

# Een laat achttiende eeuwse bron over de muzikale voordracht

Ewald Kooiman

In de jaren 1771 en 1774 verschenen in Leipzig de beide eerste delen van Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Kunst*. De elkaar al spoedig opvolgende herziene en uitgebreide drukken bewijzen hoe snel dit werk populair werd. Ik volg voor dit artikel de tekst van de "neue vermehrte zweyte Auflage" (1792-94), exemplaar in het bezit van de bibliotheek van de Vrije Universiteit in Amsterdam. Zoals de titel van dit boek al aangeeft, is het een werk over de schone kunsten in het algemeen. Maar aan de muziek wordt in dit encyclopedische werk bijzondere aandacht besteed, en daardoor is het van groot belang voor onze kennis van laat 18e eeuwse inzichten. Sulzer was geen deskundige op muzikaal gebied, en daarom had hij bekwame medewerkers aangetrokken voor adviezen met betrekking tot de muzikale onderwerpen in zijn boek. Vanaf het eerste deel fungeerde Kirnberger als raadgever. Een leerling van Kirnberger, Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), heeft vanaf de letter S tot en met de Z de redactie van de onder deze letters voorkomende muzikale onderwerpen verzorgd. Voor het overige schijnt Schulz ook voor de artikelen van A tot S een belangrijke rol te hebben gespeeld. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), die een biografie over Schulz heeft geschreven, en die zowel Kirnberger als Schulz persoonlijk kende, vertelt (Reichardt 1947) dat Sulzer in muzikale aangelegenheden volstrekt ongeschoold was. Kirnberger was een vurig Bach-aanhanger: "mit dem Feuereifer eines leidenschaftlichen Rechtgläubigen bestrebte er sich, seiner Gottheit treue und fleissige Diener zu werben und zu erziehen." (met de vurige ijver van een hartstochtelijk rechtgelovige spande hij zich in om voor zijn Godheid (= Bach E.K.) trouwe en ijverige dienaren te werven en op te voeden). (Reichardt 1947, p. 9). Maar - nog steeds volgens Reichardt - voor de rest was Kirnberger een uitermate lastig iemand, die in onmin met al zijn Berlijnse collega's leefde, en bovendien was hij allesbehalve een systematicus. Hij was niet in staat "das Mindeste mit Deutlichkeit und Präzision vorzutragen, noch weniger niederzuschreiben. Seine vielumfassenden Kenntnisse waren in seinem Kopfe ungeordnet und weit entfernt, zu einem zusammenhängenden System tauglich zu sein." (het minste of geringste duidelijk en exact voor te dragen, nog minder het op te schrijven. Zijn zeer veelomvattende kennis was in zijn eigen hoofd ongeordend, en bepaald niet bruikbaar voor een samenhangend systeem). (Reichardt 1947, p. 15).

Gelukkig was daar zijn leerling Schulz: een van de weinige mensen die het met Kirnberger konden vinden, en bovendien was hij wél een systematicus, die bovendien kon schrijven. Volgens Reichardt heeft Schulz vanaf het begin van Sulzers *Allgemeine Theorie* Kirnberger en Sulzer geholpen met het redigeren van artikelen over muzikale onderwerpen. Het is uiteraard niet uit te maken wie in de diverse artikelen wat heeft geschreven; wel kunnen we vaststellen dat de invloed van Kirnberger, de hartstochtelijke Bachvereerder, bepalend is geweest voor de inhoud van deze artikelen.

Schulz zelf schreef in 1800 dat hij de artikelen voor Sulzer geheel in de geest van Kirnberger had geschreven: "Kirnberger, der wohl wusste, dass ich aus seiner Seele schrieb, überliess mir, von dem Buchstaben S an, die alleinige Beendigung des Werks." (Kirnberger, die wel wist dat ik geheel in zijn geest schreef, liet mij vanaf de letter S alleen het werk afmaken). (citaat ontleend aan Dok.III, p. 592).

In dit artikel wil ik het hebben over wat Schulz vertelt in het artikel *Vortrag*. Muziek, aldus Schulz, wordt geschreven om te worden uitgevoerd. Daarom is binnen het geheel van de praktische muziek, dit het belangrijkste onderdeel. Maar tegelijk is dit ook het moeilijkste deel. Het correct spelen van de noten alleen is niet genoeg om van een goede voordracht te kunnen spreken. Daarvoor komt aanzienlijk meer kijken. Schulz onderscheidt drie hoofdaspecten. Allereerst duidelijkheid van voordracht; vervolgens het treffen van het juiste karakter van het te spelen werk met de daartoe vereiste expressie, en tenslotte wat Schulz 'schoonheid van voordracht' noemt.

## a. Duidelijkheid

Schulz stelt in zijn uiteenzetting voorop, dat de speler over een zekere technische vaardigheid dient te beschikken. Maar ook de liefhebber, met niet meer dan een bescheiden vaardigheid, kan een goede voordracht hebben.

Binnen het raam van de duidelijkheid, onderscheidt Schulz vijf deelaspecten. Het zijn:

- het goed treffen van de maatbeweging van het te spelen werk
- het "rein und distinct" aangeven van elke toon
- het voelbaar maken van de accenten
- het duidelijk en correct aangeven van de "Einschnitte"
- het goed in de maat spelen

Ik geef nu beknopt weer wat Schulz over elk van deze deelgebieden opmerkt.

Allereerst het **goed treffen van de maatbeweging**.

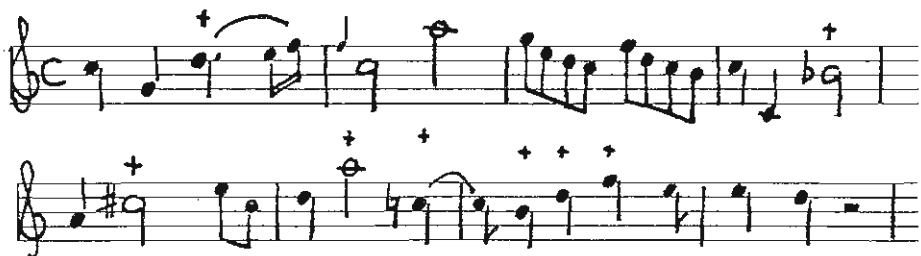
Elke maatsoort heeft binnen de maattheorie van de achttiende eeuw zijn eigen karakter. Dit grondkarakter kan worden gemodificeerd door termen als *andante*, *allegro*, enz. Maar veel belangrijker is, dat de speler moet weten dat er een verband bestaat tussen de in het te spelen stuk voorkomende notenwaarden en de te kiezen beweging. De speler moet, op grond van ervaring, op de hoogte zijn van de noten eigen duur. Een werk waar *allegro* boven staat en waarin als snelste noten veel achtsten voorkomen heeft een snellere beweging dan wanneer in dezelfde situatie zestiende noten het meest voorkomen. Op grond van deze criteria kan de speler tamelijk precies de beweging vaststellen. Verdere verfijningen in het tempo vindt hij door te letten op het karakter en de expressie van het stuk.

Op het punt van het "rein und distinct angeben" van elke toon is Schulz zeer beknopt. Belangrijk lijkt me, dat hij stelt dat in snelle stukken en bij loopjes elke toon "von den andern abgesondert" (van de andere gescheiden) moet worden waargenomen.

**Het voelbaar maken van de accenten**

Hier gaat het over het gangbare onderscheid tussen goede en slechte maatdelen. Wanneer dit verschil niet in acht wordt genomen, kan niemand meer de maat van een stuk voelen. Toch mag deze fundamentele vorm van accentuering niet de zinsbouw van een stuk onduidelijk maken: wanneer nl. een nieuwe frase op een slecht maatdeel begint, ontvangt dit slechte maatdeel óók een accent.

Bovendien zijn er nog de accenten die vallen op noten die een speciale nadruk vragen. Meestal zullen die noten wel op goede maatdelen vallen, dan is er niets aan de hand. Anders ligt de situatie, wanneer er syncopen in een melodie voorkomen. Schulz geeft het volgende voorbeeld, waarbij de kruisjes boven de noten het accent aangeven.



Schulz wijst er nog op, dat deze gesyncopeerde noten niet met "Rückungen" gespeeld moeten worden; hij bedoelt daarmee dat het onjuist zou zijn de tonen met kruisjes zacht te beginnen, en dan vervolgens op de plek van het normale maataccent een stevig accent te geven.

Het in acht nemen van de accentuering maakt de voordracht duidelijk; bovendien komt er zo in de voordracht een afwisseling van licht en donker. Wanneer bovendien de te accentueren noten ook nog met een gedifferentieerde nadruk worden uitgevoerd, dan wordt het spel van een boeiende geschakeerdheid.

### Het duidelijk en correct aangeven van de "Einschnitte"

Hier gaat het over de muzikale zinsbouw.

Schulz verstaat onder "Einschnitte" komma's in de melodie, die hij vergelijkt met kleine rustpunten in een gesproken rede. Schulz gebruikt hier de algemene term "Einschnitte", zonder deze algemene aanduiding "caesuur" in subgroepen op te splitsen. Zijn leraar Kirnberger (Kirnberger 1776-79) hanteert de volgende onderscheidingen:

een muziekstuk bestaat uit periodes (Abschnitte), die op hun beurt uit zinnen (Einschnitte) bestaan. Deze zinnen kunnen worden ontleed in motieven (Sätze), en tenslotte komen we dan aan de losse noot als kleinste eenheid.

Hoe kan men de Einschnitte kenbaar maken? Door de laatste noot van een zin iets korter te maken, en de eerste noot van de nieuwe zin een zekere nadruk te geven. Hoe vindt de speler nu de plaatsen waar hij een "Einschnitt" moet aanbrenge? De beste methode is om vanaf het begin van de muziekstudie vlijtig dansstukken te spelen. Daar immers zijn de "Einschnitte" het duidelijkst aangegeven.

Wanneer de leerling in allerlei vormen van dansstukken zowel de accenten alsook de "Einschnitte" grondig heeft leren kennen, zal hij ook in andere stukken weinig problemen op dit gebied ondervinden.

Schulz onderstreept het grote belang van de juiste "Einschnitte" aangebracht op de juiste plaats. Wanneer de speler in dit opzicht onjuist te werk gaat, kan hij elke melodie ontcrachten. Doordat elke speler van jongsaf aan heeft geleerd de zware maatdelen automatisch te accentueren, worden er vooral veel fouten gemaakt bij zinnen die op een zwak maatdeel beginnen.

Dat men tenslotte **goed in de maat** moet spelen geldt als een vanzelfsprekendheid; evenzo vanzelfsprekend is dat de speler de aanwijzingen die een componist bij zijn stuk schrijft exact moet opvolgen.

Tot zover Schulz' uiteenzetting over de **duidelijkheid**. Het is de moeite waard de beschouwing die we zojuist bekeken hebben, en die over duidelijkheid als algemeen muzikaal criterium handelt, te vergelijken met een verhandeling over duidelijkheid als een eis die speciaal geldt voor de uitvoering van Bachs orgelwerken.

De auteur ervan is Ferd. Konrad Griepenkerl, en de tekst is een deel van het Woord Vooraf (gedateerd september 1844) dat hij schreef bij deel I van de Peters-uitgave van Bachs orgelwerken.

Griepenkerl zegt dat er vier middelen zijn om de gewenste duidelijkheid te bereiken:

- het op de juiste plaatsen aanbrenge van de Einschnitte. Dat is precies hetzelfde als wat Schulz onder punt 3 ter sprake bracht.
- het tweede punt bij Griepenkerl is de juiste aanslag, en dat niet als doel op zichzelf, maar gezien als een middel om met alle duidelijkheid die nodig is Bachs orgelwerken te kunnen spelen. In het januari-nummer van dit jaar heb ik in ditzelfde tijdschrift dit punt gedetailleerd behandeld.
- een zorgvuldig overdachte registratie is het volgende punt dat Griepenkerl aanroert. Werd de juiste verbinding van de tonen door Schulz onder 2 behandeld. het is logisch dat deze typisch orgelgebonden eis bij hem niet wordt genoemd.
- Als laatste punt spreekt Griepenkerl over de keuze van het juiste tempo. Hij betreft dit speciaal op de overeenstemming die er dient te bestaan tussen de voor een bepaald stuk gekozen registratie en de aard van het desbetreffende stuk, anderzijds ook op de akoestische omstandigheden van de ruimte waarin het werk in kwestie wordt uitgevoerd.

Uit deze confrontatie van een tekst uit het einde van de 18e eeuw met een tekst die bijna 50 jaar ouder is, blijkt hoezeer er in bepaalde organistenmilieus zekere tradities levend waren gebleven.

## b. Expressie

Alles wat onder a. is behandeld, behoort tot de bagage waarover elk uitvoerende moet beschikken. Maar het vormt niet meer dan een deel van wat nodig is om tot een goede voordracht te komen. Als we a. met het lichaam zouden kunnen vergelijken, dan is de expressie

de ziel. "Nur der Ausdruck gibt dem Vortrag erst das ware Leben, und macht das Stück zu dem, was es seyn soll." (Alleen de expressie geeft echt leven aan de voordracht en maakt het stuk tot dat wat het moet zijn.) De voordracht van een stuk mag dan nog zo duidelijk zijn, wanneer de expressie ontbreekt, blijft de toehoorder er koud onder.

Wat is dat dan wel, die zo belangrijke expressie? Het is de "vollkommene Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stücks" (perfecte weergave van het karakter en de expressie van het stuk). Dat is gemakkelijker gezegd dan gedaan. Het gaat erom, dat de uitvoerende zich tracht te verplaatsen in de gemoedstoestand van de componist. Op papier is het onmogelijk dit alles in details aan te duiden. We kunnen niet meer doen dan een aantal middelen aangeven, die dienen tot het bereiken van de juiste expressie. Schulz noemt drie van deze middelen, en het eerste daarvan is ook al onder a. ter sprake gekomen. Het is het treffen van **de juiste beweging**. Wanneer de beweging van een stuk niet precies wordt getroffen, zullen de bedoelingen van de componist nooit volledig tot hun recht kunnen komen. De uitvoerende moet rekening houden met de beweging die elke maatsoort en ook met die die elke soort noten eigen is. Een voorbeeld: in een 3/8 maat zijn de achtsten niet zo lang als de kwarten in een 3/4, maar niet zo kort als de achtsten in die 3/4 maat. Ook moet men rekening houden met het karakter van het te spelen werk en met de schrijfwijze ervan. Een Allegro voor het theater is sneller dan een Allegro voor in de kerk. Snelheid mag nooit ten koste van duidelijkheid gaan, maar anderzijds is te langzaam spelen ook een gevaar: daardoor kan alle expressie verloren gaan. In sommige Duitse steden, zegt Schulz, is het gewoonte geworden een adagio zo langzaam te spelen, dat men moeite heeft de "Taktstrijte zu bemerken" (de stappen van de maat op te merken).

Een volgend belangrijk punt voor de expressie is het spelen van een stuk met de juiste **zwaarte en lichtheid** van voordracht. Voor het grootste deel wordt deze zwaarte en lichtheid bepaald door de maatsoort waarin het stuk staat genoteerd. Voor nadere informatie hierover verwijst Schulz naar het artikel **Takt** in ditzelfde boek van Sulzer. Het zou te ver voeren dit hoogstbelangrijke onderwerp in het kader van dit artikel nader uit te werken. Ik hoop bij een andere gelegenheid daartoe in staat te zijn. Als algemene regel geldt hier dat naarmate de notenwaarden van de desbetreffende maatsoort groter zijn, de voordracht zwaarder is. Natuurlijk speelt verder het karakter van het stuk een grote rol. Een werk met pathetisch karakter vraagt een zware voordracht: deze komt tot stand doordat de noten met nadruk worden gespeeld en lang worden aangehouden, bijna alsof er tenuto stond. Schulz laakt de in zijn tijd meer en meer in zwang komende gewoonte alle stukken licht voor te dragen. Het element van het grootse en het majestueuse lijkt wel helemaal uit de muziek te zijn verdwenen. In strenge fuga's en in kerkmuziek in het algemeen vallen de nuanceringen tussen zwaar en lichter te spelen passages bijna helemaal weg. Daar is het zaak elke noot, afhankelijk van de maatsoort, zijn eigen gewicht te geven. In het algemeen geldt, dat stukken voor de kerk met meer nadruk worden gespeeld dan stukken die bestemd zijn voor het theater.

Dan komt Schulz te spreken over de **dynamiek**. Bij het voorafgaande punt sprak hij over "Schwere und Leichtigkeit", hier gaat het over "Stärke und Schwäche". Schulz beschouwt dit laatste als een hoofdbestanddeel van de muzikale expressie. De manier waarop hij dit argumenteert bestempelt hem tot een typisch kind van zijn tijd: "Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzweck hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stück vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdrucks im Vortrage." (Daar het einddoel van de muziek nu voornamelijk de schildering van de diverse gemoedstoestanden is, is de vereiste graad van sterkte of zwakte bij de voordracht van een stuk een essentieel onderdeel van de expressie). Ik zei zojuist, dat deze argumentatie Schulz laat zien als een kind van zijn tijd. Ik bedoel daarmee dit: de manier waarop hij het doel van de muziek hier aanduidt, is in alle opzichten anders dan wat Johann Sebastian Bach en zijn voorgangers als doel van de muziek zagen. Daar fungeerde de muziek binnen een goddelijke orde, dienstbaar aan de eer van God en de re-creatie van het menselijk gemoed. Hier is de muziek losgemaakt van een goddelijke ordening, en een puur menselijke functie geworden. Het is hoogst opvallend dat we niet alleen bij Kirnberger en zijn leerlingen, maar ook bij de andere leerlingen van Bach (voorzover we geschriften van hen bezitten), niets meer terugvinden van het Luthers-humanistische wereldbeeld dat voor Bach zelf richtinggevend was geweest.

Na dit zijpad terug naar de dynamiek. Preciese regels zijn hier nauwelijks te geven. Men leert het meeste van aandachtig luisteren naar grote uitvoerende kunstenaars. Het allerbelangrijkste is, dat de speler zich moet verplaatsten in het Affekt van het stuk. Ik geloof dat het woord affect hier niet meer de betekenis heeft waarmee het in de Duitse Barokliteratuur werd gebruikt. Hier betekent affect zo iets als stemmingsgehalte. De speler moet zover komen, dat de noten die hij voor zich ziet niet meer de notatie vormen van tonen die hij gaat spelen, maar ze moeten bij hem "ein Bild von diesem oder jenem Ausdruck" oproepen, en dat beeld moet hij dan aan zijn toehoorders doorgeven. Schulz zei al, dat het precieze **hoe** hiervan niet in woorden te vatten is. Toch doet hij een poging. De speler die zich op de zojuist genoemde manier in het te spelen stuk heeft "verzonken" wordt heel beeldend beschreven: "Er wird einige Töne schleifen, andere abstossen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen..." (Sommige tonen zal hij binden, andere los zetten; sommige met vibrato spelen, andere stevig vasthouden; de ene keer zal hij de toon zachter, maar een andere keer deze sterker laten worden. Hij zal voelen waar hij een noot langer dan de genoteerde duur moet aanhouden, en ook waar hij deze juist korter moet maken; zelfs zal hij, waar dat de expressie dient, jagen of slepen...).

Dan oefent Schulz ernstige kritiek op de uitvoeringspraktijk van zijn tijd. Op het punt van de expressie ontbreekt het daar aan kracht, nadruk en verscheidenheid; dit in tegenstelling met de muziek van vorige generaties. Schulz wijt dit verschijnsel aan het verwaarlozen van Ouverture, Partita en Suites: in deze en andere veelsoortige dansvormen leerde de aankomende musicus allerlei soorten expressie hanteren. Hij geeft dan ook de aankomende musicus het advies zich door een dansmeester te laten informeren over de juiste voordracht van allerlei dansstukken. Aardig is het voorbeeld dat Schulz geeft over de Ouvertures. Heden ten dage, zegt hij, weet men niet meer hoe een ouverture moet worden gespeeld. Men weet niet dat het eerste deel ervan zo zwaar mogelijk moet worden gespeeld, en de korte noten daarin zo kort en zo snel mogelijk moeten worden uitgevoerd. In plaats daarvan spelen de modernen die korte noten gebonden, groepsgewijs.

### c. Schoonheid

Een uitvoering die voldoet aan de onder a. en b. gestelde eisen is op grond daarvan al als schoon te karakteriseren. Toch zijn er onder de noemer schoonheid nog wel enkele zaken apart te noemen. Schulz rekent hier onder:

- het hebben van een mooie toon
- een ongedwongen voordracht en een ontspannen houding
- het op de juiste plaats en met de nodige discretie aanbrenge van versieringen
- het weten maat te houden in cadensen en fermates; bij fermates en cadensen gaat het niet uitsluitend om keel- en vingervaardigheid. De speler moet blijven binnen de expressie van het hele stuk. En dan zijn cadens en fermate een middel tot versterking van deze expressie.

Dat waren in grote lijnen de opmerkingen van Schulz over muzikale voordracht. Ze bevatten veel waarmee ook 20e eeuwse organisten hun voordeel kunnen doen. Wel denk ik dat het deel waarin Schulz de expressie behandelt een ingrijpende breuk laat zien met de gedachtenwereld van waaruit Bach en zijn voorgangers muziek maakten. De verhandeling over de duidelijkheid daarentegen bevat m.i. veel wat steunt op de traditie. Het zou hier te ver voeren Schulz' opmerkingen op dit punt te vergelijken met wat we bij andere laat 18e eeuwse theoretici vinden; ik denk dan bijv. aan de manier waarop Türk in zijn Klavierschule (Türk 1789) hetzelfde onderwerp behandelt. De overeenkomsten tussen beide zijn belangrijk genoeg om hier van een bestaande traditie te mogen spreken.

In hoeverre we de gegevens van Schulz en andere tijdgenoten van hem op Bachs muziek kunnen of mogen toepassen blijft voor een groot deel een zaak van veronderstellingen en vermoedens. Wel is zeker, dat we een dankbaar gebruik moeten maken van elke soort informatie die direct of indirect aansluit bij Bachs kring. Hoe en in welke mate de speler de verkregen gegevens verwerkt blijft altijd een kwestie van een individuele keuze.

## Aangehaalde werken

Dok.III = **Bach-Dokumente Band III**. Bärenreiter/VEB 1972

Kirnberger 1776-79 = **Die Kunst des reinen Satzes in der Musik I/II**. Berlin/Königsberg 1776-79. Reprint Hildesheim 1968

Reichardt 1947 = Johann Friedrich Reichardt, **Johann Abraham Peter Schulz**, neu herausgegeben von R. Schaal. Kassel 1947

Türk 1789 = Daniel Gottlob Türk, **Klavierschule**. Leipzig/Halle 1789. Reprint Kassel, Basel, London, New-York 1962

### *Wie hebben nog meer interesse in een verzamelband voor 'Het Orgel'?*

In het februari-nummer stond op pagina 60 een mededeling over de eventuele uitgave van een verzamelband voor 'Het Orgel' volgens het zogenoemde naaldbandsysteem, met het verzoek aan geïnteresseerden, zich per briefkaart bij het verenigings-secretariaat te melden en daarbij de nodige gegevens te verstrekken over het aantal gewenste exemplaren voor de eerste bestelling en over de geprefereerde uitvoering. Daarbij werd (voorlopig) de keus gegeven tussen twee versies:

- a. de buitenzijde afgewerkt met kunststoffolie, en
- b. de buitenzijde omplakt met linnen.

Op de oproep hebben 39 lezers gereageerd, die in totaal 190 banden hebben besteld (66 van type a, 117 van type b en 7 zonder voorkeur).

Het bestuur vindt dit aantal nog veel te gering om al tot aanmaak van de banden te besluiten.

**Om iedereen nog een laatste kans te geven, is besloten, nogmaals een oproep te plaatsen.** Vandaar dit bericht.

Iedereen die belangstelling heeft en accoord gaat met de in het vorige bericht vermelde voorwaarden, maar nog niet gereageerd heeft, wordt dringend verzocht dat ten spoedigste alsnog te doen, in elk geval vóór 1 juni a.s.

Namens het bestuur,  
Jaap Remmelzwaal, secr.