probleem van de betekenis van muziek niet verder wordt gebracht. De vraag moet gesteld worden hoe bijvoorbeeld de conventie van het hierboven genoemde dominant-kwartsextaccoord mogelijkwijs toch naar meer verwijst dan alleen naar zijn structurele rol in het solo-concert. De manier waarop Agawu het begrip 'introversive semiosis' invult is evenwel interessants. Hij doet daarvoor een beroep op de retorica, en ontleent aan Mattheson het paradigma 'beginning-middle-ending'. Op verschillende niveau's in klassieke muziek maakt de componist gebruik van conventies, van typische muzikale gebaren, om de luisteraar duidelijk te maken dat de muziek een begin 'neerzet', een statement doet, zich in een ontwikkelingsfase bevindt dan wel een afsluitend karakter heeft. Dit model is toepasbaar op de sonatevorm als geheel, maar op een lager niveau op de manier waarop een 'eerste thema' wordt vormgegeven. Agawu legt vervolgens een verband tussen dit retorische model en het harmonische model van Schenkers *Ursatz*.

10 Agawu, *Playing with Signs*, p. 49.

11 Ibidem.

12 "It is also clear by now that to discuss the topical content of a work without reference to other dimensions is to present a partial picture of that work." Agawu, *Playing with Signs*, p. 50.

Om de aard van het verband tussen 'extroversive semiosis' en 'introversive semiosis' te verduidelijken, voert Agawu het begrip 'spel' in: "It is the dialectical interplay between manifest surface and structural background that should guide the analysis."

Een voorbeeld van Agawu's werkwijze zien we in een analyse van Mozarts pianosonate in F, KV 332.¹³ De eerste frase van het stuk kenmerkt zich door een snelle afwisseling van texturen: vier maten in 'singing style' – melodie met begeleiding van een Albertijnse bas – worden gevolgd door vier maten in 'learned style' van contrapuntische aard. Het einde van de frase loopt uit op een bijna parmantig te noemen volledige cadens in 'galante stijl' met zowel in bovenstem als in de bas de finalis f.

Het contrast met de volgende tien maten is op het eerste gezicht groot: een imitatie van hoornsignalen, een fanfare, in een opvallend hoog register en bovendien piano uit te voeren.

Ondanks dit contrast op de voorgrond is er op structureel niveau sprake van een opmerkelijke overeenkomst tussen beide frasen. Beide kenmerken zich door een volledige afsluiting. Het lijkt erop dat Mozart zich dat zeer goed bewust was, want m. 11-12 is melodisch identiek aan m. 19-20. In m. 21 en 22 bevestigt Mozart ten overvloede dat er sprake is van een 'full descent' door V-I in bas én bovenstem te herhalen, eerst in het register van het hoornmotief en vervolgens in het register van de eerste frase. De herhaling op het niveau van de background wordt gecompenseerd door maximaal contrast op de voorgrond. Of omgekeerd (we hebben het immers over dialectiek): de prolongatie voorkomt dat het expressieve contrast op de voorgrond tot fragmentatie leidt.

Er is vervolgens nog een reden waarom Mozart de drievoudige bevestiging van de tonica zo uitspeelt: het maakt de onverwachte wending naar d-mineur en de introductie van een nieuwe topic – 'Sturm und Drang' – des te opvallender.

Gaandeweg wordt duidelijk dat het contrast tussen de topic 'Sturm und Drang' en meer galante topics bepalend wordt voor het stuk: het tweede thema is een galant menuet – 2 x 8 m. – en wordt gevolgd door een 'Sturm und Drang'-passage.

We moeten echter vaststellen dat Agawu aan het begrip topic op zichzelf, zoals dat door Ratner werd geïntroduceerd, weinig nieuws toevoegt. Hij neemt de topics van Ratner zonder commentaar over, en de nagestreefde synthese met de 'introversive semiosis' blijft in veel gevallen toch tamelijk speculatief.

Robert Hatten gaat in zijn briljante boek *Musical Meaning in Beethoven* uitvoerig in op de manier waarop meerdere topics elkaar in een netwerk van onderlinge relaties kunnen beïnvloeden.¹⁴ Van veel meer belang dan de vraag naar de betekenis van een muzikale eenheid is de vraag naar de relaties tussen de eenheden in de context van een compositie. Door deze postmoderne visie op betekenisgeving wordt het gevaar van het 'labelen' van muziek voorkomen. Betekenis vinden we niet in een lexicon, maar betekenis ontstaat – om te verwijzen naar de Franse filosoof Jacques Derrida – in de ruimte tussen de woorden.

Hatten hanteert het Peirciaanse onderscheid tussen 'types' en 'tokens'.¹⁵ Een 'type' is een algemene categorie, bijvoorbeeld de categorie 'menuet', terwijl een 'token' een feitelijke presentatie is van dit specifieke menuet van Joseph Haydn in die en die toonsoort.

13 De lezer wordt verondersteld te beschikken over de partituren van Mozarts KV 332 en Beethovens op. 101.

14 Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

15 Het Peirciaanse begrip 'type' heeft een meer algemene betekenis dan bij Ratner. Ratner onderscheidt 'types' en 'styles'; deze vallen echter beide onder het Peirciaanse begrip 'type', dat een algemene categorie betreft.

In dit verband spreekt Hatten van twee competenties bij het begrijpen van muziek, een stylistische en een strategische competentie. Hatten stelt dat we ook kunnen spreken van 'types' en 'tokens' op het niveau van expressie. Een 'type' op het expressieve vlak noemt hij een 'cultural unit'. De werkelijke uitwerking van zo'n expressief begrip in een compositie is een 'articulatie' of 'interpretatie' van zo'n algemene 'cultural unit'. 'Sehnsucht' is zo'n begrip dat in de tijd van Beethoven een speciale betekenis had. Beethoven ontleende het aan het werk van Goethe, de romans *Werther* en *Wilhelm Meister's Lehrjahre*. Op deze manier probeert Hatten een zinvol verband te leggen tussen analyse en muziek- én cultuurgeschiedenis in de breedste zin van het woord.

Hattens analyse van Beethovens Pianosonate op. 101 geeft een duidelijk voorbeeld van zijn werkwijze. Hatten stelt dat het eerste deel doortrokken is van een conflict tussen enerzijds de topic 'pastorale'— en dan vooral de 'Sehnsucht', het verlangen naar een pastorale staat —, en anderzijds de tragiek van de onhaalbaarheid ervan. Zoals gezegd gaat het hem om de onderlinge relaties van verschillende 'cultural units'. Het stuk zit vol met pastorale kenmerken: het eerste thema in 6/8 met bourdon en tertsen-parallellellen, de bourdon in de passage vanaf m. 25 enzovoort

Hatten analyseert hoe Beethoven de pastorale kenmerken voortdurend ondermijnt. Hij spreekt in dit verband van 'undercutting'. Dat begint al in m. 6 met het ritenuto, het Trugschluss én een fermate alvorens het eerste thema kan worden afgerond. De toonsoort A-groot wordt in de expositie nergens duidelijk bevestigd.

Ook de bevestiging van de dominanttoonsoort gaat niet vanzelf. Vanaf m. 20 worden verschillende pogingen ondernomen om E-groot te bevestigen, die tot tweemaal toe mislukken: de stijgende lijn in maat 19-21 en 23-24 wordt door Hatten geïnterpreteerd als 'verlangen', als 'Sehnsucht', die wordt ondergraven door de volgende maten, die met een dynamische tegenstelling uitmonden in een sext-licging van de tonica. Hatten spreekt van 'undercutting' en 'resignation'. De definitieve afsluiting wordt bereikt in m. 25, maar niet van harte: op dynamisch vlak is er sprake van subito piano, waar een stevig slot op zijn plaats was geweest.

Hatten maakt duidelijk dat het hem om de contextuele relaties gaat en niet om de plaatjes als zodanig. Zijn analyses lijken zonder meer van waarde voor uitvoering en interpretatie. Interpretatie wordt onderwerp van reflectie, en muziek wordt behalve een esthetische ook weer een ethische ervaring.

Is de analyse van topics uit te breiden naar andere stijlen en periodes, of naar de muziek van vandaag? Raymond Monelle is stellig van mening dat het een belangrijk onderzoeksgebied voor de huidige generatie van musicologen vormt: "In this age of interdisciplinary and comparative studies, comprehensive descriptions of musical topics seem an attractive occupation for musicologists tired of positivism and formalism."¹⁶

Monelle geeft voorbeelden van topics in de muziek van Brahms en Wagner, en recentelijk verscheen een studie van Esti Sheinberg waarin ironie en parodie in de muziek van Sjostakovitsj voorwerp van onderzoek zijn.¹⁷

Ten slotte mag een vroege bijdrage aan dit onderwerp van de Duitse musicoloog Hans Heinrich Eggebrecht niet onvermeld blijven. Synchroon met Ratners ontwikkeling van het begrip topic, ontwikkelde hij het begrip 'Vokabel', afgeleid van vocabulair of vocabu-

¹⁶ Monelle, *The Sense of Music*, p. 80.

¹⁷ Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich, A Theory of Musical Incongruities*, Ashgate, 2000.

larium: woordkeus, woordenschat en woordenlijst. Eggebrechts schitterende studie *Die Musik Gustav Mahlers* dateert uit dezelfde periode als Ratners boek. Evenals Ratner komt hij vanuit de studie van de retorica in de barok tot onderzoek naar het doelbewust hanteren van conventies in latere stijlen, in dit geval in de muziek van Mahler.¹⁸

Van Eggebrecht is ook de constatering afkomstig dat een analyse volgens de regels van de retorica niet kan verklaren waarom toepassing van deze regels bij de ene componist tot fantastische muziek leidt, en bij de andere tot middelmatig werk. Die vaststelling is evenzeer van toepassing op de analyse van topics. Deze leidt tot een vergroting van stilistisch inzicht en plaatst de componist in een historisch perspectief. Ze geeft een uitvoerend musicus waardevolle handvaten voor de interpretatie. Maar de betekenis die de muziek heeft voor een luisteraar wordt er slechts ten dele door verklaard.¹⁹

Abstract

Leonard Ratner analysed classical style, using 18th-century sources. He observed that composers drew on a wealth of conventions. They assumed that their listening public would be familiar with these – recognizing not only their formal characteristics, but also the meanings they expressed. Ratner refers to these types of signification as 'topics'. Raymond Monelle has criticised Ratner's theory as lacking a solid basis. Kofi Agawu has linked it to a form of Schenkerian analysis; and Robert Hatten has expanded the concept of 'topic' to apply to genres – in addition to formal genres such as the concerto or variations, a given cultural era can also draw on 'expressive genres', and these can likewise be objects of analysis. Hans Heinrich Eggebrecht has employed the comparable concept of *Vokabel* (denotation, catch word), applying it to the music of Mahler.

18 Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, Piper Verlag, München 1982.

19 Zie in dit verband ook noot 10.